

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador

Departamento Antropología, Historia y Humanidades

Convocatoria 2018-2020

Tesis para obtener el título de Maestría de Investigación en Antropología Visual

CAMINATAS, TRANSICIONES E IDENTIDADES EN TIKTOK. ETNOGRAFÍA
VIRTUAL SOBRE LA CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDAD Y GÉNERO EN TIKTOK
DURANTE LA CUARENTENA POR LA COVID-19. ESTUDIO DE CASO DE UN
GRUPO DE ADOLESCENTES DEL SUR DE QUITO

Torres Reyes Víctor Daniel

Asesora: Troya Gonzáles María Fernanda

Lectoras: Bermúdez Arboleda Nancy Patricia, Ardévol Piera María Elisenda

Quito, junio de 2025

Dedicatoria

A la memoria de mi madre, Marlene Reyes:

Querida madre, estuviste conmigo desde el primer momento, aquel día en que me ayudaste a decidir emprender este posgrado. Me animabas a seguir adelante, a luchar incluso cuando la derrota parecía inevitable, dándome la fuerza que, sin ti, no hubiera encontrado para ponerme nuevamente de pie.

Al partir, dejaste en mí un vacío profundo. Escribir esta tesis me ayudó a sobrellevar tu repentina ausencia, pero el dolor persiste, y el silencio de tu ausencia alarga los días. Aun así, el recuerdo de tus palabras y consejos me dio el valor necesario para continuar, y la idea de la felicidad que esto podría darte me motivó a dar lo mejor de mí, a pesar de mi sufrimiento.

Todavía me cuesta aceptar que ya no estás; pensé que eras como el sol, el cielo, el aire, una presencia constante e irremplazable. Sin ti, todo se siente incompleto. Cada día rondas mis pensamientos, y a menudo me descubro dispuesto a dar cualquier cosa por verte una vez más. Sin embargo, como tú siempre decías: “Primero, cumple con tus responsabilidades; yo puedo esperar.”

Pero no fue así, y ahora soy yo quien no puede esperar.

Epígrafe

“Para conocer de una cosa, debes saber lo opuesto”.

—Henry Moore

Índice de contenidos

Resumen	9
Agradecimientos	10
Introducción. El teatro, la pandemia y TikTok como los umbrales por los que hemos transitado	11
Eventos inesperados y posibilidades en línea	12
Sobre la pertinencia de esta investigación	17
Capítulo 1. Consideraciones epistemológicas: hacia la Antropología del performance ..	19
1.1. La antropología del performance	22
1.1.1. Dramas sociales, experiencia y performances	25
1.1.2. Teatro: performance y liminalidad.....	26
1.1.3. Performatividad cotidiana y género	30
Capítulo 2. Sociedad de la información: contextualización.....	36
2.1. La construcción del <i>self</i> en redes sociales	39
2.2.1. La plataforma más popular durante la pandemia	44
2.2.2. El uso de TikTok en Ecuador: en el contexto de la pandemia Covid-19.....	45
2.3. El análisis cultural de la imagen	48
2.4. Propuesta metodológica.....	52
Capítulo 3. El taller de teatro	57
3.1. La clase del <i>clown</i> y el teatro del oprimido	58
3.1.1. La clase de exploración y confianza	63
3.1.2. La clase de <i>ser</i> y <i>no hacer</i>	64
3.2. Cuarentena ON y clases OFF en el barrio Nueva Aurora: segundo momento del campo	73
3.2.1. El doble confinamiento de Ángel y Fabián.....	78
Capítulo 4. Identidades, redes sociales y TikTok en el contexto del confinamiento	82

4.1. Mir Anda en TikTok, Ángel en la vida “real”	83
4.2. Fabian, el <i>transitioner</i>	94
4.3. La construcción del <i>self</i> en TikTok y la proyección al futuro	101
4.3.1. De Ángel a Mir Anda.....	101
4.3.2. Ángel y Mir Anda en otras redes sociales	105
4.3.3. Faby, primero tiktokero y pronto <i>influencer</i>	106
4.3.4. Fabián en otras redes sociales	108
4.4. Ángel y Fabián: proyecciones a futuro.....	109
4.5. Desandando nuestro proyecto.....	112
4.5.1. El trabajo etnográfico antes y durante la cuarentena	113
4.5.2. El taller de teatro: nuestra primera apuesta etnográfica.....	114
4.5.3. Ser un adulto: la más poderosa de las identificaciones.....	115
4.6. Etnografía virtual en tiempos de pandemia	117
Conclusiones	120
Referencias.....	129

Lista de ilustraciones

Figuras

Figura 2.1. Infografía de la evolución de TikTok	42
Figura 4.1. Perfil de Mir Anda en TikTok.....	83
Figura 4.2. Video reacción de Mir Anda al contenido de Kimberly Loiza.....	84
Figura 4.3. Vídeo collage de Mir Anda.....	85
Figura 4.4. Video respuesta a comentario de Mir Anda.....	85
Figura 4.5. personaje de Mir Anda en TikTok.....	91
Figura 4.6. Video de Mir Anda con temática LGTBIQ+	93
Figura 4.7. Perfil de Fabián en TikTok	94
Figura 4.8. Video tutorial de Fabián sobre transiciones.....	95
Figura 4.9. Video de Fabián de lip sync.....	98
Figura 4.10. Collage de Ángel sobre la inspiración de Mir Anda.....	102
Figura 4.11. Perfil de Ángel en Facebook.....	105
Figura 4.12. Redes sociales de Mir Anda.....	106
Figura 4.13. Collage de Fabián sobre inspiración.....	108
Figura 4.14. Redes sociales de Fabián	109
Figura C.1. Mir Anda en la actualidad.....	123
Figura C.2. Fabián en la actualidad.....	124

Fotos

Foto 3.1. Ejercicio de improvisaciones teatrales.....	57
Foto 3.2. Improvisación grupal en el taller experimental	58
Foto 3.3. Improvisación teatral en un taller	62
Foto 3.4. Improvisaciones en el taller experimental del 19 de enero de 2020.....	64
Foto 3.5. Improvisación teatral en el taller experimental, 2 de febrero de 2020.....	67
Foto 3.6. Improvisación teatral en el taller experimental, 19 de febrero de 2020.....	69

Foto 3.7. Conversación de dos adolescentes	71
--	----

Gráficos

Gráfico 2.1. Audiencias de redes sociales en Ecuador enero 2020 a enero 2021	45
--	----

Gráfico 2.2. Búsquedas de TikTok en Google	46
--	----

Gráfico 2.3. Búsquedas de TikTok en Google según provincias	47
---	----

Gráfico 2.4. Usuarios de TikTok en Ecuador por rango de edad.....	47
---	----

Declaración de cesión de derecho de publicación de la tesis

Esta tesis/tesina se registra en el repositorio institucional en cumplimiento del artículo 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior que regula la entrega de los trabajos de titulación en formato digital para integrarse al Sistema Nacional de Información de la Educación Superior del Ecuador, y del artículo 166 del Reglamento General Interno de Docencia de la Sede, que reserva para FLACSO Ecuador el derecho exclusivo de publicación sobre los trabajos de titulación durante un lapso de dos (2) años posteriores a su aprobación.

Quito, junio de 2025.

Resumen

El presente trabajo etnográfico explora cómo las prácticas teatrales y las acciones performativas en la plataforma digital TikTok pueden contribuir a la construcción y experimentación de identidades adolescentes a través de procesos de performatividad. Este estudio se desarrolla en dos fases y se enfoca en las reflexiones y vivencias de un grupo de adolescentes del sur de la ciudad de Quito, Ecuador. Con esto en mente, trabajamos en un taller experimental de teatro durante el primer momento, en el cual los adolescentes exploraron identidades mediante técnicas del Teatro del Oprimido y del clown, convirtiendo el espacio teatral en un entorno liminal para la expresión y renegociación de roles sociales. En la segunda fase, analizamos los videos y hábitos digitales de dos de nuestros interlocutores en TikTok, destacando cómo esta plataforma ofrece un escenario para experimentar con representaciones identitarias.

En este marco, nuestro trabajo muestra que las acciones performativas, tanto en el teatro como en TikTok, brindan a estos adolescentes la oportunidad de explorar, negociar y proyectar diversas identidades, desafiando y reproduciendo normas sociales. Así también, hemos buscado evidenciar cómo el confinamiento ha reconfigurado sus prácticas performativas, desplazando las dinámicas presenciales hacia entornos digitales que, al mismo tiempo, tienen la capacidad de habilitar nuevas formas de construcción del *self*.

Mediante esta investigación etnográfica, pretendemos contribuir al campo de la antropología visual al analizar el impacto de los entornos digitales en los procesos de formación identitaria. De la misma forma, buscamos resaltar la relevancia de integrar enfoques performativos para comprender la agencia y creatividad de los jóvenes en contextos socioculturales en evolución.

Agradecimientos

Quiero expresar mi profundo agradecimiento a todos aquellos que han contribuido, de una u otra manera, a la realización de este trabajo. En primer lugar, a los integrantes del club de teatro *Morgenrot* por su colaboración, apoyo y amistad antes, durante y después de la crisis pandémica. Este logro académico les pertenece tanto a ellos como a mí, y estoy seguro de que sus éxitos futuros formarán parte de mi historia personal.

Asimismo, deseo agradecer a todos los internautas, amigos, colegas y familiares que me han brindado información sobre las redes sociales, lo que me ha permitido explorar nuevas formas de interacción en los territorios virtuales. En particular, mi gran amiga Bell-end, cuyos valiosos consejos, perspectivas y opiniones me ayudaron a llevar a cabo este trabajo. Además, debo mencionar la guía, la comprensión y la paciencia de María Fernanda Troya, quien estuvo presente y brindó su ayuda incluso durante los tiempos difíciles que todos atravesamos. Que Dios los bendiga.

También quiero reconocer a mi persona favorita por su comprensión, protección y cariño incondicionales. A pesar de mis responsabilidades y la distancia, siempre ha estado ahí para darme la paz y tranquilidad que necesité para concentrarme en este trabajo. Gracias a ti, el ruido del mundo se escucha cada vez más lejos.

Finalmente, quiero agradecer a mi padre, quien me convenció de no claudicar frente a las adversidades y abrió sus brazos para sostenerme con toda la fuerza, aunque él también la necesitaba; me mostró que todavía hay un camino por recorrer juntos. Gracias por recordarme que todavía tenemos un futuro por delante.

Introducción. El teatro, la pandemia y TikTok como los umbrales por los que hemos transitado

Entre octubre de 2016 y agosto de 2018, ejercí como docente de la asignatura de Educación Cultural y Artística en la Unidad Educativa Nueva Aurora¹, ubicada al sur de Quito, Ecuador. Durante ese periodo, me sumergí en las responsabilidades y tareas propias de la rutina pedagógica, lo cual implicaba mantener un equilibrio entre la rigurosidad académica y mi necesidad personal de cultivar la espontaneidad y la creatividad inherentes al arte.

En medio de ese contexto educativo, encontré una fuente renovadora para mis inquietudes creativas a través de la práctica teatral con un grupo de estudiantes. Este encuentro no solo avivó recuerdos de mi formación como actor, sino que también generó un intercambio enriquecedor de conocimientos, relatos y reflexiones.

La energía lúdica y el talento escénico de los adolescentes cautivaron a sus pares, tutores, docentes e incluso a la directora de la institución, quien reconoció el valor educativo de esta actividad y decidió respaldar su continuidad como el club institucional *Morgenrot*.²

Durante los últimos cinco años, hemos cultivado una amistad que ha resultado en el compromiso y la participación activa de este grupo de adolescentes en la presente investigación etnográfica, en la cual la práctica teatral ha desempeñado un papel central. Sin embargo, el trabajo de campo ha experimentado cambios abruptos debido a un hecho que ha devenido en el más pequeño y personal conflicto, cuya existencia está vinculada a un conflicto de naturaleza global: la propagación de la enfermedad vírica conocida como Covid-19.

Ahora bien, todo lo descrito hasta aquí ha ido sufriendo cambios abruptos en el trabajo de campo, originados por un hecho que ha devenido³ en el más pequeño y personal conflicto³ y que le debe su existencia a otro conflicto de carácter global. Desde finales de 2019, la emergencia de esta pandemia ha provocado cambios drásticos en la normalidad social, lo que a su vez ha dado lugar a una variedad de acontecimientos, especulaciones y

¹ La Unidad Educativa Nueva Aurora es un establecimiento de educación fiscal, ubicado en la provincia de Pichincha, cantón de Quito, en la parroquia de Guamaní. La plana de 91 profesores imparte clases en las áreas de Educación Inicial, Educación General Básica y Bachillerato General Unificado, en dos jornadas, matutina y vespertina, a 2616 estudiantes residentes del mismo barrio, pero también provenientes de la Arcadia, Ciudadela del Ejército y Guamaní.

² Palabra del alemán que se traduce como “Aurora”; en alusión al nombre del colegio de los adolescentes del grupo de teatro.

³ En relación al desarrollo de esta investigación durante los primeros meses de la pandemia de Covid-19.

reacciones que han afectado los acuerdos y la planificación de las actividades con nuestros interlocutores.

Eventos inesperados y posibilidades en línea

En Ecuador, tras la confirmación de los primeros casos de Covid-19, las autoridades implementaron medidas estrictas como el toque de queda y una cuarentena obligatoria para toda la población.⁴ Paralelamente, se decretó la suspensión inmediata de actividades en instituciones educativas y otros espacios de congregación masiva, en un intento por contener la propagación del virus. No obstante, pese a estos esfuerzos, los reportes de la prensa no tardaron en dar cuenta del aumento acelerado de contagios y muertes, inicialmente en Guayaquil y, poco después, en Quito.⁵

Un año después del inicio de la pandemia, y pese a los avances en la comprensión del comportamiento del virus y el desarrollo de posibles tratamientos, la Covid-19 continuó siendo una enfermedad devastadora. Pese a lo anterior, con el paso del tiempo, surgió una imperiosa necesidad de retomar las obligaciones sociales, profesionales y académicas.

En Ecuador y otros países de América Latina, esta urgencia se reflejó en la transición hacia la educación en línea por parte de las instituciones educativas, con el fin de mantener el curso del año escolar 2019-2020.⁶ Sin embargo, esta solución resultó inviable y, paradójicamente, condujo a un aumento en la deserción y el abandono escolar, especialmente entre aquellos individuos con acceso limitado a Internet o tecnología de la información y comunicación (TIC) (*El Universo* 2021).

En el marco de la presente investigación etnográfica, el 16 de marzo de 2020, nos vimos obligados a suspender el taller de teatro debido a las restricciones impuestas por la cuarentena. Además, enfrentamos el desafío de mantener la comunicación, dada la

⁴ “La noche de este lunes 16 de marzo de 2020, el presidente de la República, Lenín Moreno Garcés, a través de una cadena nacional, declaró el Estado de Excepción en todo el territorio ecuatoriano, con el propósito de contener la transmisión del coronavirus, COVID-19. (...) Asimismo, manifestó que el Gobierno ha decidido tomar estas decisiones difíciles y a tiempo -que podrían molestar e incomodar a algunos compatriotas- con el propósito de impedir un contagio masivo” (Presidencia de la República del Ecuador 2020).

⁵ En relación a esto, se informó que “Quito, la capital de Ecuador, registró un total de 12.157 casos de COVID-19, según el último reporte entregado por el Gobierno. Desde el jueves 23 de julio Quito se convirtió en la ciudad con más contagios de COVID-19 en el Ecuador. Guayaquil es la segunda, con 11.801 casos positivos de coronavirus. A nivel nacional, Ecuador ha registrado 79.049 contagios desde el inicio de la pandemia. (...) Las víctimas mortales de la pandemia en el país andino suman 8.890: 5.468 son fallecimientos confirmados por el virus y otros 3.422 se relacionan con cuadros de insuficiencia respiratoria” (*Agencia Anadolu* 2020).

⁶ En la Sierra y Amazonía, el año lectivo finalizó el 30 de junio en modalidad no presencial. Y a finales de 2020, las clases también iniciaron desde casa en la Costa del Ecuador. Hasta ese momento, se reportaba que “en el país había 4,4 millones de alumnos, de los cuales el 74% estaba inscrito en instituciones fiscales. Un millón de alumnos estudiaba en zonas rurales” (*El Comercio* 2020).

dificultad de acceso a Internet de nuestros interlocutores. Estos factores impactaron en el cronograma original de este trabajo etnográfico, lo que resultó en una disminución gradual del involucramiento de estos adolescentes en el proyecto.

La inevitable intrusión de la pandemia Covid-19 también incidió en la adherencia al cronograma que originalmente fue propuesto para el trabajo etnográfico de esta investigación. Entre tantos otros, el problema más complejo estaba relacionado con la dificultad de mantener la comunicación con nuestros interlocutores, debido a las ya mencionadas dificultades que tienen para acceder a internet. Aunado a lo anterior, la suspensión del Taller de teatro -escenario inicial para el trabajo de campo-, el 16 de marzo de 2020 con el decreto del primer estado de excepción en el Ecuador (Decreto Presidencial 1017/2017), orilló a que paulatinamente estos adolescentes declinen su participación en este proyecto.

No obstante, meses después de estos acontecimientos, logramos restablecer la comunicación con dos de nuestros interlocutores, Ángel y Fabián, dos jóvenes de nuestro grupo de interlocutores, quienes se mostraron dispuestos a continuar con las exploraciones etnográficas a través de la aplicación TikTok, una plataforma virtual que ha evolucionado hacia un escenario performático habitado, principalmente, por adolescentes que actúan como prosumidores.⁷ Más tarde descubrimos que su práctica performática en TikTok se articula con algunas de las experiencias, ejercicios y temas que presentaron en las exploraciones teatrales de nuestro Taller de teatro.

Esta interrupción en la continuidad normativa provocada por el evento crítico de la pandemia (Turner 1988, 2002) dividió nuestro trabajo de campo en dos fases o momentos distintos que se complementan mutuamente, ya que el eje articulador entre ambas fases de la investigación es la performatividad como práctica cultural y herramienta de construcción identitaria. Tanto en el taller de teatro como en TikTok, los adolescentes exploran y experimentan su identidad etaria y de género a través de actos performativos que les permiten cuestionar, reafirmar o reconfigurar su lugar en la sociedad.

Este eje permite entender cómo diferentes espacios y contextos, antes y durante la pandemia, contribuyen de manera complementaria a estos procesos de subjetivación y, a partir de la información recopilada, desarrollamos una aproximación acerca de la formación de la identidad de estos adolescentes para responder a la siguiente pregunta:

⁷ Es decir, consumidores activos al mismo tiempo que productores de sus propios contenidos (McLuhan 1964).

¿Cómo contribuyen las prácticas teatrales y las acciones performativas en TikTok a la construcción y experimentación de identidades adolescentes, a través de procesos de performatividad, según las reflexiones y vivencias de un grupo de estudiantes del sur de Quito durante la pandemia de COVID-19?

Los procesos de performatividad, entendidos como las acciones reiterativas mediante las cuales se producen y negocian las identidades en un contexto sociocultural (Butler, 1990), son centrales en ambas fases de esta investigación. En la primera fase, desarrollada en un taller de teatro antes de la pandemia, los adolescentes participaron en prácticas performativas que les permitieron explorar, interpretar y cuestionar roles y normas sociales a través de dinámicas grupales y herramientas como el clown (Jara, 2014) y el Teatro del Oprimido (Boal, 2018) que introdujo una dimensión antropológica al trabajo teatral, al considerar cómo los discursos y prácticas de los adolescentes dialogan con estructuras sociales y culturales más amplias. Estas actividades facilitaron la experimentación identitaria en un espacio físico y colectivo, donde los cuerpos y las emociones se constituyeron en vehículos fundamentales para la reflexión y la subversión.

Por otro lado, en la segunda fase, durante la pandemia, los procesos performativos se trasladaron al espacio digital de TikTok, donde los adolescentes continuaron construyendo y negociando sus identidades mediante la creación de videos cortos. Estas acciones, enmarcadas en las dinámicas de la plataforma, implicaron la reproducción y resignificación de tendencias virales, así como la interacción con una audiencia virtual, transformando las normas performativas tradicionales a partir de las posibilidades que ofrece la tecnología.

Así, ambas fases revelan cómo la performatividad opera como un proceso continuo que articula las experiencias individuales y colectivas en contextos físicos y digitales. Nuestro análisis considera no solo las dinámicas de creación de contenido, sino también las formas en que estas prácticas performativas responden y se adaptan a las normas y tendencias de la plataforma, evidenciando continuidades y rupturas con las prácticas exploradas en el taller teatral.

De ahí que el objetivo general de esta investigación es explorar cómo las prácticas teatrales realizadas antes de la pandemia y las acciones performativas en TikTok durante la pandemia contribuyen a la construcción y experimentación de identidades adolescentes, a través de procesos de performatividad, según las reflexiones y vivencias

de un grupo de estudiantes del sur de Quito. Para lograr este propósito, se establecen los siguientes objetivos específicos: en primer lugar, examinar las prácticas teatrales desarrolladas antes de la pandemia, identificando cómo estas experiencias contribuyeron a la construcción de identidades en términos etarios y de género. En segundo lugar, analizar las acciones performativas realizadas en TikTok durante la pandemia, explorando cómo estas prácticas digitales permiten la experimentación y negociación de las identidades adolescentes. Finalmente, se busca documentar las reflexiones y vivencias de los adolescentes sobre sus identidades, articulando sus perspectivas con las herramientas performativas empleadas en cada fase del estudio.

Sobre la estructura del presente trabajo, en el primer capítulo realizaremos una discusión teórico-epistemológica que sustenta la investigación y sus unidades de investigación (Guber 2004), que nos permite justificar la elección de los conceptos y categorías de análisis.⁸ Desde una perspectiva antropológica, se consideran los aportes de Victor Turner (1988, 2002) y Judith Butler (1990, 2006) para comprender los procesos performativos en las experiencias de nuestros interlocutores.

Turner contribuye con los conceptos de *drama social*, *liminalidad*, *performance* y *communitas*, los cuales permiten analizar cómo las experiencias individuales adquieren dimensiones socioculturales a través de prácticas rituales y simbólicas. En este sentido, el taller teatral se entiende como un espacio liminal donde los adolescentes pudieron cuestionar y renegociar roles sociales, explorando identidades a partir de dinámicas grupales y performativas. Además, la noción de drama social ayuda a identificar los conflictos y tensiones que emergen en la construcción identitaria, tanto en el contexto del teatro como en la interacción digital de TikTok.

Por su parte, Judith Butler (1990, 2006) aporta el concepto de *performatividad*, entendido como el proceso mediante el cual las identidades se construyen y reiteran a través de actos discursivos y prácticas corporales, siempre enmarcados en relaciones de poder. Este enfoque resulta fundamental para interpretar cómo los adolescentes experimentaron y negociaron su identidad de género y etaria en los dos espacios estudiados: el taller teatral antes de la pandemia y la plataforma TikTok durante el confinamiento. En ambos casos, las prácticas performativas revelan la manera en que las identidades no son fijas ni

⁸ En consonancia con aquel postulado que afirma que “toda investigación social debería hacer manifiesta su definición del objeto-sujeto de investigación, los fundamentos epistemológicos desde sus hipótesis teóricas, para finalmente, hacer explícitas las estrategias teóricas y metodológicas que se empleen en el abordaje de la realidad en estudio” (Vizer 2006, 86).

innatas, sino que se producen y transforman constantemente en respuesta a los contextos socioculturales e históricos.

Más adelante, en el segundo capítulo abordaremos el tema de la sociedad de la información y las implicaciones socioculturales del auge de las redes sociales en la construcción del *self* (yo) de sus usuarios, especialmente en adolescentes. Partiremos del análisis del contexto ecuatoriano durante el 2020, año marcado por el confinamiento debido a la pandemia de COVID-19, para situar la relevancia de TikTok como un espacio clave en la vida cotidiana de los jóvenes. Este capítulo explora cómo esta plataforma, caracterizada por su diseño algorítmico, dinámicas de tendencias y accesibilidad, se convirtió en un escenario digital donde los adolescentes experimentaron y proyectaron identidades a través de prácticas performativas.

En el tercer capítulo, profundizaremos en las prácticas teatrales realizadas en colaboración con el grupo de adolescentes del taller experimental, llevado a cabo antes de la pandemia. Estas sesiones no solo exploraron técnicas derivadas del clown y el Teatro del Oprimido, sino que también sirvieron como un espacio liminal para experimentar y reflexionar sobre identidades de género, roles sociales y dinámicas de grupo. Las nociones de performance, *communitas* e identidad, extraídas del marco teórico, serán fundamentales para comprender cómo los participantes negociaron y resignificaron sus experiencias en el teatro.

Posteriormente, analizaremos el contenido producido por Ángel y Fabián, dos integrantes del taller, en sus respectivas cuentas de TikTok durante la fase de confinamiento. A través de la revisión detallada de sus videos y hábitos de consumo en la plataforma, caracterizaremos las acciones reiterativas que definen sus producciones digitales. Este análisis buscará conectar las técnicas performativas exploradas en el taller con las dinámicas creativas que desplegaron en TikTok, permitiendo identificar cómo las prácticas teatrales y digitales interactúan en la construcción y experimentación de sus identidades.

Finalmente, concluimos este trabajo con un análisis transversal que conecta ambas fases de la investigación. Reflexionaremos sobre los procesos performativos observados, desde las improvisaciones teatrales hasta las acciones digitales, y cómo estas experiencias contribuyeron a la construcción identitaria de los adolescentes en contextos socioculturales y tecnológicos específicos. Asimismo, se explorará cómo el

confinamiento por COVID-19 impactó la continuidad de su educación, sus prácticas performativas y sus narrativas de futuro. A través de esta revisión, visibilizamos las maneras en que estos jóvenes utilizan espacios físicos y digitales para explorar, negociar y proyectar identidades, revelando la centralidad de la performatividad en sus vivencias y en sus procesos de autodefinición en un mundo pospandémico.

Sobre la pertinencia de esta investigación

Desde esta perspectiva, surgen una serie de interrogantes fundamentales: ¿De qué manera puede este estudio contribuir al campo de la Antropología? ¿Qué tipo de conflictos juveniles pueden adquirir suficiente relevancia para ser abordados desde un análisis académico? ¿Qué dinámicas, más allá de un interés compartido por las prácticas teatrales, pueden explorarse etnográficamente en este contexto específico?

Estas preguntas no son inusuales, ya que, al observar el mundo adolescente desde una óptica adulta, sus experiencias tienden a ser subestimadas o consideradas triviales. Desde relatos amorosos hasta ambiciones utópicas, las vivencias de los jóvenes suelen reinterpretarse como ecos de lo ya vivido por generaciones previas, lo que puede invisibilizar su relevancia y unicidad. Sin embargo, al reconocer que sus prácticas son vehículos a través de los cuales estos individuos exploran su tránsito por la etapa liminal de la adolescencia, su estudio adquiere un peso significativo. En palabras de Delgado:

Los hemos solido estudiar desde una perspectiva que nunca los ha considerado como sujetos, sino como meros esbozos de nosotros mismos. Los hemos colocado en el centro de nuestros anhelos, como encarnación de todas las expectativas y esperanzas, pero también de nuestros temores, como expresión que eran y son de una alteridad anexa. Pero su función se ha limitado a eso: estar ahí, contemplando cómo les contemplábamos, indiferentes al efecto fascinador, inquietante o terrorífico que su mundo otro suscitaba en nosotros (Delgado 2011, 65).

En este escenario donde las narrativas dominantes sobre la adolescencia tienden a patologizar o minimizar sus vivencias, esta investigación se plantea el desafío de superar las limitaciones del *adultocentrismo*, una perspectiva que, profundamente arraigada y a menudo asumida de manera inconsciente en el ámbito académico, subordina las experiencias juveniles a marcos interpretativos adultos, invisibilizando su complejidad y significado. Frente a ello, esta etnografía sitúa en el centro las voces, prácticas y reflexiones de un grupo de adolescentes del sur de Quito, destacando su agencia creativa y capacidad de resignificación de su entorno social y cultural.

Con esto en mente, el enfoque interdisciplinario y situado de este estudio busca aportar a la comprensión de los procesos identitarios juveniles, examinando cómo las prácticas performativas en espacios presenciales, como el teatro, y en entornos digitales, como TikTok, influyen en la construcción de identidades de género y etarias. Estas herramientas de expresión permiten a los adolescentes negociar y reconfigurar sus identidades, evidenciando que dichos espacios no solo funcionan como medios de autoexpresión, sino también como escenarios de resistencia y transformación frente a las crisis sociales y culturales contemporáneas.

Por último, nuestra labor etnográfica llevada a cabo en el contexto de la pandemia, particularmente centrada en TikTok durante el período de confinamiento, invita a repensar las redes sociales no solo como plataformas de comunicación, sino como espacios híbridos, lugares/no-lugares, en los que se generan significados, procesos de identificación y configuraciones identitarias que trascienden el momento histórico de la pandemia.

Capítulo 1. Consideraciones epistemológicas: hacia la Antropología del performance

A partir del siglo XIX, el paradigma positivista fue evolucionando como una filosofía dentro de la ciencia moderna; un modelo de la racionalidad dominante que entiende el mundo natural y social como un todo, ordenado y regido por leyes universales con las cuales puede ser entendido y explicado por medio de la evidencia empírica y modelos estadísticos. Por lo tanto, se configura como conocimiento causal, con la aparente capacidad de predecir el comportamiento futuro de los fenómenos partiendo de la observación de ciertas regularidades y la consiguiente formulación de leyes generales (De Sousa Santos 2009).

Dentro de este paradigma positivista, las ciencias sociales también abordaron la realidad desde las categorías, conceptos y principios, propios de las ciencias naturales durante varios años. A nivel teórico, corrientes como *el funcionalismo* o *el estructuralismo* tendieron hacia el *determinismo social*, es decir, hacia la idea de que el individuo como miembro de una sociedad, constituye fundamentalmente un organismo determinado por la fuerza de las leyes, normas, valores e instituciones, costumbres, roles, situaciones, y demás procesos y eventos sociales (Gibert-Galassi 2009, 27). La sociedad también fue concebida como un sistema autoproducido, controlado y regulado por derecho propio, que no requiere de la presencia activa del sujeto ni de procesos ajenos a aquellos que permitan su propia reproducción (Díaz 1997, 8).

Ahora bien, el positivismo se permearía en la antropología a través de sus diversas corrientes gracias a ciertos principios epistemológicos en común, como la universalidad del desarrollo y la búsqueda de leyes explicativas de la diversidad cultural que, entendida de manera folclórica, se limitaba a sus expresiones visibles o tangibles. En su vertiente metodológica, se relacionó con la búsqueda de una *objetividad* científica, que se fundamentó en una tajante separación entre sujeto y objeto de investigación (De Sousa Santos 2009, 23). Sin olvidar la cuantificación de los fenómenos sociales y la deducción de generalidades para el estudio de una muestra estadística.⁹ Por ello, la antropología positivista concibió a las personas o a su cultura como *objetos de investigación*, en los que aplica *metodologías de distanciamiento* como encuestas estadística-sociológicas, registros de observaciones o entrevistas estructuradas (Ferreira 2015, 119) con el fin de garantizar una supuesta objetividad científica de la investigación (Munera 2010, 12).

⁹ De ahí que se haya consagrado a las matemáticas (y por extensión dentro de las ciencias sociales, a la estadística) como el principal instrumento de análisis y lógica de investigación, imponiendo la idea de que “lo que no es cuantificable es científicamente irrelevante” (De Sousa Santos 2009, 24).

Sin embargo, desde mediados del siglo XX, varias escuelas de ciencias naturales y sociales han cuestionado este modelo de racionalidad científica. Hoy en día, el tema de la relación individuo-sociedad continúa generando intensos debates que, a los efectos de esta investigación, deben ser revisados y, por tanto, tomar posición al respecto.¹⁰

En este sentido, el constructivismo radical¹¹ afirma que “el conocimiento y la realidad misma son construcciones de la mente” (Noddings 1990, 14). De esta manera, se asume que el individuo es pleno agente y productor de sus propios sentidos. Asimismo, señala que “la función de la cognición es adaptativa y sirve a la organización del mundo experiencial, no al descubrimiento de una realidad ontológica” (Glaserfeld 1991, 31). Entonces, todos los tipos de experiencia son esencialmente subjetivos, definiendo a cada individuo como un universo separado. Por lo tanto, “la comunicación, así como la intersubjetividad constituirían una ilusión, o bien un fetiche. La sociedad humana estaría constituida como un archipiélago de islas que jamás podrían conectarse entre sí” (Vizer 2006, 91).

El constructivismo social¹² (Berger y Luckmann 1967) a diferencia de los radicales, sostiene que la interacción en el cotidiano es el proceso elemental y primario de construcción de la vida social, al mismo tiempo que la sociedad aporta conocimientos y materiales simbólicos, incorporados activamente por los sujetos. En este caso, la subjetividad se comprende como “un fenómeno que pone de manifiesto el universo de significaciones construido colectivamente a partir de la interacción y la intersubjetividad como el encuentro, por parte del sujeto, con otra conciencia con la que va constituyendo el mundo en su propia perspectiva” (Rizo 2015, 31).

Desde esta perspectiva, todo significado es social y no puede ser reducido a una actividad individual de otorgamiento de significado. Asimismo, toda conducta no comunicante sería de

¹⁰ Varios de los conceptos centrales de la antropología del performance como “experiencia” o “performatividad” se generan dentro de la discusión sobre la relación individuo-sociedad que se venía dando en las ciencias sociales de los años 1970 (Bianciotti y Ortecho, 2013).

¹¹ A nivel epistemológico, el constructivismo radical constituye una postura opuesta totalmente al positivismo. Primeramente, sobre la realidad postula que “sin el sujeto-observador no hay nada” (Maturana y Varela 1985, 35). Especialmente a la hora de describir o explicar la realidad, los conceptos, teorías y técnicas que utiliza el sujeto-observador, lejos de ser neutrales u objetivos, representan herramientas que, en cierta medida, crean y configuran el objeto de conocimiento como cualquier acto descriptivo. Se basa en organizar los datos que emergen del objeto dentro del marco teórico disponible para los individuos. En ese sentido, el término realidad se refiere a “describir cómo la entendemos para la adquisición de conocimiento en el contexto de la idea que proponemos de autopoesis reflexiva y desde la perspectiva del observador” (Vidal 2013, 103). De tal manera, el constructivismo radical “no niega la existencia de una realidad externa. La percepción del mundo no es un proceso de recepción pasiva, sino que se trata de un proceso de construcción activa” (Vidal 2013, 104).

¹² La noción de *construcción social* se mencionó por primera vez en “La construcción social de la realidad” de Berger y Luckmann en 1967.

tipo derivado o secundario, en tanto no influye en la construcción de la vida social. En este sentido, el núcleo del constructivismo social se encuentra en la afirmación de que los sujetos crean la sociedad, convirtiéndose en una realidad objetiva que, al mismo tiempo, crea a los sujetos: “La sociedad es un producto humano. La sociedad es una realidad objetiva, el hombre es un producto social” (Berger y Luckmann 1993, 61).

A pesar de los evidentes aportes del constructivismo social, particularmente en la superación de ciertos dogmas del objetivismo, gran parte de su análisis tiende a restar importancia al papel del poder, la dominación y la hegemonía como condicionantes de las relaciones entre los seres humanos; tendiendo hacia análisis de corte relativistas. Ante este vacío en la discusión sobre la relación individuo-sociedad, Turner (1988, 2002) planteó que, si bien la experiencia es un hecho humano fundamental y hasta cierto punto subjetivo, comienza a adquirir una dimensión sociocultural al determinar los significados y valores que hemos creado a partir de ella (Schechner 2002). Así como en la necesaria organización y expresión de ésta a través del lenguaje ya sea escrito, verbal, visual, o de cualquier otro tipo, mediante instituciones y procesos de carácter sociocultural e histórico. Al respecto, Díaz Cruz (1997), antropólogo que ha continuado con la teorización de la experiencia desde la perspectiva de Turner, afirma que: “La experiencia no es, no puede ser amorfa; se la organiza a través de expresiones, relatos, narrativas, dramas sociales y realizaciones culturales (cultural performances) en general que se muestran y se comunican esto es, que se hacen públicas” (Díaz Cruz 1997, 9).

Pero, bajo el concepto de experiencia de Turner (1988, 2002) subyace el análisis de las relaciones de poder, en tanto su propuesta parte de concebir al mundo de la vida social, y la cotidianidad en particular, como un “fluir constante lleno de conflictos, alianzas, rupturas, contradicciones y reconfiguraciones” (Cruz 2017, 348). Para lo cual, el autor desarrolló conceptos como *drama social*, *liminalidad*, *performance*, *communitas*, entre otros, que permiten dar cuenta de las situaciones o lapsos *anti-estructurales* de lo social que, paradójicamente, permiten tener mayor claridad de las estructuras. En el siguiente subcapítulo, revisaremos su propuesta en detalle.

Además de Turner, muchos otros autores dentro de la Antropología del Performance, los Estudios Culturales y, más recientemente, del Giro Decolonial y las Epistemologías del Sur, plantean una visión que consideramos más equilibrada sobre la relación dialéctica entre el ser humano y la sociedad.

En síntesis, estos autores consideran que ni el ser humano es totalmente autónomo y libre de crear su propia visión del mundo, como lo plantea el constructivismo radical; ni la sociedad impone todos los principios estructurantes de la forma de ser y pensar del individuo, como planteó el positivismo. Pues, si bien destacan la capacidad de agencia del ser humano, también toman en cuenta los diferentes y múltiples condicionamientos, influencias y mediaciones de las instituciones sociales hegemónicas y las relaciones de poder/dominación que ejercen sobre el individuo.

Desde estos planteamientos, con esta investigación pretendemos acercarnos al universo simbólico de nuestros interlocutores adolescentes; teniendo en cuenta el contexto y las relaciones de poder donde sus representaciones se enmarcan y cobran sentido.

1.1. La antropología del performance

A partir del diálogo teórico entre Víctor Turner y Richard Schechner a mediados de los años 70 del siglo XX, la antropología del performance surge de la intersección entre la antropología y el teatro como un campo de estudio que ha influido en la obra de autores, relacionados con esta visión cultural, como Goffman, Schechner, Butler, Phelan y Sjöberg, aunque desde distintos enfoques y análisis. En este sentido, la antropología del performance representa un importante giro dentro de la disciplina antropológica, que nos ha permitido entender a la cultura como performance.

Sus principales “unidades de análisis” (Guber 2004) constituyen los aspectos icónicos, corporales, performáticos y afectivos, en un ámbito conceptual interdisciplinario, que han aportado a la comprensión de procesos socioculturales referentes a lo ritual, lo artístico y lo corporal (Franco 2014). Entre sus categorías y conceptos podemos mencionar: proceso, situación, símbolo, significación, interacción, práctica, experiencia, reflexividad, crisis, cisma, reintegración, entre otros (Bianciotti y Ortecho 2013, 125).

Ahora bien, para comprender esta propuesta debemos evidenciar la ruptura con aquella visión, estática y sincrónica, del estructuralismo y de gran parte de las escuelas antropológicas que le precedieron; postulando una perspectiva donde el proceso y la dinámica social están en el centro de su análisis. Por lo cual “implica convertir al espacio en proceso, temporalizarlo, contrario a la espacialización del proceso” (Turner 2002, 109), buscando el orden y equilibrio social al identificar las estructuras cerradas, impermeables e invariables “en donde los sujetos de estudio son considerados meros portadores de una cultura impersonal, o cera grabada de

patrones culturales o determinados por fuerzas sociales, culturales o psicológicas” (Turner 2002, 128).

En este sentido, Turner (2002) concibe al mundo como un devenir propenso al cambio y a la desestabilización, pero lleno de pugnas, contratiempos, intersticios y momentos que desgastan y recomponen continuamente las estructuras (Turner 2002). Si bien hay reglas y modelos, algunos estrictos, de comportamiento social. También hay cierto margen para manipular, abrir y cambiar esas reglas. En este contexto, ¿Cómo dar luz e investigar la vida social si está en constante flujo y transición? Turner (2002) propone que es necesario identificar y analizar aquellos procesos sociales de carácter conflictivo, que generan desvíos, fragmentaciones y crisis. Sin embargo, estos períodos de indeterminación, ambigüedad e incertidumbre deben entenderse en el marco normativo y simbólico en el que se encuentran y adquieren sentido social. Paradójicamente, las “estructuras sociales se revelan con mayor intensidad en momentos extraordinarios, que se configuran como manifestaciones de antiestructura” (Dawsey 2005, 165).

