



ISSN 1887-4606

Vol. 19, núm. 2, 2025, 323-352
<https://doi.org/10.14198/dissoc.19.2.5>

Sección
Miscelánea

El sujeto *chemsex* en el discurso psicobiomédico y el discurso multimodal gestual de la obra de teatro *El Gé*

***The chemsex subject in the psychobiomedical
discourse and the multimodal gestural discourse of
the theatre play El Gé***

Jorge Humberto Lucero Díaz
Universitat Autònoma de Barcelona, España

Lupicinio Íñiguez-Rueda
Universitat Autònoma de Barcelona, España

Isabel Piper Shafir
Universidad de Chile, Chile

Resumen

El chemsex es un fenómeno caracterizado por el uso de sustancias durante encuentros sexuales grupales entre hombres que tienen sexo con hombres, gays, bisexuales y personas trans. Este fenómeno ha sido estudiado principalmente desde una perspectiva riesgocista por el discurso psicobiomédico, ignorando aspectos como el placer y la experiencia. Este estudio analiza los discursos sobre el chemsex y la representación discursiva de los usuarios en la obra de teatro El Gé dirigida por Emmanuel de Martino, comparándolos con los construidos por el discurso psicobiomédico. Determinamos si la obra de teatro propone un sujeto usuario diferente. Empleamos análisis crítico del discurso desde una perspectiva multimodal, usando los gestos como unidad analítica. Seleccionamos y analizamos cuatro gestos de la obra para describir y contrastar la representación del sujeto participante en los encuentros chemsex. Por un lado, el discurso psicobiomédico se centra en los riesgos y daños asociados al chemsex, presentando a los usuarios como individuos vulnerables que necesitan intervención. En contraste, El Gé ofrece una representación más matizada y humanizada de este sujeto. A través del modo gestos, la obra muestra a un sujeto que maneja su vida sexual y el uso de sustancias de manera racional, exhibe un cuerpo trabajado dentro de una cultura fitness y experimenta su sexualidad de forma organizada y consciente.

Palabras clave: Gestos; chemsex; multimodalidad; análisis crítico del discurso; análisis teatral; discurso psicobiomédico.

Abstract

Chemsex refers to the use of substances during group sexual encounters among men who have sex with men, gay men, bisexuals, and transgender individuals. This phenomenon has predominantly been studied from a risk-focused perspective within psychobiomedical discourse, often overlooking dimensions such as pleasure and lived experience. This study examines the discourses surrounding chemsex and the discursive representation of its users as portrayed in the play *El Gé* directed by Emmanuel de Martino, comparing these representations with those constructed by psychobiomedical discourse. The analysis aims to determine whether the discourse of the play proposes an alternative discourse for people who participate in chemsex encounters in its georeferential context. Adopting a multimodal critical discourse analysis framework, we focused on gestures as the primary analytical unit. Four gestures from the play were selected and analysed to describe and contrast the representations of subjects participating in chemsex. While psychobiomedical discourse emphasises the risks and harms associated with chemsex, portraying users as vulnerable individuals requiring intervention, *El Gé* presents a more nuanced and humanised depiction. Through the gestural mode, the play portrays a subject who rationally manages their sexual and substance use practices, embodies a fitness-oriented body culture, and experiences their sexuality in an organised and conscious manner.

Keywords: Gestures; chemsex; multimodality; critical discourse analysis; theatre analysis; psychobiomedical discourse.

Cómo citar: Lucero Díaz, Jorge H.; Íñiguez-Rueda, Lupicínio y Piper Shafir, Isabel (2025). *El sujeto chemsex en el discurso psicobiomédico y el discurso multimodal gestual de la obra de teatro El Gé.*

gestual de la obra de teatro *El Gé*. *Discurso & Sociedad*, 19(2), 323-352.
<https://doi.org/10.14198/dissoc.19.2.5>

Fecha de recepción: 11/11/2024

Fecha de aceptación: 17/02/2025

Conflicto de intereses: los autores declaran que no hay conflicto de intereses.

Financiación: este estudio no ha recibido ninguna financiación.

Agradecimientos: a LAICOS IAPSE y a Camila Goas editora y fotógrafa por el gran apoyo y ayuda www.camilagoa.com

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0):

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>



© 2025 Jorge Humberto Lucero Díaz, Lupicinio Íñiguez-Rueda e Isabel Piper Shafir.

Introducción

El *chemsex* se ha descrito como un fenómeno emergente en el contexto de relaciones sexuales grupales usando sustancias psicoactivas entre personas gays, bisexuales, hombres que tienen sexo con otros hombres y personas trans (GBHSHT) desde principios del siglo XXI. Las principales sustancias utilizadas en estos encuentros incluyen drogas para la disfunción eréctil, metanfetamina, GHB/GBL, catinonas, nitritos, entre otras. Estudios han determinado que estas sustancias facilitan la iniciación, mantenimiento, prolongación, intensificación y disfrute de las prácticas sexuales (Bourne et al., 2015). Sin embargo, el dispositivo psicobiomédico, con un discurso paradigmático centrado en el riesgo, ha delimitado y estudiado este fenómeno desde una perspectiva hegemónica, soslayando las conexiones entre el uso sexualizado de sustancias, el placer y lo colectivo. Abordando de manera periférica temas como los artefactos tecnológicos implicados, las arquitecturas urbanas, la experiencia de los participantes y los contextos socioculturales (Møller & Hakim, 2023).

Este fenómeno ha sido ampliamente descrito en el mundo académico, los medios de comunicación (Florêncio, 2023) y otras producciones culturales. Congresos internacionales, jornadas de formación, podcasts, pinturas, obras de

teatro, pornografía, cuentos y otros productos culturales han sido generados en los últimos años. Una iniciativa multidisciplinaria que incluye conversatorios, pinturas, poesías y otras formas artísticas es *Circo crico* en México. Esta exposición multiformato, realizada desde el año 2022, ha dado voz a experiencias personales que reflexionan desde diferentes plataformas. Quizás el producto cultural más conocido en occidente es el documental *Chemsex*. Kagan (2018) lo describe como un documental controvertido que expone a la audiencia a un espectáculo etnográfico y voyerista. Dirigido por William Fairman y Max Gogarty en el año 2015, investiga el preocupante y creciente mundo del uso recreativo de sustancias en la población gay londinense (Gant, 2015). Por otro lado, el podcast *Hablemos de chemsex* de la Red de atención de las adicciones en España, desde octubre de 2022, busca generar conciencia respecto a las prácticas seguras del sexo con drogas entrevistando a diversos profesionales y personas usuarias.

Los medios de comunicación han representado el *chemsex* como un objeto preocupante. La prensa sensacionalista en el Reino Unido ha realizado una representación binaria de las prácticas, conductas y participantes, valorizándoles negativamente (Lovelock, 2018). Estos medios han rearticulado el discurso homofóbico de los años 80 para cristalizar un régimen discursivo que codifica algunos estilos de vida gay del siglo XXI como peligrosos. En un contexto de neoliberalismo imperante se ha creado un imaginario mediático que representa a los participantes de los encuentros *chemsex* como personas irresponsables que buscan la autodestrucción y como cuerpos alejados de un ideal de austeridad. Asimismo, algunos artículos noticiosos en diarios y revistas fundamentan la intervención de agentes políticos al representar a los participantes como personas vulnerables (Heritage & Baker, 2022). En general podríamos decir que los medios de comunicación desaconsejan involucrarse en estos encuentros, representándoles como peligrosos y extremos.

La pornografía también ha jugado un papel importante en los discursos alrededor del *chemsex* al crear nuevos tropos visuales que desafían representaciones convencionales del sexo y el placer. Sin embargo, estas producciones tienden a reforzar normas de blanquitud, mostrando predominantemente cuerpos blancos en las escenas (Mahawatte, 2023). Desde el psicoanálisis, la pornografía del *chemsex* y el *barebacking*—práctica sexual sin condón teniendo en cuenta la posibilidad de contagio de alguna infección de transmisión sexual (ITS)—ha sido estudiada como una perpetuación del deseo, donde el placer se convierte en un estado de incoherencia y paradoja (Longstaff, 2019).

