

Teatralidad y liminalidad en la tribu urbana *Visual*.

Candidatos:

Sebastián Ignacio Jaraquemada Rojas
Opta a título de Actor con especialidad en Pedagogía Teatral

Natalia Sofía Mancilla Mercado
Opta a título de Actriz con especialidad en Pedagogía Teatral

Paz Manuela Osorio Ávila
Opta a título de Actriz con especialidad en Gestión y Producción

Profesora Guía:

Valeria Radrigán Brante

Valparaíso
Enero 2012

Agradecimientos

Queremos agradecer a todas las personas que hicieron posible el desarrollo de esta investigación.

A los integrantes de la tribu urbana *Visual* quienes nos colaboraron de forma desinteresada en este proceso, aceptando las entrevistas, posando para que los fotografiáramos, contándonos sus experiencias, motivaciones, etc., especialmente a Victoria Morales (Mana) y Macarena Villagra (Niu) quienes nos aportaron con información valiosa para el mejor desarrollo de esta investigación.

A nuestra profesora guía Valeria Radrigán por sus correcciones, comentarios y sugerencias. Igualmente, a la profesora informante Pamela Díaz quien nos ayudó bastante en la corrección de nuestros errores. Especialmente al profesor Mauricio Barría quién fue un gran aporte y referente al comienzo de este proceso, con una excelente disposición, para guiarnos de forma pedagógica hacia la respuesta de una de nuestras hipótesis.

A nuestras familias, quienes fueron un pilar fundamental durante estos cinco años de carrera universitaria; por apoyarnos incondicionalmente, confiar y creer en nosotros en cada momento, principalmente nuestros padres María Soledad Rojas, Rodolfo Jaraquemada, Patricia Ávila, Osvaldo Osorio, Ligia Mercado y William Mancilla.

Finalmente agradecer a todos los profesores de nuestra carrera, los que están y los que han emprendido otro rumbo, gracias infinitas porque a lo largo de nuestro proceso de formación académica, nos entregaron conocimientos y bases sobre el significado de ser un hombre y mujer de teatro.

Índice

| | | |
|----------------------------|--|----|
| Introducción | 5 | |
| Motivaciones | 10 | |
| Planteamiento del problema | 14 | |
| Foco de estudio | 17 | |
| Objetivos | 18 | |
| Metodología | 19 | |
| | | |
| Capítulo 1 | Tribus urbanas: Concepto y origen | 23 |
| 1.2 | Tribus Urbanas en Chile | 35 |
| 1.3 | Tribu Urbana <i>Visual</i> y sus características | 43 |
| 1.3.1 | <i>Otaku</i> | 47 |
| 1.3.2 | <i>Eroguro</i> | 48 |
| 1.3.3 | <i>Decora</i> | 50 |
| | | |
| Capítulo 2 | Aproximaciones al concepto Teatralidad | 56 |
| 2.2 | Teatralidad social | 60 |
| 2.3 | Características de la Teatralidad | 69 |
| 2.3.1 | Teatralidad como mirada de otro | 69 |
| 2.3.2 | El funcionamiento de la teatralidad | 70 |

| | | |
|-------------------|--|-----------|
| | 2.4.3 Dinámica del engaño o fingimiento | 71 |
| Capítulo 3 | Liminalidad | 77 |
| | 3.2 Prácticas Liminales | 77 |
| | 3.3 Tetralidad Liminal | 86 |
| | 3.4 Escenarios Liminales | 93 |
| Capitulo 4 | Aplicación y análisis en la tribu urbana <i>Visual</i> a partir de las características de teatralidad y liminalidad | 97 |
| | 4.2 Análisis de la teatralidad | 98 |
| | 4.2.1 Acontecimiento y co-presencia | 98 |
| | 4.2.2 Gestualidad y cuerpo | 100 |
| | 4.2.3 Representación | 103 |
| | 4.2.4 Dinámica de engaño o fingimiento | 105 |
| | 4.2.5 El rito | 107 |
| | 4.2.6 Presencia del disfraz | 111 |
| | 4.2.7 Escenario | 114 |
| | 4.2.8 Espectacularización | 115 |
| | 4.3 Aplicación y análisis de las prácticas liminales en la tribu urbana <i>Visual</i> | 116 |

| | | |
|-------------------|---|-----|
| | 4.4 Aplicación y análisis del concepto de escenario liminal en la tribu urbana <i>Visual</i> | 123 |
| Capítulo 5 | Conclusiones | 133 |
| | Bibliografía | 140 |
| | Webgrafía | 144 |
| | Anexos | |
| | 1 Entrevista realizada a integrantes de la <i>tribu Visual</i> | 150 |
| | 2 Entrevista realizada a Mauricio Barría | 170 |

Introducción

*Toda época está relacionada a un estilo de vida,
de música y hasta de pensamiento.*¹

No es para nadie desconocido que en Chile los *Visual*, los *Pokemones*, los *Emos*, entre otras tribus urbanas que hoy en día existen, “sean parte del esquema cotidiano, los vemos a diario cuando visitamos centros comerciales o cuando salimos a la calle”². Son exponentes de un tiempo que se puede caracterizar por la globalización, mutaciones culturales, hibridez, y otros factores.

Hoy en día es normal que los niños y los adolescentes sigan el ritmo de los cambios constantes de la evolución social, ellos asimilan de mejor manera los factores propios del mundo contemporáneo, ya que nacen y se crían dentro de la era globalizada que se ha posicionado en el mundo desde hace años. Dentro de este marco, los integrantes de las tribus urbanas son un grupo social que forma parte de una generación tecnológica que posee nuevas herramientas para enfrentar el mundo actual.

Son los primeros ciudadanos de la *net*, los que nacieron *con el mouse en la mano*, los que se han educado traspasando fronteras geográficas, sexuales, editoriales y políticas a través de la inmersión de la realidad virtual.³

¹Echeverría, Constanza; Appelius, Mario: “Las nuevas tribus urbanas en Chile: la moda que no incomoda”, 28 de Septiembre, 2007, En: <http://www.elrancahuaso.cl/admin/render/noticia/11207>

²“Tribus urbanas, medios y prejuicios”, Blog de la escuela de sociología de la Universidad Diego Portales, 27 de Mayo 2010, En: <http://www.jhcnewmedia.org/sociologia2010/tag/tribus-urbanas/>

³Ocampo, Andrea: *Ciertos Ruidos; nuevas tribus urbanas chilenas*, Planeta, Santiago de Chile, 2004, p.14.

Las tribus urbanas son un fiel representante de la sociedad de hoy, la cual se encuentra fuertemente influenciada por las nuevas tecnologías presentes en la actualidad. Las tribus claramente toman un rol importante y generan un cambio significativo en la manera de comunicarse, expresarse e identificarse.

El surgimiento de la sociedad de masas durante el siglo XX desplazó la cadena transmisora de valores, creencias y costumbres de generación en generación para integrarlos a un mundo desacralizado y secularizado, unido al desarrollo tecnológico (cine, televisión, radio e Internet) que transmitieron a los jóvenes otros arquetipos, proyectos o modelos de vida.⁴

Según lo anterior, a través del desarrollo tecnológico actual, los grupos sociales han desarrollado otros modelos de vida, otras formas de expresarse y manifestarse ante la sociedad. Creemos que estos grupos, debido a la extravagancia de sus vestuarios, colores llamativos, característicos peinados, etc., pretenden romper el esquema social y entregar un mensaje.

El grupo tiene una identidad colectiva que define las clases de entidades individuales, (las personas, que a la vez son definidas desde la colectividad) a partir de las cuales se constituyen las personas en lo individual.⁵

Es por ello que las identidades personales y colectivas tienen una estrecha relación, son inherentes, no podrían existir de forma separada, ya que una se forma gracias a la otra. Las personas para construir sus identidades comparten ciertas

⁴ Olgún, Raúl: "Ciudades y tribus urbanas: El caso de Santiago de Chile (1980-2006)", en *Revista Electrónica DU&P. Diseño Urbano y Paisaje Volumen IV N°10*, Universidad Central de Chile, Santiago de Chile, 2007, p. 4.

⁵ Olivé, León; Salmerón, Fernando: *La identidades personales y la Colectiva*, cuadernos ediciones, México, 1994, p. 77.

afinidades con la sociedad, ciertas características y cualidades que finalmente colaboran al hecho de definirla. Esta identidad no es una esencia innata dada, sino un proceso social de construcción. Este tema es una cuestión fundamental para el individuo, ya que la “necesidad de un sentimiento de identidad es tan vital e imperativa, que el hombre no podría estar sano si no encontrara algún modo de satisfacerla”⁶. Tener la respuesta de ¿Quién soy yo?, dice Jorge Gissi⁷, es tan vital como lo es la necesidad de afecto, comunicar, comer o dormir.

Los grupos sociales van generando verdaderas comunidades, compartiendo una identidad común que los relaciona y los particulariza del resto de la sociedad. Por consecuencia, se establece que cada uno de estos grupos crea nuevas formas de comunicación y sociabilidad entre ellos.

En este sentido, los efectos construyen nuevas relaciones, nuevas formas de estar juntos, nuevos deseos, territorialidades existenciales emergentes, donde se establecen redes de relaciones que fortalecen los sentimientos de pertenencia grupal, a pesar del carácter efímero y circulante de estas neo-comunidades, a las cuales M. Maffesoli designa como “comunidades emocionales”. Los afectos son los que construyen vínculos moleculares en estas nuevas agrupaciones, vínculos que se transforman en lealtades, en ayudas, en construcciones de identidades asociadas a expresiones particulares o geografías específicas.⁸

En el caso de las tribus urbanas, ellos van formando grupos de amistades con los que crean un lazo afectivo, ofreciendo una especie de seguridad frente a la

⁶Fromm, Erich: *Psicoanálisis de la sociedad contemporánea*, Fondo de cultura económica. México, 1956, p. 57.

⁷Psicólogo de la Pontificia Universidad Católica de Chile, magíster en literatura latinoamericana y doctorado en ciencias sociales por la Universidad Gregoriana de Roma.

⁸Ganter, Rodrigo; Zarzuri, Raul: Tribus Urbanas: por el devenir cultural de nuevas sociabilidades juveniles, Página web del Centro de Estudios Socio-Cultural, p. 14

sociedad, y en muchos casos, frente al mundo adulto que no acepta la conformación de estos grupos sociales. Con aquello, se puede revelar que las claves de estas agrupaciones tienen una potente relación con la solidaridad interna que los une, lo que crea un fuerte sentimiento de lealtad basado en el apoyo mutuo.

Considerando todo lo señalado anteriormente, existe un grupo particularmente representativo del fenómeno tribal urbano en nuestro país: Los *Visual*. Esta tribu urbana está conformada por un grupo social bastante particular, ya que sus maquillajes, peinados, atractivos vestuarios y sus transformaciones andróginas, forman parte de la estética personal en su diario vivir. “El principal objetivo de esta tendencia es llamar la atención generando un “impacto visual”. Para ello se recurre a diferentes técnicas de maquillaje y vestimenta”.⁹ Debido a estas características, las tribus urbanas, en especial los *Visual*, poseen ciertas particularidades dignas de observación y análisis.

Adentrándonos en la relación con la disciplina teatral, hemos encontrado dos conceptos que permiten generar un vínculo en concordancia a este grupo social: *Teatralidad* y *Liminalidad*. Ambos criterios podrían ser utilizados como ejes de análisis para este tipo de fenómeno social, el cual presentaría ciertas cualidades dignas de ser estudiadas desde una perspectiva teatral.

En primera instancia, se puede señalar que: “En la vida cotidiana, la “teatralidad” es utilizada con frecuencia en el sentido de comportarse como si se estuviese en un escenario”.¹⁰ De esta manera, se pueden encontrar situaciones sociales en el diario vivir que puedan responder al concepto a estudiar. Además; “no en vano, el teatro es el único medio que, al carecer de un lenguaje exclusivo y propio, ha de tomar sus códigos de aquellos que le ofrece la cultura en la que se

⁹Blog “Tribus urbanas”, En: <http://zoopuelche.blogoo.com/content/view/191413/Tribus-Urbanas-1-edicion.html>

¹⁰Villegas, Juan: “De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria” en *Gestos*, abril 1996, p.2

desarrolla”.¹¹ Es cierto que muchas veces para la creación de algún texto dramático, de algún personaje, de alguna escenografía, se toman referentes que se encuentran principalmente en las calles.

Considerando aquello, las tribus urbanas, en especial la *Visual*, formará parte esencial del desarrollo de la investigación para la memoria. Como lo denomina Alfonso de Toro, “pertenecen a las escenas de la vida cotidiana que consisten en la auto escenificación ritualizada que comienza con la vestimenta y se concretiza en gestualidad y acción”¹².

Por otra parte, nos referiremos al término liminalidad como

Extrañamiento del estado habitual de la teatralidad tradicional y como situación en la que se entretujan experiencias estéticas, políticas y éticas. Las prácticas liminales, aún cuando se trata de construcciones desde el arte, se arriesgan a intervenir en los espacios públicos, insertándose en las dinámicas ciudadanas, expuestas a ser contaminadas o atravesadas por los acontecimientos de lo real.¹³

Debido a esto podemos percibir que el concepto de liminalidad se arriesga a intervenir los espacios públicos y cotidianos que tiene la sociedad, en donde ciertamente pueden ocurrir situaciones que están fuera de la esfera artística.

¹¹ Cornago, Óscar: “¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad”, N°1 Telón de Fondo Revista de teoría y Crítica teatral, Madrid, 2005, p. 2.

¹² De toro, Alfonso: “Teatro como discursividad espectacular-teórico-cultural-epistemológica mediática-corporal”, ensayo publicado Ibero- Amerikanisches Forschungsseminar, UniversitaistLeipzig,, Alemania, 2004, p.18.

¹³ Diéguez, Ileana: *Prácticas escénicas y políticas. Teatralidades liminales*. Ponencia que sintetiza las ideas y experiencias planteadas en el libro Escenarios liminales. Teatralidades, performances y políticas, Atuel, Buenos Aires, 2007, Archivo Pdf, p.3.

Es así definitivamente como se puede determinar que el concepto de teatralidad y liminalidad tienen un gran vínculo con el diario vivir.