Desde este planteamiento, su concepción de sociedad apuesta por una complementariedad entre el estudio de las estructuras e instituciones, y los diferentes tipos de procesos sociales conflictivos o de ruptura. Este tipo de procesos son denominados “dramas sociales” (Turner 2002) en virtud de su configuración en etapas, de un modo dramático y en tanto permiten un relato posterior del proceso. En este sentido, si bien los dramas sociales tienen ciertas características generales que son transversales a cualquier sociedad, como el hecho de que siempre constan de cuatro niveles, también tienen importantes diferencias derivadas de la diversidad geográfica y cultural, así como de diferentes grupos y niveles en la organización interna de cada sociedad (Sánchez-Prieto 2013, 88).

Estas especificidades se manifiestan en la extensión, orden, ritmo e intensidad de las cuatro fases que componen el drama social en cualquier sociedad. A pesar de que presentan una estructura básica común, conllevan cierto nivel de indeterminación, pues “son procesos abiertos y de duración indeterminada, se refieren a dramas precedentes y sus desenlaces nunca son del todo conclusivos” (Sánchez-Prieto 2013, 88).

En este sentido, los dramas sociales inician con un momento de suspensión de las normas o códigos que rigen las relaciones sociales (Sánchez-Prieto 2013, 83). La segunda etapa corresponde a un momento de crisis, durante la cual “emergen las facciones y tiende a ampliarse la brecha, afectando a la unidad y continuidad del grupo, a su estructura o

supervivencia cultural. Es un momento decisivo de elección, donde debe tomarse partido” (Sánchez-Prieto 2013, 84).

La tercera fase se denomina procedimiento de reajuste debido a “las medidas formales e informales” de manejo de crisis y legitimación de otros medios de arreglo desde la reprimenda y “el arbitraje informal, hasta la aplicación de la maquinaria jurídica formal, recurriendo así a la realización de rituales públicos a fin de restaurar la confianza en los significados, valores y objetivos que definen al grupo o comunidad como una entidad sociocultural perdurable” (Turner 2002, 75). Generalmente, estas acciones reparadoras son acordadas por los líderes comunitarios.

La última fase consiste en la reintegración de los grupos sociales, reconociendo la ruptura irreparable entre las partes enfrentadas o su recomposición, en base a los mismos criterios organizativos o bien de otros. Esta fase puede estar delimitada por un acto público o conmemoración que marque el entendimiento, reinserción o la ruptura social. “En este punto, y en función de sus acciones en el drama, algunos líderes habrán ganado legitimidad, otros habrán perdido su fuente de autoridad; quizás las viejas alianzas se hayan realineado y hoy estén en bandos opuestos” (Díaz Cruz 1997, 8).

En relación con lo anterior, Turner (2002) advierte que en el caso de que los valores tradicionales hayan perdido su eficacia en el mantenimiento cultural, el faccionalismo endémico, entendida como la ruptura en pequeños grupos con intereses en competencia e irreconciliables, puede causar daño a la vida pública durante largos períodos (Sánchez-Prieto 2013, 83).

Como vemos, los dramas sociales implican “la competencia por fines escasos -el poder, la dignidad, el prestigio, el honor, la pureza- a través de medios culturales particulares y con la utilización de recursos que también son escasos” (Díaz Cruz 1997, 9). Y además, a lo largo de sus diferentes etapas “los participantes no sólo hacen cosas, intentan mostrar a otros qué hacen o qué han hecho. Las acciones también son realizadas para otros” (Turner 2002, 74).

Por tales razones, los dramas sociales constituyen procesos de carácter político e identitario, en tanto configuran dos o más grupos con representaciones y discursos de sí mismos y del otro¹³; en donde las relaciones de poder entre diferentes grupos o personas son evidenciadas, reconfiguradas o restablecidas dentro de un proceso dinámico y en constante cambio.

¹³ Dos fenómenos importantes que se dan en esta etapa son la liminalidad y la *communitas*. Como veremos más adelante, estos fenómenos permiten comprender la performatividad en su fase manifiesta, en su escenificación.

El drama social, lo que hace visible es la cultura política en movimiento. El giro performativo pone patas, hace andar y hablar, a la cultura política: permite comprender y explicar a la postre la cultura política, y las eventuales subculturas políticas, como una destilación de dramas sociales sucesivos (Sánchez-Prieto 2013, 83).

A todo esto, las acciones que integran los dramas sociales son posteriormente seleccionadas, articuladas, organizadas y descritas por los participantes de cada grupo, de tal manera que puedan dar forma a una narrativa relativamente unificada y coherente, como el medio para hablar de tal acontecimiento, generando autorepresentaciones y reconstruyendo identidades. “La fuerza de los dramas sociales también radica en que en ellos se producen y cristalizan símbolos o tipos simbólicos -personas, lugares, momentos, acciones- que contribuyen a legitimar un modo de existencia social y ofrecen referentes para la acción” (Díaz Cruz 1997, 12).

De ahí que los dramas sociales pueden propiciar formas de acceso a capas profundas del universo social y simbólico de los grupos en cuestión de su interrelación, así como de la organización y estructura social.

1.1.1. Dramas sociales, experiencia y performances

Turner (1987) destaca la importancia de la tercera fase en el proceso del drama social, “reajuste”, ya que en él se generan estructuras de experiencias únicas, *erlebnis*,¹⁴ “debido a las fuentes de poder y peligro que se asocian al limen” (Dawsey 2005, 175). Estas experiencias se relacionan directamente o parten del acto de *reflexividad plural*, es decir de aquel tipo de observación que permite “el descentramiento y separación de nosotros mismos para conocernos en el mundo, para definirnos, erigirnos y transformarnos como sujetos activos a propósito del futuro, pero sin desconocer algún arraigo en nuestro pasado” (Díaz Cruz 1997, 7).

En ese sentido, constituye una experiencia que tiende a la reconstrucción de las identidades personales y colectivas, y a la reinención y re-significación de las tradiciones y prácticas sociales; donde las personas y grupos participantes dan sentido a lo sucedido e interconectan

¹⁴ “Turner la traduce como *una estructura de experiencia* (a structure of experience), compuesta por 3 elementos, cada uno a su vez triádico: 1) significado o sentido, valor y fin; 2) pasado, presente y futuro; y 3) cognición, afecto o sentimiento y volición. La noción de significado o sentido surge en la memoria y es condición del pasado autorreflexivo; la noción de valor surge del sentimiento y es inherente al disfrute del presente; y la noción de propósito o fin surge de la volición, del poder o de la facultad de usar la voluntad, y alude al futuro” (Dawsey 2005, 177).

los eventos para que tengan un significado coherente para ellos, presentando un escenario de narrativas en competencia:

Ahí se exponen desde oblicuas y delicadas alusiones al nosotros (...) se evidencian sus fuerzas adquiridas después de la crisis o sus debilidades irreparables; se interrogan sobre sí mismos y sobre su futuro; valoran sus capacidades y posibilidades de negociación, en función de ello, sus capacidades de acción (Díaz Cruz 1997, 8).

La fase reparadora del drama social constituye una importantísima fuente de representaciones culturales y experiencias fundantes de lo antiestructural, de lo nuevo o lo diverso; mismas que se condensan, se organizan y se expresan dentro de “los géneros mayores de representación cultural; del ritual al teatro, del cine al propio espectáculo deportivo, de la narración y del mito a la novela o la historiografía” (Sánchez-Prieto 2013, 89).

De acuerdo con Turner (2002), el drama social tiene la fuerza de originar, dar significado e influir en la forma y función del conjunto de los géneros culturales expresivos, sean rituales o performances de cualquier tipo. Es decir, las características del drama, secuencia, reflexividad, fuerza antiestructural, se encuentran presentes en aquellos performances en donde se escenifica y se representa diferentes ámbitos de la vida social. “Estos géneros imitan (mimesis) la forma procesal del drama social y, en parte, le asignan significado con base en la reflexividad” (Turner 2002, 136).

De ahí que el teatro, la danza, el carnaval o cualquier otro género de performance cultural, provienen y se estructuran en base al drama social que los contiene (Bianciotti y Ortecho 2013, 128). No obstante, estos no son simples espejos que reflejan la realidad social sino más bien “*espejos mágicos* que exageran, invierten, reforman, magnifican, minimizan, decoloran, dan nuevo color o incluso falsifican la materia o los acontecimientos del drama social buscando ya sea la continuidad o el cambio del sistema” (Sánchez - Prieto 2013, 93).

1.1.2. Teatro: performance y liminalidad

El teatro posee ciertas particularidades muy importantes para esta investigación. Por lo cual, iniciaremos por diferenciar al menos dos etapas de este. En un primer momento, está la escenificación o representación, como su ámbito más visible y público: su dimensión performática como tal. En un segundo momento, la fase de entrenamiento y de creación del personaje teatral, etapa donde se diseña y planifica hasta cierto punto el performance y donde

tienen lugar varios fenómenos importantes para el entendimiento de la escenificación como tal¹⁵.

Richard Schechner sostiene al respecto que el performance, en principio, es un proceso repetitivo aparentemente ausente de originalidad o espontaneidad, en donde se reitera un conjunto de guiones socioculturales, códigos y normas de conductas (Schechner 2000). Esta reiteración o replicación, que caracteriza al performance, tiene mucho en común con los fenómenos de mimesis corporal y empatía colectiva que intervienen en los rituales.

Recordemos que para autores como Bourdieu (1991) la eficacia ritual:

Podría encontrar su origen en el poder sobre los otros que proporciona, y especialmente, sobre su cuerpo y su creencia, la capacidad colectivamente reconocida de actuar sobre los montajes verbomotores más profundamente ocultos, ya sea para neutralizarlos, ya para reactivarlos haciéndolos funcionar miméticamente” (Bourdieu 1991, 81).

Si bien en el teatro las representaciones de conductas, prácticas o comportamientos son aprendidos y transmitidos en la etapa de ensayo; pueden así mismo olvidarse, desobedecerse o subvertirse: “la conducta restaurada siempre está sujeta a revisión. De ahí que un performance nunca se lleva a cabo de igual manera dos veces, ninguna repetición es exactamente lo que copia” (Schechner 2000, 120).

En ese sentido, los performances son también definidos por este autor como *transformances* debido a las transformaciones que provocan en quienes las ejecutan: “marcan identidades, tuercen y rehacen el tiempo, adornan y modelan el cuerpo, cuentan historias” (Schechner 2000, 13). Pero, además los performances “consisten en gestos, sonidos o acciones ritualizadas, comportamientos dos veces vividos o repetidos, codificados y transmitidos, normalmente generados por interacciones entre el ritual y el juego” (Schechner 2000, 50).

La cualidad ritual de un performance teatral se da en la superposición de identidades en el sujeto que la realiza, suspendiendo temporalmente su identidad cotidiana que genera una transportación temporal hacia otros estados de consciencia como efecto del o los personajes que asume. “Un actor no es él mismo cuando actúa a Macbeth, pero tampoco deja de serlo, sino que asume una nueva identidad sin perder la anterior, al igual que un danzante indígena yaqui que encarna el espíritu del venado tampoco es él mismo cuando está en trance” (Schechner 2000, 51).

¹⁵ La teorización de Butler se ubica dentro de las posturas en ciencias sociales conocidas como corporeización o embodiment, mismas que “postulan que el cuerpo es el centro de toda actividad existencial, el sujeto de la percepción y generador, a su vez, de prácticas que inciden en las estructuras sociales” (Aguilar 2009, 29).

Este trance o cambio de estado de consciencia que resulta de la performatividad ritualizada, se deriva de la capacidad de crear y expresar ciertos estados emocionales que poseen las actividades artístico-estéticas. Es decir, más allá de aquellas concepciones cartesianas y dualistas de mente-cuerpo “en las que se tendía a segmentar un estado emocional, psicológico o sociocultural, de su expresión, exteriorización o reproducción a través de la corporalidad” (Citro 2011, 80). La antropología del performance destaca el papel de la agencia o intencionalidad corporal en la generación de la experiencia emocional (Citro 2011).

En cuanto a la fase de entrenamiento teatral, es importante evidenciar los conceptos de *liminalidad* y *communitas*. Según Turner (1988), lo liminal corresponde a un momento y lugar donde una persona se encuentra temporalmente fuera de, invierte o pone en suspenso los códigos, normas y roles de su sociedad. Sin embargo, después de este periodo definido, la persona vuelve a “integrarse al proceso social total, constituyendo su polo negativo, subjuntivo y anti-estructural de un todo que se constituye de modo dialéctico” (Dawsey 2005, 163), generalmente revitalizando la estructura social y contribuyendo al buen funcionamiento de los sistemas, reduciendo sus tensiones y conflictos. Esta clase de fenómenos tienden a predominar en las sociedades preindustriales, tribales o agrarias, donde la actividad ritual no se separa del trabajo, y éste a su vez no se desvincula de la vida lúdica de la colectividad (Dawsey 2005, 164).

Entre tanto, en las sociedades contemporáneas, precisamente en los márgenes e intersticios de los procesos centrales de la economía y la política, se generan otro tipo de fenómenos, cuyo origen si bien remite a lo liminal, presentan características particulares, de ahí que sean denominadas fenómenos *liminoides* (Turner 1988). De hecho, se tratan de manifestaciones de crítica social, plurales, fragmentarias y experimentales que, en determinadas condiciones, “pueden suscitar transformaciones con desdoblamientos revolucionarios” (Turner 1988, 74). Estos fenómenos corresponden a periodos donde mediante la creatividad y el juego se transita en la ambigüedad, permitiendo a los participantes eludir o salirse del sistema de clasificación y poniendo en suspenso o fracturando los sistemas de relaciones, jerarquías y estatus sociales; experiencias que pueden ser fundantes de la *anti-estructura* (Turner 1988, 103).

Si, en la vida cotidiana, las reglas y códigos estructuran una continuidad predecible de hechos asumidos como verdaderos, desde el punto de vista del individuo, donde causa y efecto, racionalidad y sentido común son las nociones fundamentales esperadas y deseables. En la fase *liminal* o *liminoide*, la cultura se encuentra en modo subjuntivo, caracterizado por el rasgo de irreal, en oposición al modo indicativo, es decir “en un estado de ánimo de

posibilidad, incertidumbre, hipótesis, fantasía, presunción, deseo, etc.; según la situación imperante en la cognición (pensamiento), el apego (sentimiento) y la voluntad (intención) que son estructuras de experiencia” (Turner 1988, 115).

Además, en estos periodos “las personas de un grupo no tienen posiciones asignadas y desarrollan una intensa camaradería o igualitarismo interno, desapareciendo, en un principio, los estatus, formándose así un grupo que ha de gestionar sus relaciones internas” (Barragán 2015, 103). Estos grupos que se conforman dentro del periodo *liminoide*, denominados *communitas*, son: “conglomerados que logran unidad (a través de un proceso de toma de conciencia) -a pesar de las contradicciones internas-, y que llegan a transformarse en un actor colectivo que desestabiliza y recompone las estructuras, y quizás al final se desarticule” (Cruz 2017, 357).

Por efectos de lo *liminoide*, las *communitas* “marcan un momento en y fuera del tiempo dentro y fuera de la estructura social secular (...) Esto no significa estar más *uno junto otro* (o arriba y abajo) sino con los otros integrantes de una multitud de personas, un fluir del Yo al Tú” (Turner 1988, 112 [paréntesis del autor]). De tal manera, las *communitas* constituyen grupos *anti-estructura* que desarrollan el potencial de cambiar las cosas.

Ahora bien, tal como lo señalan Álvarez y Alvarado (2015), las etapas de preparación y de creación del personaje pueden ser entendidas como períodos *liminoides* debido a que, a lo largo del proceso, el actor toma consciencia y agita las estructuras que lo atraviesan, a través de un trabajo corporal y subjetivo, pero al mismo grupal e intersubjetivo:

El entrenamiento que llevan a cabo los actores consiste en un proceso de aprendizaje y creación imaginativa sobre el cuerpo y sus posibilidades, sobre la autoconsciencia, sobre los patrones corporales adquiridos socialmente. Es en los juegos teatrales y en el abordaje y construcción de un personaje cuando el actor se hace consciente de cómo el cuerpo está modelado por las costumbres y cimentado por las prácticas cotidianas. Prácticas y costumbres mecánicas, sólidas, algunas inconscientes, que constituyen, atraviesan, articulan y configuran el cuerpo. Prácticas y costumbres que conforman nuestra identidad y con las que hay que enfrentarse para transmutar un material e instrumento de trabajo ya conformado en un material e instrumento de trabajo limpio y maleable que permita al actor abordar otro modo de pensar, sentir y actuar, en definitiva, de ser (Álvarez y Alvarado 2015, 102).

De esta manera, se pone de relieve la gran cantidad de dimensiones interconectadas que integran a cada individuo en el estudio y la construcción de personajes, en tanto ha transitado múltiples espacios de endoculturación. En este contexto, el juego, como la capacidad de

trascender la realidad presente en busca de una realidad imaginaria, hace del teatro el ámbito liminal por excelencia; un espacio-tiempo que permite y fomenta la creatividad, la improvisación, la negociación de roles y de relaciones sociales, la exploración de posibilidades, la generación de lo nuevo y la solución de lo viejo, en definitiva, la regeneración e innovación cultural (Sjöberg 2018, 408).

Así, la naturaleza reflexiva y lúdica del teatro, que tiene su fuente en la *liminalidad*, “va transformando la psique del actor, su autoconciencia del cuerpo -con sus estados emocionales y cognitivos- y la consciencia de lo externo con el fin de representar desde sí mismo a un personaje en el escenario” (Barragán y Alvarado 2016, 105). Entonces, el teatro constituye un trabajo corporal en el que los individuos descubren cómo mantener la escucha abierta para sí mismos, los demás y el entorno, mientras dan equilibrio a sus cuerpos y al mismo tiempo los reconstruyen en todas sus dimensiones. En ese sentido, el teatro tiene la capacidad de ser una herramienta “con la que reflexionarnos y producirnos a nosotros mismos” (Sjöberg 2018, 104).

Como vemos, al ligar la teatralidad a lo *liminoide*, Turner (1988) no solo relaciona el teatro con el ritual, sino también con el juego, entendiéndolo sobre todo como una actitud de disposición hacia lo indeterminado, como una experiencia cultural, que puede, por tanto, estar presente en la vida social cotidiana (Sjöberg 2018, 105). Es en ese sentido que Turner “abre la teatralidad a nuevas posibilidades, a múltiples espacios más allá de la convención teatral” (Sjöberg 2018, 105).

De hecho, aunque Turner no estaba de acuerdo con autores como Goffman, que consideraron la vida cotidiana como un teatro continuo, cuando menciona que “si la vida cotidiana puede ser considerada como una especie de teatro, el drama social puede ser visto como un meta-teatro” (Turner 1988, 76). En sus últimos trabajos se pueden identificar varias ideas que abren una mirada analítica a la relación entre el performance de lo teatral y de lo cotidiano (Sánchez-Prieto 2013, 83).

1.1.3. Performatividad cotidiana y género

De acuerdo con Austin (1962), existe un tipo de enunciado que cuando se pronuncia en determinadas circunstancias, a diferencia del uso de palabras y frases que simplemente informan o confirman algo como verdadero o falso, realiza una acción que crea una realidad o efecto concreto sobre ella. Es decir, existen enunciados que “su expresión ya es realizar una acción; ésta no se concibe normalmente como el mero decir algo” (Austin 2010, 51), y en ese

sentido, tales actos del habla “no se encuentran afectados por las categorías de verdad o falsedad sino por las condiciones de éxito o fracaso de su realización” (Sánchez-Prieto 2013, 88).

A esto, Jacques Derrida agregó que la capacidad de construir una realidad a partir de actos de habla, es decir, su efectividad, depende en gran medida de la existencia previa de un contexto de autoridad; “esto significa que no hay una voz originaria y fundante sino una repetición regulada de un enunciado al que históricamente se la ha otorgado la capacidad de producir la realidad” (Sánchez-Prieto 2013, 87). La teorización de Judith Butler parte de este enfoque, centrado en lo *realizativo* sobre lo *enunciativo-descriptivo*, pero amplía esto conceptualizándolo en términos de acción corporal y colocando el cuerpo en el centro de cada acto de habla y de todos los actos performativos en general:

Un aspecto del acto de habla que se convierte en particularmente importante en este contexto es el hecho de que hablar es un acto corporal. Todo lo que se diga no sólo pasa a través del cuerpo, sino que constituye una cierta presentación de éste. (...). El habla es un sonido que se lanza desde el cuerpo, es una mera afirmación, una afirmación estilizada (Butler 2006, 243-244).

La importancia del cuerpo dentro de su propuesta analítica radica en que, las categorías sociales que sirven de base a la organización de las sociedades contemporáneas, como el género, se construyen a través de ciertos actos corporales repetitivos, estilizados y ritualizados que también construyen al sujeto que los realiza (Butler 2006, 245). Estos actos son denominados *performances* por Butler (2006). Por lo tanto, el cuerpo no es entendido como pura materia, sino como un proceso de materialización constante de posibilidades: “a la vez condicionadas y circunscritas por la convención histórica. En otras palabras, el cuerpo es una situación histórica, como explica De Beauvoir, y una forma de *ir haciendo, dramatizando y reproduciendo* una situación histórica” (Butler y Lourties 1998, 300).

En ese sentido, debido a que el género se construye a través de repeticiones estilizadas de acciones corporales, no habría una esencia, un *yo* anterior o por fuera del proceso de constitución de ésta, como lo creen ciertos modelos fenomenológicos o teatrales¹⁶; sino que sería precisamente en la repetición ritualizada de actos como gestos, movimientos, habla, entre otras, en las que se constituye el *yo* a sí mismo. Es decir, la performatividad, no es un

¹⁶ “Uno de los principales representantes de esta corriente es Erving Goffman, considerado uno de los primeros científicos sociales en aplicar la metáfora teatral en el análisis de lo social” (Franco 2014, 6).

“acto mediante el cual un sujeto da vida a lo que nombra, sino, antes bien, el poder reiterativo del discurso para producir los fenómenos que regula e impone” (Butler 2002, 19).

En este sentido, para Butler (2002), la identidad sexual y las categorías dicotómicas con las que se construye: femenino-masculino, heterosexual-homosexual, entre otros, lejos de ser aspectos biológicos o esenciales inscritos en la naturaleza humana, son el resultado de una construcción sociocultural e históricamente situada. Por lo tanto, la identidad en tanto construcción discursiva de nombrarse y representarse a sí mismo (Butler 2002, 20), no es un ejercicio ontológico, sino un proceso necesariamente relacional que implica la existencia, real o imaginaria, de un *otro*; de un *afuera constitutivo* que, en palabras de Butler (2002, 20), permite el contraste, la comparación, la diferencia y semejanza que se necesita para dar sentido de discursividad al *yo*¹⁷.

Pero incluso las identidades no sólo están condicionadas por la capacidad de acción de los sujetos y su propia voluntad. Ya que los contextos, permeados y enmarcados por relaciones de poder que, al igual que los discursos identitarios o “regímenes de representación” (Hall 2010b) previamente institucionalizados, también influyen en su construcción. “Por lo que el proceso simbólico en el que se da sentido a la *mismidad* y a la *otredad* implica un ejercicio de distinción y jerarquización, en el que cada identidad depende de la posición en la que se encuentra cada grupo social en relación a otro” (Fraga 2013, 391).

Y es que, como bien menciona Butler, “todas las identidades actúan por medio de la exclusión, a través de la construcción discursiva de un afuera constitutivo y la producción de sujetos abyectos y marginados” (Butler 2002, 35), o en palabras de Renato Ortiz, “las identidades se expresan en un campo de luchas y conflictos en el que prevalecen las líneas de fuerza diseñadas por la lógica de la máquina de la sociedad” (Ortiz 1996, 92). En ese sentido, las categorías actuales de sexo y género se basan en el poder hegemónico hetero-céntrico que actúa como un discurso autoritario a partir del cual se desarrollan normas culturales que determinan el proceso de materialización de los cuerpos (Ortiz 1996, 92). Respecto a este tema, Castellanos (2010) menciona:

La performatividad, es decir la repetición ritualizada de actos, no es opcional, sino que se basa en un discurso regulativo, una exigencia constante del entorno, encaminada a producir

¹⁷ De acuerdo a Cris Barker, “las conceptualizaciones de identidad como una dicotomía relacional parten de “una relectura de la teoría lingüística de Ferdinand de Saussure, sobre todo de aquella premisa que plantea que los significantes no se refieren directamente, ni en una relación de exacta correspondencia, a entidades fijas del mundo material, realidades o esencias, sino que producen significado solamente cuando establecen relaciones con otros significantes, dentro de un código determinado” (Barker 2003, 53).

aquellos fenómenos que regulan y constriñen la conducta en relación con la identidad sexual. Cuando se produce el resultado esperado, tenemos un género y una sexualidad culturalmente considerados congruentes con el sexo del sujeto (Castellanos 2010, 12).

Ahora bien, la sedimentación histórica de la sexualidad se manifiesta en la naturalización de una cierta cantidad de posibilidades corporales que aparentemente son la estructura natural de los cuerpos: “ser mujer es haberse vuelto una mujer, o sea obligar al cuerpo a conformarse con una idea histórica de mujer, inducir al cuerpo a volverse un signo cultural y materializarse obedeciendo una posibilidad históricamente delimitada” (Butler y Lourties 1998, 300). De hecho, Butler (2006) llama a esto “ficción regulatoria”; una ficción responsable, en términos culturales, de mantener el dominio social heteronormativo y patriarcal. Puesto que, a diferencia del feminismo clásico, la autora considera “la construcción del ‘sexo’ no como un dato corporal dado sobre el que se impone artificialmente la construcción del género” (Butler y Lourties 1998, 19), tanto el sexo como el género forman categorías indiferenciables que representan un continuo de una construcción cultural y constituyen así *significaciones performativamente realizadas* (Butler 2007, 99).

En ese sentido, Butler (2007) propone deconstruir la dicotomía *sexo-género* del feminismo clásico, así como el dualismo hombre-mujer, heterosexual-homosexual y otros tipos de construcciones identitarias que representarían oposiciones ideológicas destinadas a establecer y mantener la opresión mutua dentro de una jerarquía establecida (Duque 2010, 88-89). Y es que, Butler (2002) considera que la separación *yo/otro* constituye una estrategia de dominación que crea “en el movimiento mismo de promover la separación, un conjunto de preguntas artificiales acerca del otro que se busca conocer o recuperar. Por el otro, define a cualquier nosotros como construcción fantasmática que excluye parte de las bases que dice representar” (Briones 2007, 60).

Con esto en mente, los géneros no son ni verdaderos ni falsos, sino que producen *efectos de verdad*, es decir, fantasías o ilusiones de la originalidad de una supuesta esencia natural que se ha establecido en el cuerpo. Y precisamente, a través de las acciones sociales reiterativas se logra ocultar el carácter performativo del género. De tal manera, “a partir de esa imitación reiterada se establece la patologización de ciertas prácticas y la ‘naturalidad’ de otras, y se produce y consagra la falsa idea de originalidad y propiedad de la heterosexualidad normativa” (Saxe 2015, 5).

Cabe señalar que estos actos fueron preconcebidos como configuraciones sociohistóricas, llevadas a cabo por muchas personas en diferentes contextos. Para Butler (1998), la

performatividad son los actos en clave de género, que realizamos todos los días, pero que también han sido interpretados por muchas otras personas a lo largo del tiempo, como el guion de una obra de teatro que ha pasado por las manos de diferentes actores, quienes en su momento lo interpretaron como una realidad. Sin embargo, a pesar de que muchos fueron y dejaron de ser los protagonistas. Este libreto seguirá siendo reinterpretado por un debutante tras otro, en un ciclo de reproducción y actualización constante.

El acto que uno hace, el acto que uno ejecuta, es, en cierto sentido, un acto que ya fue llevado a cabo antes de que uno llegue al escenario. Por ende, el género es un acto que ya estuvo ensayado, muy parecido a un libreto que sobrevive a los actores particulares que lo han utilizado, pero que requiere actores individuales para ser actualizado y reproducido una vez más como realidad (Butler y Lourties 1998, 306).

Pero, a pesar de que históricamente el género ha sido prefabricado y regulado por sanciones o recompensas socioculturales, no es un fenómeno impuesto ni una determinación inscrita en el individuo, ya que el cuerpo no es un repositorio pasivo de códigos culturales, sino el principal medio de (re)construcción de categorías sociales a través de actos rituales-reiterativos. Pues paradójicamente,

así como la reiteración es a la vez la condición necesaria para la materialización de la norma, es a su vez la raíz de su posible subversión. Es en esta doble posibilidad en donde radica el potencial performativo de todo acto. Es lo que nos permite hacer al mundo, manteniéndolo y transformándolo (Blasi y Pizarro 2010, 10).

En este sentido, Butler (2006) sostiene que a través de actos performativos es posible la subversión de la dicotomía sexual y de cualquier otro tipo. Asimismo, la autora afirma, como Schechner y Turner en su momento, que la necesidad de reiteración es un indicio de que la materialización del poder hegemónico, en este caso hetero-céntrico, nunca está completa ni acabada y de que los cuerpos no se adhieren pasivamente a las normas sociales, por autoritarias e impositivas que estas sean. Es decir, así como la reiteración puede convertirse en una naturalización de la norma, también hay rupturas y espacios intermedios —intersticios— que escapan o superan la norma y conforman zonas inestables de la constitución de género:

En realidad, son las inestabilidades, las posibilidades de re-materialización abiertas por este proceso las que marcan un espacio en el cual la fuerza de la ley reguladora puede volverse contra sí misma y producir rearticulaciones que pongan en tela de juicio la fuerza hegemónica de esas mismas leyes reguladoras (Butler 2002, 18).

Entonces, la performatividad está involucrada tanto en la reproducción como en la subversión de las relaciones de poder, pero ¿de qué depende de si un acto corporal es reproductivo o transgrede las normas culturales impuestas? Desde esta perspectiva, estudios recientes intentan dar respuesta a esta profunda interrogante, visibilizando y subrayando el carácter lúdico de estos actos realizados de manera reiterativa. Dado que la vida social contemporánea es un proceso con intersticios y ámbitos cada vez más inciertos, donde las referencias y categorías tradicionales se perciben como anticuadas, los seres humanos se ven obligados a improvisar, experimentando otros roles, categorías e identidades en sus vidas diarias. Y entonces hacen del juego, no una actividad separada del cotidiano, sino una actitud de disposición hacia ciertos ámbitos o temáticas indeterminadas, cuestionadas o en disputa, como el género (Sjöberg 2018, 4).

Como hemos visto, a partir de las contribuciones de Turner, Scherner y Butler es posible comprender el alcance y la importancia de los actos performativos en el estudio de la realidad social. Su enfoque revela las categorías, identidades, jerarquías, grupos y relaciones de poder entre ellos, mientras que al mismo tiempo es posible identificar los espacios intermedios o puntos de intersticios que permiten modificar y socavar estas relaciones de dominación para fomentar la construcción de nuevas realidades sociales.

Capítulo 2. Sociedad de la información: contextualización

En el contexto de la pandemia de Covid-19, las redes sociales se han convertido en el entorno de comunicación y entretenimiento de estos adolescentes (*El Universo* 2021a), donde han articulado la mayor parte de su socialización, estudios, relaciones familiares y lazos afectivos con sus pares desde el toque de queda hasta la actualidad. De hecho, han construido una red de contactos a través de TikTok con otros usuarios que comparten aspectos en común con ellos. Esto se ha dado, a menudo, mediante la ejecución de acciones virales (desafíos, coreografías, fonomímicas), que al mismo tiempo, les ha permitido experimentar las diferentes opciones que esta aplicación ofrece.

Ahora bien, dado que estos adolescentes presentan un flujo de interacciones consigo mismos y con otros tiktokeros en TikTok.¹⁸ Es importante revisar y comprender los cambios en el comportamiento comunicacional en general, y la irrupción de la comunicación en las redes sociales en particular, en la vida cotidiana de nuestros interlocutores. De esta manera, podremos identificar las particularidades de esta red social que les han motivado a ensayar determinadas identidades a través de las acciones repetitivas que realizan en esta plataforma.

En este sentido, Manuel Castells afirma que en el siglo XXI conviven tres formas de comunicación. La primera, se refiere al tipo de relación más antiguo y tradicional: la comunicación interpersonal, en el que la interacción se da cara a cara (en persona), y con una sincronía temporal. La segunda corresponde a la comunicación de masas, que se caracteriza por su sentido de unilateralidad comunicativa, con un nivel de interacción bajo o nulo, que tuvo su fase de gran expansión en el siglo XX, y cuyo modelo arquetípico es la televisión. Finalmente, está la autocomunicación de masas, que se refiere a la interacción habilitada por las plataformas de redes sociales digitales a través de las cuales millones de personas se comunican entre sí; difundiendo mensajes en múltiples direcciones (Castells 2009, 92). Sin embargo, la convivencia de estos modelos de comunicación no significa que no exista tensión, contradicción o conflicto entre ellas. De hecho, su relación es muy compleja, ya que por momentos y en determinados ámbitos se complementan; y se contradicen en otros.

¹⁸ “Los jóvenes están ‘más conectados que nunca’, y que las restricciones sanitarias fruto de la pandemia de COVID-19 provocaron que ‘sus actividades, desde las clases al juego, la socialización e incluso la actividad física, pasaron a desarrollarse a través de Internet’. Entre las redes sociales, Instagram cayó un 43 por ciento, quedando por detrás de Facebook en popularidad, pero su uso de 44 minutos diarios superó los 17 que le dedicaron a la segunda. Otra red social como TikTok lidera la escala de uso con 75 minutos diarios, y los niños la han usado un 97 por ciento más que en 2019” (*ABC* 2021).

Sin embargo, tras el surgimiento y democratización del internet, cierto consenso sugiere que el sistema de comunicación en general ha ido cambiando de manera abrupta y aparentemente irreversible. (Lévy 2004, 2). Uno de estos cambios estructurales más importantes, que han surgido en la comunicación humana y que se está consolidando cada vez más como el dominante, es el nuevo “contrato de comunicación” (Verón 2014). Dado que muchos de los códigos, normas e instituciones que regulan los medios tradicionales no tienen cabida en el ámbito digital, según Verón, ya que las redes sociales regulan nuevas formas de comunicación que crean un espacio complejo que aún está en construcción.

Además, el autor afirma que hoy en día existe “una diversidad creciente de modalidades de uso: convergencia creciente en producción, divergencia creciente en recepción (...). Así, la programación del consumo pasa de la producción a la recepción” (Verón 2014, 301). En consecuencia, actualmente existe una cantidad incalculable de contenido en el ciberespacio, configurado como un enorme hipertexto que “guarda en acto o en potencia las coordenadas temporales, espaciales e identitarias de todos y cada uno de los usuarios” (Braunstein 2012, 27).

Esta información es recopilada y gestionada por sistemas complejos de inteligencia artificial que estructuran y procesan grandes volúmenes de datos. En este contexto, la configuración como *red social* actúa como un mecanismo organizador que previene la fragmentación y el caos, facilitando la emergencia de lo que algunos teóricos denominan *multitudes inteligentes*. Estas multitudes se conforman como comunidades de afinidad en torno a temáticas específicas, donde se producen y comparten conocimientos, así como marcos interpretativos colectivos que fortalecen el sentido de pertenencia y la cohesión dentro del entorno digital (Rheingold 2014, 22). En palabras de Rheingold, las redes sociales se entienden como:

Aquella forma de organización en la que las fronteras de la sociedad son permeables, las interacciones se dan con terceros muy diversos, las conexiones alternan entre múltiples redes y las jerarquías son menos piramidales y más recursivas [...] la mayoría de sus miembros actúa en múltiples comunidades parciales, estrechamente conectadas. En lugar de integrarse con el mismo grupo de las personas de su entorno, cada individuo tiene su propia comunidad personal (Rheingold 2014, 23).

Es importante mencionar que, si bien las redes sociales han existido en otros campos de la sociedad además del ciberespacio, “los avances tecnológicos más recientes en telecomunicación han permitido que la red social se consolide como una forma de organización social dominante” (Rheingold 2014, 23). En palabras de Jesús Flores: “en

Internet, el paradigma es generar una cultura de red” (Flores 2009, 75), que generalmente influye en el sistema de comunicación de diferentes maneras.

Además, debemos recalcar que las audiencias han sido reemplazadas por las comunidades en las redes sociales generadas en el ciberespacio (Flores 2009). Y que estas comunidades están conectadas entre sí, no sólo a través de un “nodo central, sino de un patrón de muchos a muchos” (Flores 2009, 75). En este sentido, las redes sociales representan una forma de organización que permite la participación a través de la transmisión, producción y recepción de información y conocimiento entre los diferentes actores o nodos, por lo que en este espacio “la comunicación se define como una conversación en múltiples sentidos y con múltiples centros” (Flores 2009, 74), donde cada usuario, paradójicamente, es un centro.

Ahora bien, un fenómeno característico de la década actual es el surgimiento y popularidad de varias plataformas de redes sociales digitales. YouTube, Facebook, Twitter, Instagram y TikTok se encuentran entre las más utilizadas en el mundo. Y a pesar de su formato y características de consumo, todas tienen algunas peculiaridades que conviene señalar a continuación.

En primer lugar, la interacción con otras publicaciones se realiza a través de herramientas que permiten al usuario comentarlas, compartirlas y reaccionar a ellas. Estas interacciones se registran y cuantifican. De esta forma, la cantidad de publicaciones compartidas, *me gusta* y comentarios serán visibles para quienes tengan acceso al perfil de un usuario específico.

Otro aspecto cuantificable es el número de seguidores o “amigos” que tiene cada persona en sus cuentas. A partir de estas variables es posible determinar qué publicaciones son populares y qué temas se convierten en tendencia, pero también qué personas son *influencers*, es decir, quienes dictan estas tendencias. En este sentido, una de las principales formas de popularizar o transformar una publicación en tendencia es a través de los *hashtags*, que son palabras claves que se utilizan para agrupar diversas publicaciones dentro de una temática determinada.

Si bien las tendencias son cíclicas y gozan de gran popularidad, también son efímeras. Lo que se ajusta a la cultura de la inmediatez y el consumo fugaz y desechable que configura las sociedades modernas (Vásquez y Fernández 2016, 39). Sin embargo, las tendencias también “pueden ser dictadas por las industrias mediáticas y el algoritmo de búsqueda de las redes sociales basándose en las preferencias de cada persona” (Gutiérrez y Rey 2018, 98).

Otra característica clave de las plataformas de redes sociales es el predominio del lenguaje audiovisual (Winocur y Morales 2018). En efecto, *selfies*, *gifs*, *memes*, fotos y videos son los principales contenidos que circulan actualmente en las redes sociales. Según el ‘informe Meeker’¹⁹, “las imágenes son cada vez más los medios por los cuales las personas se comunican, ya que los desarrollos tecnológicos, como wifi más rápido y mejores cámaras de teléfonos, han fomentado un aumento en la toma de imágenes” (Pellicer 2019).

A su vez, el texto juega un papel secundario en la mayoría de las publicaciones, ya sea definiendo el significado de la imagen o agregando información sobre ella. En términos de Roland Barthes, podríamos decir que el texto en las redes sociales cumple una función de anclaje más que de relevo (Barthes 1971).

Por otro lado, las plataformas digitales son actualmente uno de los intermediarios más importantes en el proceso de construcción de identidades juveniles (Scolari 2018). Como McLuhan (1964) predijo hace décadas, la presencia de dispositivos móviles está aumentando en el día a día de los adolescentes y jóvenes con los medios económicos para acceder a los mismos. De hecho, hoy en día los teléfonos móviles y otros dispositivos se han convertido en una extensión del cuerpo, con la capacidad de afectar la sensibilidad, el conocimiento y la forma en que los usuarios interactúan y se relacionan entre sí.