El teatro también ha abordado este fenómeno, como en la obra documental *5 Guys chillin* de Peter Darney, que pretende un enfoque contranarrativo al discurso hegémónico al destacar la gestión colectiva de riesgos en las experiencias sexuales con drogas (Hann, 2021). Otra obra de teatro centrada en este fenómeno es *El Gé*. Esta pieza de duración aproximada de una hora, escrita y dirigida por Emmanuel de Martino, busca movilizar al público proponiendo un viaje sensorial. El actor Avelino Piedad interpreta a Paco, quien cuenta sus experiencias, deseos y miedos en el *chemsex*. Este monólogo, que acontece en el bajo del protagonista en Madrid, relata de cara al público las vivencias de Paco. Después de 30 horas de relacionamiento con las sustancias, con otros hombres, con el manejo del riesgo y la gestión de los placeres, Paco nos cuenta a modo de reflejo, su realidad en los aspectos personales, afectivos y estigmatizantes del fenómeno.

Este éxito de taquilla por varias temporadas consecutivas, alejado de moralina, busca mostrar o describir lo que ocurre dentro de un encuentro más que proponer qué hacer con este. Aquí se representa el *chemsex* contextualizándolo en un mundo social y cultural que excede la temporalidad y el encuentro donde se sitúa el monólogo (Ródenas, 2022). La contextualización ofrecida apela a los espectadores haciéndoles parte del fenómeno. Es una obra teatral que invita a mirar nuestros deseos y gustos junto con observar de frente el fenómeno para reflexionar en conjunto respecto al uso sexualizado de sustancias en la modernidad. Paco nos habla una vez que los participantes del encuentro se han ido, excepto uno que se está durmiendo en una habitación contigua, pero no está solo; se encuentra con sus prejuicios, sus tiempos, los restos de experiencias, los fantasmas de sus visitas, las sustancias, la cultura, los miedos, los anhelos y con los espectadores como miembros activos de la sociedad.

Con esta previa visión de las fuentes de conocimiento del fenómeno *chemsex*, centramos el problema de investigación en los discursos que rodean al *chemsex* y la representación de los usuarios enunciada en la obra de teatro *El Gé* y en el discurso psicobiomédico hegémónico. Nos preguntamos si la obra propone un sujeto usuario diferente al construido por el discurso psicobiomédico. Tenemos como objetivo comparar ambos sujetos y establecer sus diferencias, si es que existen. Para ello describiremos el sujeto construido por el discurso hegémónico en primer lugar y, posteriormente, el sujeto construido en la obra de teatro. Esto último lo haremos desde el análisis crítico del discurso utilizando metodología multimodal. Desde lo multimodal usaremos el modo gestos para hacer esta descripción y análisis.

Discurso Psicobiomédico

Si bien es reconocido que el uso de sustancias en encuentros sexuales no es nuevo ni necesariamente problemático, el discurso psicobiomédico ha generado una vasta y contundente argumentación respecto al *chemsex*. Este archivo se ha basado fundamentalmente en datos epidemiológicos, efectos adversos y consecuencias negativas. Esta argumentación científica y sin duda necesaria ha avanzado en las siguientes áreas temáticas: la seroconversión a VIH+ y otras ITS, deterioro de la salud mental, adicción, problemas de adaptación social, entre otros aspectos nocivos (Cardoso et al., 2016; Pappas & Halkitis, 2011). Varios estudios centrados en la intersección entre el *chemsex* y los contextos socioculturales muestran a los participantes como personas vulnerables que se someten a actividades peligrosas (Soria, 2021). De esta manera, se ha generado un discurso enfocado en el riesgo, peligro y daño que ilumina al usuario individualmente y sus prácticas.

Adicionalmente, este dispositivo ha emprendido una carrera en la búsqueda de las razones y motivos que causan u originan estos comportamientos autoperjuiciosos. Esta carrera simbiótica a los programas de intervención busca proporcionar la solución al problema denominado *chemsex*. Desde este horizonte, se ha determinado que el incremento en las habilidades sexuales, la posibilidad de evasión de la realidad y la desinhibición proporcionada por las drogas estarían dentro de las principales motivaciones para someterse voluntariamente a estas prácticas de riesgo (Schreck et al., 2020). Junto con lo anterior, se ha determinado que el comportamiento autoinjurioso es en sí mismo una causa parcial de la seroconversión a alguna ITS, incluyendo el VIH (Guerra et al., 2020). Por otro lado, también se ha buscado establecer la relación entre el uso de sustancias, violencia y promiscuidad (Javaid, 2018). En otra vertiente, se ha estudiado la emergencia de eventos desfavorables dentro de un encuentro y la pérdida de la capacidad para tomar decisiones (Cano-Ruiz & Íñiguez-Rueda, 2023).

Así se ha generado un archivo universalizante que actúa como fuente de verdad y de normalización de los movimientos y placeres de los cuerpos del sujeto participante en encuentros *chemsex*. Este archivo busca desenmascarar las razones por las que los sujetos se exponen a estas actividades riesgosas, lo problemático de las prácticas y los efectos adversos que podrían experimentar los participantes. Esto hace que el sujeto participante de encuentros *chemsex* sea construido como un sujeto vulnerable que necesita ser ingresado a programas de salud sexo-afectiva. Es un sujeto que necesita de la intervención pública al formar

parte de este grupo poblacional (Sola Lara et al., 2021). El *chemsex* se ha consolidado como una categoría de importancia política que permite impulsar y desarrollar programas de intervención sobre las personas que participan (Drysdale et al., 2020). Se ha construido un sujeto GBHSHT patológico, en problemas (Kane, 2009), fuera de control y en necesidad de modulación. De esta manera, el uso de drogas en este contexto se ha situado como un campo de estudio que establece un problema de salud alejado del mundo del placer y de los aspectos productivos.

Independientemente de las causas o motivaciones, algunos autores aconsejan tomar un posicionamiento despatologizante, multidisciplinario y centrado en el placer para indagar este fenómeno global. Adicionalmente, los estudios críticos del *chemsex* han puesto énfasis en los aspectos culturales de estos encuentros (Møller & Hakim, 2023). Desde estas perspectivas, el *chemsex* podría considerarse un lugar distópico, es decir, un espacio fuera del entramado social moderno produciendo una ficción. Sin embargo, entendemos estos encuentros como espacios contradictorios, concretos y materiales en los que aspectos contranormativos se entrelazan con una cultura gay globalizante, el neoliberalismo que atraviesa todos los aspectos de la vida moderna y diversas masculinidades que incluyen algunas performances homonormadas—en otras palabras masculinidades que asimilan normas, valores y cultura provenientes de la heteronorma—. Sumado a lo anterior, nos alejamos de una posición alarmista que contribuya a incrementar el pánico sexual existente.

Metodología

Una pieza artística define y despliega una realidad expresiva, espacial, semiótica y temporal. En su proceso de creación se componen las líneas, patrones y trazados del movimiento en entidades cinéticas delimitadas que formarán la pieza (Preester, 2013). La dinámica de movimientos y los trazados que generan los cuerpos y objetos otorgan a la pieza un carácter cualitativo distintivo. En otras palabras, le otorgan una dinámica particular en tanto relaciones formales que están en coherencia creando significados constituyentes o característicos de la obra. En este artículo, nos centraremos en aquello que muestra la obra y que le da relevancia artística (Danto, 2001) y social como un flujo interpretativo integrado y desplegado de composiciones discursivas. Entendemos que una obra artística no solo puede construir una representación descriptiva de un modelo, objeto o sujeto, sino también un conjunto de ideas en las que la representación se ancla. Asimismo, construye una representación de las relaciones en las que estas

composiciones participan. Con esto se articula una realidad contextual en la que la obra surge y produce simultáneamente. Para analizar aquello que se muestra y los significados discursivos que produce la obra de teatro *El Gé*, usaremos el gesto como unidad analítica de estudio dentro de un entramado discursivo multimodal.

Entendemos el análisis del discurso sin una receta prescriptiva de procedimientos, sin una definición única y sin prácticas que le constituyan en sí mismo (Íñiguez-Rueda & Antaki, 1994). Nos posicionamos desde la perspectiva crítica del análisis del discurso. Buscamos destacar las dinámicas de poder en las que se entrelazan los discursos y los efectos que estos pueden producir. Exploramos las tensiones que constituyen el problema *chemsex* y las consecuencias que los discursos tienen en las personas usuarias (Beltrán Velarde & Íñiguez-Rueda, 2021). Para ello, relevamos los sujetos construidos a través de recursos semióticos que mantienen, promueven y confrontan los relacionamientos sociales. Aquí nos centramos en cómo estas relaciones son negociadas y ejercidas multimodalmente en relación al control, prescripción, proscripción y/o confrontación del discurso hegemónico (Machin & Mayr, 2012).