Motivaciones

Una de las primeras razones por las cuales nos interesa introducirnos en el estudio de las tribus urbanas en Chile y lo que nos motiva fuertemente, es el desafío de aplicar conceptos que vienen de nuestra formación académica a algo que a simple vista, se aleja de la disciplina teatral. Creemos que en los *Visual* podemos encontrar características profundas para el desarrollo de esta investigación, ya que esta tribu urbana, comparada con otras, presentan mayores particularidades dignas de ser analizadas por personas insertas en las artes escénicas, debido a sus performance, vestuarios y llamativas caracterizaciones.

Otro motivo es la vigencia que éstas han adquirido en nuestra sociedad actual, siendo parte de nuestra contemporaneidad. El hecho de salir a la calle y visualizar a estos grupos sin que pasen desapercibidos, hacen creer que de alguna manera tienen la necesidad o el deseo de expresar algo, de manifestar alguna idea o pensamiento a través de sus diferentes cualidades, que evidentemente no son iguales al resto de la sociedad.

Consecuentemente con lo señalado, se pretende analizar este fenómeno social, ya que de alguna manera rescata parte de la actualidad, recordándonos continuamente, que vivimos bajo constantes cambios sociales importantes. Es por esto, que podemos decir que nos parece un tema no menor para nosotros y para nuestra disciplina, ya que como actores e integrantes de esta sociedad globalizada, nos sentimos con la obligación de dar cuenta de los cambios que han ocurrido en nuestro país a través del teatro y los estudios teatrales.

Las tribus urbanas buscan ser únicas y originales dentro de la sociedad, pretenden romper el esquema estructural que sigue la sociedad, es por ello que los *Visual* tienen una manera sumamente inusual y particular de expresarse que decanta en una singular estética personal, lo que nos parece importante entender para el análisis de nuestro estudio, el por qué los *Visual* buscan esta autenticidad y si hay un mensaje o discurso asociado a esta búsqueda.

Además, nos gustaría realizar este tipo de investigación debido a que llama profundamente la atención el cómo estos grupos sociales intervienen y se toman las calles como un escenario, en el cual se desenvuelven libremente y sin prejuicio alguno, y donde los integrantes de la sociedad, inconscientemente, se transforman en espectadores. Son ellos los que se precipitan a observar a este tipo de agrupaciones, sólo por el hecho de ser algo atractivo o simplemente novedoso. Es así como llama la atención que el territorio donde se desenvuelven estas tribus urbanas pasa a ser parte importante dentro de sus diferentes características, ya que se reapropian de un espacio público y lo transforman en un lugar habitual, en un lugar familiar que puede remplazar a su propia casa.

Es así como los jóvenes comienzan a desarrollar lazos con este grupo, como si fuera su familia; y a su vez, la calle pasa a ser su casa, por lo tanto, necesariamente estas agrupaciones pasan a identificarse con un territorio y una tradición cultural que los distinga de los otros.¹⁴

La apropiación y defensa de la territorialidad es uno de los aspectos más importantes dentro de estos grupos, ya que en ellos está implícita la idea de pertenecer a un determinado espacio. Es por esto que la ciudad se convierte en ese espacio simbólico donde se construye parte de su identidad, parte de su esencia tanto particular como colectiva. Nos interesa además saber cuál es el objetivo de

¹⁴Smith, Carlos: "Los jóvenes de hoy (2) Tribus Urbanas", diciembre 2007. En: <http://www.ligasmayores.bcn.cl/content/view/112197/Los-jovenes-de-hoy-2-Tribus-urbanas.html>

estos grupos sociales al apoderarse de los espacios y por qué es necesario para ellos adueñarse de un centro comercial, de un parque, una galería, o una plaza, transformando estos lugares en su hogar.

Otro punto por el cual nos atrae investigar a esta tribu urbana, se debe a comprende el rol social que pueden llegar a cumplir los integrantes de esta agrupación en la sociedad, y como se desenvuelven dentro de un contexto, donde las personas se encargan de realizar prejuicios más que buscar valores.

En ese sentido, lo que deberíamos preguntarnos (más que caer en el juego de estigmatizar, caricaturizar o ridiculizar) es qué se esconde detrás de estas manifestaciones culturales de los jóvenes; qué nos quieren decir. Hecho que no es tan sencillo, ya que implica dar un giro en la mirada del observador: tiene que dejar de lado su visión externa, que tiende a construir una sola realidad y pasar al punto de vista del observador, tratando de comprender e interpretar desde este sujeto, las construcciones y significados que le dan sentido a sus acciones, a su vida.¹⁵

Es esto lo que queremos comprender, es por lo que nos internaremos profundamente en sus vidas, en sus actividades rutinarias como tribu urbana para comprender qué nos quieren decir realmente más allá de los prejuicios establecidos.

Por otra parte, en esta investigación nos interesa ahondar en este tipo de grupo social, debido a que su modo de desenvolverse ante la sociedad, devela que les importa ser vistos y ser eventualmente reconocidos ante el resto de la sociedad.

Con sus trajes y peinados exóticos, se podría decir que estas agrupaciones traspasan la barrera de la realidad para transformarse en algo parecido a la ficción,

¹⁵ Ídem.

“una ficción generadora de una estética y también de una ética con lo que alimentar, a su vez, una concepción fantástica de la realidad”.¹⁶

Creemos que la construcción de una ficción es interesante de analizar desde la perspectiva teatral, ya que nuestro trabajo se funda en la creación de personajes imaginarios que nacen de nuestra creación o son parte del mundo ficticio de un autor, los cuales cobran vida en el escenario. Cosa similar realizan estos grupos sociales, adoptando peinados, maquillajes, vestuarios femeninos de la cultura japonesa, llevándolos a la vida diaria.

Los *Visual*, nuestro foco de estudio, tienen además su origen en el teatro *Kabuki*¹⁷. Recordemos que en este teatro no se aceptaban mujeres, por lo que los hombres tenían que adoptar la forma femenina, para interpretar estos papeles. Hoy en día, los integrantes de estos grupos aun practican estas transformaciones; son capaces de depilarse completamente el rostro para poder tener la cara lisa, como el de una mujer e imitar a la perfección sus facciones y su vestimenta. Por esto queremos develar si esta tribu urbana aún le hace honor a su origen teatral.

La razón principal por la que se realizará este estudio, es por la estrecha relación que podemos encontrar con el concepto teatralidad y los temas antes explicados. Este término nos provoca cierta incertidumbre, ya que nos plantea una mirada sobre nuestra disciplina que traspasaría los ejes de una estructura dramática

¹⁶Costa, Pere-Oriol; Pérez Tornero, José Manuel; Tropea, Fabio: *Tribus Urbanas el ansia de la identidad juvenil: Entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1997, p.135.

¹⁷La palabra Kabuki, proviene de la conjunción de tres kanjisKa= cantar, Bu= bailar, y Ki= habilidad, es decir la habilidad en cantar y bailar. También proviene del verbo Kabuku que significa algo así como actuar libremente, o destacar en forma extraña. En: <http://culturajaponesa.blogspot.com/2007/06/kabuki-el-teatro-del-pueblo-parte-i.html>

tradicional, o de lo que se presenta dentro de una sala de teatro. Por ende, nos interesa saber si el concepto de teatralidad tomaría los sucesos que ocurren fuera de ésta, es decir, lo cotidiano y lo real. Como lo hemos dicho, el hecho de que las tribus urbanas, en este caso los *Visual*, utilicen una manera particular de expresarse, comunicarse y comportarse, crean una atención al resto de la sociedad, generando una especie de exhibición la cual ciertamente no pasa desapercibida.

Otro interés por internarnos en el análisis del concepto teatralidad anexada a la tribu urbana *Visual*, nace por la inquietud de ir más allá de la forma tradicional de ver nuestra disciplina, es decir, el teatro más allá de la sala. Es aquí donde el concepto de liminalidad juega un papel importante, ya que las prácticas liminales corresponden a las intervenciones de los espacios públicos, los cuales escenifican imaginarios y deseos colectivos que surgen desde los lugares comunes de la sociedad. Nos interesaría saber si los *Visual* podrían, mediante sus estrategias y teatralidad, concebirse dentro de esta lógica.

Planteamiento del problema:

Los conceptos de teatralidad y liminalidad nos sugieren nuevas formas de análisis introduciéndonos a considerarlos dentro de otras gamas que subyacen lo artístico. Es a partir de aquello que hemos tomado situaciones que ocurren en la vida cotidiana, tomando como ejemplo a los grupos sociales existentes en la actualidad, específicamente a la tribu urbana *Visual*, la cual a nuestro parecer podría ser un claro ejemplo de relación con dichos conceptos.

Debido a esto es que en esta memoria nos interesa comprobar si los comportamientos y actitudes de la tribu urbana *Visual* presentan características propias del concepto de teatralidad, y si sus acciones se pueden plantear como prácticas liminales. Por otra parte queremos saber si teóricamente es posible hacer

la aproximación a la disciplina teatral. Es a partir de aquello que plantearemos las siguientes preguntas intentando descubrir si:

¿Existen características de teatralidad en la tribu urbana *Visual*? ¿Podríamos considerar su comportamiento dentro de lo que se denominar prácticas liminales?

Como hipótesis, consideramos que la teatralidad podría vincularse a sucesos que ocurren en el diario vivir y no solamente clasificarla a hechos que suceden sobre un escenario. En base a esto y a nuestra primera percepción, creemos que la tribu urbana *Visual* si presentaría características de teatralidad.

Por otra parte creemos que la liminalidad es el espacio donde se mezclan la condición humana y la social, el individuo y su entorno, donde las acciones que se realizan en ese umbral liminal ocurren de verdad, no se actúa ni se convencionaliza como en el teatro. Es por esto que pensamos que los actos de la tribu urbana *Visual* si crean ese espacio fronterizo de liminalidad, donde se suspenden las reglas sociales establecidas.

En relación a lo planteado, existen autores que relacionan el término teatralidad con hechos que suceden en la vida cotidiana. Se afirma esto por la base que plantea Alfonso de Toro, quien considera que la teatralidad es:

Cualquier representación estético-artístico-lúdico que se realiza con el cuerpo (voz, gesto, movimiento) y a través de una vasta serie de elementos jerárquicamente iguales que ponen en relieve su carácter ritual artístico.¹⁸

¹⁸ De Toro, Alfonso, Op.Cit., p. 18.

Esto nos permitiría apoyar la idea que menciona este autor, el cual vincula nuestro concepto a investigar con situaciones cotidianas que no pertenecen al ámbito del teatro como tal.

En esta investigación, se indagará además de tal manera que se pueda responder si realmente los *Visual* y sus acciones son partícipes de una estrategia liminal, la cual se desarrolla dentro de los espacios públicos de la urbe.

Algunos investigadores plantean la liminalidad “como la manera de estar, simultáneamente en la vida y en el arte, como espacio donde se mezclan la condición humana y la social, el individuo y su entorno, [...]”¹⁹ es así como las personas tienen una estrecha relación con el ambiente en el cual se desenvuelven.

Sin embargo, resulta difícil entender la relación que puede existir entre las tribus urbanas y el concepto de teatralidad y liminalidad. Se sabe que este grupo social se identifica por tener un estilo bastante extravagante, con vestuario, peinados, maquillajes y comportamientos que salen de lo común, lo cual puede significar que sólo pertenece a una simple moda pasajera, más que a un estilo de vida.

Por otra parte, encontrar elementos teatrales en la vida cotidiana puede resultar contraproducente: existen algunos investigadores teatrales que descartan aquella relación, como el caso de Jorge Dubatti²⁰, quien indica que el concepto de teatralidad está netamente ligado al teatro. El crítico teatral “postula la teatralidad

¹⁹ Diéguez, Ileana: “ Escenarios liminales: donde se cruzan el arte y la vida (Yuyachikani,... más allá del teatro)”, publicaciones Artea: investigación y creación escénica, Perú, 2004, p.2

²⁰ Crítico teatral e historiador argentino nacido en 1963. Entre sus principales aportes a la teatrología se cuentan sus propuestas teóricas de Filosofía del Teatro, Teatro Comparado y Cartografía Teatral, disciplinas en las que ha sido pionero. Es doctor (Área de historia y Teoría del Arte) por la Universidad de Buenos Aires. Premio Academia Argentina de Letras 1989 al mejor egresado de la Universidad de Buenos Aires.

como un acontecimiento convival fundamentado en una experiencia poética propia del teatro, entendido como el encuentro co-presencial de artistas, técnicos y espectadores.”²¹

Esto precipita la idea de que la teatralidad, como término, no se encuentra en hechos que ocurren en la vida cotidiana. Por ende, empuja a suponer que las tribus urbanas no presentarían características teatrales.

En relación a los escenarios liminales, el término puede confundirse con las construcciones estéticas que nacen desde el arte y que ocurren en los espacios públicos. Debido a esto es que parece complejo ubicar a la tribu urbana *Visual* como una estrategia liminal nacida desde el arte, ya que como se mencionó anteriormente, su estética podría atribuirse sólo a una moda que está en boga.

Es a partir de estas dualidades que creemos importante realizar esta investigación para así averiguar si ciertas características estéticas y las intervenciones callejeras que realizan la tribu urbana *Visual*, responden a una construcción constituida desde las prácticas liminales y si pueden insertarse en un escenario liminal interviniendo en las dinámicas ciudadanas.

Foco de estudio

El foco de estudio de la siguiente investigación será la tribu urbana *Visual* en Chile. Se considera, según lo señalado previamente, que esta tribu urbana es la que mayoritariamente podría poseer características de teatralidad por sobre otros grupos sociales.

²¹Stambaugh, Prieto, Antonio: “Actuaciones de Teatralidad y Performance”, Artea, México, Archivo Pdf, p.5.

Algunos factores dignos a considerar serían, por ejemplo, su cualidad andrógina al momento de personificarse hombres como mujeres, cuestión que tiene su origen en el teatro Kabuki, como fue mencionado anteriormente.

Otro punto sería el valor que le dan a su estética personal exacerbada, provocando la atención de las demás personas y de esta forma generando intervenciones en los espacios públicos, asimismo sus comportamientos que en ciertas oportunidades salen del común de la gente.

Por último, se ha escogido a la tribu urbana *Visual*, porque en la región de Valparaíso, en donde se situara la investigación, existe una mayor cantidad de integrantes de este grupo social por sobre otros. De esta forma será de más fácil acceso poder llegar a entablar vínculo con éstos.