En este sentido, varios estudios muestran una conexión cada vez más directa y cercana entre las formas de interacción virtual y la identidad adolescente (Scolari 2018); encontrando, por ejemplo, que la “demostración y confirmación de las relaciones afectivas” es un patrón común en Facebook (Winocur y Morales 2018, 110) o la “construcción cada vez más normativa de prototipos estéticos ideales”, que se registra regularmente en Instagram (Márquez y Lanzeni 2018, 106). Esto demuestra que “cualquier actividad que los jóvenes realicen en las redes sociales tiene una alta significación en su vida cotidiana vinculada a sus afectos cercanos y referentes identitarios más importantes” (Winocur y Morales 2018, 109).

2.1. La construcción del *self* en redes sociales

Las redes sociales *online* (RSO) han existido desde el nacimiento de Internet y estaban vinculadas a blogs o plataformas de mensajería (Hera 2021). No obstante, su auge se remonta

¹⁹ “Mary Meeker es una de las mayores consultoras del mundo en temas de Internet y nuevas tecnologías. Es la fundadora y socia general de Bond Capital -firma de capital de riesgo de Silicon Valley cuyas compañías de cartera incluyen a Slack y Uber-. Desde hace años publica anualmente un informe sobre tendencias digitales. El informe de Meeker, siempre en la dialéctica Estados Unidos-resto del mundo, aporta algunas ideas clave que hay que tener en cuenta. (...) si bien puede parecer demasiado obvio en algunos puntos, pero identificando cientos de tendencias, más allá de los números absolutos podemos ver caminos a desarrollar” (Pellicer 2021).

a la creación de plataformas como Facebook en 2006, que originalmente estaba pensada como un medio de comunicación para estudiantes universitarios, pero se ha convertido con el tiempo en un espacio virtual para la autoexpresión, en el que el *yo* predomina no solo en el discurso sino también en la imagen.

Las RSO permiten que los usuarios dispongan de su página web (home page), donde crear un perfil para colgar imágenes, contar quiénes son, hablar de sus gustos e intereses y compartir todo tipo de información con sus contactos o lista de amigos (...). Las comunidades virtuales en las que se exponen datos en distintos formatos (fotografías, videos, links, etc.) que los demás usuarios pueden visualizar y también comentar (Ruiz, Oberst y Carbonell-Sánchez 2013, 160).

El *self* (yo), por otra parte, se ha teorizado durante décadas como parte de un acto social, entendido como “toda la interacción que requiere una adaptación en la que el individuo forma parte de una cadena, siento emisor y receptor de otros estímulos que movilizarán a otros actores, creando así la experiencia” (Ruiz, Oberst y Carbonell-Sánchez 2013, 160). Ahora bien, este *yo* ha adquirido una connotación diferente y se presenta como un *self* flexible y múltiple, especialmente cuando es construido por RSO.

En este sentido y respondiendo al objetivo y tipo de contenido de cada red social, las personas deben tener un perfil para cada una de ellas: “cada uno con unas características diferentes, lo que nos puede llevar a la idea de múltiples *selfs*” (Ruiz, Oberst y Carbonell-Sánchez 2013, 164). Cuando hablamos del cumplimiento de los requerimientos de las plataformas, también se puede mencionar que las identidades creadas a partir de estos requerimientos están diseñadas para los espectadores o consumidores de la red social, es decir, la identidad de un usuario debe cumplir con las expectativas de contenido de los demás usuarios de cada red social.

Además, de acuerdo a Ruiz, Oberst y Carbonell-Sánchez (2013) existen una serie de etapas en cuanto a la construcción de esta identidad digital en línea. La primera fase consiste en una manipulación estratégica, en la que los individuos son conscientes de que pueden manipular su representación, muchas veces mostrando un *self* posible o *self esperado* o *self ideal* que en términos generales puede ser considerada como:

Una coproducción con sus amigos, contactos, seguidores o consumidores, ya que surge de la retroalimentación a través de las cuales, los jóvenes, en este caso, pueden legitimarse, también los ayuda a seleccionar qué información comparten como parte de ese proceso de reflexión (Ruiz, Oberst y Carbonell-Sánchez 2013, 164-165).

De esta primera etapa, pasamos a gestionar el *self múltiple*, llamada personalidad pastiche (Ruiz, Oberst y Carbonell-Sánchez 2013, 165). Aquí se multiplican los modelos de comparación que están disponibles para el *self*. Esto se debe a que el individuo reconoce que su *self* está formado de fragmentos de otros *selves*, "*self fragmentado*", que originalmente provienen de las relaciones con otros individuos (Ruiz, Oberst y Carbonell-Sánchez 2013, 165). En esta misma línea también se puede destacar al *yo colonizado* por esa misma variedad de criterios sobre el yo puesto ante el público.

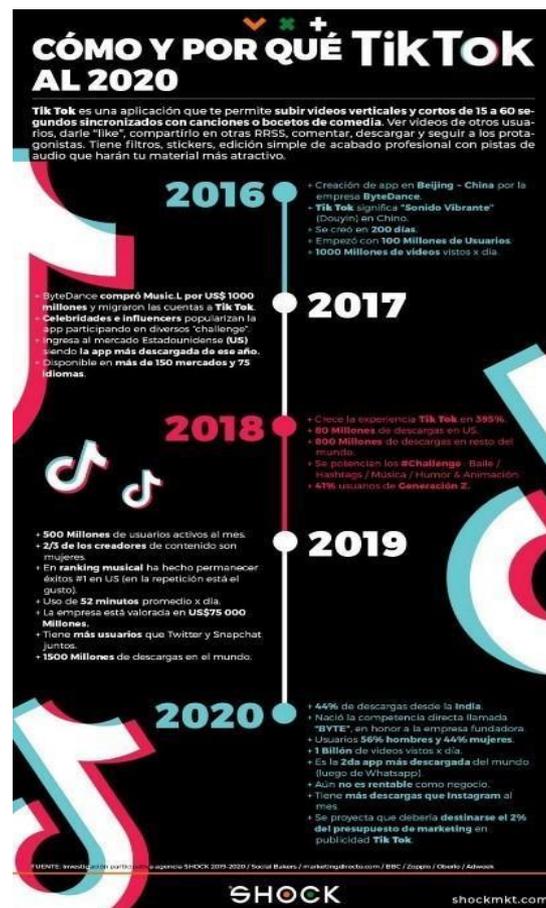
Ahora bien, la última etapa en la construcción de *yo* en redes es la del *self* relacional, en la cual, los individuos reconocen su yo como producto de la interacción como tal, y el mismo se construye cada momento, situaciones y audiencias concretas. Este tipo de presentación permite a las personas mostrar una autoimagen deseable con la que quieren ser percibidos por sus contactos y de la que recibirán una respuesta. A partir de ahí, pueden modificar la imagen y ajustarla a la forma en que quieren ser tratados (Ruiz, Oberst y Carbonell-Sánchez 2013, 166).

2.2. Acerca de TikTok

TikTok es un servicio de red social que tiene como objetivo crear, compartir y consumir videos cortos. La aplicación fue lanzada en China en septiembre de 2016,²⁰ y llegó al mercado internacional a través de iOS y Android (mediante sus respectivas tiendas) en 2017. Cabe destacar que la disponibilidad de esta aplicación se consolidaría a nivel mundial en 2018, gracias a la fusión con otra red social china: Musical.ly. En este período de tres años, se ha convertido en la aplicación más descargada del mundo (Galeano 2019). Por su formato de video corto y el contenido que en esta plataforma se sube es variado, a lo que se suma el hecho que la aplicación tiene una fácil pero poderosa herramienta de edición de video.

²⁰ En China, su nombre es *Douyin*. El nombre TikTok fue propuesto para el mercado internacional cuando comenzó a expandirse a otros países en septiembre del 2017.

Figura 2.1. Infografía de la evolución de TikTok



Fuente: Shockmkt.

TikTok es una plataforma de contenido exclusivamente audiovisual. Se trata de videos de formato corto, máximo 60 segundos, generalmente autorreferenciales o *video-selfies*, sujetos a un proceso de edición, que incluye la incorporación de filtros, efectos visuales, emojis, música de fondo y fragmentos sonoros que permiten la creación de imágenes de material de muy alta calidad. La gran mayoría de los videos que circulan en esta plataforma están hechos por fonomímica, es decir, a través de la sincronización de movimientos corporales y labiales con fragmentos lingüísticos pregrabados, simulando así hablar o cantar en vivo (Pellicer 2019, 5). Con la misma tecnología, también es posible falsear diálogos o escenas de películas, series o situaciones populares de otras redes sociales. Este tipo de videos se denominan *cringe*.

Otro formato bastante común es insertar un video sobre un video ya publicado, manteniendo el audio original, para crear un tercer video que da la ilusión de interacción en tiempo real entre los usuarios de ambos videos, ya sea como imitación, reacción o diálogo. Este tipo de video es denominado *duet*. Además, cabe señalar que la función de los desafíos es muy importante en esta plataforma, ya que esto incentiva la generación de más videos sobre un

tema específico. En muchas ocasiones se trata de coreografías, denominados *lip sync*, u otro tipo de actividades que implican cierta habilidad corporal (Pellicer 2019, 5).

Una característica clave de TikTok es el acceso directo y sin restricciones al contenido de sus usuarios simplemente descargando la aplicación ya que todos los usuarios pueden ver los videos en la plataforma sin seguir un perfil específico. Para organizar la información se utiliza inteligencia artificial, “identificando los intereses de sus usuarios en base a las interacciones que realizan con otras publicaciones, a fin de mostrar contenido personalizado a cada usuario” (Pellicer 2019, 4). Sin embargo, a diferencia de Instagram u otras redes sociales, en TikTok el funcionamiento de los algoritmos utilizados “no son de alcance público”.²¹

En este sentido, la aplicación está diseñada para reproducir un video repetidamente si el usuario no interviene. La navegación estándar implica desplazarse constantemente hacia abajo en la pantalla, lo que muestra indefinidamente nuevos videos tanto de personas que están siendo seguidas por el usuario desde su perfil, como de aquellas que no. Según algunos psicólogos, este diseño “puede generar una gran adicción entre los adolescentes” (Quiroz 2020, 2).

En palabras de Scolari (2020), a pesar de una menor participación en comparación con otras plataformas de larga data como Instagram o Twitter, TikTok ha llegado a 800 millones de usuarios en todo el mundo en los cuatro años de su existencia hasta enero de 2020. Este autor también menciona que:

TikTok engancha desde el primer segundo y lo hace gracias a dos factores que están resultando imbatibles: su reproducción sucesiva y un algoritmo eficiente. Con respecto a su sistemática de reproducción, sin llegar a ser automática, la red ofrece un entretenimiento fácil y rápido, ideal para momentos de espera. Sus videos son de apenas quince segundos y son un pasatiempo perfecto y visto uno, con un simple toque del dedo se tiene acceso al siguiente. Pero esta operatividad no sería suficiente si el contenido mostrado no es del interés del usuario y es aquí donde entra en juego la magia del algoritmo. TikTok ofrece en la cuenta del usuario un contenido fácil de consumir y previamente masticado por el cerebro interno del sistema (Scolari 2020, 220).

Cada vez más investigaciones muestran que la presencia *activa-participativa* en las redes sociales es un elemento clave para la adquisición de capital social entre las personas, especialmente entre los jóvenes y adolescentes: “estar al día en las últimas tendencias,

²¹ “El funcionamiento del algoritmo de TikTok no es público, a diferencia del de Instagram, donde es sabido que se basa en mostrarle a cada usuario lo que cree que quiere ver” (Quiroz 2020, 2).

publicar buenas historias, conseguir más seguidores, convertirse en *influencers*, es cada vez el deseo de más y más jóvenes” (Piedra 2020, 41). Esta es una evidencia de que los usuarios de TikTok, lejos de ser consumidores pasivos, se acercan más a lo que McLuhan denominaría *prosumidores* (McLuhan 1964) es decir consumidores activos al mismo tiempo que productores de sus propios contenidos.

Teniendo esto en cuenta, en relación con la edad de los usuarios, TikTok menciona las siguientes restricciones para usuarios menores de 18 años en su apartado de *Avisos Legales* (TikTok 2021) con el fin de limitar la exposición a menores y proteger su privacidad:

- Los usuarios de 13 a 15 años automáticamente tendrán sus cuentas privadas. Esto significa que solo aquellos que hayan sido aprobados como seguidores por el usuario podrán ver sus videos.
- Solo las personas marcadas como amigos pueden comentar sobre el contenido de jóvenes menores de 16 años. Además, estos usuarios pueden decidir si sus videos podrán ser comentados por sus seguidores o por otros. Pero en ningún caso habrá oportunidad para que todos puedan comentarlos de manera automática.
- Por otro lado, los tiktokeros mayores de 16 años tendrán disponible la opción-Permitir la descarga de tus videos-, pero estará desactivada por defecto. Sin embargo, se puede habilitar en cualquier momento si así lo desean.
- Todos los usuarios menores de 16 años tendrán desactivada la opción -Recomienda tu cuenta a otros-. Asimismo, las características asociadas a los ajustes de -Dúo- y -Pegar- no estarán disponibles para quienes tengan menos de 16 años.

2.2.1. La plataforma más popular durante la pandemia

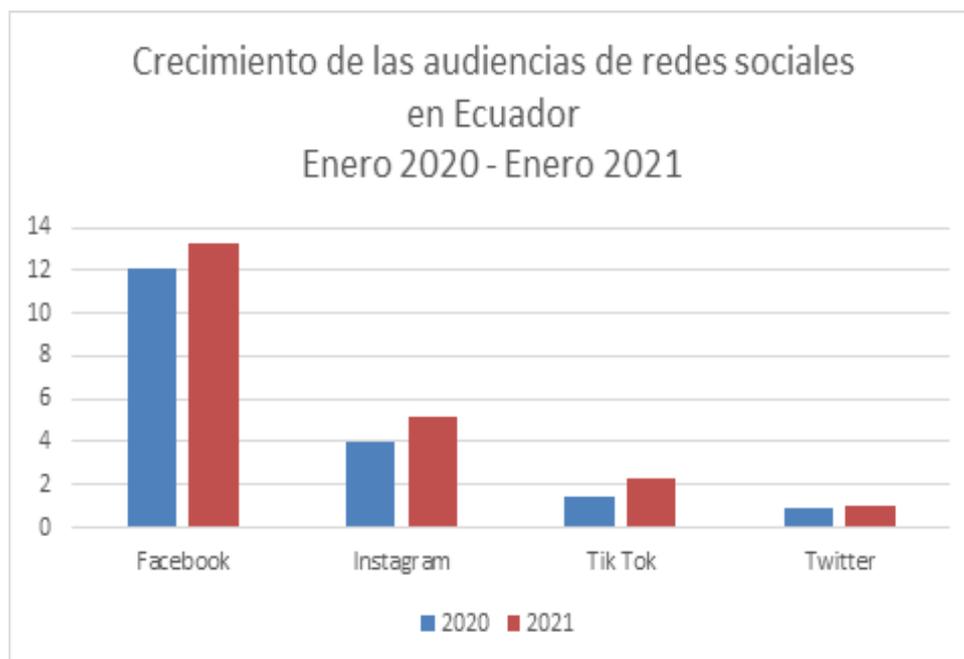
TikTok existe como plataforma virtual y aplicación móvil desde 2016. Sin embargo, alcanzó una gran popularidad en el contexto de la pandemia de Covid19. Entre las causas que influyeron en este hecho, podemos mencionar la lucha contra TikTok, iniciada por el entonces presidente de Estados Unidos, Donald Trump, para presionar a esta empresa para que venda, abandone o cierre definitivamente sus oficinas en Estados Unidos a través de una orden ejecutiva que tenía 90 días para ejecutarse (Byte Dance, 2020). Este intento de sabotaje estuvo relacionado con el aparente acceso a la información de los dispositivos que descargaron esta aplicación bajo la premisa de un supuesto espionaje por parte del gobierno chino.

Sin embargo, unos meses después, TikTok se convirtió en el espacio común de varios presidentes y grandes personalidades de todas las edades. Este anuncio con matices políticos le dio la visibilidad que la aplicación necesitaba para mantener en crecimiento el volumen de descarga en todo el mundo en los meses siguientes. A la par y como resultado directo del avance de Covid19, donde su uso se ha incrementado principalmente por su inmediatez, brevedad y medio de entretenimiento durante la cuarentena.

2.2.2. El uso de TikTok en Ecuador: en el contexto de la pandemia Covid-19

De acuerdo con *Sensor Tower*²², TikTok ha experimentado un crecimiento significativo desde el último trimestre de 2019, período que coincide con la emergencia sanitaria por la pandemia Covid-19. El número total de descargas de esta aplicación ascendió a 315 millones a abril de 2020, principalmente en Estados Unidos y China (Williams 2020).

Gráfico 2.1. Audiencias de redes sociales en Ecuador enero 2020 a enero 2021



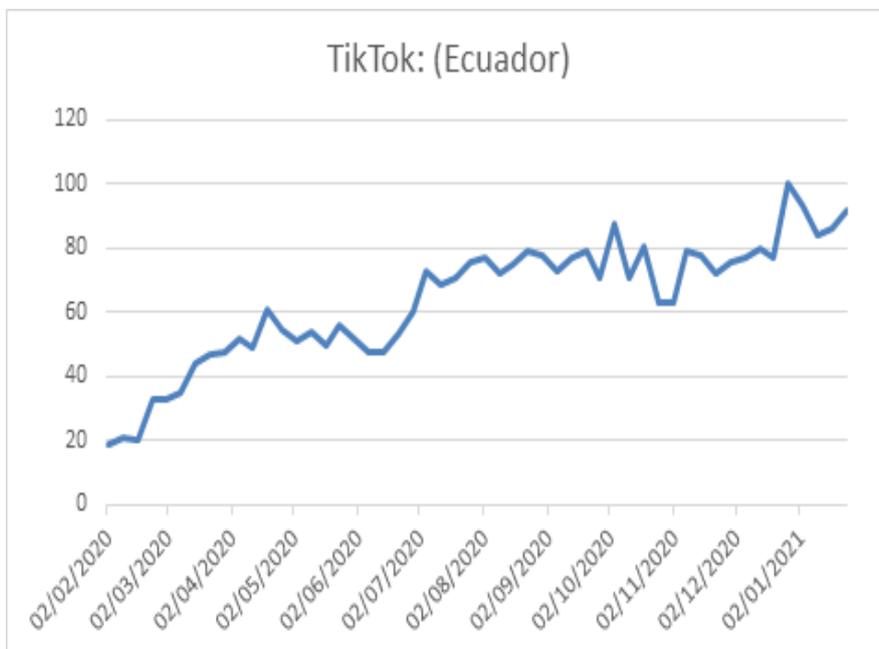
Fuente: Del Alcázar Ponce (2020).

En Ecuador, como se puede observar en la Figura 3, el número general de usuarios ha aumentado en cada una de las redes sociales más populares. Sin embargo, el crecimiento de TikTok en el país ha sido notable. Dado que esta aplicación contaba con alrededor de 1'440.000 usuarios en enero de 2020, ese número se elevó a 2'300.000 usuarios en enero de 2021; un aumento de casi un millón de usuarios más respecto al año anterior (Del Alcázar

²² Sensor Tower es una empresa que proporciona inteligencia de mercado y análisis para la economía de las aplicaciones móviles por medio de su paquete de software.

Ponce 2021). Además, según los datos remitidos por Mentinno,²³ las aplicaciones de mensajería y redes sociales más importantes son: 1. Telegram, 2. Signal, 3. WhatsApp, y 4. TikTok.

Gráfico 2.2. Búsquedas de TikTok en Google

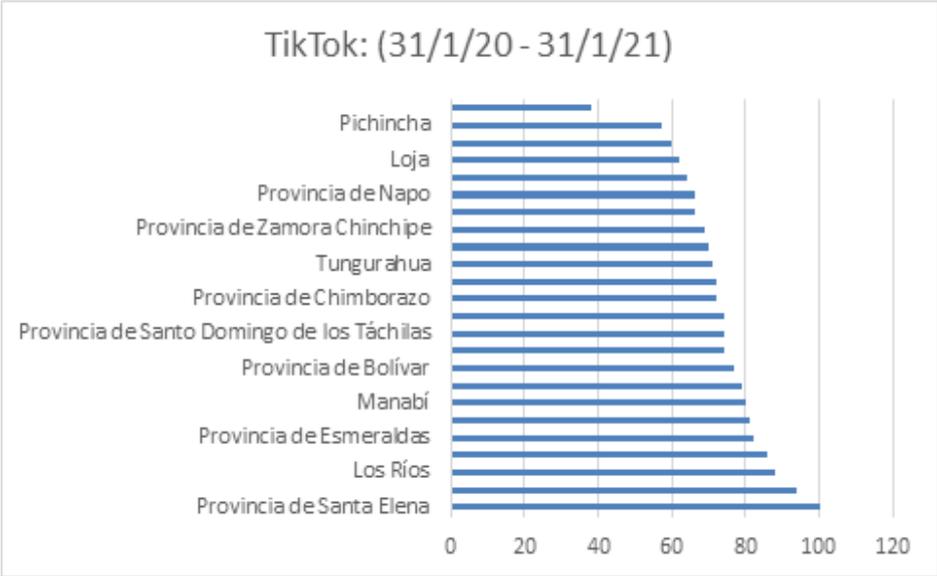


Fuente: Google Trends.

Siguiendo esta línea, también hubo un incremento en las descargas de la aplicación y búsquedas de TikTok en Google en América Latina, y especialmente en Ecuador, en el período comprendido entre febrero de 2020 y enero de 2021, como se muestra en el gráfico 3.

²³ Mentinno – Innovation and Lifetime Value Partners, es una consultora, centrada en inteligencia digital y planificación, que semestralmente presenta estadísticas, rankings, cifras y tendencias del comportamiento digital, demográfico y de redes sociales de Ecuador.

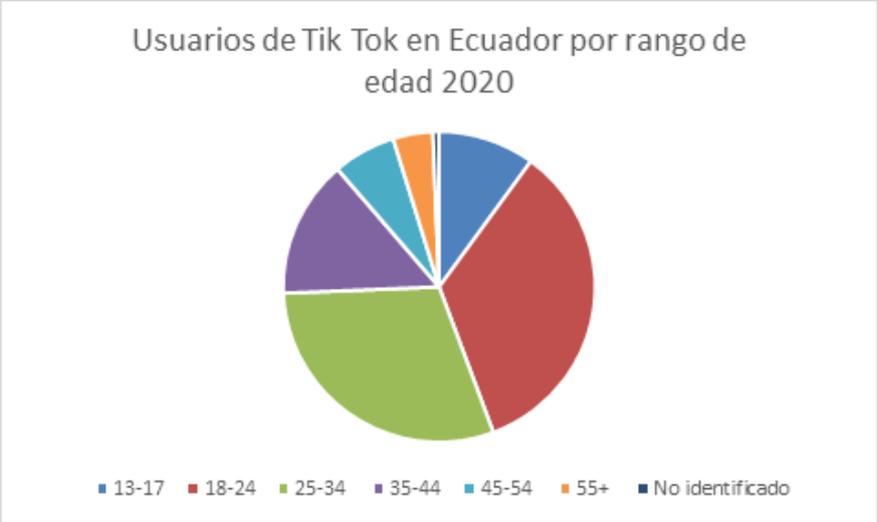
Gráfico 2.3. Búsquedas de TikTok en Google según provincias



Fuente: Google Trends.

La ilustración 4. muestra las provincias con más búsquedas entre febrero de 2020 y enero de 2021, Santa Elena la primera y Pichincha la provincia con la menor cantidad de búsquedas de TikTok.

Gráfico 2.4. Usuarios de TikTok en Ecuador por rango de edad



Fuente: Mentinno (2020).

Como se puede vislumbrar en la ilustración 5, el grupo etario con mayor presencia en esta red social es del de 18 a 24 años con un 34%, seguido por el grupo etario de 25 a 34 con un 30%. Aunque el porcentaje de descargas de los adolescentes de acuerdo a los datos presentados

representa un 10%, cabe destacar que la información brindada a la aplicación (como fechas de nacimiento, así como nombres) puede ser falseada por sus usuarios, lo que les facilita la interacción con otros usuarios de la plataforma.

2.3. El análisis cultural de la imagen

Hasta la década de 1960, el registro audiovisual se utilizaba principalmente para ilustrar las notas de campo del trabajo etnográfico como evidencia, ya que la imagen era interpretada como un reflejo objetivo y veraz de la realidad en la tradición positivista.²⁴ De ahí que los primeros documentales etnográficos fueron un registro distanciado y empírico de los hechos sociales, evitando en lo posible cualquier tipo de interpretación, dirección o edición posterior a fin de captar la realidad, supuestamente, en su estado espontáneo y natural. Mientras la imagen fue reducida a un papel de evidencia objetiva, la ciencia moderna otorgó a las producciones lingüísticas el rol de ser las principales fuentes de análisis dentro de su abordaje de lo social. De esta manera, la entrevista o la encuesta, así como la utilización de fuentes secundarias escritas, siguen siendo los principales instrumentos y técnicas para recopilar información dentro de las ciencias sociales.

Este hecho no es en modo alguno una mera coincidencia, sino que está íntimamente relacionado con la *colonialidad del saber*,²⁵ en la que se insertan las sociedades latinoamericanas y en la que la ciencia positivista fue uno de sus principales protagonistas (Bianciotti y Ortecho 2013, 132). Ahora bien, el hecho de que la ciencia moderna tenga una supuesta objetividad, imparcialidad y universalidad como principios y propósitos últimos de su gnoseología, hace necesario un sistema de representación que se adapte a este propósito. De tal manera:

Los signos de predominio de la función icónica e indicial (circunscriptos en la configuración cultural moderna al mundo del arte) no habrían sido una herramienta eficaz para estos propósitos, puesto que su constitución está literalmente «signada» por las relaciones de

²⁴ Si bien esta tradición de pensamiento fue dominante dentro de la investigación etnográfica hasta los años 60, todavía es posible encontrar investigaciones antropológicas que continúan concibiendo al registro fotográfico o audiovisual como una evidencia empírica irrefutable de sus afirmaciones (Bianciotti y Ortecho 2013).

²⁵ “Las ciencias sociales funcionan estructuralmente como un ‘aparato ideológico’ que, de puertas para adentro, legitimaba la exclusión y el disciplinamiento de aquellas personas que no se ajustaban a los perfiles de subjetividad que necesitaba el Estado para implementar sus políticas de modernización; de puertas para afuera, en cambio, las ciencias sociales legitimaban la división internacional del trabajo y la desigualdad de los términos de intercambio y comercio entre el centro y la periferia, es decir, los grandes beneficios sociales y económicos que las potencias europeas estaban obteniendo del dominio sobre sus colonias. La producción de la alteridad hacia adentro y la producción de la alteridad hacia afuera formaban parte de un mismo dispositivo de poder. La colonialidad del poder y la colonialidad del saber se encuentran emplazadas en una misma matriz genética” (Castro-Gómez 2000, 93).

similitud o contigüidad con aquello referido. Sólo los sistemas alfabéticos, entendidos como estructuras que articulan representaciones abstractas y arbitrarias, podrían ser un soporte “confiable” para vehiculizar asépticamente significaciones de tenor gnoseológico (Bianciotti y Ortecho 2013, 132).

Si se considera que una de las principales características de la colonialidad del saber es el establecimiento de un modelo dicotómico de significado,²⁶ que ordena todo tipo de categorías de clasificación en una jerarquía, que no permite ningún cruce o desplazamiento entre ellas (Segato 2011, 9). Los sistemas de representación lingüística, escrita u oral han sido establecidos como hegemónicos, mientras que los lenguajes visuales o corporales han sido relegados a un segundo plano, impidiendo el surgimiento de “otras posibilidades de expresión de la significación susceptibles de denominarse conocimiento” (Bianciotti y Ortecho 2013, 133).

Sin embargo, desde mediados del siglo XX varios autores de las ciencias sociales y del arte, empezaron a desarrollar investigaciones dando importancia a la imagen más allá de su función ilustrativa. Ardévol menciona que el antropólogo Jean Rouch, el primero en proponer el concepto de *antropología compartida*, a partir de la premisa que afirma que la subjetividad es inevitable en el proceso de investigación, plantea que el alcance del análisis no debe estar limitado a lo que se muestra, sino que además debe incluir a quién y cómo se muestra (Ardévol 1998, 14). Y en el marco de este enfoque, la particularidad del estudio antropológico radica en el análisis e interpretación de los datos audiovisuales dentro del contexto etnográfico. Varios autores se han referido a esto como *antropología visual compartida*.

Sin embargo, se han generado algunas críticas a esta definición en los últimos años, ya que ignora el equilibrio de poder y los conflictos inherentes que pueden surgir dentro de la investigación de campo, particularmente entre los investigadores y la comunidad. De ahí que autores más contemporáneos, como Johannes Sjöberg, prefieran el término de “antropología visual negociada”. En palabras de Ardévol (1998):

En primer lugar, el dato audiovisual no es un dato “externo” sino que ha estado construido por el investigador en relación con el contexto de investigación y con unos objetivos precisos en la

²⁶ “No resulta difícil ver cómo el aparato conceptual con el que nacen las ciencias sociales en los siglos XVII y XVIII se halla sostenido por un imaginario colonial de carácter ideológico. Conceptos binarios tales como barbarie y civilización, tradición y modernidad, comunidad y sociedad, mito y ciencia, infancia y madurez, solidaridad orgánica y solidaridad mecánica, pobreza y desarrollo, entre otros muchos, han permeado por completo los modelos analíticos de las ciencias sociales. El imaginario del progreso según el cual todas las sociedades evolucionan en el tiempo según leyes universales inherentes a la naturaleza o al espíritu humano, aparece así como un producto ideológico construido desde el dispositivo de poder moderno/colonial” (Castro-Gómez 2000, 94).

cabeza. En segundo lugar, y derivado del primer supuesto, los datos audiovisuales no son independientes del trabajo de campo etnográfico. La calidad del dato audiovisual dependerá pues de la relación entre la cámara, el investigador y el contexto de investigación. No podemos analizar los datos audiovisuales de forma independiente del trabajo de campo. Necesitamos un tipo de información contextual que la representación audiovisual omita (Ardèvol 1998, 15).

Pero a su vez, el análisis cultural de la imagen ya sea fotográfica o audiovisual, implica comprenderla en un contexto sociohistórico más amplio, particularmente dentro de las prácticas sociales en las que se inserta, es decir, donde disputa sentidos y cobra materialidad. De ahí que además de la construcción o codificación de la imagen; habrá que tener en cuenta los soportes tecnológicos en los que circula, ya que no solo son portadores de lo visual, sino condicionantes de su configuración y recepción. Asimismo, también será necesario analizar las interpretaciones, usos sociales y formas de consumo de lo visual, es decir, su recepción, en los diferentes contextos en los que se desarrollan.

En este sentido Ardèvol (2004) menciona a Geertz, en cuanto a la aproximación al contexto en el que se producen y consumen las imágenes; si bien Geertz hace referencia específicamente a la fotografía, su lógica de “pasar de una descripción plana a una descripción densa” invita a analizar la imagen, en este caso audiovisual, y “descubrir su significación en el conjunto de artefactos culturales en un contexto determinado, teniendo en cuenta la perspectiva de sus usuarios y agentes” (Ardèvol 2004, 25).

Como podemos ver, estos enfoques de lo visual guardan una gran distancia con el paradigma positivista. Y lejos de ser una simple representación o reflejo de una realidad externa, la imagen se entiende en su complejidad semiótica y cultural, como un proceso y producto social, que a su vez posibilita la generación de sentidos sobre nosotros mismos, sobre los demás y sobre el entorno en que vivimos. Entonces, la imagen es uno de los insumos más importantes para la construcción de subjetividades e identidades sociales: “Las imágenes no sólo nos rodean, también nos configuran, no sólo las interpretamos, sino que las construimos, las creamos” (Ardèvol 2004, 13).

Además, la imagen constituye una mediación de suma importancia en las relaciones sociales con implicaciones prácticas y políticas de enorme trascendencia. De esta manera, para la antropología, la imagen cumple un papel fundamental en la configuración de la cultura, siendo “el puente entre percepción e interpretación, el vínculo entre el ritual colectivo y la experiencia individual, el enlace entre cognición y emoción” (Rebollo 2004, 30).

A nivel epistemológico, esta comprensión de lo visual conlleva varias críticas al modelo colonial y abre nuevos horizontes para la producción de conocimiento sobre la sociedad. En primer lugar, visibiliza y revaloriza otras formas de producción de sentido o formas de representación que escapan de la matriz alfabética, racional y verbo-céntrica que es característica de la configuración del pensamiento occidental. Por tanto, tiene en cuenta la variedad de posibles sígnicas que la construcción del conocimiento puede adquirir.

De acuerdo a varios autores del *giro decolonial*, la legitimación de otros soportes para la construcción y vehiculización del conocimiento social “habilita la refundación de un horizonte semiológico pluriversal”²⁷ (Bianciotti y Ortecho 2013, 133) cuestión que no solo ofrece argumentos para una mejor comprensión de los sistemas simbólicos de culturas no occidentales, sino que también permite revisar y superar aquella tajante división entre los dos principales campos de producción de sentido en occidente: el conocimiento científico y el artístico.

Como han demostrado los estudios de performance y los nuevos enfoques sobre la imagen, la cual no solo tiene una función ficcional, lúdica o subjetiva, sino que cumplen un rol fundamental en la (re)construcción de la vida cultural. Con esto en mente, si bien no hicimos ningún trabajo documental con mis interlocutores, el valor etnográfico de estas nociones para nuestra investigación se sostiene en el hecho de que los mismos adolescentes son los productores y realizadores del material audiovisual en el que se basa esta etnografía. Y han sido ellos quienes nos han mostrado y explicado la manera en que ensayan una identidad a través de los actos que realizan de manera reiterativa en TikTok. Asimismo, hemos explorado los relatos sobre sus posibles planes de vida en un futuro pospandémico que se desprenden de estas experiencias en dicha plataforma.

En concordancia con lo que hemos planteado en este subcapítulo y entendiendo el contexto en el que se desarrolla esta investigación -el confinamiento por la pandemia de Covid-19-. Esta investigación se ha desarrollado a partir de una negociación con nuestros interlocutores, en la que hemos procurado que exista un intercambio proactivo y dinámico desde el teatro y sus propuestas performáticas en la red social TikTok. De esta manera intentamos garantizar un beneficio mutuo y un cierto equilibrio, puesto que estos adolescentes han sido los tomadores

²⁷ En este sentido, a pesar de que la plataforma desde la cual se va a trabajar, a saber TikTok, es desarrollada desde una lógica de occidental de consumo, la capacidad de creación y de divulgación de contenido permite dar a conocer diversos puntos de vista, así como distintas manifestaciones culturales, que trascienden de esta manera el contenido, y discurso, occidental.

de decisiones en la producción del material audiovisual en el que se basa este trabajo etnográfico.

2.4. Propuesta metodológica

Esta investigación cualitativa busca analizar las maneras en que dos adolescentes del Sur de Quito construyen una identidad, a través de las acciones que realizan de manera reiterativa, en sus videos de la plataforma de TikTok.

Por lo tanto, este trabajo entra en diálogo con las teorías y conceptos de la antropología del performance y de la antropología visual y de los medios. En este contexto, propusimos una metodología que articula herramientas de corte tradicional con la práctica teatral en el marco de una investigación colaborativa, dentro de espacios físicos y virtuales, para incorporar las lecturas, interpretaciones y proyecciones de estos adolescentes sobre los contenidos que han creado y compartido en la plataforma de TikTok.

Con esto en mente, también hemos asumido los posibles conflictos y relaciones de poder inherentes al trabajo colaborativo, que fueron resueltos aplicando la reflexividad como la “capacidad de los individuos de llevar a cabo su comportamiento según expectativas, motivos y propósitos, esto es, como agentes o sujetos de su acción” (Guber 2004, 86). Además, tomamos en cuenta la innegable influencia que mi subjetividad tiene en la construcción de los datos, situación que no debe considerarse como una excepción, sino la regla en estas relaciones etnográficas: “La reflexividad es indispensable para crear una actitud consciente y crítica respecto de las operaciones metodológicas que se realizan a lo largo de la investigación” (Vassallo de Lopes 2014, 15). Por lo tanto, no es un factor que se deba evitar en la búsqueda de una mayor objetividad, sino un elemento constitutivo del proceso de investigación. Sobre esto Múnera (2010) manifiesta:

El sujeto se incluye en el objeto y viceversa, porque la subjetividad no es un problema, sino la condición esencial del ser humano, con lo cual se reconoce que en ciencias sociales la objetividad no puede ser más que un acuerdo intersubjetivo socialmente legitimado (Múnera 2010, 18).

Por otro lado, los apuntes y borradores de esta tesis fueron periódicamente socializados con nuestros interlocutores, quienes acotaron e hicieron las correcciones que estimaron pertinentes hasta que su experiencia quedó reflejada en el texto. De esta manera, se fortalecieron los puentes de conocimiento establecidos, en una relación lo más horizontal posible, durante el proceso de *co-creación*. Esto se basa en que “las construcciones teórico, interpretativas,

dependientes de un trabajo de conceptualización científica, no pueden oponerse a las construcciones interpretativas comunes de los actores sociales” (Vassallo de Lopes 2014, 19). En palabras de Guber (2004):

La efectividad de una traducción depende de que lo traducido sea reconocido por sus autores originales. Esto equivale a decir que el valor de una traducción antropológica reside en que los interlocutores reconozcan como propia la explicación e interpretación elaborada por el investigador (Guber 2004, 49).

Asimismo, coincidimos con Vassallo de Lopes (2014) al considerar que las reflexiones de estos adolescentes como sujetos que interpretan, producen y reproducen activamente sentidos, conocimientos y teorías sobre el mundo que habitan; también están presentes en el contexto de esta investigación; orientando su rumbo. Lo que generó la confianza para expresar opiniones y observaciones, y además garantizó que la fase interpretativa de la información en nuestra producción co-creativa esté presente en el transcurso del trabajo etnográfico. A nivel ético, criticamos el proceso extractivista en el que el etnógrafo ingresa a diferentes culturas para extraer información y *transformarla* en conocimiento científico (de ahí su nombre) ignorando cuestiones importantes o necesarias que pueden tener utilidad para los actores involucrados.

En el contexto de la pandemia Covid-19, sin embargo, la imposibilidad de continuar el Taller de teatro y la comunicación en modo virtual, cambió nuestra forma de trabajar y también influyó en los temas que nuestros interlocutores priorizaron para el desarrollo de esta investigación etnográfica. Sin embargo, esta situación no es ajena al desarrollo de una etnografía, sino parte de su proceso normal, como señala Vassallo de Lopes (2014), el objeto de estudio se construye a lo largo del trabajo de campo dentro de un “proceso de objetivación que atraviesa todas las etapas: desde la elección del problema, su recorte y estructuración, pasando por los procedimientos técnicos para recolectar los datos, hasta llegar a su explicación o teorización” (Vassallo de Lopes 2014, 18), que también se puede rastrear en la dicotomía cronológica, es decir, los momentos en los cuales se presentaron en los diálogos durante el desarrollo de esta investigación, los cuales partieron, en gran medida, desde el propio grupo de adolescentes.

En este contexto y tras una conversación con nuestros interlocutores por *Messenger*, decidimos investigar en un principio: ¿Cómo los cambios en las circunstancias de aquel momento (debido al confinamiento) modificaron la vida cotidiana de estos adolescentes? y, con esto en mente, explorar las posibilidades que la red social TikTok les ofrecía para

vivenciar, imaginaria y creativamente, sus expectativas para un futuro después de la pandemia Covid-19.