Que el discurso sea formado multimodalmente quiere decir que la comunicación no se basa exclusivamente en lo verbal, sino que también implica el uso de otros modos semióticos tales como imágenes, gestos, sonidos, colores, entre otros (Kress & Van Leeuwen, 2006). Los modos individualmente pueden generar discurso o parte de este, o bien la integración de aquellos puede constituir uno. Los corpus multimodales se asientan generalmente bajo recursos físicos, por lo que su diversidad textual, léxica, prosódica, sonora, visual y material es muy variada. Lo anterior es de suma relevancia para la experiencia comunicativa y social en las plataformas tecnológicas modernas. Los estudios multimodales han buscado tomar esta complejización tecnológica y desarrollar diferentes proyectos y estudios desde variadas perspectivas para analizar estos corpus (Ledin & Machin, 2019). En este estudio, lo multimodal nos permite hacer un giro hacia una comprensión material, corporal y fenomenológica de la comunicación y los discursos.

Definimos modo como la articulación de una serie de recursos con potencialidad semiótica que en su conjunción forman significado (Kress, 2009). Esta noción cobra real importancia en lo que desarrollamos aquí debido a que para articular estos recursos en una obra de teatro estos deben ser seleccionados, evaluados, contrarrestados y probados en sus posibilidades estéticas, materiales y semióticas durante el diseño. Por lo tanto, entendemos que en la composición

se toman decisiones respecto al recurso usado y su articulación. El modo resultante no es un producto azaroso, sino que se ha delimitado anteriormente en el proceso de creación de la pieza artística. Es decir, las decisiones tomadas en la articulación de los recursos son evocadas y resemiotizadas cada vez que la composición es mostrada. De lo anterior, ponemos hincapié en que la composición de la obra teatral, los modos elegidos y las características que la forman han sido seleccionados bajo toma de decisiones.

El modo analizado aquí son los gestos y específicamente las estrategias representacionales en las que este modo participa. Entendemos que la interpretación de Paco en la obra es la representación de un actor social. Se trata de la representación de un usuario de drogas hombre que tiene sexo con otros hombres (HSH) o gay en contexto sexual en Madrid a principios del siglo XXI. Esta representación ha sido construida a través de elecciones semióticas realizadas por el director y el actor de la obra, entre otros intervenientes. Estas decisiones permiten ubicar al actor social en un mundo social determinado según las características performadas o mostradas. En estas elecciones se destacan ciertos aspectos y se omiten otros, implicando un conjunto de ideas, valores y prácticas que pueden o no estar explícitamente presentes en la obra.

Respecto a las estrategias representacionales, podemos mencionar que según la manera en que los modos sean articulados es posible construir una organización taxonómica de los sujetos. Esta taxonomía podría estructurarse bajo un sistema oposicional. Lo anterior contribuye a la construcción ideológica de sujetos en grupos dicotómicos, posicionando a los sujetos representados en la obra de teatro en alguno de los extremos: un grupo valorado positivamente y otro negativamente (Fowler, 1991). Dependiendo de cómo se organice el modo, se crean estructuras discursivas que generan estrategias que restan agencia, responsabilidad e importancia a los actores sociales o no. Lo anterior deja implícito y enfatiza los aspectos negativos o positivos de un grupo en particular. De esta manera, una estrategia podría reproducir y mantener la dominación y desigualdad de un grupo de personas (van Dijk, 1993). Lo representado de los sujetos se relaciona al conocimiento producido pero también al control sobre ellos (Fairclough, 2003). Aquí nos interesa la construcción de un sujeto usuario quizás como otredad, así como los contrastes valóricos u opuestos binarios en los que éste es construido.

Dicho esto, definimos estrategia representacional multimodal como el uso de recursos semióticos multimodales que participan en la construcción de sujetos principalmente para categorizarlos o hacerlos parte de un grupo. Aquí las estrategias de representación multimodal son opciones tomadas dentro de un

abánico de posibilidades que muestran al usuario de sustancias HSH en contexto sexual. Hemos considerado el contenido proposicional de la representación, esto es, cómo se representa y las maneras en que la representación es realizada. Siempre considerando que estas representaciones compiten o participan en un entramado discursivo social y cultural en la construcción del sujeto. Como ya hemos descrito, el discurso psicobiomédico hegemónicamente construye este sujeto como una otredad que necesita modulación. Aquí analizaremos si las estrategias representacionales del modo gesto en la obra de teatro *El Gé* son sincrónicas discursivamente con el sujeto construido por el discurso psicobiomédico.

Gestos

Los gestos y el movimiento del cuerpo se han estudiado desde diferentes posicionamientos, llamando la atención de una alta variedad de disciplinas incluyendo los montajes teatrales, el cine, la ciencia y la religión (Kipp & Martin, 2009). Como campo de estudios específico ha aparecido prolíferamente e interdisciplinariamente en unión a la multimodalidad desde principios de este siglo. Una variedad de autores han argumentado cómo el lenguaje puede adoptar diferentes formas, cómo el cuerpo forma unidades semióticas en conjunto a las palabras o sin ellas, cómo los movimientos corporales pueden estructurar un flujo integrado en el lenguaje de señas, cómo monomodalmente los gestos construyen significado (Goodwin, 2007; Kendon, 2004, 2008) y cómo estos forman un discurso encarnado.

Las formas de los movimientos corporales configuran espacios temporales y materiales en los que transicionalmente se establecen relaciones. En este relacionamiento se generan espacios que forman conceptos, crean ideas y generan estructuras comunicativas. Los gestos pueden ser delimitaciones de estos espacios. Ejecutamos esta delimitación metodológica dentro de una zona que circunscribe el movimiento a un espacio con capital cultural, personal, social y semiótico. Con lo anterior, generamos un modelo metodológico gestual basado en la integración cuerpo-mente como un proceso relacional envolvente del cuerpo (Johnson, 1990; Merleau-Ponty, 1997).

El concepto gesto puede ser confuso, ya que diferentes nociones le otorgan diferente preponderancia al cuerpo, al contexto y/o al movimiento en la configuración gestual y porque además tienen un fuerte componente cultural e histórico. Otorgando centralidad a lo corporal, el concepto puede referirse exclusivamente a las expresiones faciales o a la división del cuerpo en unidades

cinéticas como el torso y las extremidades. También puede estar referido focalmente a la saliencia del componente cinético de la unidad sobre la materialidad del cuerpo. O analizar exclusivamente las configuraciones de las extremidades por separado. Por otro lado, el gesto se comprende como un movimiento del cuerpo que contiene información. Desde aquí, el cuerpo se deja periféricamente para darle centralidad a lo que este transmite, diferenciándole claramente de otros movimientos y fuentes de información. Siguiendo este planteamiento, no constituirían un gesto los movimientos oculares que realizas al leer estas letras, ya que no son observados ni significantes (Camurri & Volpe, 2004).

Entendemos los gestos como una unidad analítica en los términos de Flusser (1994), ubicándolos en la frontera entre lo natural y lo cultural, entre aquello intencionado y el movimiento reaccionario, dando fuerza a su carácter enigmático (Felinto, 2016) y alejándolos de explicaciones naturalistas (Godoy, 2019). La concepción de este autor nos permite incorporar lo corporal y psíquico dentro de la unidad gestual, disolviendo o unificando lo material con lo inmaterial. Junto con conceptualizarlos como un movimiento con disposición a la transmisión pero no necesariamente transmitido. Este autor nos invita a analizar los gestos entendiéndoles como una representación simbólica implícita y alojada en algo diferente a la razón o a una causalidad. En su propuesta interpretativa no se busca la verdad o falsedad científicamente verificable como unidad semiótica. Aquí los gestos son ubicables y describibles como unidades artificiosas con disposición al significado en un montaje de sensaciones y experiencias. Entonces, los gestos son movimientos corporales simbólicos con la disposición a transmitir sentido experiencialmente (Hanke, 2004).