Objetivos

En esta investigación nos interesa identificar y profundizar en las características propias del grupo social *Visual*, para poder comprobar si realmente está dentro del concepto de teatralidad, y así, identificar si sus prácticas liminales pueden ser insertas a un escenario liminal, el cual “[...] se arriesgan a intervenir en los espacios públicos, insertándose en las dinámicas ciudadanas, expuestas a ser contaminadas o atravesadas por los acontecimientos de lo real.”²²

Por otro lado, se quiere identificar si este grupo sociales parte de un movimiento que nace en el medio urbano, utilizando como escenario la calle, o si simplemente están sujetos a la copia de una moda.

²²Ibidem, p.21.

Cabe mencionar además, que nuestro interés en esta investigación aspira referirse a hechos que ocurren en la actualidad para entender así los nuevos conceptos sujetos a este período que nos es propio. Consideramos que el concepto de teatralidad y liminalidad, como se ha descubierto, no han sido abordados en nuestra formación académica teatral, es por ello que con esta memoria se pretende hacer una mínima contribución a la disciplina teatral, aportando a los que estén interesados en conocer e identificar la vinculación que puede existir entre el concepto de teatralidad y liminalidad con los nuevos grupos sociales.

Metodología

Para el desarrollo de la investigación se utilizara una metodología cualitativa, que permite adoptar una aproximación interpretativa del entorno, teniendo en cuenta la subjetividad como característica implícita de la investigación. Se usara esta metodología, ya que es posible fundamentar con la comparación de distintas visiones sobre el tema de la presente memoria, y así luego, construir una visión propia desde el punto de vista de la disciplina teatral.

Esta investigación se basará en material teórico de investigadores especialistas en teatralidad como: Juan Villegas, Alfonso De Toro, José Antonio Sánchez y Oscar Cornago. Además, se usará material que respalde la base teórica de los escenarios liminales, autores como Víctor Turner, Ileana Diéguez y Arnold Van Gennep quienes son entendidos en el concepto liminalidad. También se recurrirá al libro *Ciertos Ruidos: Nuevas tribus urbanas chilenas* de Andrea Ocampo, útil para la investigación, porque la autora hace una completa panorámica de las actuales tribus urbanas de Chile. Asimismo, se tomaran algunos referentes sociológicos que estudien el tema tribu urbana, alguno de ellos serán: Maffesoli, Raúl Zarzuri, Rodrigo Ganter, Raúl Ríos, entre otros.

Aparte de recurrir a investigadores que se especializan en nuestro contenido principal de análisis, se han escogido autores ligados a las áreas sociológicas y antropológicas. Es necesario recalcar la importancia de contar con herramientas propias de estas disciplinas para el desarrollo de esta memoria. En esta investigación, nacen nuevas necesidades, más allá del área del teatro, para desentrañar el foco de estudio, ya que éste forma parte de un contexto social, urbano y completamente humano. Por ende, es imprescindible la colaboración de diversas y diferentes disciplinas especializadas en múltiples áreas, para generar este enlace interdisciplinario, principalmente, con disciplinas conexas entre sí y con relación definidas, a fin de que sus aportes no se produzcan en forma aislada, dispersa y fraccionada.

La utilización de los autores citados se fundamenta en que cada uno presenta una trayectoria e importancia en los temas tratados en esta memoria. Son investigadores que se especializan en temas como la identidad, tribus urbanas, comportamientos sociales etc. temas bases de esta investigación, y además de su recurrencia, son citados en variados estudios.

Por otra parte, debido a que la materia de las tribus urbanas no es un tema que se encuentra fácilmente en bibliografías, y la mayoría de los autores interesados publican sus ensayos en la web, se utilizara internet como fuente de información válida para la investigación. Además, este es el medio por el cual las tribus urbanas se mantienen conectadas, es un sitio de reunión y expresión que validan. Por esto, se indagarán *blogs*, foros, *facebook*s, *fotolog*, y todo lugar donde se pueda apreciar su modo de interacción. Se considera, además, que es una fuente consecuente al proceso de globalización que se vive hoy en día.

Se revisarán también, artículos publicados en revistas y diarios, reportajes televisivos y documentales actuales que existan sobre el tema de las tribus urbanas.

Además, se realizarán estudios de campo, generando cuestionarios de preguntas, grabaciones de entrevistas y registro visual de los comportamientos cotidianos de este grupo social. Es a partir de esto que se buscarán relaciones que puedan existir entre la teatralidad, liminalidad y la tribu urbana escogida.

Esta investigación se desarrollará a través de cinco capítulos.

En el primer capítulo se definirá el concepto general de tribu urbana y la formación de grupos sociales propios de nuestro país. Se basará en publicaciones de la web de investigadores que sustenten la memoria y en la autora de *Ciertos Ruidos: Nuevas tribus urbanas chilenas* Andrea Ocampo. Luego se definirá el rol social que cumplen estas agrupaciones, para finalizar definiendo y profundizando en la tribu urbana *Visual*.

En el segundo capítulo se definirá el concepto de teatralidad, buscando las definiciones que más se acerquen a la materia de estudio. Este capítulo se basará en autores como: Alfonso de Toro, Juan Villegas, Oscar Cornago, José Antonio Sánchez, entre otros que pudieran avalar y sustentar la investigación, para así poder entregar una panorámica completa del tema a investigar.

En el tercer capítulo se definirá el concepto de liminalidad entregado principalmente por Víctor Turner, adentrándonos en los prácticas liminales desarrolladas en escenarios liminales.

En el cuarto capítulo, se aplicarán las características generales de teatralidad y liminalidad escogidas para el análisis de la tribu urbana *Visual*, estableciendo de este modo, las posibles similitudes.

Finalmente en el quinto capítulo se entregaran las conclusiones a las que se han llegado con esta investigación.

Adjuntaremos en la parte de anexos, la tabulación de las entrevistas que realizamos a integrantes de la tribu urbana *Visual*, la entrevista que hicimos a Mauricio Barría²³, y además adjuntaremos imágenes que apoyen visualmente nuestra investigación.

Se confía plenamente en esta metodología, ya que de esta forma se pueden desarrollar de forma ordenada los capítulos, para así lograr un estudio acabado del foco de estudio, obteniendo un resultado óptimo en el desarrollo del problema.

²³ Licenciado en filosofía en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Candidato a Doctor en filosofía mención estética en la Universidad de Chile. Director del Centro de Investigación y Documentación Teatral (CENTIDO) perteneciente a la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. Sus líneas de Investigación se centran en la dramaturgia, la teoría de la performance y la historia del Teatro chileno y la estética del teatro.

Capítulo 1

Tribus urbanas: concepto y origen

En este capítulo, se dará a conocer el origen de las subculturas²⁴ denominadas Tribus Urbanas. Se hablara de sus orígenes y de las principales influencias en nuestro país, profundizando en la tribu urbana *Visual* y en las diversas ramas que la componen.

Como primer acercamiento se puede decir que

Las Tribus Urbanas podrían constituir una cristalización de tensiones, encrucijadas y ansiedades que atraviesan a la(s) juventud(es) contemporánea(s). Son la expresión de una crisis de sentido a la cual nos arroja la modernidad, pero también constituyen la manifestación de una disidencia cultural o una “resistencia” ante una sociedad desencantada por la globalización del proceso de racionalización, la masificación y la inercia que caracteriza la vida en las urbes hipertrofiadas de fin de milenio, donde todo parece correr en función del éxito personal y el consumismo alienante.²⁵

La cita deja claramente en evidencia que las tribus urbanas nacen y se desarrollan dentro de una sociedad globalizada, desenvolviéndose en espacios urbanos donde rompen con todo esquema social establecido.

²⁴ Entenderemos como subculturas a las unidades menores que pueden influenciar también de forma importante el comportamiento de los individuos. La subcultura es pues un grupo cultural distinto que existe como un segmento claramente identificable dentro de una sociedad más compleja. (Ver: Solé, María Luisa: *Los consumidores del siglo XXI*, Esic Editorial, España, p.80.)

²⁵ Ganter, Rodrigo; Zazuri, Raúl: “Tribus Urbanas: por el devenir cultural de nuevas sociabilidades juveniles”, revista *Perspectiva*, Universidad Católica Cardenal Raúl Silva Henríquez, 1990, Chile, p. 3.

La resistencia o choque generacional de estos grupos contra la sociedad, se produce cuando ésta se queda atrás y no se suma a los procesos evolutivos propios de la globalización, la cual modifica constantemente la organización económica, tecnológica, ecológica, política, etc. de una estructura social. Por esto, las tribus urbanas apelan a que la sociedad debe estar siempre conectada con los cambios, interiorizarlos e identificarlos para unirse al desarrollo social y no criticarlos.

Son por estas modificaciones que la sociedad comienza a mutar, y las nuevas generaciones inician su acople a los cambios sociales, buscando así la manera de congeniar ideales con grupos que nacen de estos procesos evolutivos propios de la globalización. Es ahí donde comienzan a surgir las subculturas de este último tiempo denominadas tribus urbanas.

El fenómeno tribu urbana es antiguo; de hecho dos sociólogos chilenos, Raúl Zarzuri y Rodrigo Ganter en su publicación *Tribus urbanas: por el devenir cultural de nuevas sociabilidades juveniles*, aseguran que comenzaron a ser estudiadas hacia los años 30', por la Escuela de Chicago o Escuela de Ecología Urbana²⁶. Esta se centraba en temas que en esa época eran considerados marginales, como la delincuencia, la marginación social, la prostitución, las culturas juveniles (pandillas, bandas); temáticas que emergieron en el nuevo ecosistema urbano de Chicago.

No obstante, sólo en la década de los 90', el término tribus urbanas es mencionado por primera vez por el sociólogo francés Michel Maffesoli. Esto se refleja en la siguiente cita: "Se basa sobre una paradoja esencial; El constante vaivén que

²⁶ La "Chicago Sociology" es frecuentemente vista como la primera gran "escuela" de Sociología en los Estados Unidos que dominó el terreno durante los primeros treinta y cinco años del siglo XX sin olvidar los desarrollos posteriores. Allí tuvo su origen una rica y diversa tradición de investigación empírica en su mayor parte relacionada con la nueva y rápida expansión urbana del centro de Chicago y los problemas sociales que dicha expansión trajo consigo. "La faceta sociológica del Pragmatismo". La Escuela de Chicago, Archivo Pdf, p. 280.

se establece entre la masificación creciente y el desarrollo de los micro grupos que llamaré “tribus”.²⁷ Según el autor, este es el concepto que caracteriza la sociabilidad de fin de siglo.

Maffesoli, puntualmente, habla de la existencia de un proceso de tribalismo, y lo explica diciendo que son

Pequeñas entidades que han estado (re) apareciendo progresivamente. Se trata de microgrupos emergiendo en todos los campos (sexuales, religiosos, deportivos, musicales, sectarios) [...] Así, la imagen del tribalismo en su sentido estricto simboliza el reagrupamiento de los miembros de una comunidad específica con el fin de luchar contra la adversidad que los rodea. Haciendo referencia a la jungla de asfalto que está muy bien representada por las megalópolis contemporáneas latinoamericanas, [...]²⁸

Si bien Maffesoli nos entrega una descripción de tribalismo muy actual, el concepto responde a un significado bastante ancestral. Esta concepción emerge desde la literatura antropológica:

Es aplicado a pequeños grupos o comunidades que tienen fuertes lazos sociales, de parentesco, económico, geográfico y religioso. Las categorizaciones sobre lo que denota dicho concepto parten de distintos supuestos. Una síntesis posible refiere a que las tribus son grupos sociales que poseen un carácter autónomo (en la político, económico y social), tienen una fuerte *conciencia colectiva* y, generalmente, habitan un poblado o aldea en un territorio geográfico definido [...]²⁹

²⁷ Maffesoli, Michel: *El tiempo en las tribus: El ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas*, Siglo Veintiuno, España, 2004, p. 48.

²⁸ *Ibíd.*, p.10.

²⁹ Trilce: *Tribus Urbanas en Montevideo: Nuevas formas de sociabilidad juvenil*, Montevideo Uruguay, 2002, Pp. 72-73.

Es a partir de esta base, que se pueden llamar a los grupos sociales estudiados en esta investigación, Tribus Urbanas, ya que las cualidades planteadas para este concepto, al parecer, son las mismas condiciones que se les asociaban a las tribus ancestrales, sólo que ahora el proceso se produce en lugares urbanos, la denominada “jungla de asfalto”³⁰.

Esta idea de tribalismo ancestral continúa teniendo vigencia en nuestros días. Es cierto que desde siempre, el ser humano ha buscado acompañarse por personas que compartan los mismos códigos, costumbre y creencias. Es por esto, que creemos que este concepto seguirá marcando la dinámica contemporánea.

Tanto en tiempos ancestrales como hoy, el agruparse en pequeñas comunidades llama al sentimiento de pertenencia, donde el contacto permanente con otros y la relación que se mantiene con ellos, beneficia la solidaridad. Esto le permite al individuo formar parte de algo, en este caso de una comunidad, la cual posee ciertas características diferenciadoras, haciendo que el sujeto obtenga una identidad y tenga un rol dentro de esta agrupación.

Las primeras comunidades y desarrollos de las tribus urbanas se producen en las ciudades, debido a que en las urbes de aquella época de los 30’, se producía un “ambiente de libertad y soledad, en contraposición a las comunidades rurales donde este tipo de comportamiento no era aceptado y se reprimía.”³¹ Por lo tanto, la ciudad era un lugar propicio para que se propagara este tipo de conductas.

³⁰ Maffesoli, Michel, Op. Cit., p. 10.

³¹ Ganter, Rodrigo; Zarzuri, Raúl, Op.Cit., p.40.

[...] las tribus serían grupos fundados en la comunidad de emociones (es decir, que se emocionan con las mismas cosas), que se oponen a la pasividad del individuo común frente a la sociedad de masas [...] y socializan usando los mismos códigos, practicando las mismas costumbres y frecuentando los mismos lugares.³²

Como se puede apreciar en la cita, las tribus urbanas son partes de una subcultura que reúne a jóvenes que comparten espacios similares y se comunican a través de los mismos códigos. Se visten de manera semejante, hablan parecido y, sobre todo, gustan de la misma música. En palabras más generales, conforman una unidad homogénea que se diferencia ante la sociedad, característica importante para ganar vigencia y resaltar ante las sociedades de masas.