De esta forma, la invitación de estos jóvenes a participar en la plataforma TikTok nos permitió continuar con nuestro trabajo de investigación en medio de la pandemia Covid-19. Efectivamente, tras reencontrarme con mis interlocutores en agosto de 2020, poco a poco fui aprendiendo los conceptos básicos de TikTok, lo que me permitió reconocer las situaciones y los personajes a los que se referían Ángel y Fabián en nuestras conversaciones. Tiempo después, esta información me motivó a participar en algunos de los desafíos y juegos de la plataforma. Lo que fue percibido por mis interlocutores como un deseo genuino de interactuar en esta red social. Además, propició un intercambio mutuo de intereses que trajo narrativas, proyecciones y perspectivas de la realidad, tanto desde vivencias locales como desde un enfoque más formal, que conjuga las posibilidades experimentales de la práctica teatral y el conocimiento científico que brinda la academia a través de la investigación etnográfica. Con respecto a lo anterior, De Sousa Santos (2010) menciona:

Todo conocimiento es limitado e incompleto (...) y es la condición para la posibilidad de un diálogo y un debate epistemológico entre ellos (...) Si bien el conocimiento científico es importante y contribuye al pensamiento humano, constituye tan sólo uno más de los varios sistemas de pensamiento existentes o posibles (De Sousa Santos 2010, 33).

En cuanto al distanciamiento social debido a la pandemia de Covid-19, estamos de acuerdo con las palabras de Hine (2000) quien afirma: “todas las formas de interacción son etnográficamente válidas, no sólo las que implican una relación cara a cara” (Hine 2000, 82). Por lo tanto, es posible realizar un trabajo etnográfico dentro del ciberespacio, a pesar de la “dislocación espacial y temporal” (Hine 2000) que conllevan este tipo de interacciones de índole virtual. En palabras del autor: “El objeto de investigación etnográfica puede reformularse, convenientemente, para centrarse en los flujos y las conexiones en vez de en las localidades y los límites como principios organizadores” (Hine 2000, 81).

Entonces, la importancia de las formas digitales de socialización que se refleja en la interacción de mis interlocutores en TikTok, y la fuerza de las circunstancias en el contexto de la pandemia; nos condujeron a esta plataforma virtual para continuar con esta investigación. Para ello, implementamos las estrategias de análisis de la etnografía virtual en la segunda fase. En relación a esto, Ardèvol, Bertrán, Callén y Pérez (2003) consideran a la etnografía virtual como “asituada, en la medida que el objeto de estudio no está en el texto que vemos en la pantalla, pero tampoco detrás de ella. Hay que irlo trazando a partir de la mediación entre

nuestra experiencia, el registro textual y nuestras anotaciones de campo” (Ardèvol et al. 2003, 74).

Esta característica da lugar a algunas peculiaridades importantes de la etnografía virtual. En primer lugar, la mediación tecnológica, es decir, el registro textual, fotográfico o audiovisual está presente durante todo el proceso etnográfico, tanto en la observación participante como en la recolección y construcción de datos etnográficos (Ardèvol et al. 2003) lo que constituye el principal intermediario en este tipo de investigación. Esto no solo fija la experiencia, sino que también descontextualiza la memoria del observador, creando un nuevo contexto para el análisis. Por lo tanto, el dato etnográfico siempre es el producto de una abstracción y de una técnica de transformación (Ardèvol et al. 2003, 74), esto demuestra el papel activo del investigador en el proceso etnográfico virtual. Por el contrario, si no se tiene en cuenta su particular agencia, “podemos tender a considerar que no hay ningún proceso de abstracción y de traducción entre el comportamiento observado y el dato registrado” (Ardèvol et al. 2003, 74), cayendo fácilmente en los postulados positivistas de objetividad, verdad y realidad que hemos criticado con anterioridad.

Teniendo en cuenta estas precisiones, contemplamos la revisión de todos los videos publicados en las respectivas cuentas de Fabián y Ángel en TikTok para la fase de etnografía virtual, con el fin de identificar y describir las regularidades (prácticas reiterativas o enfatizadas), así como los cambios, el desarrollo o la evolución de sus personajes o interpretaciones en esta red social. En este sentido, este primer nivel de análisis de corte semiótico, dialoga con los relatos y discursos que hemos recogido a través de entrevistas virtuales con estos adolescentes, con los que realizamos un análisis intertextual con el fin de identificar la posible relación entre su performatividad en TikTok, gestos, lenguaje corporal, entre otros, con la de sus referentes de los medios audiovisuales, tanto artistas musicales, entre ellas Nicky Minaj; como los de la propia plataforma: Kunno.

De la misma forma, utilizamos *la entrevista antropológica* en esta investigación (Guber 2004), como una de las mencionadas técnicas tradicionales, cuyo guión no respondía necesariamente a preguntas estáticas, sino a conversaciones tematizadas, que casi siempre partieron de un breve recuento histórico, teórico o personal, mediante la cual interpelamos a nuestros interlocutores para generar relatos sobre los tópicos planteados. Asimismo, reiteramos la importancia de la escucha atenta y la prudencia en las intervenciones durante nuestras conversaciones. De hecho, ellos fueron quienes nos guiaron según su propia lógica discursiva lo que facilitó la emergencia de diferentes temas o conceptos a través de la libre

asociación de ideas; tal como ha denominado Marvin Harris (1982) perspectiva *emic*. También coincidimos con Bourdieu (1995), cuando vemos la entrevista como una relación social que puede volverse asimétrica, en tanto que “el entrevistador ocupa una posición superior al encuestado en las jerarquías de las diferentes especies de capital, en especial el cultural” (Bourdieu 1995, 533).

En este sentido, el ejercicio constante de la reflexividad, permite percibir y controlar el curso de la entrevista, así como los efectos de la estructura social en la que se realiza. De lo contrario, en la situación comunicativa prevalecerán las estructuras y las desigualdades, como nuestra diferencia de edad o el hecho de que yo fui su profesor, que actualmente está cursando una maestría, cuyos datos generados simplemente reflejarían esas desigualdades.

Además, tomamos en cuenta la comprensión que tienen nuestros interlocutores, como nativos de Internet, de la dinámica, el significado de los contenidos y la seguridad en las redes sociales, cuestiones que crean una brecha generacional y tecnológica entre nuestras vivencias y entendimiento del ciberespacio, lo que ciertamente también influyó en esta investigación.

Entonces, entrevistar en el marco de la etnografía virtual, o como lo denomina Ardèvol (et al. 2003) dentro de la “comunicación mediada por ordenador” (CMO), no significa simplemente adaptar un método antiguo a un nuevo *campo de estudio*. Dado que la realización de entrevistas en contextos *offline* implica que se comparte el mismo tiempo, pero es el contexto espacial situacional el que difiere significativamente y puede intervenir en la entrevista como mediación. De ahí que las autoras del artículo: “Etnografía virtualizada: la observación participante y la entrevista semiestructurada en línea” mencionen que “no sólo debemos cuestionarnos la transformación de la técnica de la entrevista en el nuevo medio, sino también la transformación de nuestro análisis” (Ardèvol et al. 2003, 88).

En efecto, las entrevistas virtuales cambiaron el flujo de información. Pero además, el hecho de que nuestros interlocutores no tenían acceso a Internet, y la situación económica que los obligó a asumir parte de las responsabilidades para ayudar a sus familias durante la pandemia, también dificultaron la realización de estas entrevistas. Cabe señalar nuevamente en este punto, que hemos analizado los relatos y perspectivas de nuestros interlocutores, en relación con las prácticas que hemos observado, con el fin de explicar tanto las similitudes como las contradicciones entre estos diferentes niveles, ampliando así nuestra visión de los problemas y fenómenos examinados.

Capítulo 3. El taller de teatro

En este capítulo indagaremos el proceso creativo del taller de teatro, a través de las voces de nuestros interlocutores, quienes nos comentarán cómo experimentaron los diferentes juegos teatrales por los que transitaron. Si bien sólo mencionaremos algunas de sus primeras exploraciones en el escenario, estas fueron suficientes para observar en qué medida los aspectos de la vida cotidiana de estos adolescentes repercutieron en sus representaciones durante los juegos teatrales.

Foto 3.1. Ejercicio de improvisaciones teatrales



Fotografía del autor.

Nuestros interlocutores “Pavel”, “Molly” y “el Sr. Alcachofa” (17 años) confesaron que la posibilidad de modificar los juegos teatrales que fueron propuestos en un principio les hizo sentirse responsables de sus propias producciones en el escenario. En la fotografía, “Pavel” participa en el juego *Ser y No hacer* (Taller experimental, 23 de enero de 2020).

Desde el inicio del trabajo de campo, mis interlocutores y sus madres, en tanto sus representantes, manifestaron estar dispuestos a participar en el presente trabajo etnográfico, que se planteó bajo la forma de Taller teatral extracurricular haciendo uso de las instalaciones de la Unidad Educativa Nueva Aurora, los sábados de 9h00 a 12h00. No es menos importante recordar que estas prácticas artísticas fueron una actividad extraescolar para este grupo de

adolescentes y no afectaron sus calificaciones escolares. En este sentido, coincidimos con Jesús Jara, quien afirma que la única y real satisfacción del artista en el escenario es el placer de dar vida a sus propuestas interpretativas: “Una forma de expresión y/o comunicación directa, espontánea y primaria, con la que podremos recuperar el placer del juego, ‘dejarse llevar’ y los estados de máxima sensibilidad, en los que sentimos y reaccionamos más allá de los convencionalismos y las costumbres” (Jara 2014, 21).

3.1. La clase del *clown* y el teatro del oprimido

Foto 3.2. Improvisación grupal en el taller experimental



Fotografía del autor.

Nota: En esta imagen nuestros interlocutores: “Katty-Kat”, “Nicol”, “EcuGoku”, David, “Molly”, “Auron” y Bryan (17 años) interpretan la sensación de protección y confianza que sus amigos les generan.

Cada sábado en las instalaciones del colegio Nueva Aurora, me encontraría con mis interlocutores y, durante tres o más horas, exploraríamos nuestros mundos imaginarios, juntos, a través del teatro. Aquella vez fue una de muchas mañanas en las que observamos nuestra interpretación desde una perspectiva antropológica, mientras lo inesperado se hacía presente. Sin embargo, en medio de las risas y aplausos que resonaban en aquel improvisado escenario, no estoy seguro de cuándo habíamos empezado o terminado la exploración etnográfica.

En las primeras clases de este taller, nuestros interlocutores desarrollaron un juego teatral basado en los ejercicios de improvisación física del Teatro del Oprimido (Boal 2018), conocido como el rey y el siervo; cuyo objetivo es evidenciar los roles, profesiones o figuras a los que nuestro grupo de adolescentes otorga poder, autoridad y respeto (Boal 2018, 37). Para arrancar con esta actividad, se debe colocar en la espalda de todos los participantes un gafete, cuya identificación como *ama de casa, padre, cantante, policía*, entre otras, sería desconocida para su portador durante el resto del juego.

Mientras caminan por el escenario, cada uno de los participantes trata, saluda y mira al jugador con el que se encuentra frente a frente, de acuerdo con la credencial que este último tenga en su espalda. Al mismo tiempo, el segundo participante interpreta aquellas reacciones físicas y verbales para descubrir: ¿Quién o qué es?, pero también para responder físicamente al primer jugador, dándole un trato acorde a su identificación. Al finalizar el ejercicio, los adolescentes deben jerarquizar según su criterio todas las identificaciones que se mencionaron en el juego, desde la que ostente más poder a la más débil, y explicar las razones que justifiquen dicho orden.

Con el Teatro del Oprimido se pretende que los participantes reflexionen sobre las relaciones de poder, mediante la exploración y representación de historias entre opresores y oprimidos, a los que el público asiste y participa de la pieza. Así pues, éste está planteado para ser accesible a toda la comunidad (Lladó 2017, 12).

Mientras desarrollaba esta actividad, Carlos sintió que le era muy difícil interpretar las reacciones de los otros jóvenes para descubrir su identificación. También notó que sus compañeros de clase se estaban divirtiendo mucho más que él, y por eso prefirió ver el resto de la actividad sin participación. David y Katty coincidieron con la opinión de Carlos y solicitaron más tiempo y dinámicas para perder el temor a “hacer el ridículo”. En este punto, cabe mencionar que la comodidad, seguridad y goce de estos adolescentes durante los ejercicios y juegos teatrales fueron parte de los acuerdos previos al taller de teatro; entonces no fue un asunto menor. En efecto, ese sentimiento no le era ajeno a Carlos, pues desde niño solía intimidarse cuando trataba con otras personas y no se sentía cómodo ni siquiera hablando con su madre, con quien vive en el sector del Beaterio cerca del barrio Nueva Aurora. Para nuestro interlocutor, la práctica teatral le ha permitido aprender a socializar y perder el miedo a hablar en público. En esa ocasión, sin embargo, el miedo al fracaso impidió que Carlos y el resto del grupo participaran sin comprometerse con la idea de ganar el juego sin cometer errores.

Lo que pasa es que me siento raro con las caras que ponen los muchachos cuando me ven: no sé si están enojados o es que me respetan. Cuando estoy pasando cerca de ellos, me quedan viendo y me siento incómodo. Por eso no se me ocurre en qué profesión te ven así de feo jejeje. En definitiva, no puedo interpretar esas cosas; no siento que la profesión o la persona de mi gafete tenga algo en común conmigo (entrevista a Carlos, 2020).

Para Augusto Boal, dramaturgo y educador social, las reacciones del público pueden generar dudas sobre lo que se dice o hace, que terminan por inmovilizar al individuo en el escenario (Boal 2018, 34). Este argumento se aglutina en torno a una premisa fundamental del *Teatro del Oprimido*: la mejor vía para denunciar las injusticias y las situaciones sociales de opresión, exclusión o discriminación requiere de la participación activa del actor en la experiencia teatral. “Para que se entienda esta Poética del Oprimido es necesario tener presente su principal objetivo: transformar al pueblo, ‘espectador’, ser pasivo en el fenómeno teatral, en sujeto, en ‘actor’, en transformador de la acción dramática” (Boal 2018, 27).

Si bien, el autor nos exhorta a irrumpir en la palestra teatral como actores subversivos (Boal, 2018). La propia naturaleza desafiante del *Teatro del Oprimido* fue en detrimento de la comodidad de mis interlocutores; quienes manifestaron sentirse sobreexpuestos y confundidos durante la realización de algunos ejercicios de este tipo en particular.

En este sentido, Jesús Jara, actor y director teatral, aconseja manejar el temor al fracaso y desarrollar nuestro potencial interpretativo acogiendo una *pedagogía del placer* a través de la *técnica del clown* (Jara 2014, 21). En este contexto, la técnica del *clown* es bastante simple, pero muy poderosa; su potencial está contenido en la nariz roja que se activa inmediatamente después de colocarla sobre nuestra propia nariz. Es ahí cuando el espíritu del *clown* se manifiesta en cualquier acción que realicemos; disfrutando de la risa de los demás (Jara 2014).

El *clown* no busca hacer reír sino el cariño del público. La risa y la diversión se producen como consecuencia del choque entre el espíritu y la lógica del *clown*, por un lado, y los de la sociedad y los demás, por otro. El *clown* juega constantemente. Es su manera de explorar, de aprender, de conocer, reconocer y relacionarse. Es su forma de vivir (Jara 2014, 21).

Ahora bien, para desarrollar la técnica del *clown*, es fundamental usar la nariz roja que protege a su portador de la sensación de vulnerabilidad en el escenario que, al mismo tiempo, provoca un impulso lúdico entre el *clown* y su público: “Creamos en la máscara como expresión precisa de los sentimientos, como material transparente que ayuda a abrir las emociones, las intenciones, la voluntad, la justificación de nuestras acciones hacia el exterior”

(Jara 2014, 61). Más tarde, mis interlocutores describirían a la nariz roja. En palabras de Nicolle es “un accesorio muy divertido que da rienda suelta a nuestras ideas mientras actuamos en el escenario, sin un guion, despreocupados por la opinión del resto o el resultado final” (entrevista a Nicolle, 2020). De igual manera, Carlos señala sobre esta herramienta teatral:

Desde esa vez, me gusta usar la nariz de *clown* porque a mí mismo me da chiste cuando me veo en el espejo. Mientras la estoy usando, me gusta que la gente se ría de mí. Eso me ha permitido hacer exposiciones y presentaciones sin sentirme intimidado por las miradas del resto de mis compañeros. (...) Si es que tengo una mala nota o si tengo algún problema, he ocupado la técnica del *clown* para conversar con mi mamá. Bueno, esas veces no me pongo la nariz roja, pero mantengo la energía y la actitud para no sentirme nervioso mientras hablamos. Además, estoy desarrollando a mi *clown*: le estoy buscando un traje bonito para que se sienta aún más cómodo cuando esté en el escenario (entrevista a Carlos, 2020).

En la siguiente clase, mis interlocutores volvieron a recorrer el escenario en una segunda ronda de este mismo juego; esta vez, usando *la máscara más pequeña del mundo* sobre sus rostros (Jara 2014). Notablemente más relajados, en especial Carlos, estos jóvenes entregaron y recibieron con agrado sonrisas, saludos, muecas, brazos extendidos y cruzados, acordes con sus identificaciones al interactuar con el resto del grupo. Al poco tiempo, ya habían desarrollado diferentes conjeturas acerca de sus identificaciones.

No se trata de afrontar el trabajo como si fuera una cuestión de éxito o fracaso sino trasladar la idea de que no hay ninguna propuesta difícil sino apasionante. Y cuando, por la naturaleza de la propuesta, sea absolutamente imprescindible vivir la dificultad, deben ser claras para los alumnos las razones por las cuales ello es necesario (Jara 2014, 84).

Al habitar el espacio con calma, gracias a la nariz del *clown* y la interiorización de su poética (Jara 2014, 61), mis interlocutores se involucraron en los ejercicios, basados en el Teatro del Oprimido (Boal 2018), sin tomarlos tan en serio; permitiéndose jugar. De esta forma fueron capaces de reconocer, comprender, aliviar y superar el miedo al fracaso. De hecho, se podía sentir la comodidad al entrar en sus personajes y también la energía al interpretar y sostener sus propias propuestas teatrales y las del resto del grupo como público. En este relevo entre espectador y actor de todos los adolescentes del Taller, permitieron que las siguientes propuestas fueran más honestas y dinámicas.

El espectador no delega poderes en el personaje ni para que piense ni para que actúe en su lugar; al contrario, él mismo asume su papel protagónico, cambia la acción dramática, ensaya

soluciones, debate proyectos de cambio, en resumen, se entrena para la acción real (Boal 2018, 27).

En la evaluación grupal al final de aquella clase, mis interlocutores mencionaron algunas profesiones tradicionales como profesor, doctora, comerciante, y otras ocupaciones emergentes como: *youtuber*, *influencer* o creador de contenido (el grupo de adolescentes 2020, conversación grupal). Por otro lado, concluyeron que, ser mayor de edad es la más poderosa de las identificaciones. Pues, en palabras de Pablo “no importa tener o no profesión, casa propia o arrendada, ser hombre o mujer; los niños y adolescentes siempre estaremos por debajo de los adultos” (entrevista a Pablo, 2020). En nuestros próximos encuentros, el tema sobre la dicotomía adulto/adolescente volvería a tratarse en las propuestas teatrales y discusiones de nuestros interlocutores.

Por su parte, Carlos estaba seguro de que, por el respeto, temor y hasta sumisión de sus compañeros en las interacciones mientras jugaban, su identificación se refería a un policía. En realidad, el gafete tenía escrita la palabra *padre*. Como se mostrará más adelante, esta actividad de improvisación fue vista como una introducción para los próximos ejercicios del taller teatral.

Foto 3.3. Improvisación teatral en un taller



Fotografía del autor.

Algunas situaciones ficticias que planteamos a nuestros interlocutores: “Rex”, “el Sr. Alcachofa”, “Lui” y Jonathan (17 años), debían ser resueltas ocupando el lugar del otro, intercambiando roles, e imaginando qué sensaciones y respuestas nacen desde ese otro lado. En esta imagen, dos de nuestros interlocutores buscan indagar la relación madre-hija desde su propia perspectiva. Mientras que los otros esperan para intervenir, planteando posibles soluciones en un circuito de espectador / actor (Taller experimental, 12 de enero de 2020).

3.1.1. La clase de exploración y confianza

En la siguiente clase, Katty sugirió un juego de exploración complementario. Para iniciar esta actividad, los participantes tuvieron que caminar por la sala y decirle a la otra persona “lo bien que se ve”. Con este ejercicio, esta adolescente quería despojar de complejos a sus compañeros, ante una interacción que implica el contacto entre ellos. Sin embargo, esta actividad produciría resultados diferentes.

Mientras que a las mujeres les resultó fácil encontrar maneras para elogiar a sus compañeros y compañeras; David, Carlos, Pablo y Ángel, a excepción de Fabián, evitaban el contacto entre ellos. Pues el dar cumplidos a sus compañeros fue visto como una situación incómoda durante esta actividad. Algo que se hizo notar en la cantidad de evasivas que se suscitaron ante el encuentro de dos chicos varones.

Katty reconoce que le gusta decir “cosas bonitas a las personas y no se siente mal al darle cumplidos a los hombres”. Esta adolescente vive con su madre, 6 hermanas y 3 primas. Para llegar a la unidad educativa debe cruzar casi todo el barrio Nueva Aurora desde su casa. Ella quiere seguir estudiando para acceder a un buen trabajo y tener una vida más estable en una casa propia donde no tenga que compartir el espacio con tantas personas.

Me gusta vivir con toda mi familia en mi casa, pero siempre hay peleas. Lo chistoso es que cuando mi mamá se separó de mi papá; ella decía que iba a hacernos falta un hombre en la casa. Pero con mis hermanas y primas no nos hace falta nada jejeje. Ahí sólo hay problemas cuando cada una de nosotras queremos poner nuestro orden; entonces empiezan las discusiones. Todas en mi familia tenemos un carácter bien fuerte. Eso es bueno, hay que ser fuerte para hacerte respetar en la vida. (...). Me gusta compartir con los muchachos, pero a veces siento que los hombres siempre toman distancia entre ellos. ¿Por qué los hombres no pueden demostrar cariño como las chicas? Por ejemplo, en mi casa entre todas podremos pelear, pero no pasa mucho tiempo para que nos hagamos de buenas y despuesito ya estamos mimándonos entre nosotras (entrevista a Katty, 2020).

En la retroalimentación de esta dinámica, Katty explicó que quiso demostrar a sus compañeros que se puede encontrar belleza en todos, independientemente de sus gustos o apariencia. En efecto, el juego ideado por esta adolescente fue una propuesta que amplió lo ocurrido en la dinámica anterior. Provocando las reacciones de los varones de este taller quienes al final, utilizando la nariz de *clown*, se arriesgaron a participar y, sin sentirse amenazados, transgredieron sus propias creencias. Más tarde, mis interlocutores varones expresaron que: “abrazar a sus compañeros, fue más fácil de lo que pensaron” (grupo focal

con adolescentes, 2020). “Los hombres no merecen ser excluidos por otros hombres. Ellos también pueden ser queridos y expresar cariño a todos sin importar el género o apariencia. Es más, con un poquito de esfuerzo pueden aprender a recibir y dar amor sin comprometer lo que son” (entrevista a Katty, 2020).

Foto 3.4. Improvisaciones en el taller experimental del 19 de enero de 2020



Fotografía del autor.

Nota: En varios ejercicios, nuestros interlocutores plantearon temas relacionados al género, desigualdades generacionales y sus proyectos de vida. En la imagen, “Lui” y el “Sr. Alcachofa” intentan descubrir en qué momento un abrazo es incómodo y ¿por qué?

3.1.2. La clase de *ser y no hacer*

Dos semanas después, Nicolle propuso una variante más dinámica y lúdica del *rey y el siervo*, llamada: *ser y no hacer*, cuyo propósito es descubrir, a través de la interpretación teatral de un solo jugador, una identificación basada en los roles de género. Sin embargo, las acciones no deberán aludir a estereotipos de aquella identificación. Entretanto, el resto de los adolescentes pueden dar sugerencias al jugador, mientras intentan descubrir: ¿Qué o quién es? Si la caracterización logra encarnar la identificación que le fue asignada, entonces el participante ganará el juego.

En nuestra conversación al final de la clase, después de todas las presentaciones, fueron las propuestas de Pablo las que hicieron más ruido a nuestros interlocutores. En aquella mañana de sábado, frente al grupo de adolescentes que sentados en el suelo habían formado un semicírculo, Nicolle entregó a Pablo una identificación anotada en una hoja. Este joven, después de leer aquel escrito, debía interpretar en el escenario a “un adulto sin hacer cosas de

adulto”. Minutos después de arrancar con el ejercicio, todos los supuestos errores y confusiones de Pablo como *clown*; - una voz fingida, posturas y miradas-, provocaron risas y divirtieron a todos los espectadores, quienes le gritaban sugerencias sobre qué decir o hacer. Puesto que las propuestas del adolescente no parecían coincidir con las percepciones de sus compañeros acerca de su identificación. Las creencias de Pablo sobre ser un adulto sin hacer cosas de adulto, ciertamente le generaban una incomodidad que se traducían en las acciones que realizaba en el escenario. Ante el apremio por buscar una salida a este conflicto, Pablo halló una estrategia: “para comportarse como un adulto no hacen falta acciones”. En relación con esto, debemos tomar en cuenta que Pablo realiza diariamente tareas y actividades generalmente atribuidas a los adultos en su hogar, un pequeño departamento ubicado cerca de la maternidad Luz Elena Armendáriz del barrio Nueva Aurora.

Pablo vive con su madre, su hermana menor y un tío, hermano de su madre. Su padre reside en España desde hace 12 años, por tal razón no siente cercanía con él. Además, nuestro interlocutor menciona que, aunque no considera que esto sea grave, no tiene permiso para salir a la calle o reunirse con sus amigos después de llegar de clases o los fines de semana. Por el contrario, debe encargarse de los quehaceres en su hogar hasta la noche cuando su madre llega de trabajar. En reiteradas ocasiones, Pablo solía tratar el tema de las responsabilidades en su hogar durante nuestras entrevistas y conversaciones informales. Afirmó que constantemente se siente frustrado ya que, pese a ser un excelente estudiante en las mañanas y un cuidador dedicado por las tardes, no recibe ayuda y, mucho menos, reconocimiento de parte de su madre. Por ello, Pablo está seguro de que esta situación terminará cuando sea adulto y consiga un empleo:

Me enoja mucho que en mi casa yo haga todo solito. No me molestaría si me ayudara mi tío o si me dejaran salir de vez en cuando. Estoy muy orgulloso de que mi mamá trabaja porque no nos alcanza con lo que nos manda mi papá de España. Pero no me parece justo que yo cargue tantas responsabilidades como cocinar, barrer, comprar comida, pagar las cuentas; hasta me toca ayudarle a mi hermana con los deberes. Bueno, a mí sí me gusta cocinar y todos los que han probado mi comida dicen que cocino mucho mejor que mi mamá jejeje. También me dicen que nunca me voy a morir de hambre y que es bueno saber de todo. Pero ¿cómo es que yo hago todas esas cosas y mi tío se pasa acostado durmiendo? (...) él tiene como 28 años; es mayor a mí y medio trabaja. El problema es que él ya es mayor y a la final es el hombre de la casa. Pero el Patas, mi perro, colabora más que ese *man* (...). Yo ya quisiera ser mayor de edad para ver qué hago con mi vida. Por lo menos, ya podría irme de mi casa o buscar un trabajo. (...). Ahora como menor de edad no es que tenga muchas opciones porque no puedo

solventarme por mí mismo. Aparte de eso, cuando mi mami llega a la casa y si es que, por alguna razón, ve que las cosas siguen sucias o no he hecho la merienda se enoja como nadie y me grita como si no hubiera un mañana. Me dan ganas de lanzarme por la ventana y correr. Pero cuando todo está reluciente, y el menú listo, ella no dice nada. Como si todo estuviera bonito, así como así de fácil. Ella cree que tenemos un elfo doméstico o que hago magia como Harry Potter. Yo sólo digo que, de vez en cuando, me gustaría escucharle que me diga: gracias mijo ¿qué sería de todos sin ti? Ya nada, me queda el consuelo de saber que, cuando yo viva solo, no me moriré de hambre (entrevista a Pablo, 2020).

Si bien el interpretar a un adulto que hace cosas que no son de adultos, conflictuó a Pablo, este adolescente, después de un par de minutos, expuso al resto de mis interlocutores una solución: “Miren, no tengo que hacer nada. Ustedes sólo deben escucharme porque los adultos, hagan lo que hagan a diferencia de nosotros, son escuchados” (entrevista a Pablo, 2020). Pero; ¿Qué cambió para Pablo? Al final, no realizó acción alguna.

Lo diferente en aquel momento fue la atención prestada por sus compañeros. Le escuchaban en silencio y con respeto; como si de un adulto se tratase. De esta manera, Pablo ganó el juego. Algo similar ocurrió con el resto de mis interlocutores durante la retroalimentación de la clase, quienes comentaron que generalmente se sienten como seres “carentes de voz y voto en las decisiones de sus hogares”. Asimismo, todos han experimentado situaciones donde: “No reconocen lo que yo hago” y “No me prestan atención” fueron expresiones recurrentes (grupo focal con adolescentes, 2020).

Estas experiencias, comunes en todos ellos, fueron recogidas en anécdotas e historias que dan cuenta de sus conflictos familiares durante la adolescencia. Podemos relacionar este tema con el término *liminal* de Víctor Turner. El antropólogo cultural lo utiliza para describir los fenómenos, espaciales y temporales, donde el orden social está suspendido (Turner 1988). Además, describe a los sujetos que transitan en estos periodos como: *entes liminales*; individuos que no están ni en un sitio ni en otro (Turner 1988). “Los atributos de la liminalidad o de las personas liminales (gente del umbral) son necesariamente ambiguos ya que esta condición y estas personas aluden o se escapan al sistema de clasificaciones que normalmente establecen las situaciones y posiciones en el espacio cultural” (Turner 1988, 102).

En relación con lo antes mencionado, en la adolescencia como periodo liminal se vive un tránsito de la niñez a la edad adulta. En efecto, los cambios que acarrea este proceso, tanto físicos como mentales, irán transformando a los adolescentes hasta convertirlos en adultos y

entonces, se habrán reintegrado completamente a la norma. “Durante el periodo liminal intermedio, las características del sujeto ritual (el pasajero) son ambiguas, ya que atraviesa un entorno cultural que tiene pocos, o ninguno, de los atributos del estado pasado o venidero” (Turner 1988, 101). En este contexto, la dependencia económica de estos adolescentes en particular con respecto a sus madres, representa otra situación liminal que deben atravesar. Por lo tanto, la etapa de la adolescencia, junto con esta dependencia económica, confluyen en una suerte de liminalidades entrecruzadas por las que transitan nuestros interlocutores. Respecto a esto, Turner expresa que: “en cuanto seres liminales que son, no tienen status, propiedades, distintivos, vestimenta secular que indique el rango o rol, ni posición alguna dentro de un sistema de parentesco” (Turner 1988, 102).

Foto 3.5. Improvisación teatral en el taller experimental, 2 de febrero de 2020



Fotografía del autor.

Nota: En varios ejercicios, nuestros interlocutores plantearon temas relacionados al género, desigualdades generacionales y sus proyectos de vida. En la imagen, “Elio” y “el Sr. Alcachofa” (17 años) improvisan, a través de sus nociones y vivencias familiares sobre el tema: una discusión de un hijo con su padre. Mientras “Rex” (17 años) es espectador, pero al mismo tiempo tiene la facultad de intervenir en la propuesta de sus compañeros si así lo cree conveniente.

Un claro ejemplo de esta dependencia es el caso de David. Cuando su padre suspendió la ayuda económica en su hogar, este adolescente se vio en la necesidad de buscar un empleo para comprar sus útiles escolares. Si bien recibía una remuneración por atender el bazar de su tía en las tardes, no le era suficiente para solventar todos sus gastos. Por tal razón, David decidió imprimir algunas copias de su hoja de vida que, más tarde, repartió en varios negocios

y locales de la avenida principal del barrio Nueva Aurora. Sin embargo, la falta de experiencia, los horarios de trabajo, pero, sobre todo, el ser menor de edad, serían las razones que le impidieron en aquella ocasión conseguir empleo.

De la desesperación porque no tenía plata ni para comprar un lápiz, tuve una súper idea: agarré unas fotos de mi hermano que se parece bastante a mí, sólo que él es más gordito. De ahí, a la gente que iba al bazar de mi tía que queda por Chillogallo le decía que el de la foto era yo antes de tomar unos productos que mi mamá y mis tías venden para bajar de peso. Como ellos no me conocían de antes, la gente de verdad pensaba que se trataba de mí mismo; hasta me decían que tenga cuidado porque me puedo enfermar si me sigo adelgazando. Lo mejor es que me creyeron y así es cómo vendí algunos suplementos y bebidas energizantes de esa marca. De lo que me pagaban y le entregaba a mi mami, ella me daba un porcentaje. Tampoco era mucho, por eso seguí buscando dónde trabajar. Después ya pude conseguir que me acepten en una mecánica. Es muy feo buscar trabajo y que te digan que no. Yo pienso que es porque soy menor de edad y por eso sólo espero que ya cuando cumpla 18, todo sea más fresco. Aunque mi hermano, tiene 25 años y tampoco encuentra un trabajo. (...). Otra cosa que me sorprendió: yo fui a preguntar en la gasolinera de abajo y hasta para trabajar ahí le piden a uno el título de bachiller (entrevista a David, 2020).

De esta manera, mis interlocutores afirmaron que “sus problemas terminarán cuando sean mayores de edad” y finalice su periodo liminal (el grupo de adolescentes 2020, entrevista). “Su conducta suele ser pasiva o sumisa; deben obedecer implícitamente a sus instructores y aceptar cualquier castigo que pueda infligírseles, por arbitrio que sea, sin la menor queja” (Turner 1988, 103).

Foto 3.6. Improvisación teatral en el taller experimental, 19 de febrero de 2020



Fotografía del autor.

Nota: En esta imagen, nuestros interlocutores: “Lui”, “Citrus” y “Alexa” (17 años) interpretan sus sensaciones con respecto a ser menores de edad en una sociedad que no los escucha y les impide ser individuos activos dentro de ella.

Con respecto a la dinámica del juego teatral de Nicolle, estos adolescentes comentaron que la propuesta planteada fue muy complicada de resolver. Sin embargo, afirmaron que les ayudó a conocerse a sí mismos y descubrir lo que ellos pueden ser y representar para los demás a partir de sus actividades, no sólo en el colegio, sino también en casa. Esto se evidencia en las labores relacionadas con los cuidados que brindan en sus hogares. Puesto que, al desconocer el concepto de *cuidados* y *cuidador*, ellos no se identificaban o reconocían sus actividades como tales. Por el contrario, se veían a sí mismos como ayudantes en las tareas de sus madres:

Yo le sé ayudar a mi mamá a cuidar a mis hermanitos pequeños, pero ella es la que tiene esa responsabilidad. Antes de enterarme de lo que son los cuidados, nunca me había imaginado que yo soy una cuidadora. De hecho, sólo pensaba que le estaba ayudando a mi mami, porque todavía se me viene a la mente que la madre es la que cuida. No sé por qué, pero ya no depende de mí (entrevista a Nicolle, 2020).

Por su parte Carlos, quien también ha tenido que cuidar a varios de sus sobrinos mientras sus hermanos mayores trabajan, expresó:

Se siente bien saber que alguien más hace las cosas que yo hago casi todos los días. Además, me deja ver mi realidad desde otros puntos de vista. Hay muchas cosas que yo hacía antes y

no reconocía que eran cuidados. A veces uno piensa que esas cosas son sólo de las mamás o de las mujeres, pero ahora veo que yo también ayudo a que mi casa se mantenga funcionando (entrevista a Carlos, 2020).

Por otro lado, David comentó que “hay más cosas que hacen las mujeres y que ahora los hombres pueden hacer. Es más, que deberían hacer. Ahora el maquillaje, los tacos, las uñas y las faldas son para todos”. Además, señaló que “la igualdad va más allá de las libertades y abarca los derechos que ahora gozamos” (entrevista a David, 2020). Asimismo, Nicolle enfatizó su desacuerdo con respecto a este tema:

Hay solo dos géneros y 33 tipos de gays. Así de facilito se entiende lo que pasa ahora. Todo lo demás es pura novelería de la gente por estar viendo series de Netflix o seguir a esos canales raros de YouTube. Pero para no confundirse simplemente debes pensar en que: no puedes usar cosas de mujeres siendo un hombre. Ni yo me maquillo y ahora, por la igualdad, algunos jóvenes de esta época entienden que deben caer en los mismos vicios de las mujeres. Ya mismo aparecen hombres anoréxicos y cosas así (entrevista a Nicolle, 2020).

Pablo agregó: “Es verdad lo que dice Nicolle; ahora todos quieren ser diferentes. En todo lado te encuentras con más denominaciones y yo ya ni entiendo en qué se basan, Pero les apoyo, aunque tengo miedo de que algún día me despierte y descubra que siempre fui *trisexual* y que lo ignoré por completo toda mi vida” (entrevista a Pablo, 2020). Frente a esta declaración, Fabián, dijo que el juego de *ser y no hacer* es similar a las denominaciones de la comunidad LGBTI+:

Hoy en día se siguen creando preferencias sexuales para que las personas puedan saber quiénes mismo son desde lo que les gusta. Pero también se pueden terminar confundiendo y perderse entre tantas opciones. Y eso mismo está pasando por culpa de la sociedad actual. Ahora todos te exigen que no te definas; sobre todo en las redes sociales. Yo puedo decir que soy hetero, pero... quizás soy algo más y no me he dado cuenta. Si dices que eres una cosa, te estás cerrando a otras posibilidades y si encima lo andas divulgando luego van y te cancelan porque creen que es discriminación. Por ejemplo, si Nicolle hubiera escrito lo que dijo hace un ratito, ya le hubieran caído todos en Twitter jejeje. En todas las redes sociales, casi que se te exigen no cerrarte a las posibilidades: no definirte. Ahí verás que los influencers más populares son bisexuales y proaborto o provida; depende para donde sople el viento. Hay que ponerse pilas sobre a dónde se va el barquito. Porque en el momento en que ellos dicen algo en contra de alguna cosa que la mayoría en ese momento esté, o no, de acuerdo; casi inmediatamente les cancelan y sus carreras murieron (entrevista a Fabián, 2020).

Finalmente, Ángel identificó que se sentía él mismo cuando estaba solo y hacía sus cosas en su cuarto:

A veces, me siento falso cuando estoy con otras personas y me porto diferente ¿Para qué? ¿Hacerme amigo de ellos o caerles bien? Siento que comportarme así es hacerme trampa. Eso me pongo a pensar cuando estoy solo. También me sé preguntar: ¿Soy de verdad esta persona? ¿Por qué hago estas cosas? y ¿Para quién las hago? Antes era muy simple, cuando alguien más te decía qué debes hacer. Pero ahora me entran dudas; a veces creo que mis personajes transmiten más de lo que soy de verdad (entrevista a Ángel, 2020).

Foto 3.7. Conversación de dos adolescentes



Fotografía del autor.

Al final de cada encuentro, nuestros interlocutores solían intercambiar ideas sobre los temas planteados en sus actividades teatrales. En la fotografía, “Elio”, acompañado de su perro Winston, y “Rex” (17 años) hablan sobre los roles de género en el hogar de sus propuestas teatrales previamente presentadas en el Taller (grupo focal con adolescentes, 12 de enero de 2020).

Cabe aclarar que los temas tratados en este taller de teatro no fueron premeditados y de ninguna manera se les impusieron a estos jóvenes. Por el contrario, la exploración teatral se llevó a cabo a partir de sus intereses personales que por lo general han sido minimizados, si no invisibilizados directamente por el *adultocentrismo*. El mismo que se “ha consolidado sosteniéndose en un estilo de organización que otorga a las clases de edades adultas la capacidad de controlar a quienes define como menores” (Duarte 2012, 110).

Lo importante y más bonito de las clases de teatro es que podíamos hacer las cosas desde nuestro propio juicio. En otras situaciones, como las presentaciones frente al resto de nuestros compañeros, te tocaba memorizar el texto y cuando te ibas a presentar; nada te salía. Me ponía nerviosa y los profesores se enojan y todo se pone peor. Por eso lo que me gusta de las clases de teatro es que respondo como yo creo que debo hacerlo” (entrevista a Nicolle, 2021).

