



FACULTAD DE COMUNICACIÓN

CONSTRUCCIONES ARTÍSTICAS, SOCIALES, CULTURALES Y POLÍTICAS  
DE LA COMUNIDAD “DRAG” EXPUESTAS EN LAS PROPUESTAS  
DRAMÁTICAS DE DIONISIOS ARTE, CULTURA E IDENTIDAD. ANÁLISIS  
CRÍTICO A PARTIR DE LAS TEORÍAS “QUEER”.

Trabajo de titulación presentado en conformidad a los requisitos establecidos  
para optar por el título de Licenciada en Periodismo.

Profesor Guía

MgA. Antonio Villarruel

**Autora**

**Ana María Valencia Villacreses**

**Año**

**2012**

## DECLARACIÓN DEL PROFESOR GUÍA

“Declaro haber dirigido este trabajo a través de reuniones periódicas con la estudiante, orientando sus conocimientos para un adecuado desarrollo del tema escogido, y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación”.

.....

Antonio Villarruel

Magister

1714514914

### DECLARACIÓN DE AUDITORÍA DEL ESTUDIANTE

“Declaro que este trabajo es original, de mi autoría, que se han citado las fuentes correspondientes y que en su ejecución se respetaron las disposiciones legales que protegen los derechos de autor vigentes”.

.....

Ana María Valencia

1717930547

## RESUMEN

El objetivo de la siguiente investigación es demostrar las construcciones artísticas, sociales, culturales y políticas de la temática “*Drag*” visibles en Dionisios Arte, Cultura e Identidad; única organización quiteña que practica esta expresión dramática en la ciudad.

A través del teatro “*Drag*”, la investigación intenta poner en escena los estereotipos sociales que han permitido, a lo largo del tiempo, consolidar un imaginario normativo. Para lograrlo, el proyecto se ha enriquecido con material teórico de reconocidos autores en temas relacionados con arte, cultura, espacios públicos, género, estudios “*Queer*”, teatro “*Drag*”, institucionalidad y medios de comunicación.

El desarrollo de este plan de tesis abarca cinco capítulos, en los que se detalla a profundidad los diferentes tópicos que permiten demostrar el impacto de la comunidad “*Drag*”, como: el dramatismo escénico concebido a partir del arte, las construcciones ideológicas y las percepciones de la temática dentro de una heteronormatividad, la historia y el proceso de evolución de Dionisios como una plataforma académica, el manejo de contenidos en los medios de difusión y el trabajo institucional en el campo de género e identidad.

Como respaldo, la tesis cuenta con cuatro productos comunicacionales que demuestran periodísticamente el tratamiento de la investigación. Los contenidos de los productos están respaldados unos con otros para lograr un equilibrio gráfico y conceptual.

## ABSTRACT

The objective of this research is to show artistic, social and political constructions about Drag thematic which is visible in Dionisios Arte, Cultura e Identidad. It's the only organization from Quito practicing this dramatic expression in the city.

Through Drag performance, this investigations aims to foregrounding social stereotypes which have enable, over time, to consolidate an imaginary framework. To achieve that, the project has been enriched by theoretical material from renowned authors in subjects related to art, culture, public spaces, gender, Queer studies, Drag performance, and media.

The development of this thesis plan involves five chapters, in which different topics that allow to demonstrate the impact of the Drag community are deeply detailed, such as: the stage drama conceived through art, ideological constructions and perceptions of this theme within a heteronormativity, history and Dionisios process of evolution as an academic platform, management of content in the media and the institutional work in gender and identity fields.

Additionally as support, this thesis has four communicational products that show in a journalistic manner the course of the investigation. Products' contents are supported each other to achieve a graphic and conceptual symmetry.

## ÍNDICE

Introducción.....	1
El periodismo y su poder de comunicar.....	3
1. Capítulo I: Concepciones del arte.....	8
1.1.El arte, el artista y la obra: percepciones mágicas de un mundo intangible.....	9
1.2.Dramaturgia: cuando las máscaras se convierten en teoría.....	16
1.3.Arte Latinoamericano: un espacio social, cultural y político.....	23
1.4.Cuando el género transgrede el arte.....	31
1.5.Representaciones en la plataforma: cuando el ‘yo’ se convierte en el ‘otro’.....	41
2. Capítulo II: Espacios públicos y acercamientos teóricos.....	48
2.1.Quito urbano: una plataforma del arte escénico.....	48
2.2.Teorías “ <i>Queer</i> ”, estudios que consolidan la transgresión del cuerpo y el género.....	55
2.3.Teoría Crítica, un aporte discursivo con fines revolucionarios.....	71

3. Capítulo III: Cultura “Drag” .....	75
3.1. “Performance”: el arte- acción de Latinoamérica.....	76
3.2. Movimiento “Drag” en Ecuador: 14 años de historia...	83
3.3. ¿Qué es ser “Drag”?.....	86
3.4. Reflexiones desde la academia: Movimiento “Drag” y la transgresión del cuerpo.....	89
3.5. Concepciones del “Drag” desde la dramaturgia.....	95
4. Capítulo IV: Institucionalidad y Medios de Comunicación.....	101
4.1. Diversidad quiteña: legalmente reconocida .....	102
4.2. Medios de comunicación vs. Sociedad del espectáculo.....	106
4.2.1. Internet: democratización de contenidos.....	109
4.2.2. La radio: tradición vs. innovación.....	115
4.2.3. La TV: cuando la imagen supera el contenido .....	117
4.2.4. Medios impresos: la tradición de la palabra.....	120
5. Capítulo V: Productos comunicacionales.....	126
5.1. Análisis del Campo de Fuerzas (FODA).....	126

5.2. Estudio Jurídico.....	128
5.3. Financiero.....	138
5.3.1. Plan de Inversión a un año.....	138
5.3.2. Capital de trabajo a un mes.....	139
5.3.3. Financiamiento.....	140
5.4. Características gráficas y de contenidos de los productos.....	141
5.4.1. Producto web.....	141
5.4.2. Producto impreso.....	142
5.4.3. Producto audiovisual.....	143
5.4.4. Producto radial.....	144
Conclusiones.....	145
Recomendaciones.....	147
Referencias.....	148
Anexos.....	154



## INTRODUCCIÓN

Dionisios Arte Cultura e Identidad se ha convertido en una plataforma artística, social, política y cultural de Quito. Después de 14 años de activismo en la temática “*Drag*”, expuesta a partir de la Teoría “*Queer*”, Daniel Moreno y otros actores miembros de la organización han demostrado que el teatro “*Drag*” es una plataforma de reivindicación de los derechos de la comunidad GLBTI, un espacio para desestabilizar las construcciones normativas de la sociedad quiteña y una expresión artística que promueve cambios en el pensamiento del individuo a través del contenido dramático de sus obras y el dinamismo político de la Veeduría Ciudadana GLBTI que lidera Manuel Acosta, presidente de la organización.

Para demostrar esta afirmación, la investigación de tesis expone cinco capítulos que detallarán las construcciones del Teatro “*Drag*” en Quito.

En el primer capítulo se expone las concepciones de arte de críticos y escritores para identificar que la temática “*Drag*” es una expresión artística que se pone en escena a partir de parámetros actorales de representatividad y bajo el contexto Latinoamericano. A partir de la narración teórica de este capítulo se intenta ampliar la información y comprender que el arte “*Drag*” es parte de una dramaturgia escénica, donde converge el género y la expresión teatral.

En el segundo capítulo se plantea una teorización sobre los estudios “*Queer*”, pues a partir de estos, el Teatro “*Drag*” surge como una herramienta “*performativa*” que logra desestabilizar la heteronormatividad social. Las Teorías “*Queer*” y sus principales actores académicos serán expuestos junto a un análisis de Quito, el cual plantea las construcciones ideológicas de sus habitantes a partir de los límites imaginarios y espacios geográficos. El objetivo es comprender cómo la normatividad se ha instaurado en las personas y cómo ha influenciado esto en los comportamientos y las reacciones sociales frente a la diversidad de género, sexual y sobre todo expuesto bajo el manto del arte “*Drag*”.

El aporte teórico de la investigación permitirá al lector comprender de mejor manera el tercer capítulo, denominado ‘Cultura *Drag*’, donde detalladamente, se narra la historia del “*Drag*”, su evolución y sus logros –prácticos y académicos– en Quito. En este capítulo se planea el significado del “*performance*”, una herramienta que puede ser comprendida a partir del teatro “*Drag*” y como una expresión de las Teorías “*Queer*” para poner en práctica las rupturas y los enfrentamientos normativos.

En el cuarto capítulo se expone el trabajo de la Veeduría Ciudadana como una forma de institucionalizar el género. Además, se hace un análisis mediático de la temática “*Drag*”, enfatizando los cuatro medios de difusión.

## El periodismo y su poder de comunicar

“El periodismo es el primer borrador de la historia” sostuvo Philip Graham, director del diario Washington Post desde 1946 a 1963. Es decir, un oficio que se construye todos los días a través de la reportería y miles de periodistas que en todo el mundo luchan por conseguirla. Pero, ¿de qué historia se habla? La evolución de los medios de comunicación ha permitido la inmediatez informativa dejando a un lado la calidad de contenidos.

Los medios han cambiado la ética periodística por el mercadeo, la pasión por la especulación y el profesionalismo por la “urgencia del *rating*” (Velázquez, H, 2011:1). ¿Es justo entonces, que el primer borrador de la historia narre y acumule información poco útil para el desarrollo del individuo y de la sociedad? No es la historia la que debe cambiarse o manipularse, es el periodista quien debe ejercer su verdadero papel dentro de la sociedad como mediador entre ella y la verdad (Restrepo, J, 2004).

Para ello es preciso saber qué se necesita hacer para ser un buen periodista. Hay que “encontrar el sentido de la misión como periodistas” (Velázquez, H, 2011:1). Añade que la misión consiste en especializarse y poder “desentrañar las múltiples realidades que conforman a las sociedades”. La única forma de hacerlo es estudiar y modernizarse.

Ahora bien, ¿qué debe estudiar un periodista? Muchos creen que este debe un ser todólogo, el cual pueda responder con facilidad a un sinnúmero de temas. El periodista polaco Ryszard Kapuscinski advirtió que las personas dedicadas al oficio más bello del mundo, como lo diría Gabriel García Márquez, deben ser “cazadores furtivos de otros campos: filosofía, sociología, psicología, antropología, literatura (...)” (Buitrón, R y Astudillo, F, 2005: 22). Así, la teoría expuesta por Velázquez cobra sentido: primero, el periodista debe estudiar y modernizarse; segundo: debe especializarse en campos específicos, como lo propuso Kapuscinski; y tercero: deberá profundizar los temas, es decir,

“hacerse sabio (...) con el afán de hacer ver al lector” (Buitrón, R y Astudillo, F, 2005: 22).

Para cambiar este manejo periodístico es importante, “cuestionarse persistentemente cómo hemos construido nuestra idea del mundo” (Velázquez, H, 2011:2). En los medios de comunicación, algunos temas en específico, han sido encasillados en crónica roja, “a una visión decadente, machista, miope, y excluyente que condena” (Buitrón, R y Astudillo, F, 2005: 29). Por eso es que el periodismo no debe olvidar el compromiso que tiene con la sociedad. El periodista es quien necesita, en primera instancia, entender el mundo e intentar exponer las diversas realidades que hay en él, “con todos los riesgos y rigores que su búsqueda implica” (Buitrón, R y Astudillo, F, 2005: 22).

Los autores plantean que el periodista es el encargado de analizar la realidad y transmitirla tal como la observaron:

Así como el mochilero decide recorrer mundo de las maneras más inverosímiles, o el médico dedica que curar enfermos es la tarea esencial para la cual vino a la Tierra, el periodista asume que su deber filosófico es contar la realidad de la manera más fidedigna posible y dar a su trabajo un irrenunciable sentido de servicio a la comunidad (Buitrón, R y Astudillo, F, 2005: 18).

De esta manera, la sociedad podrá mirarse, analizarse, pensarse y reconocerse para que se dé cuenta que “es ella misma la que puede cambiar lo que hay que cambiar” (Buitrón, R y Astudillo, F, 2005: 30).

A partir de esto, se comprende que el periodista es quien toma los hechos cotidianos para convertirlos en historia. Una historia construida en función de estudios, especializaciones y conciencia ética. Una historia donde el tratamiento cultural de la sociedad sea imprescindible, para que ella misma se identifique, cuestione y cambie lo establecido. Y así, el análisis continuo de cómo el individuo y el periodista ven el mundo se apegue, cada vez más, a las diversas realidades que la sociedad trae consigo.

Justamente por esto, la importancia de realizar periódicamente la investigación sobre la temática “*Drag*” expuesta en Dionisios Arte, Cultura e Identidad; sus construcciones artísticas, sociales y políticas. La tesis planteada intenta demostrar que a través del movimiento “*Drag*” en Quito se puede construir y cambiar el imaginario colectivo y sobre todo, catalizar las relaciones entre las distintas identidades sociales de la ciudad. En el caso de esta investigación, el periodismo se convierte en una herramienta de difusión del arte y la cultura alternativa como una plataforma de reivindicación.

Este procedimiento es urgente porque hay que reconocer que los medios de comunicación forman los imaginarios de las personas y su entorno, ya que “la configuración social es una construcción permanente elaborada en la interacción constante con su contexto”, (Browne, R y Inzunza, A 2011:3).

“Hay periodistas y medios de comunicación que afirman que a los lectores no les interesa los temas culturales”, (Buitrón, R, y Astudillo, F, 2005). En realidad en medios de comunicación se ha planteado un círculo vicioso:

(...) de un lado los medios no valoran la importancia de la información cultural por considerar que no interesa a la mayoría y, del otro, si se le priva a esta de dicha información le será muy difícil interesarse en ella (Prado, C, 2005: 2).

Este tipo de comportamiento mediático trae consigo graves consecuencias:

(...) la primera víctima de esta política informativa es el artista, cuyo trabajo, iniciativa, producción y esfuerzo, por falta de difusión, no tendrá eco en la comunidad. La segunda víctima es el propio medio, que no cumple sus deberes éticos. La tercera víctima es la sociedad por el desconocimiento al que se enfrenta (Buitrón, R y Astudillo, F, 2005: 72, 73).

Es así que la sociedad lo que menos necesita es un “periodismo liviano, sin peso específico, sin trascendencia ni perspectiva, sin compromiso ético” (Buitrón, R y Astudillo, F, 2011: 75). Mediante el poder del periodismo, la cultura debe ser expuesta ante la sociedad porque a través de ella el ser

humano busca nuevas significaciones y crea obras que trasciendan (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 1982). Sobre todo, “la cultura es todo aquello que hace de la vida algo digno de ser vivido”, (Vargas Llosa, M, 2010).

El objetivo, al tratar temas sobre arte, identidad y manifestaciones culturales diversas a las tradicionales a través del periodismo, es convertir a los medios de comunicación en una herramienta de transformación social y educativa. La función del periodismo “no es estar a la sombra de los poderes, sino estar al lado de la sociedad”, (Velázquez, H, 2011: 8). Y como lo diría Kapuscinski, como un historiador, que investiga y explora la historia en su desarrollo (Reyes, M, 2011).

El periodismo cultural contribuye al desarrollo del conocimiento del individuo y de la sociedad, y es por esta razón que la cultura y su tratamiento en los medios de comunicación no deben ser un lujo sino una necesidad íntima del ser humano porque el hombre, desde que nace, “tiene una permanente sed de aprender, educarse y mejorar su estatus espiritual” (Prado, C, 2005: 2).

Por eso el manejo de la información cultural no debe estar orientado a una élite específica, como sucede, sino a las masas. Y aunque este procedimiento mediático es lento “debe apuntar hacia arriba y no hacia abajo” (Prado, C, 2005: 2). Y sobre todo, hay que considerar que los medios de comunicación “deben ver a la población como gente pensante y no como una simple masa consumidora” (Prado, C, 2005: 2). Asimismo piensa el director y editor de la revista El Búho, Omar Ospina, pues cree que las publicaciones culturales en los medios de comunicación promueven el pensamiento de la gente (El Universo, 2010).

Los medios de comunicación y su ejercicio periodístico deberán poner énfasis en el tratamiento de temas culturales. Por eso la importancia de la investigación

propuesta donde el arte, las identidades y la cultura de la sociedad representan una realidad diversa, poco conocida, pero urgente a tratar.

En el capítulo cuarto de esta investigación se realiza una lectura del tratamiento mediático del diario El Comercio sobre temas de identidad y cultura “*Drag*”. El objetivo de hacer un análisis no pretende desprestigiar al medio; todo contrario, establecer propuestas de cobertura para un futuro.

(...) los medios son fuente esencial de las representaciones en la sociedad, puesto que dan significado y validan ciertas conductas, asociándolas a roles y estereotipos de género establecidos y reproducidos a menudo por ellos mismos (Browne, R y Inzunza, A, 2011:4).

Entonces “hagamos un periodismo cultural, pero no olvidemos hacer cultura del periodismo” (Prado, C, 2005:3), para crear espacios de participación dialógica y ampliar “las voces de sectores marginados” (Browne, R y Inzunza, A 2011:7). Y aunque es verdad, como lo dice (Buitrón, R y Astudillo, F, 2005: 23) que un reportaje no puede cambiar el sistema social, sí podrá “impulsar una conciencia, un corazón, una actitud”, solo si el periodista promueve y genera en el lector inquietudes colectivas.

## CAPÍTULO I

### CONCEPCIONES DE ARTE

Para hablar de la temática “*Drag*” expuesta desde hace 14 años en Dionisios Arte, Cultura e Identidad es necesario dar una lectura del arte y sus concepciones teóricas. En la primera parte de este capítulo se intentará definir qué hace que una obra sea bella o artística y así identificarla como elemento de una expresión artística y así validar la creación de una obra de arte.

El pensamiento de escritores y críticos de arte como Barasch, Williams, Cueva, entre otros, proporcionarán herramientas necesarias para comprender la importancia de la cultura en la creación del arte y la posibilidad que esta genera para comunicar y expresar las realidades sociales. Así, la temática *Drag* podrá evidenciarse en la cotidianidad quiteña y en el imaginario colectivo a través de su estructura escénica.

En la segunda parte del capítulo se tratará la dramaturgia y la importancia de su teatral a lo largo del tiempo. En esta sección se intentará comprender los géneros que la teatralidad utiliza para crear la escenografía y la obra en sí. Asimismo, se profundizará las concepciones del arte Latinoamericano para entender el dinamismo social, cultural, político y económico del teatro “*drag*” desarrollado en Quito.

Además, la convergencia del género y el arte tratarán de explicar la importancia del teatro “*drag*” en la sociedad y la reivindicación que logra cuando las problemáticas son difundidas a través de obras teatrales. Por último, se expondrá a la representatividad como una herramienta básica en el desempeño actoral.



### 1.1.El arte, el artista y la obra: percepciones mágicas de un mundo intangible

Desde la antigüedad, las expresiones artísticas han sido abordadas dependiendo de su significado y la ambigüedad de su propia denominación. En efecto, pensadores y críticos de arte (Barasch, M, 1985), (Cueva, A, 2008), entre otros, siguen en debate para encontrar la esencia que hace que una obra sea o no, arte.

Frente a esta controversia artística, en la que se intenta conceptualizar la belleza de una obra de obra, más que definir qué es arte, es preciso señalar las causas y los diferentes puntos de vista por lo que los críticos de arte no han concordado en sus teorías. ¿Por qué una obra de arte es considerada como tal? ¿Cuáles son los factores que determinan su significado?

Para tratar de resolver estas interrogantes es necesario citar a Moshe Barasch (1985), quien en su libro Teorías del Arte y refiriéndose a Platón, describe a las artes y a los artistas como entes poseedores de la belleza, es decir, aquellos que pueden distinguir la caracterización de las obras de arte a partir de lo bello; término ambiguo y subjetivo que puede limitarse a las creencias culturales de los pueblos.

En Quito, por ejemplo, es común escuchar que el arte “*drag*” es una expresión que condiciona parámetros homosexuales y por ende, el imaginario quiteño estereotipa que lo bello de la temática “*drag*” recae en el maquillaje y en el vestuario de homosexuales que quieren desfogar su existencia. Los actores “*drag*” no se construyen en función del homosexualismo. Para crear un personaje drag se mantiene la misma estructura que cualquier personaje, afirma el actor profesional Rafael Garrido.

La belleza de mundo “*drag*” está vinculada a las percepciones sociales y culturales que el espectador recrea en su cotidianidad, pues como se plantea en el portal web de la Escuela de Filosofía Aplicada para el Excelencia del Ser Humano de Argentina, la belleza de un objeto depende solo y necesariamente de la existencia de este.

Partiendo de esta concepción de belleza, se confirma el planteamiento de (Barasch, M, 1985), quien sostiene que una obra es viva y más atractiva cuando tiene alma y está más próxima a lo que buscamos.

Al momento de definir el arte como tal, “el alma y la belleza se fusionan”, lo expone (Barasch, M, 1985: 46,47), al decir que la belleza es “algo que el alma reconoce como lo conociera de antiguo e identificándola, forma unión con ella”. De lo contrario, añade el autor, sucederá al presenciar un objeto feo, “enseguida se retraerá, rechazará el objeto, se apartará de él disconforme y ofendida”.

En todo caso, (Barasch, M, 1985: 50) señala las condiciones que satisfacen la teoría artística de la belleza: a) la integridad o perfección del objeto, afirmando que lo que es defectuoso es consecuentemente feo; b) proporción o armonía, todos sus elementos deben formar una sola unión artística; c) claridad, exponiendo que las cosas que tienen mayor brillo son más hermosas.

Otro factor importante, dentro del pensamiento de (Barasch, M, 1985:46), es la simetría como esencia, donde se determina la belleza como una obra de arte:

Solo puede ser hermoso un todo compuesto de partes individuales, mientras que las partes o elementos individuales, no lo son ya que carecen de partes y por tanto no poseen una relación interna. Sin embargo, nada que sea bello puede estar compuesto de partes que no lo sean a su vez.

El autor concluye el análisis estético del arte afirmando que la belleza, pese a los acercamientos y contradicciones teóricas que presenta, no puede definirse de forma precisa y adecuada. Este resultado, posiblemente se deba a que la belleza se define a partir de las costumbres y las subjetividades de las sociedades, que evolucionan con el tiempo. “Algo puede funcionar y ser considerada como arte en un momento, pero en otras no, (...) por eso la bibliografía estética no logra identificar los conceptos acerca del arte y fracasa en sus intentos”, (Perkins, D y Leonard, B, 2011: 15)

Justamente este es el caso de Dionisios Arte, Cultura e Identidad, plataforma del teatro “*Drag*” en Quito. En sus inicios era considerado solo como un lugar de recreación homosexual, pero actualmente es un espacio escénico donde confluyen expresiones artísticas de diferente índole, donde académicos de la ciudad han puesto en práctica sus teorías.

Por otro lado, los mismos autores plantean en su investigación que en la antigüedad y hasta los siglos XV y XVI, el arte era relaciona como una destreza, no como una creación. Una forma de invención, “que moldea la imaginación del espectador”, (Barasch, M, 1985:36). Es decir, la idea de belleza nace y se figura dentro de la imaginación del espectador desde la oportunidad que este tiene al contactarse con una obra bella. De esta manera, el autor añade que el arte es un factor unificador, pues está a la expectativa de la mirada de la sociedad.

Sin embargo, estas teorías de arte se contraponen con el planteamiento de Claude Debussy el cual manifiesta que “el arte es la más bella de las mentiras”, (Perkins D, y Leonard, B, 2011: 1). Esta postura filosófica, nuevamente, deja en entredicho lo qué es el arte, pues al decir que es una mentira, hay quienes se preguntarán ¿qué es la verdad?; y se enfrentan a la búsqueda de pensamientos que respondan lo qué es una verdad artística.

El concepto más cercano a este cuestionamiento lo expone Pablo Picasso “el arte es una mentira que nos acerca a la verdad”, (Perkins D, y LeonardB, 2011: 1). Sin embargo, Francois Mauriac al tratar de aclarar estos planteamientos expone que “el artista es mentiroso, pero el arte es verdad”, (Pettinari, L, 2008: 3).

Así pues, con el objetivo de entrelazar y hacer más práctico estos pensamientos filosóficos, es necesario señalar los acuerdos teóricos de los autores expuestos anteriormente, donde se supone que el arte es el espejo de la realidad. Es decir, existe la posibilidad de que las obras de arte sean producidas a partir de uno o varios momentos sociales, culturales o políticos de la sociedad. Es así que en el momento de su elaboración pueden identificar los comportamientos de una sociedad en sus diferentes ámbitos. Es por esta razón que la sociedad ha reaccionado -positivamente- a la puesta en escena de la temática “*Drag*” en los espacios público. Antes, Dionisios era la única plataforma, ahora este género teatral se expone en diferentes lugares de la ciudad como plazas, universidades, bares y teatros.

En efecto, ese reflejo de la realidad, tal vez pueda explicar por qué al momento de ser expuestas pueden identificarse con el ser. Es decir, que la obra de arte tiene como objetivo conseguir una representación y un simbolismo por parte de las personas que la admiran.

(...) vista con los ojos de un artista, y esos ojos son sus vivencias, sus experiencias, que marcan su mirada y lo llevan a enfatizar cosas que, tal vez, si nosotros hubiéramos estado en el momento de la creación no hubiéramos percibido (Pettinari , L, 2008: 3).

De esta manera, los autores determinan la necesidad y la presencia de una sociedad dentro de la definición del arte. Es probable que la dificultad de reconocer al arte responda a una carencia conceptual y práctica entre cultural y arte; una cultura conformada por personas y el hábito de la costumbre. Con

esta resolución, se puede hacer referencia a los estudios socioculturales que existen y han existido desde siempre; planteados de diferentes puntos y exponentes.

En la actualidad estos estudios pueden ser útiles al momento de intentar conceptualizar el arte. Raymond Williams relacionó la cultura en aspectos históricos y el cambio social. (Williams, R, 1981:10) planteó el interés de la sociología del arte por reformular las ideas sociales y sociológicas que consideran el ámbito de la comunicación, el lenguaje y el arte como marginales y periféricos, para lograr su reivindicación como procesos sociales.

Sin embargo, estos procesos sociales propuestos, no llegarán a consolidarse si no se demuestra que el objetivo del arte expresión cultural, que parte de una investigación de los diferentes procesos sociales. Los estudios de la cultura, el arte debe “investigar, activa y abiertamente estas relaciones transmitidas y asumidas así, como acerca de otras relaciones posibles y demostrables” (Williams, R, 1981: 17).

Añade que la investigación se enfrenta a un problema de la misma condición social: la relación entre arte y cultura detienen los conceptos culturales que pueden ser comprendidos dentro de una sociedad. Williams afirma que estos se diversifican con el tiempo, con un avanzado desarrollo de la mente (entiéndase mente de una persona culta o inculta) y las consecuencias de este desarrollo. Es decir, por las actividades culturales y sus intereses que promuevan las artes.

Quien ha recibido un elemento ajeno a la cultura se ve limitado a hacer un uso restringido de él: como no ha aprehendido más que algunas de sus cualidades superficiales, ignorando tanto las conexiones, implicaciones y proyecciones profundas del mismo, mal puede explorar sus virtualidades, o sea, las posibilidades de desarrollo que encierra la ‘adquisición’. No hay germinación cultural (Cueva, A, 2008: 51).

Este planteamiento pone énfasis en la participación cultural y social de las personas al momento de enfrentarse con el dilema de qué es arte. Como lo exponen Cueva y Williams, la cultura es un factor imprescindible, pues el objetivo del arte dentro de la cultura es que esta, al igual que el sistema significativo, provoque un orden social que permita la comunicación, la reproducción, la experimentación y la investigación.

Por esta razón, y como lo confirman Marx y Engels, “las obras de arte significativas son las que hacen un análisis del contexto social en que se exponen”, (Williams, R, 1981:21). Es decir, se enfrentan con un significado a un material social y a las relaciones sociales. Así Williams concuerda con (Pettinari, L, 2008) al manifestar que las artes pueden reflejar y representar las costumbres y tradiciones de los pueblos.

Estos autores concluyen que la sociología de la cultura se construye a través de una consolidación teórica y práctica del arte, es decir, al “estudiar la forma en la que dentro de la vida social, la cultura y la producción cultural (obras de arte) se identifican y se distinguen socialmente” (Williams, R, 1981: 28) y preocupándose de los estudios de los procesos de reproducción cultural y social.

(...) las obras de arte propiamente dichas son una categoría y no una descripción objetiva neutral. Por lo tanto, pertenece a una categoría socio cultural de la mayor importancia, y justamente por eso, no puede ser asumida empíricamente (Williams, R, 2008: 32).

Una vez expuesto el arte como expresión estética y social, es preciso enfrentarse al arte como concepto. “El arte es el acto a través del cual el hombre expresa lo palpable y lo invisible”, (Hernadis, E, 2011: 1) Entiéndase invisible como enigma, puesto que el arte posee características propias de su arte. El objetivo no es solucionar el enigma, sino exponer de qué se trata.

Por ejemplo, el teatro “*Drag*” expresa una parafernalia no común en su plataforma artística: excesivo maquillaje, vestuarios en cuerpos impropios y contenidos vinculados a la sexualidad y al género que no pretenden por sí solos lograr una reivindicación discursiva de respeto y tolerancia hacia las personas con diferente orientación e identidad sexual. Pues no se puede solucionar el enigma sin la recreación en el imaginario del público ni la construcción que este desarrolla de la expresión “*Drag*”.

Entonces, “el arte es el artista, la coseidad y la verdad”, (Heidegger, M, 1996:1). En la primera consideración, el autor sostiene que el artista es el origen de la obra y la obra es el origen del artista:

Ninguno puede ser sin el otro. Pero ninguno de los dos soporta tampoco al otro por separado. El artista y la obra son en sí mismos y recíprocamente por medio de un tercero que viene a ser lo primero, aquello de donde el artista y la obra de arte reciben sus nombres: el arte (Heidegger, M, 1996: 1).

Sin embargo, estas afirmaciones pueden resultar un poco confusas al relacionar al arte como una cosa. Aunque (Heidegger, M, 1996) sostiene que el arte es una cosa acabada, esta debe tener un elemento extra que permita catalogarla como arte. Este componente se define como el símbolo, por eso Heidegger sostiene que las obras de arte exponen su carácter de cosas de diversas maneras.

Por otro lado, la verdad es considerada como la esencia de lo verdadero, pero ¿qué es la esencia? La esencia es aquello común “en lo que coincide todo lo verdadero”, (Heidegger, M, 1996: 5). Es decir, la esencia de una obra de arte se puede determinar a partir del concepto entre lo verdadero y falso. Y como se ha planteado anteriormente, lo verdadero podría recaer en lo bello de la obra y el artista. “La verdadera esencia de una cosa se determina a partir de su verdadero ser, a partir de la verdad del correspondiente ente (Heidegger, M, 1996: 5)”.

A partir de esto, el autor afirma que lo que define una obra de arte es su propio arte. Así pues, el arte se origina por la obra de arte y el artista. Este origen es el proceso que logra la esencia del arte, y esto a su vez se construye a través de la obra que cumple la obra de arte; a todos estos elementos se lo denomina arte.

## **1.2. Dramaturgia: cuando las máscaras se convierten en teoría**

La dramaturgia es una forma de pensamiento y una manera de arte en la que se compone y representa una historia sobre el escenario. Para lograrla es necesario la unión de elementos individuales que no pueden ser separados.

Estos elementos son valorados a través de la historia de la cultura, la comunicación artística y el espectáculo. En la construcción dramática el autor canaliza sus posibilidades imaginarias por medio de herramientas (técnicas dramáticas y palabras) con la finalidad de recrear historias a través de la actuación (AA.VV, 2002).

Para lograrlo, se debe partir de un texto. Una guía con necesidad de ser interpretada y representada por los actores. “El teatro es texto y representación” afirman los miembros de esta asociación en su revista (Autores de Teatro, 2002: 5); formado por signos verbales o simbólicos. A su vez, añaden que el autor de la obra escribe su guión recreando en su mente el escenario. En otras palabras, los autores deben sentirse y observarse en la plataforma escénica para lograr una representación. Sin embargo, los autores sostienen que esto no siempre sucede.

Por esta razón, este proceso de arte debe estar en constante relación con sus integrantes: actor, director, espectador y espectáculo, porque al formar un conjunto podrán representar una unidad, que a su vez podrá ser reflejada en la obra de teatro. Es por esto la dramaturgia crea coherencia: “La coherencia no significa necesariamente claridad. Es la complejidad que anima una



estructura y permite al espectador llenarla con su propia imaginación e ideas” (Barba, E, 2011: 1).

Esta unión de elementos y la creación de coherencia, se expresan como a una estructura dramática ya que su relación facilita representar una ficción con mayor creatividad y complejidad. Su objetivo es promover interés y curiosidad social.

En efecto, en el décimocuarto aniversario de Dionisios Arte, Cultura e Identidad, el 25% de los espectadores asistieron por primera vez al evento. El espectador Rodrigo Recalde, de 32 años, afirmó que siempre ha escuchado de sus amigos, “el gran desempeño de Daniel Moreno y los miembros de la organización para hacer teatro *Drag*”. Asimismo, Isabel Andrade y su pareja comentaron que siguen a Daniel desde sus inicios y se han dado cuenta de que el trabajo en equipo y la integración escénica ha permitido a Dionisios manejar 14 años la temática “*Drag*”.

Así, se puede entender que la estructura teatral no es solo una división de escenas o actos, sino “la relación funcional y causal entre las partes que constituyen la obra, en especial entre la trama, los personajes y el lenguaje” (AA.VV, 2002:6)

Actualmente, dentro de la estructura teatral es preciso añadir el espacio y el tiempo, elementos donde se construye una obra de arte. Así pues, esta estructura dramática representa una serie de sucesos y una necesidad determinada, a lo que los autores asociados denominan trama. Esta necesidad hace que los personajes recreen “un lugar (espacio teatral) y un tiempo (con urgencia dramática)” (AA.VV, 2002: 7), que logrará dar un sentido a los elementos implicados.

La trama de una obra de arte, es decir, el hilo conductor de la representación se consigue al introducir un orden en el material con el que se trabaja. “La

trama es el alma del drama, y, que dicha trama, no es imitación de la vida, sino de la acción”, (AA,VV, 2002: 8). Esta trama se consigue al detectar un conflicto, entiéndase como un evento inusual, que permite generar una acción y despierte emoción en los actores y en el público.

Después de entender cómo y para qué está la trama dentro de la obra arte, (Barba, E, 1986) pone énfasis sobre dos tipos de relaciones que deben existir dentro del campo artístico. Por un lado, se encuentra el actor y el espacio, elementos que interactúan con el tiempo, los objetos y la música; incluso con el texto y la voz con la realiza la representación. Además, se vincula con las luces, los silencios, los vestuarios y el elenco escénico.

“El autor trabaja con lo otro que está en escena”, enfatiza (Barba, E, 1996: 122) refiriéndose a la relación, entre actor y espacio, Sin embargo, añade que en esta relación el actor deberá sufrir transformaciones (para cumplir con el personaje y su personificación), lo que en ocasiones puede crear tensiones y transformaciones en el actor como tal.

Sin embargo, esto hay que controlarlo dice (Moreno, D, 2012), pues afirma que él es el actor y Sarahí el personaje “*Drag*”: “Solo cuando voy al camerino y me maquillo me contacto con ella; Daniel es él mismo y no quiere ser Sarahí”. Añade que hay momentos de confusión, donde el actor absorbe la carga del personaje. Para ello, existen técnicas de desfogue, dice.

Por eso al permitir al sujeto el encuentro con su libertad y emancipación, se obliga también al cuerpo y a la mente a reaccionar efectivamente. “No se intenta expresar algo, se pretende ejecutar la acción con la presencia total del actor” (Valenzuela, J, 2000). En esta relación, hay que considerar el cuerpo y el lenguaje como dos elementos que provocan el “fluido cálido y evasivo de la sangre de la actuación escénica”.