Como señalan Ganter y Zarzuri: “Las tribus urbanas constituyen una posibilidad de recrear una nueva “sociabilidad”, de reeditar un nuevo orden simbólico a partir del tejido social cotidiano”.³³ Este nuevo orden simbólico de la sociedad al que se hace referencia se relaciona con la necesidad de la autenticidad y diferenciación por sobre la masa. Esto lleva a que las tribus urbanas generen un sinfín de códigos internos, creando un lenguaje propio y distintivo, usando vestuarios y peinados no convencionales, obteniendo de esta manera, la recreación de una nueva sociedad.

Maffesoli, como se ha mencionado anteriormente, fue el primer sociólogo en diagnosticar el proceso de neotribalización en las sociedades de masas, y es él quien plantea que han existido cambios en los mecanismos clásicos de transformación social. Los cambios que hace referencia son los siguientes:

³² Steve, Diego: *Subculturas ¿Moda o peligro?*, San Pablo, Bogotá Colombia, 2009, p. 40.

³³ Ganter, Rodrigo; Zarzuri, Raúl, Op.Cit., p. 3.

- a) de la importancia en la organización política-económica pasamos a la importancia de las masas;
- b) del sentido del individuo –establecido según la función- se pasa a la persona (rol);
- c) y de los grupos contractuales pasamos a las tribus afectivas³⁴.

Se piensa que todas estas transformaciones tienen su origen en la globalización, ya que como se ha mencionado con anterioridad, este proceso ha traído cambios substanciales en la organización social, los cuales han sido adquiridos principalmente por las nuevas subculturas urbanas. Se cree que estos cambios sociales han facilitado el desenvolvimiento de estas tribus, ya que necesitan de una particularidad social distinta a la que se encuentra sujeta el colectivo.

Sin embargo, no todo es positivo para estos grupos sociales. Muchas veces las condiciones urbanas no facilitan el desarrollo tribal. Las nuevas subculturas se ven enfrascadas en enfrentamientos por discriminación, por la toma de espacios públicos urbanos que se reservan el derecho de admisión, etc. Es por ello que han tenido que luchar constantemente contra la adversidad que los rodea y así poder desplegar su desarrollo.

Un rasgo común de estos grupos juveniles es de tipo tensivo-pasional: tienden a conferir a su propia existencia mayor tensión que la habitual en la sociedad y un grado mayor de pasión. Para ello, buscan provocar al sistema social y establecer polémica, tensión. Y lo hacen justamente allí donde entienden que más puede dolerle a la sociedad establecida, o sea, en el campo de las representaciones públicas de la identidad que, generalmente, se hallan dominadas por el mundo del estilo y moda.³⁵

³⁴Costa, Pere-Oriol; Pérez, José Manuel; Tornero, Fabio: *Tribu Urbana el ansia de identidad juvenil: entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona España, 1996, p. 34.

³⁵ Ídem.

Esta característica, se debe principalmente, y como bien se recalca en la cita, a la necesidad de un mayor grado de poder pasional para sobrepasar la fuerza social dominante. Es por esta razón que las tribus urbanas se apropian netamente de los territorios públicos más concurridos por la sociedad, ya que atacan desde el centro del encuentro social y saben que es allí donde causan el mayor impacto visual. Por otra parte, estas subculturas son conscientes de que el tomarse estos espacios les puede traer consecuencias negativas, ya que se ven envueltas en diversos ataques promovidos tanto por integrantes de otras tribus urbanas como los *Neo-nazis*, *Flaites* o por personas que integran el colectivo social. Para seguir con su desarrollo, es necesario defender el territorio urbano en el que se desenvuelven.

Con lo mencionado en el párrafo anterior, se hace alusión nuevamente a las tribus ancestrales. Desde los tiempos primitivos ha existido el poder pasional para defender lo propio, lo que va de la mano con el sentimiento de pertenencia por lo construido y poblado, no por nada las tribus tradicionales escogían a los más fuertes que lideraban las guerras para llevarlos al triunfo.

Si bien esta es una más de las características que se pueden vincular a las tribus urbanas actuales, cabe destacar que las pasiones desatadas por los integrantes de estas no responden a violencias con golpes, ni a agresiones con armas en contra de la sociedad, ni menos a enfrentamientos de guerreros tribales. La pasión está vinculada a la provocación social que se desata al ver a estos grupos de jóvenes expresando su identidad en lugares públicos, sin importarles las discriminaciones y críticas que puedan hacer sobre ellos.

En esta memoria se ha hablado continuamente de las características que corresponden a las tribus urbanas actuales. Es por ello que a continuación se presentara un resumen esquemático ordenado, con algunos de los puntos más

relevantes referido a los elementos que caracterizan y definen a las tribus urbanas, propuesto por Pere-Oriol Costa, José Manuel Pérez Tornero, y Fabio Tropea.

1. Una tribu urbana se constituye como un conjunto de reglas específicas (diferenciadoras) a las que el joven decide confiar su imagen parcial o global, con diferentes – pero siempre bastantes altos – niveles de implicación personal.³⁶

Cada integrante de una Tribu Urbana, dependiendo al estilo que representa: *Visual, Pokemon, Pelolais, Flaite*, etc., poseen características propias y distintivas. Estas particularidades tan llamativas, facilitan la diferenciación por sobre la masa, y son de fácil identificación. Todo esto se debe a la voluntad de quienes se incorporan a estas tribus, ya que al integrarlas automáticamente adoptan la estética que el subgrupo propone.

2. La Tribu Urbana funciona como una pequeña mitología en donde sus miembros pueden construir con relativa claridad una imagen, un esquema de actitudes y/o comportamientos gracias a los cuales salir del anonimato con un sentido de identidad reafirmado y reforzado.³⁷

Es cierto que muchos de los jóvenes que integran estas tribus urbanas, buscan dentro de la identidad colectiva su identidad individual. Las tribus comienzan a construir sus identidades basándose en el origen que los representa, construyendo, de esta manera, una historia en común y representativa. Es así, como estos subgrupos, adoptan una identidad propia por sobre la identidad social establecida.

³⁶Costa, Pere-Oriol; Tornero, José Manuel Pérez; Tropea, Fabio, Op.cit., p. 91.

³⁷ Ídem.

Por otra parte, se debe tomar en cuenta el sentido mitológico que pueden adquirir estos grupos sociales, debido a que sus características principales son recogidas de referentes del comic, series de televisión, libros, internet, etc. Es a partir de estos ejemplos, donde la colectividad adquiere una actitud y comportamiento definido, reflejadas específicamente en la imagen, tomando, de esta manera, una serie de creencias y elementos de carácter imaginario sacados de estas fuentes.

3. En una tribu tienen lugar juegos de representación que le están vedados a un individuo *normal*.

Cuantitativamente, pertenecer a una tribu es una opción minoritaria en la realidad urbana, pero se hace llamativa, porque es literalmente excesiva, ya que quiere, programáticamente, excederse, superar las limitaciones, es decir, las reglas de la sociedad dominante y uniformadora.³⁸ (sic)

Hay veces en que nos encontramos cegados por cumplir metas y objetivos, por conseguir un trabajo que nos de estabilidad económicamente o simplemente nos atrapamos en un sistema que avanza a paso veloz y nos olvidamos del juego. Como dice Johan Huizinga en su libro *Homo Ludens* “La cultura humana brota del juego – como juego- y en él se desarrolla”³⁹, es decir, la raíz y el desarrollo de la cultura poseen características lúdicas, y es a partir de esto donde se toca la esencia del juego en la vida de un ser humano.

Huizinga habla de que el ocio, el tiempo libre y la recreación, es algo que tuvieron todas las civilizaciones, las tribus, los grupos étnicos, etc., con un sentido de culturización, pero hoy ese sentido ha quedado completamente en el olvido por el individuo normal, ya que hoy opta por el bien personal antes que el bien social de una colectividad. Sin embargo, esta noción vuelve a cobrar relevancia gracias a las

³⁸ Ídem.

³⁹ Huizinga, Johan: *Homo Ludens*, Alianza Editorial, Madrid, 2007, Pp. 7-8

nuevas subculturas que han emergido en este último tiempo, las cuales necesitan adquirir una culturización independiente de la sociedad establecida. Es por ello que el juego de representar se ha vuelto para ellos algo primordial en su formación tribal, ya que es algo necesario para la persona y para la comunidad, “por el sentido que encierra, por su significación, por su valor expresivo y por las conexiones espirituales y sociales que crea; en una palabra, como función cultural.”⁴⁰ Debido a esto, es que muchos de los jóvenes que son parte de estas Tribus Urbanas provocan un interés por parte de la sociedad quien observa desde afuera las acciones realizadas por estos grupos en sus encuentros callejeros. Es allí donde sacan a relucir sus marcadas características: cambios físicos extremos y comportamientos no convencionales.

4. Mediante la *tribalización* se reafirma la contradictoria operación de una identidad que quiere escapar de la uniformidad y no duda en vestir un *uniforme*. Se trata, por lo visto, de <<impertinentes>> símbolos de pertenencia, un juego entre máscaras y esencias.⁴¹

Como se ha mencionado en este capítulo, las Tribus Urbanas pretenden escapar a las formalidades propuestas por la sociedad. Es por esta razón, que la conformación de una subcultura, conlleva a la identificación por medio de símbolos como la vestimenta y otros accesorios que escapan a lo acostumbrado por el colectivo, adquiriendo así, una uniformidad tribal disgregada de la uniformidad social.

⁴⁰ Ibídem, p. 22.

⁴¹ Ídem.

5. El *look* más extremado y menos convencional revela una actitud (y una necesidad) autoexpresiva más intensa de lo habitual, y en consecuencia también más activa, pudiendo manifestarse de forma agresiva y violenta.⁴²

Peinados extraños, vestuarios coloridos y muchos accesorios, son unas de las características principales de los integrantes de estos grupos sociales. Estas particularidades bastante llamativas, forman parte de la identificación más directa, ya que a simple vista se puede diferenciar una tribu urbana de otra. Estas características diferenciadoras son tan extremas, que generalmente resultan chocantes para los transeúntes que los observan extrañados.

6. La relación de pertenencia del individuo es intensa, globalizadora y aporta un sentido existencial. Todas sus maniobras y actuaciones parecen estar dirigidas y justificadas en función de esa pertenencia. Asistimos entonces a un evidente proceso de desresponsabilización personal de las acciones.⁴³

Cada uno de los integrantes de una subcultura, son los responsables de que esta adquiera fuerza y una identidad que perdure en el tiempo. Esto implica que todas las acciones que realizan los individuos resulten en función del grupo social al que se pertenece. Es por ello, que se habla de un desarraigo de las acciones personales, ya que al ser parte de una comunidad se debe trabajar a favor de está.

Sin embargo, hay un punto que estos autores no mencionan, y que para efecto de esta investigación es de suma importancia; El importante lazo que poseen las tribus urbanas con la globalización e internet.

⁴² *Ibíd*em, Pp. 91-92.

⁴³ *Ídem*.

Actualmente internet se ha convertido en algo fundamental para la vida, pues, más que un medio de entretenimiento se ha tornado “el principal medio de comunicación [...] que reúne la televisión, la radio y hasta el teléfono”⁴⁴ es un canal de información inmediato y vigente, reconocido así por las integrantes de estos grupos.

Es cierto que existen generaciones que han sido testigos de los avances que han ocurrido en el mundo; se identifican con diversos medios tecnológicos y los integran al diario vivir. Pero hoy nos encontramos con una nueva camada generacional, que ha nacido con los avances ya posicionados, lo que les permite tener un fácil y natural acceso a ellos.

Han nacido y crecido como si estuvieran en un país nuevo, desconectado de la historia común de sus padres y abuelos, debido a las nuevas vías que la modernidad les proporciona, entre estos encontramos: internet, computadores, televisores. Elementos que los conectan rápidamente con el acontecer mundial.⁴⁵

Una de estas formas tiene relación con expresar su apego ante los procesos globales, tomando el uso del internet como una herramienta básica y de gran valor para su vida. Es justamente a través de la web donde las Tribus Urbanas establecen un verdadero sentimiento colectivo, agrupándose en torno a afinidades como: estilo de música, vestimenta, ideas, intereses, pensamientos etc., para que de esta manera puedan diferenciarse de los demás. Son estas relaciones humanas las que les permiten construir identidad y fomentar una imagen común, buscando así, nuevas formas de posicionarse en la sociedad.

⁴⁴Torchia, Franco; De Domini, Guillermina: “Las nuevas generaciones y su relación con internet, en debate” en diario *el Clarín*, Jueves 16 de Octubre.

⁴⁵Documentación cultural II, 14 de noviembre 2005, En: <http://triburbanavaldiviana.blogspot.com/>

1.2 Tribus Urbanas en Chile

Nuestro país se ha visto sujeto a importantes cambios en su estética urbana; ha habido un crecimiento significativo, lo que ha producido mutaciones en la forma de vivir e interactuar en este nuevo escenario.

Chile se encuentra, desde fines de la dictadura y comienzos de la democracia, en un fuerte proceso de Modernización, cuya base se establece en torno a la incorporación de nuevos sistemas económicos, situación que influye en la transformación de valores culturales, proporcionando así una nueva faceta en la forma de expresión de la sociedad.⁴⁶

La influencia extranjera, la necesidad de manifestarse en contra de la sociedad chilena y la búsqueda de identidad, por parte de los grupos sociales que surgen hoy en día, no es nueva. Si nos remontamos hace muchos años atrás, los hippies, por ejemplo, poseían características similares en torno a ideales, vestimentas, música, códigos lingüísticos, etc.

Claramente hoy en día, si bien las motivaciones de las tribus urbanas son otras, aparecen nuevos grupos sociales influenciados por los medios de comunicación y de consumo, los cuales han encontrado las herramientas y los elementos necesarios que les permiten expresarse y dar a conocer sus visiones en torno a lo que están viviendo. Si bien no pretenden instaurar un cambio extremo o drástico, creemos que sí tienen algo que decir, algo que manifestar frente a nuestra sociedad actual.

⁴⁶Idem.

El proceso de formación de las tribus urbanas en Chile, se inicia cuando los medios comienzan a hablar de la existencia de un conjunto de jóvenes que se agrupan en sectores urbanos.