Entretanto, desde una “perspectiva reflexiva” (Boal, 2002), nuestros interlocutores también desarrollaron una observación aguda y analítica de sus representaciones: como audiencia y como personaje; dentro y fuera del escenario. “Todos los seres humanos son actores, porque actúan, y espectadores, porque observan. Somos todos espect-actores” (Boal 2002, 39). De hecho, al distanciarse de sí mismo, cada adolescente se convirtió en un observador consciente, capaz de comprender las acciones, reacciones y sentimientos del actor y su personaje en relación a lo que estaban diciendo, haciendo y sintiendo en ese momento para internalizarlos; evitando cualquier juicio de valor en este proceso.

Situarse de lleno en esta experiencia, vivenciar el juego con todos los sentidos, relacionarse por un momento con determinados temas y sensaciones desde el “como si”, nos saca del plano de la racionalidad y permite a nuestra mente, cuerpo y sentidos transitar por caminos distintos, menos estructurados (Retuerto 2009, 86).

Al finalizar cada clase, se creó un espacio de reflexión grupal sobre los hechos individuales que fueron interpretados durante los encuentros y diálogos en el escenario que, a su vez, vinculamos a temas más generales a través del intercambio de ideas con sus creadores: los adolescentes interlocutores. “En el juego de la corporalidad se comunica mucho más de lo que se dice literalmente: pueden explorarse diversos significados connotados en las escenas según los comportamientos, emociones y tonos implicados en las situaciones representadas” (Martínez 2007, 53).

3.2. Cuarentena ON y clases OFF en el barrio Nueva Aurora: segundo momento del campo

El 29 de febrero de 2020, pocos días después del final de las fiestas de carnaval, las autoridades sanitarias del Ecuador, encabezadas por la entonces ministra de Salud Catalina Andramuño, anunciaron la detección del primer caso de covid-19 confirmado en el país. Esta enfermedad, causada por el virus SARS-CoV-2, ya había producido estragos en Asia y Europa desde finales de 2019; cuyos países seguirían lidiando en los próximos meses con el aumento de las tasas de morbilidad y mortalidad entre sus poblaciones (*El Comercio* 2020).

Pese a esto, nuestros interlocutores, ajenos a los silenciosos contagios que ya se estaban produciendo en todo el país²⁸, no prestaron mayor atención a la irrupción de este virus en la ciudad de Guayaquil. Este desinterés se debió en parte a memes, teorías de conspiración, el escaso análisis y discusión en los medios de comunicación y la población en general; mientras que las redes sociales como Facebook y WhatsApp fueron las principales fuentes de información sobre la pandemia de Covid-19 (ONU 2020).

Al principio de la pandemia, a nadie le importaba enfermarse, todavía se la sentía tan lejana como la guerra en Medio Oriente o la Champions League. Todo el mundo decía que no era necesario ponerse la mascarilla. También que era menos riesgosa que la gripe y que era muy difícil contagiarse o morir si te daba esa enfermedad. Pero no fue así lo que pasó. Por ejemplo: mi tío, que vivía en Guayaquil, se fue al partido de fútbol entre Barcelona y el Independiente del Valle, él era hincha del *Ídolo*²⁹, y nadie le iba a decir que no puede ir al estadio. Estaba confiadísimo en que no le iba a pasar nada, porque las mismas autoridades habían ayudado para que la gente pueda entrar a ver el partido. Pero, sólo tres semanas después de eso, mi tío se murió (...) le enterramos con la bandera del *Ídolo* sobre su caja” (entrevista a Fabián, 2021).

En los primeros meses de 2020, la narrativa de la Covid-19 en Ecuador y varios países de la región giraría en torno a la viralización de la información en las redes sociales. Esto se debió, en parte, a la distorsión, la espectacularidad y el desgaste mediático de la radio, televisión y prensa escrita; la falta de verificadores de información y los informes falsos de las autoridades gubernamentales de Ecuador (García-Marín 2020, 2). “La infodemia (la expansión de falsas informaciones, bulos y noticias engañosas) está directamente relacionada con la crisis sanitaria (...). En el contexto de la Covid-19, el término se utiliza para designar los peligros del fenómeno de la desinformación durante la gestión de la pandemia” (García-Marín 2020,

²⁸ En este contexto, la paciente cero había arribado a nuestro territorio en un viaje proveniente de Europa desde el 14 de febrero de 2020 (Portafolio 2020).

²⁹ “El Ídolo del Ecuador”, en referencia al equipo de fútbol Barcelona Sporting Club.

2). Al mismo tiempo, Twitter, Facebook, WhatsApp y otras redes sociales se convirtieron en herramientas de difusión informática, empoderando paulatinamente a la ciudadanía frente a la representación oficial y sesgada de las autoridades durante la crisis sanitaria (Gómez, González y Maniglio 2020).

En ese tiempo te podías enterar de las cosas que estaban pasando sólo por las redes sociales y hasta en TikTok. Porque en los noticieros no pasaban esas noticias y tampoco decían nada de los hospitales y la gente que moría por montones en Guayaquil. Lo malo es que también hablaban de fiestas clandestinas al sur de Quito y que en el norte se celebraban reuniones sociales. Para mí era lo mismo; sólo que, como somos del sur. Pues, somos los malos (entrevista a Pablo, 2021).

El 11 de marzo de 2020, la Organización Mundial de la Salud declaró oficialmente a la Covid-19 como una pandemia mundial (OPS, 2020). Mientras tanto, en Ecuador, el Gobierno Nacional y algunas autoridades municipales minimizaron los riesgos potenciales de esta enfermedad, alentando a los residentes a reanudar sus actividades normales con una seguridad mínima (Narea 2020). Un mes más tarde, la rápida propagación del virus, y un aumento en el número de muertes por esta causa, convirtió a la ciudad de Guayaquil en el epicentro de la pandemia en Ecuador con la tasa de mortalidad más alta de la región (*El Mostrador* 2020). A pesar de esto y del alarmante número de contagios en el resto del país, el presidente Lenin Moreno buscó por todos los medios legitimar un relato de éxito en la lucha de su gobierno contra la pandemia, que no parecía coincidir con el número de contagios, hospitalizaciones y defunciones reportados extraoficialmente (González 2020), pero la verdad sobre la situación sanitaria no pudo permanecer oculta por mucho tiempo, sobre todo gracias a las redes sociales (*Europa Press* 2020). Con esto en mente, Nicolle señaló:

Durante la época más fea, no te podías enterar por los noticieros de televisión de nada sino solo por las redes sociales. Lo que pasaba es que eran las mismas personas, afectadas por el coronavirus; que contaban por ahí la verdad. Fue una época muy dura para todos. Me alegro que ahora todos estemos mejor, aunque no como antes de la pandemia (entrevista a Nicolle, 2021).

Por otro lado, nuestros interlocutores coincidieron en que muchas personas, incluidos algunos de sus familiares, no estaban preocupados por esta situación y no le dieron importancia cuando se dio aviso de los primeros casos registrados en Quito. Al respecto, Katty comenta

que sus tías y primas estaban seguras de que el alto índice de contagios se debía al cambio de estación y que todo mejoraría en verano³⁰.

Al principio de la pandemia, sólo encontraba puros memes y cosas así en Facebook. Yo creo que fue por eso que mis tías no le pararon mucha bola y pensaron que era cosa del clima y que para verano ya no escucharíamos más del tema, como ya pasó con la gripe aviar me dijeron ellas; es que en la tele sabían informar hasta el cansancio que esa gripe te mató más rápido y a mucha más gente. Ya nada (entrevista a Katty, 2021).

En junio de 2020, se detectó un brote de Covid-19 en el barrio Nueva Aurora. Por tal razón, fue declarado como zona roja de contagios por las autoridades municipales (Quillupangui 2020). Las causas que compusieron este hecho sanitario no son distintas a las de otros barrios del sur y norte de Quito. Para Carlos, el desplazamiento de la población económicamente activa, integrada por obreros y comerciantes, fue el factor que provocó la aparición del virus en este barrio.

Lo que pasa es que, como la gente va y viene de sus trabajos, trajeron el virus. Un primo que trabaja paseando perros al norte se había contagiado al retirar y devolver las mascotas a sus dueños. Luego ese man volvió a la casa de sus papás y contagió a todo el mundo; ¿De dónde más se iban a contagiar? si no salían para nada en esas épocas (entrevista a Carlos, 2021).

Por otro lado, Ángel señaló que el entorno comercial en este barrio también influyó en la gran cantidad de personas infectadas en la Nueva Aurora durante ese período. De hecho, este sector cuenta con establecimientos comerciales como: panaderías, carnicerías, restaurantes, gimnasios, cibercafés, farmacias, discotecas, supermercados, peluquerías entre otros ubicados a lo largo de la Avenida General Julio Andrade. De igual manera, sus aceras y calles laterales acogen a comerciantes informales con diversos productos como: ropa, comida, víveres e implementos electrónicos. Pero la contaminación, inseguridad, congestión vehicular y aglomeraciones, derivadas de estas actividades comerciales, han provocado malestar e incomodidad en más de una ocasión (Pichincha Comunicaciones 2020). Así como un vertiginoso incremento de los casos de Covid-19 registrados en este barrio, de acuerdo a Ángel:

Las personas, o sea los vendedores y la gente que quería hacer compras, pero nunca desocuparon la avenida principal. Durante todita la pandemia y hasta hoy, siempre ha estado a full de vendedores y cosas así. A veces, daba coraje y pena que algunas vecinas se iban hasta

³⁰ Sin embargo, los varios estudios realizados han revelado que la Covid-19 se adapta fácilmente al cambio de temperatura, diferenciándose de otros virus como el de la gripe (ONU 2021).

de puñetes con las vendedoras, por eso fue que la Policía tenía que patrullar ese sector. Pero la verdad es que también todos compramos ahí para hacer la comida, como nadie podía irse muy lejos por lo del toque de queda, y también por el mismo miedo a contagiarse, la gente se terminaba amontonando en las calles y peleándose para hacer compras (entrevista a Ángel, 2021).

En este sentido, las repetidas violaciones a las normas de distanciamiento social y el toque de queda también hicieron que el barrio se torne inseguro. Por ello, las redadas realizadas por el ejército ecuatoriano fueron bien recibidas por algunos y rechazadas por otros vecinos de la Nueva Aurora. En palabras de Nicolle:

Sí, el barrio se volvió bien inseguro, yo recuerdo que una vez caminando a mi casa me asaltaron. Pero yo no tenía plata y el ladrón del coraje me quitó la mascarilla. Mejor era que me pegue por no tener plata a que me robe eso, porque me asusté mucho y tenía miedo de que ya me haya contagiado. Ese rato me saqué la chompa y me la puse en la cara, de ahí me fui corriendo a mi casa muerta del miedo pensando ya me contagié y eso que eran solo las 3 de la tarde (entrevista a Nicolle, 2021).

Por otro lado, el 12 de marzo de 2020 se suspendieron las clases en escuelas, colegios y universidades; y un mes después el gobierno de Ecuador anunció que la Covid19 estaba extendiéndose comunitariamente en el territorio (*El Universo* 2020). Mientras tanto, David y Carlos contrajeron esta enfermedad. Además, Pablo comenta que, durante el toque de queda y el distanciamiento social, se sentía incómodo porque no podía saludar a sus amigos si se encontraba con ellos en la calle.

Ni si quiera podía salir a la tienda, sin que alguna señora del barrio me grite: ¡Ustedes van a contagiarnos! ¡Regresen a sus casas y no salgan! Decían que los adolescentes pasábamos en fiestas clandestinas y la gente nos veía como perros rabiosos. Como que les daba iras solo de vernos y se hacían a un lado. Una vez hasta me dijeron que no podía entrar a la tienda y me tocó buscar otra para hacer las compras (...). Es que como supuestamente no nos pasa nada a nosotros con la Covid-19, todos piensan que no nos importan y que somos como focos infecciosos que pueden caminar. En ese tiempo, fue muy muy feo sentirse rechazado por eso de que la gente de mi edad es asintomática. Hasta uno se termina traumando y creyendo que así mismo es (entrevista a Pablo, 2021).

Según los expertos, los adolescentes son los principales impulsores de la propagación de la Covid-19 en nuestra región (Gallo 2020), pero generalmente no presentan complicaciones por esta enfermedad. Asimismo, el contacto cercano con sus pares aumenta la probabilidad de transmisión en el hogar, lo que a su vez promovería la propagación de este virus en entornos

educativos (Yáñez 2020). Con eso en mente, los tomadores de decisiones gubernamentales han mantenido vigente la suspensión de clases desde entonces. Como resultado, la pandemia de Covid-19 parecía no tener fin y la posibilidad de regresar a clases se atenuaba con el pasar de los días.

Pese a esto, nuestros interlocutores fueron capaces de guardar el distanciamiento social en las primeras semanas del toque de queda y la suspensión de clases con la mente enfocada en sus proyectos de grado. Sin embargo, medio año más tarde, el Ministerio de Educación decretó que el primero de septiembre de 2020: todos los estudiantes retomen sus estudios en el territorio ecuatoriano, para lo cual acudió al concepto de aula virtual (*EFE* 2020). Pero al mismo tiempo, esta modalidad educativa fue cuestionada, particularmente, porque implica la necesidad de utilizar dispositivos electrónicos y contar con la conectividad a Internet para su desarrollo. En efecto, si bien en aquel momento las autoridades no evaluaron otros posibles escenarios; tampoco parecieron percatarse de la dificultad que podía significar las clases virtuales para los estudiantes en situaciones de vulnerabilidad económica (Constante 2020).

En ese tiempo no nos imaginábamos esto de las clases virtuales. No todos tenemos computadora o Internet. Uno ve que en las Universidades tienen esa educación. Pero lo grave fue que no podíamos trabajar; y la plata para la comida se estaba terminando. Mucha gente salía de sus casas, no por indisciplinada, sino porque no había para comer. Mi mamá salía a trabajar ¿Qué otra opción teníamos? ¿Acaso salir a robar? (entrevista a David, 2021).

En este contexto, algunos estudiantes afectados por esta medida, se propusieron adquirir una computadora prestada o comprada; nueva o de segunda mano. De manera similar, otros adolescentes visitaban cibercafés que atendían clandestinamente debido al toque de queda. Por otra parte, algunas familias que tenían más de un miembro cursando estudios y una computadora o celular; debieron escoger solo a uno de sus hijos para continuar sus estudios. Todo era válido siempre y cuando no se pierdan las clases. Y finalmente, muchos, quizás demasiados menores de edad debieron retirarse de escuelas y colegios porque no contaban con el equipo o las conexiones necesarias.

Mi mamá le compró una computadora a la señora de la casa donde trabaja y tuvimos que mandarla a arreglar unas tres veces, pero yo estaba contento de que iba a seguir estudiando. Imagínese que feo estar encerrado y sin hacer nada. Pero más feo, que el resto de tus compañeros se gradúen y tú quedarte atrás. Eso ante todo me daba como un sentimiento de vergüenza. Pero gracias a Diosito si conseguí una computadora; aunque sea dañada (entrevista a Carlos, 2021).

Ahora bien, cabe mencionar que las familias de nuestros interlocutores son monoparentales y estos adolescentes están involucrados en las labores del hogar como: cocinar, cuidar a hermanos o la limpieza de la casa. Esto se debe a que sus madres están fuera de casa hasta la noche ya que tienen un trabajo remunerado, que están relacionados con: el comercio informal, sastrería, servicio doméstico en hogares, hoteles y restaurantes. Es importante mencionar que sus madres han terminado los estudios secundarios. Sin embargo, con la irrupción de la pandemia de Covid19, la mayoría de estas mujeres se vieron obligadas a dejar sus trabajos o fueron despedidas. Esta situación es común a gran parte de la población ecuatoriana y explica por qué han surgido trabajos alternativos (*Reuters* 2020).

3.2.1. El doble confinamiento de Ángel y Fabián

Investigador: ¿Qué crees que pase cuando te encuentres con tus amigos que no has visto por la pandemia?

Fabián: Pues ese día yo les diré a los muchachos que vengan a mi casa o que juguemos fútbol, o también podríamos dar sólo una vuelta por el barrio. En cualquier caso, lo que se haga será un pretexto para encontrarnos de nuevo. Los he extrañado mucho durante el confinamiento.

Investigador: ¿Cuándo crees que puede pasar esto?

Fabián: Yo creo que el próximo año lectivo, para el 2021 ya habrá pasado la pandemia y, si todo me va bien en TikTok, me abriré camino en otras plataformas y ganaré dinero suficiente para comprarme un celular (...) también contrataré internet en mi casa (...) aunque si sigue todo esto, ellos ya se habrán graduado y quizás perderemos el contacto.

Al carecer de la conectividad y dispositivos electrónicos para las clases en modalidad virtual, Fabián se vio obligado a abandonar sus estudios en medio de la emergencia sanitaria por la Covid-19. La incertidumbre, que había alcanzado su punto crítico después de enterarse que no podría regresar a clases, sumió a este adolescente en una profunda depresión; mientras constantemente se reprochaba: “todo por una computadora”. Una vez fuera del colegio, la ansiedad se hizo más llevadera. Dejó las preocupaciones a un lado y empezó a elegir lo que le haría falta para salir a comprar víveres, teniendo siempre en mente que llevar puesta la mascarilla era indispensable. Metió en su mochila un pequeño atomizador con alcohol y guardó en uno de los bolsillos laterales un par de guantes de látex, además de una mascarilla extra. Si cumplía con tareas como aquella, su padre le permitiría usar su celular para grabar videos en TikTok. La deserción escolar no ha sido el primer problema que este joven de 18 años ha tenido que afrontar en la vida. Por tal razón, se mostraba optimista durante nuestras

conversaciones en Facebook Messenger. Él estaba seguro de que tarde o temprano superaría esta dificultad y volvería a estudiar.

En el Ecuador, la falta de condiciones para continuar con el curso del ciclo escolar se evidenció en el contexto de la Covid-19. Según la UNESCO (2020), la mitad del total de los estudiantes en nuestro país no cuentan con una computadora y el 43% no tienen Internet en sus casas. Sobre esta situación, Fabián expresó:

Al principio de la cuarentena parecía que todo lo que podía pasar, lo bueno y lo malo, había pasado. Pero, al mismo tiempo, nada cambió y seguimos igual hasta el día de hoy. Mucha gente ha perdido familiares o el trabajo por esta maldita pandemia y como dicen por ahí que las personas de mi edad no nos enfermamos; no se detienen a pensar que nos afecta de otras maneras. Yo, en cambio, perdí amigos, mis estudios, mi espacio porque estoy con mis hermanos todo el día en la casa. Además, en las noticias hablaban de estas clases virtuales y me sentía ansioso. Es que yo ya sabía cómo iba a terminar todo, porque mi padre no haría esfuerzo por conseguir una computadora para mí. Pero ya nada, el siguiente año regresaré al colegio; mi tío me va a prestar su computadora en las tardes. Por ahora no me la pudieron prestar porque mi primo la está usando, pero ya se va a graduar (entrevista a Fabián, 2021).

Alrededor de 90 mil estudiantes en el Ecuador ya están fuera del sistema educativo. Además, la pérdida de contacto con docentes y compañeros hace más probable la deserción escolar entre los niños y adolescentes (UNICEF 2021). En muchos casos, los ingresos no fueron suficientes para solventar a las familias durante el confinamiento por la Covid-19. Por ello, varios estudiantes se han visto obligados a contribuir económicamente. Debido a esto, hay más adolescentes trabajadores, pero menos recurrente ha sido el caso de aquellos que se han reintegrado a las clases en modalidad virtual. Esto sucede más entre los varones, por su parte las mujeres se han involucrado en las labores de los cuidados en el hogar al dejar sus estudios (UNESCO 2021). Sobre el regreso a clases de sus compañeros, Fabián comentaría: “Mis amigos me contaron que algunos muchachos no asisten todos los días a las aulas virtuales porque deben compartir la computadora con sus hermanos y se van turnando; yo no tuve esa suerte” (entrevista a Fabián, 2021).

Sin opciones para retornar a clases virtuales, Fabian intentó mitigar el vacío que sentía sin su grupo de amigos del colegio, creando videos en TikTok con el celular prestado de su padre. Dos meses después, al ver la calidad que adquirirían sus videos y la celeridad con que aumentaba el número de sus seguidores, fue tomando con mayor seriedad su pasatiempo en esta red social. Al encontrar un propósito para su performatividad como tiktokero, este

adolescente logró superar la experiencia de abandonar sus estudios, vinculando el proceso creativo de sus videos con la posibilidad de imaginar otra realidad favorable:

Mientras trabajaba en la tienda con mi tío, tuve muchas ideas. Por ejemplo, ser creador de contenido y vivir de eso. Yo no puedo empezar como el resto de los creadores de contenido si no tengo una computadora. Pero con un celular, aunque sea prestado, me arriesgué en TikTok (entrevista a Fabián, 2021).

En aquella ocasión, Fabián compartió conmigo un enlace de uno de sus videos en TikTok; siendo aquel mi primer contacto con la red social. Nuestro interlocutor estaba muy orgulloso de sí mismo, como si aquel video fuese la evidencia visual de su futuro en el presente. Fabián procede de Guayaquil, tiene ocho hermanos, un padre militar que viaja constantemente y su madrastra que administra el hogar. Cuando tenía tres años su madre falleció. Un año más tarde, su familia viajó a Quito, instalándose en una vivienda arrendada en el barrio Nueva Aurora. Sin ahondar en detalles, Fabián explicó: “lo perdimos todo en esa época y algunos familiares se aprovecharon de esta situación”. Años más tarde, su padre encontró una nueva pareja con quien tuvo a su última hija.

Nací y crecí en Guayaquil. Nunca hemos sido ricos, pero tampoco la hemos pasado muy mal. Vivo bien, quizás mejor que otras personas. Siempre tengo un plato de comida en la mesa. Eso es lo que cuenta. Mi familia fue una de las muchas que tuvo que elegir quién debía continuar estudiando. Por supuesto, escogieron a la hija de mi papá con su nueva esposa. Ya nada, ella tenía dos votos a su favor jajaja (entrevista a Fabián, 2021).

Mientras tanto, en otro punto del barrio Nueva Aurora, alrededor de cinco meses después de que comenzara la cuarentena, Ángel accedió por primera vez a TikTok de manera similar a lo que se describió anteriormente. Sin embargo, en esa ocasión no encontró nada interesante en esta red social, pero el aburrimiento del encierro en casa durante el toque de queda era casi peor. Así que después de haber revisado nuevamente varias publicaciones en esta red social, se toparía con los videos de un grupo de adolescentes que se autodenominaban como *trapitos*.³¹

Ángel, fascinado por la elegancia y la belleza de estos tiktokers, comenzó a imaginarse a sí mismo como uno de ellos mientras exploraba su contenido. Y unos días después, decidido a ser un *trapito*, utilizó una blusa que le prestó su mejor amiga y unas sandalias de su mamá que le quedaban un poco ajustadas. Colocó en su cabeza la camiseta del equipo de fútbol de su

³¹ De acuerdo a Ángel / Mir Anda, trapito es aquel personaje que baila música trap como mujer, pero que tiene pito (trap - pito). A su vez, La música trap es un subgénero del rap relacionado con el reguetón.

colegio que esperaba le sirviera como una peluca temporal. Finalmente, abrió la mesita de noche del dormitorio de su madre y de su cartera sacó las sombras de ojos, el maquillaje y el lápiz labial que luego usaría para maquillar a su personaje.

Desde aquel día, se ha dedicado junto con Mir Anda, su alter ego, a buscar los pasos de moda en esta aplicación, practicar los retos y coreografías para sus videos y también, imitar a algunos de los tiktokeros que admira. Con relación a la crisis sanitaria por la Covid-19, todos los miembros de su familia tenían una sensación de seguridad y no les preocupaba la pandemia. Según ellos, ya se habían contagiado. Sin embargo, no se han realizado pruebas médicas que corroboren sus afirmaciones.

Por lo que más estaban preocupados mis papás al principio de la cuarentena fue que no les dejaban vender nada. Ellos trabajan con mis tíos en un restaurante y se nos hacía difícil la situación. Nos pudimos sostener con la venta bajo pedido de comida y, mientras mi mamá y mi tía cocinaban en la madrugada, mi papá se iba después a dejar la comida en su camioneta. Además, a casi toda mi familia ya les ha dado el coronavirus; así que estamos tranquilos.

Aunque el otro día salió en el Facebook que les puede volver a dar (entrevista a Ángel, 2021).

Después de su debut como Mir Anda en TikTok, Ángel se ha dedicado casi por completo a mejorar y perfeccionar este personaje durante su tiempo libre. Su sueño, después de ingresar a TikTok, es viajar a Guayaquil y convertirse en artista *drag*, ya que ser un trapito famoso le daría la oportunidad de conseguir un trabajo que se relacione con esta actividad para ayudar a su madre con los cuidados y educación de sus hermanos menores.

Al igual que Fabián, Ángel regresaría a clases con una computadora portátil prestada el siguiente año lectivo. Sin embargo, en ese entonces utilizaba el teléfono celular de su mamá para ingresar a TikTok, pero este adolescente no se siente particularmente marcado por el hecho de haberse retirado del colegio o no contar con una computadora para las clases virtuales.

Una vez fuera del colegio, Ángel y Fabián experimentaron con las herramientas de TikTok para crear y publicar contenido en formato de video digital en la misma plataforma. Y en el contexto de nuestra investigación, esta red social fue también el lugar donde continuamos nuestro trabajo etnográfico, en el marco de un nuevo acuerdo con nuestros interlocutores para indagar en sus vivencias y narrativas durante la pandemia Covid-19. Más tarde, estos adolescentes nos mostrarían, mediante los actos realizados de manera reiterativa en sus videos, la manera en que ensayan posibles identidades en la plataforma de TikTok.

Capítulo 4. Identidades, redes sociales y TikTok en el contexto del confinamiento

Una noche a finales de noviembre de 2020, les pedí a Ángel y Fabián que se unieran a una reunión en línea que mostraba un nuevo proyecto para continuar con las clases virtuales de Bachillerato General Unificado, destinado a adolescentes mayores de 18 años. Consciente de la experiencia que Ángel y Fabián tuvieron al retirarse del colegio, mi intención buscaba darles opciones para que continúen con sus estudios. Al final de la presentación, cuando la conversación comenzó a abordar las cuestiones técnicas y logísticas de las aulas virtuales, el facilitador comentó: “Bueno, el único problema sería si tienen sólo una computadora y más hermanos estudiando en otro curso”. Fabián, que había seguido muy atento toda la charla, me escribiría por Facebook Messenger más tarde:

Antes de la pandemia todavía éramos estudiantes que iban al colegio. Después del confinamiento, mientras intentábamos cuidar nuestra salud de una enfermedad de la que nadie fue responsable, dejamos de ser alumnos. Durante algunos meses, hasta que conseguí computadora, no sabía qué hacer ni quién era. No somos responsables de lo que sucedió y debimos pagar las consecuencias por no tener computadoras. Pero no quiero que ese sea el tema de nuestras conversaciones, puede que estemos pasando muy mal por eso, pero yo quiero hablar de otras cosas. Por ejemplo, lo que estoy haciendo en TikTok (entrevista a Fabián, 2021).

Ángel, quien también estaba en el grupo que creamos en Facebook Messenger, agregó:

Creo que todos estamos en TikTok, yo también me enfocaría en hablarle de Mir Anda y sus aventuras. Las razones por las que nos debimos retirar ya pasarán. Si algún día leo el trabajo de investigación quiero acordarme de los inicios de Mir Anda y no de problemas colegiales que no van al caso (entrevista a Ángel, 2021).

Con esta conversación inauguramos la segunda fase de esta investigación etnográfica que se desarrolló con la colaboración de estos jóvenes. Sin embargo, debido a la delicadeza y proximidad temporal de esta situación, mis interlocutores no quisieron hablar de temas escolares. Asimismo, dudaron en tratar sobre muchos aspectos de sus vidas en las entrevistas, por temor a que esta información sobrexponga la vulnerabilidad que estaban afrontando en ese momento. Por lo tanto, acordamos cambiar de tema y optar por otro que se relacione con las posibilidades que la red social TikTok ofrece a sus usuarios. En relación a lo anterior, Sjöberg (2018) sugiere desarrollar la investigación de campo a través de la negociación entre el investigador y sus interlocutores para garantizar la horizontalidad en la toma de decisiones.

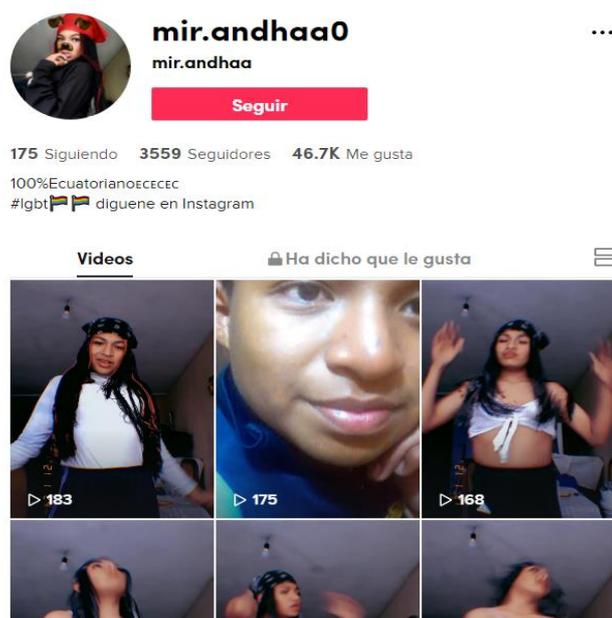
Si bien lo que está en juego puede ser diferente para el investigador y los participantes, las reglas de participación se negocian en relación con la pérdida y la ganancia para ambas partes. Esta negociación de poder (en su mayoría) sutil entre el investigador y los participantes es un proceso continuo y, a menudo, subconsciente para alcanzar o mantener la reciprocidad (Sjöberg 2018, 4).

Desde este planteamiento, Ángel y Fabián han estado interactuando en TikTok casi desde el inicio de la pandemia. Y durante ese lapso de tiempo, encontraron una forma para vivenciar en esta red social una realidad más allá del confinamiento que, además, se convertiría en una posibilidad para ensayar posibles identidades e imaginar el futuro a través de las proyecciones performáticas en sus videos. Por ello, en este apartado analizaremos los contenidos publicados por Ángel y Fabián en sus respectivas cuentas de TikTok, con el fin de caracterizar los actos que han venido realizando de manera reiterativa a través de sus videos en esta plataforma, utilizando los relatos y discursos que de ellos se desprenden; así como también sus hábitos de uso y consumo de redes sociales y sobre el contexto en el que se desarrollan.

4.1. Mir Anda en TikTok, Ángel en la vida “real”

Desde finales de marzo de 2020, Mir Anda / Ángel ha venido realizando actos performáticos, como bailes y coreografías, en la plataforma de TikTok. Su perfil lleva el nombre de usuario [@mir.andhaa0](#) y hasta el momento cuenta con 737 videos publicados, 3559 suscriptores, 46700 likes y sigue a 175 cuentas de otros usuarios de esta red social.

Figura 4.1. Perfil de Mir Anda en TikTok



Fuente: Perfil de Mir Anda.

Con esto en mente, hemos identificado que el primer video en el *feed* del perfil Mir Anda fue publicado el 31 de marzo de 2020 y se ha mantenido con una constancia de 2 a 4 videos subidos por día. Por otro lado, Mir Anda señala que es ecuatoriana, y aunque prefiere no definirse, por el momento se siente identificada con la comunidad LGBT, como datos relevantes a los que antepone a su escritura el signo de numeral # para utilizarlos como hashtags y así obtener un mayor número de visualizaciones. Entre ellos, los hashtags más utilizados por este adolescente son: #lamodelo – #parati - #viral – #foryourpage_tik_tok – #xyzbca #lgbt, que además sirven como invitaciones a otros usuarios de TikTok interesados en los mismos temas a quienes les solicita dar *likes* a cambio de *likes*.

En cuanto a los videos que ha publicado, no manifiestan mayor interacción con otros usuarios. Esto quiere decir que, si bien manejan cierto volumen de visualizaciones y *likes*, la mayoría de ellos no obtienen mayor *feedback* en los comentarios. Además, en su *feed* se puede encontrar una variedad de video-respuestas. Cabe destacar que gran parte del contenido son videos en los que ella misma se graba -*videoselfies*- de unos 15 segundos de duración, en los que Mir Anda baila, realiza coreografías y fonomímica de fragmentos de las canciones de moda, como los describe Ángel. Por lo general, sus videos se graban en *plano contrapicado*, aunque también usa el *plano americano* y en algunas ocasiones el *ángulo visual neutro*.

Figura 4.2. Video reacción de Mir Anda al contenido de Kimberly Loiza



Fuente: Perfil de Mir Anda (2021).

Nota: Kimberly Loiza es una creadora de contenido e influencer mexicana, en plataformas como YouTube y TikTok.

Figura 4.3. Vídeo collage de Mir Anda



Fuente: Perfil de Mir Anda (2021).

Figura 4.4. Video respuesta a comentario de Mir Anda



Fuente: Perfil de Mir Anda (2021).

Para la construcción del personaje Mir Anda, Ángel se inspiró inicialmente en Kunno³², un popular tiktokero que cobró fama tras realizar una serie de videos en los que camina al ritmo de la canción 4K.³³ Según Ángel, ver los videos de Kunno por primera vez fue una experiencia novedosa y motivadora que más tarde le permitirían construir a Mir Anda, su propio personaje:

Una noche, estaba ya acostado en mi cama viendo videos en TikTok y apareció un tiktokero que, aunque no me lo crea, parecía que iluminaba la oscuridad de mi cuarto con su forma de ser y su caminata. Yo veía sus movimientos y no los sentía extraños, aunque estaba maquillado como una mujer con esplendor y misterio. Podía ver una elegancia, así como cuando las chicas se arreglan por horas para salir de farra, solo que esa magia estaba en el cuerpo de un hombre y eso me parecía único. Ese era Kunno que, mientras bailaba y hacía su caminata, también tenía en su mirada y sus gestos algo parecido a esas cantantes que son bien bitches como la Rihanna y, siendo un hombre ¡Increíble ¿no cierto? Algo así como el *ki* de los *Sayajin*, pero se trataba de glamour (...) Además, su cara relucía por su precioso maquillaje. Él trataba de que todos le miren directamente. Más o menos, me recordaba a esas máscaras de los carnavales de vivos colores que, si las maltratas te dejan la brillantina en los dedos. Por eso, tampoco debías tocarle la cara a Kunno porque ibas a destruir algo que le costó mucho hacer y, al igual que una obra de arte en un museo, hay que mantener la distancia. Bueno, también lucía unas largas uñas de brillosos colores y llevaba unos grandes tacones, es increíble cómo no se cae (...) Él sabe usar prendas femeninas que le hacen ver como un *Drag*, pero no tan viejo ya que él canta canciones de hoy en día. Nada desentonaba en él y me gustaba ese aire de grandeza y orgullo que tenía al principio. Era muy poderoso como los súper héroes de Marvel, aunque a mí no me gustan esas películas. En ese momento el video de la caminata de Kunno abrió un mundo ante mis ojos, me pude ahí imaginar el escenario en el que Mir Anda podría llevar a cabo sus propias actuaciones y presentaciones y, al igual que Kunno, ella pasearía por el escenario hecha la sabrosa con su hermoso cuerpo y su larga cabellera como una diva de TikTok (entrevista a Ángel, 2020).

En la primera parte del relato, Ángel expresa su asombro al ver que ciertos atributos, como la “elegancia, el glamour, esplendor, misterio y el ser *bitch*”,³⁴ que a menudo se ven reflejados

³² Kunno es un tiktokero mexicano de 20 años, que forma parte de la comunidad LGBT+. Este chico es conocido como “el rey de TikTok, pues cuenta con millones de seguidores y sus videos alcanzan números realmente sorprendentes. Este joven se volvió un fenómeno viral gracias a su popular caminata. Esta coreografía fue recreada por grandes personalidades de Internet como Kenia Os, Thalfá, Livia Brito, Alma Cero, Verónica Montes, Erika Buenfil y muchas más” (La Neta 2020).

³³ Canción 4K, interpretada por El Alfa, Darell y Noriel.

³⁴ *Bitch* es una palabra en inglés que se traduce en español como *perra*. Dentro del relato de Ángel, esta palabra no tiene un significado peyorativo y hace referencia a la actitud desinhibida y sexy de una mujer.

en gestos, atuendos y maquillaje de algunas mujeres “como la Rihanna” ahora se encuentran en un hombre. Fue este desfase, o falta de correspondencia entre los atributos y el género, lo que llamó gratamente la atención de Ángel, sorprendiéndole y conmoviéndole al mismo tiempo.

En la segunda parte del relato, Ángel expresa con metáforas: “máscaras de carnavales y obra de museo” su admiración hacia tres aspectos del famoso tiktokero: su maquillaje, sus “largas uñas” y sus “grandes tacones”. Estos atuendos y decoraciones, generalmente asociados al género femenino, no solo que pueden adecuarse perfectamente en un hombre como Kunno: “nada desentonaba en él”, sino que cobran otros sentidos al ser incorporados en el género masculino: “grandeza, orgullo y poder”.

En la tercera parte del relato, queda explícita la motivación que generó la experiencia de ver a Kunno en la imaginación y la construcción del personaje de Mir Anda. De hecho, la influencia del tiktokero en este adolescente fue tal, que su nombre está compuesto de dos morfemas: Mir-Anda,³⁵ siendo el sufijo “Anda” una alusión a la coreografía - caminata que hizo famoso a Kunno en TikTok. Lo que está estrechamente relacionado con la significativa cantidad de videos en los que Mir Anda realiza imitaciones de la caminata antes mencionada, así como los múltiples *duets* que realiza con Kunno, y el uso reiterado de hashtags en sus videos que hacen referencia al famoso tiktokero. Ahora bien, según nos relata Ángel, la primera vez que personificó a Miranda fue una experiencia llena de emociones:

Verá; en esas ganas de transformarme en Mir Anda, inspirado en ese entonces por el Kunno, me latía el corazón muy fuerte y tenía miedo, pero a la vez quería hacerlo. Así que un día, cuando mis papás no estaban, ignoré esos nervios, que hasta me hacían temblar y busqué entre mi ropa las cosas que podría utilizar para transformarme en Mir Anda. De entre mis cosas elegí los colores más vistosos y me parece que agarré una camiseta amarilla para cubrirme la cabeza como una peluca. Casi grito de emoción cuando vi en el espejo que, con unos cuantos arreglitos, la camiseta en mi cabeza parecía un cabello largo de mujer. De ahí me puse otra camiseta y le hice un nudo para hacer una pupera (entrevista a Ángel, 2020).

Como vemos, Ángel inicia haciendo hincapié en la sensación de miedo y nervios que antes lo invadieron, y cómo acciones tales como “cubrirse la cabeza con una camiseta como una peluca” y “ponerse otra camiseta con un nudo para hacer una pupera” provocaron un cambio drástico en las emociones de este adolescente, pasando del miedo a la euforia. De hecho, el

³⁵ En las entrevistas escritas que hemos realizado, Ángel escribe el nombre de su personaje de la siguiente manera: Mir Anda. Por tal razón, de aquí en adelante, escribiremos su nombre de esta manera.

alcance o influencia que el cambio de vestimenta tuvo en sus emociones, muestra la importancia que tiene para Ángel, pero también visibiliza cómo la agencia, no se limita a ser una actividad material, visible y externa cuando expresa: “busqué entre mi ropa las cosas que podría utilizar para transformarme” sino también emocional, interna y con posibilidades de configurarse en una performatividad con implicaciones subjetivas e identitarias. Más adelante profundizaremos en ello. Por otro lado, Ángel se inspiró también, además de Kunno, en dos cantantes famosas: Nicky Minaj y Beyoncé,³⁶ para la construcción de su personaje. Su relato al respecto es el siguiente:

Un día estaba viendo el YouTube y justo sale el video de la *Tusa*. Ahí aparece Nicky Minaj que rapea en inglés. Me acuerdo de que ella llevaba una hermosa y larga peluca y un vestido súper ajustado. Me gusto su actitud así bien *bitch*. Bueno, al otro día en el colegio le conté a mi amiga que me gustaría mucho tener un vestido como ése y llevar una larga peluca y ella me hizo caer en cuenta de que cuando soy Mir Anda parezco negra. *Wow*. Eso me emocionó porque ahora está de moda ser negra, sobre todo en la música, y eso le conviene a Mir Anda por su tono de piel. Después de Nicky Minaj, quien me fascinó fue Beyoncé. Ella también es importante. Verá, le cuento. Un día yo le molestaba a mí misma amiga que le comenté para que me ayude haciendo una peluca porque yo ya no quería usar la camiseta. En lo que estábamos viendo el YouTube, justo sale un video de la Beyoncé y mi amiga me dice: “Hagamos tu peluca como pelo de negra, o sea, medio rizado”. Me gustó la idea y entonces le ayudé con más ganas a mi amiga. Mientras hacíamos mi peluca yo me la pasé imaginando a Mir Anda saliendo en los videos *#parati*, con su larga cabellera sobre sus hombros, el color canela de su cuerpo que se mezclarían con unos carnosos labios pintados. Por su puesto, todos le darían me gusta. En esos momentos, yo estaba encantado con la idea. Y así fue que me convertí en la Mir Anda mejorada. Mir Anda es una sexy chica negra (entrevista a Ángel, 2020).