De esta manera la interpretación que ofrecemos es un intento que permite captar componentes atmosféricos o ambientales en aquello que ha sido delimitado metodológicamente como un gesto. Lo anterior da énfasis a lo que físicamente, cinéticamente y perceptivamente acontece en un entorno cultural y material. Aquí la interpretación va más allá de lo hermenéutico; es la interpretación del contacto material del gesto con nosotros, los espectadores, y el entorno. Es entender el gesto dentro de la experiencia. De esta manera, el gesto se transforma en una pregunta que permite encontrar el mundo sensible (Merleau-Ponty, 1997) en el que la experiencia es generadora de significados como algo corpóreo. Para los datos de este artículo, hemos singularizado momentos gestuales en los que el cuerpo y su plasticidad se constituyen dentro de un procesamiento contextualizado de la experiencia. Por lo que durante la interpretación hemos dado singular relevancia a los matices del mismo gesto y lo

que sociohistóricamente le rodea. En otras palabras, si bien el gesto podría estar entre lo concreto y lo abstracto—o bien el gesto representa ideas y no palabras, siendo lo visible del pensamiento (Calbris, 2011)—, el gesto siempre está teñido por lo fenomenológico y nunca es ajeno a las sensaciones y la materialidad del cuerpo.

Si bien George Herbert Mead ha rechazado lo fenomenológico, otorgando énfasis a la acción para generar su concepción de lo mental (Miller, 1982), aquí usamos su concepción de gesto en conjunto con la de Flusser. Ya que para Mead el gesto se constituye al evocar una respuesta en el otro. Esta noción es fundamental para comprender lo que esta obra de teatro muestra, ya que a nuestro juicio interpela a los espectadores. Esto resulta fundamental para nuestro análisis debido a que destacamos la función fática del gesto. Aquí, el significado del gesto está relacionado con la proximidad del acto social y con sus posibilidades de quebrar el presente constituyéndose como una unidad conativa. Ocurre que en una interacción gestual, estos afectan a los participantes, los cuales se reajustan continuamente por la afectación de los mismos. De alguna manera los gestos se vinculan con la tendencia a actuar o al movimiento debido a la afectación que producen; en otras palabras, se pueden considerar como el principio de los actos (Mead, 1972). A partir de lo anterior podríamos decir que los gestos son movimientos físicos o acciones que actúan como estímulos en la interacción social. Los gestos, según Mead (1936), se hacen fundamentales para entender la comunicación debido a su componente simbólico que permite la formación de significado y la interacción social.

Aunando ambos autores, los gestos son movimientos o acciones del cuerpo que actúan como medios fundamentales de la comunicación y que tienen tanto una dimensión física-fenomenológica como simbólica. Los gestos son fenómenos que no solo expresan emociones y pensamientos, sino que también son actos comunicativos que pueden ser interpretados y comprendidos en un contexto cultural específico. Asimismo, son movimientos que podrían provocar una respuesta en otros y se vuelven significativos cuando son entendidos por los espectadores en la obra de teatro, facilitando la creación de significados compartidos y la coordinación de acciones.

Datos

El estudio de los gestos en esta investigación se centra en su variabilidad y su contexto cultural y sociohistórico, poniendo énfasis en la función fática y su componente experiencial (Calbris, 2011; Kendon, 2004). Hemos seleccionado

cuatro gestos de secuencias de un video de la obra como datos. Las secuencias fueron convertidas en fotogramas en formato jpg con la aplicación Final Cut X con una entrega de 25 fps. Para ello la editora y creadora audiovisual Camila Goas nos capacitó en el manejo del programa. En la siguiente sección ilustramos cada gesto con una imagen junto con entregar una descriptiva y las expresiones verbales que le acompañan. El video completo de la obra tiene una duración de 1 hora y 4 minutos y el guion completo es de 26 páginas. Ambos insumos fueron proporcionados por el director de la obra bajo carta de confidencialidad firmada por el departamento de la universidad. En esta carta se asegura que ambos insumos son para uso y manejo exclusivo de esta investigación y se prohíbe su divulgación. Este estudio fue aprobado por la Comisión de Ética en Experimentación Animal y Humana de la Universitat Autònoma de Barcelona (Nº CEEAH 6101).

Para describir la posición de la mirada, usamos la cinética ocular nombrando la mirada perpendicular al eje vertical corporal con los ojos centrados en la apertura de los párpados como posición primaria (Straumann et al., 2003). Para el análisis y descripción, usamos técnicas de codificación cinética y expresiones faciales basadas en el Sistema de Codificación de Acciones Faciales (Ekman & Rosenberg, 2005), evitando reducir las expresiones a categorías emocionales universales y considerando un enfoque contextual y transcultural (Barrett et al., 2019). Los procedimientos realizados en el análisis se apoyaron en metodologías de estudios gestuales previamente establecidas (Calbris, 2011; Jewitt, 2015; Machin & Mayr, 2012).

El proceso de selección e interpretación de los gestos incluyó cuatro visionados del video, donde seleccionamos inicialmente diez gestos, que luego fueron reducidos a cuatro. Estos fueron descritos y analizados en cuanto a su posición corporal, movimientos, expresión facial y contexto escenográfico. Finalmente, se realizó una interpretación contextualizada histórica y culturalmente de los gestos, integrando tanto el discurso como la experiencia fenomenológica en la representación del sujeto HSH usuario de sustancias en contextos sexuales en la modernidad. Este enfoque permite una visión holística que conecta los gestos con su significado social y cultural en un contexto específico, superando la simple representación escénica dando cuenta de experiencias modernas.

Resultados, interpretación y análisis

A continuación, entregamos la descripción e interpretación de los cuatro gestos seleccionados. Además, para cada gesto entregamos el número de foto dentro de cada fotograma, el tiempo de la sección del video a la que pertenece, una breve contextualización dentro de la obra y el diálogo correspondiente para cada gesto. A cada gesto le hemos asignado un nombre en concordancia con nuestra interpretación, el verbatim y los movimientos corporales:

Lo que somos

Figura 1. Gesto lo que somos



El gesto que hemos llamado *lo que somos* corresponde a la imagen 739 (figura 1) de un fotograma de 1076 imágenes y se encuentra en la sección del video entre 02:35 y 03:18. Aquí Paco hace referencia corporal y verbal a quienes son los participantes de los encuentros. Nos relata la problemática de solicitarle a un invitado que se retire del encuentro porque no hay química entre ellos. Comenta que no es fácil hacerlo, pero es algo necesario por el bien común del encuentro. El verbatim durante el gesto es “de ellos y de nosotros”. Paco está sentado confortablemente en una silla con su cabeza levemente inclinada hacia adelante respecto al eje vertical del cuerpo. Su cabeza está levemente girada hacia nuestra

derecha. Su mirada se encuentra enfocada hacia el público de la sala en posición primaria. La parte interna de ambas cejas está elevada. Los músculos tensores de mejillas están activados y los músculos elevadores levemente tensos generando una pequeña sonrisa y boca levemente abierta. Su torso se encuentra levemente inclinado hacia adelante respecto de la línea perpendicular a la base de la silla. Sus extremidades inferiores están flexionadas. Ambas piernas y pies están diagonales al plano sagital generando un ángulo cercano a los 90°. Su brazo a nuestra derecha está estirado y apoyado en su rodilla, la mano cuelga relajada con la palma mirando hacia su cuerpo. El brazo a nuestra izquierda está flexionado formando un ángulo agudo con el húmero paralelo al suelo, su palma mira su cabeza con los dedos separados. Paco, partiendo desde tener ambas manos a la altura de los hombros en plano frontal por delante de las rodillas, baja su brazo a nuestra derecha mientras sube su mano a nuestra izquierda para dejarla mirando su cabeza.

La perspectiva de la imagen sugiere una cierta profundidad con la cama en el fondo y la mesa en primer plano. El espejo añade una capa adicional de profundidad al reflejar el espacio y los objetos. Las luces blancas enfocan el lugar donde Paco está sentado. Los focos laterales morados también iluminan a Paco. El reflejo del espejo ilumina al protagonista y el cajón de madera donde están las sustancias. Solo se escucha la voz de Paco, aunque previamente al gesto se escuchan risas del público que Paco incorpora como elementos diegéticos de la obra. Paco se encuentra en el centro del escenario, sentado ocupando la silla; el espejo enfrenta diagonalmente hacia nuestra derecha su espalda. En este gesto Paco se relaciona con los objetos del escenario, incluyendo la cama y el cajón, desde un lugar superior y sin otorgarles protagonismo (restando saliencia relacional) para relacionarse principalmente con el público.