Por otro lado, “el actor y su público revelan patrones, matices, colores y dibujos” (Barba, E, 1986). El autor añade que esta relación es el momento preciso en el que el autor puede crear imágenes y difundirlas.

En todo caso, para definir y precisar el concepto de dramaturgia y su estructura, es necesario regresar a sus orígenes. Para que la dramaturgia se consolide dentro de un grupo social, “ha tenido que vincular distintas familias y corrientes teatrales, como el teatro etrusco, el primer teatro en Roma en donde se aísla las máscaras, los actores y la organización teatral a un ámbito más general”, (Alcalde, A, 2001).

A su vez, en esta denominada Ciudad Eterna, se desarrollaban las manifestaciones pre- teatrales, y aunque sus representaciones eran sencillas, se las caracterizaba en fiestas campesinas en honor de la recolección de alimentos.

En Grecia se constituyó el teatro, valorando su antigüedad y nivel artístico. Esquilo, Sófocles y Eurípides fueron los representantes de la tragedia teatral y dentro de la comedia, se puede nombrar a Aristófanes, Antífanos, Menandro Andrónico.

Estos dos géneros – comedia y tragedia- son los más representativos de Roma y Grecia. Para comprender su trama y su estructura se debe considerar su diferencia, desde su argumento, desenlace y tipos de personajes.

En referencia a Diomedes, la tragedia teatral es “la escenificación de los avatares de los héroes en momentos difíciles”, (Alcalde, A, 2001:7). Es en este género en el que el ser humano se invade de sentimientos y sensaciones de dolor, compasión y, en ocasiones, de miedo. Por el contrario, la comedia es “la representación de la gente privada y civil sin ningún riesgo de vida” añade el autor, en la que el final es placentero para el espectador porque produce

risa. En todo caso, ambos géneros fueron creando variaciones teatrales con las que se desplegaron subgéneros.

Por otro lado, dentro de la ambientación y caracterización de los personajes, (Alcalde, A, 2011) expone que “en la tragedia se presenciaba grandes decorados y columnas mientras que la decoración de la comedia es más sencilla”.

Los personajes y su personificación en la plataforma deben ser comprendidos con exactitud, pues a partir de esto se puede interpretar sus alcances sociales, culturales y psicológicos. Además, hay que tomar en cuenta los elementos útiles dentro de la personificación en cada género teatral.

En la antigüedad, Grecia y Roma, los actores de tragedia usaban el ‘coturno’; una especie de sandalia, el ‘quitón’; una túnica con mangas y en el caso de las mujeres (aunque con escasa representación teatral), el doble cinturón se lo utilizaba debajo del pecho y en las caderas. En todo caso, el vestido principal era la toga romana, blanca y con bordes púrpuras.

En el género comedia era usual el uso de túnicas hasta los hombros sobre los pantalones. Además, era común la utilización de máscaras hecha de diferentes materiales. Respecto a la temática, el objetivo respaldaba el reflejo social.

(...) en Roma se prefiere el tema troyano: la guerra de Troya y los avatares de sus protagonistas. Existe, además, una tendencia hacia lo horrible, propia del pueblo romano. Se eligen las historias más truculentas y sangrientas. También hay una tendencia hacia el melodrama. Se exagera lo sentimental y lo patético. Los personajes son exagerados: locos, violentos” (Alcalde, A, 2001: 7).

Por su parte, dentro de la comedia el autor se refiere a ella como un género costumbrista y burguesa. “Los personajes se crean desde la esclavitud, la sociedad baja, la prostitución” (Alcalde, A, 2001:13).

Al considerar el manejo del lenguaje, la tragedia “se parece más al de la épica que al de la comedia” (Alcalde, A, 2011: 14). En este género se utiliza un lenguaje más extenso, en ocasiones con un estilo sublime. Por otro lado, la comedia posee otras técnicas de representación, por ejemplo: “el autor juega con sus equivocaciones, con las groserías y obscenidades; la relación entre el actor y el público es más íntima”, añade Alcalde.

“El teatro está hecho para que nuestros deseos más arraigados cobren vida”, (Artaud, A, 2011: 6). Así es que la forma en la que se aplique el lenguaje es fundamental, entendiéndose lenguaje como: gestos, palabras, sonidos, fuego, entre otros. Por eso en el teatro “*Drag*”, las expresiones faciales o gestos se intensifican y las palabras exponen con ironismo y sarcasmo la realidad. El objetivo del “*Drag*” es demostrar al espectador crudamente la forma en la que se vivió y se está viviendo en Quito.

“A destruir el lenguaje establecido y “tocar la vida, se hace y rehace el teatro (...). Debemos dejar de pensar que las ideas y obras maestras del pasado son perfectas. Estamos en el derecho de pensar y representar lo actual, lo que sentimos, una realidad que se construye todos los días para seguir en el proceso de renovación y no seguir pensando que lo antiguo es lo valedero (Artaud, A, 2011: 11).

A este planteamiento, se une (Rosenzvaig, M, 2003: 37) y (Calderón, P, 2011). El primero sostiene que “la realidad siempre está encubierta” mientras que Calderón añadió que la vida misma es un teatro.

Frente a estas afirmaciones (García, J, 2004: 68) expone:

¿Podemos vivir sin teatro? Es posible. Pero el teatro es desde hace miles de años, el gran observador y curandero de las esencias del alma humana. De todas las artes es la que más se ha encargado de la cultura humana. Antes las personas no iban al psicólogo, iban al teatro.

Y es que resulta indispensable rehacer la definición de la dramaturgia, considerando los patrones actuales. Además, no se debe analizar una realidad

artística sino los fenómenos sociales que están alrededor (Trancón, S, 2006:88).

Por eso, añade que la existencia del teatro se debe a una constante actividad cultural, social y artística. Sin embargo, hace énfasis en que estas actividades deben ser específicas para que el teatro sea reconocido como un hecho social:

(...) no solo es un hecho físico (tiene una materialidad concreta, es algo real; una actividad llevada a cabo por seres humanos en un tiempo y espacio concreto; sino un hecho simbólico (un concepto y una palabra que da lugar a intercambios discursivos) (Trancón, S, 2006: 89).

Por esta razón, el teatro tiene un cuidado exhaustivo para denominarse como tal. No se puede justificar ligeramente la calificación de una obra como proceso de dramaturgia. Por esta razón la dramaturgia se debe entender como una forma creativa que mantiene una estructura a seguir.

Dentro de esta estructura, el espectador o la sociedad que la percibe conforman un papel importante. A través de estos elementos, el teatro se construye. Y así lo expone Trancón al decir que “el teatro es una forma de construcción distinta y única” (Trancón, S, 2006:103)

Obviamente esta construcción debe cumplir con funciones. Trancón manifiesta que la dramaturgia y su estructura tienen ante todo una función crítica social, ideológica y política. Como en el caso de Dionisios Arte Cultura e Identidad, donde se pone en duda las normas sociales, las ideas dominantes, los valores impuestos, los tópicos y los lugares comunes, las ideologías fundamentalistas y el abuso de poder.

A su vez, explica que la función renovadora y transformadora de códigos se ajusta a los gustos, las formas, la moda y a las corrientes de pensamiento. Estas funciones llegan a la reflexión y conocimiento, pues se descubre nuevas

realidades y enseñanzas. Y a partir de estas experiencias se consigue el placer y el goce artístico. “El teatro es una interpretación; entrelazada en sus elementos básicos como las palabras, el sonido, la visión, el movimiento; y por supuesto: la acción” (García Barrientos, J, 2004:19).

### **1.3. Arte Latinoamericano: un espacio social, cultural y político**

La cultura puede ser expresada como la esencia del comportamiento. La razón de ser de las actividades y las costumbres del individuo. En América Latina, las construcciones culturales de los pueblos han marcado sus expresiones sociales, políticas y artísticas.

Para comprender el arte latinoamericano, su estética y valor artístico, es necesario contextualizar su cultura, su forma de vida y sus pensamientos de arte. Desde la antigüedad hasta la época moderna, la concepción del arte en esta región se ha transformado por razones diversas. El acelerado sistema capitalista y los procesos de aculturación son factores que determinan los cambios y las formas de expresión artística en Latinoamérica. Un ejemplo de esto, se puede observar en las artesanías de Otavalo en Ecuador, donde el paso del tiempo ha cobrado factura, ya que sus diseños coloridos a mano han sido reemplazados por máquinas; el objetivo: competir con el mercado y satisfacer al cliente europeo.

Así pues, la cultura debe comprenderse, como lo manifiesta (García Canclini, N, 2002), como una estructura que posee coherencia y sentido dentro de sí. Además, añade que a pesar de encontrar prácticas desconcertantes, estas son necesarias, lógicas y funcionales dentro de esta coherencia.

A su vez, expresa que “el individuo realiza su personalidad por la cultura; el respeto a las diferencias individuales implica, por lo tanto, un respeto a las diferentes culturas” (García Canclini, N, 2002: 65). De esta manera, la cultura

se convierte en un conjunto de actividades y comportamientos de la formación social de un pueblo.

Dentro del ámbito artístico, “la cultura resalta su significado porque a través de ella, la obra de arte puede producirse, representarse, reelaborarse, comprenderse, reproducirse y transformarse dentro del sistema social en el que se desenvuelve”, (García Canclini, N, 2002: 67).

Esto es lo que ha pasado con la temática “*Drag*”, que después de 14 años sigue representando, no solo a la diversidad, sino luchando con los comportamientos normativos de la sociedad.

En el caso de América Latina, antes de 1492 los habitantes del continente lograron un desarrollo cultural independiente al de Europa. Por ejemplo, “domesticaron animales obtuvieron remedios y bebidas, desarrollaron industrias de tejido, cerámica y trabajaron con metales preciosos (García Canclini, N, 2002: 71). El autor añade que estas técnicas “siglos de observación, para rechazarlas o comprobarlas por intermedio de experiencias incansablemente repetidas” (García Canclini, N, 2002: 61).

Sin embargo, la conquista española causó un impacto dentro de este proceso. Antes de la conquista el pensamiento de los habitantes de Latinoamérica se ligaba a la sensibilidad; sus conceptos estaban “sumergidos en las imágenes”, (García Canclini, N, 2002: 61), Por otro lado, durante la conquista y en la colonia, “las imágenes y los datos inmediatos de la sensibilidad y su elaboración imaginaria, están subordinados a los conceptos”(García Canclini, N, 2002: 61).

Por esta razón que la conquista distorsionó el pensamiento indígena a través de reorganizaciones en los sistemas económicos y culturales. Cabe recalcar que el objetivo de este capítulo no es tomar posición de los acontecimientos históricos en la región, sino entender a través de ellos el proceso y significado



artístico. A partir de este proceso de colonización, los indígenas optaron diferentes formas de ver el mundo. Las expresiones se modificaron y dieron referencia, en su mayoría, a contextos europeos.

En palabras de García Canclini todos los pueblos tienen el derecho de desenvolverse de forma autónoma, sin que la cultura de otro pueblo se imponga, en Latinoamérica la realidad fue otra. En este encuentro de culturas, el indígena entró en un proceso de reinención. Es decir, en una búsqueda continua de identidad que ha sido necesaria para poder subsistir.

De cierta manera, esto puede ser palpado en la temática “*Drag*” quiteña, la cual se desarrolla en la capital por influencias europeas, pero por una búsqueda diaria de encontrar un espacio para exponer contenidos homosexuales y artísticos. Daniel Moreno, el pionero de la temática *Drag* y sus estudios artísticos en Madrid (España), surge al igual que otros artistas latinoamericanos, con influencia europea. En sus inicios las obras de arte reflejaban esta búsqueda e identificación con el nuevo mundo, sus conflictos culturales, el abuso, el poder, las nuevas formas de organización política, económica y social y sobre todo el apego al catolicismo, religión impuesta por los colonizadores.

En la modernidad, los conflictos culturales, el abuso y el poder se han convertido en las aristas principales en la temática “*Drag*”, pues a través de estos contenidos –ha desarrollarse posteriormente- se puede comprender los contextos en los que la sociedad quiteña sigue viviendo y por los cuales ha estereotipado los comportamientos. Y es que el arte está vinculado a la producción cultural en América Latina, según (García Canclini, N, 2002). Sin embargo, sostiene que afirmar que la cultura es un proceso de producción, significa:

(...) oponerse a las concepciones de la cultura como acto espiritual (expresión, creación) o como manifestación ajena, exterior y ulterior, a las relaciones de producción. La cultura constituye un nivel específico

del sistema social a la vez por qué no puede estudiarse aisladamente (García Canclini, N, 2002: 73).

Como se mencionó anteriormente, este hecho responde a que la cultura en la región está relacionada directa o indirectamente con aspectos socioeconómicos. El autor añade que cualquier práctica cultural (como el arte) es económica y simbólica porque a través de ella el latinoamericano encuentra un significado y se representa. Es decir, “en el desarrollo socioeconómico, la cultura es interpretada como instrumento para la reproducción social y la lucha por la hegemonía” (García Canclini, N, 2002: 77).

Sin embargo, el arte y la cultura no solo expresan el significado de una sociedad, sino que debe cumplir con los sistemas de reproducción para pueda existir. Sobre todo, debe “reelaborar estructuras sociales e imaginar nuevas” (García Canclini, N, 2002: 72).

Entonces, se puede entender que la cultura expresada a través del arte y la economía de un pueblo van de la mano. Como lo sostiene García Canclini, porque la producción cultural, surge de las necesidades globales de un sistema social, que a su vez, determinan ciertas características de una obra. En este sistema social se define qué producir y cómo difundir.

Sin embargo, las miradas que determinan ¿qué es arte?, parten de concepciones occidentales, en donde las expresiones de Latinoamérica representan, la mayoría de ocasiones, signos populares. La problemática recae, según García Canclini en que no solo las instituciones que establecen las características de arte son las que se alinean a este pensamiento, sino que los artistas de América Latina mantienen esta temática y dejan juzgar sus expresiones a través de una concepción paternalista.

Ante esta citación es necesario plantear un análisis. Por un lado, entender a los productos culturales como una forma de representación. Es decir, ¿cómo aparecen?, por ejemplo, en una obra de arte; los conflictos sociales. ¿Qué

clases se hallan representadas?, ¿cómo usan los procedimientos formales de cada lenguaje para sugerir su perspectiva propia?

Esta relación puede verse reflejada en la realidad social expresada por los individuos de un pueblo y su representación, entiéndase esta última como un ideal de ser y verse representado. Por ejemplo, en las pinturas de Oswaldo Guayasamín se representa la identidad ecuatoriana en diferentes matices. En las 'Las Manos de la protesta', el pintor ecuatoriano expresa la injusticia de una sociedad. Mientras que en 'Meditación' el autor promueve la paz, el amor y la unión de las naciones.

Por otro lado, se puede vincular la estructura social con la estructura del campo teatral, entiéndase la estructura de campo como las relaciones de los componentes estéticos a los que los artistas están sujetos para cualquier representación. Estos componentes estéticos difieren del tipo de arte que se quiera elaborar.

En América Latina, García Canclini introduce el término de culturas populares para relacionar y referirse a las producciones artísticas que surgen específicamente de las condiciones de vida de un grupo. Obviamente estas culturas poseen componentes estéticos diferentes al arte europeo de los inicios. Es decir, en las culturas populares el arte es visto como una forma de expresión social o una oportunidad para representar su vida, sus formas, sus deseos, sus limitaciones, entre otras. En el caso del "Drag" es una salida de lucha para la reivindicación de género.

Además, las culturas populares, nacen por un "proceso de apropiación desigual de los bienes económicos y culturales de una nación o etnia por parte de los sectores subalternos", (García Canclini, N, 2002: 90). Entonces, a partir de lo expuesto anteriormente, donde se afirma que la cultura y el arte representan un proceso socioeconómico, se puede comprender que las culturas populares se adhieren a esta teoría implícitamente, pues su representación a través del arte

refleja la reproducción y transformación real y simbólica de sus condiciones de vida y sus relaciones sociales.

De cierta manera, las prácticas artísticas de las culturas populares son creadas para sí mismas. Según García Canclini nacen como una forma de concebir y manifestar su realidad a partir del lugar subordinado de producción, circulación y consumo en el que se encuentran. Sin embargo, hay que considerar que la producción artística de América Latina no genera una teoría, es decir, el arte Latinoamericano se debe comprender como espacio, en donde los factores sociales, culturales y políticos influyen en las obras desarrolladas, pero no en la técnica de ejecución (Ortiz, D, 2011).

Este planteamiento es válido al momento de exponer el proceso de aculturación al que se enfrentan las obras de arte en Latinoamérica. Un ejemplo de ello, es la transformación conceptual y de consumo que tuvieron las artesanías al enfrentarse al mercado capitalista.

La aculturación ha logrado homogenizar el mercado, supuestamente ha unificado los patrones culturales y el peso alcanzado por los conflictos entre los sistemas simbólicos. Sin embargo, no se puede ocultar la diversidad de patrones existentes, es como que se quisiera afirmar que la cultura de los pueblos es homogénea. Sobre todo, esta supuesta igualdad de patrones no implica o por lo menos, no hay referencia alguna, en la que se explique que los recursos de producción y consumo sean equilibrados para los competidores de un mercado global.

Por esta razón, no se puede eliminar los estereotipos estéticos que separan al arte culto, al arte de las masas y arte popular. Una de las razones principales se debe a que los sectores dominantes controlan y supervisan los “códigos de buen gusto consagrado por ellos mismo” (García Canclini, N, 2002: 103), identificando los signos distintivos de las expresiones artísticas de los diferentes sectores sociales.

Estos códigos de buen gusto han originado el calificativo de “*kitsch*”, término de origen alemán en 1860, que nace por mantener el bienestar burgués de quienes consideraban al arte como bello o no; o como un término que “sirve como aduana del buen gusto” dentro de los procesos de reproducción masiva de las artes, (García Canclini, N 2002: 217). En Latinoamérica se denomina kitsch a las artes que han sido reproducidas a manera de copias con fusiones precolombinas y patrones modernos.

Sin embargo, denominar al arte como “*kitsch*” resulta subjetivo ya que Latinoamérica posee un sin número de exponentes artísticos. En la pintura se puede apreciar las obras de Diego Rivera, Frida Kahlo o Luigi Stornaiolo; tres artistas latinoamericanos con diferentes estilos.

El arte también podría exponerse a través de la música y llegar al pueblo, sin la necesidad de categorizarla como “*kitsch*”. Por ejemplo, las canciones de los salseros Héctor Lavoe y Rubén Blades han sido acogidas de diferente manera que las canciones de Calle 13. Los ritmos musicales y los contextos sociales marcan una afinidad diversa.

Esta diferencia no debería catalogar como “*kitsch*” a una u otra expresión musical, sino que debería propiciar una lectura de la forma y el contexto social en la que fueron elaboradas. De igual manera sucede con el grupo musical argentino Miranda y Belanova de México; los estilos varían según las características del pueblo en donde se produce el arte.

En este punto, Benjamin sostiene que la historia del arte atraviesa tiempos difíciles, tiempos críticos donde la forma artística se puede considerar como nueva. Por un lado, expone que “parece que el valor cultural empuja a la obra de arte a mantenerse oculta” (Benjamin, W, 1989: 5) Obviamente a partir de la emancipación cultural de las obras de arte, estas se ven forzadas a exhibirse masivamente, es decir, a entrar a un mercado capitalista donde no es seguro

su competencia de acuerdo de los recursos y a las percepciones elitistas que cubren al arte. De esta manera,

La época de su reproductibilidad técnica desligó al arte de su fundamento cultural: y el halo de su autonomía se extinguió para siempre. Se produjo entonces una modificación en la función artística que cayó fuera del campo de visión del siglo (Benjamin, W, 1989: 7).

Este conflicto ha transformado el concepto de arte latinoamericano a tal punto, que como ejemplifica Benjamin, las masas ya no pueden organizar y ni controlar su percepción de arte en un museo o exposiciones. Entonces, el valor cultural de una obra de arte se elimina ya que es el público, el único ente que puede valorarla y examinarla, y ¿cómo hacerlo? si en el momento del acto, el “examinado se dispersa” (Benjamin, W, 1989:15).

Pero, ¿acaso los habitantes de la región no poseen la creatividad para realizar y valorizar el arte? ¿Qué recursos impiden este proceso? Antes estas interrogantes, (Hernández, C, 2002) explica que la problematización del arte en el caso latinoamericano se debe que el segmento cultural (artístico y social) está profundamente institucionalizado y cobijado por un manto elitista.

Frente a esto Hernández citando a Beatriz Sarlo, reconoce que en la modernidad latinoamericana “no se cuenta con parámetros valorativos que permitan reconocer al arte como una esfera especializada de la cultura” (Hernández, C, 2002: 9). También destaca la importancia y necesidad de rescatar los valores estéticos propios de una cultura latina. Los estudios expuestos insinúan una reflexión social y cultural acerca del arte:

(...) se plantea que los estudios y otras prácticas latinoamericanas en cultura y poder no deberían seguir descuidando el estudio de esta esfera que, a pesar de representar un segmento elitista de la cultura, todavía se muestra significativa en el juego representacional de lo latinoamericano con respecto al campo de lo transnacional (Hernández, C, 2002: 11).

Por tanto, se afirma la necesidad de tomar conciencia de las desigualdades de producción artística y de los intercambios culturales y económicos dentro del mercado capitalista, para lograr en Latinoamérica un sistema valorativo de arte a partir de su valor social, pero más aún de su valor estético.

#### **1.4. Cuando el género transgrede el arte**

Anteriormente se plantearon acercamientos teóricos del arte dentro del ámbito estético, social y conceptual que permitirán comprender la convergencia entre el arte y el género. Dentro de la investigación propuesta, el género es un término explícitamente vinculado con el arte (Aliaga, J, 2004), (Rosenzvaig, M, 2003). A partir de esta convergencia se podrá analizar las expresiones artísticas dentro de los procesos sociales que marcan una temática de género e identidad visible en el teatro “*Drag*” de Dionisios Arte, Cultura e Identidad.

Es decir, si el arte y sus acercamientos teóricos no llegan a explicar los contextos sociales dentro de una representación artística; el género sí, ya que a través de la identidad de género que construye y representa un individuo, la intención de reconocer como obra de arte va más allá. El propósito del género en el arte es demostrar que mediante el ser y el sentir del autor hay una identidad social y sobre todo sexual. En el caso de teatro “*Drag*” es demostrar la existencia de la diversidad sexual y el proceso de aceptación de esta a través de los contextos históricos en Quito.

El arte “no es un espacio de respuestas, solo un buen lugar para la metáfora y para ocultarse dentro de ella. Es una de las tantas maneras de guarecerse del suicidio” (Rosenzvaig, M, 2003: 49). A partir de esto, el género toma como aliado al arte para intentar demostrar el ser y los sentimientos de quienes lo interpretan. Justamente es lo que hace Moreno y los demás actores “*drags*” en Dionisios: expresar autobiográficamente una realidad social envuelta en estereotipos y miradas discriminatorias.

El arte es una de las formas, en las que las identidades sociales (heterosexual, homosexual, bisexual, travesti, transexual, entre otros) y el teatro “*Drag*” han encontrado un espacio para exponerse bajo una máscara de las miradas sociales. De cierta manera, es una búsqueda para encontrar la verdad del ser y “que mejor que (hacerlas), dibujando máscaras tan ridículas como absurdas” (Rosenzvaig, M, 2003:118).

Así pues, se puede comprender que el discurso de género en el arte es tal vez solo una excusa o pretexto para demostrar de manera artística los sucesos cotidianos de la vida. La convergencia del arte y el género es una manera sutil para demostrar la existencia de uno mismo, de una sociedad que camina bajo una máscara de cautela. Como lo dice Moreno (2012) el arte Drag es una manera pasiva de llegar a las personas.

Cuando el discurso de género se expone dentro del arte logra difundir las vivencias de quienes no tienen voz y quieren ser escuchados o de aquellos que reconocen su ser y sentir, pero no lo quieren divulgar. El desarrollo del arte y el género, en una misma plataforma estética, brinda la oportunidad de promover los sentidos, los gustos y los deseos más íntimos de una persona o de una sociedad. Este es el caso de Pedro León, quien desde hace 10 años se convierte en Solange, su personaje “*Drag*”, para sentirse libre y demostrar al público que la versatilidad de su ser.

En la cuestión de género, las máscaras utilizadas en el teatro y en la vida representan un signo de diferenciación en cada ser humano y sus comportamientos dentro de la sociedad a la que pertenecen. Sin embargo, la construcción de la máscara en cada individuo parte de las miradas sociales. Es decir, a través de cómo mira e interpreta el otro se podrá construir una máscara personal. Por esto, Sarahí Basso, la representación “*Drag*” de Moreno, es solo el personaje base. A través de ella, se puede escenificar a la madre, la amiga, la loca... Para Moreno (2012) Sarahí es la máscara que se modifica y recrea dependiendo del contexto social en el que se expone.



Pero ¿acaso la identidad es un sentimiento y una decisión privada? En muchas sociedades, las construcciones de identidad de una persona parten y se rigen de un hecho histórico y social, mas no individual. Es decir, las construcciones sociales de forma tradicional logran manipular los deseos de quienes son diferentes. La construcción de género responde a las normas, reglas y leyes que se imparten dentro de una sociedad. Es decir, si alguien desea ser alguien más, en primera instancia se acompleja por las construcciones que se han establecido a lo largo de los años (Butler, J, 2006:25). A partir de esto, las personas con diferente orientación sexual se preguntan ¿si pertenezco a un género seré parte de una sociedad?

Por su parte (Preciado, B, 2011) en una entrevista expone: “no creo en la violencia de género, creo que el género mismo es la violencia, que las normas de masculinidad y feminidad, tal como las conocemos, producen violencia”.

Mientras tanto, (Rosenzvaig, M, 2003) argumenta que es el otro el que construye y recrea, según los intereses sociales, la identidad:

El otro me quita la libertad al robarme mi privacidad. En peor condición de sostener la identidad se encuentra el homosexual, quien no tiene una cultura que lo sostenga; no es algo que se transmita de generación en generación (Rosenzvaig, M, 2003;17).

Entonces el género es un discurso y un ejercicio identitario, que de forma tradicional lo ha ido construyendo la sociedad. Sin embargo, la cuestión de género es una lucha personal por vivir lo que el individuo desea ser y sentir.

A su vez, la búsqueda de la autenticidad del arte en el género es encontrar el ser y su verdad. En este punto es imprescindible nombrar a Raúl Damonte Botana, más conocido como Copi, quien fue escritor y dramaturgo argentino y un exponente importante dentro del teatro gay. Para Copi la verdad y “el mítico deseo de un artista de verse desde fuera, de contemplarse en la representación, e tenerse a sí mismo, de destruir sus máscaras y llegar al

espectador desde una inviable sinceridad, son sus obsesiones” (Rosenzvaig, M, 2003: 91).

Se puede entender que el actor, independiente de su orientación sexual y género, busca la identidad en un disfraz, pero para hacerlo, puede llegar a traicionarse porque su personalidad y pensamiento se rigen al sexo biológico y no a una identidad de género sentida. Este desconocimiento propio, de no poder enfrentarse a su verdadero ser lo lleva a cargar una máscara más pesada; no la del teatro sino la de la vida. (Moreno, D, 2012) cuenta que, en muchas ocasiones, llegan a Dionisios homosexuales con interés de crear un personaje “*drag*”. El primer paso, según Moreno, es identificar el por qué de esta construcción, pues para algunas personas la temática “*Drag*” es una opción para demostrar la homosexualidad. En ese momento, (Moreno, D, 2012) explica que el teatro “*Drag*” no es una expresión más del homosexualismo, “el teatro “*Drag*” es un forma de hacer arte para demostrar la realidad social de una manera satírica y dramática”, comenta. Moreno enseña la temática a quienes hayan entendido el concepto “*Drag*”. A los que no simplemente les aconseja otra alternativa.

Justamente, frente a este desconcierto emocional Copi busca una respuesta y una solución. A partir de sus obras logra exponer el ser del género, desborda los discursos estereotipados de los discursos sociales (masculinidad y feminidad). En sus obras deconstruye los cuerpos y la identidad que está perdida (Rosenzvaig, M, 2003). “Comer al otro en el plano del imaginario es llegar a ser el otro; si yo me veo en los ojos del otro, comer sus ojos es encontrar definitivamente mi esencia. Comer a Dios es llegar a ser un poco Dios”, afirma (Rosenzvaig, M, 2003: 82).

Pero, ¿qué es el género? ¿Cómo se interpreta el papel y la funcionalidad de una persona en una sociedad? A partir de estas preguntas se podrá comprender por qué cuando el arte converge con el género; la identidad de una persona logra más allá que el sentir. Es decir, el género a través del arte logra

exponer las máscaras de las identidades sociales. Mediante el arte el género puede expresar sus más íntimos deseos y miedos (Moreno, D, 2010). Esta convergencia será desarrollada con más detenimiento en los capítulos posteriores.

El término género, en inglés "*gender*" fue utilizado por primera vez en Estados Unidos a principios de los años setenta. Nació como un concepto facilitador para que las mujeres puedan desvincularse del discurso en que la persona debía ejercer sus roles sociales a partir de su autonomía y de su sexo biológico.

Michel Foucault, teórico francés, afirma la inexistencia de una verdad absoluta en las personas como individuos. A partir de esto, se despliegan pensamientos y corrientes que apoyan la teoría, como los de Judith Butler y Beatriz Preciado que se expondrán con detenimiento posteriormente.

A partir de esta concepción que se replantea la percepción de que el hombre y la mujer nacen como tal. Este término defiende lo contrario, el hombre y la mujer se construyen y desempeñan sus roles a través de un proceso de socialización, al que están expuestos.

El género es un "elemento constitutivo de las relaciones sociales basados en las diferencias percibidas entre los sexos", (Aliaga, J, 2004:11). Es decir, se construyen a partir de los paradigmas sociales.

El término sexo tiene raíces explícitamente biológicas que dividen al hombre y a la mujer según los genitales. Mientras tanto, el género se utiliza para dar una referencia al conjunto de valores, actitudes, roles y comportamientos que tiene una persona dentro de la cultura en la que se desenvuelve. En ambos términos, la sexualidad se expresa para referirse al conjunto de prácticas y orientaciones (homosexuales, bisexuales y heterosexuales) y las formas de expresión del deseo hacia otra persona.

Haciendo alusión a 'Segundo sexo', una obra de Simone de Beauvoir, (Comesaña, G, 1999: 27) expone un rechazo a la biología "como destino de la mujer, para destacar el rol preponderante de la historia y la cultura".

De la misma manera, hace un análisis referente a la naturaleza y la cultura; dos aristas importantes para comprender los roles establecidos en la sociedad.

La Naturaleza, así como la Cultura, tienen dos caras en El segundo Sexo. La Cultura es a la vez lo que oprime (al interpretar los datos de una forma contraria a la mujer) y lo que libera, puesto que es en lo cultural en donde la mujer puede afirmar su trascendencia. En cuanto a la Naturaleza, no es el destino (todo depende de la forma como la Cultura la interpreta), pero lo es de todas formas, porque es por su mayor sumisión a las necesidades de la especie que la mujer sufre de un estar amarrada a la inmanencia contra lo cual debe luchar para liberarse (Comesaña, G, 1999:35).

Es por eso, que en la mayoría de sociedades, el estereotipo femenino y masculino marca la diferencia conductual. Por un lado la feminidad, un comportamiento estrechamente ligado a las mujeres, en el que la dulzura, la emoción, los sentimientos y la pasividad son las principales cualidades dentro del marco de una sociedad tradicional. Por otro lado, los roles establecidos por los hombres (biológicamente) se caracterizan por la autoridad, la disciplina, el control y la razón.

Esta caracterización conductual no es inocente, es decir "se ha modificado por un sinfín de presiones y constreñimientos sociales, culturales, religiosos y médicos" (Aliaga, J, 2004: 12). Sin embargo, hay quienes han desafiado a esta conducta establecida. Existen hombres y mujeres que no sienten reflejar su sexo biológico, y no solo eso, sino que están dispuestos a romperlos.

Más allá de sentir una identidad diferente, los comportamientos sociales con el tiempo se han transformado. Por ejemplo, "en la Primera Guerra Mundial, las relaciones de los sexos (hombre y mujer) se transformaron. Algunas mujeres

ocuparon cargos profesionales que tradicionalmente eran otorgados a los hombres” (Aliaga, J, 2004: 15).

Este caso es una simple muestra de las revoluciones de género que comenzaron a desarrollarse en el mundo. Es así que en el ámbito artístico se comenzó a discutir la postura de hombres y mujeres que defendían la cuestión de género. Obviamente, en su primera etapa el concepto de la fusión (arte y género) no era la adecuada. Por ejemplo, Otto Dix y George Grosz a través de una serie de pinturas, dibujos y acuarelas insistían en “mostrar cuerpos de mujeres violadas y salvajemente desmembradas” (Aliaga, J, 2004:16).

Además, las construcciones de género no estaban consolidadas. Debido a esto, la mujer era retratada como un ángel, una enfermera o representando el rol femenino de una madre.

En el arte y en la literatura del siglo XIX y principios del XX, la representación de mujeres fuertes se centraba en féminas castradoras. Un ejemplo de ello es Eva, Circe, Medusa, Salomé, entre otras. Según Aliaga, estas representaciones fueron utilizadas como una estrategia de defensa a la sexualidad.

El desarrollo del género representado en el arte aumentó a pesar de represalias gubernamentales o sociales. Es el caso de la novela “*Well of loneliness*” de Radclyffe Hall, aunque su narración es cruda no contiene escenas sexuales, fue censurado por las autoridades británicas por incitar la libertad sexual.

El travestismo (uso de vestimenta contrario al sexo biológico), pudo representar su interés dentro de la sociedad con las imágenes de Rose Sélavy, una obra de Claude Cahun, artista francesa que logró difundir imágenes de distintas apariencias y disfraces de hombre y mujer.

En años de modernidad, la libertad, el progreso y las transformaciones sociales permitieron que las mujeres cuestionen las normas establecidas. Sin embargo,

en el arte estas reivindicaciones solo lograron beneficiar a los hombres y calificando a las mujeres como un objeto pasivo. Así lo señala (Aliaga, J, 2004) citando a Griselda Pollock en la publicación en inglés "*Vission and Differenc*".

De esta manera, se puede entender que en 1946, "las galerías de arte, especialmente en Estados Unidos, tuvieron mínima afluencia de mujeres. Sin embargo, este no es el caso de Georgia O'Keeffe, artista estadounidense, que logró reflejar en sus pinturas la feminidad que ella misma desmentía" (Aliaga, J, 2004: 23).

Como suele suceder, aunque en la galería de arte no se expongan las obras de arte, estas son realizadas y difundidas entre artistas con un mismo interés. Entre 1945 y 1947, Louise Bourgeois se dio a conocer. Ella realiza esculturas donde fue reconocida representaba un mundo de opresión, paralelo a las construcciones y relaciones de mujeres y hombres. En 1974, Bourgeois fue reconocida por su concepción de "*The Destruction of the Father*", una obra en la que cuestiona el poder del falo.

En este mismo año, el arte expone las diversas realidades corporales de la feminidad, "ajenas a la mirada reguladora del machismo" (Aliaga, J, 2004:58). Este es el caso de Carolee Schneemann, artista reconocida tras reflejar en sus obras las diversas sexualidades vinculadas y los orgasmos femeninos. Después de un viaje a Europa en 1975, Schneemann regresa a Estados Unidos y se expone frente a un público femenino.

Desnuda, con el cuerpo pintarrajeado como una criatura embebida en un rito (...) extraía de su vagina un rollo del que leyó un texto. En él ironizaba sobre los procedimientos sociales que marcaban las actividades consideradas socialmente adecuadas para las mujeres, con el objeto de diferenciarlas de las que eran marcadas con el sello del varón; distinciones en las que caían también algunas mujeres (la danza para las féminas; el cine para los varones) (Aliaga, 2004: 58).