[...] un circuito de jóvenes provenientes de comunas de sectores medios y adherentes a estilos juveniles como el punk, pokemones, visual, que antes se agrupaban en torno a sus comunas, van reconstruyendo un circuito en torno a la ocupación de espacios territoriales mayores ubicados en el sector centro de Santiago. Estos jóvenes salen de sus circuitos locales para ocupar espacios céntricos como la plaza Italia y el barrio Bellavista primero, y luego el sector del Parque Forestal ubicado atrás del Palacio Bellas Artes.⁴⁷

Los nuevos grupos sociales, a través del consumismo preponderante, comienzan a adueñarse primeramente de los *malls*, edificaciones comerciales construidas en diversas partes de nuestro país. El hecho de que estos espacios posean tiendas, patio de comidas, cines, centro de juegos etc., llama la atención para que las tribus urbanas compren algún artículo y así, adquieran el sentimiento de pertenencia: se sientan parte del lugar, y puedan tener un acceso libre a él.

Esto se puede deber a que el consumismo se posiciona como característica del proceso de globalización, ya que las ofertas son más variadas y las formas de pago son mucho más accesibles (Cheques, tarjetas de crédito, etc.). Todo esto ha permitido las condiciones de vida urbana, para que los grupos subsistan en estos espacios, en donde congenian intereses e ideas.

Es importante señalar que según los diversos estudios y por lo que se puede observar en la vida, la sociedad chilena ha dejado de utilizar algunos espacios

⁴⁷ Matus Madrid, Christian: "Tribus urbanas: entre ritos y consumos", *Última Década*, septiembre n13, Archivo Pdf, p. 3.

públicos céntricos existentes. Un ejemplo de aquello es el caso de la Galería *Carrusel*, ubicada en calle Valparaíso de Viña del Mar y *Eurocentro*, ubicada en pleno corazón de Santiago, ambas galerías de locales comerciales que fueron olvidadas y desplazadas por las grandes cadenas de centros comerciales, pero que hoy reabren sus locales con tiendas destinadas a las tribus urbanas actuales. Con esto se puede hablar de una activación de lugares que han sido completamente perdidos por la colectividad social.

Las Tribus Urbanas se han hecho presente a partir de la relectura y proyección que ha realizado la prensa y los medios televisivos de las experiencias de jóvenes de otros países. El proceso de formación comienza cuando

los suplementos juveniles y programas de actualidad de televisión empiezan a hablar a mediados de los noventa, de la existencia fundamentalmente, en Santiago de Chile, de un conjunto de jóvenes que se agrupan en verdaderas <<Tribus urbanas>>.⁴⁸

Sobre la aparición de las primeras tribus urbanas, que nacen en Santiago, se hace alusión en la siguiente cita:

Un grupo de secundarios conversa en la esquina de Ahumada con Nueva York. Para algunos, el color es el negro: lo llevan en la ropa, en los bolsos, en el pelo, en el contorno de ojos, en todos los accesorios. Otros usan el rosado, el celeste, o colores más brillantes. Cada uno con su estilo, todos tienen algo en común: escuchan música importada de todas partes del mundo y copian los look de sus artistas favoritos. Son los adolescentes de

⁴⁸ Matus, Christian: "Tribus urbanas: entre ritos y consumos", En *Última Década*, septiembre n13, Archivo Pdf, p.2.

clase media que inundan las calles de Santiago, escandalizan a las señoras y enojan a sus padres.⁴⁹

Se habla de estudiantes secundarios como los propulsores de las primeras nuevas tribus urbanas en Chile, porque, como asegura Andrea Ocampo en su libro *Ciertos ruidos*, su estreno en sociedad estuvo bajo el contexto político de la revolución *pingüina* en mayo de 2006, con un cartel que llevaba un grupo de jóvenes que decía: “*Vashelet: kirimoh una edukacióm de kalidah*”⁵⁰.

Son los mismos de la revolución pingüina, que se forjaron al alero de los malls, MTV e Internet, pero también se preocupan de su look. Sus estilos son claros, marcados y globalizados [...] No quieren que los miren feo en las calles y exigen a sus padres que los dejen usar los piercings que quieran, vestirse como quieran (incluso de mujer) y que, más encima, los entiendan.⁵¹

La posible explicación de la aparición de estas tribus urbanas en el panorama nacional, puede explicarse a través de la siguiente cita:

Es la modificación de las formas de habitar y vivir la ciudad producto de la absorción de las tendencias de globalización y consumo [...] Producto de la globalización y masificación se produce una pérdida del valor del espacio

⁴⁹Sin autor: “La volápendex” en diario *La Nación*, Sábado 8 de diciembre de 2007. En: http://www.lanacion.cl/prontus_noticias_v2/site/artic/20071207/pags/20071207155619.html

⁵⁰ Sin autor: “El mapa de las nuevas tribus urbanas que recorre Santiago”, en diario *La Tercera*, Domingo 12 de abril del 2009, p. 22.

⁵¹ Sin autor: “La volápendex”, Op. Cit.

local, cambian las condiciones de vida urbanas, esto se produce en cambios en la vida cotidiana de las nuevas generaciones jóvenes.⁵²

Es así como poco a poco estos grupos han comenzado a ser parte del paisaje cotidiano, interviniendo un espacio común dentro de la sociedad, apoderándose o apropiándose de ciertos espacios característicos de la urbe, especialmente galerías, centros comerciales y parques. En estos espacios las Tribus Urbanas resignifican y reordenan el territorio, de alguna manera le van otorgando un valor diferente al suelo. Esto los congrega para crear una atmósfera distintiva dentro de un territorio propio y así poder reflejar sus inquietudes y diferencias respecto a nuestra sociedad.

La literatura oficial emanada desde el Instituto Nacional de la Juventud señala que las subculturas urbanas tienen como características que “se trata de un fenómeno urbano. Más del 90% de quienes participan de un grupo cultural reside en zonas urbanas (INJUV 2000). Esto se debería a que la ciudad facilita el desarrollo de las subculturas, ya que ofrece posibilidades de difusión (afiches con anuncios, distribución de volantes) y espacios públicos de encuentro para los cultores de determinados estilos.⁵³

Es por esta razón que los procesos de tribalización actuales, comienzan en los centros de las ciudades capitales, esto debido a la presencia de centros comerciales, mall, centros de entretención, etc., que suplen las necesidades o deseos particulares de forma más rápida y accesible.

Marc Augé, denomina a estos espacios como los no lugares. Entenderemos este concepto como “un espacio que no puede definirse ni como espacio de

⁵²Olgún, Raúl, Op.Cit., p. 10

⁵³ Ídem.

identidad ni como relacional ni como histórico.”⁵⁴ Con esto, el autor quiere decir, que estos lugares no poseen una carga histórica, que no son lugares de memoria, ya que no existían en el pasado, son edificaciones contemporáneas,

[...] donde el habitué de los supermercados, de los distribuidores automáticos y de las tarjetas de crédito renueva con los gestos del comercio "de oficio mudo", un mundo así prometido a la individualidad solitaria, a lo provisional y a lo efímero [...]⁵⁵

Creemos que cada lugar está construido con una finalidad. Sentimos que el tiempo y las personas construyen los lugares y le dan un peso histórico correspondiente a una época determinada. Hoy, los lugares que evocan nuestra identidad patriótica, pasan a ser simples monumentos históricos. Si bien poseen una carga potente en relación al desarrollo de nuestra nación, actualmente no aportan al progreso en el contexto de nuestra época.

Es por ello que las nuevas generaciones, que han nacido bajo el alero de mega centros comerciales, se identifican y se relacionan con mayor facilidad y cercanía con ellos. Es aquí donde ellos, quizás, encuentran una tranquilidad para desenvolverse más libremente, para establecer lazos afectivos y construir identidades.

En el caso de las tribus urbanas, el hecho de establecerse en estos lugares, está remitido a que es aquí donde ellos podrían encontrar un espacio que les permita

⁵⁴ Augé, Marc: *Los no lugares Espacio de un anonimato: Una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, Septiembre 2000, Barcelona España, p. 83.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 84.

aferrarse como grupo y diferenciarse de otros. Además de sentirse a gusto en este lugar producto de sus comodidades.

Es en estos centros comerciales donde el poder del consumismo se devela en su totalidad, presentándonos diversos locales con ofertas variadas para la elección del público. El consumismo funciona como la “equivalencia de felicidad y sentido. Identidad, seguridad emocional, autoafirmación, amor, sensualidad, estatus social, rebeldía, etc., todo es saciable mediante las mercancías.”⁵⁶ Encontrar estas equivalencias es la base de todo, es por ello que se cumple la ley del que tiene compra y el que no se endeuda, “consumo, luego existo.”⁵⁷ Estos espacios transmiten poderes tan potentes que nos atraen y gratifican, inclusive sin necesidad de adquirir algún producto.

Si bien, hoy estos no lugares no poseen una carga histórica, creemos que puede existir la posibilidad, que en un futuro, se mencione que en estos espacios comenzaron a relacionarse nuevas subculturas las que generaron identidades propias.

Debido a esto creemos que las *Tribus Urbanas* se apropian de estos lugares, ya que aquí están mayormente expuestos a influencias extranjeras debido a los medios masivos de comunicación; “[...] en la ciudad se accede a una oferta simbólica más variada de imágenes y estilos, condición fundamental para el desarrollo de una subcultura juvenil”.⁵⁸ Es por esta razón, que las tribus urbanas de nuestra generación comenzaron apropiándose de los espacios comerciales como los mall.

⁵⁶ Torres, Joan: *Consumo, luego existo: Poder, mercado y publicidad*, Icaria Editorial, Julio 2005, p. 60.

⁵⁷ Ídem.

⁵⁸ Olguín, Raúl, Op. Cit., p. 10.

Colores llamativos, música, aromas, aire acondicionado, escaleras automáticas, diversas tiendas comerciales, patios de comida, cines, baños, etc., son parte de la estética particular y única del mall, que de alguna manera envuelve a todos aquellos que lo visitan.

Es por esta razón, que estos grupos buscan una estética superior a las que ofrecen estos espacios, utilizando elementos llamativos en su vestir y colores vistosos en sus cabellos, para así no pasar desapercibidos por el resto de la sociedad. Hay veces que se presentan altamente territoriales, destacando por sus extravagantes peinados, vestimentas y maquillajes, y de esta manera, ayudados por la transformación total de su apariencia, se posicionan como personajes que traspasan la barrera de la realidad dentro de un escenario social-urbano, donde las apariencias son parte importante de su filosofía de vida.

Hoy nos hemos dado cuenta que las Tribus Urbanas se han desplazado desde los mall a las galerías comerciales. Galerías que habían perdido completa importancia con la llegada de estos grandes centros comerciales. Hoy en día, estos grupos sociales han vuelto a dar vida a estos espacios olvidados. Es aquí, donde ahora podemos ver la gama de subculturas chilenas.

Chile se estremece con el rebote continuo e inminente de las nuevas tribus urbanas. Las conoce de reojo, pero las detesta de frentón. Los medios y las esquinas pobladas de peinados y besos multicolores son las únicas fuentes de comprensión. Si a eso le sumamos el zumbido de celulares, parlantes reggaetoneros, consumismo exacerbado y posturas andróginas [...] ⁵⁹.

⁵⁹Ocampo, Andrea, Op.Cit., p. 11.

Las tribus urbanas de hoy no poseen una ideología ni críticas sociales como los antiguos grupos contraculturales, es más bien, como menciona Adriana Palacios, Socióloga y profesora de la Universidad del Desarrollo, un espacio de encuentro de jóvenes en un momento de la edad del desarrollo. Es por ello que mayoritariamente, los que integran estas tribus, son menores de edad de sectores populares o clase media que buscan entornos más amigables para evitar los insultos y ataques. “Quieren exhibir su identidad, que está ligada a ser urbano.”⁶⁰

En este último tiempo en nuestro país, han surgido nuevas y variadas Tribus Urbanas, conformadas en su mayoría por adolescentes. Las más significativas, a nuestro parecer, son: *Los Pokemones*, *Los Emos* y *Los Visual*. De este último se desprenden diversas ramas como: *Los Otakus*, *Los Eroguero* y *Los Decora*.

A continuación hablaremos de la tribu urbana *Visual*, nuestro foco de estudio, de la cual se desprenden los diversos subgrupos señalados.

1.3 Tribu Urbana *Visual* y sus características.

El *Visual* es un movimiento estético-musical que se origina en Japón, y esto es de lo único que hay certeza, ya que existen varias versiones sobre cómo nació esta subcultura nipona. En los distintos blog de los integrantes del movimiento *Visual* se mencionan reiteradamente tres orígenes.

En primer lugar, se afirma que nace por bandas musicales que imitan la estética del teatro tradicional japonés “sería reinención y reapropiación del Teatro Kabuki”⁶¹, en el que los hombres personificaban todos los personajes, incluso los

⁶⁰ Sin autor: “El mapa de las nuevas tribus urbanas que recorre Santiago”, Op.Cit.

⁶¹Ocampo, Andrea: *Ciertos ruidos; tribus urbanas chilenas*, Op. Cit., p .206.

femeninos, ya que era una época más conservadora donde no se aceptaban mujeres para realizar las representaciones.

Es en ese tiempo, la banda Seikima II ingresa a escena con un metal que tomaba elementos del teatro Kabuki japonés, el que – justo en esos años – había resurgido como una secuela de la Segunda Guerra Mundial luego que, además, su prohibición fuera levantada en 1974.⁶²

Andrea Ocampo nos dice que los grupos comenzaron a imponer la performance como el centro de sus shows. “Cada uno de sus miembros se tiñó el pelo de distinto color y diferenciaron vestimentas, creando a través de ella personajes que representaban distintos roles dentro de la banda”.⁶³

En segundo lugar, que surge “del género Glam Rock de los setenta”⁶⁴, que comienza en occidente específicamente en Estados Unidos y algunos países Europeos, con grupos musicales como *Kiss*, *Queen*, *David Bowie*, etc. Estos grupos fueron de gran influencia para los músicos japoneses, que comenzaron a reproducir su estética.

Por último, la autora del libro *Ciertos ruidos*, Andrea Ocampo, explica que podría tener su origen en el barroco, debido al “uso de prendas excesivas, pomposas y extravagantes, más un aura de melancolía y tristeza en sus producciones.”⁶⁵

⁶² Ibídem, p.208.

⁶³ Ídem.