En este fragmento de su relato, destaca la valoración positiva que hace Ángel de algunos de los rasgos fenotípicos asociados con las mujeres “negras”, tales como el color de piel “canela”, el cabello “rizado” y los labios “carnosos”, características que asegura son valoradas positivamente en la sociedad actual: “ahora está de moda ser negra”. Por lo tanto, su intención de incorporar estos rasgos a la estética de su personaje surgió no solo de sus gustos personales, sino también porque, en su opinión, habría un contexto social favorable para apreciar y admirar estos rasgos. En base a estas dos razones, Ángel define a Mir Anda como “una sexy chica negra”, develando una identificación de carácter estético, de género y étnico.

³⁶ Nicky Minaj y Beyoncé Knowles son cantantes estadounidenses y exponentes del R&B.

Después, Ángel señala que mientras confeccionaba su peluca imaginó a Mir Anda siendo afamada en TikTok: “me la pasé imaginando a Mir Anda saliendo en los videos #parati”, “Por supuesto, todos le darían me gusta”, develando los anhelos en común con el objetivo de ser popular en TikTok.

En este sentido, cabe señalar que hay varios datos en su página que hacen de este objetivo una de las principales razones por las que Ángel crea y publica videos en TikTok. La celebración y el agradecimiento público de Mir Anda tras llegar a los 1000 y luego a los 2000 seguidores, es un dato importante. Sin embargo, la importancia de este acto se devela de mejor manera cuando se evidencian las estrategias que utiliza Ángel para aumentar el número de seguidores. La estrategia más obvia es usar múltiples *hashtags* o etiquetar a tiktokeros famosos en sus publicaciones. Pero también hay estrategias implícitas, como inventar un drama o un conflicto, para llamar la atención. Por ejemplo, al preguntarle sobre aquellos videos en los que Mir Anda responde a sus supuestos *haters*.³⁷ Ángel menciona:

Mira, si tú dices que no te importa lo que están hablando de ti los *haters* o cosas así, las personas que te vean van a tener curiosidad de saber por qué te quieren cancelar. Es una forma de decir que eres importante y que por eso te quieren cancelar. Así uno también va consiguiendo seguidores, pero hay que tener tino (...) En TikTok todos mienten. Dicen que tienen *sugar daddies* o que su tío les violó o que los discriminan por ser *gays* o chicas que aseguran que sus novios las dejaron por algún chico. Y a veces es mentira. Uno va viendo y te das cuenta de que también es una forma de hacerte viral porque así la gente los apoya y les dan *me gusta* al video. Así como se puede usar la misma canción también se puede usar la misma historia. A veces es como colarse en un video viral para que el tuyo también lo sea (entrevista a Ángel, 2020).

Además de señalar algunas de las estrategias implícitas que Ángel, y aparentemente otros tiktokeros, usan para conseguir más seguidores. En este relato, queda claro que el objetivo de ser famoso en TikTok es central para este adolescente y como tal, puede condicionar o subordinar otros sentidos que se generan en torno a sus prácticas en esta red social. Este dato tiene coherencia semántica con su frase “ahora está de moda ser negra” que podría revelar que esta identificación étnica constituye principalmente una acción estratégica, que contribuye a su objetivo de ser popular; tal cuestión estaría en total concordancia con la teorización sobre

³⁷ *Haters* se denomina a aquellos seguidores que emiten frecuentemente comentarios negativos o críticas a la persona que siguen.

identidades posmodernas que hacen autores como Stuart Hall, definiéndolas como movibles, reflexivas y, sobre todo, estratégicas.³⁸

Además, es importante señalar que la confección de la peluca y el vestuario, y su posterior uso, marcan un momento singular en la construcción del personaje: “me convertí en la Mir Anda mejorada”, confirmando la importancia que tienen para Ángel y la capacidad de la agencia corporal para provocar experiencias emocionales intensas³⁹ (Citro 2011, 80); ya que se configura como un dispositivo para la indagación, a través de lo corporal, del que emerge la imaginación, la creatividad, la improvisación, la negociación de roles y la exploración de posibilidades. En ese sentido, el proceso de construcción del personaje de Mir Anda se configuraría como un espacio-tiempo liminal.

No obstante, estas artistas también conforman las referencias comportamentales de este adolescente. Al inicio de su relato, Ángel menciona que le gustó “la actitud así bien *bitch*” de Nicky Minaj. Este calificativo, que, según Ángel se refiere a una conducta sensual, directa, de fuerte temperamento y sin temor a comentarios negativos⁴⁰, también se utilizó para definir y elogiar el comportamiento de Kunno. Asimismo, hay una presencia reiterada de esta palabra, especialmente en español (perra) y algunos de sus sinónimos, en las descripciones de sus videos. Por ejemplo, en una de las publicaciones del 11 de mayo de 2020, Mir Anda interpreta con fonomímica la frase “Soy salvaje, sucia, perra”, la cual también acompaña la descripción de este video.

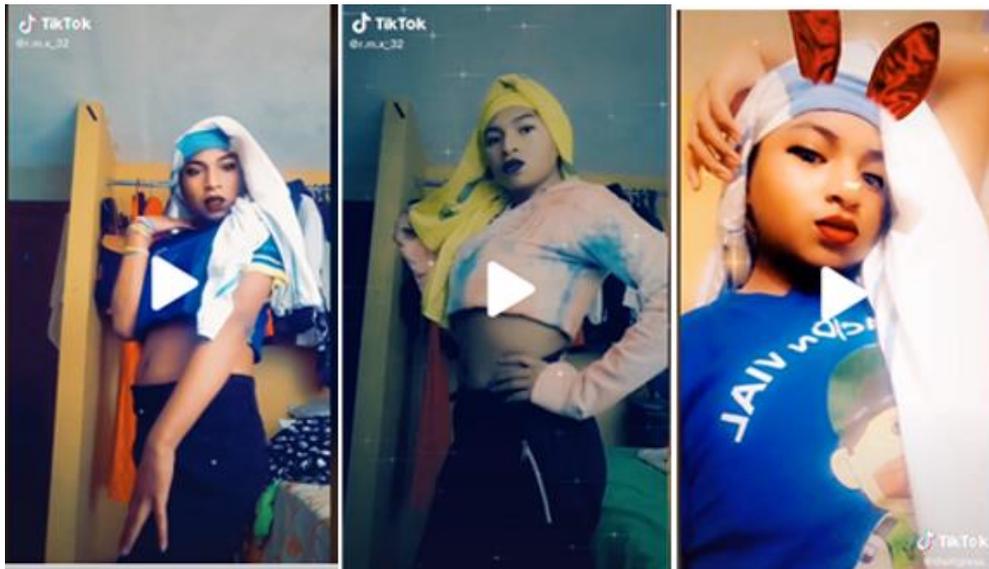
Al analizar el lenguaje corporal de Mir Anda, hemos visto que su rostro en 3/4, las cejas levantadas y el torso erguido son algunos de los gestos repetitivos en sus videos que han sido codificados como marcadores gestuales que connotan sensualidad, orgullo y seguridad y que están en plena correspondencia con los referentes de comportamiento previamente identificados.

³⁸ Hall señala que “la idea de que la proliferación y diversificación de los contextos y lugares de interacción, propia de la etapa de posmodernidad actual, impiden una fácil identificación de los sujetos particulares con una identidad fija, de manera que una misma persona puede deslizarse entre distintas posiciones como sujeto según las circunstancias. Esta conceptualización nos permite entender aquellos casos en que los sujetos no plantean una sola identificación, menos aún de manera fija, sino más bien varias identificaciones, las cuales son activadas, enfatizadas o atenuadas, en parte, por los propios sujetos, de acuerdo con sus particulares proyectos, intereses o agendas” (Hall 2010a, 364).

³⁹ Esto guarda plena correspondencia con el postulado teórico de Silvia Citro cuando afirma que “la antropología del performance destaca el papel de la agencia o intencionalidad corporal en la generación de la experiencia emocional” (Citro 2011, 80).

⁴⁰ Al pedirle a Ángel que defina a su personaje, menciona: “Mir Anda, es una mulata como Nicky Minaj que le gusta bailar y cantar reguetón, no teme ser graciosa y tiene un temperamento muy directo. Es una diva y es bien *bitch* jeje”.

Figura 4.5. personaje de Mir Anda en TikTok



Fuente: Perfil de Mir Anda (2021).

Por otro lado, es muy relevante para la presente investigación mencionar que, según Ángel, Mir Anda sólo existe en el momento y lugar de TikTok:

Mir Anda solo existe en TikTok, en las redes sociales. Ella no puede salir al mundo real, tampoco quiere hacerlo; ella sólo existe en cada TikTok en el que usted la ha visto. Ella es feliz ahí, es lo mejor que le ha sucedido. (...) Desde que Mir Anda empezó a hacer videos, yo me he dedicado a mejorar su vestuario. Busco perfeccionar cada aspecto de su imagen. Yo soy como su *manager* (entrevista a Ángel, 2021).

La mención en tercera persona de su personaje, y el hecho de que Ángel se identifique como su *manager*, refuerza la distancia entre Ángel y Mir Anda, quien se encuentra confinada al mundo virtual de TikTok. Partiendo de la metodología del juego teatral, le pedimos a Ángel que “le dé vida” a Mir Anda más allá de la plataforma virtual, es decir, en su vida cotidiana. ¿Cuál es su rutina diaria? ¿Qué sentimientos y pensamientos experimenta Mir Anda cuando abandona su tiempo-lugar “ideal” de performatividad? Esas fueron algunas de las preguntas o disparadores temáticos que le planteamos. Su experiencia fue traducida en las siguientes palabras:

Ángel: En primer lugar, después de practicar sus coreografías y las canciones que interpretaría en su nuevo video, Mir Anda tomó un baño, un largo y relajante baño de esos que tienen los famosos en esas bañeras con burbujas. Puso música en su celular y mientras se duchaba seguía cantando las canciones de sus ensayos. Ella es muy perfeccionista. En segundo lugar, con su bata rosada pasó el resto de la mañana con unas pantuflas de *Hello Kitty*, a ella le gusta mucho

esa gatita. Después ella estaba revisando TikTok y buscaba ideas para sus próximas producciones. En el almuerzo comió algo contundente, pues ella tiene una dieta rigurosa y esa fue su escapadita: Mir Anda comió pizza. En tercer lugar, Mir Anda salió de la casa, con una gorra, una chompa gruesa y la mascarilla con las que pasó desapercibida y para regresar sin que nadie le reconozca.

Investigador: ¿Y cómo se sintió Mir Anda con estas actividades? le pregunté a Ángel al siguiente día por la mañana.

Ángel: No se sintió muy feliz que digamos. Se sentía una chica normal.

Investigador: ¿Cómo o en qué sentido normal?

Ángel: Pues como yo me siento todos los días, normal, y a ella no le gusta sentirse normal.

Investigador: Para ti Ángel ¿es bueno o malo ser normal?

Ángel: Pues no es malo, pero es aburrido. Mis papás me dicen que debo ser normal y entonces yo sé que a veces cuando me lanzan esas indirectas es porque en realidad están hablando de mis preferencias sexuales, pero yo le aplico a todo. Normal es ser cuadrado y hacer lo que todos hacen. Todos fuera de TikTok somos normales (entrevista a Ángel, 2020).

En este ejercicio, además de expresar algunos anhelos con respecto a la vida cotidiana: “tomó un largo y relajante baño de esos que tienen los famosos en esas bañeras con burbujas”; “salió de la casa, con una gorra, una chompa gruesa y la mascarilla con las que pasó desapercibida y regresar sin que nadie le reconozca”; además nos revela que “los famosos” no solo son una referencia estética para Mir Anda, sino también una referencia en cuanto a hábitos y prácticas, que el personaje busca emular.

Esto refuerza nuestra interpretación de la centralidad del objetivo de popularidad que guía la performatividad de Mir Anda. Por otro lado, es importante notar que Ángel define “ser normal” con los calificativos: “aburrido”, “ser cuadrado”, “hacer lo que todos hacen”; y relaciona estas cualidades con el espacio de la cotidianidad a partir de la afirmación: “Todos fuera de TikTok somos normales” y que por contraposición representa a esta plataforma como un espacio-tiempo de “no-normalidad”, “no-cotidiano”, lo que puede ser otro signo claro de liminalidad, pero también, en contraste con las calificaciones que se le atribuyen a la normalidad, un espacio-tiempo divertido, diverso y libre.

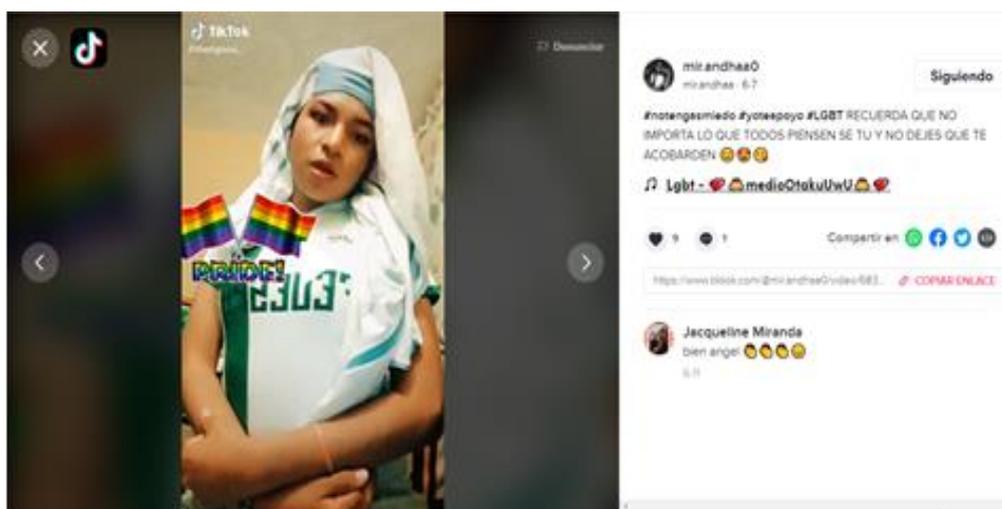
Estas afirmaciones sobre la normalidad se enmarcan y tienen sentido en el contexto inmediato de Ángel: su familia, y el sutil reproche a sus preferencias sexuales, a través de “indirectas”

de carácter normativo y homofóbico: “me dicen que debo ser normal”. Al respecto, es significativo evidenciar la transcripción del audio de un video de Mir Anda del 15 de julio:

Soy gay, para algunas mujeres, desperdicio, para los hombres maricón, para los religiosos soy un condenado más al infierno, y para algunos familiares, la vergüenza de toda la familia. Y para mí, bueno, nunca me han preguntado nada, a la gente no les interesa cómo te sientes, ellos solo juzgan. No elegí ser homosexual para sufrir prejuicios, perder amigos, y sentir el desprecio de algunas personas. Me acepto de la forma que soy y para tristeza de muchos, soy feliz de esa manera (audio viral de la plataforma TikTok, 2020).

Mientras se reproduce este audio, vemos varias imágenes de Mir Anda, donde se reiteran ciertas características de su lenguaje corporal. Sin embargo, la voz que se puede escuchar en este audio no es la de Ángel, ya que es un audio viral de autor desconocido que circula en TikTok. En sus letras, se refiere a la sociedad homofóbica fuera de la plataforma. Esto nos muestra que, aunque es un personaje restringido exclusivamente a TikTok, muchos de los sentidos que rodean a Mir Anda, como la no-normalidad y la libertad de orientación sexual, surgen y se construyen a partir del rechazo de Ángel a la cotidianidad normativa y homofóbica en la que se desenvuelve. Asimismo, es importante mencionar que existen varios videos en la cuenta de Mir Anda donde publica mensajes de apoyo al movimiento GLBTIQ+, ya sea a través de hashtags o descripciones acompañadas de imágenes y símbolos en la descripción de sus videos:

Figura 4.6. Video de Mir Anda con temática LGTBIQ+



Fuente: Perfil Mir Anda (2021).

También debemos mencionar que no hemos observado ningún comentario homofóbico en su cuenta de TikTok. Por el contrario, en la imagen anterior, podemos ver que los comentarios

generados a partir de este tipo de videos respaldan su discurso. Estos datos reafirman aquel contraste TikTok - vida cotidiana. Y también muestra que los sistemas de relación, las jerarquías y el estatus social con respecto al género, hasta cierto punto, están suspendidos en su cuenta. Estos dos datos significativos nos permiten determinar el carácter liminal de TikTok, desde la perspectiva y la experiencia de Ángel.

4.2. Fabian, el *transitioner*

Fabián en TikTok usa el usuario [@sergio._.fabian](#) y se define a sí mismo como *transitioner*, ya que se especializa en crear efectos de transición en sus videos, a través de la realización de coreografías y utilizando los propios efectos de esta aplicación. A la fecha, su perfil cuenta con 149 videos subidos, 297 suscriptores, 321 cuentas a las que está suscrito y tiene 6675 me gusta (Perfil de Fabián en TikTok). Al respecto, tiene un promedio de 300 me gusta por cada video subido a la plataforma y una interacción limitada en sus publicaciones, con un promedio de 4 comentarios en los videos con mayor visualización. Su primer video fue publicado en la plataforma el 29 de mayo de 2020, en su biografía se autodefine como *transitioner* y alienta a quienes visitan su perfil a suscribirse para que su cuenta alcance los 300 seguidores.

Figura 4.7. Perfil de Fabián en TikTok



Fuente: Perfil de Fabián (2021).

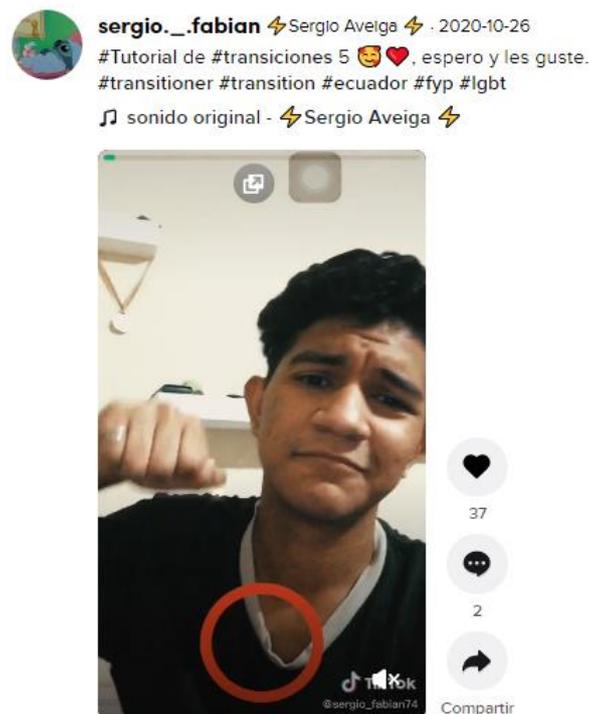
La producción de su contenido en TikTok corresponde a un tipo de videos conocidos como “transiciones” entre los tiktokeros, en los cuales se superponen continua y repetidamente una

serie de planos, es decir, un movimiento continuo de escena a escena, en sincronización con el ritmo y el compás de la música de fondo. En este contexto, la mayoría de los videos de transición de Fabián se componen de dos momentos:

El primero consiste en una toma estable en primer plano y en un ángulo visual neutro, enfocando principalmente su rostro y hombros, en donde coinciden sus movimientos labiales con los fragmentos líricos de la música de fondo que, en su gran mayoría, son canciones de reguetón.

El segundo momento consiste en un rápido desplazamiento de la cámara hacia una parte de su cuerpo (mano, brazo o rostro), inmediatamente después de lo cual se superpone una nueva toma, en un momento determinado por la música, que incorpora elementos visuales como emojis, filtros o algunas modificaciones en su vestuario. Por otro lado, el fondo de sus videos corresponde a espacios de su casa, principalmente su dormitorio.

Figura 4.8. Video tutorial de Fabián sobre transiciones



Fuente: Perfil de Fabián en TikTok (2021).

A diferencia de la mayoría de los usuarios de TikTok, Fabian no baila en sus producciones. Por el contrario, el lenguaje corporal de este adolescente se centra en los gestos faciales y los movimientos de las manos que, a través de la edición, crean la ilusión de un cambio repentino de escenario con la rápida superposición de tomas en sus videos. Entonces, lo más importante

para garantizar la calidad de un video-transición, según este adolescente, no es la edición, sino los movimientos y su sincronización con la cámara. Por lo tanto, necesita aproximadamente 3 horas para crear y editar cada video. Es por eso que Fabián define las transiciones como “la mejor técnica de efectos visuales que se puede lograr con las opciones de TikTok”. Este adolescente lo expresa de la siguiente manera:

Para crear esas ilusiones visuales en tus videos, debes también saber moverte. Es como una coreografía. Saber para qué lado moverte y al mismo tiempo ocupar la cámara. (...) Eso es lo más importante porque así tú edites lo mejor que puedas, si no sabes cómo moverte, ya cagaste todo. Yo lo veo como aprenderte un baile más o menos. Debes practicar full (...) la gente piensa que es solo la edición, pero son muchas cosas más (...) Incluso, debes conocer tu celular y sus posibilidades, a qué hora del día puedes grabar y en donde, porque en ciertas horas es mejor la luz del día, y así (entrevista a Fabián, 2020).

Como se mencionó anteriormente, el acceso limitado de Fabián a dispositivos móviles e Internet dificulta la fluidez y consistencia de la creación de contenido, ralentizando su producción audiovisual en TikTok.

Creo que yo aprecio mucho más a mis videos, porque los hago con celulares prestados. A veces me toma mucho tiempo hacer un video por lo que le cuento. Entonces para mí es un logro bastante grande completar un video. Parece que hago lo mismo que el resto de los *transitioners* y, de hecho, es así jejejeje. Pero como dije, para mí es complicado terminar un video (entrevista a Fabián, 2020).

En nuestras conversaciones, una de sus declaraciones más reiteradas es que “hacer transiciones requiere mucho esfuerzo”. En su discursividad, esta cita adquiere significado por el contraste que hace con otros tipos de videos que circulan en TikTok:

La mayoría de los videos son muy cómodos; usan el mismo audio para hacerlo. No hay trabajo en eso, tampoco esfuerzo. Lo que más me cabrea es que algunos de esos videos alcanzan más de diez mil likes y cientos de seguidores. La gente a veces no comprende el esfuerzo que hay detrás de un video de transiciones (...). Hay videos de personas que solo pasan haciendo muecas o haciendo retos estúpidos. También hay gente que se exhibe mucho y con eso consiguen seguidores. Creo que no ven todo lo que hay detrás de una transición (entrevista a Fabián, 2020).

Como vemos, Fabián muestra su indignación, particularmente sobre la cantidad de suscriptores y *likes* que consiguen “otros” videos en la plataforma. Según este adolescente, no tienen las cualidades necesarias porque son “muy cómodos”. Esto significa que los usuarios no tuvieron que esforzarse para crearlos, a diferencia de los videos de transición, que son

tristemente subestimados en TikTok. Este contraste entre la autorrepresentación en sus videos “mucho esfuerzo y trabajo, poca valoración” con las representaciones de los otros videos “poco esfuerzo, superficial, sobrevalorado” constituye una forma de construirse como *transitioner*.

Por otro lado, todas sus publicaciones tienen descripciones escritas, la mayoría de las cuales son extractos de la letra de la música que sirve de fondo en sus videos. Otros comentarios destacan algunos aspectos de la creación de su propio contenido. Asimismo, encontramos varias descripciones donde Fabián intenta interactuar con sus seguidores haciéndoles preguntas sobre sus videos, pidiéndoles *likes* o bien que compartan su contenido con el objetivo de que sus publicaciones se conviertan en tendencia: “Hagan esto viral plis”, “Hágannos famosos”, “¿Ya tengo fans?”. “¿Cuántos fans ya tengo?”. Por lo general, nuestro interlocutor usa de 3 a 5 hashtags diferentes en cada una de sus publicaciones, estas etiquetas se refieren al estilo que maneja en sus videos. Al respecto, Fabián asegura que no usa estos recursos para volverse famoso o viralizarse, sino para hacer que sus videos sean tendencia:

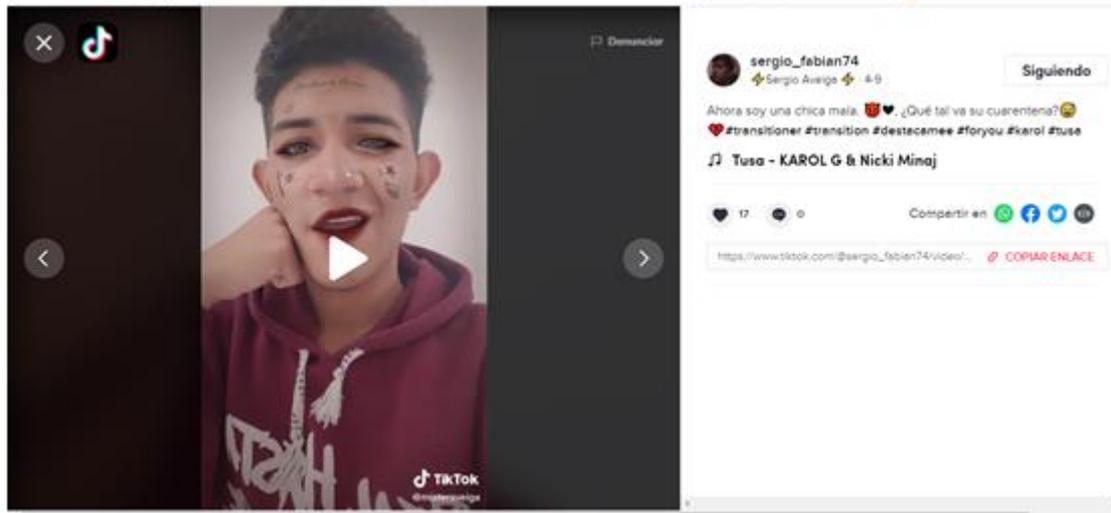
Es que hay una diferencia creo yo entre hacerte viral y crear una tendencia. Por ejemplo, el video de la negrita que canta: *Im not your toy*. La *man*⁴¹ se volvió viral y todos hacían dúos con ella y esas huevadas. Pero si tú creas una tendencia, no eres tú quien se vuelve viral sino lo que creaste. Por ejemplo, hay un tipo que hace audios siempre hablando con su gato y todos usan esos audios para sus videos. Tiene varios que son buenísimos, pero la verdad, ni el nombre y menos la cara de ese *man* recuerdo. O sea, si te vuelves viral y ya pierdes la frescura y te vuelves aburrido, porque no puedes cambiar de cara y todos saben quién eres y hasta puedes dejar de ser tú mismo como esa señora que dijo *vissstima*. Ella se hizo viral y le decían *lady Vissstima*. O esa vieja que dijo que no le gustaba que le digan Veci. Aunque esta señora se hizo viral, pero para cancelarle. Yo espero hacer tendencia alguna cosa que me invente (entrevista a Fabián, 2020).

La mayoría de los comentarios que Fabián recibe en sus publicaciones expresan el apoyo y la admiración de otros usuarios de TikTok por la técnica de transición utilizada en sus videos. Algunos comentarios incluso señalan que sus producciones merecen más *likes* que la de ellos como creadores de contenido. En este sentido, Fabián escribió un mensaje de agradecimiento en la descripción de sus videos cuando alcanzó los 100 suscriptores e hizo lo mismo al

⁴¹ En la jerga quiteña, anglicismo que puede utilizarse indistintamente para señalar a un individuo masculino o femenino anteponiendo los artículos -el- o -la-. De igual manera para referirse al plural (individuos) -los- o -las-.

superar los 200. Actualmente se puede ver el número 300 seguido de un signo de interrogación y un corazón en la página principal de su perfil.

Figura 4.9. Video de Fabián de lip sync



Fuente: Perfil de Fabián en TikTok (2021).

Nota: Fabián cambia constantemente de nombre de usuario.

En uno de sus primeros videos, Fabián utiliza un filtro para colorear sus labios de rojo y sus ojos de negro, mientras interpreta con fonomímica la canción de reguetón *Tusa*. En medio de este video menciona “ahora soy una chica mala”, con un texto descriptivo que refuerza este significado. Este es el único video en el que Fabián usa un filtro con estas características en particular. Asimismo, Fabián agrega el emoji de la bandera que representa la diversidad sexual en la descripción de un video posterior y sobre el cual uno de sus seguidores escribe una pregunta en los comentarios: ¿Esa banderita es tu descripción? y él responde: “*I’m bisexual*”. Con esto en mente, al preguntar a Fabián sobre su orientación sexual, menciona:

(...) Leí por ahí que hay más géneros que pokemones, signos del zodiaco o diferentes maneras para hacer un loco, eso es verdad jeje, como cuando vas a un Chifa y quieres ordenar un chaulafán y te ofrecen diez opciones. Y cuando al fin te decides por una, te dicen que de esa tienes más variedades. Luego terminas pidiendo la que ya has probado jajaja. O sea, sólo es arroz con otras cosas y para mí es lo mismo con estos géneros que salen y aparecen. Eso de género fluido me suena al chaulafán completo jaja. Pero hay gente que se apasiona mal plan y te pueden hasta agredir por no comprenderles, eso pasa mucho en las redes sociales. La gente es novelera en ese aspecto también. Ya ahora te puedes definir como deseas, pero no le veo mucho sentido a eso. Hay tantas opciones que no podría definirme ahora mismo. Lo que yo creo es que soy *bi* pero por el momento estoy en mi etapa gay. Y bueno, lo que sé es que todo

parte de que somos hombres y mujeres. De ahí se va como abriendo las posibilidades jajaja. (...) Yo soy varoncito y me gustan los hombres y las mujeres también jajajaja. Me gustan los hombres; o bueno cómo se ven, no sé si soy gay o sólo es que tengo una tremenda admiración por algunos sujetos y quizás es que me quiero parecer a ellos (...) Bueno, no sé creo que tal vez es algo pasajero. Cuando entré a TikTok vi que todos le hacían durísimo a la mariconada y yo también quise ser popular. ¡Ay no! creo que también soy novelero jajajaja. Bueno no creo porque ya medio que tuve un novio. Sí, estuvo chévere, pero ya terminamos. Fue un romance de cuarentena, como esos amores de verano de las películas, pero fue amor *online* y como no me conecto porque no tengo celular. Ya pues, se acabó. Sólo nos vimos dos veces, pero ni el tapabocas nos quitamos, ni un besito hubo y peor unas manitas sudadas porque los dos nos olvidamos el alcohol jaja. Eso definitivamente fue sexo seguro, porque ni lo hubo jaja ¡Qué *sad!* (entrevista a Fabián, 2020).

La presencia reiterada de frases como “tal vez, no sé, podría ser” sugieren que Fabián no tiene una identificación fija en cuanto a su orientación sexual. Ya que su definición actual de “yo creo que soy *bi* pero por el momento estoy en mi etapa *gay*”, corresponde a una identificación temporal, con posibilidades de cambio, que está directamente relacionada con el contexto actual del adolescente, “esta es una época de probar cosas”, e incluso a las tendencias que Fabián ha identificado en TikTok, “todos le hacían durísimo a la mariconada y yo también quise ser popular”. Al igual que en el caso de Ángel, este tipo de representación del *self* guarda plena correspondencia con las identidades posmodernas caracterizadas por Stuart Hall. Cuando le preguntamos a Fabián sobre aquellos tiktokeros que apelan a temas relacionados a la diversidad sexual en sus videos, respondió:

O sea, bien por ellos. Para mí eso no es ni bueno ni malo. Yo creo que TikTok no es un lugar donde yo quisiera contar cosas sobre mi vida o dar lástima por *likes*. No creo que sea la manera, si es que te haces la víctima en tus videos simplemente estás intentando manipular a las personas que te ven. Realmente esa gente me cae mal (...). En mi familia siempre nos han dicho que no se puede demostrar debilidad ni flaquezas porque por ahí es por donde te pueden atacar. Yo sí trato el tema, pero no me verán en ese plan de ser un gay maltratado, porque los o las manes que hacen esos videos buscan a veces causar lástima como dije antes. Pero en eso, también hay otra cosa que es muy buena para las personas que quieren ser creadores de contenido y es que en esos casos la gente es montonera como las feministas. Si ven que una de las tuyas está por ahí pidiendo *likes*; pues le llueven *likes* de sus amigas y tienen más seguidores. Esto casi siempre sucede entre los travestis y personas así; en sus grupos (entrevista a Fabián, 2020).

Como podemos ver, Fabián asocia este tipo de acciones con la victimización lo que, según él, facilita la captación de seguidores. Asimismo, comentó que estas acciones son propias de los videos producidos por ciertos individuos de un grupo que, este adolescente, identifica como la comunidad GLTBIQ+. Al respecto, le preguntamos si se veía a sí mismo haciendo algo similar en su video, a lo que Fabián nos respondió:

No lo haría jajaja. No, porque soy hombre. A veces yo puedo andar de loca con mis panas y ahí mariconear un poco, pero es pura joda. Eso, por ejemplo, no lo hago en TikTok. Quizás y mucha gente no lo sabe, pero hay varios tipos de preferencias. Capaz y se confunden un poco por eso, pero ser gay no quiere decir que yo me deba vestir de mujer o comportarme como una. Quiero decir que porque me gustan los hombres yo no me voy a vestir o ser una mujer. No se trata de eso (entrevista a Fabián, 2020).

Este relato evidencia que Fabián tiene una perspectiva binaria de género. Además, vemos que no percibe a TikTok como un espacio ideal para dar a conocer abiertamente su identidad o donde deba usar su orientación de género como una estrategia para ganar seguidores. De hecho, al preguntarle si admira o sigue a algún artista o famoso gay, responde: “Pues no creo que sea importante la sexualidad de una persona para seguirla. Se supone que es por el talento y no por lo que hacen en su vida privada. O sea, no estoy viendo quién es o no gay y la verdad si cacho⁴² algunos que son gays pero no me gustan jejeje” (Fabian 2020, Entrevista). De esta manera, nos deja en claro que su identificación de género no se configura como una mediación de sus gustos musicales o de sus preferencias audiovisuales en TikTok.

En esta plataforma, por otro lado, ha realizado varios *duets* con otros *transitioners* famosos, sobre todo con “Fersoberano”, una famosa *transitioner* mexicana. Al respecto, nos cuenta que, a pesar de no conocer físicamente a estos tiktokeros, se comunican y se ayudan mutuamente con regularidad:

Nosotros nos respaldamos y nos acolitamos⁴³ en nuestros videos. O sea, no resalta la persona sino los movimientos y las ediciones que hacemos. Aunque hay *full* gente que se destaca y son conocidos, pero por hacer transiciones y no porque simplemente son ellos. Más claro: aquí importa lo que hacemos y no quienes somos (entrevista a Fabián, 2020).

En esta frase, la representación de los *transitioners*, como un grupo separado de otros en TikTok, es clara. Así también, es necesario sumar a las características previamente

⁴² En la jerga ecuatoriana, anglicismo (*To catch*) que se usa como equivalente para: entender, reconocer, conocer.

⁴³ En la jerga ecuatoriana: ayudar, colaborar.

identificadas, como “el esfuerzo en la realización de sus videos” o “la poca valoración del resto de usuarios”; el apoyo mutuo de un grupo para mejorar la producción de las video-transiciones en esta red social que, según Fabián, se estaría formando en TikTok. Esto podría indicar que los *transitioners*, están configurándose como una *communita* dentro del umbral que representa TikTok.

4.3. La construcción del *self* en TikTok y la proyección al futuro

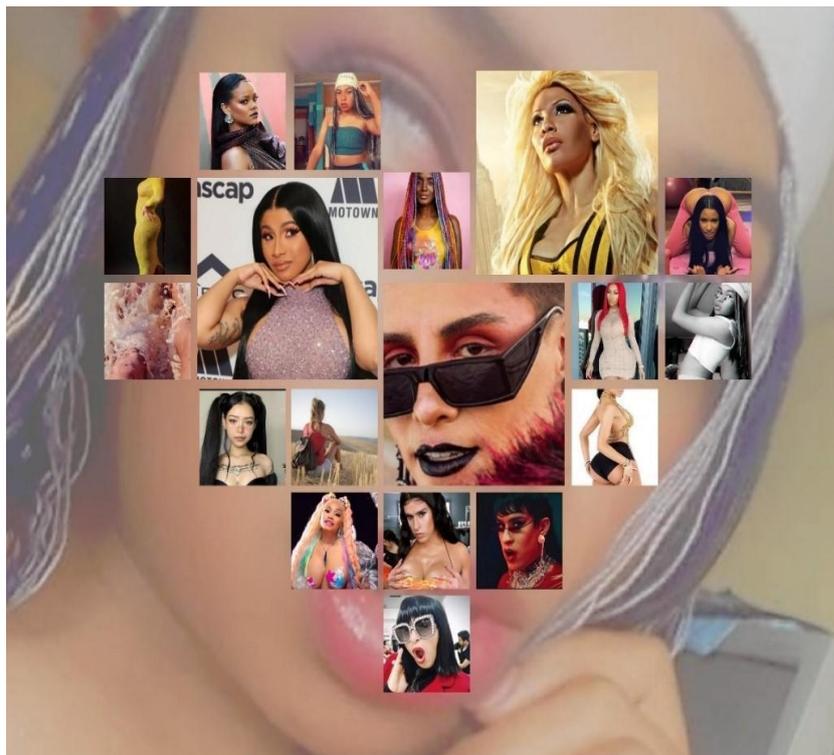
Durante la última década, la popularidad de las redes sociales y las plataformas de interacción *online* ha aumentado y hoy son los sitios más visitados en Internet. Entre ellos podemos citar: Facebook, Twitter o Instagram. Sin embargo, como hemos mencionado anteriormente, las preferencias por la producción y consumo de contenido cambian con frecuencia y no hay duda de que las redes sociales, sea cual sea la naturaleza del contenido y las intenciones detrás de él, ofrecen a los usuarios la posibilidad de representarse a sí mismos, de la manera que mejor les convenga, a través de fotografías, videos o artículos que publican y que corresponden a sus gustos o intereses. Esta autorrepresentación responde no solo a la identidad del usuario (o más bien a su discurso en su vida cotidiana) sino también al contexto y a la plataforma con la que interactúa (tipos de contenido, políticas y normativas), también juega un papel importante el *feedback* que tienen con otros usuarios. Con eso en mente, podemos decir que hay diferentes *selves* o identidades en las redes sociales.

A continuación, analizaremos los discursos del *self* que tiene Ángel, a través de su personaje Mir Anda, y Fabián, al autoidentificarse como *transitioner*, tomando como punto de partida lo que plantea Gergen sobre la formación del autoconcepto y el desarrollo de la identidad, enfocado en las redes sociales *online*.

4.3.1. De Ángel a Mir Anda

Un factor muy importante al tratar el tema del *self*, en el caso de Ángel / Mir Anda, es que el contenido creado por este adolescente para TikTok, es exclusivamente sobre Mir Anda, es decir, los actos que viene realizando de manera reiterativa en esta plataforma, giran en torno a la figura de Mir Anda, bailando o haciendo video-reacciones. Por lo tanto, lo principal y constante en TikTok es ella misma, o mejor dicho, el personaje de Mir Anda.