Es así que defendía el género y la identidad. Dos años más tarde, repitió la escena para hombres y mujeres. Además, era una muestra de rechazo a las concepciones machistas de los años, en las que se creía que la mujer era incapaz de poseer un pensamiento abstracto. (Aliaga, J, 2004) explica que en esta época las mujeres no estaban aptas para enfrentar una realidad material y carnal.

En 1976, en New York se expuso la obra "*Torture of Women*" de Nancy Spero. La obra, además de demostrar las violaciones de poder, impulsó la viabilidad del arte producido por mujeres, pues contó con la presencia de Mary Beth Edelson, pionera del arte feminista y Ana Mendieta, artista cubana. En "*Torture of Women*" se maneja a través de paneles que explicaban infierno que es para las mujeres su propia vida.

A partir del noveno panel, Spero incluyó figuras impresas que usaba por vez primera. Con ello trató de configurar un léxico femenino, una suerte de alfabeto sobre las mujeres. Esta figura aparecía con las manos y los pies cortados, y encogida: era una metáfora de las prisioneras. De alguna forma, se trataba de trabajar en un libro en el que había textos mecanografiados, algunos de los cuales se refería a jóvenes de izquierda detenidas en Uruguay y que fueron salvajemente torturadas hasta la muerte, también había acopio de información sobre el rapto de dos monjas francesas en Buenos Aires (Aliaga, J, 2004: 59).

A partir de estas exposiciones y del surgimiento de nuevos talentos artísticos que relacionan el arte con el género, entre 1970 y 1980, se hace una relectura de pensamiento. A su vez, Michel Foucault inicia su teoría de subjetivización, relacionada con la idea del cuerpo y los placeres.

También se involucra con la noción del biopoder, pues no es una teoría sino enunciados sistemáticos y explicativos que pretendan comprender desde afuera de fenómenos o problemáticas determinados, (Gihovani, D, 2008:11).

En la investigación propuesta, la noción de biopoder también cobra relevancia ya que demuestra la relación con el "dispositivo de la sexualidad" (Gihovani, D,

2008:14). Y así lo afirma: “el biopoder es una tecnología de poder centrada en la norma” (Gihovani, D, 2008:153).

La sexualidad y el poder son dos premisas fundamentales para comprender el escenario donde se pone a ejercer el Teatro “*Drag*”.

De allí, la expresión foucaultiana según la cual el sexo se constituye en “pozo del juego político”. En el mismo modo, la sexualidad es un poder microscópico que se ejerce en los cuerpos, en la calidad de sus placeres, para así ejercer un macro-poder de regulación y control de las poblaciones. El biopoder, en la forma de dispositivo de la sexualidad se encabalga y se articula a su otra forma, que es la máquina disciplinaria, pues mediante estrategias que invaden los dominios de la pedagogía, la demografía, la medicina y la psiquiatrización se pueden disciplinar los cuerpos y regular las poblaciones. En palabras del mismo Foucault “el sexo está en la bisagra entre la anatomopolítica y la biopolítica, en la encrucijada de las disciplinas y las regulaciones, y en esta función es como ha llegado a ser, al final del siglo XIX, una pieza política de primera magnitud para hacer de la sociedad una máquina de producción. (Gihovani, D, 2008:153).

De esta manera, el campo de Estudios “*Queer*” también surgen pensadores con el objetivo de romper con los estereotipos marcados y cuestionar las identidades establecidas como normales dentro de la sociedad.

Desde las universidades nacieron estudios para cuestionar los valores de género. Estos estudios expresados también a través del arte. Por ejemplo, las fotografías de Catherine Opie de la comunidad transgénerica de San Francisco (Estados Unidos) y del artista Del La Grace Volcano en Londres. En las primeras, se utilizaba fondos cromáticos vivos como representación de las múltiples elecciones dentro de una vida moralista. En las fotografías de Del La Grace Volcano, se hace una representación de los clubes, como un mundo invisible donde lesbianas y “*Drag-Kings*” viven:

(...) las “*Drag-queens*”, juegan y se mofan de las supuestas habilidades del macho en actuaciones y “*performances*” en las que estas mujeres imitan y exageran los andares del varón se atavían



con ropas de vaquero y una pléyade de consoladores (Aliaga, J, 2004: 92).

Desde los años noventa en adelante, las exposiciones artísticas de género se han enfrentado con los discursos hegemónicos sobre la masculinidad y feminidad. Aunque en la actualidad países como Estados Unidos, España, Holanda y Francia han logrado sobrellevar y comprender los diferentes valores de género, hay otros que no, en donde los procesos de aceptación se restringen por razones sociales, culturales; incluso políticas. En el caso de Ecuador, las leyes respaldan la diversidad sexual. Sin embargo, en la práctica la mirada discriminatoria continúa. A través del teatro “*Drag*” se pretende luchar contra el irrespeto y la intolerancia de este comportamiento.

### **1.5. Representaciones en la plataforma: cuando el ‘yo’ se convierte en el ‘otro’**

Representar es sentir la presencia del yo en el escenario. Es eliminar la distancia entre las máscaras y el ser, es no distinguir el uno y el otro. Representar es ser parte de esa máscara y definirse como el otro siendo el uno, a la vez.

La representación es una teoría sin fin, una búsqueda constante del ser humano de retratar su rostro en el imaginario. Así pues, es considerada una teoría de signos, un dispositivo auténtico que reúne “el discurso y la imagen, el poder y el teatro, y la muerte y la vida” (Enaudeau, C, 1998: 8). Y es que en la vida “siempre estamos representando” (Rosenzvaig, M, 2003: 98).

El ser humano, desde que nace, busca incansablemente aquello que le falta para convertirse en el ser humano que desea. Por eso se puede decir que la representación es un juego, en el que todas las personas participan, ya que como se mencionó anteriormente, las máscaras de las sociedades incitan a que este juego esté vigente.

Así coinciden (Rosenzvaig, M, 2003) y (Enaudeau, C, 1998) en sus obras, al exponer que el individuo que nace es reemplazado inmediatamente por suplentes, por otro que mantiene su fisonomía, mas no sus intenciones de vida. Es decir, cada persona entra en el juego de la representación para tratar de encontrar su ser verdadero, que irónicamente puede ser encontrado en su mismo juego, es decir, en la esencia representación.

Esta esencia puede ser el teatro, entendido como una plataforma para actuar y transformarse en lo que ser humano desee. Sin embargo, esta expresión artística puede ser una paradoja porque “representar es sustituir un ausente, darle presencia para confirmar su ausencia” (Rosenzvaig, M, 2003: 90).

Pero, ¿quién es este ausente que busca incesantemente una máscara para sustituirse y confirmar su presencia? (Rosenzvaig, M, 2003) expone al comediante como el paradigma de la representación. El actor que se entrega a la obra de teatro para fusionarse con el personaje que representa, el que no puede reconocer su ser y distinguir su oficio. Éste se convierte en un “ser-signo” (Rosenzvaig, M, 2003: 90) que contempla su transformación y el adueñamiento de su ser. Entiéndase ser-signo como un ente que busca una identificación.

Este comportamiento, voluntario o no del actor, responde a que él siente un personaje real, solo cuando percibe ligeramente la emoción de la actuación. Para el comediante, la representación es ser y sentirse de la misma forma.

En realidad, un gran comediante nunca revelará “las formas extrañas que toma” en su representación, (Enaudeau, C, 1998:7). En efecto, el comediante vive con esta representación en su ser. Para él, la representatividad es un paso más de vivir la realidad. De esta manera, se puede confirmar que la representación es un juego incesante de la vida.

En este juego de ser y representar, el comediante corre un riesgo. Este puede

ser considerado como “juguete de los espectadores” (Enaudeau, C, 1989: 9), porque al vivir como un actor alejado de su personaje puede exponer en sus obras sentimientos que no son suyos. En la escena puede parafrasear frases establecidas y repetirlas mecánicamente. El comediante deja de ser, en su imaginación, un ser fantástico y se anula como héroe para convertirse, tal vez en una marioneta social que responde a un fin.

Este riesgo también se puede comprender como una paradoja pues “la corrupción del teatro es la corrupción misma de la representación” (Enaudeau, C, 1989: 8,9). Es decir, de la obra en escena (representado) de los comediantes (representantes) y de los espectadores (actores de la comedia). El teatro y la temática “*Drag*” en la plataforma escénica no pudiesen consolidarse como una expresión artística o social de representaciones, sin la presencia de esos tres elementos.

La representación del actor tiene relación íntima con los espectadores. El actor, al crear su imagen en el escenario, acoge los gestos del espectador y al fusionar las máscaras de uno y otro, inevitablemente se convierte en el otro. Es decir, en el espectador o por lo menos en la máscara que este posee. En Dionisios esto sucede en cada presentación. Cuando el “*Drag*” sale al escenario tiene que realizar una lectura de su público y de su estado de ánimo frente a la obra, dice (Moreno, D, 2012). A medida que la obra avanza y según el tópico de esta (educativo, político, sexual), el actor *drag*” tiene que medir la reacción de público. “Solo así sabrá si continuar con la misma fuerza o bajar la intensidad de la interpretación” comenta Moreno (2012).

El actor y el espectador se miran uno a otro, se sienten a la vez porque representan la misma máscara. El actor desea convertirse en el otro y “aspira convertirse en otro para sentir por dentro y como otro él mismo ese otro que es”, (Rosenzvaig, M, 2003:97). Este juego responde a que el ser humano sucesivamente busca esconderse en las máscaras temporales y atemporales de la vida.

Sin embargo, el autor hace diferencia de esta representatividad en los géneros teatrales. No es lo mismo, dice, la forma de representar una tragedia o una comedia:

(...) en la tragedia se produce una identificación entre el yo y el personaje mientras que en la comedia funciona lo contrario: el actor se distancia del personaje, el actor se dice a sí mismo: “yo jamás sería tan tonto como mi personaje” (Rosenzvaig, M, 2003:98).

En todo caso, en ambos géneros el actor no puede encontrarse sin su personaje. “Entre él y el personaje hay un hueco: ese hueco es la representación”, (Rosenzvaig, M, 2003:98).

Este hueco puede entenderse como una sensación que el actor percibe desde el momento mismo en que realiza el guión teatral. Por un lado, puede imaginar su deseo expuesto en el papel, pero otra es la realidad de las palabras que están en él. Es decir, el actor trata de encontrar un refugio en su propio imaginario para representar de forma inconsciente sus deseos de una obra correctamente construida. Sin embargo, no lo consigue porque el espacio escénico es el reflejo del mundo, donde el hombre o el actor expone lo que pasa en él.

De cualquier manera, “el espectáculo permitirá decidir” (Enaudeau, C, 1998: 4). El espacio creado por el actor podrá revelar la proporción real del comediante y su poder de imaginación a través del espectador. El personaje representado tendrá la facultad de definir la presencia del actor y el personaje.

Obviamente que esta percepción puede ser transformada por el actor, quien con su poder de ilusión tiene la capacidad de reflejar un espejismo o una realidad, o a su vez; hacer creer la realidad ideal que representa. “La percepción dispone del espacio en la exacta medida en que la acción dispone del tiempo”, (Enaudeau, C, 1998: 74).

A su vez, añade que la disponibilidad del espacio implica tener la capacidad de manipular el ambiente para sustraer todos los elementos innecesarios que impidan una adecuada representación por parte del actor. Es decir, que el espacio donde se levanta la plataforma escénica debe incitar estímulo y reacción. Pero sobre todo, el autor pone énfasis en el juego de miradas que pueden provocar credibilidad representativa:

La vista, por penetrante que sea, no libera al animal de su alienación por las formas-tipo. Solo se dispone del espacio si este deja de ser un lugar asediado por figuras omnipotentes o sagradas, para convertirse en una extensión homogénea, donde se intercambian objetos neutros, privados de un poder excitante e inmediato (Enaudeau, C, 1998: 74).

De este modo, se entiende que la representación no es inocente; se recrea a través de procesos y la participación de los diferentes elementos que la integran. Y aunque la representación solo se consolida como un hecho cuando el espectador, sus miradas, el ambiente y el actor logran fusionarse en un solo ser; sus interpretaciones logran “una forma estable, una identidad conceptual a la diversidad inaprensibles, evanescente, de las apariencias (Enaudeau, C, 1998: 95).

Así pues, la representación es como un espejo, una superficie frágil que puede trisarse si la mirada del espectador y el actor se fijan en su solo punto del escenario. El ambiente recreado para la representación debe conmover al espectador, para que este entre al mundo imaginario que el actor anhela. Es decir, se hunda en el hueco de la representación a través del espacio. La representación se logra cuando las miradas de los integrantes de la obra se fusionan en mismo lente de mira: “el código perspectivita impone a la mirada su regla y su freno, la encierra en un marco que cerca y delimita lo imaginario representado” (Enaudeau, C, 1998: 9, 10).

Argumenta que en la representación los integrantes y los elementos son imaginarios en un mismo sitio, en el mismo cuadro, en la misma perspectiva y en la misma pantalla.

Este intercambio de miradas en un mismo espacio, solo se puede lograr con la imaginación. Solo con ella “el mundo se habría engañado a sí mismo” (Enaudeau, C, 1998:10). La imaginación facilita, a través del engaño, el gusto por la pasión, por la excitación, por el miedo y por otras sensaciones que los seres humanos, espectadores o no, consideradas prohibidas. Enaudeau, sostiene que estas sensaciones deben despertarse. En primera instancia, tal vez como una imaginario o como una ilusión atribuida al alma.

El peligro de la representación se construye a través de su propia paradoja. Al destapar estos sentimientos reales del actor se incita, a que dentro de su imaginario representativo, también lo haga. Así pues, se suscita el hecho de que la repetición del modelo, “su duplicación en las copias, no sea un accidente, sino algo propio de la naturaleza de la idea, de su verdad” (Enaudeau, C, 1998:13).

En todo caso, la representación siempre estará presente mientras el sujeto (autor, lector, espectador o contemplador) apunte su mirada al imaginario, al cuadrado o al espacio recreado. Por eso, (Enaudeau, 1998) añade que la piel que logra la representación está en todos los miembros del mundo que habitan el escenario:

En suma, ser es actuar; actuar es representarse, y, representarse es falsificar. Si suprimimos el perspectivismo, no queda nada. El mundo no es más que el juego de errores en virtud de los cuales las fuerzas adquieren sentido y valor entre ellas, para actuar unas sobre las otras. Fuera de estas interpretaciones recíprocas, de estas significaciones relativas, lo real desaparece (Enaudeau, C, 1998: 97).

La paradoja de la representación es tal, que para que esta se pueda expresar correctamente, Rosenzvaig propone la búsqueda del alma del actor y la

desnudes de sus máscaras racionales para así, “eliminar la distancia entre el ser y el parecer, entre el actor y la representación”, (Rosenzvaig, M, 2003: 116).

## CAPÍTULO II

### ESPACIOS PÚBLICOS Y ACERCAMIENTOS TEÓRICOS

Este capítulo pretende poner en escena los 14 años de la organización Dionisios y el aporte de su expresión artística en la sociedad. Es decir, dar una lectura de Quito, como un espacio donde los procesos de modernización han permitido que el imaginario normativo se consolide. Además, conocer cómo la temática “*Drag*” está concebida a partir de costumbres heterosexuales, que clasifican las conductas por equívocas o aciertas, según los estereotipos marcados.

Las dinámicas de poder que se manejan en la sociedad quiteña permiten analizar la lucha que ha mantenido la organización para lograr ser visible. Por eso, en este capítulo caben preguntas como, ¿cuál es el espacio que maneja Dionisios?, ¿cuál es el límite geográfico o mental que hace de sus prácticas artísticas una expresión pública o privada?, pues aunque la temática “*Drag*” es expuesta en lugares públicos, todavía hay lecturas equívocas de lo que es ser “*Drag*”.

En este capítulo se trata los espacios públicos, las Teorías “*Queer*” y la Teoría Crítica. El objetivo es desestabilizar el imaginario normativo heterosexual que consolida ideas discriminatorias. Este capítulo quiere demostrar que la temática “*Drag*” y sus prácticas transgresoras de género a través de la transformación artística binaria pueden romper con parámetros establecidos y lograr un cambio en el imaginario.

#### **2.1. Quito urbano: una plataforma del arte escénico**

En el capítulo anterior se expuso las concepciones de arte, sus prácticas latinoamericanas, la convergencia entre el arte y el género y el poder de la



representación en plataformas teatrales. El tratamiento teórico de los temas mencionados cobra importancia, ya que a través de ellos se puede comprender términos y contextos necesarios para capítulos posteriores. Además, el manejo conceptual del arte, el género y la representación escénica permiten conectar el aspecto teórico con la práctica, específicamente con las construcciones culturales, sociales y políticas que mantienen los miembros de Dionisios Arte, Cultura e Identidad, única organización que practica el teatro “*Drag*” en Ecuador.

*Ahora bien*, las construcciones que efectúan las identidades sociales (diversas) se sitúan en un espacio específico: Quito, una ciudad con procesos sociales, históricos y culturales diversos; la capital de un país con 14.464.739 habitantes, según el Instituto Nacional de Estadísticas y Censos, en donde la intolerancia a las minorías sexuales y los rasgos xenofóbicos es preocupante, según un estudio realizado en Quito por Antanas Mockus, ex alcalde de Bogotá y ex candidato presidencial en Colombia en el 2010. Pero, ¿qué es lo que realmente no se tolera en Quito: cultura, identidad, ideología? O mejor aún: ¿por qué no se tolera?

A partir de estas interrogantes es necesario comprender a Quito como un espacio donde los procesos históricos y de modernización se exponen a través del imaginario colectivo. Las ciudades “se constituyeron como comunidades locales imaginadas”, (Kingman, E, 2006: 140), en las cuales se instaura el funcionamiento nacional. Además, hay que considerar que la ciudad, en este caso Quito se caracteriza por ser un espacio de circulación de ideas, noticias y “personas de diversas procedencias” (Kingman, E, 2006: 147).

En el imaginario colectivo de la ciudad, que ha sido instaurado a partir de las diversas costumbres y procedencias ideológicas de sus habitantes, se ha logrado consolidar un espacio concreto en el que se define la función de cada individuo.

El espacio de la ciudad en su función de “clasificador” es capaz de representar a sus habitantes: inscribiéndolo(s) o deslindándolo(s) de la ciudad, dando o quitando sentido a sus prácticas”, (Aguirre, P, 2010: 14, 15).

De esta manera, es importante exponer (como se lo va a hacer más adelante) la postura de las Teorías “*Queer*” frente a la normatividad citadina, en la cual se define la función y las acciones equívocas de un individuo a partir de un “hetero-destino”.

La ciudad vista desde los espacios nos cuenta una historia de formas, consumos, encuentros y relaciones que hablan de lo que ella significa para los individuos y grupos en distintos momentos. De esta manera, referirnos a Quito, nos vuelca a entender y mostrar dinámicas espacio-actor que van dando significados particulares, formas y sentidos a las maneras de vivir la homosexualidad dentro de la ciudad (Aguirre, P, 2010:15).

Y es que se puede comprender que la diferenciación de espacios, que hacen que un comportamiento sea aceptado o no en el marco del funcionalismo citadino, está marcada y permanentemente consolidada a partir del imaginario, en donde la “ciudad constituía el marco privilegiado de la vida social civilizada, en oposición a lo no civilizado”, según (Kingman, E, 2006:140).

De hecho, el espacio de cambio y transformaciones culturales no solo hace “referencia a un espacio geográfico sino a todos los momentos donde se vive una dinámica de intercambio y de procesos sociales”, (Aguirre, P, 2010). De esta manera, se entiende que Dionisios no solo es un espacio físico, ubicado en la calle Manuel Larrea entre Checa y Riofrío (centro norte de Quito), sino un espacio alternativo y pluralista para artes escénicas e identidades GLBTI; así se expone en la página oficial de Facebook de Dionisios Arte y Cultura.

El espacio donde se desarrollan estas actividades escénicas promovidas por miembros de la organización debe ser concebido, en primera instancia, como

una plataforma jerárquica donde se privilegia el espacio urbano (Kingman, E, 2006).

Al mismo tiempo, la organización del territorio y la población lograron que la construcción de la ciudad responda “a un orden real e imaginario a la vez”, (Kingman, 2006: 142). En las prácticas artísticas de Dionisios, el imaginario social y cultural determina la percepción de cada individuo, concebido a partir de un espacio geográfico en el que habita y, a su vez, promovido por el espacio mental que construye cada imaginario.

Los procesos de urbanización, tal como han sido asumidos desde un centro, han generado un juego de oposiciones binarias que privilegia lo urbano con respecto a lo no urbano, lo concentrado frente a lo disperso, lo simétrico con relación a lo no simétrico. Se conoce, por ejemplo, que el modelo geométrico del damero (o modelo ortogonal, como prefiere llamarlo Capel) desarrollado en Europa en el Renacimiento, y trasladado a América, constituyó tanto una forma de organización del espacio como un dispositivo mental, generador de un orden (Kingman, E, 2006: 142).

En realidad, una ciudad constituida puede ser sinónimo de identificaciones”, añade Aguirre. Entonces, por un lado, revelan la pertenencia de quienes habitan la ciudad, es decir, una “comunidad imaginada” (Aguirre, P, 2010: 15); y por otro lado, consolidan la diferenciación entre unos y otros, denominados como “procesos de exclusión-inclusión por razones de género, raza o condición social”, (Aguirre, P, 2010:15).

Este proceso de inclusión-exclusión logra definir un discurso y las diversas relaciones de poder, en las cuales se demuestra el alineamiento de cada habitante con “(...) las formas y figuras que le son particulares y reconocidas de ese espacio específico, cargado de atributos e imaginarios, distintos de otros lugares geográficos”, (Aguirre, P, 2010:15).

Estas formas de comportamiento discursivo pueden ser consideradas en algunos casos como acciones positivas dentro de la historia y la cultura de

Quito, pero también pueden concebidas como estrategias de poder. Entonces, este discurso permite respaldar la filosofía de Dionisios, en donde “sus participantes y directores quieren plasmar cómo la cultura afecta la comunidad y cómo la ideología maneja la cultura”, (Moreno, D, 2010). Es así que en la organización, el arte es “la única forma pasiva de llegar a las personas sin afectar sus creencias y comportamientos y es la única forma de hacer cultura y política mediante el lenguaje urbano que se utiliza”, (Acosta, M, 2010). En efecto, el “80% de los clientes y seguidores de la organización son heterosexuales”, añade Moreno.

Las relaciones de poder donde se sitúan las dinámicas escénicas se pueden relacionar con el planteamiento de Kingman sobre el ornato: “un sistema de organización del siglo XIX donde se buscaba ordenar la ciudad mediante cánones de embellecimiento urbano y de una normativa”, (Kingman, E, 2006:143), que lograba establecer imaginarios de distinción en el mismo territorio. Esta forma binaria de percibir a Quito se revela al momento de concebir a la sociedad como blanco-mestizo, y así también, masculino-femenino.

Los procesos de modernización capitalina han permitido, en algunos casos, cambios en el reconocimiento de los otros: “de aquellos que estaban ocultos en la imagen de la diferencia étnica, o la igualdad de género o la preferencia sexual” (Aguirre, P, 2010: 16). Y aunque la Constitución Política de la República de Ecuador respalda los derechos de todas y todos sus habitantes, en la práctica no son reconocidos. De esta manera, Dionisios pretende romper este imaginario normativo a través del teatro “*Drag*” y forjarse como un catalizador de las irreconciliables relaciones entre una u otra orientación sexual.

Ahora bien, ¿cuál es el espacio que maneja Dionisios?, ¿cuál es el límite geográfico o mental que hace de sus prácticas artísticas una expresión pública o privada? Según Kingman hasta el siglo XIX las fronteras eran difusas; la razón: una estrategia para organizar y mantener el poder. Actualmente, la

dinámica se mantiene. Dionisios, como organización, se creó en 1999 y solo después de 13 años aproximadamente, organismos estatales han promocionado y han apoyado su trabajo escénico. Es así que en el marco de la denominación de Quito Capital Americana de la Cultura 2011, la Secretaría de Cultura y el Instituto Metropolitano de Patrimonio apoyaron el lanzamiento del primer libro de Daniel Moreno *"Kitus Drag, 12 años de historia"* donde se plasma la trayectoria de Dionisios y narra 40 obras teatrales. Además, impulsaron la difusión de obras y exposiciones *"Drag"* con el gestionamiento del Teatro Sucre y Teatro Variedades. Hay que considerar también que de ocho teatros que hay en Quito, asociados en la Red Ecuatoriana de teatros, Dionisios es el único teatro-café donde se expone permanentemente la temática *"Drag"*.

En efecto, "la esfera pública se construye mediante la reunión de personas privadas, que al hacerlo, forman un público", (Kingman, E, 2006: 166). Este proceso, añade el autor, solo es posible entre personas iguales y "está orientado a la acción racional", (Kingman, E, 2006: 167).

Además, insiste en que estos procesos son el resultado de una transformación social y cultural y surgen a partir del nacimiento de la cultura urbana. Los procesos de modernización y la instauración de espacios públicos se relacionan directamente "con modificaciones en las matrices culturales y en las formas de relación social", (Kingman, E, 2006: 226).

Y aunque se habla de modernización y una ciudad cosmopolita, los habitantes conviven en un clima moral, en donde la normativa heterosexual se percibe en los comportamientos, (Aguirre, P, 2006). Sin embargo, este clima moral podría solo ser superficial, pues Quito es "una ciudad poco inocente, pero muy prudente", (Acosta, M, 2011), Así pues, Dionisios a través del teatro *"Drag"*, el *"performance"*, la representación, la cultura y la identidad, "promueven el destape de las máscaras de la ciudad y sus habitantes" (Moreno, D, 2010).

La dinámica espacio-actores en Quito muestra una dimensión de placer y con vivencia cotidiana en la que se ritualiza la heterosexualidad a través del juego mujer hombre con bailes, canciones y vestidos, y que no dejan posibilidad para despliegues distintos. Las prácticas de la fiesta sirven para evidenciar que los juegos de cambio de género no son posibles públicamente, a pesar de que muchos se atreven hacerlo de manera velada; pese a la aparente modernidad urbana, sigue latente un clima moral restrictivo, en donde se mantiene inconcluso la ejecución del deseo personal y consecuentemente se limita las posibilidades de la homosexualidad en esos espacios (Aguirre, P, 2010: 26).

Entonces, se puede comprender que el espacio puede servir como un “instrumento de dominación y como un campo de fuerzas, en donde se confronta las contradicciones sociales”, (Kingman, E, 2006: 170).

El espacio también debe ser comprendido como un lugar donde se respetan los derechos de los ciudadanos. La Constitución Política del Ecuador, vigente desde el 2008, respalda esta teoría. En el artículo 11, se detalla lo siguiente:

Nadie podrá ser discriminado por razones de etnia, lugar de nacimiento, edad, sexo, identidad de género, identidad cultural, estado civil, idioma, religión, ideología, filiación política, pasado judicial, condición socio-económica, condición migratoria, orientación sexual, estado de salud, portar VIH, discapacidad, diferencia física; ni por cualquier otra distinción, personal o colectiva, temporal o permanente, que tenga por objeto o resultado menoscabar o anular el reconocimiento, goce o ejercicio de los derechos. La ley sancionará toda forma de discriminación.

El Código Penal, en su artículo 212.4 también respalda la ley constitucional:

(...) el que públicamente o mediante cualquier medio apto para su difusión pública incita al odio, al desprecio, o a cualquier forma de violencia moral o física contra una o más personas en razón del color de su piel, su raza, sexo, religión, origen nacional o étnico, orientación sexual o identidad sexual, edad, estado civil o discapacidad será sancionado con prisión de seis meses a tres años. La sanción será de dos a cinco años de prisión si alguna persona resultará herida; y de doce a dieciséis años si fruto de estos actos de violencia se produjere la muerte a una persona.

Es por esta razón, “Dionisios se ha convertido en una plataforma social, cultural y política”, (Moreno, D, 2010).

## **2.2 Teorías “*Queer*”, estudios que consolidan la transgresión del cuerpo y el género**

Mientras la Manuela, un travesti, bailaba en su prostíbulo La Estación del Olvido, un heterosexual que estaba en el espectáculo gritó: “eres *Queer*”, peyorativamente. Esta escena es difundida en la película ‘Un lugar sin límites’ editada en 1967 por José Donoso.

Si bien la frase expuesta es: ¿eres “*Queer*”!, valdría la pena convertirla en una pregunta: ¿Eres “*Queer*”? Es decir, ¿qué es ser “*Queer*”?, ¿por qué el heterosexual de la mesa lo expresó de manera peyorativa? Y en definitiva ¿acaso todos los humanos no lo somos?

El término “*Queer*” puede ser usado como verbo, sustantivo o adjetivo. Al ser utilizado hace alusión a una contraposición a lo normal o normalizado. Entonces, las Teorías “*Queer*” son un conjunto de “articulaciones intelectuales con las relaciones entre el sexo, el género y el deseo” (Spargo, T, 2004: 15)

Pero en realidad, hablar sobre Teorías “*Queer*” no es tan fácil como parece. En los estudios “*Queer*” convergen temas de sexo, sexualidad, identidad sexual, identidad de género, deseo y placer; además en la actualidad lo *Queer* ya no solo es teoría, sino práctica, pues el teatro “*Drag*” logra desestabilizar estos términos que son concebidos normativamente por la sociedad.

Para exponer sobre Teorías “*Queer*” hay que hacerlo paulatinamente, más aún cuando la investigación propuesta toma como base teórica los estudios “*Queer*”.

A partir de esto, la intención de este capítulo es desplegar el significado “*Queer*”, sus múltiples funciones y sobre todo la relación de estas teorías con el sexo, la sexualidad, la identidad sexual, la identidad de género, el deseo y el placer. Sin embargo, esta exposición se realizará de manera total con el planteamiento y desarrollo de la investigación propuesta.

Como primer paso es importante nombrar a autores referentes que incursionan esta temática. Entre ellos están Judith Butler, Beatriz Preciado, Michel Foucault, entre otros. Además, a María Amelia Viteri de Ecuador, quien a través de la academia ha logrado incursionar con las Teorías “*Queer*” en el ámbito práctico, a través de su colectivo ‘Desbordes de Género’ y una alianza con Daniel Moreno a través del teatro “*Drag*” y la performatividad que logra el género teatral. Estos autores y otros más serán citados a lo largo de la investigación.

En primera instancia, hay que determinar la importancia de las Teorías “*Queer*” en la investigación. A partir de estas se puede comprender los comportamientos sexuales dentro de las sociedades. Entonces, como primer paso hay que identificar su origen. En el 2010, el Periódico *Queer* publicado en Argentina detalla:

La(s) Teoría(s) “*Queer*” critica(n) las clasificaciones sociales tradicionales, basadas habitualmente en el uso de un solo patrón de segmentación —sea la clase social, el sexo, la raza o cualquier otra— y sostiene que las identidades sociales se elaboran de manera más compleja como intersección de múltiples grupos, corrientes y criterios.

Mientras que la etimología propone un concepto más profundo sobre las Teorías “*Queer*”. De hecho, su planteamiento detalla diferentes concepciones a partir de categorizaciones.

La palabra inglesa “*Queer*” tiene varias acepciones. Como sustantivo significa “maricón”, “homosexual”, “gay”; se ha utilizado de forma peyorativa en relación con la sexualidad, designando la falta de decoro y la anormalidad de las orientaciones lesbianas y homosexuales. El verbo transitivo “*Queer*” expresa el concepto de “desestabilizar”, “perturbar”,



“jorobar”; por lo tanto, las prácticas “*Queer*” se apoyan en la noción de desestabilizar normas que están aparentemente fijas (Sanromán, D, 2009: 4).

De igual manera, las Teorías “*Queer*” son la “elaboración teórica de la disidencia sexual y la de-construcción de las identidades estigmatizadas”, (Fonseca, C, 2009:1), que a través de la resignificación del insulto consigue reafirmar que la opción sexual distinta es un derecho humano. Por eso el teatro “*Drag*” es una opción queer. El actor biológicamente hombre transgrede su anatomía y se convierte en una mujer –“*drag-queen*”- para personificar las construcciones femeninas de una sociedad. De la misma manera lo hace la mujer: se convierte en hombre –“*drag king*”- para crear el personaje (este proceso escénico se detallará en el próximo capítulo).

La sexualidad forma parte de nuestro comportamiento, pues “es un elemento más de nuestra libertad”, (Cayo, L, 1981:1). La sexualidad es obra nuestra - es una creación personal y no la revelación de aspectos secretos de nuestro deseo-. A partir y por medio de nuestros deseos, podemos establecer nuevas modalidades de relaciones, nuevas modalidades amorosas y nuevas formas de creación. El sexo no es una fatalidad, no; es una posibilidad de vida creativa.

Es por esto que las Teoría “*Queer*”, es una categoría de análisis diferente y de valor. “Es una forma de denunciar los abusos que se presentan desde la misma ciencia”, (Fonseca, C, 2009: 2). Partiendo de que los textos científicos han sido elaborados por personas de género masculino, de raza blanca, de preferencia heterosexual, de clase media y de religión cristiana. “Dejándose invisibles a otros colectivos”, (Fonseca, C, 2009: 3). Entonces el objetivo de las Teorías “*Queer*” y la temática “*Drag*” es dar voz a las identidades sociales.

En realidad, “no solo el género, sino también el sexo y el cuerpo son algo continuamente producido y reproducido a través de nuestras representaciones diarias”, (Sanromán, D, 2009:4),

A partir de esta concepción, Fonseca propone la teoría de las sexualidades periféricas, quienes se resisten a los valores tradicionales, y a asumir la transgresión; en ocasiones el precio que se tiene que pagar es el rechazo social, la discriminación y el estigma.

Por otro lado, hay que considerar que en Ecuador no se ha desarrollado un análisis social, cultural y político de la sociedad a partir de las Teorías “*Queer*”. Si bien es cierto, que en el país se han desarrollado lecturas de género y sexualidad enmarcadas en leyes, las Teorías “*Queer*” nacen en Ecuador – específicamente en Quito, en 2007 con María Amelia Viteri, antropóloga y catedrática de la Flacso.

Estos estudios se originaron en países como Estados Unidos y Europa. El primer término, “nace por nuevas teorías sobre la sexualidad”, (Fonseca, C, 2009:5).

En 1989 en Estados Unidos, en la Universidad de Columbia y posteriormente en Duke – Carolina del Norte, y el Centro de Estudios de Lesbianas y Gays de la Universidad de la Ciudad de Nueva York, se publican artículos relacionados con teorías *Queer* y sobre diversidad sexual, como: “*The Journal of Sex Research, Journal of Homosexuality, Journal of the History of Sexuality, A Journal of Lesbian and Gay Studies*”.

En América Latina, en Colombia, México y Brasil se ha realizado algunos estudios sobre Teorías “*Queer*”. Sin embargo, “no se logra palmar un estudio significativo”, (Fonseca, C, 2009: 7).

Ahora bien, “el término “*Queer*” describe una diversidad de prácticas y prioridades críticas (...), es decir, interpretaciones de la representación del deseo por el mismo sexo”, (Spargo, T, 2004:15). Estas interpretaciones pueden ser acogidas en textos literarios, en los filmes, en la música, en las imágenes. El objetivo de su interpretación es analizar “las relaciones sociales y

políticas del poder dentro de la sociedad” (Spargo, T, 2004:15). Además, la intencionalidad de los estudios “*Queer*” es realizar críticas al sistema tradicional de sexo-género, y la identificación individual transexual y transgenerizada de los habitantes de una sociedad. En definitiva, “otros deseos transgresores” (Spargo, T, 2004: 15). Esta crítica se efectúa también a través de los miembros de la comunidad “*Drag*” en Quito.