En varios momentos de esta sección y de la obra, Paco distancia su mano del cuerpo para referirse a personas que no participan de un encuentro *chemsex* o al mismo tiempo para hacer referencia a quienes sí participan de uno. El mismo movimiento lo realiza para indicar distancias entre contextos culturales externos a los encuentros y lo que ocurre dentro de un encuentro *chemsex*. Con ello, genera un espacio interior y otro exterior. Este espacio no es solo material y simbólico, sino que también es subjetivo en tanto caracteriza a los sujetos participantes de encuentros *chemsex*. En este gesto, Paco junto con acercar su mano a su cuerpo refiriéndose a un nosotros, lleva su mano de su brazo a nuestra izquierda hasta el mismo plano frontal de la cabeza donde la palma de la mano mira el cráneo, marcando horizontalidad pero diferencia en la creación de estos espacios materiales, simbólicos y subjetivos.

Lo que indica Paco con su palma mirando hacia la cabeza y con el resto del cuerpo configurado con confianza, seguridad y relajo sobre la silla es que la representación del nosotros propuesto en la obra es un nosotros cerebral. Su palma identifica un nosotros que se aloja en la cabeza, lugar corporal donde se alojan la razón y los pensamientos en los tiempos modernos (Damasio, 1994; Dennett, 1991). En la obra de Shakespeare y el teatro renacentista indicar la cabeza con la mano también ha sido usado como gesto para denotar racionalidad (Hudler, 2023; Thomas, 2019). De esta manera, la articulación de los recursos usados que generan el gesto nos permite afirmar que el gesto *lo que somos* muestra o construye multimodalmente un sujeto que pertenece a un grupo de personas que encarnan una racionalidad moderna.

En búsqueda de una solución

Figura 2. Gesto en búsqueda de una solución



El gesto que hemos llamado *en búsqueda de una solución* corresponde a la imagen 95 (figura 2) de un fotograma de 251 imágenes y se encuentra en la sección del video entre 13:10 y 13:20. En este gesto, Paco está en medio de un problema y necesita escapar de o solucionar la situación que le aqueja. Paco busca dentro de sí mismo la solución. Junto con observar su entorno en busca de los recursos que le permitan hallarla dice “a ver”. Paco se encuentra de cuclillas

con su cóccix cercano al suelo en un plano transversal próximo a los talones. Su cabeza está inclinada hacia adelante. Si bien el fotograma no permite apreciar con claridad la orientación de la mirada, sospechamos que sus ojos están semiabiertos con su mirada en infraversión. Gracias a la secuencia del fotograma, podemos decir que Paco durante este gesto se encuentra sin activar los músculos que movilizan las cejas. Sus mejillas están relajadas. La mandíbula cerrada pero no apretada y sus labios juntos pero sin fruncirlos o elevarlos. Su torso se encuentra recto en el eje vertical corporal y perpendicular al suelo. Ambas piernas flexionadas y equidistantes al plano sagital. Ambas extremidades están diagonales al plano sagital generando un ángulo no superior pero cercano a los 90°. Ambos brazos se encuentran flexionados formando un ángulo inferior a los 90° y casi paralelos al plano sagital. Sus codos están posicionados cercanos al torso. Sus manos levemente empuñadas, los dedos de ambas manos estirados y juntos. Los dedos de ambas manos tocan las sienes de la cabeza. Durante el gesto, Paco lleva simultáneamente sus manos con los brazos flexionados hacia arriba por sobre las orejas sin rebasar la cabeza para luego bajarlas levemente hasta apoyar los dedos en las sienes.

La imagen sugiere una cierta profundidad con la mesa en primer plano y el fondo oscuro proporcionando un sentido de espacio amplio. Los objetos en la mesa y la postura ayudan a dar una sensación tridimensional. Un foco de luz clara ilumina desde arriba a Paco enfocando el cajón de madera que cumple la función de mesa. Los focos laterales morados se encuentran apagados. El reflejo del espejo ilumina directamente el cuerpo de Paco y las imágenes del fondo escenográfico aparecen en la oscuridad. Solo se escucha la voz de Paco. Aunque previamente al gesto en el diálogo participaba la voz de la IA Siri. Paco, dando la espalda al resto de objetos y escenografía, se enfoca relationalmente con el cajón donde se encuentran las sustancias, relación altamente saliente en el gesto. Con sus piernas abiertas, el cajón y el cuerpo de Paco podrían constituir un conjunto de materialidades en estrecha conjunción.

Antes de hacer este gesto, Paco deambula con su mirada y con el cuerpo por el escenario buscando con los ojos una solución al problema que enfrenta. En este gesto, Paco lleva sus manos a las sienes encontrando la solución a su dilema. Esta solución está dentro de él y se encuentra a nivel cerebral. Aquí la iluminación presenta a Paco en un fondo oscuro en que la luz blanca hace resaltar su cabeza y el cajón que sirve de mesa.

Este y otros gestos en la obra refuerzan y funcionan como estrategias representacionales de un sujeto que enfrenta los problemas racionalmente. Este gesto en particular pone énfasis en que las soluciones están en los conocimientos

almacenados en la cabeza como parte del cuerpo (P. M. Churchland, 1988; P. S. Churchland, 1989; Pinker, 2009). Paco experimenta su cabeza, donde se aloja el cerebro, como un lugar generador de soluciones a los problemas que tiene que gestionar en su vida y en particular durante un encuentro. Esta representación muestra un sujeto que se sustenta sobre el raciocinio. Un nosotros conformado por personas que adquieren conocimientos y con capacidades cognitivas de acuerdo a la construcción de un sujeto HSH racional.

El cuerpo exhibible del gym

Figura 3. Gesto el cuerpo exhibible del gym



El gesto que hemos llamado *el cuerpo exhibible del gym* corresponde a la imagen 171 (figura 3) de un fotograma de 1076 imágenes y se encuentra en la sección del video entre 35:23 y 36:06. Aquí Paco entrega una explicación verbal y corporal de cómo el sujeto gay participante de encuentros trabaja toda la semana, se integra a la sociedad y cultiva el cuerpo bajo patrones establecidos en una cultura fitness. El cuerpo es configurado y tratado en prácticas de modificación corporal que le hacen susceptible de valoraciones sociales positivas junto con ser merecedor de afectividad por parte de otros hombres. Durante este gesto, Paco dice “tengo que estar mona”. Paco se encuentra de pie con su cabeza levemente inclinada hacia abajo respecto del plano transversal corporal. Su mirada se

encuentra enfocada hacia el público de la sala en posición primaria. Sus labios se encuentran casi juntos y relajados en una sonrisa. Los músculos cigomáticos están activados produciendo una sonrisa con grandes hoyuelos en sus mejillas. Sus cejas están levemente elevadas y su ceño sutilmente fruncido. Su torso se encuentra recto en el eje vertical corporal y perpendicular al suelo. Ambas extremidades inferiores están estiradas. Su pierna a nuestra derecha se encuentra alejada del eje vertical corporal y en diagonal al plano sagital. Ambos pies están posicionados diagonalmente al eje sagital. Ambas extremidades superiores están estiradas y casi paralelas al plano frontal. Sus brazos están diagonales al plano sagital inclinados hacia atrás. Las palmas de las manos están levemente diagonales mirando el suelo y los dedos de las manos están estirados. Paco levanta los brazos simultáneamente desde una posición horizontal al eje vertical hasta llevar sus manos por encima del plano frontal de sus hombros. Inclina su torso hacia atrás respecto al eje perpendicular del suelo y extiende sus brazos en el plano transversal de sus hombros llevando su pecho hacia adelante.