Figura 4.10. Collage de Ángel sobre la inspiración de Mir Anda



Fuente: perfil de Ángel en TikTok (2021).

Como parte de nuestra investigación, sugerimos a Ángel / Mir Anda que realice un collage en el que pudiera mostrarnos quién influyó en el contenido que produce como tiktokera. Luego, con el collage creado, tratamos su contenido, los personajes y qué aspectos de ellos llamaron su atención. Asimismo, cabe señalar que estos artistas y creadores de contenido influyeron en la construcción del personaje de Mir Anda, no sólo en los obvios aspectos estéticos, sino también en el contenido que genera en las redes, es decir, contribuyen a la construcción de su *self* en TikTok.

Rihanna: Me gusta por su actitud; cuando le dicen algo sobre su vida, siempre pone en su lugar a los reporteros groseros que a veces aparecen. Nicky Minaj: Ella es muy sexy y no le da pena ni vergüenza mostrarse así al mundo. Ahora con lo del empoderamiento, está mal ser de esa forma. Pero no le importa y es muy feliz. Bella Poarch: Es la tiktokera viral por excelencia, aunque eso cambia constantemente. Me gusta de ella que sólo con sus muecas conquistó el mundo. Ivy Queen: Según mis tías, ella fue una de las primeras reguetoneras importantes, entonces por eso la menciono. Además de que me encanta cuando dice que ella es: la diva, la perra, la potra. Y yo diría soy: la diva, la perra, la trapo jajajaja. Ok no. Kunno: Para mí es un referente de la controversia por los videos que tiene, pero tuvo una vida de mosca en TikTok, porque las moscas viven una semana y eso es lo que la fama le duró a la amiga jajajajaja. Mentira, ¡qué mala soy! Beyoncé: Ella baila como los ángeles y eso que es gruesita, me hace

acordar a Mir Anda en ese aspecto. ya que puede bailar bien. Y bueno, yo creo que las chicas negras que escogí, fueron por cómo lucen, cómo es su actitud y cómo se mueven. O sea, es todo lo que se refiere al cuerpo y el arte con estas diosas. Entonces, en ese grupo también le pongo a la Cardi B. Además, como tenía un espacio por llenar en mi collage, también le puse una foto de Bad Bunny como chica de su video: ella perrea sola. Este tipo hablaba tantas pendejadas acerca de las drogas y las mujeres, pero luego salió con una estética de trapito y eso a mí me encantó. Entonces, me di cuenta de que la gente puede tomar esa actitud. Aunque, creo que también es una cuestión comercial. Es que ahora, con esas cosas *GLBTI*, todos quieren reconocer o apoyar las causas y las luchas. Ya pues, si no sufres por algo, para decirle al mundo que estás orgulloso de eso y que no te importa por serlo o tenerlo: no estás en lo de hoy. Entonces, yo escogí al *conejito malo* por esa misma razón. Él tiene oído para las cosas que pegan hoy. Pamela Chup: ella es un personaje de YouTube genial. Verá, como le dije yo creo que en un futuro podría tomar o ser por más tiempo Mir Anda; entonces me encontré con Pamela. Ella también es trapito y hace de periodista y entrevista a las personas en la calle, y es muy gracioso ver cómo las personas responden a los juegos y las cosas que ella les propone. Además, ahora también hace videos musicales. Pero según rumores, porque nadie sabe quién es ella cuando no está actuando como Pamela Chup, empezó como payasito en fiestas de cumpleaños. De ahí fue que en algunos años y guardando mucha lana, pudo comprar todas las cosas para ser reportera como: el micrófono, la cámara y su peluca. Ahora ella puede hacer lo que siempre quiso (...) Yo quiero ahorrar desde ahora porque no quiero ser *youtuber* ya muy cucha como la Pame, que ya tiene 36 años, y por eso le toca vestirse como una señora trapito. Supongo que, cuando tenga su edad, no podré enseñar mi ombligo y cosas así. O sea, creo que Pamela Chup se viste acorde a su edad y yo pienso que hago lo mismo. Pero no pienso vestirme así para siempre (entrevista a Ángel, 5 de marzo de 2020).

En este sentido, algunos de sus movimientos y gestos corresponden a coreografías previamente construidas. De esta forma, sus acciones consisten fundamentalmente en imitar las acciones que circulan en esta red social y que son realizadas reiterativamente por otros usuarios; volviéndose tendencia al viralizarse, especialmente las acciones realizadas por los famosos tiktokeros que admira Mir Anda. Es decir, que su *self* está siendo creado a partir de su consumo en redes sociales. Con esto en mente, este adolescente comenta sobre el contenido que prevalece en su cuenta de TikTok:

Lo que mi cuenta tiene para mostrar es a Mir Anda bailando. O sea, casi todos mis videos son de baile. Cuando yo entré las primeras veces a TikTok se trataba de eso. Pero a mí me molestaba mucho que los chicos sólo salieran moviendo su coso jejejeje. Perdón, pero es así lo que sucede. Si las mujeres antes hacían eso, les decían que se venden porque bailan muy

sexys, que no deben hacerlo porque los hombres las tratan como objetos o que son huecas y casi... casi de la vida... Usted me entiende. Pero nadie dice nada de que los hombres hagan eso, porque al ser hombres: nadie les juzga (entrevista a Ángel, 2020).

Asimismo, el uso de hashtags es muy importante en el contexto de la construcción del self en TikTok, ya que son un medio de identificación y visibilización; especialmente cuando el objetivo es crear un contenido, muy específico, para una audiencia de la misma manera, muy específica. Por ejemplo, en el caso de Mir Anda sería el “ser” *trapito*. Lo mismo ocurre con las redes sociales como Twitter, donde nació el uso de #, e Instagram; aunque también se usa en Facebook, Tumblr, entre otros. Y no menos importante, también sirven como método para relacionar el contenido con las tendencias.

En relación a lo anterior, al preguntar: ¿Cuáles son los hashtags que sigue y/o utiliza? ¿Por qué te identificas con esos hashtags? ¿Qué tanto influye las tendencias en la creación de contenido? ⁴⁴ Mir Anda/ Ángel responde:

A ver los hashtags que escribo casi siempre son los mismos #*parati*, #*fyp*, #*foryou*, #*uwu*, #*viral*. Son como invitaciones para que la gente te siga. Por ejemplo, si ve videos de trapitos; entonces TikTok lo sabe. La misma aplicación le ofrece videos *parati* ... No se espera a que los busque jajajaja. O sea, no tiene que buscar trapitos, si ya los vio ahí luego le salen en su pantalla y eso (...) Tendencias no, yo no las hago. Es que eso es exponerse y ser, como ese niño pelirrojo, así bien muerto de hambre por atención. Nos damos cuenta que es solo por *likes* cuando la gente anda de tema en tema y de noveleros. Por eso saben que alguien no es original y son puros *reposteos*. En cambio, la buena Mir Anda, siempre será fiel a lo que hace y seguirá mejorando (...). Yo no sigo *hashtags*, siempre me salen videos nuevos y variados. Al contrario, es malo seguir o buscar cosas así, porque te limitas y no ves las cosas que podrías encontrar si solo te dejas llevar por TikTok (entrevista a Ángel, 2020).

Al indagar sobre la producción de *videotags*⁴⁵, existe una contradicción entre lo que podemos ver en el *feed* de su cuenta en TikTok y la respuesta de Ángel / Mir Anda sobre lo que ella cree que es un *tag*, cuando lo relaciona con responder al *feedback* que recibe. En este contexto, Mir Anda tiene varios videos en los cuales responde dicho *feedback* en el *feed* de su cuenta en TikTok.

Me imagino que son como esos videos a los que respondes cosas a las personas que te escriben. Yo creo que es bueno y malo. Hay que mantener el misterio como le dije hace rato. Por ejemplo, hay un chico pelirrojo que habla de todo y tiene todas las enfermedades y le ha

⁴⁴ En este apartado, las preguntas son realizadas por el investigador.

⁴⁵ Taggear hace referencia a nombrar a otro usuario en el contenido que uno genera.

pasado de todo en su vida; y le da consejos de todo lo que sabe y lo que no al mundo entero en TikTok. Habla hasta por los codos y es metiche y opinólogo. Ahora mismo ya están que lo cancelan y lo peor es que es de aquí de Ecuador. A mí no me gusta porque como le cuento de ese chico opina de lo que sabe y no sabe. Por eso la gente le ha empezado a cancelar. Sobre todo, médicos y cosas así que dicen que en vez de dar consejos, mal informa. Entonces yo creo que hay que mantener el misterio (...) Los tiktokeros más famosos son graciosos y misteriosos al mismo tiempo (entrevista a Ángel, 2020).

4.3.2. Ángel y Mir Anda en otras redes sociales

Aunque Mir Anda existe exclusivamente en TikTok, durante la investigación etnográfica observamos que la separación entre la identidad de Ángel / el adolescente y Mir Anda / la diva está presente en otras plataformas como Facebook e Instagram. Al respecto, cabe mencionar que Mir Anda, como la parte extrovertida de Ángel, también refleja esta cualidad en los perfiles de las otras redes sociales que este adolescente utiliza.

Figura 4.11. Perfil de Ángel en Facebook



Fuente: Perfil de Facebook de Ángel (2021).

Nota: Por razones de confidencialidad se ha ocultado el apellido de Ángel en redes.

Figura 4.12. Redes sociales de Mir Anda



Fuente: Perfiles de Instagram y Facebook de Mir Anda (2020).

Nota: En cuanto al nombre de la cuenta de Ángel, el joven señala que adoptó Mir Andhaa en TikTok por “motivos de derecho de autor”, ya que hay otros usuarios ya han usado el nombre de Mir Anda con diferentes variantes y la aplicación no permite que dos usuarios tengan el mismo nombre. Sin embargo, afirma que el nombre de su personaje es Mir Anda.

4.3.3. Faby, primero tiktokero y pronto *influencer*

A diferencia de Ángel / Mir Anda, el contenido de Fabián en TikTok se enfoca en las técnicas y coreografías que usa para crear transiciones para sus videos, los mismos que requieren más tiempo de edición y postproducción que el resto del contenido en esta plataforma. Con esto en mente, consultamos a Fabián sobre las características de los *transitioners*.⁴⁶

Fabián: Pues esto va por la cuestión de edición. Hay que saber a qué velocidad haces los videos, en qué posición grabaste el segmento anterior de tu video para continuar con la siguiente parte. Pero no sé si son características que sólo sean de los *transitioners*. Para mí era un logro muy grande poder completar un video de éstos.

Investigador: entonces, ¿Cómo en tu caso se rompe esa comodidad del resto de los tiktokeros incluidos los *transitioners*?

Fabián: Pues la comodidad que yo veo es que ellos tienen sus celulares todo el tiempo. Hacen videos de miércoles, reacciones y cosas así. No les cuesta nada. Todo ya lo tienen. Podrían hacer transiciones, pero no las hacen porque requieren de muchos pasos y a la gente, por lo

⁴⁶ Son aquellos tiktokeros que se han especializado en la realización de transiciones en sus videos.

general, les da pereza. Entonces para mí es algo que tiene que ver con la comodidad que tienen ellos de tener un celular al que no le sacan el jugo como deberían (entrevista a Fabián, 2020).

Con esto en mente y teniendo en cuenta que los *transitioners* generan su contenido a partir de una coreografía de movimientos sincronizados, Fabián menciona los aspectos que toma en consideración al momento de crear o reproducir su contenido para TikTok:

Fabián: No sé cómo explicarlo. Pero no tiene que ver con la letra o un significado. Más bien se trata de los tiempos de cada canción, por eso es que todas las transiciones se hacen con canciones de hip hop o rap. Porque ahí se puede sincronizar cada transición con el ritmo de la melodía.

Investigador: ¿No hay ningún significado detrás de eso?

Fabián: En ese aspecto no. Es que es el hacer el video en sí. Es todo un proceso, es como hacer una escultura bien hecha como las antiguas. Usted ve esas esculturas romanas y dice que están bien hechas y se habla de esas cosas. Así son las transiciones. Los otros videos son como esas obras de arte conceptuales que toca preguntarle el significado al artista (entrevista a Fabián, 2020).

Por otro lado, cuando tratamos el tema de los video-tutoriales que ha producido en dúo con otros tiktokeros, Fabián nuevamente se identifica con una comunidad específica en TikTok, la de *transitioners*, e insiste que *compartir* es la principal cualidad de esta identidad:

Ser transitioner se trata de compartir. Entonces alguien te enseña su truco y le devuelves el favor haciendo en el mismo video lo que esta persona te indica. Nos compartimos esas cosas y en los comentarios nos felicitamos. Eso creo que pasa solo con los *transitioners*. Porque la otra gente que hace videos. ¿Qué clase de tutoriales pueden hacer? Nosotros somos como los *Skaters* que se enseñan trucos para que los hagas. No son mis amigos, pero cuando alguien que tiene más *likes* o más seguidores te dice que te salió genial. No sabe cuánta satisfacción le da a uno eso (entrevista a Fabián, 2020).

Figura 4.13. Collage de Fabián sobre inspiración



Fuente: Imagen creada por Fabián (2020).

Al igual que a Ángel / Mir Anda, se sugirió a Fabián la realización de un collage sobre lo que ha influido en las acciones que realiza en TikTok, sobre el cual nos comenta:

Bueno a mí me parece interesante AuronPlay por ejemplo. Quisiera llegar a ser tan expresivo como él, pero soy vergonzoso y por eso no he hecho videos donde hablo. Vegeta777. El subía contenido a diario, dos o tres videos de algunas horas y por eso su canal estaba full bien con las visitas y demás. Así me supongo que movía contenido y podía monetizar. Esas son las cosas que tomo nota y las quiero poner en práctica para cuando ya salga de mi casa (entrevista a Fabián, 2020).

Respecto a lo anterior, es interesante notar que los dos *influencers* no son nativos de la red social TikTok sino de YouTube y Twitch. También destaca el hecho de que ambos son extremadamente populares y económicamente prósperos, con millones de suscriptores en todas sus redes sociales y contratos fuera de esas plataformas.

4.3.4. Fabián en otras redes sociales

Fabián es una persona bastante reservada y vergonzosa (como él mismo lo ha dicho), así que sus redes sociales se mantienen de esa manera. Cabe destacar que su cuenta de Instagram está más enfocada en él como el foco del contenido, considerando que casi todas sus publicaciones en esta red social son *selfies* editadas artísticamente gracias a los filtros que utiliza.

Figura 4.14. Redes sociales de Fabián



Fuente: Perfiles de Instagram y Facebook (2020).

Nota: Por razones de confidencialidad se ha ocultado el apellido de Fabián en redes

4.4. Ángel y Fabián: proyecciones a futuro

Para abordar la realidad que viven estos adolescentes y la manera en la que se visualizan al futuro en este subcapítulo, debemos tener en cuenta que sus pronósticos de futuro han ido cambiando desde las primeras entrevistas a como se lo imaginan actualmente en el contexto de la pandemia Covid-19.

Durante la entrevista del 25 de septiembre de 2020, Fabián describe a TikTok como una forma de conseguir un trabajo acorde con sus habilidades e intereses, como crear contenido en las redes sociales: YouTube e Instagram. Entonces, su identidad como creador de contenido va más allá de la plataforma TikTok. Por eso, este adolescente intenta especializar sus conocimientos principalmente en cuestiones técnicas:

Yo pues primeramente me veo graduado y a diferencia de los del otro año me graduaré presencialmente para abrazar a todos los panas y los profesores. Eso es algo que no nos debemos perder. Creo que además empezaré a buscar un trabajo, pero yo sé que mi destino son las redes sociales y es por eso que pretendo hacerme conocido. Busco además ampliar mi espacio de trabajo hacia otras redes aparte de TikTok. O sea, TikTok es el principio de todo lo

que planeo. Después de eso yo empezaré con YouTube e Instagram con más empeño. El TikTok es una cosa que me permite hacer videos mucho más rápidos y de ese modo yo no tengo muchos problemas con los estudios y las cosas que tengo que hacer en mi casa. Pero, como usted sabe, yo no tengo un celular propio. Así que es por eso que no puedo hacer muchos videos. Por el momento trabajo en una tienda que tiene mi tío ahí por las tardes y de lo que gano estoy ahorrando para comprarme un celular y, después de eso, haré otra clase de videos con diferentes temáticas. Cuando Usted me dijo que si puedo hacer otro tipo de videos; que experimente. Yo estaba pensando mucho respecto a qué clase de videos podía hacer, pero la cosa es que yo no tengo el celular a mi disponibilidad por mucho tiempo. Entonces las transiciones son todo lo que puedo hacer. [...] Pero verá que después de eso yo voy a estudiar en algún instituto de computación y de ahí me pongo en camino para continuar con mi plan de ser un *influencer*, para ser alguien importante en las redes sociales. Después de que entre a estudiar computación al mismo tiempo también trabajaré y me voy a ahorrar para comprarme una computadora. Tengo ya los programas y con ellos cojo y me pongo a editar videos para subirlos a YouTube. También, tengo algunos amigos a los que les va *full*⁴⁷ bien en redes sociales y ya son medios populares. Entonces solo falta el equipo porque el talento está ahí. La fama me espera y es importante no olvidarse de la familia, como siempre he dicho hay que tener los pies sobre la tierra. Buscar cómo devolver las cosas que me ha dado mi familia y eso es importante (entrevista a Fabián, 2020).

En la entrevista realizada el 9 de diciembre de 2020, este joven menciona que no producirá más videos de transiciones después de terminar sus estudios secundarios. Sin embargo, tampoco dejó en claro qué tipo de contenido quería desarrollar después de TikTok: “Yo creo que no haré transiciones después de que salga del colegio o tal vez sí. Cuando hacíamos teatro, también fue una etapa. Hay mucho por hacer y ya (...). Aunque no sé qué vendrá después, yo me voy a dejar sorprender por la vida” (entrevista a Fabián, 2020).

Por otro lado, Ángel ha descubierto un aspecto desconocido de sí mismo a través de las acciones que continuamente realiza en la plataforma. Y ahora, como Mir Anda, se siente más cómodo. De hecho, en la entrevista del 14 de noviembre de 2020, Ángel menciona que su identidad es ser Mir Anda:

Investigador: ¿Y crees que has exteriorizado parte de ti? ¿Has comunicado, como tú dices, tu identidad?

Ángel / Mir Anda: Claro que sí, con Mir Anda. Yo estoy muy contento y creo que tengo más ropa para ella que para mí mismo como Ángel. He ahorrado mucho dinero para conseguir

⁴⁷ En la jerga quiteña: mucho, muy.

lo que ella tiene hasta ahora. Al contarle esto, me emociono ya que tengo varios planes con ella para el futuro. Espero que la pandemia pase para ver qué podemos hacer. Por ahora, nos toca estar en la casa y, hablando de la identidad, me tengo que identificar como Ángel jejeje. Espero en algún momento salir de mi casa para vivir aparte y poder exteriorizar y ser más Mir Anda que Ángel.

Investigador: ¿Te identificas y te sientes más cómodo como Mir Anda que cómo Ángel?

Ángel / Mir Anda: Obvio que sí. Me identifico con ella. Lo que pasa es que la vida de Ángel es súper aburrida y siento que Mir Anda tiene mucho más potencial y felicidad para ser ella misma. Para mí es más divertido estar en el cuerpo de Mir Anda.

Investigador: ¿Por qué es para ti más divertido estar en el cuerpo de Mir Anda?

Ángel / Mir Anda: Lo que sucede es que como Ángel las cosas son muy limitadas. Por ejemplo: moverse como hombre o actuar así es súper aburrido. Los hombres son bien babosos como los perros jajaja. No me atrae comportarme así en lo más mínimo. Pero ser una chica y, sobre todo Mir Anda, es como ser un gatito, mejor dicho; una gata porque puedo ser elegante y bella. Los movimientos y bailes que hago como Mir Anda son más lindos y a la final solo le diré que es más divertido ser una chica (entrevista a Ángel, 2020).

Cabe señalar que este adolescente vincula la dualidad presente en su identidad como Ángel y Mir Anda con una identidad secreta, apelando a superhéroes como Superman y su contraparte Clark Kent. En este sentido, también menciona que se siente más cómodo con la identidad que ensaya en TikTok, ya que puede ser ella misma:

Sí, creo que yo lo relacionaría con lo cómoda que se siente con la manera en que se ve. Yo me siento muy a gusto y feliz cuando soy Mir Anda y creo que me identifico con ella. Voy más allá de lo que te dicen que puedes ser. Hay algo de magia en ser Mir Anda. Me siento muy emocionado en el proceso de transformarme en ella, me late duro el corazón y cuando voy tomando forma y me veo más y más como Mir Anda: me siento completa (entrevista a Ángel, 2020).

Otro elemento a tener en cuenta es que, a pesar de identificarse como Mir Anda, ella no se siente parte de la comunidad LGTBIQ+. En cuanto a sus planes para el futuro, se lo plantea desde el cuerpo de Mir Anda y nos menciona:

Claro, lo que haré después de salir del cole es buscar un trabajo para ganar dinero; por lo menos, uno o dos años después de salir del colegio. Yo no quiero entrar a estudiar a la Universidad inmediatamente después. Voy a ahorrar todo lo posible para tener un buen celular y comprarme los implementos necesarios para verme hermosa como Mir Anda. Creo que

viajaré a otra ciudad, quizás a Guayaquil con una tía. Allá la gente no tiene la mente tan cerrada y no será tan extraño que me vean como Mir Anda (entrevista a Ángel, 2020).

Aunque Ángel contempla la posibilidad de que *Mir Anda* pueda integrarse en el futuro como una faceta más duradera y visible de su identidad en la vida cotidiana, por el momento este personaje permanece restringido al ámbito exclusivo de TikTok. Esta separación le permite mantener una clara delimitación entre su performance en la plataforma y su identidad en otros contextos sociales. Paralelamente, Ángel ha comenzado a explorar nuevos espacios virtuales, como Instagram, ampliando su presencia digital.

Por su parte, Fabián se siente cómodo en su rol de *transitioner* en TikTok y considera fundamental incrementar su base de seguidores antes de diversificar su contenido o incursionar en otras plataformas. Con este objetivo, monitorea constantemente las tendencias, actividades y hashtags en TikTok, asegurándose de mantenerse actualizado con las preferencias de los usuarios y estableciendo un diálogo estratégico a través de sus video-transiciones.

En la actualidad, ambos adolescentes cursan el tercer año del Bachillerato General Unificado mientras continúan produciendo contenido en TikTok, en un contexto en el que la pandemia de Covid-19 sigue marcando sus vidas cotidianas. A pesar de las incertidumbres asociadas a esta situación, ambos se apoyan en las reflexiones y sensaciones que emergen de sus ensayos identitarios para moldear sus proyectos de vida. Por ahora, estas aspiraciones y esperanzas se nutren y permanecen resguardadas en la reiteración de sus prácticas performativas dentro de la plataforma, configurando un espacio de experimentación y proyección personal.

4.5. Desandando nuestro proyecto

Cuando finalmente estuve frente a los primeros párrafos de este capítulo, me percaté de cómo los acontecimientos que hemos soportado más de un año, nos obligaron a adaptarnos a una nueva realidad con una forzada paciencia. Y al releer todas mis anotaciones con más calma, sometiéndome al flujo de conceptos y teorías con las que comulga este escrito, vinieron a mi mente las imágenes y emociones de los obstáculos que surgieron en el desarrollo de este estudio etnográfico, en el que junto a un grupo de jóvenes entusiastas del teatro, demostramos nuestra fortaleza al no darnos por vencidos.

Al parecer no existen las malas coincidencias, porque enfocarme junto a mis interlocutores en el trabajo etnográfico, de alguna manera nos ayudó a sobrellevar el día a día durante el confinamiento, y al mismo tiempo abrió nuevas posibilidades en este recorrido para el trabajo

de campo. Puesto que desde la ruptura marcada por la pandemia Covid-19, se inauguró un periodo de conflicto, fragmentación y de crisis a nivel mundial; especialmente perjudicial para los grupos de alta vulnerabilidad. Tal catástrofe fue el escenario propicio para la transformación de las relaciones sociales que, desde la implementación del distanciamiento social, ha adoptado la modalidad virtual para su continuación.

Mientras estas ideas se fueron aquietando, los hallazgos de esta aventura etnográfica tomaron forma.

4.5.1. El trabajo etnográfico antes y durante la cuarentena

En esta reflexión repasamos las experiencias, prácticas y problemáticas de este trabajo etnográfico que desarrollamos en colaboración con un grupo de adolescentes, estudiantes de la Unidad Educativa Nueva Aurora⁴⁸, del sur de Quito, Ecuador, con el fin de investigar el papel que sus prácticas reiterativas en TikTok tienen en la construcción de las identidades que han estado ensayando durante la pandemia Covid-19.

En este sentido, la negociación permitió a estos jóvenes involucrarse en el proceso etnográfico, en términos de participación y colaboración (Sjöberg, 2018), ya que con su implementación, “se reconoce la integridad de los informantes y se señala el conflicto inherente que surge en situaciones de trabajo de campo” (Sjöberg 2018, 6). Esto nos ha permitido construir un trabajo más participativo, pues la colaboración surge de un proceso constante de toma de decisiones entre el investigador y sus interlocutores. Asimismo, es necesario que exista un sentido de responsabilidad, moral y política, para escuchar las voces de los diferentes grupos etarios, con el fin de visibilizar y comprender las tensiones, conflictos y los límites a los que están expuestos en los diferentes entornos sociales en los que interactúan. Este compromiso incluye la aceptación de que nuestro rol como adultos, investigadores o educadores está presente en la relación con estos adolescentes, quienes tienen su propio punto de referencia que también influye etnográficamente en la construcción de los datos en el proceso de trabajo (Munera 2010, 13).

De esta manera, hemos desafiado la perspectiva *adultocentrista* (Duarte 2012) desde la cual se ha realizado la mayor parte de los estudios académicos, pero los jóvenes sin embargo no

⁴⁸ Desde esta perspectiva, me parece oportuno reiterar que estos jóvenes también fueron mis alumnos, lo que sin duda demuestra la importancia y responsabilidad de mi influencia tanto en su experiencia teatral como en su formación académica.

deben ser tratados como los nuevos sujetos de estudio en las Ciencias Sociales, sino como tomadores de decisiones junto con los investigadores en el trabajo etnográfico.

En este contexto, confieso que no pude escribir algo con lo que estos adolescentes estuvieran en desacuerdo, ya que la vulnerabilidad es mayor en este caso si consideramos que sus vivencias, relatos y cambios en sus vidas están directamente relacionados con la crisis socioeconómica derivada de la pandemia Covid-19. De hecho, decidí detener el trabajo etnográfico, en determinados momentos, para ofrecer mi ayuda como amigo ante este y otros hechos personales, familiares y escolares a los que se han enfrentado durante el proceso de investigación.

Dadas las circunstancias, hablar con estos jóvenes sobre la cuarentena en relación con este trabajo antropológico, nos brindó la oportunidad de expresar opiniones, hacer preguntas y realinear nuestras actividades, de ser necesario (Guber, 2004). Con esto en mente, fue imperativo negociar con nuestros interlocutores: ¿qué información? ¿Cómo y de qué manera se reflejaría en el trabajo escrito de esta investigación?

4.5.2. El taller de teatro: nuestra primera apuesta etnográfica

Con el propósito de aprovechar nuestra afinidad por las prácticas artísticas, se diseñó un taller experimental que integró mi formación profesional en las artes escénicas con las experiencias vivenciales de estos jóvenes como materia prima para los ejercicios de interpretación. Este intercambio de saberes permitió iniciar el trabajo de campo de manera colaborativa, mediante un proceso de creación e interpretación compartido.

Las prácticas teatrales facilitaron la observación de diversos elementos que revelan aspectos y pensamientos profundamente enraizados en la vida de los interlocutores. Entre estos, destacaron cuestiones relacionadas con su experiencia escolar, sus expectativas de futuro, sus concepciones sobre el género, el amor, y los roles y cuidados en el hogar, tema que inicialmente orientó esta etnografía, y que quedaron registrados en la experiencia sensorial de los adolescentes.

Estas percepciones emergieron de manera espontánea pero recurrente durante los juegos teatrales y en actividades inspiradas en el Teatro del Oprimido (Boal, 2018) y en el uso de la nariz de clown como herramienta escénica (Jara, 2014). Además, estos temas se abordaron con naturalidad en las conversaciones grupales realizadas al final de cada sesión, lo cual permitió explorar sus reflexiones desde una perspectiva dialógica (Marshall, 1999).

Durante el taller, los adolescentes también reconfiguraron y modificaron los juegos teatrales, al tiempo que compartieron sus propias dinámicas a través de puestas en escena que reflejaban su cotidianidad y sus inquietudes (Boal, 2018). En este proceso, asumí un rol de observación activa, registrando y analizando las interacciones: “observando qué sucede, escuchando qué se dice, haciendo preguntas; de hecho, haciendo acopio de cualquier dato disponible que pueda arrojar un poco de luz sobre el tema en que se centra la investigación” (Hammersley y Atkinson 2005, 15).

Aunque la duración del taller fue limitada, es importante resaltar cómo la conexión entre las prácticas artísticas contemporáneas y la investigación etnográfica creó espacios de comunión y diálogo que enriquecieron el intercambio de saberes. Este ciclo de acción y reflexión no solo amplió las perspectivas de los interlocutores, sino que también fortaleció los vínculos colaborativos en la co-construcción del conocimiento (Martínez, 2007).

4.5.3. Ser un adulto: la más poderosa de las identificaciones

Durante el desarrollo de varios juegos como el rey y el siervo, nuestros interlocutores desconocían a qué personaje debían interpretar. Esta falta de información propició un sentido de igualdad entre ellos, sumergiéndolos en un espacio de "no ser" Turner (1988, 2002) en el que tuvieron que descubrir quiénes son a través de la interacción con los demás participantes. En este contexto, experimentaron una transformación en su forma de relacionarse y percibirse a sí mismos y a los demás, adoptando identidades temporales que respondieron al comportamiento y la dinámica del grupo, desafiando así las jerarquías y roles preestablecidos durante el juego.

Es importante destacar que la distancia marcada entre la identidad de nuestros interlocutores como adolescentes y las identificaciones asumidas en los juegos tuvieron un impacto significativo en las reflexiones grupales. Estos adolescentes las asociaron en la realidad con las personas mayores de edad. Como menciona Nicolle, “No importa tener o no profesión, casa propia o arrendada, ser hombre o mujer; los niños y adolescentes no seremos tomados en cuenta mientras seamos menores de edad” (entrevista a Nicolle, 2020).

Los ejercicios teatrales les permitieron reflexionar sobre las estructuras de poder y la importancia asignada a la edad en la sociedad. Asimismo, al explorar diferentes identificaciones y roles, nuestros interlocutores cuestionaron la forma en que se les valora y se les excluye en función de su edad.

En este contexto, Katty, a través de su propuesta teatral, se propuso fomentar la emancipación de complejos y resaltar la diversidad y la belleza intrínseca en cada individuo, independientemente de sus preferencias y diferencias. Durante el desarrollo de esta actividad, se pudo observar una variabilidad en la expresión de elogios por parte de los participantes, un fenómeno que puede vincularse con las normas de género y las expectativas sociales presentes en el contexto de nuestros interlocutores.

En este sentido, las mujeres del grupo y Fabián se sintieron más cómodos al elogiar a sus compañeros y compañeras sin hacer distinciones basadas en el género. Por su parte, los hombres del grupo, como David, Carlos, Pablo y Ángel, manifestaron cierta incomodidad al cumplir con esta dinámica. Sin embargo, el uso de la nariz de clown les brindó una sensación de seguridad al enfrentar el desafío de abrazarse entre ellos, incluso cuando sus creencias personales fueron cuestionadas durante el proceso. De manera sorprendente, descubrieron que abrazar a sus compañeros resultó ser una acción más sencilla de lo que habían anticipado. Según los testimonios de estos adolescentes, la reacción inicial de rechazo puede atribuirse al hecho de que las manifestaciones de afecto entre hombres son percibidas como una amenaza para la construcción de la masculinidad en su forma tradicionalmente definida.

En el marco del juego teatral propuesto por Nicolle, titulado "Ser y no hacer", se implementó una dinámica sumamente interesante que permitió explorar la percepción de nuestros interlocutores en relación a los roles de género y edad, evitando caer en estereotipos limitantes. En lugar de enfocarse en las acciones tradicionalmente asociadas a dichos roles, se animó a los participantes a interpretar de manera física sus identificaciones y a recibir sugerencias por parte de los demás jugadores.

El caso particular de Pablo sobresalió entre los participantes, generando una serie de reflexiones en torno a las expectativas que estos adolescentes albergan para su futuro como adultos. La solución que este joven encontró en el transcurso del juego resaltó la importancia de ser escuchado y recibir atención simplemente por el hecho de ser considerado un adulto. Esta perspectiva puso de relieve la idea de que la performatividad de la identidad de género y edad también puede estar influenciada por el reconocimiento y el respeto social. Desde la perspectiva de nuestro interlocutor, el hecho de que los adultos sean escuchados y considerados, independientemente de sus acciones, parece constituir un factor clave en su percepción de la identidad en relación a la edad.

Las actividades del taller de teatro revelaron que, según nuestros interlocutores, ser adulto representa la identificación más significativa. Esta idea se refleja tanto en sus propuestas teatrales como en las entrevistas realizadas. Para ellos, ser adulto es considerado un privilegio con implicaciones pragmáticas, políticas y sociales. No obstante, son conscientes de las implicaciones y responsabilidades asociadas con ser mayor de edad, ya que algunos de ellos desempeñan algunas de ese tipo de responsabilidades en sus hogares.

4.6. Etnografía virtual en tiempos de pandemia

Ante la clausura del Taller de teatro y la extensión indefinida de la cuarentena por la Covid-19, esta investigación experimentó un giro metodológico significativo, adaptando el trabajo de campo a lo que Hine (2000) denomina una "dislocación espacial y temporal". En este nuevo contexto, nos enfocamos en analizar la interacción de dos jóvenes del grupo inicial de interlocutores en la plataforma TikTok, explorando sus percepciones y reflexiones en torno a las actividades que realizan de forma reiterativa en este espacio virtual.

Para abordar esta transición metodológica, recurrimos a *la entrevista antropológica* como herramienta principal, utilizando conversaciones digitales para profundizar en los temas de interés de estos adolescentes en el marco de la comunicación virtual. Sin embargo, a partir de junio de 2020, enfrentamos importantes desafíos, no solo derivados del distanciamiento social impuesto por la pandemia, sino también del acceso limitado a Internet de nuestros interlocutores. Esta precariedad tecnológica restringió aún más la comunicación, que ya era esporádica, y planteó importantes limitaciones para el desarrollo del trabajo de campo en el entorno digital. A pesar de estos obstáculos, esta adaptación metodológica permitió capturar nuevas dimensiones del quehacer performativo y las dinámicas identitarias de los jóvenes en un contexto marcado por la virtualidad.

La pandemia de Covid-19 generó una serie de dificultades estructurales que afectaron de manera significativa la experiencia de los adolescentes como estudiantes. Entre los principales desafíos, se encuentra la falta de acceso adecuado a dispositivos tecnológicos, como teléfonos móviles, tabletas o computadoras, un problema agravado por la alta demanda y la insuficiencia de equipos en hogares con múltiples usuarios. Para muchas familias, una sola computadora resultó inadecuada para cubrir las necesidades educativas de todos sus miembros, especialmente en un contexto de educación virtual obligatoria.

Asimismo, los efectos económicos derivados de la paralización laboral durante la cuarentena dificultaron la adquisición de nuevos dispositivos, limitando aún más las posibilidades de

integración al sistema educativo virtual. Este fue el caso de Ángel y Fabián, quienes se vieron forzados a abandonar el curso escolar 2019-2020 y a postergar su reincorporación hasta el siguiente año lectivo. Además de las restricciones educativas, ambos asumieron nuevas responsabilidades laborales, recurriendo a actividades como la venta de comida a domicilio y trabajos informales para apoyar económicamente a sus familias. Paralelamente, desempeñaron un papel clave en el cuidado de sus hermanos y en la gestión del hogar, lo que les impuso un doble peso de responsabilidad.

Durante este periodo, nuestros interlocutores descubrieron TikTok, una plataforma que decidieron explorar creando sus propias cuentas tras observar a sus amigos participando en desafíos virales. En sus relatos, mencionaron que su motivación inicial era formar parte de ese "momento chato"⁴⁹ que, desde el inicio de la pandemia, ha capturado la atención de millones de personas en todo el mundo.

Aunque las aplicaciones como TikTok son técnicamente accesibles y fáciles de usar, su utilización efectiva requiere cierto nivel de acceso tecnológico, lo cual no siempre está garantizado para todos los usuarios. En los últimos quince años, esta evolución tecnológica ha favorecido la diversificación de las plataformas de redes sociales, como Vimeo o Twitch, y el surgimiento de aplicaciones innovadoras como Vine o TikTok, que integran características de YouTube e Instagram. TikTok, en particular, ha registrado un crecimiento exponencial entre los usuarios jóvenes durante la pandemia, consolidándose como un espacio central para la interacción y la creatividad en tiempos de aislamiento social (*El Universo* 2021c).

En el caso de Ecuador, los jóvenes en la veintena representaron el grupo etario que con mayor frecuencia adoptó TikTok durante el periodo de confinamiento, consolidándose como una de las principales plataformas de interacción social y entretenimiento en el contexto de la pandemia (*El Universo* 2021d). Incluso en la actualidad, TikTok sigue siendo ampliamente preferida como medio para distraerse y satisfacer las necesidades de socialización, demostrando su relevancia sostenida en las dinámicas digitales contemporáneas.

La funcionalidad de esta plataforma no solo organiza y regula las interacciones entre sus usuarios, sino que también está en constante transformación, adaptándose a las demandas de sus consumidores mediante la promoción de nuevos desafíos, actividades, canciones y sonidos, entre otros recursos. Este proceso de innovación asegura que TikTok continúe siendo una plataforma atractiva y competitiva dentro del ecosistema digital.

⁴⁹ De acuerdo a Fabián, la palabra chato expresa que algo está bien hecho o vivido.

Cabe destacar que todo el contenido que publicamos en nuestras cuentas personales, ya sean comentarios, fotos o videos, pasa a formar parte del vasto archivo de datos de la plataforma, contribuyendo a su funcionamiento como red social. En este sentido, los usuarios se convierten en generadores activos de contenido cuya relevancia se mide por parámetros como el número de visitas, el alcance, la viralidad, la popularidad o su alineación con las tendencias. Esto subraya la relación intrínseca entre el uso de las redes sociales y la interacción con las audiencias, amigos o seguidores de cada perfil, posicionando a estas plataformas como espacios donde las dinámicas de visibilidad y reconocimiento juegan un papel central en la experiencia de sus usuarios.

Conclusiones

Con el presente estudio etnográfico buscamos comprender los procesos de construcción identitaria en la etapa adolescente, utilizando el concepto de *performatividad* como eje de análisis. Para conseguir este fin, trabajamos en conjunto con un grupo de adolescentes del sur de Quito, Ecuador, quienes atraviesan estados liminales determinados por la etapa de transición vital asociada a su aproximación a la adultez, su condición de estudiantes y los desafíos que surgieron por la irrupción de la pandemia de Covid-19. Considerando lo anterior, a lo largo del trabajo de campo, analizamos las maneras en que nuestros interlocutores han explorado y experimentado distintas dimensiones de su identidad a través de sus propuestas teatrales previas a la pandemia y mediante los actos performativos que llevan a cabo durante el periodo de confinamiento en TikTok.

En consonancia con lo mencionado, el enfoque colaborativo y reflexivo que adoptamos en esta investigación permitió a los adolescentes compartir sus perspectivas sobre sus prácticas performativas, en un proceso que involucró la expresión de sus experiencias y la negociación de sus identidades. Este enfoque enriqueció el proceso etnográfico, al ofrecer una visión más matizada y contextualizada de cómo estos jóvenes interpretan y negocian su lugar en un mundo complejo, en el cual las interacciones digitales y presenciales son claves en la construcción de sentido. Asimismo, debemos enfatizar que si bien las narrativas que construyeron reflejan su capacidad de introspección, estas también están influenciadas por las dinámicas sociales y culturales que configuran su entorno.