Estos análisis y críticas son aceptados en una sociedad porque “el orden necesita del caos, así como la normalidad de la anormalidad”, (Rosenzvaig, M, 2003:74). En la época de la Inquisición, se perseguía a lo ‘diferente’ para crear institutos penitenciarios; para fabricar monstruos quemaban a los judíos en la Plaza Pública. “Ahora, se construye terroristas para luego combatirlos”, (Rosenzvaig, M, 2003: 75). De esta manera, el autor demuestra que siempre se necesita del otro, de aquel ser diferente estipulado por la sociedad tradicional. Entonces, es necesario decir: “no somos como ellos, estamos del lado de la normalidad y eso nos hace sentirnos superiores”, (Rosenzvaig, M, 2003: 75).

Y para demostrar esa superioridad, miembros de las sociedades ‘normales’ necesitan construir a lo que su parecer es ‘anormal’. De esta manera, se confirma la presencia de clínicas para tratar a los homosexuales “desde un sillón de la normalidad”, (Rosenzvaig, M, 2003:75).

Es de suma importancia exponer que en el siglo XIX era prohibida la palabra ‘homosexual’. Un siglo después ya lo era, pero bajo parámetros psicoanalistas. “La psiquiatría se ocupó de dar nombres a todo el herbario de las perversiones, de clasificar a los individuos en un extensor número de patologías para ejercer el control y la vigilancia; así nace el homosexual”, (Rosenzvaig, M, 2003: 75).

Actualmente, el herbario de las perversiones también incluiría a la posibilidad de identificarse con un género o un rol social diverso al obtenido de manera biológica. Y es que las Teorías “*Queer*” cuestionan lo establecido, y dentro de

estas críticas a la sociedad de estereotipos, los estudios “*Queer*” plantean soluciones que no coinciden con lo que ya comprendemos acerca del género. Es decir, las Teorías “*Queer*” rechazan la práctica y la concepción de que el género sea una construcción social, más no individual. “El género es una construcción social y que personas de una variada taxonomía sexual que viven la contradicción entre la idea que tiene de sí y su ser biológico, entre su sexo de mujer y su documento de varón o viceversa”, (Rosenzvaig, M, 2003:60).

Como ya se mencionó anteriormente, los estudios “*Queer*” se detienen en el análisis del género, la identidad y de la sexualidad. Por esta razón es preciso exponer la historia y algunos detalles sobre estos tres términos. Además, hay que considerar que las Teorías “*Queer*” no tienen autores específicos que desplieguen sus críticas frente a la sociedad ni a sus comportamientos. Según Spargo las Teorías “*Queer*” representan un periodo de discursos.

Foucault por su parte, afirmó que “la sexualidad de una persona se forma y construye a través del poder” (Spargo, T, 2004:2). Para el pensador francés, el poder es interpretado como “una cuestión de relaciones complejas, y no como una propuesta inherente a un individuo o clase en particular” (Spargo, T, 2004: 24). A partir de esto, se puede comprender la relación existen entre el género y la sexualidad; dos términos que van de la mano para poder ser analizados.

La sexualidad, a semejanza del género, parece estar simplemente allí, pero es también algo especial, personal, que incumbe a nuestros deseos más íntimos, esto es, a quien queremos, que queremos, como queremos. Esta dentro de nosotros y nos pertenece, es nuestra propiedad, (Spargo, T, 2004:18)

En el siglo XVII, la sexualidad era considerada como un rasgo común de la sociedad, sin embargo, era reprimido. “La sexualidad estaba allí, hirviéndose a fuego lento bajo la prístina superficie de la respetabilidad burguesa”, (Spargo, T, 2004: 19).

Sin embargo, a finales del siglo XVII, la sexualidad fue liberada bajo el velo del psicoanálisis. En esta etapa, se permitió “demostrar las piernas y poner al descubierto nuestros íntimos deseos”, (Spargo, T, 2004:20). Además, el autor citando a Foucault, señala que “la sexualidad era construida paulatinamente en el imaginario de la sociedad no como un hecho natural, sino como una categoría construida a partir de la experiencia. Ante todo dentro de un “contexto social e histórico; no biológico” (Spargo, T, 2004: 20).

Estas concepciones sobre el género y la sexualidad, provocaron que Foucault actúe como catalizado para el desarrollo de las Teorías “*Queer*”. De este modo, Foucault insistió en que la categoría homosexual surgió a partir de un contexto específico en la década de 1870, y “al igual que la sexualidad es preciso concebirla como un proceso construido a través del conocimiento y la identidad descubierta”, (Spargo, T, 2004: 27). Además, confirma la existencia de relaciones entre individuos entre el mismo sexo antes del siglo XIX, pero recalca que estas prácticas ‘sodomitas’ eran condenadas por la Iglesia y prohibidas por las leyes.

De hecho, los hombres y las mujeres del siglo XVI eran obligados a confesar sus prácticas homosexuales como un acto vergonzoso y lujurioso. Para reivindicar sus pecados, debían confesarlo con la ley divina y luego con la ley terrenal.

La homosexualidad representa una de las formas de la sexualidad, cuando fue trasladada de la práctica de la sodomía a un tipo de androginia interior, a un hermafroditismo del alma. La sodomía había sido una aberración pasajera; el homosexual era ahora una especie y se pensó que el homosexual estaba totalmente inmerso en la sexualidad: este se hallaba presente en toda su persona, en la raíz de todas sus acciones (Spargo, T, 2004: 29).

En el siglo XIX y XX, la homosexualidad ingresó en la patología como una clase perversa o anómala. Es decir, dentro de un “caso de desarrollo detenido digno de tratamiento” (Spargo, T, 2004: 31). De esta manera, estaba sometido

a controles sociales de forma tradicional; los marginalizaban y subordinaban. Justamente en este siglo, el análisis foucaultiano enfatizó la producción del discurso inverso.

(...) no hay duda que la aparición de la psiquiatría, la jurisprudencia y la literatura decimonónicas de una serie completa de discursos sobre las especies y subespecies de la homosexualidad, la inversión, la pederastia y el hermafroditismo psíquico hicieron posible un fuerte avance de los controles sociales en esta área de 'perversión'; pero asimismo permitió la formación de un discurso 'inverso': la homosexualidad comenzó a hablar en su propio nombre, a exigir que se reconociera su legitimidad o 'naturalidad', a menudo utilizando el mismo vocabulario y las mismas categorías por los cuales se la descalificaba desde el punto de vista médico, (Spargo, T, 2004: 31).

Este discurso inverso, propuesto por Foucault, determinó procesos de resistencia. De hecho, "no hay relaciones de poder sin resistencias" (Spargo, T, 2004: 31). Además, añade que estas relaciones de resistencia frente al poder se convierten en procesos reales y efectivos porque justamente se forman con el poder.

De esta manera, el discurso inverso de Foucault se adhiere a los estudios "Queer", siendo Foucault mismo un gran referente de estos estudios. Entonces, esta categoría identitaria de lo invertido produce una "aberración de la norma" (Spargo, T, 2004: 32). A su vez, "el mosaico sexual de la sociedad moderna es una red dinámica donde la optimización del poder se logra con y mediante la multiplicación de los placeres, no mediante su prohibición y restricción", (Spargo, T, 2004: 33).

Sin embargo, las relaciones de poder no pueden ser trastocadas o invertidas de manera simple porque los procesos de resistencia se visibilizan por ambos lados, es decir, por un lado están los aquellos que quieren defender las nociones tradicionales de la biología y el sexo y por otro lado, están los discursos de género que rechazan la categorización identitaria a partir de del sexo biológico. Por ejemplo en la cultura greco- romana se juzgaba el deseo y

las prácticas sexuales como temas éticos y morales. Mientras tanto, la cultura griega ponía énfasis en la heterosexualidad y el matrimonio entre ambos sexos.

Por su parte, el cristianismo “creó códigos e interdicciones morales de carácter universal, unificados en la verdad del sexo”, (Spargo, T, 2004: 33). Estos creían que el sexo era algo perverso. A diferencia de esto, “los romanos consideraban al sexo un deseo potencialmente dañino”, (Spargo, T 2004: 34).

Esta construcción se la vivió y se la vive aún en el país. Aunque no es explícita en las acciones de la Iglesia católica como tal, sí lo es en sus seguidores. “Esta herencia impide que expresiones como las de Dionisios sean aceptadas en su totalidad”, (Viteri, M, 2012).

A partir de esto, las construcciones de comportamiento en las personas de una sociedad partían de las concepciones biológicas. Es decir, la construcción de una identidad masculina representaba al hombre, como una persona “capaz de no dejarse humillar y defender con energía su identidad masculina” (Rosenzvaig, M, 2003:132). De la misma manera sucede con la construcción tradicional en el comportamiento de una mujer.

(...) varones y mujeres son acontecimientos culturales productos de lo que denominan ‘procesos de atribución de género’, algo más que una suma de características, conductas e incluso atributos físicos. La clasificación de los miembros de la sociedad en niño, niña o mujer u hombre, opera de una forma claramente social (Rosenzvaig, m, 2003:152).

Además, la sociedad bajo las construcciones tradicionales está acostumbrada a pensar desde las concepciones tradicionalistas. “La mayoría de las personas que se visten como hombre tienen pene, y no la mayoría de las personas con pene son hombres, pero tal vez algunas no lo sean”, (Rosenzvaig, M, 2003:152).

Con esta concepción tradicional, se entiende que dentro de la Matriz Heterosexual (MH) propuesta por Judith Butler, en la que se dice que los patrones heterosexuales son los que marcan los comportamientos de los individuos de una sociedad (Soley- Beltrán, P, 2002) cualquier situación que altere esta clasificación o que la cuestione deja al tercero excluido en una situación de crisis de identidad (Rosenzvaig, M, 2003: 152).

Dentro de la Matriz Heterosexual en la que se vive, la discriminación que siente el individuo diferente (entiéndase este término como una personas que escapa a la norma establecida), “paga su precio con la exclusión o se esconde en la heterosexualidad adaptándose a la norma” (Rosenzvaig, M, 2003: 153).

A su vez, añade que estos procesos se exponen de manera más determinante en la periferia anónima de las grandes ciudades. Entonces, “aquellos que cuestionan las normas sociales entran dentro de las fuerzas del mal y por lo tanto están asociadas a los monstruos o lo monstruos”, (Rosenzvaig, M, 2003: 155). Estas criaturas representarían todo lo reprimido por la cultura dominante.

Y de cierta manera, en la medida en que luchan por su legitimidad, admiten sus diferencias y los valores de la normatividad. Es paradójico pero cierto que mientras la sociedad tradicional propulsa normas establecidas dentro de la MH y rechaza las solicitudes de integración de aquellas personas diferentes, niegan por otro lado, que los sentimientos, deseos y pasiones diferentes sean expuestas. Para este tipo de ironía, (Preciado, B, 2002) propone el Manifiesto Contra- Sexual, que a forma de Constitución diferente recrea artículos a seguir:

Artículo 1: La sociedad contra-sexual demanda que se borre de las denominaciones ‘masculino’ y ‘femenino’ correspondiente a las categorías biológicas (varón/ mujer, macho hembra) del carné de identidad, así como de todos los formularios administrativos y legales de carácter estatal. Los códigos de la masculinidad y de la feminidad se convierten en registros abiertos a disposición de los cuerpos parlantes en el marco de contratos consensuados temporalmente (Preciado, B, 2002: 29).



Además, enfatiza el rechazo de las teorías “*Queer*” a la categorización de hombre o mujer a partir de un nombre de referencia masculina o femenina, respectivamente. De esta manera, añade en el artículo dos de su contrato, lo siguiente:

Para evitar la reapropiación de los cuerpos como femenino o masculino en el sistema social, cada nuevo cuerpo (es decir, cada nuevo contratante) llevará un nuevo nombre que escape a las marcas de género, sea cual fuese la lengua empleada. En un primer momento, y con el fin de desestabilizar el sistema heterocentrado, es posible elegir un nombre del sexo opuesto o utilizar alternativamente un nombre masculino y un nombre femenino (...) (Preciado, B, 2002: 29).

“Un hombre (biológicamente hablando) puede considerar el cambio de nombre con uno considerado tradicionalmente femenino, y de manera viceversa”, Según (Preciado, B, 2002), Por ejemplo, Lucio podría transformarse en Lucía (masculino a femenino), o a su vez, Fernanda por Fernando (femenino a masculino).

Por otro lado, el artículo siete del Manifiesto Contra-sexual rechaza los comportamientos estatales y plantea la inclusión en el siguiente aspecto:

Artículo 7: La contra-sexualidad denuncia las actuales políticas psiquiátricas, médicas y jurídicas, así como los procedimientos administrativos relativos al cambio de sexo. La contra-sexualidad denuncia la prohibición de cambiar de género (y nombre), así como la obligación de que todo cambio de género deba estar acompañado de un cambio de sexo (hormonal o quirúrgico). La contra-sexualidad denuncia el control de las prácticas transexuales por las instituciones públicas y privadas de carácter estatal heteronormativo que imponen el cambio de sexo de acuerdo con modelos anatómicos-políticos fijos de masculinidad y feminidad (...) (Preciado, B, 2002: 33).

Sobre todo, en el artículo ocho se expone claramente las diferencias del género y el sexo:

La contra-sexualidad reivindica la comprensión del sexo y del género como cibertecnologías complejas del cuerpo. La contra-sexualidad,

sacando partido de las enseñanzas de Donna Haraway, apela a una *Queerización* urgente de la 'naturaleza' (...) (Preciado, B, 2002: 33).

Dentro de este manifiesto, el artículo 11 abre la posibilidad y la obligación de crear espacios oportunos, por ejemplo:

La sociedad contra-sexual establecerá los principios de una arquitectura contra-sexual. La concepción y la creación de espacios contra-sexuales estarán basadas en la deconstrucción y en una re-negociación de la frontera entre la esfera pública y la esfera privada. Esta tarea implica deconstruir la casa como espacio privado de producción y de reproducción heterocentrada (Preciado, B, 2002: 35).

A manera de conclusión haciendo relación del sexo, placer, género; se expone en el artículo 12:

La sociedad contra-sexual favorece el desarrollo del saber-placer y de las tecnologías dirigidas a una transformación radical de los cuerpos y a una interrupción de la historia de la humanidad como naturalización de la opresión (naturalización de la clase, la raza, el sexo, el género, la especie, entre otros.) (Preciado, B, 2002: 35).

Las personas con identidades sexuales y de género diferentes de lo que marca la Matriz Heterosexual, en un determinado tiempo guardan silencio. Esta asimilación conductual "no deja de ser una trampa; asimilarse como si un homosexual fuese un chino o un ladrón arrepentido que jura no insinuar jamás la diferencia en bien de toda la comunidad", (Rosenzvaig, M, 2003: 155).

Sin embargo, hay expresiones que facilitan y sirven como catalizadores de una sociedad tradicional y los individuos con identidad de género diversa a su biología. Una de estas expresiones es la plataforma escénica del teatro "*Drag*". De esta manera y, al igual que Moreno, en su época, Copi, dramaturgo argentino, "representaba en sus personajes todas las luchas del poder simbolizadas en la pirámide de una sociedad en busca de mitos" (Rosenzvaig, M, 2003: 138). Y añade, haciendo referencia a la homosexualidad que esta no

“es sentida como vicio; en todo caso, se trata de una manera de estar en el mundo” (Rosenzvaig, M, 2003: 115).

En su obra, proporciona una alternativa artística para luchar contra parámetros establecidos en una sociedad tradicional, donde la imagen del individuo es construida a partir los paradigmas dispuestos a lo largo del tiempo.

Desmitificar, desacralizar una imagen, es también una forma de desnudarse, un intento de quitar las máscaras que habitan en el inconsciente colectivo. No para dar una verdad o un mensaje, sino antes bien para humanizar aquello que se presenta como un ídolo. Y desnudar es una forma de hacer presente nuestras antiguas vergüenzas. Desacralizar es hacer real lo ideal, carne la imagen, y exponer aquello que adoramos, desnudo, con todas las vergüenzas a la mirada de un pueblo que persiste en la imagen y reniega de todo aspecto terrenal que la menoscabe (Rosenzvaig, M, 2003:140).

El contexto homosexual, sexual y la noción de género expuesto, permite proseguir con las Teorías “*Queer*”. Estos estudios son la puesta en marcha de acciones y actividades que llegan a desmontar la idea tradicional de una sociedad en el marco del Matriz Heterosexual, mencionada anteriormente.

Entonces, siguiendo con la línea de resistencia organizada por varios grupos sociales, la nación “*Queer*”, que después de un tiempo permitió el despliegue de los estudios “*Queer*”, organizaron patrullas callejeras para oponerse a los ataques contra los gays, y en ocasiones seguidas, conmemorar a las víctimas de la violencia homofóbica con campañas anti homofóbicas en bares de concentración heterosexual. Asimismo, organizaron campañas mediáticas y artísticas cuyo “propósito era subvertir la propaganda y la imagen homofóbica y derechista”, (Spargo, T, 2004: 49).

Este tipo de actividades fueron fundamentales para utilizar la palabra “*Queer*”, no solo como un término peyorativo y ofensivo por parte de los heterosexuales, sino también por algunos homosexuales que eligieron el vocablo para suplantarlo por gay o lesbiana o queer.

Claro está que en primera instancia la nación “*Queer*” fue un nombre pronunciado públicamente como un insulto, principalmente en Estados Unidos y Gran Bretaña. De esta manera, las personas que se identificaban como lesbianas o gays optaron por denominarse como “*Queer*”. Se puede decir que en la cultura popular, la palabra queer tenía un significado distintivo: “significaba más sensual, más transgresor; una muestra deliberada de una diferencia que no quería ser una asimilada ni tolerada”, (Spargo, T, 2004:50).

De esta manera, se puede comprender que las Teorías “*Queer*”, “no son solo un soporte cultural, sino también un soporte de identidad y sobre de poder”, (Spargo, T, 2004:51). El autor añade, que dentro de la identidad política que abarca las teorías “*Queer*”, la necesidad de excluir o restringir es inherente.

A esto se suma, que las Teorías Queer tienen que ser consideradas como un “queer movilizad, como un verbo que desestabiliza los supuestos sobre el ser y el hacer sexuado y sexual” (Spargo, T, 2004: 53). En definitiva, lo Queer está en permanente conflicto con la normatividad, sea esta heterosexual dominante o la identidad gay/lesbiana.

Hace pocos años en Ecuador se ha logrado crear un imaginario en el que se piensa el género a través del cuerpo, sin embargo, “no basta con desnaturalizar el género” (Viteri, M, 2010: 1). Es decir, no es suficiente pensar en género sino no se cambian las dinámicas sociales y sobre todo políticas.

Sin embargo, “en los últimos quince años en el Ecuador sí se ha considerado cambios en la plataforma política”, (Viteri, M, 2010). Es decir, el país ha podido visibilizar cambios estructurales a nivel legal y civil. Se ha logrado, entonces, la legitimación y la despenalización de la homosexualidad en la Constitución del Ecuador de 1997, la inclusión de las diversas identidades sociales en 1998 y después de trece años, el reconocimiento de la unión de entre personas del mismo sexo.

El objetivo es que lo “*Queer*” “se constituya en un referente para la movilización social” (Viteri, M, 2010:2), dentro del Ecuador; de la misma manera que en otros países como Estados Unidos. Este propósito contribuye para disminución de acciones en las que por ejemplo un homosexual es aceptado en lugares o momentos específicos, solo cuando éste aparenta una imagen heteronormativa. Así, se comprende la intencionalidad de las Teorías “*Queer*”: “desnaturalizar al género mostrando la inestabilidad del sexo como único referente para la construcción de aquello que entendemos tradicionalmente como hombre y mujer”, (Viteri, M, 2010:3).

Las Teorías “*Queer*” al igual que el teatro “*Drag*” surgen como catalizadores que debaten sobre la naturalización del cuerpo y su dicotomía. Es decir, hombre/mujer y su representación masculino/femenino. Las Teorías Queer buscan desnaturalizar estas ideas alrededor de los cuerpos y su liberación.

Busca ampliar el espacio de enunciación alrededor del género y las sexualidades enfatizando sus inter-conexiones con la ‘raza’, etnicidad y clase principalmente. Se convierte en una herramienta interdisciplinaria que busca extender el diálogo y las vinculaciones con otras disciplinas tales como los Estudios Culturales, Literarios, Visuales, del “*Performance*” (Viteri, M, 2010:3).

En el 2007 Viteri creó ‘Desbordes de Género’, un colectivo que ha logrado que las agendas políticas y académicas actúen en conjunto “hacia una visibilización de (...) los cuerpos, sus prácticas y sus deseos”. (Viteri, M, 2010: 5). Así pues, el Colectivo ha permitido comprender las construcciones sociales de ‘hombre’ o ‘mujer’ en el contexto ecuatoriano.

Por esta razón, Viteri pretende romper el imaginario de sexo (órganos genitales), deseo y prácticas sexuales como una condición que categoriza al hombre/mujer con masculinidad/feminidad, respectivamente. Sin embargo, lo planteado se torna complejo, pues el poder y la resistencia de la Matriz Heterosexual dentro de la sociedad tienen peso histórico y cultural. Dichas significaciones han permitido que “lo <femenino> una escala de valor mucho

menor y en muchos casos negativa, y estereotipada en relación con lo <masculino>”, (Viteri, M, 2010:5).

La intención de los teóricos “*Queer*” es ejercer poder en el poder, es crear sistemas de resistencia, en los cuales ser queer es una forma de decir soy diferente, y no solo a manera de identidad sexual o de género, sino es oponerse a un sistema, sea cual fuese.

De ahí la importancia de las intervenciones del arte-acción. Es decir, propuestas “*performáticas*” enfocadas a la acción y meditación social, a partir de los cuales se puede visibilizar “la flexibilidad de los cuerpos” (Viteri, M, 2008:2). Un ejemplo se expone en las expresiones “*Drag*”, porque a través del “*performance*” se puede romper los estereotipos marcados en la Matriz Heterosexual y lo “*Queer*” sirve como prácticas transgresivas que reestablecen la normatividad social. En este punto hay que aclarar que las teorías “*Queer*” son distantes a los estudios de gays y lesbianas. No obstante, incluyen las temáticas de género y sexualidad, sobre todo, están sujetas a ellas “para enfrentar el poder heteronormativo” (Viteri, 2008: 4).Entonces las Teorías “*Queer*” no tienen una sola función ni un solo uso.

Lo “*Queer*” latinoamericano no –tiene- (...) una sola en función de explicar procesos y sistemas opresivos o desarrollar temas de género y sexualidad para ser consumidos en el ‘Norte’, sino como marcos que discuten la producción de conocimientos sobre lo “*queer*” y la Teoría “*Queer*” (Viteri, M, 2008:6).

Además, hay que considerar que en Latinoamérica sí se han elaborado estudios sobre sexualidades e identidades, sin embargo, no se han institucionalizado como las Teorías “*Queer*”. En todo caso, en América Latina se ha enfatizado “el poder de la sexología sobre los estudios de la sexualidad” (Viteri, M, 2008:6, 7), mas no se ha promulgado la idea del género.

La importancia de los estudios “*Queer*” es que se acogen a los estudios de género y llegan a potencializarse en la región. El objetivo de esto es ampliar “los entendimientos y aplicaciones teóricas, empíricas y políticas a las identidades sexuales y de género”, (Viteri, M, 2008: 7,8).

En definitiva, los Teóricos “*Queer*” marcan un camino diverso, que en el Manifiesto Contra- Sexual se contrapone con la Matriz Heterosexual. A partir de esto, el objetivo de las teorías *Queer* es “desestabilizan los imaginarios tradicionales culturales hacia una transformación social que busca revertir el binario”, (Viteri, M, 2009:2).

Así pues, las Teorías “*Queer*” rechazan los discursos normativos que estereotipan el género, la sexualidad, la raza y la etnicidad. A partir de su constante debate, lo que intentan los estudios “*Queer*” es abrir un campo que promueva caminos de cambio, no solo en el aspecto social y cultural, sino que se realicen dinámicas políticas que faciliten el reconocimiento de los cuerpos.

### **2.3. Teoría Crítica, un aporte discursivo con fines revolucionarios**

Dentro de la investigación propuesta es importante mencionar y trabajar con la Teoría Crítica, un planteamiento de la Escuela de Frankfurt, en la que se pretende general un cambio dentro del imaginario colectivo.

Las Teorías “*Queer*”, al ser estudios con facilidad de adhesión a otras teorías, se presentan como una oportunidad teórica para convergerse, de cierta manera, con la Teoría Crítica. Al mencionar una sociedad normativa, en donde los estudios *Queer* pretenden ejecutar su filosofía, el propósito de la Teoría Crítica es comprender el contexto histórico que identifica los comportamientos normativos de una sociedad. Y como se expuso anteriormente, está manejada y representada por una Matriz Heterosexual.

La Teoría Crítica significa “la ruptura con la creencia segura en el papel progresista-revolucionario del proletariado, en la historia de la forma de producción capitalista. Es más todavía, la ruptura como un punto esencial en la percepción del mundo moderno”, (Gandler, S, 2009:20).

De esta manera, el nombre de la Escuela de Frankfurt - en donde se acuña el término de Teoría Crítica- cobra sentido.

Una ciudad que despreció con el nacionalsocialismo, con la destrucción de los judíos europeos y con la incapacidad de la sociedad alemana posnazi de romper verdaderamente con los restos de esta forma pensar y actuar, así como con sus representantes más destacados (Gandler, S, 2009:11).

Añade que la ciudad y la universidad “están renegados de su propia historia en términos de reflexión teórica y filosófica inspirada en la Teorías Crítica”, ya que la ciudad se distinguía por “por su burguesía relativamente abierta y relativamente poco subordinada al poder del antiguo régimen feudal y sus clases dominantes” (Gandler, S, 2009: 10, 11).

Al partir de “los dolores de parto” (Gandler, S, 2009: 10, 11), que provocó la transición del capitalismo al poscapitalismo, se puede comprender las dos lecturas que se le da a la Teoría Crítica de Frankfurt:

La izquierda dogmática siempre la acusaba y acusa de ser muy floja y hasta burguesa” (...) la derecha y los conservadores siempre calificaban a la Teoría Crítica de “marxistas”, lo que para ellos era lo mismo que estar a favor del llamado socialismo real” (Gandler, S, 2009: 22, 23).

Existen diferencias entre los postulados de los fundadores de la Teoría Crítica y de aquellos que en los años setenta heredaron sus teorías y filosofados intelectuales: la Escuela de Frankfurt no solo es una ficción, sino que en la ahora aparece fragmentada de las posiciones de discurso y del programa de investigación que sostuvieron sus fundadores. Sin embargo, “la Teoría Crítica



sí tomaba claramente una posición o por lo menos trataba de hacerlo”, (Gandler, S, 2009: 22, 25).

De esta manera, la manifestación teórica sí contaba con una perspectiva amplia de su análisis.

Era una posición abiertamente partidaria en contra de la opresión y explotación del hombre por el hombre, era la posición en contra de la irracionalidad en que ha caído la ilustración, usando la más desarrollada “razón instrumental” (...). Era la posición que ve todo lo rechazable en nuestras sociedades actuales como algo histórico y social, es decir hecho por el hombre, y por lo cual superable por el hombre. (Gandler, S, 2009: 22, 25).

Ahora bien, dentro de la investigación planteada y a desarrollarse en los demás capítulos, la Teoría Crítica trabaja explícita e implícitamente. Es decir, por un lado el fin de la investigación es promover un cambio en un rango de tiempo oportuno; justamente, en este proceso la Teoría Crítica trabaja implícitamente, pues el objetivo final de la investigación es también, el propósito final de la teoría mencionada.

Por otro lado, a partir de las herramientas teóricas que imparte la Teoría Crítica, se podrá realizar la investigación y para comprender mejor su procedimiento, lo más oportuno es exponer sobre la teoría en sí.

La Teoría Crítica es una teoría que al mismo tiempo que aspira a una comprensión de la situación histórico-cultural de la sociedad, aspira, también a convertirse en fuerza transformadora en medio de las luchas y las contradicciones sociales (Osorio, N, 2007: 1).

La Teoría Crítica coincide con los estudios “*Queer*”, específicamente en con la noción del género (uno de los principales temas de la investigación). La Teoría Crítica comprende que el conocimiento no es solo una reproducción de la realidad sino también una “formación y construcción” (Osorio, N, 2007: 2). De la misma manera, lo hacen las Teorías “*Queer*” al afirmar que el género es una

elección individual obstaculizada por las construcciones de una sociedad normativa.

Además, si la investigación se desarrolla a través de entrevistas cualitativas que reflejarán el trabajo de las identidades “*Drag*” en Quito, la Teoría Crítica es oportuna, ya en ella se plantea el rechazo en la separación del sujeto (identidades sociales “*Drag*”) y en la verdad contemplada (sociedad normativa). Así es que la Teoría Crítica “insiste en un conocimiento (...) a partir de la experiencia, de las praxis concretas de una época y de los intereses teóricos y extra teóricos que se mueven dentro de ellas” (Osorio, N, 2007:3).

Esto significa, que todos los ámbitos de conocimiento constituyen un proceso de cambio dentro del orden establecido en una sociedad.

(...) las praxis y los intereses teóricos y extra teóricos que se dan en determinado momento histórico, revisten un valor teórico-cognitivo, pues son el punto de vista a partir del cual se organiza el conocimiento científico y los objetos de dicho conocimiento (Osorio, N, 2007: 3).

Es decir, la Teoría Crítica está en desacuerdo con las teorías puras que han perdido “su carácter transformador, su función social”, (Orosco, N, 2007:4), y se adecuan a un orden establecido para conservarlo y reproducirlo. Es ahí donde las Teorías “*Queer*” convergen adecuadamente con los análisis críticos, porque tanto la Teoría Crítica como las Teorías “*Queer*” luchan por una transformación social. Y obviamente, el “*Drag*” como movimiento cultural, artístico y de género promueve una transformación en el imaginario colectivo.

De esta manera, las dos teorías coinciden como teorías de cambio que dentro de este proceso, aspiran, primero a una comprensión de los contextos sociales, para luego convertirse en fuerzas de resistencia contra un sistema normativo; expuesto anteriormente y detallado en los capítulos siguientes.

### CAPÍTULO III

#### CULTURA “DRAG”

En este capítulo se tratará puntualmente el desarrollo de la temática “*Drag*” en Quito, obviamente con ejemplificaciones externas que facilitan la comprensión del tema. En esta parte de la investigación es importante señalar que las expresiones de la cultura “*Drag*” y su movimiento en Quito se han convertido en una plataforma de comunicación, pues a partir de estas las identidades sociales han logrado identificarse y difundirse, tanto social como política y culturalmente. A través de los parámetros dramáticos “*Drag*”, las identidades han alcanzado una reivindicación, pues Dionisios es considerado como una plataforma de activismo y de lucha.

Como punto de partida, en este capítulo se expondrá el significado del “*performance*”, una herramienta que puede formar parte de las Teorías “*Queer*” para poner en práctica las rupturas y los enfrentamientos normativos a través de expresiones artísticas, como es el caso del teatro Drag desarrollado por Dionisios. El arte-acción, como es concebido el performance, es una alternativa más para poner en escena los conflictos sexuales y de género que se vive en la sociedad.

Siguiendo la línea de los estudios “*Queer*”, teóricas como Judith Butler y Beatriz Preciado, aclararán definiciones necesarias para comprender la importancia del arte-acción, el discurso de género y su relación con la temática Drag.

Posteriormente, se profundizará los inicios del movimiento “*Drag*” en Quito y el significado de ser “*Drag*” y hacer teatro “*Drag*”. Además, con el afán de demostrar que la temática “*Drag*” junto y la performatividad de Butler es una forma de comunicación, se expondrá las dinámicas de Dionisios con la academia.

En la última parte de este capítulo, se demuestra la posibilidad de convergencia entre el “*performance*” teórico y el “*performance*” práctico a través del trabajo efectuado por el Colectivo ‘Desbordes de Género’ y Daniel Moreno.

### 3.1. “*Performance*”: el arte- acción de Latinoamérica

Para hablar de “*performance*” y comprender su significado y relevancia dentro del contexto de la investigación, es preciso analizar también los discursos sobre género, sexualidad e identidades sociales. Sobre todo afianzar los pensamientos de sus principales exponentes como Judith Butler y Beatriz Preciado.

Ahora bien, ¿qué es el “*performance*”? ¿por qué el término se alinea a prácticas escénicas, discursos de género, sexualidad e identidad? En castellano el término “*performance*” no existe, la Real Academia de la Lengua Española no registra alguna definición. En una búsqueda traductora de inglés al español, la primera palabra encontrada es “rendimiento”, pero en la búsqueda se despliegan otras palabras como: desempeño, funcionamiento, actuación, entre otras.

Sin embargo, aunque estas palabras tienen cierta relación, no coinciden con la definición exacta que solo se puede expresar en inglés. La definición más precisa radica como “*performático* como una manera para denotar la forma adjetivada del aspecto no discursivo de *performance*”, (Taylor, D, García E, y Muscari, J; 2005: 4).

El principal problema por el que no se consigue definir exactamente lo que es el “*performance*” y sus falsos análogos (performativo y performatividad) se debe a que el término abarca amplios rangos de comportamiento como la danza o el teatro hasta el comportamiento cultural convencional y sobretodo que en muchas ocasiones estas expresiones artísticas llevan consigo

contextos sociales y culturales. A partir de esto, el término se alinea con la temática “*Drag*” como expresión artística y plataforma social.

El vocablo se aplica en diferentes ámbitos como el político, académico, científico, económico, entre otros. Sin embargo, al abarcar varios aspectos de la sociedad el concepto es manipulado “(por los) compartimentos disciplinarios y geográficos que pretende desafiar, y se le ha denegado la universalidad y transparencia que algunos claman que “*performance*” promete a sus objetos de análisis (Taylor et al., 2005:4).

Irónicamente esta es la causa por la que el término y sus prácticas sean una herramienta de inclusión y sirva para revelar y exponer la cultura de la sociedad.

Aunque el término tiene orígenes anglosajones, “en Latinoamérica el “*performance*” ha sido utilizado como una forma para dar referencia de dramas sociales (Taylor et al., 2005:5)”, como lo hace el teatro “*Drag*” en la capital.

Así, académicos y artistas lo usan para apreciar “cualidades y estratégicas del término” (Taylor et al., 2005: 5). De esta manera, el vocablo se refiere a aquellos saberes corporales, por lo que mantiene un vínculo firme con las artes visuales (arte de acción, arte efímero) y con las tradiciones teatrales.

En una reunión en el Instituto Hemisférico de “*Performance*” y Política, de la Universidad de Nueva York en 2001, artistas, activistas y académicos manifestaron algunos planteamientos sobre el performance. En América Latina, la palabra se refiere al “arte-acción” (Taylor et al., 2005:3). El autor expone que la mexicana Jesusa Rodríguez, una de las artistas de cabaret/“*performance*” más influyentes de su país, expuso irónicamente que performance podría ser un sinónimo de idiota porque no todos los actores estarían dispuestos a hacer lo que ella hace (confronta al Papa y al Estado mexicano).

El “*performance*” “funciona como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas”

(Taylor et al., 2005:4). El término es analizado dentro de las diversas prácticas y manifestaciones como el teatro, la danza, las protestas políticas entre otras. Un “*performance*” corresponde una afirmación existente.

Por otro lado, el “*performance*” es una herramienta que permite a académicos analizar eventos “a través del poder de la transformación y representación del sujeto que se ven expuestas en conductas de resistencia, género, identidad sexual, entre otras” (Taylor et al., 2005: 5). Así es que Colectivo ‘Desbordes de Género’ y Dionisios pusieron en escena pública este arte-acción. El “*performance*” también manifiesta una función etimológica:

Como práctica in-corporada, de manera conjunta con otros discursos culturales, performance ofrece una determinada forma de conocimiento. La distinción es/como (performance) subraya la comprensión de “*performance*” como un fenómeno simultáneamente real y construido, como una serie de prácticas que aúnan lo que históricamente ha sido separado y mantenido como unidad discreta, como discursos ontológicos y epistemológicos supuestamente independientes (Taylor et al., 2005: 3).