La perspectiva de la imagen sugiere una cierta profundidad con la cama y la mesa en el fondo y Paco en primer plano. El espejo añade una capa adicional de profundidad al reflejar el espacio y los objetos. La luz reflejada por el espejo ilumina por atrás a Paco. Las luces iluminan fuertemente el cuerpo de Paco incluyendo los focos laterales morados. Todo el escenario se encuentra iluminado con una luz clara. Solo se escucha la voz de Paco. Aquí el cuerpo de Paco parece ser otro objeto para mirar de la escenografía. Este se relaciona verticalmente con el resto de objetos desde un plano frontal más elevado. El espejo es un objeto que se relaciona con el cuerpo de Paco para exhibir su parte dorsal ya que el público no puede acceder a ésta con la mirada. Paco se muestra al público con una materialidad exhibible. En la danza contemporánea también expandir el pecho y abrir los brazos rompe con las estructuras de sumisión y refuerzan la autonomía del/a performer (Jones, 1998). También en algunas obras feministas y queer las performers adoptan postura de orgullo y empoderamiento al expandir el pecho (CohenMiller, 2018).

En el centro del escenario, Paco abre sus brazos estando de pie. Paco nos muestra su cuerpo iluminado en el escenario, desplegándolo con sus brazos extendidos, un torso amplio y las palmas de sus manos dirigidas hacia el público mientras nos mira orgullosamente y exhibe la materialidad de su ser. Paco nos hace saber con este gesto que su cuerpo es exhibible y querible. Esto es gracias a que ha experimentado horas de trabajo y cuidado en el gimnasio. Este cuerpo es amplio, extenso; su estatus de objeto simbólico excede su materialidad en el lugar

físico de los encuentros. Es un cuerpo que pertenece a una socialización dentro de la cultura gay en la que lo fitness y los cuidados son altamente valorados.

Este gesto funciona como estrategia representacional en el sentido que nos muestra un sujeto HSH que participa en los encuentros con características específicas, altamente definidas en cuanto a la preparación del cuerpo. Aquí Paco nos interpela y nos hace reflexionar respecto a los procesos y lo que su cuerpo experimenta por fuera de estos encuentros. Procesos y experiencias que le hacen susceptible de integrarse a ellos. Este sujeto encarna una cultura del cuerpo en la que el fitness es valorado positivamente y que permite desplegar el cuerpo en el espacio orgullosamente. Paco afirma que le ha llevado esfuerzo y horas de trabajo semanal conseguir este cuerpo exhibible. En este gesto y durante la sección, Paco cuestiona cómo en los tiempos modernos este cuerpo se instala como una exigencia. Exigencia que es parte de los encuentros.

Ser sex

Figura 4. Gesto ser sex



Este último gesto que analizamos lo hemos llamado *ser sex* corresponde a la imagen 147 (figura 4) de un fotograma de 510 imágenes que se encuentra en la sección del video entre 18:15 y 18:35. Aquí se compara el estado conseguido al usar mefedrona con estar en una sauna. La mefedrona es una sustancia que

pertenece a la familia de las catinonas usada en el *chemsex* que otorga asistencia farmacológica a la experiencia háptica—a través del tacto—(Lucero, 2024). Con esta asistencia el *estar en mefedrona* es una experiencia relacional que incluye la superficie del cuerpo, el cuerpo en sí mismo y a otras materialidades a través del tacto. Paco corporalmente explora las sensaciones de la experiencia dentro de una sauna para describir su experiencia al usar mefedrona. Paco se encuentra de cuclillas teniendo su cóccix y talones en planos frontales distantes. Su cabeza se encuentra posicionada en el eje vertical y levemente girada hacia nuestra derecha. Su mirada se enfoca hacia el público de la sala en posición primaria. Con sus dientes superiores muerde su labio inferior. La activación de los músculos cigomáticos produce hoyuelos en ambas mejillas. Su torso se encuentra levemente inclinado hacia adelante respecto de la línea perpendicular al suelo del escenario. Tiene ambas piernas flexionadas y equidistantes al plano sagital. Ambas extremidades están diagonales al plano sagital generando un ángulo recto o superior entre ellas. Sus talones están separados del suelo. Ambos brazos están entre las piernas. El brazo a nuestra derecha se estira y entre su mano se encuentra el cinturón del albornoz de la sauna. Mientras que el otro brazo se flexiona en ángulo superior a 90° y apoya la muñeca en el muslo. La mano empuñada coge su pene sobre el albornoz. Mantiene el brazo a nuestra derecha estirado mientras sube su cóccix alejándose de los talones mientras dice “sex”. Su mano a nuestra izquierda aprieta su pene y lo mueve. Al mismo tiempo se muerde el labio inferior y mira al público. Todo como parte de una coreografía de cabaret.

Las paredes oscuras y los contornos de la habitación son apenas visibles debido a una iluminación tenue, lo que forma un fondo lejano encapsulando la escena en un ambiente cerrado y algo enclaustrado. Las sombras profundas generadas por la iluminación o focos direccionales contribuyen a la sensación de tridimensionalidad, destacando los contornos y las texturas de los objetos y de Paco en primer plano. Una iluminación roja y tenue cubre el escenario e ilumina desde arriba y diagonalmente el cuerpo de Paco. Por atrás, el reflejo rojizo del espejo ilumina su cuerpo. Los focos laterales morados se encuentran apagados. Se escucha la voz de Paco mientras suena música de cabaret. Aquí nuevamente el espejo nos permite contemplar la parte dorsal del cuerpo de Paco mientras danza eróticamente. El albornoz se adosa al cuerpo de Paco y lo envuelve delineando su figura. El albornoz también envuelve el genital formando una superficie felpuda entre la mano y el genital. Paco le da la espalda al resto de objetos.

En el relato comparativo de estar en una sauna y estar en mefedrona, Paco se mueve al ritmo de música de cabaret mientras agarra su pene. En este gesto,

Paco hace referencia a un sujeto usuario en el que la sexualización pasa por los placeres circunscritos en el pene. Toda la secuencia coreográfica se encuentra iluminada con una luz rojiza tenue que genera sombras y sectores iluminados en el cuerpo de Paco. Si bien la referencia lumínica, el albornoz, la textura felpuda, el tacto y otros detalles nos podrían mostrar una experiencia sexual extendida en toda la superficie corporal, el gesto nos entrega una representación del sujeto con una sexualidad organizada que probablemente se centre en el pene.

El gesto de agarrarse o tocarse el pene en el teatro y la performance ha sido asociado a la masculinidad y la reivindicación del poder sexual (Jones & Callahan, 2022). Nosotros interpretamos este gesto como una estrategia representacional en el sentido que muestra un nosotros como un sujeto con prácticas organizadas y coreografiadas en espacios tridimensionales y sexoafectivos dentro de los espacios *chemsex*, pero también en otros espacios de relacionamiento homoerótico. Es un sujeto que sabe o reflexiona respecto de los efectos y usos de las sustancias. Es un sujeto que experimenta y ha experimentado corporalmente su sexualidad dentro de procesos de aprendizajes a partir de lo que siente. Paco sabe que ocurrirá algo al usar mefedrona. Paco sabe que lo que le ocurrirá es similar y/o diferente a otras experiencias que ha vivido. Paco danza al ritmo de su experiencia al estar en mefedrona. Es una coreografía en la que se unifican la experiencia y la racionalidad.

Conclusión

El análisis del *chemsex* tanto desde el discurso psicobiomédico como desde la representación multimodal en la obra de teatro *El Gé* revela una compleja intersección entre la práctica sexual, el uso de sustancias y las construcciones culturales y sociales. El discurso psicobiomédico ha dominado el estudio del *chemsex* enfocándose en los riesgos y peligros asociados. Este paradigma se basa en datos epidemiológicos que destacan las consecuencias negativas tales como la seroconversión a VIH+ y otras ITS, el deterioro de la salud mental, la adicción y los problemas de adaptación social. Estudios han mostrado que los participantes de encuentros *chemsex* son vistos como individuos vulnerables que se exponen a actividades peligrosas. Este enfoque tiende a patologizar y estigmatizar a los participantes presentándolos como sujetos en necesidad de intervención y control. La representación mediática ha reforzado esta visión negativa creando un imaginario de autodestrucción y riesgo.