⁶⁴ Ibídem, p.206.

⁶⁵ Ídem.

No está claro cuál es el verdadero origen de este movimiento, pero en la actualidad, es una fusión de todos los antecedentes mencionados anteriormente, que terminan dando forma a la tribu urbana *Visual*, la cual se masifica a partir de la música con los grupos denominados bandas *Visual*.

Estas bandas, no poseen un estilo definido, debido a que mezclan distintas tendencias musicales: rock, pop, heavy metal, etc., pero su gran particularidad es la forma de vestir de los integrantes de estos grupos; usan trajes exagerados en detalles, debido a la gran cantidad de accesorios que utilizan, sus peinados son excéntricos y sus maquillajes imitan a los de una mujer.

En algunos artículos publicados en blogs, se menciona que estas características respondían a una reacción en contra del conservadurismo, al deseo de romper con el estereotipo uniformado y anónimo del japonés modelo, el cual, tiene que ser un ejemplo para la sociedad con una conducta intachable.

Se destaca por su impresionante individualidad ya que Japón es una sociedad conservadora y esta prohibido "destacar" y la estética visual es la representación de que van en contra de su forma de pensar⁶⁶.

Esa particular forma de vestir es lo que más llamó la atención en sus fanáticos, generando que el público que asistía a sus conciertos, comenzará a vestirse igual que sus grupos preferidos. De esta forma, comenzó a masificarse este estilo de vestuario, usándolo ya no solo para asistir a los conciertos, sino como una vestimenta diaria.

⁶⁶ Sin autor, Visual Kei; Historia, En:<http://denshanime.foroactivo.net/t662-visual-kei-historia>, 18 de agosto de 2010.

En la década de los 80' es cuando comienzan a establecerse grupos musicales con este estilo, uno de los referentes más reconocidos es X, que hasta la actualidad sigue vigente con un nuevo nombre: *X Japan*⁶⁷, siendo aún más famosos que antes. Al igual que esta banda, el *Visual* le suma un nombre a su grupo, incorporando la palabra *Kei*. Es por ello que actualmente también conocemos a la tribu urbana con el nombre de *Visual Kei*.

La palabra *Visual*, se refiere principalmente a la apariencia visual de los artistas de los grupos de música y *Kei*, que en japonés quiere decir estilo, referido específicamente a la mezcla de estilos musicales de las bandas.

Luego de conocer el origen del *Visual*, nos preguntamos por qué una cultura tan lejana y distinta a nuestra idiosincrasia, es apropiada por los jóvenes chilenos, haciéndola parte de su estilo de vida.

Consideramos que existen dos factores importantes. Uno de ellos es la necesidad de los adolescentes por tener una personalidad única; "Es la necesidad de reafirmar la individualidad y el ser como persona única e irrepetible, con capacidades, con habilidades, con proyectos, con ideales, con sueños y sentimientos"⁶⁸. Al unirse y adoptar el estilo particular de los *Visual*, logran satisfacer el deseo de ser diferentes a la masa, logrando poder construir su identidad particular.

El segundo factor es uno que ya hemos mencionado con anterioridad: la globalización y sus efectos. Uno de los ejemplos más influyentes al momento de absorber una cultura extranjera es la hiperconectividad. Un estudio de nuevas tecnologías disponibles para niños y adolescentes en América Latina arrojó como

⁶⁷ Grupo musical de heavy metal japonés.

⁶⁸Vaernet, Ana María: "La Adolescencia - El puente de la niñez a la adultez", archivo Pdf, p.4.

resultado que “Chile lidera la penetración de computadores en el hogar, con un 82%”⁶⁹ En este mismo estudio se preguntó a los adolescentes sobre el acceso a Internet en sus casas y los países que lideran la tabla son “Brasil (58%), Argentina (57%) y Chile (51%)”⁷⁰. Esto avala que en la actualidad el acceso a internet en nuestro país es altísimo.

Los adolescentes chilenos viven conectados con el mundo traspasando fronteras territoriales, ideológicas, idiomáticas, etc. Así pueden generar lazos con sus pares de los países más alejados sólo con un simple *clic*. De esta forma, es como comienzan a conocer música, programas de televisión, películas, revistas, etc., de la cultura japonesa, para luego convertirse en fanáticos.

En la actualidad, el *Visual Kei* ha ido evolucionando en distintas tendencias al interior del mismo estilo, generando varios subgrupos, los cuales detallaremos a continuación, ya que son los más relevantes en Chile.

1.3.1 Otaku

“La palabra Otaku es de origen nipón (*o-taku*, en casa) y se refiere al sujeto que está la mayor parte de su tiempo en su hogar, hurgueteando en sus aparatos y revistas.”⁷¹ Este término, en Japón, adquirió una connotación despectiva hacia los jóvenes, se los acusaba de flojos por pasar todo el día inmersos entre el manga⁷² y animé.

⁶⁹“Generaciones interactivas en Iberoamérica. Niños y adolescentes ante las pantallas” En: <http://www.generacionesinteractivas.org/descargas/4internet.pdf>. Diciembre 2008, p.31.

⁷⁰ *Ibidem*, p.71.

⁷¹ Ocampo, Andrea, *Op.Cit.*, p.246.

⁷² Es la palabra japonesa para designar al comic en general. Fuera de Japón, se utiliza exclusivamente para referirse a las historietas niponas.

Luego, el concepto se comienza a utilizar para describir a los fanáticos de distintas ramas: *Geemu (Game)Otaku*(Fanáticos de los videojuegos); *Gore Otaku*(fanáticos de las películas, libros, música, animé sangrientos); *Visual Otaku* (también llamados *Cosplayers* fanáticos de vestirse de sus personajes preferidos), existen otros, pero estos son los que más se rescatan en nuestro país.

En Chile, el manga japonés llega a finales de los 70', logrando mayor popularidad entre personas adultas, debido a los temas que trataban estas expresiones gráficas, que en su mayoría eran con alguna connotación sexual. En la actualidad, el público fanático se ha masificado, ahora los seguidores son mayormente adolescentes, los cuales toman este fanatismo como un estilo de vida, es aquí cuando pasan de ser jóvenes comunes a ser parte de la tribu urbana *Otaku*.

¿Qué significa en nuestro país ser *Otaku*? Se identifica a un *Otaku*, cuando una persona idealiza todo lo que provenga desde Japón: la comida, música, películas, etc. Sueñan con viajar a Tokio y visitar sus centros comerciales, y paralelamente a sus nombres reales, utilizan un nombre japonés con el cual se identifican.

Este subgrupo se destaca por sobre otros, porque sus integrantes son los que tienen más conocimiento y coleccionan todo sobre el manga, animé, música, películas, series, y sobre todo lo que provenga desde Japón.

1.3.2 Eroguro

“El Eroguro es un movimiento artístico y estético que surgió de la literatura japonesa en la década de los años veinte y treinta.”⁷³ La terminología de esta palabra viene de la adaptación al japonés de los términos ingleses erotic y grotesque,

⁷³ Ocampo, Andrea, Op.Cit., p.265.

y proviene de la literatura y las artes visuales, luego de la primera guerra mundial, en donde existe un sentimiento de transformación social.

Como menciona Ocampo en su libro, esto fue producto de la liberación cultural de muchos países postguerra, en donde nace una cultura de cafés y cabaret como punto de encuentro para los intelectuales de la época. Esto se ve reflejado en las nuevas creaciones literarias de los autores nipones, que comienzan a escribir y dibujar cosas lujuriosas, grotescas y sangrientas.

Este movimiento se vio censurado en la Segunda Guerra Mundial, pero luego de ésta comienzan a surgir nuevamente con más fuerza, logrando influenciar el teatro, el manga, el cine y a la música respectivamente.

El *Eroguro*, se relaciona, directamente, con el desahogo de los tabúes sexuales y pretende desarrollar el erotismo reprimido en los japoneses.

El erotismo al que hacemos alusión, que mezcla temas grotescos y sexuales, tiene una profunda relación con el *hentai*. Esta palabra quiere decir pervertido y es un género del manga y el animé japonés de contenido pornográfico, el cual puede abarcar tanto la comedia como el horror. El *Eroguro* es un subgénero del *hentai* “donde el contenido del animé/manga incluye el uso de sangre, gore, desfiguración, mutilación, entre otras perversiones”⁷⁴.

En nuestro país, la muestra de esta liberación sexual no es tan explícita, pero sí existen pequeños indicios de esta libertad. Por ejemplo en los eventos *Visual*, *Cosplay*, *Otaku*, etc., podemos apreciar a los jóvenes con letreros donde se *prestan*

⁷⁴Blog “Zona Otaku”, En:<http://zonaotakus.blogspot.com/2006/06/generos-del-hentai.html>

por un rato, regalan abrazos y *piquitos* (besos). Además, las mujeres utilizan vestuarios bastante provocativos.

Eroguro Kei, se le ha bautizado a este movimiento, luego que Los *Visual Kei* lo incorporaran a su estilo. “La apropiación *Visual* que se realizó principalmente gracias a la publicidad con la que la música *Visualkei* adquirió su modo de vestir.”⁷⁵ Es de esta forma como se van sumando elementos al *Visual*, tribu urbana que va evolucionando en subgéneros con características propias.

En Chile se identifica al integrante de este grupo, como el individuo que viste ropa negra rasgada, cadenas, maquillaje pálido con heridas de sangre, pelo teñido de colores llamativos, peinados estrambóticos, lentes de contacto de color blanco, sus labios están siempre pintados de color rojo o Negro. La música que escuchan tiene letras fuertes, sádicas y violentas.

1.3.3 Decora

Este grupo es el más diferente de los dos anteriores, porque sus seguidores escapan al negro, usando ropa con muchos colores, exceso de prendas, accesorios infantiles, tratando de tener una imagen más inocente y tierna.

Son conocidos en Chile como “niños arco iris” o los “arbolitos de pascua” debido a la gran cantidad de objetos y prendas que cuelgan de ellos. Esta tendencia es sólo referida a un modo de vestir.⁷⁶

⁷⁵Ocampo, Andrea, Op.cit., p.266.

⁷⁶ Ibídem., p.283.

Este subgrupo no tiene una historia tan extensa como las otras ramas que nacen del *Visual*, es un estilo reciente que nace de la estética particular que tenía un integrante de un grupo de J-rock⁷⁷ famoso, el cual utilizaba un exceso de prendas y muchos accesorios. Sus fans comenzaron a imitar su forma de vestir, y es por esta razón, como se señala en la cita anterior, que su única conexión con los *Visual* es la música.

El estilo *Decora* consiste en vestirse con prendas sobrepuestas, diferentes colores, usar la mayor cantidad de pinches posibles, pelo teñido con colores llamativos, chasquillas exageradas, pulseras, cintillos, chapitas, prendedores, stickers brillantes, etc., todo lo que se pueda poner en exceso.

Como podemos apreciar, todos estos subgrupos del *Visual* tienen particularidades en común; por ejemplo, la música, lo andrógino, el querer siempre buscar una apariencia femenina, la exageración en los peinados, maquillaje y vestuario, entre otras características particulares, que nos sirven para identificar elementos teatrales en esta tribu urbana chilena.

En este sentido destacamos la capacidad que tienen los integrantes del movimiento *Visual* en especial los hombres, que imitan a la perfección características femeninas, transformando su aspecto físico y su forma de hablar. Ya que no solo personifican visualmente, sino que también mantienen su personaje todo el tiempo que están caracterizados.

Esta particularidad tiene relación directa con la teatralidad, (tema que analizaremos posteriormente) ya que “Todo fenómeno de teatralidad se construye a

⁷⁷ Es una denominación de la música rock desarrollada en Japón. El nombre J-rock proviene del inglés Japanese rock, y es uno de los movimientos más potentes dentro de la cultura japonesa en la actualidad.

partir de un tercero que está mirando”⁷⁸ como afirma el teórico Oscar Cornago⁷⁹, al momento que estos jóvenes buscan ser vistos por terceros se transforma en un hecho teatral.

Los visual kei en Chile implicará desbaratar la teatralidad óptica en un territorio que, no viviendo la superpotencia – ni económica ni estética- de su origen, se implementa en suelo fértil, que mediante la sobrecarga de autenticidad (como juego de simulacros) lo transformará en una subcultura.⁸⁰

Chile es un país importador de culturas, tendencias, estilos, etc. Estamos muy influenciados por países extranjeros. Como menciona la cita anterior, no somos parte de la súper potencia oriental, ni menos tenemos sus cánones económicos, sociales, culturales, etc., pero aun así, los jóvenes chilenos han absorbido y adaptado fructíferamente la tendencia de los pares nipones generando en nuestro territorio nuevas subculturas. Esto se relaciona con el hecho de que

Hoy en día conviven culturalmente desde el analfabeto digital hasta el hacker más consumado, mecanismos análogos y digitales y formas de vida tradicionales o incluso tribales con alianzas sociales virtuales como blogs, facebook o twitter que a su vez pueden ser mecanismos de conexión y relación de estas formas de vida anti-globalización.⁸¹

⁷⁸Cornago, Oscar, Op.Cit., p. 4.

⁷⁹Óscar Cornago es Científico Titular del Instituto de la Lengua Española del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Madrid). Doctor en Filosofía y Letras, con la especialidad de Filología Hispánica, en la Universidad Autónoma de Madrid. Sus estudios se centran en la historia y la teoría de la literatura y el teatro contemporáneos.

⁸⁰Ocampo, Andrea, op.cit., p.227.

⁸¹Radrigán, Valeria: “Cyborgs y Neomestizaje”, en *Escáner Cultural: Revista virtual de arte contemporáneo y nuevas tendencias*, 9 de enero 2010.

Es así como las redes forman parte importante de esta nueva tendencia que trae consigo el mundo contemporáneo. Claramente nos hace visualizar el hecho de que hoy en día todo está interconectado, el acceso fácil a encontrar nuevas tendencias que se dan en otros países, parece ser algo novedoso e interesante para estos jóvenes. El internet es parte esencial de nuestro mundo actual, por tanto “la existencia de la vida virtual trae consigo un mundo en el que las fronteras físicas no tienen ningún sentido, cosa vivenciable de modo constante, de forma masiva y de una potencia total”⁸².