En todo caso, también habría que reflexionar el término desde sus orígenes franceses: “*parfournir*”, que significa “completar o llevar a cabo por completo”, (Taylor et al., 2005:4), Debido a esta reflexión se da por entendido que el “*performance*” o el arte de la acción facilita revelar de manera más profunda e individual la cultura de cada sociedad. Así añaden que los individuos de cada sociedad podrían complementarse y comprenderse adecuadamente a través de los actos performativos que estos realizan.

En todo caso para otros teóricos, el “*performance*” tiene un significado opuesto al planteado, es decir “el ser construido de la performance señala su artificialidad, es puesta en escena”, antítesis de lo real y verdadero”, (Taylor et al., 2005: 4). “El “*performance*” destila una verdad más verdadera que la vida misma (y) llega desde Aristóteles a Shakespeare y Calderón de la Barca, desde Artaud y Grotowski hasta el presente”, (Taylor et al., 2005:4)

Un acto performativo comprende situaciones en las que “la emisión del enunciado implica la realización de una acción”, (Taylor et al, .2005: 4), pues va más allá, es decir, “intensifican la importancia de la citacionalidad y de la iterabilidad en eventos donde el lenguaje oral es expuesto al máximo”, (Taylor et al, .2005: 4). Butler, por su parte, expone el “*performance*” a partir de los procesos de socialización del género y la identidad sexual, los cuales son “producidos a través de prácticas regulatorias y citacionales” (Taylor et al., 2005:4). Esta rivalidad teórica se ve expuesta por el autor de la siguiente manera:

Mientras que en Austin, el performativo apunta al lenguaje que hace, en Butler va en dirección contraria, al subordinar subjetividad y acción cultural a la práctica discursiva normativa. En esta trayectoria el performativo deviene menos una cualidad (o adjetivo) de *performance* que del discurso (Taylor et al., 2005: 4).

En los discursos de género, Butler plantea que para “superar la normatividad de la sociedad en la Matriz Heterosexual y transgredir el género establecido como un rol funcional, el “*performance*” es la mejor solución”, Sabsay, L, 2011:1). Haciendo referencia a esta manifestación de Butler, es preciso considerar y preguntarse “¿qué posibilidades emancipadoras nos deja este sujeto performativamente constituido?” (Sabsay, L, 2011: 1).

Refiriéndose a los discursos teóricos de Butler, el sujeto varón y el sujeto mujer son “representaciones (en el sentido semiótico del término)”, (Sabsay, L, 2011: 1). Estas representaciones que sostiene Butler, se podría decir están sujetas a un contexto social, a un modo tradicional de vida donde la dicotomía se consolida de forma paulatina, pero con fuerza a través del poder. Es por esto, que como lo establece la autora, estas representaciones solo provocan un vacío, es decir:

(...) en tanto que representaciones, las posiciones de sujeto de varones y mujeres son signos cuyo valor y significado se configura por su posición en el sistema de signos y no por su remisión a una instancia exterior a dicho sistema (...) la división establecida por el sistema de

sexo/género es una división histórica y contingente, y en este sentido, una división que puede ser transformada (Sabsay, L, 2011:1).

En este proceso de transformación, en donde la transgresión de género es uno de los primeros pasos, el *“performance”* inicia su discurso a través de procesos y manifestaciones sociales donde se exhiba un cambio; una transgresión de género. Un ejemplo clásico de *“performance”* es el teatro *“Drag”*, donde por medio de vestuario, maquillaje y exacerbación del cuerpo se lo logra expresar y representar el ‘otro’ de forma satírica. Es así que el teatro *“Drag”* puede convertirse en una de las tantas prácticas transformadoras y transgresoras. Estas búsquedas de prácticas y manifestaciones, en el caso del teatro *“Drag”* escénicas, “apunta a una formulación de la subjetividad sexuada que (cuestionan) la heteronormatividad”, (Sabsay, L, 2011: 2), para lograr modificar los discursos y espacios políticos en donde se posicionan los sujetos sociales.

“El cuerpo es una situación histórica”, afirma (Butler, J, 2011: 300). Entonces, el “cuerpo es una forma de dramatizar, construir, reproducir y en ocasiones consolidar un contexto histórico y social”, (Sabsay, L, 2011:3). De esta manera, el género se convierte en un estilo corporal que se convierte en performativo.

La esencia del pensamiento de Butler consiste en poner en entredicho “la eficacia rotunda de la fuerza performativa que ha naturalizado al sexo”, (Sabsay, L, 2011: 3), es decir consecuencia y efecto directo de la Matriz Heterosexual. Así pues, el objetivo es formular un nuevo sistema (sexual y de género); un sistema que rompa con el modelo hegemónico actual. Es así que Butler crítica las formas tradicionales de *“performance”* y añade que éstas solo se pueden comprender bajo una mirada lingüística ya que el lenguaje es un “campo de significación y (una forma de) perpetua transformación”, (Sabsay, L, 2011: 7), Añade que la forma de representación del lenguaje es una herramienta para consolidar la estructura social. De esta manera, se puede comprender que si en la sociedad normativa no existen manifestaciones de



“*performance*” y de transgresiones sociales, el lenguaje consolida en efecto un discurso apegado a la Matriz Heterosexual. Así pues, la idea de performatividad “supone una franca oposición a las concepciones representacionistas del lenguaje”, (Sabsay, L, 2011: 7). Esta herramienta es indispensable para que las realidades construidas puedan plasmarse de mejor manera en el escenario.

Cuando un actor habla, está realizando una acción, y esta acción no se reduce a representar o expresar con palabras alguna otra acción o estado de cosas que está, como si dijéramos, “en otro lugar”, sino que hablando realiza una serie de acciones e inaugura distintos estados de cosas (Sabsay, L, 2011: 8).

Entonces el lenguaje es una acción performativa. Por esta razón se expuso anteriormente que el teatro “*Drag*” es una acción de “*performance*” porque a través de las dinámicas escénicas del este género teatral se evidencian expresiones lingüísticas. Además, Butler que estas prácticas performativas “crean realidades” (Sabsay, L, 2012: 8).

Por otro lado, dentro de la noción de performatividad, Butler sostiene que la petición de la norma es una condición de posibilidad de realización de efectos performativos, es decir, “solo la repetición de una norma garantiza la eficacia performativa de la *performance*” (Sabsay, L, 2011: 9). Entonces, el trabajo de Dionisios Arte, Cultura e Identidad lo ha logrado, pues ejercen esta dinámica más de una década, a través del teatro “*drag*”.

(...) no todas los “*performances*” inauguran nuevas realidades: para que esto sea así, ellas tendrán que cumplir unas condiciones (...) que aunque no puedan conocerse a priori (como afirma Derrida), sabemos que se basan en la sedimentación de unos usos, gracias a la cual se han normativizado (Sabsay, L, 2011: 9).

Sin embargo, “cada práctica normativa puede ser actualizada y manejar un proceso de renovación brindando a cada acción performativa un toque de singularidad” (Sabsay, L, 2011:9). En definitiva, sí se concibe la idea de una

evolución, pero siempre y cuando, la participación escénica sea auténtica.

El “*performance*” en primera instancia es salir de la clásica oposición entre individuo y sociedad, entre libertad de acción y determinación social, terminar con la metáfora espacial de la interioridad de lo subjetivo y la exterioridad de lo social (Sabsay, L, 2011: 10).

Después de este procedimiento, el “*performance*” pretende deshacerse del sujeto normativo y del género del sujeto basado en su autonomía. La práctica performativa solo se logra cuando:

(...) si el sujeto es un acontecimiento discursivo, y el discurso no se reduce al discurso lingüístico, sino a toda forma de significación, incluyendo aquí a todos los fenómenos culturales, el acontecimiento del sujeto es un acto de significación (Sabsay, L, 2011: 12).

El pensamiento de Butler se ratifica al plantear que el “*performance*” es un acto social en el que se evidencia el sujeto como un discurso de acto y actuación, es decir que el sujeto “insiste en la eficacia real de la práctica de la significación” (Sabsay, L, 2011: 12). Entonces, el “*performance*” es desarticular la concepción sexo/género a través de prácticas alternativas que transgredan el imaginario tradicional de la sociedad Matriz Heterosexual. Se puede entender que el acto performativo es una causa-efecto de las teorías “*Queer*” y viceversa. Butler manifiesta que la sexualidad basada en la biología y la sexualidad transgresora se pueden comprender como actos performativos (Duque, C, 2011).

“El cuerpo de una mujer (entiéndase como un sujeto que decidió un género femenino independiente de su anatomía), se expresa en la sociedad por el efecto repetitivo de los actos, de la misma manera que el *performance* se revela de manera consciente”, (Preciado, B, 2011:1). La autora establece una ejemplificación de lo expuesto con el “*performance*” “*Cock and Cunt Play*”:

(...) en la que los cuerpos de Faith Wilding y Janice Lester han tomado, como por metonimia, la forma de genitales masculinos y femeninos

respectivamente. Lo interesante de esta pieza es la Crítica, no ya del género, sino del sexo y de la sexualidad en términos de performance, anunciando el trabajo deconstructivo que más tarde llevará a cabo la artista y actriz porno Annie Sprinkle (Preciado, B, 2011: 2).

El “*performance* es siempre y en todo caso creación de un espacio político”, (Preciado, B, 2011: 2). De esta manera, las manifestaciones artísticas y políticas no encuentran, en la mayoría de los casos, un reconocimiento propio de su cuerpo individual, por lo que buscan una transformación de los espacios privados y públicos.

El planteamiento performativo del Butler de los años 80, en el que se releva la transgresión de género, depende de gran medida en la figura de las “*Drag queen*” por la “producción de la feminidad a través de la repetición ritualizada de performances de género”, (Preciado, B, 2011: 9). Este enfoque de la feminidad no contó con la misma insistencia en la representación masculina (“*Drag king*”). En todo caso, ambas fueron “de gran efectividad política en términos de producción de poder” (Preciado, B, 2011: 9).

Así se comprende que el “*performance*” se adhiere a manifestaciones de género, identidad, sexualidad y sobretodo logra a través de éstas transgredir la normatividad. El “*performance*” es una posibilidad artística y académica para desafiar lo establecido. Se plantea como un proyecto continuo, como una práctica constante para lograr una transición cultural y social.

### **3.2. Movimiento “*Drag*” en Ecuador: 14 años de historia**

Dionisios Arte Cultura e Identidad es una organización creada en 1998 por Manuel Acosta y Daniel Moreno, para brindar un espacio y crear un nuevo ambiente a personas de diferente orientación sexual que eran discriminadas e impedidas de expresión, pese a que eran legalmente aceptados por la ley.

(...) la igualdad ante la Ley. Todas las personas serán consideradas iguales y gozarán de los mismo derechos, libertades y oportunidades, sin discriminación en razón de (...) sexo (...) orientación sexual (Constitución del Ecuador, art.23).

Daniel Moreno, un hombre de 37 años, junto a Manuel Acosta, su pareja, construyen Dionisios Arte y Cultura, una “plataforma social y cultural” (Viteri, 2011). Es así que en enero de 1998:

Donde antes había un billar que reunía contendores dedicados a exhibir su hiper masculinidad ante una mesa recubierta de gamuza verde, Manual Acosta instala un collage gigantesco que cubre las paredes de imágenes de jóvenes hermosos desclandestinizando la homoeroticidad (Moreno, D, 2010:35).

El nombre de la organización es seleccionado en honor al Dios de la agricultura ‘Dionisios’, quien además es el “padrino de las artes, y padre del teatro” (Moreno, D, 2010:35). En las fiestas dionisiacas las personas utilizaban máscaras para representar la vida de Grecia. De igual manera, lo hacen Daniel Moreno y miembros de Dionisios con sus personajes “*Drag*” (“*queen*”, “*king*”, “*animal*” y “*monster*”).

El inicio de Dionisios como teatro-café-bar fue inmediato; desde su apertura. (Moreno, D, 2011a) afirma que al principio fue difícil. Al comienzo solo se servía comida y bebidas. También se contaba con la presentación de teatro de ‘Entretelones’ o teatro Clown. Sin embargo, la puesta en escena del teatro “*Drag*” comenzó años después. A Dionisios llegaron jóvenes homosexuales, quienes presentaron una revista musical de fonomímica. “Les enseñaron a ponerse tacos, pero no sabían lo que estaban haciendo, no estaban haciendo “*Drag*”, sino travestismo” (Moreno, D, 2011a).

Daniel Moreno trabajó con ellos y se convirtió en su director. Años después, Diego La Hoz, director de teatro peruano llega a Dionisios y “presenta una pieza de transformismo “*Drag*” (Moreno, D, 2010:36) por primera vez en el local

de Dionisios. La Hoz convenció a Daniel de intentar la temática “*Drag*”, “así empiezan los experimentos del cuerpo y sus géneros” (Moreno, D, 2010: 36).

Para esto, Moreno ya había regresado de Europa, donde incursionó en actuación de cine, teatro y televisión por una beca obtenida. El objetivo de Daniel Moreno fue convertir a Dionisios en un espacio de artes escénicas. De esta manera, en el 2000, se estrena por primera vez en Quito, Ecuador ‘Por una Corona’. Con esta obra “se inicia el amor entre las historias pasionales-homosexuales y la dramaturgia. La burla de la comunidad propia se convierte en elemento importante de un estilo teatral propio” (Moreno, D, 2012: 36).

Este fue el primer paso para que Daniel Moreno dirija, en primera instancia, diálogos cortos:

Las memorias de la vida en las calles, tanto de los gays de alta sociedad como de la gente más precarizada, de los asesinatos, en fin, el mundo homosexual se vuelve en crónicas urbanas, testimonios desde el adentro de una realidad hasta ese entonces irrespetada. (Moreno, D, 2010: 36).

Esta realidad, seguramente no puede ser olvidada, debido a que durante el periodo de León Febres Cordero como presidente del Ecuador (1984-1988) se crea el Escuadrón Volante; organización policial que “perseguía sospechosos, mujeres de vida linceciosa, (...) y por supuesto homosexuales, etiquetados de locas” (Moreno, D, 2010: 32).

“Con el apoyo de muchas personas Dionisios está donde está”, dice Moreno (2011). Después de trece años de trabajo, en el marco de la denominación de Quito Capital Americana de la Cultura 2011, la Secretaría de Cultura y el Instituto Metropolitano de Patrimonio apoyaron el lanzamiento del primer libro de Daniel Moreno “*Kitus Drag, 12 años de historia*” donde se plasma la trayectoria de Dionisios y narra 40 obras teatrales. Además, impulsaron la difusión de obras y exposiciones Drag en el Teatro Sucre y Teatro Variedades.

De ocho teatros que hay en Quito, asociados en la Red Ecuatoriana de teatros, Dionisios es el único teatro-café donde se expone permanentemente la temática “*Drag*”.

### 3.3. ¿Qué es ser “*Drag*”?

Si las Teorías “*Queer*” plantean discursos transgresores, como ya se expuso anteriormente, y el “*performance*” se maneja como un arte-acción que promueve, dentro de otras acciones, la consolidación de las Teorías “*Queer*” dentro de la Matriz Heterosexual, como lo diría Butler; el “*Drag*” es una expresión que se suma a estos términos discursivos para posesionar de cierta un Manifiesto Contra-sexual, en palabras de Preciado.

Entonces, ¿qué es “*Drag*”? y ¿cuáles son sus alcances teóricos y prácticos? El término proviene de guiones teatrales de “*antaño*” y que cuando el vocablo apareció por primera vez solo se refería al uso de vestimenta femenina para parte de los hombres (“*dressed as girl*”); “las implicaciones unisex son mucho más recientes”. Y en todo caso, en el Diccionario Inglés de Oxford hasta 1870 solo se hace referencia del término a disfraces. De igual manera, el 29 de mayo del mismo año el periodico *Reynold's Newspaper* utilizó el vocablo para connotar eventos de disfraces.

En ocasiones se manifiestan confusiones: ser “*drag*” no es ser travesti. Como dice (Moreno, D, 2011a) ser “*drag*” es una forma de expresión artística; “no tiene nada que ver con la sexualidad de quien lo practique”. De ahí la importancia del “*drag*”.

(...) la elección de “*Drag*” para mostrar representaciones irónicas de la masculinidad (y de la feminidad) es importante por dos razones: en primer lugar porque los conceptos de “*Drag* y *camp* son los símbolos más representativos de la homosexualidad (...) y, en segundo lugar, porque *Drag* rompe la ilusión de qué es el género, subvirtiendo así la distinción entre un yo interior y otro exterior (Escudero, M, 2009:57).

El “*Drag*” expone un conflicto binario (hombre/mujer – sexo/género). Por un lado el “*Drag*” presenta una “oposición entre un género “real” y otro “ficticio” o entre un yo interior (como masculino o femenino) y un yo social (como femenino o masculino)”, (Escudero, M, 2009:58). Así, la noción y la práctica del “*Drag*” es una forma para deconstruir “cualquier sedimentación” (Escudero, M, 2009: 58) del género en una sociedad tradicional y consolida el discurso “*Queer*” a través de una plataforma escénica.

Un “*Drag*” se viste de mujer (“*drag queen*”) o de hombre (“*drag king*”) para realizar un espectáculo de canto, baile o actuación (Moreno, D, 2011a). Es así que alrededor del mundo existen “*drag*” que han marcado la historia del espectáculo. Harris Glenn Milstead o Divine, como más se la conoce fue la primera “*drag queen*” de la historia. En los años noventa RuPaul ganó fama como “*drag queen*”, presentadora de televisión y actriz. Además es la anfitriona de Drag Race, un espectáculo televisivo en el que se selecciona la reina de New York, después de que sus participantes narran su vida transformista siendo un “*drag queen*”.

Shangay Lily (Enrique Hinojosa Vázquez), quien a través de las expresiones dramáticas del “*drag*” se convirtió en uno de los pioneros en publicaciones gratuitas para homosexuales de España con su revista Shangay Express. En 1994, Shangay Lily se mostró frente a la televisión como un homosexual y defendió el activismo gay, el feminismo y los discursos Queer.

Por su parte, Javier Díaz, español de 36 años es Deborah Hombres en su personaje “*drag queen*”, quien además es presentador de televisión. Después de estudiar arte dramático y danza, empezó su carrera con Mamá, quiero ser drástica, en los escenarios españoles hasta llegar a MTV Hot y manejar un programa de sexualidad denominado Deborah y el Sexo. Es por esta razón que en “*Drag queen*”, las reinas de la noche y el escándalo se afirma que el movimiento “*Drag*” comenzó en Europa (España) en los años ochentas, pero en los noventa se popularizó, siendo Madrid Barcelona y la costa mediterránea los lugares con más movimiento Drag. Es por esto que desde 1998 se realiza

La Gala “*Drag queen*” es la isla española Gran Canaria, un evento musical donde se escoge a la reinona de la noche.

El movimiento “*Drag*” también ha incursionado en el cine siendo la película australiana *Las Aventuras de Priscilla, Reina del Desierto* (1994) la más popular según la colección web TopHunted-Ranking, que después de colocarla en el puesto número uno expone su contenido cinematográfico:

Anthony, Adam y Bernadette, dos gays y una transexual (respectivamente) que trabajan como transformistas atraviesan el desierto australiano, desde Sidney hasta Alice Springs, para hacer una actuación en la sala de fiestas de un hotel. Hacen el viaje en un autobús, al que bautizan como «Priscilla», pasando por pequeñas pueblos muy diferentes de su cosmopolita ciudad. Durante el viaje se encuentran con actitudes muy diferentes desde gente que los rechaza, los mira como bichos raros, llegando Adam a sufrir una agresión homófoba. Mientras que otros los aceptan y aplauden su espectáculo e incluso se animan a participar en él.

Ahora bien, “ser “*drag king*” también significa ser transgresor, (Escudero, M, 2009: 49), cuando dice que pese a los pocos estudios que se han realizado del fenómeno “*drag king*” es un performance que por sí misma es subversiva. Sin embargo, existe un riesgo:

(...) cuando los códigos y signos de representación *Queer*, en los que se basan las masculinidades de las “*drag king*”, fallan y no son leídos o reconocidos como tales, las *performances* de distintos tipos de masculinidades, como por ejemplo la del rapero o la del proxeneta afroamericano, pueden además ser interpretadas como repeticiones meramente peyorativas o lúdicas de un tipo de masculinidad heteronormativa (Escudero, M, 2009: 51).

Como se mencionó anteriormente, el “*drag king*” apareció más tarde que el “*drag queen*”, es decir, que una mujer transgrede el género masculino establecido, partió de un contexto discursivo del movimientos de lesbianas y las Teorías “*Queer*” en Estados Unidos; el fenómeno “*drag king*” “encontró en la



teoría “*Queer*” el *locus* y catalizador académico para ser visibles no sólo dentro sino también fuera de los estudios *Queer*” (Escudero, M, 2009:52). Por lo que el “*drag king*” no se limita a vestirse de hombre y reproducir su masculinidad a través de un “*performance*”, sino que hace suyo “el elemento de la parodia y expone la teatralidad de forma consciente y exagerada” (Escudero, M, 2009:55).

Así pues, el “*Drag*” permite redefinir los parámetros establecidos de la identidad de género dentro de un contexto cultural y social. El objetivo es que la audiencia pueda participar en “la dinámica de negociación semántica y reconocimiento cultural con el que contestar los significados hegemónicos” (Escudero, M, 2009:63). Esta negociación se da porque el “*Drag*” a través de la representación quiere romper, desestabilizar y consolidar dentro del imaginario la diversidad en el género y sus múltiples maneras de expresión.

El rol de la representación en la creación y mantenimiento de ideas culturales acerca de la masculinidad es entonces esencial para la sedimentación de ciertos significados. (...) mientras la representación de ciertos cuerpos e identidades solo tiene sentido, es decir, obtiene legitimidad y legibilidad social y cultural, en la interacción entre la audiencia y el artefacto cultural, los “*performances*” “*drag king*” también plantean una fractura entre lo visual y lo epistemológico, problematizando todas las asunciones culturales y sociales que tienen que ver con una configuración ortodoxa de las categorías de la identidad. (Escudero, M, 2009: 63, 64).

### **3.4. Reflexiones desde la academia: Movimiento Drag y la transgresión del cuerpo**

En el 2007 nació el Colectivo ‘Desbordes de Género’ con apoyo del Programa de Estudios de Género y de la Cultura y del Programa de Antropología Visual, de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales con sede en Ecuador (FLACSO); y la participación de sus estudiantes. Sus integrantes y activistas más destacados son: el movimiento LGTB; María Amelia Viteri, antropóloga y

catedrática de FLACSO y Daniel Moreno, director artístico de la única plataforma de teatro “*Drag*” en el Ecuador (Dionisios Arte, Cultura e Identidad).

En la página oficial del Colectivo Desbordes de Género@ se plantea que el objetivo inicial fue explorar y combinar de forma estratégica los espacios físicos de las aulas de clases de la FLACSO, el teatro Dionisios y los espacios públicos de la ciudad (calles, plazas y salsotecas tradicionales de Quito) para ‘mapear’ negociaciones alternativas del género y la sexualidad; la finalidad: “*Queerizar*” los espacios mencionados. Esta idea originó el ‘Proyecto *Drag*’ en 2007.

A partir del Proyecto “*Drag*”, se logró “expandir el aula de clase dentro de la política de los experimentos culturales, artísticos en identidades, género y sexualidad”; así se expone en el sitio oficial de este Colectivo. De esta manera, la intención del proyecto fue establecer estrategias prácticas que promuevan la dinámica transgresora de ser el ‘otro’. En el sitio web del Colectivo se afirma, que hasta ese momento solo se lograba: “articular discursos alrededor de teorías. (...) No basta con desnaturalizar el género sino que es primordial distorsionar, desviar las normas heterosexuales para resignificarlas, visibilizando su ineficacia (...)”.

De esta manera, las reflexiones iniciales del Colectivo reflejaban los pensamientos Queer de teóricos como Judith Butler, Beatriz Preciado, Michel Foucault; entre otros, donde se plantea la transgresión del género por parte de activistas y de la sociedad en general. Para el Colectivo fue de gran importancia el activismo realizado por Daniel Moreno, durante los últimos trece años, a través de una plataforma escénica como lo es el teatro Drag. Así pues, se puede comprender la relación existen entre las Teorías “*Queer*”, el “*performance*”, los discursos de género y sexualidad que han sido expuestos anteriormente en la investigación. Y sobre todo, como lo sostiene el Colectivo:

(...) resulta imposible no detenerse a mirar las posibilidades que brinda el teatro como una posibilidad de democratización de espacios, grupos, agendas políticas. El *“performance”* en este caso se ha convertido en un puente sin adscripciones ni preferencias políticas, ideológicas y/o activistas que busca aglutinar a quienes difieren del *“mainstream”*, de una *“normatividad hetero”* sin alinearse con uno u otro proyecto político.

En la página oficial del Colectivo se expone mediante texto y fotografías las formas de visibilizar la *“flexibilidad de los cuerpos”*. El objetivo de la exposición, según el Colectivo es hacer un llamado de atención para que los cuerpos no sean clasificados a partir del discurso biológico o la dicotomía hombre/mujer, partiendo de los órganos anatómicos. Este principio responde a las múltiples representaciones que de manera tradicional se han instaurado en el imaginario colectivo. Es así, que el proyecto se conceptualizó como un *“laboratorio lúdico, (es decir) se configuró como el lugar en el que el juego se convierte para la identidad lo que el sentido es para el cuerpo”*.

El Colectivo ratifica que el proyecto no fue parte del currículo de los cursos de FLACSO; su desarrollo se hizo posible gracias a la colaboración de los activistas, estudiantes y principalmente por Daniel Moreno, quien trabajó junto a los miembros del Colectivo.

María Amelia Viteri, promotora principal del Colectivo, señala que el Proyecto *“Drag”* fue una investigación práctica:

(...) para el cambio social, tendiendo constantemente puentes entre las comunidades inmigrantes, Latinas y LGBT (Lesbianas, Gays, Bisexuales, Transgénero) y el espacio de mis aulas de clase actualmente en la Universidad Católica en Washington D.C. y FLACSO en Ecuador.

Además, señala que en su posición de antropóloga, catedrática y sobre como *“transnacional”*, es necesario cuestionar *“los presupuestos alrededor del género y la sexualidad”*. Y considerar también las *“representaciones y estereotipos alrededor de la 'raza', etnicidad, clase, status legal”*.

Por su parte, el director de Dionisios, Arte, Cultura e Identidad, ratifica en el sitio web del Colectivo, que su organización es la única que impulsa el Movimiento Drag en el Ecuador mediante el teatro “*Drag*”. Ante todo, insiste que Dionisios es una plataforma para la diversidad social, es decir, no es un lugar “exclusivo de cierto círculo social o pertenece a cierta minoría sexual”. Y añade:

En la actualidad llega a personas de todo nivel social, económico o tendencia sexual, quienes disfrutan por igual de este espectáculo, que abarca un estilo en cuanto a vestuario, maquillaje, escenografía, actitud actoral, postura coreográfica y pensamiento ideológico. El desempeño del grupo Dionisios en relación con el Teatro “*Drag*” es uno de escenario, de teatro, de formación rigurosa, de entrega al público. Nos esforzamos, con perseverancia, para que el teatro “*Drag*” sea una herramienta de expresión ante nuestras sociedades plagadas de estereotipos. Los abordamos con ingenio, con la meta de transmitir al espectador un mensaje de honestidad ante la vida.

Entonces, la iniciativa del Colectivo es “reinventar los cuerpos” y experimentar de forma vivencial los planteamientos de las Teorías “*Queer*” y el género a través de la transgresión del discurso binario; contextualizada en la Matriz Heterosexual establecida por Judith Butler. El Colectivo busca “ampliar la teoría llevándola más allá de los textos a través del Proyecto *Drag*”. Además, la alianza realizada con Moreno de Dionisios responde, según el Colectivo a que la organización de Moreno a través del teatro “*Drag*” busca, entre lo más importante “confrontar múltiples tipos de violencias contra las mujeres y contra la comunidad LGBT entre los principales”. La participación de Moreno fue elemental para desarrollar un entrenamiento de tres semanas y realizar el “*performance*” deseado, donde “mujeres exageran lo masculino para interpretarlo y hombres exageran lo femenino”

Ya en la práctica, los integrantes del Colectivo tenían que “buscar en sus cuerpos (mayoritariamente femeninos y heterosexuales), “la posibilidad de ocupar el espacio de ese ‘otro’, sea hombre o mujer o los dos al mismo tiempo”. En el sitio web del Colectivo se expone:

Cada participante eligió un personaje al que debía darle una vida, un carácter, una apariencia mientras la audiencia se identifica con el rapero o el dandy, el chulo con su puta, el hippie, el 'trans' en transmutación, los híbridos hombre/mujer mujer/hombre, el militar con una rosa en la solapa, el cowboy con un slogan que leía: "los cowboys reales pueden con todos y con todas".

Esta experimentación cultural permitió desarrollar lecturas de arte-acción diversas a las establecidas tradicionalmente, es decir, en el imaginario de ser hombre y mujer y representarse en la sociedad como tal, respectivamente. Es así que en la página oficial del Colectivo se expone el pensamiento de 'Leticia', integrante del grupo, quien manifestó que al transgredir el género a través del "performance" pudo explorar "otro tipo de masculinidades como mujeres y, en su caso, también como lesbiana". Después de esta experiencia, se dejaron las aulas de clase y se incursionó en el mundo real:

Las geografías del trole y la calle próxima a FLACSO fueron los escenarios iniciales de lo que se pensó como una 'toma' de la universidad, desde la biblioteca hasta oficinas claves como la de servicios a estudiantes para lo cual nos dividimos en grupos de dos y tres personas. Esta toma de la universidad concluyó en la ocupación de la cafetería durante el receso de las clases de la tarde en la cual los y las estudiantes de otras maestrías tales como Economía, Ambiente, Relaciones Internacionales, Antropología, Sociología y Ciencias Políticas ocupan dicho espacio. La idea en torno a lo dicho fue la de habitar los varios espacios que ocupamos diariamente en la institución interactuando con las personas en el ascensor y en las varias oficinas desde esta otra estética leída como otro género. Nos interesaba visibilizar la maleabilidad de los cuerpos en relación con el género entendido únicamente en la ecuación hombre=masculino y mujer=femenino.

Después del desarrollo del Proyecto "Drag", el Colectivo planteó la realización de otro denominado 'Desbordes' (2008), en el que se decidió ir más allá. El Colectivo se centro en desestabilizar la 'Matriz Heterosexual' en sitios tradicionales de diversión, ubicados en el norte de Quito; los principales puntos fueron bares como el Sesaribó y Mayo del 68.

Este proyecto se conformó por ocho estudiantes (mujeres heterosexuales en su mayoría). Entre ellas, están Gloria, Marianela, Ceci, Lili, Alexa de Ecuador y Sirley, Pilar y Yasmin estudiantes de Bolivia, Colombia y Cuba respectivamente. También Patricio Aguirre, activista gay y Vicky Aguirre, activista lesbiana apoyaron esta propuesta. Además, algunos integrantes del Proyecto “*Drag*” también participaron en este. ‘Desbordes’ en primera instancia incluyó: “una mujer fatal; una “*Drag queen*”, una redefinición de lo femenino a través de la figura de una sado-masoquista; una “*drag king*”, tres mujeres <hombres>; dos mujeres góticas, un hombre <mujer>”.

De esta manera, ‘Desbordes: Cuerpos, Placeres, Deseo’ “se origina como una intervención política articulada en un performance musical”, en el que transgrediendo el sistema normativo de la sociedad quiteña cuestiona la exclusión de las personas consideradas como Queer. Es así que el proyecto “torna visible la maleabilidad de los cuerpos” para transformarse en cuerpos resistentes y transgresores. Es por esta razón, que el Colectivo establece:

Las reflexiones teóricas, corporales, artísticas, experimentales, empíricas, políticas alrededor del 'género', lo “*Queer*”, las sexualidades, las identidades van atravesando no solo las fronteras geográficas Norte-Sur sino las fronteras de los cuerpos encasillados como hombre/mujer, masculino/femenino. Estos cuerpos y su aparente nueva estética muestran la inestabilidad de mirarnos como mujeres únicamente en oposición o complementariedad de los hombres o viceversa.

Estos proyectos que convergen la academia, el “*performance*”, el género, la sexualidad y las identidades sociales pretenden, y lo han logrado hasta el momento, abrir una plataforma de debates teóricos para así promover un impacto práctico y reflexivo dentro de la sociedad. Los proyectos desarrollados buscan romper con los estereotipos establecidos en el imaginario tradicional, en donde la Matriz Heterosexual, como diría Foucault se consolida a través del poder.

### 3.5. Concepciones del “Drag” desde la dramaturgia

En el Ecuador, el “Drag” se ha convertido en una necesidad política; una propuesta escénica donde se busca la reflexión colectiva (Moreno, 2011a). En Dionisios, desde el 2000, se realiza teatro “Drag”. Daniel Moreno, pionero en el país de este arte escénico, es quien dirige y enseña a los miembros qué es ser un Drag. (Mariuxi, 2011), quien incursiona en el teatro “*drag king*” dice que este performance es una forma de “arte con el que puedes ser tu mismo”. Añade que en la sociedad en la que se vive hay situaciones y sentimientos que no pueden ser expresados por una imagen que hay que mantener.

Ahora bien, ¿qué es el teatro “*Drag*”? A través de una plataforma, maquillaje, vestuario y demás accesorios, el actor “busca transgredir el género” impuesto por la sociedad, con el objetivo de “demandar y denunciar estereotipos que han hecho daño y sobre todo que no contribuyen con el crecimiento social, cultural y político”, (Moreno, 2011a). Hay considerar que al vestirse de “*Drag*”, no solo se hace teatro sino, se dramatiza, se baila, se hace fonomímica.

(...) expresa diversos modos de vivir la sexualidad en este mundo andino, que no pueden explicarse con conceptos compartimentados como homosexual, travesti o transexual que, por definición, llevan a imaginar esquemas importados de la diversidad sexual y sus modos de construcción social (Moreno, D, 2010: 11).

Esta revolución en el imaginario colectivo, se la puede hacer con diferentes manifestaciones (sociales, políticas), pero el teatro “*Drag*” tiene la fortaleza de utilizar la cultura a través del arte y transmitir sentimientos diversos en el público (a través de la parodia), y con ello, “manipular las sensaciones de quienes lo observan” (Moreno, D, 2011a).

Para conseguir esto, el actor enseña su otro lado sin el temor a ser marcado socialmente. En el caso de “*drag queen*” (hombre se viste de mujer) y “*drag king*” (mujer se viste de hombre), se hace énfasis en parodiar los roles de

género. Pero el “*drag*” maneja otros tipos de expresión como: “*drag animal*”, en donde se refleja los instintos humanos (creación de personajes para parodia política). Mientras que el “*drag monster*” pone en los diferentes estereotipos sociales, donde la belleza y la fealdad son juzgadas (Moreno, D, 2001a).

En América Latina, “el teatro “*Drag*” se caracteriza por tener un función estética muy grandilocuente”, (Coba, L, 2011:1), donde la presencia de la máscara y la expresividad del actor se exponen en un escenario. Así pues Daniel Moreno con otras y otros actores transformistas se colocan en zapatos del sexo opuesto;

(...) el sexo al que no pertenecen, pero con una suela de plataforma de muchos centímetros de alto y se embuten en vestidos que por naturaleza no les corresponderían, (...) iluminados con lentejuelas, telas de vivos colores, encajes primorosos, a juego con maquillajes brillantes propios de regocijos carnavalescos. Y cuando se abre el telón, remedan posturas de género con tal exceso, que representan y parodian a los sexos masculino y femenino en su realidad estancada, estereotipada sí, pero realidad al fin, que da forma a nuestras imágenes más arraigadas de lo que es ser gente, nuestras preferencias eróticas, nuestras ilusiones más íntimas, nuestros modos de traicionar, nuestros miedos, nuestras heridas. (Moreno, D, 2010:10).