Si comparamos los discursos de la obra de teatro *El Gé* con el discurso hegemónico, como era el objetivo de nuestra investigación, concluimos que la

obra construye discursivamente un sujeto más complejo y matizado. En *El Gé* los gestos del protagonista Paco muestran a un sujeto que maneja su vida sexual y el uso de sustancias de manera reflexiva y consciente. Los gestos como parte de estrategias representacionales muestran que Paco enfrenta los problemas como un sujeto racional moderno, exhibe un cuerpo trabajado y cuidado dentro de una cultura fitness junto con experimentar su sexualidad de forma organizada centrada en lo genital. Esta representación no solo humaniza al sujeto participante, sino que también resalta aspectos productivos y el placer en el *chemsex*. Concluimos, por lo tanto, que *El Gé* ofrece una construcción discursiva contranarrativa al discurso psicobiomédico hegémónico, al menos a través del discurso multimodal analizado.

El análisis que hacemos en este estudio permite una comprensión más profunda de las experiencias, dinámicas y tensiones dentro del fenómeno *chemsex*. El análisis realizado sobre estos discursos permite una comprensión más profunda de las experiencias, dinámicas y tensiones dentro del fenómeno *chemsex*. La representación de los gestos en la obra de teatro *El Gé* denota que los gestos no solo actúan como movimientos físicos, sino también como actos comunicativos simbólicos y fenomenológicos, en línea a la definición teórica propuesta (Flusser, 1994; Mead, 1936, 1972). Aquí subrayamos la importancia de enfoques despatologizantes y multidisciplinarios para la comprensión del *chemsex*, donde integrar la experiencia subjetiva de los participantes es crucial. Consideramos que es necesario continuar investigando el *chemsex* desde múltiples perspectivas que reconozcan la diversidad de experiencias, significados y discursos. La obra de teatro *El Gé* demuestra que es posible construir representaciones discursivas que humanicen a los participantes y desafíen las narrativas estigmatizantes.

Referencias

- Barrett, L. F., Adolphs, R., Marsella, S., Martinez, A. M., & Pollak, S. D. (2019).** Emotional Expressions Reconsidered: Challenges to Inferring Emotion From Human Facial Movements. *Psychological Science in the Public Interest*, 20(1), 1-68. <https://doi.org/10.1177/1529100619832930>
- Beltrán Velarde, D. F., & Íñiguez-Rueda, L. (2021).** Drogas y exclusión social: Análisis crítico del discurso de la Estrategia Nacional para la Prevención de Adicciones. *Revista Latinoamericana de Estudios del Discurso*, 21(2), 183-200. <https://doi.org/10.35956/v.21.n2.2021.p.183-200>

- Bourne, A., Reid, D., Hickson, F., Torres-Rueda, S., & Weatherburn, P. (2015).** Illicit drug use in sexual settings and HIV/STI transmission risk behaviour among gay men in South London: Findings from a qualitative study. *Sexually Transmitted Infections*, 91(8), 564-568. <https://doi.org/10.1136/sextrans-2015-052052>
- Calbris, G. (2011).** *Elements of meaning in gesture*. John Benjamins Pub. Co.
- Camurri, A., & Volpe, G. (2004).** *Gesture-based communication in human-computer interaction: 5th International Gesture Workshop, GW 2003: Genova, Italy, April 15-17, 2003*. Springer. <https://doi.org/10.1007/b95740>
- Cano-Ruiz, O., & Íñiguez-Rueda, L. (2023).** Vivencias y estrategias comunitarias de manejo del riesgo dentro de las prácticas Chemsex: Un estudio cualitativo. *Ciência & saude coletiva*, 29(6), 1-10. <https://doi.org/10.1590/1413-81232024296.10752023EN>
- Cardoso, J. B., Goldbach, J. T., Cervantes, R. C., & Swank, P. (2016).** Stress and multiple substance use behaviors among Hispanic adolescents. *Prevention Science*, 17(2), 208-217. <https://doi.org/10.1007/s11121-015-0603-6>
- Churchland, P. M. (1988).** *Matter and consciousness: A contemporary introduction to the philosophy of mind*. MIT Press. <http://gen.lib.rus.ec/book/index.php?md5=cfcd1eab121fff634ae30a3b0e1efde3>
- Churchland, P. S. (1989).** *Neurophilosophy: Toward a unified science of the mind-brain*. Bradford Book. <http://gen.lib.rus.ec/book/index.php?md5=5F8716AEECB8681A56D083FE33DBD22A>
- CohenMiller, Anna S. (2018).** Visual Arts as a Tool for Phenomenology [59 paragraphs]. ForumQualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research, 19(1), Art. 15, <http://dx.doi.org/10.17169/fqs-19.1.2912>. FQS <http://www.qualitative-research.net/>
- Damasio, A. R. (1994).** *Descartes' error; emotion, reason, and the human brain*. Avon Books. <http://gen.lib.rus.ec/book/index.php?md5=575D64C3F8E56E140A31269401F04D19>
- Danto, A. C. (2001).** Seeing and Showing. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 59(1), 1-9. <https://doi.org/10.1111/0021-8529.00001>

- Dennett, D. C. (1991).** *Consciousness explained*. Hachette UK.
<http://gen.lib.rus.ec/book/index.php?md5=8697C2668ADBFCF65458366156BE1CC1>
- Drysdale, K., Bryant, J., Hopwood, M., Dowsett, G. W., Holt, M., Lea, T., Aggleton, P., & Treloar, C. (2020).** Destabilising the ‘problem’ of chemsex: Diversity in settings, relations and practices revealed in Australian gay and bisexual men’s crystal methamphetamine use. *International Journal of Drug Policy*, 78, 102697-102697. <https://doi.org/10.1016/j.drugpo.2020.102697>
- Ekman, P., & Rosenberg, E. L. (2005).** *What the face reveals: Basic and applied studies of spontaneous expression using the facial action coding system (FACS)*. (2nd ed.). University Press.
- Fairclough, N. (2003).** *Analysing discourse: Textual analysis for social research*. Routledge.
- Felinto, E. (2016).** Flusser e Warburg: Gesto, imagem, comunicação. *Revista Eco-Pós*, 19(1), 20-29. <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v19i1.3346>
- Florêncio, J. (2023).** Chemsex cultures: Subcultural reproduction and queer survival. *Sexualities*, 26(5-6), 556-573. <https://doi.org/10.1177/1363460720986922>
- Flusser, V. (1994).** *Los gestos: Fenomenología y comunicación*. Herder.
- Fowler, R. (1991).** *Language in the news: Discourse and ideology in the press*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315002057>
- Gant, C. (2015).** Chemsex: Review. *Screen International; London, Oct.* <https://gold.idm.oclc.org/login?url=https://search.proquest.com/docview/1907356672/accountid=11149>
- Godoy, S. R. (2019).** Gesto y percepción. *Arte e Investigación*, 16(33), 1-11. <https://doi.org/10.24215/24691488e033>
- Goodwin, C. (2007).** Participation, stance and affect in the organization of activities. *Discourse & Society*, 18(1), 53-73. <https://doi.org/10.1177/0957926507069457>
- Guerra, F. M., Salway, T. J., Beckett, R., Friedman, L., & Buchan, S. A. (2020).** Review of sexualized drug use associated with sexually transmitted and blood-borne infections in gay, bisexual and other men who have sex with men. *Drug and Alcohol Dependence*, 216, e108237. <https://doi.org/10.1016/j.drugalcdep.2020.108237>
- Hanke, M. (2004).** Comunicología segundo Vilém Flusser. *GALÁXIA, Revista Interdisciplinar de Comunicação e Cultura*, 7, 59-71. <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1371>