Es cierto, la mayoría de las tendencias que llegan desde el extranjero a nuestro país, a través de la red, las tomamos de cierta manera que las chilinizamos, convirtiéndolas en nuestro propio estilo y adquiriendo una nueva conciencia de esta. Con esta pequeña base, podemos descubrir en la siguiente cita, que

Es en este espacio de “nueva conciencia” donde la metáfora cyborg entra a articular espacios de representación que permiten nuevas interpretaciones de historia, identidad y roles, siendo efectiva para emitir un discurso reaccionario ante las purezas de raza y, básicamente, de pensamiento, obsoletas ante las características actuales de la población mundial, ya definida como mezclada, hibridada y fronteriza, una raza mundial mestiza.⁸³

En relación a lo anterior, podemos aludir que Chile es país mestizo de nacimiento y que su formación ha estado marcada constantemente por influencias extranjeras. En su inicio, el mestizaje en Chile, fue producto de un contacto personal y directo. Hoy el neo-mestizaje que se produce en nuestro país, se relaciona con la tecnología, facilitando una conexión directa e instantánea con diversas culturas, sin necesidad del contacto personal de aquellos tiempos. Es a través del internet, de la

⁸²Idem.

⁸³Idem.

hiperconexión, que nos encontramos en constantes intercambios de pensamientos e ideas, lo que nos lleva a crear una nueva interpretación de nuestra identidad chilena.

Por otra parte, la red, es el mecanismo tecnológico ideal para generar una careta distinta a la real. Es aquí, donde el uso del *Nickname*, nos permite ingresar al mundo virtual con una personalidad distinta a la cotidiana, lo que me da un sinfín de posibilidades identitarias.

Es otro YO el que se desplaza en este nuevo territorio siempre en tránsito de lo tecnológico, un yo mutado, intervenido. La virtualización del cuerpo en imagen bit, en sonido retransmitido, en emoticón, en avatar, etc. no disuelve mi identidad, sino que la expande en múltiples posibilidades de representación, lo cual conlleva que me transformo, devengo en OTRO para la perspectiva del que dialoga conmigo.⁸⁴

Esta idea de ser otro, nos parece ser el punto de partida para pensar que los integrantes de las tribus urbanas pretendan llevar consigo más de una personalidad y múltiples identidades, las cuales, muchas veces, no tienen que ver con la cultura chilena.

A partir de lo señalado, la tribu urbana *Visual* vendría ganando un espacio en este mar de tribus urbanas que hoy existen en nuestro país.

Es el intercambio cultural, su origen, las magnificencias, las sobrecargas de accesorios, los peinados y vestuarios, los comportamientos no habituales, las intervenciones en centros públicos, las transformaciones andróginas y la idea que postulan al considerar que sus transformaciones tienen un carácter artístico, hace que

⁸⁴ Ídem.

nos llamen profundamente la atención, y por estas características creemos que podemos encontrar ciertas similitudes con el concepto teatralidad, que analizaremos a continuación.

Capítulo 2

Aproximaciones al concepto de teatralidad

Los estudios sobre la teatralidad “se pueden dividir entre aquellos que abogan por una comprensión amplia de este fenómeno y quienes lo piensan como algo privativo del medio teatral.”⁸⁵ Para efectos de esta memoria, justamente nos interesa la posibilidad de ahondar en este concepto como criterio de análisis para fenómenos que trascienden nuestra propia disciplina (el arte teatral), por lo que comprenderemos primeramente la teatralidad como

Una construcción autorreferencial que no excluye ninguna forma de representación, tales como rituales, festejos de matrimonios, formas religiosas de expresión, y que, según principios genéricos, se consideraban “impuras” y no artísticas⁸⁶.

Creemos que esta forma de entender la teatralidad será útil y pertinente para analizar nuestro foco de estudio, ya que aborda el concepto desde una concepción que no excluye lo que acontece en nuestro diario vivir. En efecto, todas estas representaciones citadas abarcan diversas características teatrales, que claramente son visibles en la vida diaria sin necesidad de explorar en el campo artístico para apreciarlas. Un ejemplo, como bien lo menciona la cita, es la celebración de un matrimonio, en donde cada uno de los participantes adopta la característica propia del rol a representar: los novios, el sacerdote y los invitados saben de antemano cual es su papel en el festejo, es por esto que previo a la ceremonia se realiza un ensayo para que no ocurran errores en el desarrollo de esta.

⁸⁵ Cornago, Óscar, Op. Cit., p. 2.

⁸⁶ *Ibíd*em, P.p. 18-19.

Desde esta perspectiva, es necesario comprender que el concepto de teatralidad se encuentra presente en ciertas actividades que acontecen en la vida cotidiana, las que mayoritariamente se aprecian en eventos públicos, ceremonias etc.

Desde las primeras sociedades humanas se distingue la presencia de elementos “teatrales” en distintas actividades de la vida cotidiana, pero en el siglo XX es cuando este fenómeno se incrementa, ya sea en la estructura de eventos públicos o privados, en los comportamientos individuales y colectivos, en el vestuario, en el maquillaje y peinados, en la escenografía y en la ambientación y en la asignación de funciones como “actores” y “espectadores”.⁸⁷

El desarrollo de las grandes urbes, las nuevas tendencias y el proceso de globalización propio de este siglo, hace que las personas potencien elementos teatrales tales como: maquillajes, vestuarios, peinados, accesorios, etc., con el fin de buscar una diferenciación de la masa, transformando el espacio urbano en un gran escenario.

Hay que agregar además, que hoy en día estos elementos han adquirido una importancia significativa para la vida de un individuo o un grupo social, ya que se han transformado en componentes propios de identificación para la sociedad contemporánea, como lo podemos visualizar en las tribus urbanas chilenas.

En el capítulo uno, ya hemos identificado todos estos elementos en los *Visual*, razón que vuelve a potenciar la pertinencia de este análisis tomando como ejemplo dicha tribu urbana.

⁸⁷ Adame, Domingo: *Elogio del Oxímoron introducción a las teorías de la teatralidad*, editorial Universidad Veracruzana, México, 2005, P.220.

Es por esta razón que podemos profundizar en el concepto de teatralidad como:

Cualquier representación estético-artístico-lúdico que se realiza con el cuerpo (voz, gesto, movimiento) y a través de una vasta serie de elementos jerárquicamente iguales que ponen en relieve su carácter ritual artístico. Siendo secundario si los signos producidos son de naturaleza lingüística o no lingüística, si se emplean para la realización de una acción o para transportar un mensaje o no.⁸⁸

Esta definición nos parece interesante ya que pone en relieve la noción de representación como clave de la teatralidad; un acto de volver a presentar algo que ya existe o que se asemeja a esta existencia. Con esto podemos decir que la representación funcionaría “como la reconstrucción de mundos a partir de lo que abunda en la naturaleza,⁸⁹ instalándose y mostrándose ante otros.

Es importante también, hacer alusión en este punto al concepto de ficción, ya que creemos que se encuentra relacionado directamente a la representación. Podemos entender ficción como “[...] lo que resulta de la invención o la recreación de un autor, lo que finge acciones o acontecimientos imaginarios que pueden o no ser semejantes a los reales.”⁹⁰ Con esta definición conseguimos definir que toda representación posee ficción, considerando si, que toda ficción es construida a partir de lo que vemos o escuchamos en la realidad, ya que se necesita un sustento real

⁸⁸ De Toro, Alfonso, Op.Cit., p. 10.

⁸⁹ Memoria de Cornejo, Benjamín; Miranda, Natalia: Influencias del performance Art en el teatro contemporáneo: Un acercamiento a través de la obra Kaspar, dirigida por Cristian Keim en la carrera de Actuación Teatral Universidad de Valparaíso 2009, Valparaíso 2010, p. 82. Memoria realizada en la carrera de Actuación Teatral de la Universidad de Valparaíso.

⁹⁰ De la Forja, Irupé: “Concepto de ficción, verosimilitud, función estética e instituciones”, 15 octubre 2006, En: http://www.forjadores.net/index.php?option=com_content&task=view&id=91&Itemid=72.

para dar vuelo a lo ficcional, por lo que creemos que la ficción se desarrolla a partir de los hechos cotidianos establecidos en la realidad.

Encontramos, que para esta primera definición general de teatralidad, y como se hace referencia en la cita, no necesariamente la representación tiene que ser portadora de un mensaje, aquí lo importante es hacer énfasis en los elementos teatrales que la caracterizan. Estos elementos tienen que ver con la utilización de un vestuario, gestualidades, un espacio particular etc.

Durante nuestra formación actoral, nos hemos podido dar cuenta que el diario vivir nos provee de una amplia gama de referentes aplicables al escenario teatral, que para su efecto no necesariamente poseen connotación artística. Como por ejemplo, el comportamiento de los individuos en la vida cotidiana, que develan rasgos de un grupo humano respecto al medio en el que habita. Es así, como cada individuo presenta conductas que se relacionan con su determinada cultura, entendiendo esta como “el conjunto de valores, costumbres, creencias y prácticas que constituyen la forma de vida de un grupo específico,”⁹¹ en la cual se desenvuelve y forma parte de una estructura social, donde unidos por “ciertas semejanzas o coincidencias en su constitución o actividad,”⁹² se desarrollan. Por esto, comprenderemos sociedad como “un grado más complejo de organización y asociación humana. Supone la existencia de instituciones y normas establecidas.”⁹³

⁹¹ Eagleton, Terry: *La idea de cultura, una mirada política sobre los conflictos culturales*, Ediciones Paidós, Barcelona, 2001, p. 67.

⁹² “Definición de la sociedad” En: http://pdf-esmanual.com/books/7167/definicion_de_la_sociedad.html

⁹³ Chinoy, Ely: *La sociedad, una introducción a la sociología*, Fondo de Cultura Económica, México, 1966, p.56.

Cabe destacar que “Antropológicamente, el concepto de cultura se funda en una pregunta esencial del hombre con respecto a su condición ¿Qué soy yo y que no?”.⁹⁴ Esta pregunta establece un cuestionamiento propio de lo humano y determina una diferencia fundamental entre cultura y naturaleza. Así tanto lo que sucede en la naturaleza como en la cultura son representaciones simbólicas, que van desde lo sensorial o intuitivo (naturaleza) al lenguaje mismo (cultura). Por esta razón, existe un constante re-presentar social.

La función principal de las representaciones sociales, es la interpretación de la realidad, relacionándose con esta a través de la creación de símbolos y significados. Interpretar la realidad es sólo hacerse un reflejo de ésta, sino que es una relación en la que se construye la realidad y a la vez se modifica el sujeto que a partir de esta relación va con-formando su identidad social.⁹⁵

Por estas razones, pensamos que es pertinente detenernos en una acepción del término teatralidad que nos permitirá profundizar aún más en el desarrollo de nuestra investigación. El concepto al que hacemos alusión es el de Teatralidad social.

2.2 Teatralidad Social

La teatralidad social consiste “en todo tipo de acciones realizadas fuera del ámbito del teatro, donde se reconocen los elementos teatrales de una determinada cultura”⁹⁶. Se considera además, como una construcción cultural, donde se

⁹⁴ Everitt, Anthony: “Ciudadanía y cultura”, Documento facilitado por la profesora Guía Valeria Radrigán.

⁹⁵ Guimelli, Christian: *El pensamiento social*, Universidad Nacional autónoma de México, 2004, p. 63.

⁹⁶ *Ibidem*, p.233.

“constituye un sistema de códigos de sectores sociales que codifican su modo de percepción del mundo y su modo de auto-representarse en el escenario social.”⁹⁷ Podemos decir, que la teatralidad logra poner en evidencia el pensamiento y sentimiento colectivo de un grupo.

Se apela así a una conducta que se efectúa como si se estuviese en un escenario, en donde:

[...] en determinados acontecimientos los participantes adquieren la categoría de actores y actrices, en cuanto "actúan," no se comportan "naturalmente" sino que asumen personajes, en función de la existencia de unos espectadores⁹⁸

Esto puede quedar aún más claro con un ejemplo que nos entrega el teórico teatral Juan Villegas, quien nos cuenta que

En Estados Unidos, los informes periodísticos sobre el juicio a O.J Simpson enfatizaron el comportamiento “teatral” de los participantes, a los cuales se le asignaba un comportamiento dirigido a impresionar o influir en los miembros del jurado y en el público que seguía el juicio a través de la televisión. [...] En la página 13 de la misma sección, se comenta el efecto de la ropa usada por los abogados en los juicios y cómo la selección del traje y los colores son instrumentos de comunicación.⁹⁹

Con esto podríamos decir que se privilegia el actuar de un individuo en función de la presencia de otros, los que de alguna manera ayudan a desatar la teatralidad.

⁹⁷ Ídem.

⁹⁸ Villegas, Juan, op.cit., p.2.

⁹⁹ Ibídem, p. 8.

Además, en relación a la teatralidad como una construcción cultural, podemos decir que “las teatralidades son portadoras de mensajes de acuerdo con los sistemas culturales de que son productos y en los cuales se utilizan.”¹⁰⁰ Toda cultura posee características representativas, en este sentido y comparando con la primera impresión que tuvimos sobre teatralidad, aquí sí se debe poseer un mensaje claro, ya que permite transmitir información concreta acerca de la historia de alguna cultura.

Concebimos que la teatralidad se funda en ideas e imaginarios sociales de cada subsistema social, entendiendo subsistema como una estructura social creada por el hombre donde se reafirman actitudes, percepciones, creencias, hábitos, motivaciones, etc., es decir, cada uno es productor de discursos o ideas que son funcionales al mensaje que quieren comunicar a sus receptores. Cabe destacar, que

Dentro de un sistema o subsistema existe una pluralidad de sistemas o subsistemas de teatralidad, tales como “teatralidad política”, “teatralidad pedagógica”, “teatralidad deportiva”, “teatralidad religiosa” etc. Cada una de estas corresponde a sistemas de signos empleados en estas actividades como los practicantes del sistema.¹⁰¹

Claramente esto de alguna manera nos ayuda a entender la importancia que tienen los imaginarios colectivos, ya que es a partir de ellos que se van creando ciertos códigos, los cuales ayudan a entender el mensaje que quieren transmitir. Un ejemplo de aquello son las estrategias teatrales de personificación, utilizadas por los integrantes de la tribu urbana *Visual*, específicamente *Cosplay*, los cuales estudian los movimientos, el vestuario, el maquillaje, el lenguaje, la personalidad, etc., del

¹⁰⁰ Ibídem, p.18.