El teatro Drag, afirma (Moreno, 2011a) exige más. Hay que adaptar al cuerpo a algo que no es normal (vestuario, maquillaje, zapatos altos). Por eso el actor “*drag*” “se desdobra para convertirse en lo que no es” (Moreno, D, 2011a). Es así, que a partir de las máscaras y las formas de representación, los “*drags*” de Quito recrean diversos fragmentos de la vida “de hombres y mujeres del mundo mestizo al que pertenecemos, por el que transitamos, en el que malvivimos, odiamos, amamos, deseamos, gozamos, convivimos” (Moreno, D, 2010:10).

Daniel Moreno personifica a Sarahí Basso, un “*drag*” que debe su nombra a un juego de palabras: “soledad, amistad, rencor, acompañante y aquella inocencia que se perdió” (Moreno, D, 2001a). Este personaje “*drag*” es un nombre base, detrás de ella vienen todos los personajes de las obras artísticas. Sarahí



“refleja los malos hábitos de la sociedad”, sostiene (Moreno, D, 2011a), es ella la que está guardada en el baúl para estar en escena siempre... Sarahí maquilla sus miedos y fantasmas con escarcha de colores para enfrentarse con la realidad ecuatoriana, que transmite en sus obras.

Hay que recalcar que para ser “*drag*”, el actor no necesita identificar su gusto homosexual, lésbico, travesti o transexual. Peor aún, un “*drag*” no es travesti, ni viceversa. Entonces, el “*drag*” “debe ser comprendido como un actor que personifica el género opuesto con fines escénicos”, (Moreno, D, 2010).

Las diversas realidades que construye Moreno en Dionisios y en otras plataformas culturales como el Teatro Variedades, Teatro Suces, bares, discotecas, entre otros, se originan, en primera instancia, en una plataforma social, es decir una ciudad en donde se puede palpar los estereotipos, los roles, los miedos, las ataduras ideológicas.

Quito, mi ciudad franciscana y pacata, de falda larga de paño, con ligeros de encaje y entrañas de fuego, con guagua a cuestras y héroes muertos por amantes... Que te pones gafas oscuras, para no morar tus harapos de mendigos; eres quisquillosa con lo que son diferentes (...) Tu, la ciudad de chullas de frac y carishinas de alta sociedad, que no permiten que sus hombres se volteen; ni tocar la cara de otro hombre con sensualidad, pensando el qué dirá la sociedad (...). Es nombre de chica cuando te conviene, para ser amante de un Ruco Pichincha, te recuestas y prendes de luces, te entregas en la oscuridad y abres de nalgas para ser poseído por el Ruco y miles de personas se convierten en esperma que deambulan por tus entrañas; y es por esta razón que una vez al año te vistes de viuda, con ganas de cobrar caridad al que quiera pasar por tus calles (Moreno, D, 2010:21).

A manera de prólogo, sostiene que es en esta ciudad donde:

(...) una dama quiteña, una mujerzuela de cualquier calle, un muchacho violentado por agentes de la Policía Nacional, desolado, un joven gay de cintura estrecha, un marica mestizo, una loca, una madre, una criada, una reina, un artista (...) reconstruye fragmentos fundamentales de (una) biografía (ciudadina) (Moreno, D, 2010: 9).

De esta manera, se recrea el oficio, la profesión y la forma de vida de Daniel Moreno a través del teatro “*Drag*” y sobre todo los prejuicios, los miedos, los estereotipos, la normatividad de cada habitante de Quito. Como lo afirma Aguirre, Máster en Estudios de la Cultura, el teatro “*Drag*” es una expresión escénica que se nutre de la cotidianidad quiteña para crear personajes que puedan identificarse y sentirse con el público. Esta cotidianidad quiteña está expuesta a partir un:

(...) modo de ser mestizos: hijos ilegítimos de aquellos conquistadores blancos, heterosexuales, miembros viriles de la sociedad distinguidos por sojuzgar mujeres, racistas en su calidad de patronos de hacienda y señores esclavos; hijos legítimos de estas señoras de piel morena, negra cabellera lacia en la raíz y dorada en los rizos que caen sobre los hombros, caderas estrechas, abdomen prominente y joyas de bambalina; curanderos crédulos; fieles creyentes de la Santísima Trinidad, de la limpieza con Tabaco y hierbas contra el mal de ojo (...) gentes con deseos muchas veces, prohibidos que rugen desde dentro... este doble, triple, múltiple modo de ser en el que encontramos nuestra coherencia los pobladores de esta ciudad andina, nutre desde la vida cotidiana a los personajes de la obra de este artista quiteño (Moreno, D, 2010: 9).

A partir de esto, se puede comprender la personalidad de Saraí Basso, una “*drag*” sarcástico, pero sobre todo un “*drag*” amig@ que siempre está dispuesta (Moreno, D, 2011a). Por eso no el teatro “*Drag*” que se expone en Quito no es una creación para alcanzar “*glamour*” con la intencionalidad de falsificar la realidad de la ciudad (Moreno, D, 2010). Las obras de Daniel y la personificación de Sarahí y otros “*drags*” ponen en escena un “*glamour* cocido de tantos retazos” (Moreno, D, 2010:14) que mediante vestuarios, maquillajes y accesorios pueden representar los deseos, las ilusiones, el sexismo, la homofobia, el disfrute, y “la carestía de la vida, tal como se vive en lo cotidiano”. De esta manera, en la plataforma “*Drag*”, el público logra identificarse con una realidad quiteña, ecuatoriana y sobre todo sexualmente diversa.

Es que en el teatro “*Drag*”, el artista “se expone de muchos modos” (Moreno, D, 2010:16, 17). En las obras el actor no está escribiendo sobre otro individuo u otras realidades. En el teatro “*Drag*” se evidencia los problemas, las heridas, las esperanzas, los hábitos, las heridas, las ilusiones “de la colectividad a la que pertenecen” (Moreno, D, 2010:16). Sobre todo, el actor se expone porque el actor no está actuando en el sentido de representar un papel, sino que se involucra como persona miembro de la colectividad y del imaginario al que pertenece y en el que vive. Es por esta razón que Moreno y demás actores y actrices “*drags*” “cuestionan los modelos hegemónicos de estética y sexualidad (...) y (expresan a través del arte) el modo que tenemos de ser fusión, mestizaje, mutación, nosotras y nosotros mismos (Moreno, D, 2010: 17).

Es así que las obras de teatro “*Drag*” son una necesidad, “abierta a su palabra propia y a su arte, por un pueblo y algunas de sus experiencias sexuales” (Moreno, D, 2010:18), las cuales han provocado, en muchas ocasiones, violencia policial, “doble moral ciudadana, homofobia, estilización académica y artística importada y corrección política” (Moreno, D, 2010:18). Entonces, el teatro “*Drag*” trata, incesantemente, de cuestionar la percepción de nosotras y nosotros mismos para discutir los discursos correctamente políticos, en donde el individuo es y hace, según lo establece la historia quiteña, que “representa sus prácticas morales para adicionar y entrelazar las discriminaciones”, (Moreno, D, 2010). Es decir, en donde las realidades se ocultan por cumplir la tradición burguesa-heterosexual o la normatividad de la Matriz Heterosexual planteada por Butler.

En esta manifestación artística, el personaje representa y se identifica no solo como el actor, sino como una colectividad; el personaje es un cúmulo de detalles, “pequeñeces que dan vida a los cuerpos que habitan en los teatros, quien se deshace de la piel propia y se transforma en el “espíritu deseado, un otro, una otra que también se es” (Moreno, D, 2010: 26).

Sin embargo, tras trece años de ejercicio *“Drag”*, esta expresión artística no se la comprende, en su totalidad, como una expresión de compromiso dramaturgico, actoral y escénico (Moreno, D, 2010). Es por eso, que “la lucha no es exclusivamente en contra de los prejuicios y en contra de la homosexualidad, también lo son por la dignidad que significa el trabajo teatral” (Moreno, D, 2010: 38).

De esta manera, el teatro *“Drag”* es una plataforma cultural, social e ideológica que forma parte de la cultura, es decir, una pequeña cápsula de la cultura global, donde el teatro “se eleva, se vuelve política cultural en escena”, (Moreno, D, 2010: 41).

La propuesta del teatro *“Drag”* en Quito pretende crear un espacio de desahogo como humanos. Y sobre todo, como lo dice Moreno un plataforma de lucha para defender la identidad, el arte y la cultura.

## CAPÍTULO IV

### Institucionalidad y Medios de Comunicación

En este capítulo se analizarán los procesos institucionales que promueven la producción, reproducción y desarrollo de las artes escénicas en Quito. Pues, si bien es cierto, que sus prácticas parten de un contexto social y cultural, también es cierto que “a través de ellas se incita un cambio en el imaginario colectivo; y no solo de respeto, como muchos dirían, sino de tolerancia” (Acosta, M, 2011).

A partir de esto, el objetivo de la primera parte de este capítulo es ver cómo la institucionalidad del género en el Estado ecuatoriano y la Veeduría Ciudadana Diversidad GLBTI promueven transformaciones políticas y sociales en Quito, ya que se conoce que las instituciones sirven como un factor de orden cuando estas responden y satisfacen los intereses colectivos.

Además, se profundizará a partir de un análisis, la labor efectuada por los medios de comunicación en temas relacionados con teatro “*Drag*” e identidades sociales. El propósito de esta lectura no es desestabilizar la credibilidad de los medios, sino promover en las agendas mediáticas artes escénicas alternativas como la temática “*Drag*” y dar la importancia necesaria para que estos tópicos sean tratados a profundidad. Más aún, hoy en día, que el impacto difusivo de los medios ha tenido una importante participación en cambios y revoluciones sociales.

En la segunda parte de este capítulo se detallará el manejo de contenidos de las diferentes plataformas mediáticas: radio, Internet, medios impresos y televisión y se expondrá las fortalezas y debilidades de cada una, con el fin de demostrar la capacidad que tienen de llegar a la sociedad con sus errores y aciertos.

#### 4.1. Diversidad quiteña: legalmente reconocida

En los capítulos anteriores se planteó que la cultura, el arte, la identidad, el “*performance*”, la representación escénica que, obviamente, convergen en la práctica del movimiento “*Drag*” en Quito, promueven el desarrollo del individuo, ascendiéndolo a un nivel más que un simple ente consumidor.

Ahora bien, es necesario preguntarse ¿qué hace el Estado para garantizar los derechos de los artistas ecuatorianos? Y más importante aún, ¿de qué manera garantiza los derechos de la comunidad GLBT? En primera instancia, puede ser que estas dos interrogantes no revelen una relación directa, sin embargo, Dionisios, Arte Cultura e Identidad (como se planteó anteriormente) se ha convertido en una “plataforma social, cultural y política en la sociedad quiteña”, (Acosta, M, 2010).

De esta manera, el trabajo de Dionisios y de los miembros que la integran está ligado directamente a un “activismo de reconocimiento, tolerancia, y sobre todo de respeto en el marco artístico y como comunidad GLBTI” (Moreno, D, 2010). En la Constitución del Ecuador desde 1998 se reconoce la igualdad de derechos para personas con diversa orientación. De igual manera, la Constitución Política de la República del Ecuador, en el artículo 337, expresa:

El sistema nacional de cultura tiene como finalidad fortalecer la identidad nacional; proteger y promover la diversidad de las expresiones culturales; incentivar la libre creación artística y la producción, difusión, distribución y disfrute de bienes y servicios culturales; y salvaguardar la memoria social y el patrimonio cultural. Se garantiza el ejercicio pleno de los derechos culturales.

Es así, que la Asamblea ratifica, que el Estado, a través de un órgano competente será el “responsable de la gestión, promoción de la cultura” (Art. 378).

Sin embargo, cuando la orientación sexual del individuo y las manifestaciones artísticas se convergen para conseguir un solo objetivo, como es el caso de Dionisios, la institucionalización es más compleja. Esta convergencia es “una nueva problemática en la sociedad y en el Estado”, (Guzmán, V, 2001:4). No se puede desmentir tampoco, que el movimiento “*Drag*” en la ciudad y Dionisios, Arte, Cultura e Identidad como organización han alcanzado reconocimiento social y cultural. Así, desde el 2010 la Secretaría de Cultura, el Ministerio de Cultura y el Instituto Metropolitano de Patrimonio Cultural de Quito, han apoyado en diversas plataformas culturales las manifestaciones Drag. Pero cabe una pregunta, ¿por qué ahora, si Dionisios promueve la temática “*Drag*” desde hace catorce años?

El problema es que la legitimación e institucionalización de estos procesos culturales y de identidad reúnen factores complejos. Por ejemplo, la construcción de políticas públicas que permitan el cambio del imaginario colectivo (Matriz Heterosexual), primero deben ser definidas mediante las agendas públicas (asuntos que miembros de la comunidad política percibe como preocupantes y con urgencia de ser atendidos).

Es preciso crear nuevos marcos de sentido que orientan el diseño de políticas, en los cambios en las agendas institucionales, en programas específicos, en la creación de nuevas instancias, leyes, normas y recursos asignados al avance de la situación de las mujeres (Guzmán, V, 2001:4).

Además, hay que considerar una nueva problemática: estas políticas que deben ser creadas por parte del Estado para garantizar los derechos, el activismo, la libertad y otras manifestaciones de la comunidad GLBTI solo pueden consolidarse en “sociedades concretas con distintos grados de diversidad cultural, (...) con culturas políticas y desarrollo institucional específicos, y con distinto nivel de desarrollo y de modernidad” (Guzmán, V, 2001: 4). El Ecuador es un país en vías de desarrollo en donde, las políticas

públicas que velen por los derechos sus habitantes también deben determinar un sistema democrático.

Es por esta razón que en 2011, se crea en Quito la Veeduría Ciudadana Metropolitana de Diversidad GLBTI. El objetivo general es evaluar y realizar un seguimiento a la Ordenanza 240 de Inclusión de la Diversidad Sexual GLBTI, expedida en diciembre de 2007. A partir de esto, “la Veeduría Ciudadana Metropolitana de Diversidad GLBTI pretende velar por la real vigencia y aplicación de esta Ordenanza” (Acosta, M, 2011). Asimismo, en la Página web oficial de la Veeduría Ciudadana Metropolitana de Diversidad GLBTI que la gestión de la Ordenanza se señala que “ha sido débil, insuficiente y hasta inexistente”. Es por esta razón, que los miembros de la veeduría plantean objetivos específicos para hacer de la Ordenanza “un instrumento vivo” (Acosta, M, 2011).

Establecer cuáles han sido las acciones y principios bajo los cuales el Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, a través de la Comisión de Equidad y Género y de la Secretaría de Inclusión Social, ha propiciado la inclusión de la diversidad sexual en los planes y programas de sus políticas sociales, desde la expedición de la Ordenanza en diciembre de 2007. Identificar las iniciativas de diseño e implementación de programas de sensibilización en temática GLBTI en las distintas instancias municipales encargadas de la inclusión social. Evaluar el conocimiento, aptitudes y prácticas de empleados municipales en relación con la Diversidad sexual, y la ordenanza 240, y su impacto en personas de la comunidad GLBTI (Acosta, M, 2011).

De esta manera, se evaluará el compromiso de la Municipalidad en la acción y formulación de políticas en favor de la inclusión de las minorías sexuales. Así, “se buscará la inclusión y democracia, para fortalecer los derechos de las minorías GLBTI en Quito y el Distrito Metropolitano” (Acosta, 2011a). La nómina de esta veeduría está conformada por Manuel Acosta, presidente de Dionisios Arte, Cultura e Identidad; Sandra Álvarez Monsalve, directora ejecutiva de Organización Ecuatoriana de Mujeres Lesbianas (OEML); Rashell Erazo, presidenta de Alfil, grupo activista Transexual; Efraín Soria, coordinador



de Proyectos de Equidad, Fundación GLBTI; María Amelia Viteri, catedrática de Género, Sexualidad y Ciudadanía; FLACSO y Edgar Zúñiga Salazar, médico familiar sistémico.

Así, la institucionalidad del género en el Estado y el seguimiento a través de Veeduría, promueve, paulatinamente, transformaciones políticas y sociales. Con la creación de estas políticas y agendas públicas el Estado logrará “representar la unidad social” (Guzmán, V, 2011: 20). Es necesario concebir al Estado y sus instituciones como un factor de orden y estabilidad, siempre y cuando, sus agendas respondan los intereses de la sociedad en forma global.

Ahora bien, para fomentar el incremento de acciones públicas es necesario, que “las autoridades e integrantes del seguimiento institucional mantengan un constante aprendizaje”, (Messner, D, 1999:1), puesto que los cambios políticos y sociales son de carácter simbólico y político:

Las instituciones no están constituidas solo por reglas, sino también por creencias, códigos culturales y saberes que rodean, sostienen, elaboran y contradicen estos roles y rutinas. (Es decir), Las políticas son expresiones de un determinado orden interpretativo y simbólico de la realidad, que se fundan en los mecanismos de interpretación que operan en los procesos de elaboración, implementación y evaluación de políticas (Messner, D, 1999:1).

Otro punto, es preciso comprender que este proceso de transformación en donde se enfatiza la institucionalización de los valores de igualdad y equidad supone cierta tensión y conflicto. Este seguimiento de inclusión se enfrenta “entre lo nuevo y lo viejo, es decir, en un proceso de resistencia y resignificación social dentro de lo planteado como cambio y las prácticas tradicionales establecidas” (Esparza, A, 2007:10). Es por esta razón, que la institucionalidad del género en el Estado no puede ser un proceso homogéneo, en el que se necesita requisitos indispensables.

La voluntad política de las autoridades, el diagnóstico integral y

profundo de las relaciones de género, contar con estadísticas desagregadas por sexo indicadores de género, conocimiento de los procedimientos de formulación, ejecución y evaluación de las políticas públicas, presupuestos públicos sensibles al género, recursos humanos coordinados y formados en género y, participación política (...) (de la sociedad diversa) y acceso a puestos y procesos de toma de decisión (Esparza, A, 2007:20).

Al poner en práctica estos discursos de equidad mediante la agenda pública y el seguimiento de la veeduría, “la sociedad entrará en un proceso de organización que se verá reflejado en el crecimiento de actores colectivos que puedan influir en los diversos procesos políticos de toma de decisiones” (Messner, D, 1999: 2) Y claro está, que a través de estos procesos públicos, se logrará un cambio colectivo en el imaginario cultural y social.

#### **4.2. Medios de comunicación y la Sociedad del espectáculo**

Actualmente, plantear un debate o un análisis sobre los medios de comunicación es imprescindible mencionar los factores tangibles e intangibles que los integran. Es decir, las plataformas mediáticas no solo responden al contenido que generan, sino a un mundo económico, en donde los intereses de poder se transforman a un sistema denominado “*rating*” o “*marketing*” de consumo mediático. Ahora bien ¿por qué los medios de comunicación han transgredido sus funciones principales para manejarse sobre la base del mercado? No será, acaso, que “el imaginario de quienes los consumen también se apega a un sistema posmoderno” (Lipovetsky, 2002: 3). Entonces, antes de exponer las funciones, las acciones equívocas y las características de los medios de comunicación, es necesario comprender quiénes son los consumidores de esta plataforma informativa.

El mundo de hoy vive en una “segunda revolución individualista” (Lipovetsky, G, 2002:5) una nueva dinámica denominada personalización. Es decir, una nueva sociedad flexible basada en la información y en la estimulación de las necesidades una “posmodernidad” (Lipovetsky, G, 2002), donde los objetivos,

las organizaciones y las estructuras desvían a la homogeneidad y protagonizan al individuo, siendo este, el ente paradójico e irónico del desarrollo, progreso e igualdad de sí mismo. Es en este punto es donde los medios de comunicación intervienen, siendo éstos las plataformas principales de difusión masiva, en las cuales se transmite este síndrome de la posmodernidad.

Pero ¿en dónde recae la paradoja de este nuevo sistema?, “¿qué hay de peligroso en el hecho de que las gentes hablen y de que sus discursos proliferen indefinidamente?, ¿en dónde está por tanto el peligro?”, (Foucault, M, 1992: 4). Evidentemente, en la búsqueda de construir un propio imaginario, en la idea individualizada del sujeto y del discurso, el individuo circula en la sociedad del consumo, en un juego económico, político y social, donde el mercado es el centro del sujeto y el sujeto es la periferia inconsciente de la sociedad. Y es en esta sociedad donde la manipulación informativa genera el consumidor ideal.

A esta sociedad informativa y de consumo se adhiere la sociedad del espectáculo y transculturalización, discursos que representan a la posmodernidad. “Nadie entrará en el orden del discurso si no satisface ciertas exigencias o si no está, de entrada, calificado para hacerlo.” (Foucault, M, 1992: 5).

Esta afirmación se puede evidenciar en programas televisivos o en secciones de medios impresos, como el diario “Extra” o “Vamos con todo” donde el contenido se reduce a la imagen o al rumor expuesto. Obviamente estos medios de difusión masiva tienen identificado un “*target*”, el cual ha permitido que el diario lidere las ventas nacionales y el programa televisivo alcance un elevado “*rating*”.

El espectáculo se muestra a la vez como la sociedad misma, como una parte de la sociedad y como instrumento de unificación. En tanto que parte de la sociedad, es expresamente el sector que concentra todas las miradas y toda la conciencia. Precisamente porque este sector está *separado* es el lugar de la mirada engañada y de la falsa conciencia; y la

unificación que lleva a cabo no es sino un lenguaje oficial de la separación generalizada (Debord, G, 1997: 2).

El individuo lucha por adherirse a la nueva temática de vida, manejando un discurso donde plena el “respeto por la diferencias, el culto por la liberación personal, el relajamiento, el humor, la sinceridad y la expresión libre” (Debord, G, 1997: 5).

Pero los nuevos discursos, no se legitiman sólo por el interés del individuo, sino por el doble discurso de poder en el que se desenvuelven. Mediante los medios de comunicación y publicidades, la sociedad responde sumisa a la nueva idea de revolución y al ataque inconsciente de la psicología. Y es aquí, donde los discursos, a través del poder de la palabra, se vuelven uno solo. La sociedad del espectáculo induce a la sociedad del consumo, y esta a su vez transculturaliza al individuo.

El peligro de la proliferación del discurso se desmantela en las acciones que este mismo ejecuta, pues “el espectáculo no quiere llegar a ninguna parte que no sea a sí mismo” (Debord, G, 1997:6). Al mismo tiempo, en la sociedad de consumo, los individuos corren el riesgo de perder las características propias del ser para adherirse a la masa consumidora. Así, el peligro se intensifica al momento de luchar por una libertad condicionada a parámetros preestablecidos y al vivir en una personalización de la cual, el individuo sólo es un discurso del posmodernismo.

Este nuevo sistema también tiene su desencanto o su momento paradójico, ya que la sociedad individualizada recae en el “narcisismo colectivo” (Lipovetsky,G, 2002:14) el cual solo en el caso de una necesidad requiere la agrupación dentro de la sociedad. De esta manera los conceptos de libertad e individualidad no se consolidan porque, parece ser, que la mente humana retrocede a la idea de conciencia colectiva y espera que la proliferación de los discursos se disuelva hasta otra época, en la que los medios de comunicación,

con nuevas plataformas, ejercerán su poder y su dinámica sobre el manejo de contenidos.

#### **4.2.1. Internet: la democratización de contenidos**

La revolución tecnológica ha permitido el crecimiento acelerado de la transmisión de información a través de la Red. De hecho, la tecnología tiene un factor clave en la reorganización de las metodologías educativas, del análisis pedagógico y las críticas del ciudadano. En el portal estadounidense Internet como Herramienta Básica de la Actividad Diplomática, se detalla que el mundo del Internet, no puede ser comprendido como un simple conjunto de computadores conectados entre sí, sino como una Red de Redes en la que se puede generar y reproducir información.

Esta recopilación de información tiene objetivos generales y específicos, por lo que, es preciso centrarse en cuatro de ellos. De esta manera, se intentará analizar el manejo de la plataforma 2.0 del Movimiento “*Drag*” en Quito y sus construcciones culturales, sociales y políticas. Es así, que esta parte de la investigación pondrá énfasis en la Sociedad de Información y Sociedad de la Comunicación y las consecuencias que tiene la Internet sobre los medios de comunicación tradicionales y los emisores emergentes que existen en ella.

La Internet fue el primer medio de comunicación que permitió una horizontalización de las comunicaciones, una simetría casi perfecta entre producción y recepción, alterando en forma indeleble la ecología de los medios. Nacida de una combinación de necesidades militares y experimentales a fines de la década del sesenta (Hafner y Lyon, 1996, Abbate, 1999), sobrepasando sus estrictos cinturones de seguridad y dando lugar a movilizaciones anarquistas y contraculturales a mediados de los noventa, se comercializó e inició una evolución/revolución que ha pasado por varias etapas y que está hoy en plena ebullición (Piscitelli, A, 2002: 207).

Es así, que “Internet tiene la capacidad de ser un canal o una plataforma de distribución de contenidos de los medios tradicionales y proporcionar un espacio de libre expresión para emisores emergentes que plantean un temática

a difundir” (Crovi, M, 2006: 3). De esta manera, el autor añade que estas funciones permiten romper con los relatos únicos y promover la difusión de temáticas y actividades diversas. Este punto cobra importancia con el manejo informativo que hace, a través de redes sociales, Dionisios, Arte, Cultura e Identidad; con sus diversas publicaciones. Es decir, en la página de Facebook de Dionisios, Veeduría Ciudadana Diversidad GLBTI y miembros de la organización. Aunque Dionisios no cuenta con una Página Oficial, es decir con dominio y “hosting” propios, el manejo informativo de las redes sociales promueve contenidos referentes a arte, identidad, cultura y otros temas que se adhieren a las construcciones sociales, políticas y culturales que el grupo quiteño promociona.

Es por esta razón y que los contenidos de la organización en la plataforma Web (próximos a exponerse) que es preciso plantear lo que es una Sociedad Informativa, Sociedad de Comunicación; Internet frente a los medios tradicionales y los emisores emergentes, que en este caso se centrará específicamente a Dionisios (organización y miembros).

La Sociedad de Información es aquella que crece y desarrolla la información de contenidos para general una creatividad intelectual en los seres humanos.

Nuevo sistema tecnológico, económico y social. Una economía en la que el incremento de la productividad no depende del incremento cuantitativo de los factores de producción (capital, trabajo, recursos naturales), sino de la aplicación de conocimientos e información a la gestión, producción y distribución, tanto en los procesos como en los productos (Torrealba, K, 2006:6).

Dionisios se maneja a través de su red social llamada “Dionisios Arte y Cultura” en donde informan las generalidades del centro cultural.

Espacio alternativo y pluralista para Artes Escénicas e Identidades GLBTI. Café Teatro. Sala independiente, sede de la Dramaturgia “*Drag*” en Ecuador. Dionisios, esta casa, este espacio, se ha convertido en referente esencial en la tarea de superar estereotipos, dentro de la actividad cultural de Quito. Dionisios Arte-Cultura-Identidad es la única

organización en el Ecuador que practica el “Teatro Drag” (Perfil de Facebook de Dionisios Arte Cultura e Identidad).

A lo largo de sus publicaciones desde la fecha de creación de la red social, la ciudadanía ha apoyado la iniciativa y ha brindado 480 “me gusta” a la página. Esta plataforma digital ([www.facebook.com/pages/Dionisios-Arte-y-Cultura/](http://www.facebook.com/pages/Dionisios-Arte-y-Cultura/)) ha permitido difundir las fechas, el horario y el valor de los espectáculos en Dionisios. Sin embargo, esa no es la única función. Sus aportes son académicos, educativos, sociales y de interés diverso. En noviembre, en el marco del día de las Rebeldías lésbicas declarado en un encuentro lésbico realizado en Chile en 2007. Dionisios publica:

Te dijeron que tú no podías ver a Juanita como mirabas a Juan. Te dijeron que tú no podías sentir por Juanita lo que debías sentir por Juan. Te dijeron tantas cosas cuando eras niña. Que debías usar un vestidito para que Juan se fijara en ti. Que no debías ensuciarte, que no debías tocarte, que tu destino era “amar” y “ser” para Juan. Creciste y te diste cuenta de que todo lo que te habían dicho sonaba lejano y sin sentido. Juanita era más que tú amiga y te sentías orgullosa de que así sea. Caminar de la mano de otra mujer te daba seguridad, te hacía sentir que hacías lo que realmente querías hacer. El hetero-destino es una realidad que todavía sigue presente en nuestra sociedad. A las mujeres nos enseñan que solamente nos pueden gustar los hombres y que si no es así eso está mal, es anormal, raro.

Reivindicar el placer desde el ser y hacer lo que tú quieras más allá de lo que supuestamente la sociedad espere de ti. Reivindicar el placer de amarnos entre nosotras, de sentirnos libres y juntas, de dejar de un lado toda la violencia que tanto tiempo desde el patriarcado y el mundo heteronormativo hemos recibido (4 de noviembre de 2011).

En el sitio web también se hace referencia a las diferentes presentaciones de artistas, actores, colectivos, charlas que se realizan en la Dionisios.

En la página oficial de Facebook de Veeduría Ciudadana Diversidad GLBTI, 192 personas se han unido a la página al clicar “me gusta” En esta red social, la primera publicación fue el 29 de julio de 2011 para exponer los objetivos de la veeduría. Posteriormente, se informa las reuniones a desarrollarse. El 2 de agosto del 2011 se escribe:

La cultura de respeto que buscamos los activistas, y en especial la Veeduría Ciudadana para la Ordenanza 240, no se construye con el sensacionalismo que la prensa tradicionalmente explota, dando una visión de circo. Creo que los reportajes sobre delitos no aportan nada a la comunidad GLBTI. Veríamos con interés un reportaje sobre el por qué y el para qué de la Veeduría Ciudadana para la Ordenanza 240. (Perfil de Facebook de Dionisios Arte Cultura e Identidad).

Dos días después se comienza a publicitar campañas en contra de la discriminación y contenidos informativos acerca de la orientación sexual. El 12 de agosto, se difunde en la red un video educativo, donde su autor afirma no tener miedo a lo que el ser humano no conoce. La página publica el video de 3:12 minutos y manera de comentario propone: pierde el miedo. Aprende, edúcate. De igual manera, Facebook se convierte para los miembros de la veeduría, quienes manejan la cuenta, una oportunidad para difundir sus avances y la acogida de su seguimiento metropolitano en los medios de comunicación: el 16 de agosto hacen referencia a una entrevista con Michelle Oquendo y, el 18 del mismo mes, una entrevista con Andrés Carrión en radio Armónica.

Es así, que a través de plataforma, los miembros de la veeduría proponen que:

El pilar básico de toda sociedad ha de sustentarse en la libertad, libertad de pensamiento, libertad de expresión, libertad de decisión, libertad política, libertad religiosa, libertad sexual. Libertad únicamente limitada únicamente por la justicia. Siendo los tres pilares básicos en los que se sustenta una sociedad civilizada: justicia, libertad y democracia. (2 de septiembre 2011).

Los contenidos en esta red social traspasan lo lineal, lo homogéneo. El 6 de septiembre de 2011, mediante una serie de caricaturas idénticas se propone: encontrar al homosexual. Después de una serie de filas y columnas con la misma cara, se expone: todos somos iguales.

Asimismo, el 12 de octubre se difunde un hecho muy importante para Dionisios: El premio Neanderthal, otorgado por Dionisios Arte Cultura e Identidad, el cual



consiste en nombrar a un personaje o institución más homofóbica del año. Es decir, este anti-premio se otorga a quien ha realizado alguna acción, declaración o estímulo a políticas de discriminación y exclusión hacia los GLBT (actitud considerada retrógrada en nuestro tiempo); así lo exponen los gestores de la página oficial de Dionisios. La concejala de Quito, Macarena Valarezo, está denominada a esta mención, ya que en el programa “Así somos” declaró abiertamente su homofobia y dijo: “los bisexuales son lo peor del mundo”. Además, “su falta de preparación le permitió realizar preguntas inútiles e ignorantes” (Acosta, 2011), como las que planteó a Rashel Erazo, activista de la comunidad Tran Sexual del país.

El manejo en la plataforma web de Dionisios permite informar a la sociedad este tipo de reacciones y actitudes desfavorables para un desarrollo colectivo. En la publicación de Dionisios el 8 de junio del 2011, donde se expone el video de la entrevista y las intervenciones de las presentadoras, los miembros de la organización expresan “qué feo la intolerancia e ignorancia de dos de las presentadoras. Juzgue usted. La ignorancia suele ser un denominador común de las estrellas mediáticas. Viene bien esa frase: bonita pero tonta”.

En la red social de los miembros de Dionisios (página de la Veeduría, página de la organización y páginas personales de los integrantes) promueve, informa, educa, solicita, demanda. Es así que en una de sus publicaciones invita al presidente Rafael Correa a “cerrar las más de 200 clínicas en Ecuador que ofenden a la dignidad humana por forzosamente trabajar para ‘curar’ a personas de orientación sexual diversa, frecuentemente por medios violentos e ilegales” (10 de noviembre de 2011). Después de esta solicitud se expone información sobre el homosexualismo.

Las publicaciones a través de Internet se enlazan entre las páginas oficiales de Facebook de Dionisios, Arte, Cultura e Identidad, Daniel Moreno, Manuel Acosta, Veeduría Ciudadana Diversidad GLBTI, y miembros de la organización.

A partir de estas dinámicas informáticas de Dionisios, se puede comprender lo que es una Sociedad de Información y lo que quiere conseguir dentro de la población, es decir, una Sociedad del Conocimiento que a través del apropiamiento de las nuevas tecnologías (redes sociales) construyen una alternativa temática para la sociedad. De esta manera, la Sociedad del Conocimiento se caracteriza por mantener un constante acceso a la Web y a los contenidos que ésta produzca para incrementar su conocimiento en diversos temas de interés. Al lograr una Sociedad de Información y Conocimiento, el individuo tendrá la “capacidad de generar, difundir y comunicar conocimientos”, (Torrealba, K, 2006:13).

Ahora bien, a partir de esta transformación comunicativa, hay que considerar que la Internet es “nuevo canal de distribución para medios tradicionales” (Crovi, M, 2006: 6). Si bien, es cierto que los medios de comunicación utilizan sus plataformas digitales solo para reproducir la información difundida en el papel, en la Internet existen otros factores a considerar: manejo de imagen, audio, video, galerías fotográficas, entre otros. Además, se dice que los medios tradicionales podrían desaparecer con el desarrollo adecuado de la Internet, sin embargo, esto no sucederá.

Creemos que esta función de distribución que ejerce Internet con los medios tradicionales, tenderá a ser transitoria en la medida que se superen las limitaciones de manejo de las redes. Esto no significa, sin embargo, que desaparezca. Se trata de una transformación que en algunos casos ya ha sucedido o está en proceso, lo que llevaría un Internet ideal que dejará de ser distribuidor de otros, para convertirse en un medio masivo en sí mismo (Crovi, M, 2006: 6).

Por otro lado, como se planteó líneas arriba, una de las funciones más enriquecedoras de la Internet es que a través de esta, “se crea un espacio de expresión a emisores emergentes” (Crovi, M, 2006: 7). Es decir, la plataforma crea la posibilidad de escuchar diversas voces con diferentes posturas y temáticas a tratar.