- Hann, L. (2021).** HIV/AIDS, Harm reduction, and neoliberal containment strategies in contemporary UK documentary theatre. *FORUM: University of Edinburgh Postgraduate Journal of Culture & the Arts*, 31, 1-16. <https://doi.org/10.2218/forum.31.5491>
- Heritage, F., & Baker, P. (2022).** Crime or culture? Representations of chemsex in the British press and magazines aimed at GBTQ+ men: Critical discourse studies. *Critical Discourse Studies*, 19(4), 435-453. <https://doi.org/10.1080/17405904.2021.1910052>
- Hudler, M. L. (2023).** *The rhetoric of stasis, gesture and dance in renaissance literature* [Tesis doctoral, Anglia Ruskin University]. Disponible en: https://aru.figshare.com/articles/thesis/The_rhetoric_of_stasis_gesture_and_dance_in_renaissance_literature/23753649/1/files/42193512.pdf
- Íñiguez-Rueda, L., & Antaki, C. (1994).** Análisis del discurso en psicología social. *Boletín de Psicología*, 44, 57-75.
- Javaid, A. (2018).** The interconnectedness of chemsex, drugs, sexual promiscuity and sexual violence. *Irish Journal of Sociology*, 26(2), 183-207. <https://doi.org/10.1177/0791603518773703>
- Jewitt, C. (2015).** Multimodal analysis. In A. Georgakopoulou & T. Spilioti (Eds.), *The Routledge Handbook of Language and Digital Communication* (pp. 69-84). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315694344>
- Johnson, M. (1990).** *The body in the mind: The bodily basis of meaning, imagination, and reason*. University Of Chicago Press. <http://gen.lib.rus.ec/book/index.php?md5=88726176d08cc48d1e60fa7223caa218>
- Jones, A. (1998).** *Body art/Performing the subject*. University of Minnesota Press.
- Jones, M., & Callahan, E. (2022).** *Performing the penis: Phalluses in 21st century cultures*. Routledge.
- Kagan, D. (2018).** *Crisis re-runs: Barebacking, chemsex and post-crisis sex panic*. I.B. Tauris. <https://doi.org/10.5040/9781350987593>
- Kane, R. (2009).** *Pleasure consuming medicine: The queer politics of drugs*. Duke University Press. https://scholar.google.com/scholar_lookup?title=Pleasure%20consumming%20medicine%3A%20The%20queer%20politics%20of%20drugs&author=K.%20Race&publication_year=2009

- Kendon, A. (2008).** Some reflections on the relationship between gesture and sign. *Gesture*, 8(3), 348-366. <https://doi.org/10.1075/gest.8.3.05ken>
- Kendon, A. (2004).** *Gesture: Visible action as utterance*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511807572>
- Kipp, M., & Martin, J. C. (2009).** Gesture and emotion: Can basic gestural form features discriminate emotions? *2009 3rd International Conference on Affective Computing and Intelligent Interaction and Workshops*, 1-8. <https://doi.org/10.1109/ACII.2009.5349544>
- Kress, G. (2009).** *Multimodality: A social semiotic approach to contemporary communication*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203970034>
- Kress, G. R., & Van Leeuwen, T. (2006).** *Reading images: The grammar of visual design*. (2nd ed.). Routledge.
- Ledin, P., & Machin, D. (2019).** Doing critical discourse studies with multimodality: From metafunctions to materiality. *Critical Discourse Studies*, 16(5), 497-513. <https://doi.org/10.1080/17405904.2018.1468789>
- Longstaff, G. (2019).** Bodies that splutter: Theorizing jouissance in bareback and chemsex porn. *Porn Studies*, 6(1), 74-86. <https://doi.org/10.1080/23268743.2018.1559090>
- Lovelock, M. (2018).** Sex, death and austerity: Resurgent homophobia in the British tabloid press. *Critical Studies in Media Communication*, 35(3), 225-239. <https://doi.org/10.1080/15295036.2018.1442013>
- Lucero, J. (2024).** Cathinones and viagra in chemsex: An authoethnography of touch, masculinities and aesthetics. *Psicología & Sociedade*, 36, 512-524. <http://dx.doi.org/10.1590/1807-0310/2024v36290324>
- Machin, D., & Mayr, A. (2012).** *How to do critical analysis discourse: A multimodal introduction*. Sage.
- Mahawatte, R. (2023).** The involuntary confession of euphoria: Chemsex porn and the paradox of embodiment. *Sexualities*, 26(5-6), 638-654. <https://doi.org/10.1177/13634607211008070>
- Mead, G. H. (1972).** *Mind, self, and society from the standpoint of a social behaviorist* (C. W. Morris, Ed.). University of Chicago Press. <http://gen.lib.rus.ec/book/index.php?md5=c3a60c23ee5eab07efd2e1c54f86897c>
- Mead, G. H. (1936).** *Movements of thought in the Nineteenth Century* (M. H. Moore, Ed.). The University of Chicago press. <http://gen.lib.rus.ec/book/index.php?md5=304f3a869422bf308ba8b9513132fe12>

- Merleau-Ponty, M. (1997).** *Fenomenología de la percepción.* (4a ed.). Península.
- Miller, D. L. (1982).** Introducción. En G. H. Mead, *The individual and the social self: unpublished work of George Herbert Mead* (pp. 1-26). University of Chicago Press.
<http://gen.lib.rus.ec/book/index.php?md5=661b124c3596c288234f597619892f90>
- Møller, K., & Hakim, J. (2023).** Critical chemsex studies: Interrogating cultures of sexualized drug use beyond the risk paradigm. *Sexualities*, 26(5-6), 547-555. <https://doi.org/10.1177/13634607211026223>
- Pappas, M. K., & Halkitis, P. N. (2011).** Sexual risk taking and club drug use across three age cohorts of HIV-positive gay and bisexual men in New York. *AIDS Care*, 23(11), 1410-1416. <https://doi.org/10.1080/09540121.2011.565027>
- Pinker, S. (2009).** *How the mind works.* W. W. Norton & Company. <http://gen.lib.rus.ec/book/index.php?md5=eaec483e77f6943ead5b166ca dd27871>
- Preester, H. (2013).** Moving imagination: Headlines and themes. In H. de Preester (Ed.), *Moving imagination explorations of gesture and inner movement* (Vol. 89, pp. 1-18). John Benjamins Pub. Co.
- Ródenas, D. (2022, mayo).** Avelino Piedad: Es un reto mostrar la dura realidad del chemsex y que el público empaticé. *Shangay*. <https://shangay.com/2022/05/31/avelino-actor-entrevista-el-ge- rravelain-chemsex/>
- Schreck, B., Guerlais, M., Laforgue, E., Bichon, C., Grall-Bronnec, M., & Victorri-Vigneau, C. (2020).** Cathinone use disorder in the context of slam practice: New pharmacological and clinical challenges. *Frontiers in Psychiatry*, 11. e705. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.00705>
- Sola Lara, J. A., Caparros-González, R. A., & Hueso-Montoro, C. (2021).** Factores que determinan prácticas sexuales de riesgo en la adquisición de enfermedades de transmisión sexual en población de hombres que tienen sexo con hombres: Revisión sistemática. *Rev Esp Salud Pública*, 95(28), e202106089.
- Soria, M. L. (2021).** Toxicological aspects of chemsex. *Spanish Journal of Legal Medicine*, 47(2), 74-80. <https://doi.org/10.1016/j.reml.2020.05.013>
- Straumann, D., Steffen, H., Landau, K., Bergamin, O., Mudgil, A. V., Walker, M. F., Guyton, D. L., & Zee, D. S. (2003).** Primary Position and Listing's Law in Acquired and Congenital Trochlear Nerve Palsy.

Investigative Ophthalmology & Visual Science, 44(10), 4282-4292.
<https://doi.org/10.1167/iovs.02-1181>

Thomas, M. F. (2019). *Shakespeare's body language*. Torrossa.

Van Dijk, T. A. (1993). Principles of critical discourse analysis. *Discourse & Society*, 4(2), 249-283.

Notas biográficas

	<p>Jorge Humberto Lucero Díaz. Químico Farmacéutico y Psicólogo, Universidad de Chile. MA Postcolonial Culture and Global Policy, Goldsmiths University of London. Doctorando Universitat Autònoma de Barcelona, programa Persona y Sociedad en el Mundo Contemporáneo.</p> <p>ORCID: https://orcid.org/0000-0001-6431-6168</p> <p>E-mail: jpoinds@gmail.com</p>
	<p>Lupicinio Íñiguez-Rueda. Dr. Filosofía y Letras (Psicología) por la Universitat Autònoma de Barcelona. Es coordinador del doctorado en Persona y Sociedad en el Mundo Contemporáneo y Co-editor de ATHENEA DIGITAL Revista de pensamiento e investigación social.</p> <p>ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1936-9428</p> <p>E-mail: lupicinio.iniguez@uab.cat</p>



Isabel Piper Shafir. Dra. Psicología Social Universitat Autònoma de Barcelona. Coordinadora del Programa de Psicología Social de la Memoria de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile. Coordinadora del Grupo de Trabajo de CLACSO Memorias Colectivas y Prácticas de Resistencia.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6795-2573>

E-mail: ipiper@uchile.cl