A su vez, resulta importante subrayar que la pandemia se configuró como un proceso transformador que afectó profundamente las normas estructurales en diversos ámbitos de la vida cotidiana (Turner 1988, 2002). Este evento disruptivo alteró las dinámicas sociales, educativas y afectivas de los adolescentes, interrumpiendo los procesos tradicionales de socialización y formación, y creando un espacio de incertidumbre y reconfiguración de sus experiencias. En consecuencia, los adolescentes no solo enfrentaron los desafíos de adaptación, sino que también participaron en roles y escenarios simbólicos que reflejan las expectativas del presente y que, además, les permitieron ensayar versiones de las identidades que aspiran a consolidar en un escenario pospandémico.

En el ámbito del teatro, esta dinámica les brindó la oportunidad de proyectarse hacia el futuro, explorando aspectos de sí mismos, profesiones o roles y figuras a las que aspiran llegar a ser o a quienes admiran. Este proceso les permitió identificar sus metas y fantasear un plan de vida,

que, en muchos casos refleja tanto sus deseos individuales como también las expectativas sociales y familiares.

Tras lo dicho, las herramientas performativas como la improvisación, el intercambio de roles y la utilización de la nariz de clown proporcionaron un espacio seguro y creativo, pero también desafiante, en el cual los adolescentes pudieron ensayar diferentes personajes y situaciones. Así también, este espacio les permitió reflexionar sobre las dinámicas familiares, los conflictos comunitarios y las tensiones internas que atraviesan en su día a día, generando una perspectiva crítica sobre sus experiencias cotidianas.

En referencia a lo dicho, la interpretación de roles facilitó una reflexión profunda sobre la otredad, particularmente al encarnar personajes adultos, un perfil recurrente en sus propuestas teatrales. Al asumir papeles como el de proveedor o cuidador, los adolescentes abordaron las expectativas que sus familias y comunidades tienen sobre ellos, confrontando las estructuras de poder vinculadas con estos roles. Del mismo modo, los ejercicios en los que encarnaron personajes arquetípicos como el hijo, el padre o el rey, funcionaron como actos performativos que les permitieron cuestionar las jerarquías y estructuras de poder asociadas con el adulto. Derivado de lo anterior, la mayoría de edad se presentó como un ideal aspiracional que simboliza autoridad, reconocimiento y pertenencia.

Este proceso reflejó cómo la mayoría de edad se presenta para ellos no solo como un reto, sino también como una meta aspiracional que simboliza el paso hacia la integración social plena. Así, el taller de teatro se convirtió en un espacio donde los adolescentes negociaron sus aspiraciones personales con las expectativas sociales, reconociendo la adultez como una oportunidad para alcanzar sus metas individuales y colectivas dentro de las estructuras que les rodean.

Posteriormente, durante el período de cuarentena, estos adolescentes reconfiguraron sus rutinas diarias, trasladando sus interacciones al ámbito digital como una estrategia para trascender las limitaciones impuestas por el distanciamiento físico. Bajo estas circunstancias, las redes sociales han desempeñado un papel crucial, no solo en la construcción y preservación de sus relaciones sociales, familiares y afectivas, sino también como espacios de experimentación y auto-exploración identitaria en medio de las restricciones de la pandemia. En particular, TikTok ha emergido como un entorno alternativo para dos de nuestros interlocutores, Ángel y Fabián, quienes no solo participan en desafíos virales, coreografías y fonómicas en esta plataforma, sino que encuentran un espacio creativo y flexible para

explorar nuevas posibilidades identitarias y reflexionar sobre preguntas fundamentales como “¿quién soy?” y “¿cómo puedo definirme a partir de mis preferencias?”.

Durante el período de cuarentena, nuestros interlocutores reconfiguraron sus rutinas diarias, sus relaciones afectivas y sus formas de vincularse socialmente, trasladando muchas de sus interacciones al espacio digital como una respuesta adaptativa ante las restricciones del distanciamiento físico. Las redes sociales han jugado un papel esencial en este proceso, no solo como plataformas para la conservación de relaciones personales, sino también como espacios para la experimentación y auto-exploración identitaria de nuestros interlocutores, facilitando una constante redefinición de sí mismos en un contexto de incertidumbre y limitaciones impuestas por la pandemia.

TikTok, específicamente, se ha consolidado como un entorno creativo y flexible en el que dos de nuestros interlocutores, Ángel y Fabián, han encontrado un refugio performático para explorar diversas facetas de su identidad. Al participar en desafíos virales, coreografías y fonomímicas, no solo buscan reconocimiento, sino también ensayar respuestas a preguntas fundamentales como “¿quién soy?” y “¿cómo puedo definirme en términos de mis preferencias y deseos?”.

Este entorno digital, caracterizado por su fluidez y dinamismo, se convierte en un espacio liminal de ‘no-ser-aún’ (Turner, 1988, 2002), donde los adolescentes tienen la oportunidad de experimentar con diversas versiones de sí mismos. A través de esta flexibilidad identitaria, logran escapar de las categorizaciones fijas, jugando con las posibilidades de su género y otros aspectos de su identidad, al mismo tiempo que se insertan en una práctica colectiva de creación. Sin embargo, la comparación entre las estrategias de autorrepresentación de Ángel y Fabián revela enfoques distintos pero complementarios sobre cómo utilizan la plataforma para explorar su identidad de manera performativa. Cada uno, desde su perspectiva única, navega las convenciones del espacio digital, jugando con las normas y las expectativas, pero lo hacen de maneras que reflejan sus aspiraciones y los contextos en los que se encuentran.

Ángel, a través de su personaje “Mir Anda,” construye una identidad que, aunque se presenta como auténtica y esencialista dentro del contexto digital, no necesariamente se traslada o mantiene de la misma manera fuera de la plataforma. Inicialmente, Ángel comenzó con elementos sencillos, como una camiseta amarilla usada para simular una cabellera femenina, pero a medida que ganó confianza y experiencia, comenzó a incorporar accesorios más elaborados, como pelucas y vestimenta específica para su personaje, lo que enriqueció

significativamente su caracterización de Mir Anda. Esta evolución performativa refleja un proceso tanto de búsqueda estética personal como de adaptación a las normas visuales de la plataforma, influenciado por músicos, creadores de contenido y figuras icónicas de TikTok que sirven como referentes aspiracionales.

Figura C.1. Mir Anda en la actualidad



Fuente: Perfil de Mir Anda en Facebook (2021).

Por otro lado, además de ensayar y construir diferentes facetas de su identidad, Ángel conecta con una audiencia que comparte intereses, gustos y experiencias similares a través de sus publicaciones, que incluyen coreografías y narrativas visuales. Este intercambio de contenidos en la plataforma le permite validar su identidad, consolidando elementos de ella en un entorno que favorece la creatividad y la experimentación. En este sentido, TikTok emerge como un espacio dinámico e inclusivo en el que la performatividad no solo facilita la auto-exploración, sino que también promueve la construcción de comunidad y la validación social.

En este proceso, la identidad de género de Ángel se convierte en un componente central de sus actos performativos en TikTok. De ahí que la plataforma actúa como un escenario de exploración personal y autodescubrimiento en el que, también, se confrontan y resignifican las normas tradicionales de género.

En el caso de Fabián, su aproximación a la representación de la identidad de género en TikTok adopta un enfoque estratégico y pragmático como “*transitioner*,” caracterizado por la fluidez y la adaptabilidad. A diferencia de Ángel, Fabián no busca una definición explícita de su identidad de género a través de sus actos performativos, sino que opta por mantener una ambigüedad deliberada, que se convierte en una estrategia comunicativa clave en su presencia digital. Esta ambigüedad actúa como una forma de resistir las categorías fijas de identidad de género, permitiéndole navegar con flexibilidad entre distintas posibilidades identitarias.

Figura C.2. Fabián en la actualidad



Fuente: Perfil de Fabián en TikTok (2021).

La práctica performativa de Fabián, al mantener esta ambigüedad, le otorga la libertad de explorar diversas formas de autorrepresentación sin quedar atado a una categoría rígida de género. De esta manera, prioriza la aceptación y la conexión con su audiencia como criterios fundamentales para construir y orientar su contenido. En un espacio digital tan dinámico y fluido como TikTok, su estrategia no solo busca visibilidad, sino también un reconocimiento que desafíe y trascienda las categorías normativas de género, evidenciando un modelo de identidad en constante proceso de reconstrucción y renegociación. En este contexto, Fabián

hace uso estratégico de hashtags que abarcan términos como *gay*, *bisexual* y *heterosexual*, lo que refleja su capacidad para transitar entre diferentes discursos identitarios, ajustando sus representaciones a las demandas y expectativas de la comunidad digital.

Este enfoque no solo amplifica la relevancia de sus publicaciones dentro de la plataforma, sino que también le permite experimentar y reflexionar sobre aspectos complejos de su identidad. A través de su interacción con la audiencia, Fabián construye un posicionamiento relacional, negociando constantemente con los distintos públicos y las dinámicas sociales que se despliegan dentro de TikTok como *transitioner*, en un proceso performativo que reconfigura las normas tradicionales de género.

Como podemos observar, las identidades digitales desarrolladas por estos adolescentes están en un proceso continuo de redefinición a través de sus prácticas performativas, lo que pone de manifiesto el potencial de las plataformas virtuales como espacios para la construcción de sentido y la exploración de nuevas formas de habitar el mundo. Asimismo, estas plataformas les brindan un escenario desde el cual proyectar estabilidad y realización personal en un contexto marcado por la incertidumbre pandémica. De ahí que estos adolescentes comienzan a imaginar un futuro en el que sus experiencias performativas trasciendan el ámbito virtual de TikTok, extendiéndose hacia otros espacios de interacción y expresión.

En este sentido, el espacio performativo se constituye en un medio para la creación de narrativas significativas, donde el futuro de nuestros interlocutores se configura como un umbral que simboliza la transición de la adolescencia a la adultez y el cierre del periodo de la pandemia de Covid-19. Ambas transiciones están marcadas por procesos de reintegración, comunión y restablecimiento del contacto con la sociedad.

Sin embargo, es importante destacar que estas identidades digitales no se reproducen completamente en la vida cotidiana de estos adolescentes y se encuentran delimitadas por las normas y lineamientos establecidos por la propia plataforma. Este marco virtual, aunque ofrece un espacio seguro para la experimentación identitaria, también impone restricciones sobre el alcance y las posibilidades de exploración en el entorno digital.

Desde una perspectiva performativa y en diálogo con las teorías de Judith Butler, las acciones reiterativas llevadas a cabo por los adolescentes, tanto en el taller de teatro a través de los personajes que interpretan como en la plataforma TikTok, pueden entenderse como actos performativos en los que la identidad se construye y resignifica mediante la repetición. En el taller de teatro, muchos actos performativos tienden a evidenciar la reproducción de roles de

género con sus taras, costumbres y acciones estereotipadas. Sin embargo, algunos participantes también exploran de manera consciente formas alternativas de representación, cuestionando y renegociando estos mismos estereotipos en sus propuestas escénicas.

Por su parte, en TikTok, las prácticas performativas de estos adolescentes no están orientadas hacia la originalidad, sino que dependen de la reproducción de canciones, movimientos, sonidos o actitudes previamente ejecutados por otros usuarios de la plataforma. Lejos de concebirse exclusivamente como un acto de imitación o plagio, muchas de estas prácticas pueden entenderse como una "reiteración de un conjunto de normas" (Butler, 1993). No obstante, en algunos casos, nuestros interlocutores parecen reproducir convenciones culturales, estéticas y expresivas sin necesariamente reflexionar sobre su impacto o implicaciones, lo que sugiere que no toda repetición es consciente o intencionada. Así, el taller de teatro y TikTok emergen como espacios multifacéticos para la construcción identitaria, donde los actos performativos se inscriben en un marco diverso de interacción, resignificación cultural y experimentación personal.

A través del taller de teatro y de TikTok, nuestros interlocutores han encontrado espacios significativos para la exploración identitaria, donde la performatividad (Butler, 1993) se convierte en una herramienta fundamental para habitar, resignificar y negociar activamente los límites de sus identidades. Estos entornos no solo les permiten proyectar sus deseos y aspiraciones hacia el futuro, sino que también actúan como plataformas dinámicas para construir y transformar constantemente su sentido del yo. En este proceso, tanto la repetición de actos como la interpretación de personajes se consolidan como recursos esenciales para cuestionar, experimentar y proyectar diversas facetas de su identidad, dentro de un contexto social y tecnológico en constante transformación.

En el caso de Ángel y Fabián, las identidades que representan en TikTok se configuran de manera compleja a través de los actos repetitivos que componen sus videos. Este proceso de repetición no se limita a la simple imitación, sino que permite una reflexión constante sobre las formas en que se presentan ante el resto de la comunidad en TikTok, las experiencias que atraviesan mediante estas identidades y cómo estas representaciones impactan tanto su presente como sus imaginaciones sobre el futuro. La reiteración performativa, entonces, se convierte en un motor activo para la exploración, el cuestionamiento y la redefinición del sentido de sí mismos, en un diálogo continuo entre sus contextos locales y las dinámicas globales que emergen de la plataforma. En este sentido, TikTok no solo refleja una

experiencia local, sino que también les ofrece un espacio para negociar y replantear sus identidades dentro de un marco global de normas y expectativas digitales.

En paralelo, tanto en el taller de teatro como en TikTok, los adolescentes experimentan una dinámica de repetición constante que, al reiterar ciertas acciones, disuelve las distinciones individuales y los lleva a habitar un estado de indeterminación (Turner, 1998). Este espacio liminal, que suspende las jerarquías tradicionales de significado, se caracteriza por un flujo continuo donde diversas narrativas, perspectivas y opiniones pueden coexistir y ser igualmente valoradas (Turner 1988, 2002). Dentro de este contexto, los participantes tienen la libertad de negociar identidades fluidas sin comprometerse completamente con una postura fija, navegando entre diversas causas y adoptando múltiples posiciones de manera contextualizada.

Más allá de reflejar la transitoriedad de las interacciones en ambos entornos, esta flexibilidad performativa promueve la construcción de una identidad múltiple y porosa, que no solo se adapta, sino que se reconfigura constantemente en respuesta a las expectativas sociales cambiantes. En este proceso, los adolescentes desarrollan versiones futuras de sí mismos en diálogo con sus deseos, creencias y las interacciones con las audiencias, tanto en los entornos físicos como digitales. Esta negociación identitaria se amplifica en el contexto de crisis desencadenado por la pandemia de Covid-19, un escenario en el que los adolescentes se enfrentan a un ejercicio continuo de experimentación y cuestionamiento de las normas sociales establecidas (Turner 1998, 2002).

Desde la perspectiva de la liminalidad propuesta por Turner (1988, 2002), estas prácticas performativas pueden interpretarse como un tránsito entre estados, donde los límites entre las identidades y las narrativas se vuelven maleables, permitiendo a los adolescentes transitar por múltiples posibilidades de ser y sujetarse temporalmente a una u otra de acuerdo a sus intereses y necesidades. De este modo, la pandemia de Covid-19 no solo intensifica los procesos de reflexión y reconfiguración identitaria, sino que ofrece un contexto único para experimentar y renegociar estos significados.

A partir de todo lo anterior, podemos concluir que la performatividad se configura como un recurso esencial no solo para la expresión de las identidades de este grupo de adolescentes, sino también para la exploración crítica y en constante transformación de estas identidades en proceso. En su práctica, nuestros interlocutores ensayan y reconfiguran diversas posibilidades

de ser, negociando sus deseos y tensiones internas, entre la búsqueda de una autenticidad personal y las exigencias pragmáticas que impone su entorno.

Este proceso performativo no solo les otorga un sentido de agencia, sino que también les permite experimentar y redefinir su identidad dentro de un contexto atravesado por múltiples restricciones: las normas sociales vinculadas a su condición liminal de adolescentes, las dinámicas de poder en sus familias, sus imaginarios sobre la adultez y las incertidumbres colectivas e individuales generadas por la pandemia, que reconfigura las expectativas sobre su futuro. En este escenario, las identidades que nuestros interlocutores ensayan en TikTok están profundamente vinculadas a los actos repetitivos que ejecutan en sus videos, lo que les lleva a realizar constantes reflexiones sobre su autorrepresentación: ¿Cómo se presentan a sí mismos en la plataforma? ¿Qué sienten y experimentan a través de las identidades que crean en TikTok? ¿Qué aspectos de su vida y futuro les permiten imaginar las acciones que realizan en este entorno digital?

En este punto, es crucial subrayar la importancia de continuar investigando cómo los adolescentes navegan y expresan sus identidades en contextos de ambigüedad, particularmente a través de prácticas performativas. Estas dinámicas proporcionan un punto de observación para comprender cómo las identidades se configuran y transforman, sino que también permiten explorar cómo los adolescentes negocian y redefinen sus experiencias de género, pertenencia social y otros aspectos de su identidad en entornos tanto digitales como presenciales. En espacios que permiten la autoexploración y la experimentación, como aquellos que ofrece TikTok, los adolescentes encuentran una vía para cuestionar, ensayar y reinventar sus identidades, adaptándolas a sus experiencias, intereses y aspiraciones en constante evolución.

Este tipo de investigación contribuye a ampliar nuestra comprensión de los procesos identitarios en la adolescencia, en un momento en que la virtualidad ofrece herramientas inéditas para que los jóvenes experimenten, negocien y reconfiguren sus sentidos de pertenencia y de ser en la sociedad.

Referencias

- ABC. 2021. “Tik Tok, Twitch, Fornite... Los niños aumentaron un 76% el uso de las redes sociales durante 2020”, 13 de septiembre. https://www.abc.es/familia/padres-hijos/abci-twitch-fornite-ninos-aumentaron-76-por-ciento-redes-sociales-durante-2020-202104100126_noticia.html
- Agencia Anadolu. 2020. “Quito sobrepasó los 12.000 contagios de COVID-19”, 25 de julio. <https://www.aa.com.tr/es/mundo/quito-sobrepas%C3%B3-los-12000-contagios-de-covid-19/1921732>
- Aguilar, Alejandra. 2009. “Cuerpo, memoria y experiencia. La peregrinación a Talpa desde San Agustín, Jalisco”. *Desacatos. Revista de Antropología Social* 4 (30): 29-42.
- Álvarez, Gorka, e Iván Alvarado. 2015. “La praxis teatral como proceso político. Una aproximación antropológica”. *Ankulegi* 2 (19): 97-110.
- Ardévol, Elisenda. 1998. “Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales”. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares del CSIC* 4 (32): 5-11.
- 2004. “Visualidad y mirada. El análisis cultural de la imagen”. En *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*, editado por Elisenda Ardevol y Nora Muntañola. Madrid: Editorial UOC.
- Ardévol, Elisenda, Marta Bertrán, Blanca Callén y Carmen Pérez. 2003. “Etnografía virtualizada: la observación participante y la entrevista semiestructurada en línea”. *Revista de Pensamiento e Investigación Social* 6 (3): 72-92.
- Arreola, Javier. 2020. “Trump vs TikTok, una batalla paradigmática”. *Forbes*, 11 de septiembre. <https://www.forbes.com.mx/trump-vs-tiktok-una-batalla-paradigmatica/>
- Austin, John. 2010. *Cómo hacer cosas con las palabras*. Barcelona: Paidós.
- Barker, Chris. 2003. *Televisión, globalización e identidades culturales*. Buenos Aires: Paidós.
- Barthes, Roland. 1971. *Elementos de semiología*. Madrid: Alberto Corazón Ediciones.
- Berger, Peter, y Thomas Luckmann. 1993. *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Bianciotti, María Celeste, y Mariana Ortecho. 2013. “La noción de performance y su potencialidad epistemológica en el hacer científico social contemporáneo”. *Tabula Rasa* 2 (19): 119-37.
- Blasi, Bruno, y Lara Pizarro. 2010. *Mundos en construcción: performance y performatividad en el teatro del oprimido*. Buenos Aires: UBA.
- Boal, Augusto. 2001. *Teatro del oprimido. Juegos para actores y no actores*. Barcelona: Alba Editorial. <http://programadecapacitacion.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/sites/95/2019/02/Juegos-Para-Actores-y-No-Actores-AUGUSTO-BOAL.pdf>
- 2018. *Teatro del oprimido*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Cuba/casa/20200419044829/Teatro-del-oprimido.pdf>
- Bourdieu, Pierre. 1991. *El sentido práctico*. Madrid: Taurus.
- 1995. *Respuestas por una antropología reflexiva*. Ciudad de México: Grijalbo.

- Boyd, Danah. 2014. *It's Complicated: The Social Lives of Networked Teens*. New Haven: Yale University Press.
- Braunstein, Néstor. 2012. *El inconsciente, la técnica y el discurso capitalista*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Briones, Claudia. 2007. "Teorías performativas de la identidad y performatividad de las teorías". *Tabula Rasa* 3 (6): 55-83.
- Butler, Judith. 2002. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- 2006. *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- 2007. *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Butler, Judith, y Marie Lourties. 1998. "Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista". *Debate Feminista* 18: 1-19. <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1998.18.526>
- Castellanos, Gabriela. 2010. "Determinación y libertad en la construcción de las subjetividades". En *Identidades colectivas y reconocimiento*, editado por Ignacio Delfín y Gabriela Castellanos, 7-19. Cali: Univalle.
- Castells, Manuel. 2009. *Comunicación y poder*. Madrid: Alianza.
- Castro-Gómez, Santiago. 2000. "Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la invención del otro". En *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, compilado por Edgardo Lander. Buenos Aires: CLACSO. <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100708034410/lander.pdf>
- Citro, Silvia Viviana. 2011. "La eficacia ritual de las performances en y desde los cuerpos". *Revista ILHA* 13 (1): 61-93.
- Constante, Soraya. 2020. "Coronavirus: Ecuador: la educación online desde casa es imposible e injusta". *El País*, 16 de junio. https://elpais.com/elpais/2020/06/12/planeta_futuro/1591955314_376413.html
- CNCA (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes). 2016. *Manual de apoyo al facilitador. Taller de teatro. Protagonistas en el juego*. Santiago de Chile: CNCA.
- Cruz, José. 2017. "El concepto de experiencia en Victor W. Turner, E. P. Thompson y Anthony Giddens: Un diálogo entre antropología social, historia y sociología". *Revista Sociología Histórica* 1 (7): 345-375.
- Dawsey, John. 2005. "Victor Turner y la antropología de la experiencia". *Cuadernos de Campo* 1 (13): 134-156.
- De Sousa Santos, Boaventura. 2009. *Una epistemología del Sur. La reinención del conocimiento y la emancipación social*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- 2010. *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Montevideo: TRILCE.
- Decreto Presidencial 1017. 2017. Declárese el estado de excepción por calamidad pública en todo el territorio nacional, por los casos de coronavirus confirmados y la declaratoria de pandemia de covid-19. Quito, 16 de marzo. https://www.defensa.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2020/03/Decreto_presidencial_No_1017_17-Marzo-2020.pdf

- Del Alcázar Ponce, Juan Pablo. 2020. “Sobre la edición 2020”.
<https://drive.google.com/file/d/1Yd5h5z2xXyABzj05-j6DEtVhS2O5Ywmw/view>
- 2021. “Sobre la edición 2021”.
https://drive.google.com/file/d/1TBOrRuF1z7eRTR_Xcs1VPTb3jnro1SMq/view
- Delgado, Manuel. 2011. “Aprendiendo en las calles. El espacio público como experiencia de socialización de los jóvenes”. *Cuadernos de Pedagogía* 3 (408): 65-67.
- Díaz Cruz, Rodrigo. 1997. “La vivencia en circulación. Una introducción a la antropología de la experiencia”. *Alteridades* 7 (13): 5-15.
- Duarte Quapper, Claudio. 2012. “Adulcentrism society: focusing on its origin and reproduction”. *Última década* 20 (36): 99-125. <https://doi.org/10.4067/S0718-22362012000100005>
- Duque, Carlos. 2010. “Judith Butler y la teoría de la performatividad de género”. *Revista de Educación y Pensamiento* 13 (17): 85-95.
- EFE*. 2020. “Regreso a clases virtuales y mayor abandono de centros privados en Ecuador”, 26 de agosto. <https://www.efe.com/efe/america/sociedad/regreso-a-clases-virtuales-y-mayor-abandono-de-centros-privados-en-ecuador/20000013-4327732>
- El Comercio*. 2020. “El coronavirus de China llega a Europa; hay dos casos confirmados en Francia”, 24 de enero. <https://www.elcomercio.com/tendencias/salud/francia-contagio-coronavirus-china-europa.html>
- El Mostrador*. 2020. “El drama de Guayaquil, en Ecuador, que tiene más muertos por coronavirus que países enteros y lucha a contrarreloj para darles un entierro digno”, 1 de abril. <https://www.elmostrador.cl/destacado/2020/04/01/el-drama-de-guayaquil-en-ecuador-que-tiene-mas-muertos-por-coronavirus-que-paises-enteros-y-lucha-a-contrarreloj-para-darles-un-entierro-digno/>
- El Universo*. 2020a. “Coronavirus: se suspenden clases en Ecuador, no se define fecha de retorno”, *El Universo*, 12 de marzo.
<https://www.eluniverso.com/noticias/2020/03/12/nota/7778478/coronavirus-suspension-clases-ministerio-educacion/>
- 2021a. “Cómo influyen las redes sociales en los adolescentes”, 26 de julio.
<https://www.eluniverso.com/entretenimiento/redes-sociales/como-influyen-las-redes-sociales-en-los-adolescentes-nota/>
- 2021b. “La pandemia en Ecuador provoca más de 90 mil deserciones escolares”, 16 de junio. <https://www.eluniverso.com/noticias/ecuador/en-ecuador-90-mil-estudiantes-dejaron-de-asistir-a-clase-durante-la-pandemia-nota/>
- 2021c. “TikTok alcanza los 1000 millones de usuarios activos”, 27 de septiembre.
<https://www.eluniverso.com/entretenimiento/redes-sociales/tiktok-alcanza-los-1000-millones-de-usuarios-activos-nota/>
- 2021d. “TikTok es la red social que más crece en Ecuador”, 6 de agosto.
<https://www.eluniverso.com/noticias/ecuador/tiktok-es-la-red-social-que-mas-crece-en-ecuador-nota/>
- Europa Press*. 2020. “Guayaquil, epicentro del coronavirus en Ecuador, iniciará el miércoles la desescalada”, 19 de mayo. <https://www.europapress.es/internacional/noticia-guayaquil-epicentro-coronavirus-ecuador-iniciara-miercoles-desescalada-20200519122654.html>

- Ferreira, Ivani Faria. 2015. *Gestão do conhecimento e territorio indígena: por uma geografia participante*. Manaus: Reggo Edições.
- Flores, Jesús. 2009. “Nuevos modelos de comunicación, perfiles y tendencias en las redes sociales”. *Comunicar* 2 (33): 45-75.
- Fraga, Eugenia. 2013. “El problema de la identidad en los estudios poscoloniales. Clasificación racial, historias de las minorías, reconocimiento intercultural”. *Astrolabio* 3 (11): 23-45.
- Franco, Fernando. 2014. *El concepto de performance según Erving Goffman y Judith Butler*. Córdoba: Editorial del Centro de Estudios.
- Galassi, Jorge. 2009. “Entre el determinismo y el libre albedrío en el mundo social. El principio socioantropico”. *Revista de Filosofía Filos* 4 (27): 56-87.
- Galeano, Susana. 2019. “TikTok ya es la app más descargada del mundo (Sensor Tower, 2019)”. *Marketing 4 Ecommerce*, 25 de octubre. <https://marketing4ecommerce.mx/tiktok-ya-es-la-segunda-app-mas-descargada-del-mundo-sensortower/>
- Gallo, Catalina. 2020. “Los jóvenes son “los principales impulsores” del Covid-19 en América Latina”. *France 24*, 25 de agosto. <https://www.france24.com/es/20200825-jovenes-principales-impulsores-covid19-america-ops>
- García-Marín, David. 2020. “Infodemia global. Desórdenes informativos, narrativas fake y fact-checking en la crisis de la Covid-19”. *Profesional de la Información* 29 (4): 1-20. <https://doi.org/10.3145/epi.2020.jul.11>
- Glaserfeld, von Ernst. 1991. “Constructivism in Education”. En *The International Encyclopedia of Curriculum*. Oxford: Pergamon Press.
- González, David. 2020. “En duda las cifras de víctimas mortales por el Covid-19 en Ecuador”. *France 24*, 21 de abril. <https://www.france24.com/es/20200421-las-cifras-de-v%C3%ADctimas-mortales-por-el-covid-19-en-ecuador-no-cuadran>
- Guber, Rosana. 2004. *El salvaje metropolitano: reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Barcelona: Paidós.
- Gutiérrez, Eduardo, y Elías Rey. 2018. “Youtube”. En *Adolescentes, medios de comunicación y culturas colaborativas*, editado por Carlos Scolari. Barcelona: Ediciones UPF.
- Hall, Stuart. 2010a. “La cuestión de la identidad cultural”. En *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, editado por Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich, 363-404. Quito: UASB.
- 2010b. *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en Estudios Culturales*. Quito: UASB.
- Hammersley, Martyn, y Paul Atkinson. 2005. *Etnografía. Métodos de investigación*. Barcelona: Paidós.
- Harris, Marvin. 1982. *El materialismo cultural*. Barcelona: Alianza Editorial.
- Hera, Cristina de la. 2021. “Historia de las redes sociales: cómo nacieron y cuál fue su evolución.” *Marketing4 E-commerce*, 30 de junio. <https://marketing4ecommerce.net/historia-de-las-redes-sociales-evolucion/>
- Hine, Christine. 2000. *Etnografía virtual*. Barcelona: UOC.

- Hosteltur. 2018. “El contenido generado por usuarios, clave en la estrategia de marketing”, 5 de abril. https://www.hosteltur.com/127459_contenido-generado-usuarios-clave-estrategia-marketing.html.
- Jara, Jesús. 2014. *El clown, un navegante de las emociones*. Barcelona: Octaedro.
- Lévy, Pierre. 2004. *Inteligencia colectiva*. Washington D.C.: OPS.
- Lladó, Ana. 2017. “El Teatro del Oprimido como herramienta de intervención social. Aproximación teórica y propuesta práctica”. Tesis de grado, Universitat de les Illes Balears.
- Márquez, Israel, y Débora Lanzeni. 2018. “Instagram, redes sociales”. En *Adolescentes, medios de comunicación y culturas colaborativas*, editado por Carlos Scolari. Barcelona: Ediciones UPF.
- Marshall, Judi. 1999. “Living Life as Inquiry” *Systemic Practice and Action Research* 12 (2): 155-171. <https://doi.org/10.1023/A:1022421929640>
- Martínez, Ana. 2007. “La Casa de Bernarda Alba: una experiencia teatral con alumnos de E/LE”. *Foro de Profesores de E/LE* 3: 143-154.
- Maturana, Humberto. 1995. “La realidad: ¿objetiva o construida?”. En *Fundamento biológicos de la realidad*. Barcelona: Anthropos.
- McLuhan, Marshall. 1964. *Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano*. Nueva York: McGraw Hill Education.
- Múnera, Pablo. 2010. “Una aproximación indisciplinaria a la epistemología de la comunicación”. *Revista Encuentros* 15 (8): 45-67.
- Narea, Wilson. 2020. “Coronavirus en Ecuador: datos del MSP revelan que Guayaquil tuvo al paciente cero el 12 de febrero, casi dos semanas antes del primer caso anunciado”. *El Universo*, 12 de mayo. <https://www.eluniverso.com/noticias/2020/05/13/nota/7839339/12-febrero-mucho-antes-caso-0-ya-hubo-covid-19>
- Noddings, Nel. 1990. “Constructivism in Mathematics Education”. En *Constructivist Views on the Teaching and Learning of Mathematics*, 7-18. Virginia: National Council of Teachers of Mathematics.
- ONU. 2020. “Noticias falsas y desinformación, otra pandemia del coronavirus Además del coronavirus, es necesario combatir la pandemia de las mentiras”. <https://news.un.org/es/story/2020/04/1472922>
- ONU Mujeres. 2020. “Género, educación y COVID-19 ¿Consecuencias para las niñas?”. <https://es.unesco.org/sites/default/files/plan-internacional-onumujeres-genero-educacion-covid-19.pdf>
- OPS (Organización Panamericana de la Salud). 2020a. “La OMS caracteriza a COVID-19 como una pandemia”, 11 de marzo. <https://www.paho.org/es/noticias/11-3-2020-oms-caracteriza-covid-19-como-pandemia>
- 2020b. “La OPS advierte contra el uso de productos de cloro como tratamientos para COVID-19”, 5 de abril. <https://www.paho.org/es/noticias/5-8-2020-ops-advierete-contra-uso-productos-cloro-como-tratamientos-para-covid-19>
- Ortiz, Renato. 1996. *Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

- Paulín, Horacio. 2011. “La representación teatral como dispositivo de investigación cualitativa para la indagación de sentidos sobre la experiencia escolar con jóvenes”. *Psicoperspectivas* 10 (2): 134-155.
- Pellicer, Miquel. 2019. “TikTok: cómo puede ayudar a los medios de comunicación”, 14 de julio. <https://miquelpellicer.com/2019/07/tiktok-como-puede-ayudar-a-los-medios-de-comunicacion/>
- Pichincha Comunicaciones. 2020. “Ventas ambulantes informales se han tomado las vías del barrio Nueva Aurora”, 16 de noviembre. <https://www.pichinchacomunicaciones.com.ec/ventas-ambulantes-informales-se-han-tomado-las-vias-del-barrio-nueva-aurora/>.
- Piedra, Joaquín. 2020. “Redes sociales en tiempos del COVID-19: el caso de la actividad física”. *Sociología del Deporte* 1 (1): 41-43.
- Portafolio. 2020. “Coronavirus llega a Ecuador”, 29 de febrero. <https://www.portafolio.co/internacional/coronavirus-llega-a-ecuador-538586>
- Presidencia de la República del Ecuador. 2020. “El presidente Lenín Moreno decreta Estado de Excepción para evitar la propagación del COVID-19”, 16 de marzo. <https://www.presidencia.gob.ec/el-presidente-lenin-moreno-decreta-estado-de-excepcion-para-evitar-la-propagacion-del-covid-19/>
- Quillupangui, Soraya. 2020. “Seis parroquias del sur, los sitios con más contagios de covid-19 en Quito”. *El Comercio*, 15 de junio. <https://www.elcomercio.com/actualidad/quito/quito-parroquias-contagios-pobreza-aglomeraciones.html>
- Quiroz, Natalia. 2020. “TikTok, la aplicación favorita durante el aislamiento”. *Revista Argentina de Estudios de Juventud* 14: 1-9. <https://doi.org/10.24215/18524907e044>
- Rebollo, Jorge Grau. 2004. “Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea”. *Quaderns-e De L'Institut Català D'Antropologia* 4: 1-9. <https://www.raco.cat/index.php/QuadernseICA/article/view/51437>
- Reuters. 2020. “Ecuador registra más de 289.000 despidos durante pandemia, aunque cifra sería mayor por informalidad”, 30 de julio. <https://www.reuters.com/article/salud-coronavirus-ecuador-trabajo-idLTAKCN24V3OZ>
- Retuerto, Iria. 2009. “Propuesta metodológica para un trabajo teatral con niños, niñas y adolescentes vulnerados”. *El Observador* 5: 83-116.
- Rheingold, Howard. 2014. *Multitudes inteligentes. La próxima revolución social*. Barcelona: Gedisa.
- Rizo, Marta. 2015. “Construcción de la realidad, Comunicación y vida cotidiana – Una aproximación a la obra de Thomas Luckmann”. *Intercom* 38 (2): 19-38.
- Ruiz, Vanessa Renau, Úrsula Oberst y Xavier Carbonell-Sánchez. 2013. “Construcción de la identidad a través de las redes sociales online: una mirada desde el construccionismo social”. *Anuario de Psicología* 43 (2): 159-170.
- Sánchez-Prieto, Juan María. 2013. “Los desafíos del ‘giro performativo’: el modelo de Alexander y la pervivencia de Turner”. En *Giros narrativos e historias del saber*, editado por Faustino Oncina y Elena Cantarino, 77-110. Madrid: Plaza y Valdés.

- Saxe, Facundo. 2015. “La noción de performatividad en el pensamiento de Judith Butler: queerness, precariedad y sus proyecciones”. *Estudios Avanzados* 14: 1-14. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.10265/pr.10265.pdf
- Schechner, Richard. 2000. *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas / UBA.
- 2002. *Performance Studies: An Introduction*. Londres: Routledge.
- Scolari, Carlos. 2018. *Adolescentes, medios de comunicación y culturas colaborativas*. Barcelona: Ediciones UPF.
- 2020. “Más allá de TikTok: el ecosistema de las plataformas en China”. *Hipermediaciones*, 11 de julio. <https://hipermediaciones.com/2020/07/11/ecosistema-plataformas-china/>
- Segato, Rita. 2011. “Género y colonialidad. En busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico decolonial”. En *Descolonizando el feminismo desde (y en) América Latina*, editado por Karina Bidaseca y Vanesa Vázquez. Buenos Aires: Godot.
- Sjöberg, Johannes. 2018. “Una epistemología de juego: provocación, placer, participación y desempeño en el trabajo de campo etnográfico y el cine”. *Anthropologica* 2 (60): 403-412.
- TikTok. 2021. “Política de privacidad”. <https://www.tiktok.com/legal/privacy-policy?lang=es>
- Turner, Victor. 1985. *On the Edge of the Bush: Anthropology as Experience*. Tucson: The University of Arizona Press.
- 1988. *El proceso ritual: estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus.
- 2002. “La antropología del performance”. En *Antropología ritual*, 103-44. Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- UNICEF (Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia). 2021. “Los niños no pueden seguir sin ir a la escuela, afirma UNICEF”, 9 de febrero <https://www.unicef.org/ecuador/comunicados-prensa/los-ni%C3%B1os-no-pueden-seguir-sin-ir-la-escuela-afirma-unicef>
- Vassallo de Lopes, Immacolata. 2014. “Reflexividad y relacionismo como cuestiones epistemológicas en la investigación empírica en comunicación”. *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación* 9 (16): 12-25.
- Vásquez, Cecilia, y Javier Fernández Mouján. 2016 “Adolescencia y Sociedad: La construcción de identidad en tiempos de inmediatez”. *Psicología Social* 2 (1): 38-55.
- Verón, Eliseo. 2014. “El fin de la historia de un mueble”. En *El fin de los medios masivos*, editado por Carlos Scolari y Mario Carlón, 285-303. Buenos Aires: La Crujía Ediciones.
- Vidal, Josep. 2013. “La búsqueda de la realidad o de la verdad: una aproximación a partir de la teoría sociológica”. *Cinta Moebio* 47: 95-114.
- Vizer, Eduardo. 2006. *La trama invisible de la vida social. Comunicación, sentido y realidad*. Buenos Aires: La Crujía.
- Williams, Katie. 2020. “TikTok fue instalado más de 738 millones de veces en 2019, el 44% de sus descargas de todos los tiempos”. *Sensor Tower*, enero. <https://sensortower.com/blog/tiktok-revenue-downloads-2019>

Winocur, Rosalía, y Soledad Morales. 2018. "Facebookk". En *Adolescentes, medios de comunicación y culturas colaborativas*, editado por Carlos Scolari. Barcelona: Ediciones UPF.

Yáñez, Cecilia. 2020. "Estudio muestra que adolescentes propagan el virus tan rápido como los adultos: ¿deben los niños volver al colegio?". *La Tercera*, 23 de julio. <https://www.latercera.com/que-pasa/noticia/estudio-muestra-que-adolescentes-propagan-el-virus-tan-rapido-como-los-adultos-deben-los-ninos-volver-al-colegio/5ERCCZXTWNA2RKAXFCDL4DZOJA/>

Entrevistas

Entrevista a Ángel, 2020, 2021.

Entrevista a Carlos 2020.

Entrevista a David, 2020.

Entrevista a Fabián, 2020, 2021.

Entrevista a Katty, 2020.

Entrevista a Nicolle, 2020, 2021.

Entrevista a Pablo, 2020.