(...) el término emergente es basto y polisémico. Describe lo nuevo, lo que sale o es producto de una situación dada. Lo emergente sostiene la condición de algo que estaba oculto, disimulado, pero que de repente por circunstancias accidentales, contingentes o tal vez históricas, tiene oportunidad de salir a la luz, de dejarse ver, (Crovi, M, 2006: 7)

Es así que están fuentes digitales, como es el caso de Dionisios vinculan a través del Internet contenidos libres, constantes, y acceso ilimitado para consolidar credibilidad en temas especializados como: orientación sexual, arte “*Drag*”, cultura, entre otros. Los emisores emergentes mediante sus contenidos “despliegan diferentes formas de presión o contrapoder”, (Crovi, M, 2006: 8).

#### **4.2.2 La radio: tradición e innovación**

Este medio de comunicación, al ser el primero que permitió el desarrollo de la comunicación entre las personas, fue gestada por varios autores. Las bases teóricas de la radio fueron concebidas por James Clerk Maxwell, quien en 1873 envió un documento denominado “Una teoría dinámica del campo electromagnético” a la Royal Society. Pero en 1888, Heinrich Rudolf Hertz fue quien comprobó experimentalmente la teoría de Maxwell; Hertz fue el primero “en crear artificialmente tales ondas electromagnéticas y en detectarlas (Palazzesi, A, 2011: 1). A esto se suma la intervención de Guillermo Marconi, quien incluso recibió el premio Nobel de Física (1909) por el desarrollo de esta tecnología, que en esa época se conocía como telegrafía sin hilos.

Ahora, el desarrollo tecnológico ha permitido que la radio converja con la Internet y sea en esta plataforma en la que se pueda difundir programas radiales. De esta manera, en la actualidad resulta inválido detenerse a hablar sobre los orígenes de este medio de comunicación, sino lo contrario, plantear los alcances que pudiese tener esta plataforma comunicacional en el futuro. La radio no deberá “amoldarse solamente a las leyes de la oferta y demanda”, (Rodero, E, 1998: 30, 32). Si no alinearse a las exigencias del medio y a los

retos que supone la elevada tecnificación de los procesos productivos”. Añade que al determinar estas exigencias también se deberá crear procesos de invención en los contenidos producidos ¿cómo hacerlo?:

(...) tomar determinadas formas de especialización para buscar su ubicación diferenciada en la red de ofertas para el consumo de mensajes, sin renunciar nunca a la creatividad ni limitar su papel a un aparato de distribución de los mismos (Rodero, E, 1998: 32).

De esta manera, “la radio del cambio tendrá que ahondar en su propia esencia” (Rodero, E, 1988: 37). Su perdurabilidad dependerá de la relación de la radio y sus contenidos con el público, es decir:

Habrá radio, en la medida en que se adapte como un guante a la vida y a la realidad de sus gentes. En la medida en que dependa sola y exclusivamente del oyente, y sea espejo y portavoz de sus intereses e inquietudes. En la medida en que siga siendo un medio esforzado, creativo y creíble, una auténtica factoría de diálogo. Porque las palabras en libertad son indestructibles (Rodero, E, 1988: 52).

Entonces los contenidos que generan la radio son los que marcan la perdurabilidad, la credibilidad de su frecuencia. Ante eso, la UNESCO, Fondo de la Naciones Unidas Para la Ciencia y Tecnología, declaró las seis funciones básicas que deben manejarse en este medio de comunicación:

Información, liberta de emitirla y recibirla; educación y cultura, considerando que todo informe educa y cultiva; desarrollo, con la labor de los medios en la tarea de modernización; movilización política y social, labor de construcción nacional; entretenimiento y recreación y publicidad y anuncios (Unesco, 1970).

De las seis funciones mencionadas, la segunda que considera la difusión de la educación y cultura pudiera resultar la menos promovida en la radio. Dentro del manejo cultural y educacional de los contenidos, se puede resaltar la promoción y divulgación del trabajo de Dionisios como organización gestora de actividades artísticas, culturales y de identidad. Ahora bien ¿cómo es el manejo

del género en la radio? De hecho, “el poder de la radio tiene una influencia importante en la percepción del individuo, ya que mediante la fuerza narrativa (sonidos y efectos), se puede recrear el imaginario deseado” (Meza, C, 1998: 1). Es así, que si el manejo de contenidos en esta plataforma mediática pudiese promover la perspectiva de género, la radio podría “hacer visible lo invisible para poder pensarlo, nombrarlo, y aterrizar en acciones concretas la sentencia (...) de género” (Meza, C, 1998:2). Solo de esta manera, “la radio puede manejar temas artísticos, obviamente con objetivos pedagógicos para el público”, (Brecht, B, 2003:1).

El tratamiento mediático de temas poco difundidos como lo es el género, el arte y la cultura podrá consolidar la teoría de que la radio, como medio de comunicación, es una plataforma democrática.

#### **4.2.3. La TV: cuando la imagen supera el contenido**

El inicio de la televisión se extiende desde finales del siglo XIX hasta 1935, aproximadamente, fecha en la que surgieron dos modelos: el mecánico y el electrónico. El primero tuvo la autoría de John Baird, quien en 1924 fue el creador de la primera compañía de televisión del mundo Televisión Limited. Por su parte, Vladimir Zworykin, fue quien creó la televisión electrónica; ambos modelos se sometieron a emisiones pruebas. En 1953, la incorporación del color en el televisor promovió otra revolución; Estados Unidos fue el primer país que contó con un televisor a color y su propia emisión.

La evolución de este medio de comunicación, como se lo percibe actualmente, se ha convertido en una de las plataformas mediáticas más influyentes dentro de la sociedad. Es así, que los contenidos manejados en los distintos programas han logrado el desarrollo de “diferentes patrones de comportamiento” (Sandoval, M, 2011: 1). En los individuos que los consumen. Además, es frecuente escuchar que el consumo excesivo de la televisión provoca

conductas agresivas en las audiencias; esta reacción de consumo ha sido verificada por estudios de laboratorio.

Las investigaciones sugieren que el realismo en los programas de televisión incrementa de modo dramático los efectos de involucramiento y agresión, temor inmediato, la idea que el mundo es un lugar peligroso y desensibilización, especialmente en niños mayores, quienes pueden diferenciar contenidos televisivos realistas de contenidos no realistas (Sandoval, M, 2011: 5).

De esta manera, la necesidad de “un paradigma más integrador”, (Sandoval, M, 2011: 7) que permitan una adecuada recepción del mensaje dentro del contenido expuesto. Además, sugiere que los contenidos sí deberán influir en el entorno social y cultural a través de contenidos que promuevan su desarrollo. Para esto, “se deberá transgredir los patrones psicológicos tradicionales”, (Sandoval, M, 2011: 8). Pues estos desconocen los efectos negativos de los contenidos. Esta transformación es necesaria debido a que la televisión es y debe ser concebida como “una plataforma educativa” (Sandoval, M, 2011:9).

Ahora bien ¿de qué contenidos educativos se habla? La televisión de país cuenta con programación como: “Día a Día” y “30 Plus” (Teleamazonas), La “Televisión” y América Vive (Ecuavisa), en donde se maneja frecuentemente contenidos educativos, sin embargo, por razones de tiempo o de audiencia no llegan a tratarse con mayor profundidad.

Hace pocos años, en el país se estrenó el programa “Así Somos” el cual expone un concepto diferente dentro de la televisión ecuatoriana. En la página oficial de este programa, transmitido por Ecuavisa, se plantea que el tratamiento de los temas busca el debate sin tapujos, en donde se busca representar “la pluralidad y el respeto a la diferencia de opiniones”. Sin embargo, en la práctica no es así, citemos algunos ejemplos.

En Octubre de 2011, el programa contó con la presencia de Rashell Erazo, presidente de la comunidad Trans de Ecuador. En esta entrevista se evidenció la intolerancia, la ignorancia y la falta de respeto a Erazo, principalmente por Macarena Valarezo, también concejala de Quito y Karina Burgos, presentadora del programa. Burgos comentó que en la presencia de homosexuales en un espacio público impide que este siga siendo un espacio familiar. Mientras que Valarezo, sin ningún inconveniente, afirma que las personas que se identifican como bisexuales son los peor que hay.

Por el contrario, el programa “Caja de Pandora” transmitido por Ecuador TV, plantea un contenido diferente. En la página web del canal estatal se expone:

(...) tenemos la esperanza de que los ecuatorianos podamos entendernos, una vez que mostremos lo que tenemos y lo que somos, y cuando lo sepamos estaremos orgullosos de ser ecuatorianos. Con cada edición este equipo espera descifrar la esencia de los personajes, con la esperanza de que al conocernos más los ecuatorianos nos comprendamos mejor (Consultado: 2011-12-30).

El 16 de noviembre de 2011, “la Caja de Pandora” contó con la presencia de Daniel Moreno. En la entrevista, la cual se maneja diferentes facetas de la vida del invitado, se recalcó la importancia de la aceptación social sobre la diversidad, el arte, y las alternativas artísticas para crear una cultura tolerante y de respeto.

Pese a la existencia de programas que pretenden cultivar y educar sobre temas poco tratados en la televisión, la mayoría de contenidos en esta plataforma mediática no lo hacen. De hecho, al exponer que los temas relacionados con la sexualidad, por ejemplo, enfocan discursos tradicionales, de castigo y normalización.

#### **4.2.4 Medios impresos: la tradición de la palabra**

El 5 de enero de 1792, circuló el primer periódico en el Ecuador. Primicias de la Cultura, difundido solamente en siete ediciones, fue liderado por Eugenio

Espejo quien se inspiró en las ideas que determinaron la Revolución Francesa para abarcar los contenidos. Este documento publicado en la sociedad quiteña aún colonizada por España enfrentó fuerte críticas por parte de la corona. El 29 de marzo de 1972 fue su última publicación. Desde esta fecha, los medios de comunicación en el país han cambiado notablemente. Es así que los medios, siendo su obligación representar a la sociedad a través de la información, no lo hacen. “Nos hablan de una manera excluyente de aquellas cosas que están, pero que no pertenecen a la ciudad al menos no en un sentido reconocido formalmente” (Aguirre, P, 2011:28).

Para demostrar es necesario realizar un análisis de uno de los medios de comunicación más importante en el país: El Comercio. Para ello, en primera instancia, hay que conocer sobre el grupo mediático. Este diario nacional se fundó en 1906, misma fecha en la que circulo por primera vez 500 ejemplares del diario. En 1924, se inauguró el edificio sede en las calles Chile y Pichincha. Después de 32 años de difusión, se crea el vespertino Últimas Noticias y dos años más tarde se inauguró Radio Quito.

En 1949, el diario es incendiado luego de la transmisión de la novela “La guerra de los mundos”, por Radio Quito. Cuatro años más tarde, Velasco Ibarra en calidad de presidente de la República clausura El Comercio, Últimas Noticias y Radio Quito.

Años después, el diario inserta en su contenido la revista Carburando, Líderes y Familia y Radio Platinum. En 1974, la empresa se trasladó al actual edificio en San Bartolo, en el sur de la ciudad de Quito, en la Avenida Maldonado y el Tablón.

Grupo El Comercio es el único diario ecuatoriano integrante de Grupo de Diarios de América (GDA) y forma parte del Newspaper Color Quality Club. Desde 1996, el diario dispone de versión digital.



La necesidad de exponer una breve reseña histórica del diario radica en demostrar la importancia que tiene en el país y fuera de él. De esta manera, a través de un monitoreo en El Comercio, se expondrá el tratamiento mediático que hace a temas enfocados con la identidad y el género, los avances institucionales a partir de la organización de Dionisios y en efecto, el manejo de contenidos que el grupo realiza ante la cultura Drag y sus mayores exponentes.

En el programa interno del diario (Shell), el cual lleva un registro digital de todos los contenidos publicados, aparecen 385 notas sobre Dionisios. De ellas, 169 han sido elaboradas por Últimas Noticias. Hay que considerar que el “*target*” y el manejo mediático de Últimas no es el mismo que El Comercio.

Es así que el 3 de marzo de 2004, el diario publica “Quito gay sin recato y de frente al espejo”; una nota tipo perfil que narra la vida de Daniel Moreno. Sin embargo, no se la realizó adecuadamente, ya que en una parte del texto se expone:

Luego conocí a Manuel, un trabajador de aviación que mantenía el cabaret "Dionisios" en el segundo piso de su casa. No me importó eso, a las tres semanas de conocernos me fui a vivir con él y trabajé como administrador del famoso prostíbulo. (Últimas Noticias, 2004).

Según Daniel Moreno y Manuel Acosta ellos crearon juntos a Dionisios. “No era un ‘cabaret’ como se menciona, sino un espacio diverso en el que se servía comidas y bebidas”, (Moreno D, y Acosta, M, 2011).

De esta manera, se puede comprobar que el trabajo mediático fue erróneo, y a su vez de poca profundidad. El 25 de mayo de 2005, Últimas Noticias titula “Con tacos y rímel, la magia de los “*Drag*”. En esta nota se hace un recuento de lo que es vestirse de Drag antes del salir al espectáculo. En una parte de la narración, haciendo referencia a lo que afirma un “*Drag*” (seguramente), se escribió “¡una dama no se sienta con las piernas abiertas! Las rodillas deben permanecer juntas a toda hora” (Últimas Noticias, 2005:6). De esta manera, se

deja un vacío en lo que es el arte del transformismo, en donde el “*performance*” va mucho más allá de vestirse de mujer. En la nota, de cierta manera, se trata de consolidar los estereotipos marcados; asunto que el “*Drag*” como expresión artística pretende romper.

El diario Últimas Noticias en 2007 escribe una nota de 1813 caracteres (21centímetros), en donde hace un registro de una de sus obras: “Umbral de Flores”, en la que se menciona el contenido escénico de la obra. Esta narración tiene una nota compartida (secundaria), en la cual se expone el dinamismo de Dionisios:

“Umbral de flores”, es una obra ideal para Halloween, un cementerio, ‘dos enterradas’, el diablo..., pero antes que hablar de día de las brujas (no me gusta perder el tiempo hablando de mi suegra), prefiero tocar el tema de lo distinto, a propósito de los debates en cuanto a las fobias contra otras culturas, ideologías e incluso las opciones sexuales. Dionisios es más que un café teatro, es un lugar para ‘in-formarse’, para conocer y desterrar estereotipos sobre la comunidad GLBT (Gay, lésbico, bisexual).

Edison León, de la Universidad Andina; dice que el estereotipo es “reducir a su más mínimo nivel una cultura”, esto también se puede aplicar a los GLBT. Si usted tiene pocas ideas o referencias sobre los GLBT, está invitado a Dionisios. Dionisios es el espacio para conocer uno de los más difíciles géneros del teatro: el “*Drag*”, una forma de hacer teatro basada en la exageración de lo femenino, en sus gestos, vestuario y poses. Actores heterosexuales también se han metido en el género Drag (Últimas Noticias, *Sin miedos para Halloween*, 2007: 8).

En enero de 2011, el mismo diario publicó una nota de 375 caracteres (9 centímetros, aproximadamente), en la que expone la temática de la misma obra: “Umbral de flores”. “Hay que tomar en cuenta que Dionisios tiene más de 40 obras que se presentan cada semana” (Moreno, D, 2011).

El tratamiento de contenidos da un giro en El Comercio. La sección Cultura en abril de 2008 publicó “Dionisios sostiene hace 10 años una propuesta ‘Drag’ en Quito”; nota que expone la temática Drag y sus construcciones sociales y culturales. Esta sección, desde la creación de Dionisios ha publicado cinco

notas extensas. Las demás están expuestas en forma de agenda, es decir, con una dimensión de máximo 416 caracteres (5 centímetros). Esta información maneja en la columna de agenda de la sección solo hace alusión al horario, la dirección y la función de las obras en Dionisos.

Ivonne Guzmán, actual editora de la Sección Cultura, frente a la inquietud de por qué no se maneja con profundidad la temática “*Drag*” (donde converge el “*performance*”, el arte, la identidad, la dramaturgia) sostiene que el tratamiento a este tipo de expresiones urbanas se ven limitados por descuido. Además, dice que la sección se ve sujeta a gestores culturales de agenda. Al preguntarle si considera que la sección es elitista, afirma que sí.

Por otro lado, la sección Quito, el 22 de enero de 2011, dio el espacio en que “¿qué hago por mi país?” a Daniel Moreno:

Todos aportamos de una u otra manera a construir el país. Por mi parte, apporto a mi país con el respeto a la diversidad, dando a conocer que la comunidad GLBT sí existe, que forma parte de una cultura, que tenemos arte, que tenemos talento. Yo apporto al Ecuador dando a conocer al resto de personas que no somos diferentes, que somos ecuatorianos, que somos seres humanos.

Como “*Drag Queen*”, mi labor está dirigida a mostrar al mundo la alegría del escenario. A través del teatro “*Drag*”, quiero mostrar que somos capaces de crear cultura y que la actuación es un medio que nos permite soñar sin restricciones. Mi aporte más significativo es la publicación del libro ‘Quitus Drag Dionisios 12 años de historia’, donde se cuenta la historia del teatro ‘*Drag*’ en Quito (El Comercio, 2011).

Sin embargo, hay que considerar que el espacio “¿qué hago por mi país?” representa 785 caracteres, es decir, 9 centímetros. La difusión de la iniciativa de Moreno y obviamente de la cultura Drag no tiene registro en la agenda del diario. Es así, que el 29 de diciembre de 2011 en la inauguración del bulevar 24 mayo, la presentación de Daniel Moreno y su temática Drag no fue cubierta por la sección Quito, pese a que tenía asignada el evento y contó con una propuesta de cobertura.

El editor actual de Quito, Diego Montenegro, ante la pregunta de por qué no se cubrió, respondió: “sí quise, pero la presentación fue después de la hora del cierre; por eso no pudimos”. En ‘Info General’, en donde salió la nota el 30 de diciembre de 2011, elaborada por la sección Quito, la hora del cierre es a las 19:30 y el segundo cierre a las 22:00. Moreno afirmó haberse presentado tres veces: la primera a las 16:30, la segunda a las 17:30 y la tercera a las 18:30.

Por otro lado, dentro del proceso de trabajo de la veeduría ciudadana de la comunidad GLBT, la sección Quito publicó el 15 de julio de 2011 “Veeduría vigilará inclusión de GLBTI”:

Ayer en el Centro de Convenciones Eugenio Espejo (Sodiro y Valparaíso) se posicionó la veeduría ciudadana metropolitana que hará seguimiento a la aplicación de la Ordenanza metropolitana 240, que regula la inclusión de la diversidad sexual en las políticas del Distrito de Quito (El Comercio, 2011:18).

La cobertura del lanzamiento del libro “*Kitus Drag*” realizada en 2011 fue nula. Ninguna sección de El Comercio cubrió el evento, pese a la información enviada por Moreno. En el marco del lanzamiento del libro se realizó exposiciones “*Drags*” en el teatro Variedad. Esta programación sí tuvo acogida en la agenda del grupo El Comercio, aunque su extensión se limitó a breves. De las cinco notas expuestas, cuatro fueron elaboradas por el diario Últimas Noticias y solo una del diario nacional.

Ahora bien, en temas sobre identidad y derechos humanos, diario El Comercio publicó en diciembre de 2010 “Un matrimonio civil entre dos hombres”, la nota tipo breve tiene una dimensión de 305 caracteres (4 centímetros, aproximadamente). En julio, mes de suma importancia para comunidad GLBTI por sus festejos de ‘Orgullos gay’, el diario publicó nueve notas; una de ellas era nota internacional (agencia ANSA).

La sección sociedad, un espacio donde debería rescatarse temas sobre identidad, género y sexual, los aborda escasamente. Agustín Eusse, ex editor

de Sociedad por 10 años y actual editor de la sección Mundo, afirma que esta temática sí se manejaba. “Sin embargo, cayó por no tener el apoyo de los jefes, de los reporteros y del mismo editor”. Lamentablemente, añade, que no tratar esta temática responde a un miedo que tienen todos los medios de comunicación y sobre todo “invisibilizan” el tema de sexualidad e identidad porque la propia sociedad lo hace.

“A más de tener el olfato como periodistas, hay que ponerse en el papel de padres, de hijos, de la gente que está invisibilizada” (Eusse, A, 2011).

A partir de lo expuesto, es necesario que los medios de comunicación consideren el tratamiento temáticos de temas diversos y de gran contenido. De esta manera, lograrán que su agenda editorial no se vea limitada a información diaria y repetitiva.

## Capítulo V

### PRODUCTOS COMUNICACIONALES

La investigación sobre las construcciones artísticas, sociales, culturales y políticas del teatro “*Drag*” visibles en Dionisios Arte, Cultura e Identidad será plasmada en cuatro productos multimedios (digital, audiovisual, radial e impreso). El principal objetivo de la elaboración de estos productos es demostrar que los medios de comunicación sí pueden cubrir expresiones urbanas con temáticas artísticas, de género y políticas de una manera alternativa. Además, los productos comunicacionales expuestos en esta tesis pretenden incentivar un cambio en el imaginario ciudadano y rectificar ciertas construcciones normativas que la sociedad ha establecido a lo largo de los años.

La difusión mediática está prevista en revistas quiteñas con tintes culturales y artísticos. Mientras que su “*target*” está determinado a partir de los 16 años, pues se ha considerado desde un principio, que esta edad es propicia para incentivar cambios positivos. Este rango de edad está caracterizado por el interés de conocimiento y la apertura para experimentar temáticas diferentes.

#### 5.1. Análisis del Campo de Fuerzas (FODA):

TABLA 1. FODA

Fortalezas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Apoyo y acceso informativo en Dionisios Arte, Cultura e Identidad.</li> <li>• Disponibilidad positiva de herramientas y equipos de producción.</li> <li>• Acceso a fuentes acordes a las temáticas necesarias.</li> </ul>
Oportunidades	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tergiverzación del tema en</li> </ul>

	<p>medios de comunicación y en la sociedad.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Producción de contenidos fríos que permitirán ser expuestos en momentos adecuados.</li> <li>• Falta de profundización en contenidos expuestos anteriormente por medios de información.</li> <li>• Factibilidad de comprensión por el “<i>target</i>” definido.</li> <li>• Propuesta de la tesis expuesta en El Comercio, como alternativa de información.</li> </ul>
Debilidades	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Falta de espacio para desarrollar mayor cantidad de temas.</li> <li>• Desinterés de los lectores como respuesta de una sociedad normativa.</li> </ul>
Amenazas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Desinterés mediático de los temas por priorizar temas coyunturales.</li> </ul>

### Conclusión:

La disposición de Dionisios Arte, Cultura e Identidad permitió gran parte del desarrollo de la investigación. De igual manera, los contactos académicos que la organización facilitó recaudó la información pertinente. Además, la facilidad de contar con equipos para la producción hizo más fácil el trabajo, ya que sin estos el tiempo de elaboración se hubiese expendido.

La escasa y tergiversada información por parte de algunos medios de comunicación permitió que realizar un análisis y precisar la información necesaria para realizar los productos y, posteriormente, canalizados en algún medio de comunicación como una propuesta innovadora. En el desarrollo de la investigación se habló con editores de El Comercio, los cuales reaccionaron positivamente para difundir temas relacionados con la investigación propuesta.

La falta de espacio en los productos ha impedido desarrollar más temas que son oportunos, sin embargo, eso no impide que sea una oportunidad para ser presentados y difundidos. Además, aunque es cierto que los jóvenes de 16 años y personas de edades superiores tienen la disponibilidad de experimentar nuevas temáticas de difusión, la información coyuntural persistente puede impedir el interés de los lectores en estos temas.

## **5.2 Estudio Jurídico:**

De acuerdo con las leyes establecidas en la Constitución Política de la República del Ecuador vigente, la investigación expuesta se basa los artículos posteriores.

### **Derechos**

#### **Comunicación e Información**

**Art. 16.-** Todas las personas, en forma individual o colectiva, tienen derecho a:

1. Una comunicación libre, intercultural, incluyente, diversa y participativa, en todos los ámbitos de la interacción social, por cualquier medio y forma, en su propia lengua y con sus propios símbolos.
2. El acceso universal a las tecnologías de información y comunicación.



3. La creación de medios de comunicación social, y al acceso en igualdad de condiciones al uso de las frecuencias del espectro radioeléctrico para la gestión de estaciones de radio y televisiones públicas, privadas y comunitarias, y a bandas libres para la explotación de redes inalámbricas.

**Art. 17.-** El Estado fomentará la pluralidad y la diversidad en la comunicación y el efecto:

1. Garantizará la asignación, a través de métodos transparentes y en igualdad de condiciones, de las frecuencias del espectro radioeléctrico, para la gestión de estaciones de radio y televisión públicas, privadas y comunitarias, así como el acceso de bandas libres para la explotación de redes inalámbricas, y precautelará que en su utilización prevalezca el interés colectivo.

2. Facilitará la creación y el fortalecimiento de medios de comunicación públicos, privados y comunitarios, así como el acceso universal a las tecnologías de información y comunicación en especial para las personas y colectividades que carezcan de dicho acceso o lo tengan de forma limitada.

**Art. 18.** Todas las personas, en forma individual o colectiva, tienen derecho a:

1. Buscar, recibir, intercambiar, producir y difundir información veraz, verificada, oportuna, contextualizada, plural, sin censura previa acerca de los hechos, acontecimientos y procesos de interés general, y con responsabilidad ulterior.

2. Acceder libremente a la información generada en entidades públicas, o en las privadas que manejen fondos del Estado o realicen funciones públicas. No existirá reserva de información excepto en los casos expresamente establecidos en la ley. En caso de violación a los derechos humanos, ninguna entidad pública negará la información.

**Art. 19.** La ley regulará la prevalencia de contenidos con fines informativos, educativos y culturales en la programación de los medios de comunicación, y fomentará la creación de espacios para la difusión de la producción nacional independiente. Se prohíbe la emisión de publicidad que induzca a la violencia, la discriminación, el racismo, la toxicomanía, el sexismo, la intolerancia religiosa o política y toda aquella que atente contra los derechos.

**Art. 20.** El Estado garantizará la cláusula de conciencia a toda persona, y el secreto profesional y la reserva de la fuente a quienes informen, emitan sus opiniones a través de los medios u otras formas de comunicación, o laboren en cualquier actividad de comunicación.

## **Derechos**

### **Cultura y Ciencia**

**Art. 21.** Las personas tienen derecho a construir y mantener su propia identidad cultural, a decidir sobre su pertenencia a una o varias comunidades culturales y a expresar dichas elecciones; a la libertad estética; a conocer la memoria histórica de sus culturas y a acceder a su patrimonio cultural; a difundir sus propias expresiones culturales y tener acceso a expresiones culturales diversas. No se podrá invocar la cultura cuando se atente contra los derechos reconocidos en la Constitución.

**Art. 23.** Las personas tienen derecho a acceder y participar del espacio público como ámbito de deliberación, intercambio cultural, cohesión social y promoción de la igualdad en la diversidad. El derecho a difundir en el espacio público las propias expresiones culturales se ejercerá sin más limitaciones que las que establezca la ley, con sujeción a los principios constitucionales.

**Art. 24.** Las personas tienen derecho a la recreación y al esparcimiento, a la práctica del deporte y al tiempo libre.

**Art. 25.** Las personas tienen derecho a gozar de los beneficios y aplicaciones del progreso científico y de los saberes ancestrales.

## **Derechos**

### **Derechos de participación**

**Art. 61.** Las ecuatorianas y ecuatorianos gozan de los siguientes derechos:

1. Elegir y ser elegidos.
2. Participar en los asuntos de interés público.
3. Presentar proyectos de iniciativa popular normativa.
4. Ser consultados.
5. Fiscalizar los actos del poder público.
6. Revocar el mandato que hayan conferido a las autoridades de elección popular.
7. Desempeñar empleos y funciones públicas con base en méritos y capacidades, y en un sistema de selección y designación transparente, incluyente, equitativa, pluralista y democrática, que garantice su participación, con criterios de equidad y paridad de género, igualdad de oportunidades para las personas con discapacidad y participación intergeneracional.
8. Conformar partidos y movimientos políticos, afiliarse o desafiliarse libremente de ellos y participar en todas las decisiones que estos adopten.

## **Derechos**

### **Derechos de libertad**

**Art. 66.-** Se reconoce y garantizará a las personas:

1. El derecho a la inviolabilidad de la vida. No habrá pena de muerte.
2. El derecho a una vida digna, que asegure la salud, alimentación y nutrición, agua potable, vivienda, saneamiento ambiental, educación, trabajo, empleo, descanso y ocio, cultura física, vestido, seguridad social y otros servicios sociales necesarios.

3. El derecho a la integridad personal, que incluye:

a) La integridad física, psíquica, moral y sexual.

b) Una vida libre de violencia en el ámbito público y privado. El Estado adoptará las medidas necesarias para prevenir, eliminar y sancionar toda forma de violencia, en especial la ejercida contra las mujeres, niñas, niños y adolescentes, personas adultas mayores, personas con discapacidad y contra toda persona en situación de desventaja o vulnerabilidad; idénticas medidas se tomarán contra la violencia, la esclavitud y la explotación sexual.

La prohibición de la tortura, la desaparición forzada y los tratos y penas crueles, inhumanos o degradantes.

d) La prohibición del uso de material genético y la experimentación científica que atenten contra los derechos humanos.

4. Derecho a la igualdad formal, igualdad material y no discriminación.

5. El derecho al libre desarrollo de la personalidad, sin más limitaciones que los derechos de los demás.

6. El derecho a opinar y expresar su pensamiento libremente y en todas sus formas y manifestaciones.

7. El derecho de toda persona agraviada por informaciones sin pruebas o inexactas, emitidas por medios de comunicación social, a la correspondiente rectificación, réplica o respuesta, en forma inmediata, obligatoria y gratuita, en el mismo espacio u horario.

8. El derecho a practicar, conservar, cambiar, profesar en público o en privado, su religión o sus creencias, y a difundirlas individual o colectivamente, con las restricciones que impone el respeto a los derechos.

El Estado protegerá la práctica religiosa voluntaria, así como la expresión de quienes no profesan religión alguna, y favorecerá un ambiente de pluralidad y tolerancia.

9. El derecho a tomar decisiones libres, informadas, voluntarias y responsables sobre su sexualidad, y su vida y orientación sexual. El Estado promoverá el acceso a los medios necesarios para que estas decisiones se den en condiciones seguras.

10. El derecho a tomar decisiones libres, responsables e informadas sobre su salud y vida reproductiva y a decidir cuándo y cuántas hijas e hijos tener.

**Art. 68.** La unión estable y monogámica entre dos personas libres de vínculo matrimonial que formen un hogar de hecho, por el lapso y bajo las condiciones y circunstancias que señale la ley, generará los mismos derechos y obligaciones que tienen las familias constituidas mediante matrimonio.

## **Trabajo y Producción**

### **Ley de Propiedad Intelectual del Ecuador**

**Art.4.** Se reconocen y garantizan los derechos de los autores y los derechos de los demás titulares sobre sus obras.

**Art. 5.** El derecho de autor nace y se protege por el solo hecho de la creación de la obra, independientemente de su mérito, destino o modo de expresión.

Se protegen todas las obras, interpretaciones, ejecuciones, producciones o emisión radiofónica cualquiera sea el país de origen de la obra, la nacionalidad o el domicilio del autor o titular. Esta protección también se reconoce cualquiera que sea el lugar de publicación o divulgación.

El reconocimiento de los derechos de autor y de los derechos conexos no está sometido a registro, depósito, ni al cumplimiento de formalidad alguna.

El derecho conexo nace de la necesidad de asegurar la protección de los derechos de los artistas, intérpretes o ejecutantes y de los productores de fonogramas.

**Art. 6.** El derecho de autor es independiente, compatible y acumulable con:

La propiedad y otros derechos que tengan por objeto la cosa material a la que esté incorporada la obra;

Los derechos de propiedad industrial que puedan existir sobre la obra; y,

Los otros derechos de propiedad intelectual reconocidos por la ley.

**Art. 7.** Para los efectos de este Título los términos señalados a continuación tendrán los siguientes significados:

**Autor:** Persona natural que realiza la creación intelectual.

**Distribución:** Puesta a disposición del público, del original o copias de la obra, mediante su venta, arrendamiento, préstamo público o de cualquier otra forma conocida o por conocerse de transferencia de la propiedad, posesión o tenencia de dicho original o copia.

**Divulgación:** El acto de hacer accesible por primera vez la obra al público, con el consentimiento del autor, por cualquier medio o procedimiento conocido o por conocerse.

**Editor:** Persona natural o jurídica que mediante contrato escrito con el autor o su causahabiente se obliga a asegurar la publicación y divulgación de la obra por su propia cuenta.

**Emisión:** Difusión a distancia de sonidos, de imágenes o de ambos, por cualquier medio o procedimiento, conocido o por conocerse, con o sin la utilización de satélites, para su refección por el público. Comprende también la producción de señales desde una estación terrestre hacia un satélite de radiodifusión o de telecomunicación.

**Fijación:** Incorporación de signos, sonidos, imágenes o su representación digital, sobre una base material que permita su lectura, percepción, reproducción, comunicación o utilización.

**Grabación efímera:** Fijación temporal, sonora o audiovisual de una representación o ejecución o de una emisión de radiodifusión, realizada por un organismo de radiodifusión utilizando sus propios medios y empleada en sus propias emisiones de radiodifusión.

**Obra:** Toda creación intelectual original, susceptible de ser divulgada o reproducida en cualquier forma, conocida o por conocerse.

**Obra audiovisual:** Toda creación expresada mediante una serie de imágenes asociadas, con o sin sonorización incorporada, que esté destinada esencialmente a ser mostrada a través de aparatos de proyección o cualquier otro medio de comunicación de la imagen y de sonido, independientemente de las características del soporte material que la contenga.

**Productor:** Persona natural o jurídica que tiene la iniciativa, la coordinación y la responsabilidad en la producción de una obra, por ejemplo, de la obra audiovisual, o del programa de ordenador.

**Publicación:** Producción de ejemplares puestos al alcance del público con el consentimiento del titular del respectivo derecho, siempre que la disponibilidad de tales ejemplares permita satisfacer las necesidades razonables del público, teniendo en cuenta la naturaleza de la obra.

**Radiodifusión:** Comunicación al público por transmisión inalámbrica. La radiodifusión incluye la realizada por un satélite desde la inyección de la señal, tanto en la etapa ascendente como en la descendente de la transmisión, hasta que el programa contenido en la señal se ponga al alcance del público.

**Reproducción:** Consiste en la fijación de la obra en cualquier medio o por cualquier procedimiento, conocido o por conocerse, incluyendo su almacenamiento digital, temporal o definitivo, y la obtención de copias de toda o parte de ella.

**Videograma:** Fijación de una obra audiovisual.

**Art. 8.** La protección del derecho de autor recae sobre todas las obras del ingenio, en el ámbito literario o artístico, cualquiera que sea su género, forma de expresión, mérito o finalidad. Los derechos reconocidos por el presente Título son independientes de la propiedad del objeto material en el cual está incorporada la obra y su goce o ejercicio no están supeditados al requisito del registro o al cumplimiento de cualquier otra formalidad.

Las obras protegidas comprenden, entre otras, las siguientes:

Libros, folletos impresos, epistolarios, artículos, novelas, cuentos, poemas, crónicas, Críticas, ensayos, misivas, guiones para teatro, cinematografía, televisión, conferencias, discursos, lecciones, sermones, alegatos en derecho, memorias y otras obras de similar naturaleza, expresadas en cualquier forma;

Sin perjuicio de los derechos de propiedad industrial, los títulos de programas y noticieros radiales o televisados, de diarios, revistas y otras publicaciones periódicas, quedan protegidos durante un año después de la salida del último número o de la comunicación pública del último programa, salvo que se trate de publicaciones o producciones anuales, en cuyo caso el plazo de la protección se extenderá a tres años.

## **Derecho de autor**

### **De las obras audiovisuales**

**Art. 33.** Salvo pacto en contrario, se presume coautores de la obra audiovisual:



El director o realizador;

Los autores del argumento, de la adaptación y del guión y diálogos;

El autor de la música compuesta especialmente para la obra; y,

El dibujante, en caso de diseños animados.

**Art.34.** Sin perjuicio de los derechos de autor de las obras preexistentes que hayan podido ser adaptadas o reproducidas, la obra audiovisual se protege como obra original.

Los autores de obras preexistentes podrán explotar su contribución en un género diferente, pero la explotación de la obra en común, así como de las obras especialmente creadas para la obra audiovisual, corresponderán en exclusiva al titular, conforme el artículo siguiente.

**Art.35.** Se reputa titular de una obra audiovisual al productor, esto es a la persona natural o jurídica que asume la iniciativa y la responsabilidad de la realización de la obra. Se considerará productor, salvo prueba en contrario, a la persona natural o jurídica cuyo nombre aparezca en dicha obra en la forma usual.

Dicho titular está, además, legitimado para ejercer en nombre propio los derechos morales sobre la obra incluyendo la facultad para decidir sobre la divulgación.

Todo lo cual se entiende sin perjuicio de las estipulaciones y reservas expresas entre los autores y el productor.

**Art.41.** El autor de una obra fotográfica o el realizador de una mera fotografía sobre una persona, deberá contar con la autorización de la persona

fotografiada, y a su muerte, de sus causahabientes, para ejercer sus derechos de autor o conexos, según el caso. La autorización deberá constar por escrito y referirse específicamente al tipo de utilización autorizada de la imagen. No obstante, la utilización de la imagen será lícita cuando haya sido captada en el curso regular de acontecimientos públicos y responda a fines culturales o informativos, o se realice en asociación con hechos o acontecimientos de interés público.

Las excepciones establecidas en el inciso precedente no afectan los derechos de autor sobre la obra que incorpore la imagen.

**Art. 49.** La persona natural o jurídica que hubiere encargado artículos periodísticos, trabajos, fotografías, gráficos u otras obras susceptibles de publicación a través de periódicos, revistas y otros medios de difusión pública, tiene el derecho de publicar dichas obras por el medio de difusión previsto en el encargo, así como de autorizar o prohibir la utilización de la obra por medios similares o equivalentes a los de su publicación original.

Queda a salvo los derechos de explotación del autor en medios de difusión diferentes, que no entrañen competencia con la publicación original.

Si tales obras se hubieren realizado bajo relación laboral de dependencia, el autor conservará el derecho a realizar la edición independiente en forma de colección.

Las disposiciones del presente artículo podrán ser modificadas mediante acuerdo entre las partes.

### **5.3. Financiero:**

#### **5.3.1. Plan de Inversión a un año:**

**TABLA 2. Activos Fijos**

<b>Producto</b>	<b>Activos</b>	<b>Cantidad</b>	<b>Valor Unitario (USD)</b>	<b>Valor Total (USD)</b>
Audiovisual	Computadora Mac Book Pro	2	1 200	2 400
	Filmadora Sony HDR	1	500	500
Digital	Hosting y dominio	1	100	100
Impreso	Grabadora de voz digital Olympus	1	78	78
	Cámara de fotos Sony DSC-F828	1	245	245
	Impresión	1 200	2, 16	25 920
Radial	Micrófono Samson de estudio	1	80	80
	Grabadora de voz digital Olympus	1	78	78
			<b>Total:</b>	<b>29. 401, 00</b>

**5.3.2. Capital de trabajo a un mes****TABLA 3. Servicios Básicos**

<b>Servicios Básicos</b>	<b>Valor Total (USD)</b>
Transporte	100
Uso de Internet	60
Limpieza y mantenimiento	60
Agua y luz	50
Teléfono fijo y móvil	90
Suministros	100
<b>Total:</b>	<b>460, 00</b>

**TABLA 4. Sueldos**

Producto	Requerimiento humano	Valor Total (USD)
Audiovisual	Camarógrafo	500
	Asistente de cámaras	400
	Locutor semi profesional	340
	Realizador de guión e investigación	800
Digital	Editor y Post-Producción	500
	Webmaster	500
Impreso	Editorialista	800
	Fotógrafo	500
	Diseñador gráfico	600
Radial	Locutor semi profesional y realizador del guión e investigación	800
<b>Total:</b>		<b>5. 740, 00</b>

**TABLA 5. Capital de trabajo**

Sueldos	+	Servicios básicos	=	Capital del trabajo
5. 740, 00		460, 00		6. 200, 00

### 5.3.3. Financiamiento

Para la elaboración de los productos multimedia es indispensable realizar alianzas con empresas o entidad públicas interesadas en temas culturales. El presupuesto final para la realización de los productos es de 6.200,00 dólares.

### 5.4. Características gráficas y de contenidos de los productos

**Nombre:** La identificación de los cuatro productos es "Identidad: Arte y Cultura", nombre que se escogió a propósito de la organización en la que se ha venido

trabajando: Dionisios Arte, Cultura e Identidad. El objetivo del nombre es englobar los temas a exponerse en los productos.

Además, el nombre de los productos es una forma de comprender el proceso de desestabilización al que se quiere llegar: "Identidad", como una manera de identificarse. "Arte", una expresión para manifestar las diversas identificaciones y "Cultura", el cambio final que se consigue a apartir de las expresiones artísticas y la indetificación del ser.

**Logotipo:** El logotipo representa las diversas máscaras que tiene una sociedad. El propósito es demostrar que detrás de un disfraz y de las máscaras sociales siempre hay que aprender. Además, que al ser destapadas pueden crear consciencia en las personas a partir de la experiencia acumulada, como es el caso de Dionisios y la puesta en escena del teatro "Drag".

**Tipografía:** En los titulares de la revista se manejó tipografía "Hero Regular" y "Hero Ligth" para dar un contraste al diseño. Esta tipografía ayuda a que el concepto gráfico sea más fuerte. En los textos se utilizó Helvética Regular, con el objetivo de dar claridad las letras. Asimismo, a través de este tipo de letra, el diseño se puede ver más limpio y armonioso.

En el logotipo, la tipografía fue "Nowarehouse". A través de este tipo de letra se quiso demostrar el arte urbano que expresa Dionisios.

**Audiencia:** Los productos comunicaciones determinan un target de personas a partir de los 16 años, pues en esta edad, los adolescentes pueden aceptar variaciones en el imaginario. Además, el target puede ser consecuente con personas con intereses culturales, artísticos, sociales y políticos.

#### **5.4.1. Producto web:**

La página web de Identidad, Arte y Cultura está diseñada con una barra de navegación no convencional. A través del logo expuesto en el centro de la página, se despliegan pestañas, en las que el lector puede ingresar a los contenidos.

En la pestaña de “Somos” el lector podrá conocer el motivo de los contenidos y conocer más sobre los objetivos del grupo de comunicación que maneja la realización de los productos. En la segunda pestaña “*Queer*” se puede dar un recorrido, a través de un producto audiovisual, del trabajo de Desbordes de Género y su documental ‘Cuerpos/Fronteras’.

Asimismo, en la tercera pestaña “Espacios Públicos” se puede ver a Sarahí Basso en la plaza 24 de Mayo y en el Bulevar de las Naciones Unidas. En la pestaña “Aniversario” se expone un video de la fiesta en Dionisios por sus 14 años. En el video también se expone el significado del teatro “*Drag*” y su historia en Quito.

“Artista” es una pestaña donde se encuentra la vida del pionero de Drag a través de un recorrido fotográfico de él y su cotidianidad. Por último, en la pestaña “Contáctenos”, el lector puede encontrar un espacio para sugerencias de contenido, número de teléfono, dirección y correo electrónico.

Los contenidos de la página web serán actualizados cada mes. Diariamente se hará un monitoreo de sucesos importantes para ser publicados en la página web.

#### **5.4.2. Producto impreso:**

La revista cuenta con seis secciones. El objetivo de las divisiones es profundizar las construcciones de Dionisios expuestas en la investigación.

“Estudios Queer” cuenta con una introducción de lo que son las Teorías “*Queer*” y una entrevista con la teórica María Amelia Viteri. El objetivo de esta sección es comprender el concepto de las Teorías “*Queer*” y las formas prácticas en las que pueden ejecutarse en la sociedad.

“Comunidad Drag” expone la posibilidad del “*Drag*” a través de una expresión artística. Relata cómo algunos miembros de Dionisios han incursionado en el mundo actoral y por qué lo hacen.

“En escena” da una mención a dos obras de teatro “*Drag*”, con el propósito de demostrar el contenido social y diverso que se construye en Dionisios. La elección de estas dos obras recae en el tratamiento dramático que estas poseen.

“Dramaturgia” habla sobre el teatro “*Drag*” y su aporte a la dramaturgia. Esta sección quiere demostrar el trabajo de Daniel Moreno y los 14 años de teatro “*Drag*” en la ciudad.

“Espacios Públicos” expone la historia de un “*Drag queen*” en las calles de Quito, con el afán de demostrar la apertura de la temática en los espacios públicos. Obviamente, se expone el complejo trabajo que se ha hecho en Dionisios para lograr esta acogida.

“Identidades” quiere dar un recorrido por la historia homosexual de Quito a través de la voz de Manuel Acosta, presidente de Dionisios y coordinador de la Veeduría Ciudadana. El objetivo de esta sección es comprender el significado del homosexualismo y el activismo a lo largo de los tiempos. De la misma manera, expone el trabajo de la Veeduría Ciudadana y sus logros.

Está planificado que la revista de 12 páginas sea difundida una vez al mes en Dionisios y centros artísticos y culturales.

#### **5.4.3. Producto audiovisual:**

A través de un video de 10 minutos aproximadamente, se quiere demostrar el verdadero significado del teatro “*Drag*” y qué quieren demostrar los actores que

lo practican. Este producto audiovisual también narra la historia de Dionisios y la importancia de su labor en las artes escénicas.

Además, en el video se habla sobre el contenido de las obras de “*Drag*” y la importancia que tiene para lograr desestabilizar los procesos normativos de la ciudad.

Las tomas de la grabación se realizaron en Dionisios y en la ciudad. Su grabación y edición estuvo a cargo de la autora de la investigación y de personas colaboradoras.

#### **5.4.4. Producto radial:**

El programa radial “Identidades, Arte y Cultura” se convirtió en un apoyo mediático de la revista impresa que lleva el mismo nombre. El contenido del programa se centra en descubrir y conocer más al personaje “*Drag*” de Daniel Moreno: Sarahí Basso. En la realización del producto se determinó que la hora oportuna de difusión es a las 17:00, pues se concluyó que en el viaje que hacen las personas al salir del trabajo e ir a su casa necesitan de un contenido diferente. Aunque un principio se pensó hacer el programa en la noche, se analizó que cuando las personas llegan a su casa ya no encienden la radio. Mientras que el medio de transporte es un espacio donde sí lo hacen.



## CONCLUSIONES

A través de la investigación de tesis se demostró que Dionisios Arte Cultura e Identidad es una plataforma artística, social, política y cultural.

Las expresiones dramáticas del teatro “*Drag*” se construyen a partir de procedimientos escénicos y dramatúrgicos; el maquillaje y el vestuario de la temática solo son herramientas para transgredir el género y demostrar su importancia al ser una plataforma de contenidos creados a partir de guiones teatrales y de representatividad actoral.

Además, se precisó detalladamente que a través del teatro “*Drag*” se puede manifestar realidades sociales poco difundidas en Quito y que incitan a una reflexión sobre construcciones normativas establecidas en la sociedad. La investigación promueve re pensar la normatividad como una forma de educación y de comportamiento social. El aporte de la temática “*Drag*”, expuesta a través de “*performance*” escénico, demostró la necesidad del análisis teórico de los estudios “*Queer*”, el cual enfatizó la desestabilización del binario en la sociedad para comprender múltiples alternativas de expresión escénicas y diversas condiciones u orientaciones sexuales.

En el ámbito político y mediante la gestión del presidente de Dionisios en la Veeduría Ciudadana GLBTI se pudo demostrar la importancia de la institucionalidad de las identidades sociales en Quito. A través de su labor, la investigación demostró en el ámbito político, la importancia de los derechos humanos, enfocados en el tratamiento legal de la homosexualidad.

Estas construcciones que Dionisios ha expuesto en la ciudad por 14 años es una muestra de perseverancia que indica que la temática “*Drag*” a través de sus múltiples discursos de identidad, género, sexualidad, entre otros, permite un cambio y una reflexión en los individuos, y así una transformación cultural de respeto y de diversidad.

Asimismo, se dio a conocer el impacto y la influencia que tienen los medios de comunicación para posicionar una ideología. De esta manera, se comprendió que el periodismo es una herramienta de transformación, donde se deben cubrir temas alternativos que superen la temática política y normativa impuesta por herencia en la ciudad.

## RECOMENDACIONES

1.- Para próximas investigaciones es recomendable ampliar los estudios y buscar otras muestras que logren cambiar la herenormatividad a través de propuestas escenas.

2.- Sería prudente contar con una biblioteca universitaria que disponga de libros académicos con renombre. Los libros para esta investigación fueron obtenidos en bibliotecas de otras universidades y del extranjero; no se utilizó material de la UDLA porque la universidad no contaba con ellos.

3.- Podría considerarse que el tiempo de desarrollo de la investigación esté dentro de un semestre académico. Esto evitaría inconveniencias y permitiría profundizar los temas de investigación de mejor manera.

4.- Se debería reforzar en la carrera del Periodismo, materias enfocadas en ámbitos sociológicos, antropológicos, históricos, entre otros. Las materias teóricas son fundamentales para realizar una buena investigación de tesis.

5.- Dependiendo del tiempo de desarrollo y la profundidad de la investigación, se debería considerar la extensión de los productos multimedia.

## Referencias

- Acosta, M. (2010/12/10). Cultura Drag.
- Acosta, M. (2011/01/16). Cultura Drag.
- Acosta, M. (2011a/10/10). Cultura Drag.
- Acosta, M. (18 de noviembre de 2011). Red social: Facebook. <https://www.facebook.com/notes/dionisios-arte-y-cultura/#!/manuel.acostamartinez>
- Aguirre, P. (2010). *Quito gay. Al borde del destape y al margen de la ciudad*. Ecuador, Quito: Ediciones Abya-Yala. P. 14, 15, 16, 23, 28, 45.
- Alcalde, A. (22 de diciembre de 2011) *Sobre el teatro Latino*. Versión PDF. <http://www.librosgratisweb.com/pdf/alcalde-alfonso/sobre-el-teatro-latino.pdf>. P. 7, 13, 14.
- Aliaga, J. (2004) *Arte y cuestiones de género: una travesía del siglo XX*. San Sebastián, España: Nerea. P.11, 12, 15, 16, 23, 58, 59, 92.
- Artaud, A. *El teatro y su doble*. Argentina: Versión PDF. [http://isaiasgarde.myfil.es/get\\_file?path=/artaud-antonin-el-teatro-y-su-d.pdf](http://isaiasgarde.myfil.es/get_file?path=/artaud-antonin-el-teatro-y-su-d.pdf). P.6, 11.
- Asamblea Nacional Constituyente. (28 de octubre de 2011). Versión PDF. *Constitución Política de la República del Ecuador, 1998*.
- Barasch, M. (1985). *Teorías del arte*. Madrid: editorial Alianza,1985. P. 36, 46, 47, 50.
- Barba, E. (1986) *Caballo de plata*. México: Edición especial de Revista Escénica UNAM. P. 122.
- Barba, E. (s/f) *Apuntes sobre la Dramaturgia*. México: <http://www.nexoteatro.com/Imagenes%20TEORIA/Barba.pdf>
- Benjamin, W. (1989) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: Taurus. P. 2, 7, 15.
- Buitrón, R., Astudillo, F. (2005) *Periodismo por dentro*. Quito: Quipus. P. 18, 22, 23, 29, 30, 72, 73.
- Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Estados Unidos: Paídos Ibérica, S.A. P.25.

Butler, J. (s/f) *Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista*. Versión PDF.

Brecht, B. (2003) *Teorías de la radio*. Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación. Vol. V, n.2, Mayo/Ago. Disponible: [www.eptic.com.br](http://www.eptic.com.br).

Browne R., Inzunza A. (7 de noviembre de 2011) *Comunicación para la diferencia: periodismo intercultural y ACD para un cambio social*. Razón y Palabra: Primera Revista Electrónica en América Latina Especializada en Comunicación. On line [www.razonypalabra.org.mx](http://www.razonypalabra.org.mx).

Cayo, Luis (17 de enero de 2011). *Sexo, poder y gobierno de la identidad*. <http://www.hartza.com/fuckault.htm>.

Comesaña, G, (1999) *El Segundo Sexo Actualidad y Pertinencia*. Artículo fue publicado en Utopía y Praxis Latinoamericana. Año 4 número 8. Septiembre-Diciembre 1999

Coba, Lisset. (2011/11/16) Programa La Caja de Pandora, Ecuador TV.

Cueva, A. (2008) *Entre la ira y la esperanza: y otros ensayos de Crítica latinoamericana*. Bogotá D. C.: CLACSO : Siglo del Hombre. P.51.

Crovi, M, (2006) ¿Es Internet un medio de comunicación? Pdf.

Diario El Comercio. (2011). Página interna del diario.

Diario El Comercio. (2011). Programa digital de contenidos Shell.

Diario El Universo (6 diciembre de 2011) *En Ecuador crecen las revistas dedicadas al arte y la cultura*. Fecha de publicación: 2010-03-02. On line <http://www.eluniverso.com/2010/03/02/1/1380/ecuador-crecen-revistas-dedicadas-arte-cultura.html>

Diario El País. (8 de noviembre de 2011) Entrevista Beatriz Preciado.

Dionisios Arte y Cultura. (18 de noviembre de 2011) Red social: Facebook. <https://www.facebook.com/notes/dionisios-arte-y-cultura/#!/pages/Dionisios-Arte-y-Cultura/134790093223592>

Debord, G, (2011). *La sociedad del espectáculo*. PDF.

Desbordes de Género. Página oficial. (18 de noviembre de 2011). [www.desbordesdegenero.org](http://www.desbordesdegenero.org)

Duque, C. (s/f) *Judith Butler: performatividad de género y política democrática radical*. Cali: Universidad Javeriana de Cali. Versión PDF.

Enaudeau, C. (1998) *La paradoja de la representación*. Chile: Escuela de Filosofía Universidad de ARCIS. P. 7, 8, 9, 10, 13, 14, 74, 95, 97.

Escudero, M. (2009). *La retórica ambivalente de la performance Drag king: estereotipos y parodia de la masculinidad en un contexto anglosajón*. España: Universidad de Zaragoza. Versión PDF.

Esparza, A. (2007) *ABC del género en la administración pública*. México: Instituto Nacional de las Mujeres. P. 10, 20.

Eusse, A. (2012/01/13). Contenidos medios de comunicación.

Foucault, M. (1992) *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets Editores. Versión PDF.

Fonseca, Carlos. (4 de diciembre de 2010). *La Teoría Queer: la deconstrucción de las sexualidades periféricas*. <http://www.revistasociologica.com.mx/pdf/6903.pdf>.

Gandler, S. (2009). *Fragmentos de Frankfurt. Ensayos sobre la Teoría crítica*,. Siglo XXI.

García Canclini, N. (2002) *Culturas populares en el capitalismo*. México D. F.: Grijalbo. P. 61, 65, 72, 73,77, 90, 100, 103, 217.

García, J. (2004) *Teatro y Ficción: Ensayos de Teoría*. Madrid: Editorial Fundamentos. P. 68, 19.

Guzmán, I. (2012/01/12). Contenidos medios de comunicación.

Guzmán, V. (2001) *La institucionalidad de género en el estado: Nuevas perspectivas de análisis*. Santiago de Chile: Editorial Naciones Unidas. P. 4, 20.

Heidegger, M. (1996) *El origen de la obra de arte*. Versión digital en español de Helena Cortés y Arturo Leyte en: HEIDEGGER, MARTIN, Caminos de bosque. Madrid: editorial Alianza.

Hernadis, E. (18 de septiembre de 2011). *Las distintas manifestaciones del arte: artistas y expresiones artísticas*. (On line) <http://www.suite101.net/content/las-distintas-manifestaciones-del-arte-a3632#ixzz1YFzfNA0>.

Hernández, C. (2002) *Más allá de la exotización y la sociologización del arte latinoamericano*. Venezuela: Universidad Central Versión PDF.

*Historia de la televisión*. (29 de diciembre de 2011) <http://www.asociacionplazadelcastillo.org/Textosweb/Historiadelatelevision.PDF>

*Internet como Herramienta Básica de la Actividad Diplomática.*  
<http://www.un.org/spanish/Depts/dpi/seminariomisiones/intro-internet.pdf>

Kingman E. (2006) *La ciudad y los otros: Quito 1860 - 1940. Higienismo, ornato y policía.* Quito: FLACSO. P. 140, 142, 143, 147, 166, 266.

Lipovetsky, G. (2002) *La era del vacío.* Barcelona: Anagrama S.A. P. 5, 14.

Mariuxi. (2011/11/16) Programa La Caja de Pandora, Ecuador TV.

Messner, D. (1999) *Nuevas características de las sociedades y de las relaciones Estado y sociedad. Del Estado céntrico a la "sociedad de redes". Nuevas exigencias a la coordinación social.* Versión PDF.

Meza, C. (1998). *La radio como medio de sensibilización y difusión de la contracultura femenina.* Chicago.

Montenegro, D. (2012/01/12). Contenidos medios de comunicación.

Moreno, D. (2010/12/22). Cultura Drag.

Moreno, D. (2011/04/13). Cultura Drag.

Moreno, D. (2010). *Kitus Drag, Dionisios 12 años de historia.* Quito: Flacso. P 9, 10, 11, 17, 21, 26, 38, 41.

Moreno, Daniel. (2011/11/18). Red social: Facebook.  
<https://www.facebook.com/notes/dionisios-arte-y-cultura/#!/profile.php?id=1144963249>

Moreno, Daniel. (2011/11/16) Programa La Caja de Pandora, Ecuador TV

Orosco, S. (2007) *La Teoría Crítica de la Sociedad de la Escuela de Frankfurt.* Algunos presupuestos teóricos críticos. Universidad Militar Nueva Granada. P.1, 2, 3, 4.

Ortiz, Diego. (7 de diciembre de 2011) *Concepción arte.* (A.Valencia, entrevistador).

Palazzesi, A. (6 de diciembre de 2011) *¿Quién inventó la radio?* Disponible:  
<http://www.neoteo.com/quien-invento-la-radio>

Periódico Queer, Federación LGBT. (4 de diciembre de 2010) *Teorías Queer.*  
<http://www.Queer.org.ar/>.

Perkins, D., Leonard, B (27 de agosto de 2011) *When is art? The arts and cognitions.* <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/goodmanart.pdf>

Piscitelli, A. (2002). *Cibercutluras 2.0. En la era de las máquinas inteligentes*. Buenos Aires: Paidós. P. 207.

Prado, C. (2005) *Periodismo Cultural*.  
<http://www.borrones.net/especial/pecultural.pdf>

Preciado (s/f) *Género y performance* Versión PDF.

Preciado, B.(2002) *Manifiesto Contra-Sexual*. Madrid: Opera Prima. P. 29, 33, 35.

Pettinari,L. (27 de agosto de 2011) *Qué es el arte*.  
<http://diegolevis.com.ar/entretenimiento/alumnos/pettinari.pdf>

Raymond, W. (1981) *Sociología de la cultura*. Barcelona: Edición Paidós. P. 10, 17, 21, 28, 32.

Real Academia de la Lengua Española. (15 de noviembre de 2011). Página oficial. [www.rae.com](http://www.rae.com)

Restrepo, J. (2004) *El zumbido y el moscardón: taller y consultorio de ética periodística*. México D.F: Fondo de Cultura Económica : Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano.

Revista (2002) *‘Las Puertas del Drama’*. Asociación de Autores de Teatro. Editorial Primavera, Volumen número 10. <http://www.aat.es/pdfs/drama10.pdf>.

Reyes, M. (8 de noviembre de 2011). *Riszard Kapuscinski, el periodismo como conocimiento y divulgación de la historia*.  
<http://www.tuobra.unam.mx/publicadas/030704231912.html>

Rodero, E. (1998). *La radio del futuro es una radio digital*. Facultad de Comunicación Universidad Pontificia de Salamanca. Versión PDF.

Rosenzvaig, M. (2003) *Copi sexo y teatralidad*. Argentina: Editorial Biblos. P.37, 82, 91, 117, 118, 49, 90, 97, 98, 116, 60, 75, 115, 132, 152, 153, 155, 138, 140.

Sabsay, L (s/f). *III Jornadas de Jóvenes Investigadores*. Instituto de Investigaciones (PDF).

Sandoval, M. (s/f). *Los efectos de la televisión sobre el comportamiento de las audiencias jóvenes desde la perspectiva de la convergencia y de las prácticas culturales*. Maestría en Psicología del Consumidor. Fundación Universitaria Konrad Lorenz. P. 1, 5, 7.

Sanromán, Diego. 23 de octubre de 2010. *Conjunto de conceptos sobre la sexualidad* <http://colaboratorio1.wordpress.com/2007/10/06/Queer-teoria/>.



Soley- Beltrán, P. (2009) *Transexualidad y la matriz heterosexual: un estudio crítico de Judith Butler*, Barcelona: Bellaterra.

Spargo, T. (2004) *Foucault y la Teoría Queer*. Barcelona: Editorial Gedisa. P. 15, 18, 19, 20, 24, 27, 29, 31, 32, 33, 35, 49, 50, 51, 53.

Trancón, S. (2006) *Teorías del teatro*. Madrid: Editorial Fundamentos. P. 88, 89, 103.

Taylor, D., García, E., Muscari, J. (2005). *Teatro & Performance*. País: Instituto Nacional de Teatro. N.15. Publicación Cuatrimestral. P. 3, 4, 5.

Torrealba, K. (2006). *Sala virtual de investigación de la prensa de la emancipación*. Trabajo de titulación. Universidad Católica Andrés Bello. Facultad de Humanidades y Educación. Escuela de Comunicación Social. Mención Periodismo. P. 6, 13.

Valenzuela, J. (2000) *Antropología Teatral y Acciones Físicas. Notas para un entrenamiento del actor*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro. P. 122.

Vargas Llosa Mario. (23 de noviembre de 2010) *Breve discurso sobre la cultura* (On-line) <http://www.letraslibres.com/index.php?art=14755>.

Veeduría Ciudadana. (2011/11/18). Red social: Facebook. Disponible: <https://www.facebook.com/notes/dionisios-arte-y-cultura/#!/pages/VEEDURIA-CIUDADANA-DIVERSIDAD-GLBTI/210372525682353>

Velázquez, H. (2011) *Hacia la construcción de un periodista no sexista*. México: Segunda edición, Comunicación e Información de la Mujer, AC (CIMAC). Versión PDF [http://www.cimac.org.mx/cedoc/publicaciones\\_cimac/hacia\\_la\\_construccion.pdf](http://www.cimac.org.mx/cedoc/publicaciones_cimac/hacia_la_construccion.pdf)

Viteri, M. (2010) Cuando lo 'Queer' si da: género y sexualidad en Guayaquil. P. 1, 2, 3, 5.

Viteri, M. (2008) *Estudios Queer: Una mirada desde/hacia América Latina*. Versión P. 2, 4, 6, 7.

Viteri, M. (2009) *Arte-acción: Re-pensando el Género y la Sexualidad*. Versión P. 2.

Williams, R. (1981). *Sociología de la cultura*. Barcelona: Ediciones Paidós.

# ANEXOS

## **Anexo 1**

### **Metodología de investigación**

#### **A) Diagnóstico:**

##### **a. Diseño de la Metodología:**

###### **i. Enfoque:**

La propuesta de tesis tiene una filosofía participativa en su modo de ejecución; una participación activa. Según Hernández, Fernández y Batista (2006).

El investigador participa en la mayoría de actividades; sin embargo, no se involucra completamente con los participantes, siendo ante todo un observador (p 596).

Es así que esta investigación representa una propuesta metodológica para el cambio social, en la que logra promover, apoyar y facilitar los procesos de transformación (López Parra, 2001:88).

La ejecución de esta investigación en el desarrollo de la tesis responde a que en esta y se combina la investigación social y la acción (Hall, 2002: 3). Además, según López Parra (2001) la investigación participativa se concibe como una actitud en la que se logra una interacción compleja con el grupo con el que se trabaja (p.11).

###### **ii. Método:**

Según Hernández, Fernández y Batista (2006), lo que se busca en un estudio cualitativo es obtener datos (que se conviertan en información) de personas, seres vivos, comunidades, contextos o situaciones de profundidad; en las propias formas de expresión de cada uno de ellos (p. 583).

La investigación será cualitativa; la selección responde a la necesidad de cualificar los comportamientos, las construcciones de las identidades sociales dentro de la temática Drag. El proceso de investigación, parte desde la observación del teatro Drag queen, las relaciones que como autora de la tesis se

puede lograr dentro de las identidades para interactuar con su ideología y percepciones sociales y culturales. Según Hernández, Fernández y Batista (2006)

La recolección de los datos en el objeto de investigación de la propuesta de tesis ocurre en la vida diaria: cómo hablan, en qué creen, qué sienten, cómo piensan, cómo interactúan, etc (p.583).

La participación dentro de la investigación establece que la autora y sujeto de estudio son seres dependientes, lo cual permite que las construcciones y procesos de investigación y los resultados de la misma se perciba después del proceso investigativo como tal, es decir, la investigación dará la pauta y los parámetros necesarios para responder con el objetivo final de la propuesta. La información obtenida deberá ser comprendida, para así responder con la propuesta de investigación y generar conocimiento, (Fernández, Fernández y Batista 2006; p. 583).

### **iii. Alcance:**

La estrategia, los procedimientos y los componentes en el proceso de investigación de la propuesta de tesis están sujetos a que en el inicio la investigación tendrá un *estudio exploratorio*, ya que según Hernández, Fernández y Batista (2006) los estudios exploratorios se realizan cuando el objetivo es examinar un tema o problema de investigación poco estudiado, del cual se tiene muchas dudas o no se han abordado (p.100).

Este estudio responde a que si bien es cierto que la temática Drag ha sido tratado no se ha logrado plasmar el verdadero significado de sus contenidos, es decir, el proceso de construcciones culturales e ideológicas que se efectúan a través del teatro Drag. Es decir, se está indagando sobre el tema desde una nueva perspectiva (Hernández, Fernández y Batista, 2006: p.101) Además, la teoría Queer, que respalda la investigación no ha tenido de estudios a nivel nacional.

Entonces, la propuesta de tesis responde a la necesidad e investigar un problema con un enfoque diferente. Según Hernández, Fernández y Batista (2006)

La investigación exploratoria se realiza cuando el objetivo consiste en examinar un tema poco estudiado (p.101).

#### **iv. Instrumentos:**

##### **- Observación:**

La observación cualitativa dentro de la investigación tiene una connotación profunda en el momento de la ejecución de esta técnica. En el caso de esta propuesta es adaptarse dentro del mundo de las identidades sociales dentro del Drag, es decir, asistir a los espectáculos teatrales y mantener una convivencia dentro de su entorno social. El objetivo de la observación es mantener un papel activo; mantenerse dentro de una reflexión, adquiriendo información y procesándola para reflexionar sobre los contenidos y objetos de investigación. Según Hernández, Fernández y Batista (2006) estar atento a los detalles, eventos e interacciones (p. 587).

Los procesos esenciales que plantean Hernández, Fernández y Batista en la observación de la investigación cualitativa, aplicándolos a la propuesta de la tesis son los siguientes:

Explorar los ambientes (Dionisios y lugares frecuentes del las identidades sociales) y las actividades que estas realizan (formas de comportamiento, relación dentro de las actividades y temas frecuentes a tratar).

Entender los comportamientos, su forma de actuar como identidades, es decir, como actores y como personajes dentro del teatro Drag. Además, entender los contextos sociales y culturales de las identidades para incursionar dentro del

teatro, contexto de las condiciones como identidades sociales y sus procesos de aceptación dentro de la sociedad quiteña.

De esta manera, la técnica de observación dentro de la investigación abarcará el ambiente físico, social, humano, actividades dentro del teatro Drag y comportamientos como identidades, contextos sociales y culturales, fotografías, etc (Hernández, Fernández y Batista, 2006: 588).

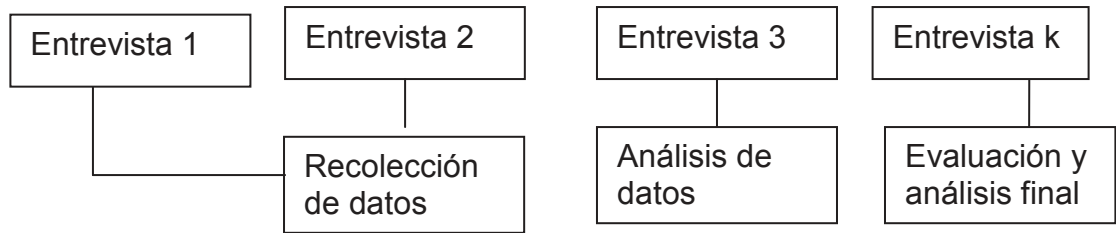
Por consiguiente, para la observación es necesario ser participes de los eventos, show y espectáculos de Dionisios para mantener una conciliación y relación con la identidades y poder realizar un análisis sobre sus construcciones y comportamientos.

Sin embargo, para que la observación se ejecute efectivamente, la autora de la propuesta recibirá apoyo en los ámbitos psicológicos, sociológicos, antropológicos y sexológicos; de esta manera se podrá analizar mediante contextos y situaciones reales los procesos culturales y sociales de las identidades sociales y tu cosmovisión dentro de la temática Drag.

- **Entrevista:**

Según Hernández, Fernández y Batista (2006) la entrevista cualitativa es más íntima, reflexiva y abierta (p. 597). En la ejecución de la investigación que se propone en la tesis, el uso de las entrevistas serán: estructuradas, semi-estructuradas y abiertas; están serán seleccionadas de acuerdo al tipo de información que el autor deseo conseguir y la manera en la que se quiera obtener dicha información.

Para realizar esta técnica de investigación es preciso seguir el siguiente esquema (Hernández, Fernández y Batista, 2006)



(p. 582)

Las entrevistas son dirigidas a las identidades sociales: clientes, colaboradores, miembros de Dionisios, expertos, entre otros. El objetivo de esta técnica es, en primera instancia, obtener datos e información que permitan al investigador contextualizar la realidad de la propuesta, de esta manera, el paso siguiente es analizar y construir entrevistas más puntuales que permitan estructura los temas a tratar dentro de la propuesta.

Las entrevistas son necesarias como técnica dentro de la investigación cualitativa, ya que a partir de esta se podrá entender de manera personalizada los comportamientos y construcciones de cada identidad social de la investigación.

- **Documentación:**

La recolección de la documentación y su análisis permitirá una mejor comprensión dentro del proceso de investigación. En este caso, según Hernández, Fernández y Batista (2006) el investigador debe verificar la autenticidad del material y que éste se encuentre en buen estado (p. 618).

La documentación será la siguiente:

- **Kitus Drag Queen, Dionisios 12 años de historia:**

En las hojas de este libro se plasman las principales obras de la organización, cada una de estas se exponen mediante una explicación de contexto del proceso

de su creación. Estas explicaciones son un documento importante para iniciar un análisis de las construcciones sociales y culturales de las identidades sociales y sus diferentes roles dentro de la cotidianidad quiteña y dentro del teatro Drag.

- **Galería de fotos:**

A finales del 2010 y mediados del 2011, Dionisios expondrá una galería de fotos sobre sus obras y personajes. Este es un elemento significativo para comprender las actividades de las identidades y su ideología.

- **Dionisios (Lugar):**

Dionisios Café, ubicado en el centro norte de Quito, está conformado por elementos significativos que poseen varias significaciones y contextos. Cada elemento es creado por su dueño, Daniel Moreno. La documentación y análisis del lugar, permitirá analizar, contextualizar los procesos y el ambiente de aceptación y acogida de las identidades para plasmar la cotidianidad.