¹⁰¹ Ibídem, P. p 18-19.

anime que quieren representar, logrando de esta manera la caracterización perfecta de su personaje.

Es por esta razón por la cual afirmamos que la teatralidad es un sistema que posee diversas ramas y que se puede encontrar en variadas representaciones de la vida social.

Con la teatralidad podemos afirmar que la vida cotidiana podría pasar a ser una sucesión de actos teatrales, debido a que se reconocen diferentes elementos propios de este arte, lo que nos permite además, la identificación cultural de ciertos grupos sociales.

Entenderemos por teatralidad “el hecho de que la vida social o las actividades se transforman en espectáculo, en acto público”¹⁰², de este modo, podemos hablar de una espectacularización de la vida social, en donde se construyen objetos o discursos para ser vistos frente al resto de la sociedad.

Guy Debord en su texto *La sociedad del espectáculo*, señala que: “El espectáculo se muestra a la vez como la sociedad misma, como una parte de la sociedad y como instrumento de unificación”.¹⁰³ Esto quiere decir que la sociedad en si misma crea el espectáculo, que vendría siendo una característica de toda comunidad en cuanto a la representación de roles que deben cumplir los individuos en esta.

¹⁰² Villegas, Juan, op.cit., p.5.

¹⁰³ Debord, Guy: “La sociedad del espectáculo”, en Revista *Observaciones Filosóficas*, Madrid, 1967, p.2.

Un ejemplo de esto mencionado por Mauricio Barría es que todas las secretarias se visten de la misma forma cuando cumplen su rol laboral o todos los escolares se visten igual para cumplir su rol de estudiante. Representan la imagen convencional de lo que significa ser una secretaria o un estudiante “El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes”¹⁰⁴. Todos están representando un personaje teatral con plena conciencia, pero esconden que la tienen y a eso se le llama sociedad del espectáculo. Todos estamos representando en un alto nivel, pero esto no es develado, porque estamos en un constante juego como en el teatro al asumir una cuarta pared que borra que estamos simulando y es “Allí donde el mundo real se cambia en simples imágenes, las simples imágenes se convierten en seres reales y en las motivaciones eficientes de un comportamiento hipnótico”¹⁰⁵. La vida real se ha convertido en la representación de lo real, solamente la imagen de lo que representa lo real es un “deslizamiento generalizado del tener al parecer”¹⁰⁶ se pasa del ser al tener y del tener al parecer.

A esto se suma que muchas veces hay actitudes y gestos “que acusan a obedecer al sentido de representar un papel que no es el que espontáneamente se vive, sino el adoptado a una escena de la vida concebida como un gran teatro en el que contemplamos unos a otros.”¹⁰⁷

Es significativo señalar la importancia de este punto, ya que podríamos estar hablando de personas que se transforman en personajes, a tal punto que se asemeja a lo que sucede en el teatro, donde yo personifico a otro. En la vida social,

¹⁰⁴ Ídem.

¹⁰⁵ Ídem.

¹⁰⁶ Ídem.

¹⁰⁷ Orosco Díaz, Emilio: *El teatro y la teatralidad del barroco*, Editorial Plantea, Barcelona, 1969, p.109.

esto se basa en el comportamiento y en la manera en que el individuo tiene que relacionarse con su entorno o con el mundo que lo estimula.

Cuando mencionamos esto, nos referimos concretamente al rol social de algún individuo. El rol, específicamente, corresponde a comportamientos definidos social y culturalmente que se espera que una persona cumpla de acuerdo a su status o posición social. En todo grupo existen status, uno de rango superior y otro inferior, y es así como a cada status le corresponde un rol, es decir un determinado comportamiento en la sociedad.

Actualmente, en la sociedad contemporánea, hemos notado que los comportamientos sociales obedecen a una influencia visual recargada tomada por la globalización, lo que ha desencadenado que una persona o un grupo, posea una estrecha relación con el concepto de teatralidad. Decimos esto, porque creemos que los individuos de una sociedad, al comportarse de manera poco habitual (asumiendo roles, exacerbando sus cualidades, características, gestualidades, vestuarios, etc.) producen que el colectivo observe aquellas situaciones, convirtiéndose de esta manera en espectadores de la realidad, la cual se transformaría en un espacio de representación.

Ya mencionado y descrito el rol social que desempeña un individuo, señalaremos dos conceptos que marcan la relación estrecha entre teatralidad y vida social, estos son la función del actor y espectador en la cotidianeidad.

[...] estas ideas, se han modificado en la actualidad por los conceptos de “actor”, el que representa bien su papel social; y “espectador”, quien en lugar de participar en algo “lo ve”. En lo cotidiano se emplean series de frases metafóricas en alusión a lo teatral sobre todo al papel del “actor”¹⁰⁸

¹⁰⁸ Ibídem, p.235.

Entonces, el individuo social pasa a tomar la función de actor, producto de sus comportamientos y actitudes en un espacio determinado. Por otra parte el papel de espectador lo facilitan las personas que están dentro de la sociedad, las cuales se transforman en observadores de un hecho. Es importante y relevante reconocer la acción del individuo o grupo social que toma el papel del actor en estos espacios, ya que es este, el que de alguna manera desata la teatralidad en el escenario social, permitiendo al resto de la sociedad observar este hecho y formar parte de él.

Un ámbito muy preciso de la vida social en donde se manifiesta lo anterior, es en las celebraciones culturales. En estos actos podemos verificar verdaderos despliegues de teatralidad, debido a que se magnifican elementos como bailes, maquillajes, vestuarios, entre otras, para así poder lograr la identificación del acto. Esto se extiende a “ceremonias sociales, actos políticos, encuentros populares [...]”¹⁰⁹, constatándose

una permanente teatralización de la vida cotidiana, por ejemplo en el campo de la política, donde como sabemos, ya no se trata de la representación de contenidos, de ideas o propuestas, sino de escenificaciones. De igual manera las “escenas” de la vida cotidiana (locales, comportamiento, vestimenta de “moda”) consisten, como lo indica ya el término mismo, en auto escenificaciones ritualizadas que comienzan con la vestimenta y se concretizan en gestualidad y acción.¹¹⁰

El rito, en latín *ritus*, rígido, “designa un culto en el sentido de lo que se cultiva, también se refiere a una actividad pautada, obligatoria y, en sentido más amplio, un

¹⁰⁹ Cornago, Oscar, Op.Cit., p.2.

¹¹⁰ De toro, Alfonso, Op.Cit., Pp. 18-19.

uso, una costumbre.”¹¹¹ El estudio del rito ha tenido grandes conflictos para su investigación y comprensión, ya que el tema en occidente siempre fue considerado como parte esencial de la teología. No obstante, existieron esfuerzos por parte de algunos filósofos, por comprender la actividad humana, dándole algunas definiciones sobre aspectos completamente humanos; Entre estas podemos encontrar, las que se refieren a los hábitos, a las costumbres y también a algunas acciones humanas. El rito, en cuanto a actividad humana, “es fundamentalmente: acción, acto, o hacer,”¹¹² esto, da distintos sentidos y direcciones a una posible interpretación y comprensión del mismo. “Desde esta perspectiva el Rito es entonces transformación, movimiento, que se encuentra profundamente vinculado con distintos órdenes sean estos: óntico, lógico, ético o estético.”¹¹³ Es por esto que creemos que el rito pasa a ser primordial dentro del concepto teatralidad, en el presenciarnos una serie de reglas específicas que se aplican a la conducta humana, determinando el modo en que las personas deben comportarse frente a los objetos que alcanzan una naturaleza sagrada, entendiendo esto como objetos o simplemente seres que las personas veneran y que adquieren una importancia fundamental para sus vidas.

En lo que respecta al rito, pareciera erróneo decir que no hay una función espectacular; en realidad, con frecuencia hay una división, igual que en el teatro, entre los que realizan el rito y los que solamente participan, como por ejemplo, el sacerdote en la misa cristiana y la congregación, es decir hay una diferencia entre los que sólo observan, y los que también son observados.¹¹⁴

¹¹¹ Becerra, Gustavo: “Notas para un posible análisis del rito”, Universidad central, Archivo pdf, p. 53.

¹¹² Ídem.

¹¹³ Ídem.

¹¹⁴ Sonesson, Göran: El lugar del rito en la semiótica del espectáculo, En: <http://www.heterogenesis.com/Heterogenesis-2/Textos/hcas/H29/Sonesson.html>

Tal vez no hay nadie en el rito que no es sujeto sino sólo objeto de observación, porque también el oficiante está presente y experimenta el rito como tal; él lo realiza para sí mismo en el mismo sentido que lo hace para los demás. Es así como el rito pasa a ser una secuencia de conducta que se ofrece a la contemplación.

Un ejemplo significativo de aquello y que nos vincula con nuestro foco de estudio, es la celebración de *Fanviña*, convención de fantasía, animación japonesa, video juegos, comics, literaturas, juegos de rol y de cartas que surge el año 2006 y que desde entonces se ha realizado todos los años en la Quinta Vergara ubicada en Viña del Mar. En estas convenciones los participantes generalmente adoptan las características propias de la tribu urbana a la que pertenecen, utilizan vestuarios y maquillajes de personajes de animación, se transforman andrógicamente, bailan al ritmo de la música de cantantes o grupos japoneses y utilizan el lenguaje propio del país Nipón. Para los participantes este evento es muy importante, ya que este se lleva a cabo sólo una vez al año, es por esto que los interesados se preparan con mucho tiempo de anticipación para que sus vestuarios, transformaciones y bailes, salgan a la perfección. Este es el momento en el cual pueden ser vistos por sus pares e intercambiar experiencias, conocimientos, gustos, competir, etc. Este evento, también se convierte en un espectáculo para las personas ajenas a estos grupos, las cuales concurren en gran cantidad cada año con sus cámaras fotográficas para observar y retratar a las diversas tribus, que logran llamar la atención con sus particularidades y excentricidades.

Por otro lado, para apoyar la investigación, Oscar Cornago, plantea diversas características para pensar que, la vida cotidiana posee particularidades teatrales. Una de ellas se relaciona con el tema de la materialidad. Cornago menciona que:

Un factor que potencia la teatralidad es el énfasis en la exterioridad material, la ostentación de la superficie de representación, de los signos que se van a poner en juego. A través de un exceso de materialidad, el código llama la

atención sobre sí mismo, haciéndose más visible. Este exceso de materialidad está relacionado con la necesidad de atracción de la mirada del otro, que hace que todo esto adquiera algún sentido, a saber: el ser visto.¹¹⁵

Llamar la atención a través de una demasía de materialidad parece ser otra característica que se acerca a lo teatral y que podría confirmar el uso de este concepto en situaciones que ocurren en la vida cotidiana. Esta materialidad tiene como objetivo ser visto y sobresalir frente al resto de la sociedad.

Como pudimos apreciar, hemos diferenciado variadas particularidades del concepto a estudiar, es por esta razón que a continuación pondremos en evidencia, concretamente, las características de teatralidad en relación a ejemplos de la vida cotidiana, que nos entrega Óscar Cornago.

2.3 Características de la teatralidad

Óscar Cornago, nos señala tres elementos fundamentales para entender la teatralidad: Teatralidad como mirada del otro, el funcionamiento de la teatralidad y la dinámica del engaño o fingimiento.

2.3.1 Teatralidad como mirada del otro.

“Todo fenómeno de teatralidad se construye a partir de un tercero que está mirando”¹¹⁶. Esto quiere decir, que para que exista un hecho teatral, necesariamente tiene que existir un tercero que haga de espectador, de lo contrario no existiría este fenómeno; su fin es ser recepcionado por un público.

¹¹⁵ Cornago, Op. Cit., p. 5.

¹¹⁶ Ibídem, p.4.

Cualquier obra artística, está construida pensando en el efecto que ha de causar en su receptor, pero el caso de la teatralidad no solo se piensa en función de su efecto en el otro, sino que no existe como una realidad fuera del momento en el que alguien está mirando; cuando deje de mirar, dejará de haber teatralidad¹¹⁷.

Colores, autos, microbuses, ruidos, etc., son las mayores distracciones ambientales para los actos de teatralidad que se manifiestan en la vida diaria. Es por esta razón, que aquellas manifestaciones que se instalan en el marco de la cotidianeidad, tienden a magnificar su expresión, para así no dejar de ser observadas y no perder su sentido teatral. En este caso La teatralidad sólo tiene realidad mientras esta funcionando.

2.3.2 El funcionamiento de la teatralidad.

El autor nos señala que; “No es posible pensarlo como un producto acabado o como un texto que espera paciente la llegada de un lector/receptor para ser interpretado”.¹¹⁸ Podemos señalar entonces, que el hecho teatral tiene que ir en busca del receptor para exponerse “en un espacio público en donde la mirada del otro va a desencadenar el mecanismo teatral.”¹¹⁹

Como elemento interesante a analizar dentro de este punto, está el tema del disfraz. Específicamente, un disfraz es una vestimenta confeccionada con el propósito de llamar la atención, éste puede poseer fines artísticos, religiosos, promocionales, entre otros. Una persona puede disfrazarse para representar un

¹¹⁷ Ídem.

¹¹⁸ Ídem.

¹¹⁹ Ibídem, p. 4.

personaje real (histórico) o ficticio en un evento, circunstancia especial o simplemente para dar a conocer el estilo al que representa, como lo es en el caso de las tribus urbanas. Llamar la atención es la clave del disfraz, ya que nadie se disfraza si no va a ser visto por otro. Un ejemplo de la vida cotidiana que menciona el autor, es una ceremonia de misa en donde no tiene sentido que el sacerdote se vista con sus atuendos y realice la misa si no asisten los feligreses, sin los cuales el ritual perdería sentido.

2.3.3 Dinámica del engaño o fingimiento.

Este punto es indispensable para que la teatralidad se haga visible. Nos referimos a un “actor interpretando el personaje,”¹²⁰ es decir, actuando como si fuera otra persona teniendo como objetivo un desdoblamiento de la personalidad, asumiendo un determinado rol. Un ejemplo de esto, es el travestismo, en donde la persona busca representar físicamente a alguien del sexo contrario. Esta acción de fingimiento logra su efecto teatral al llamar la atención de la sociedad cuando se muestra en espacios públicos. “El hombre no se viste de mujer para estar solo en casa; en ese caso sería objeto de su propia mirada.”¹²¹

Cornago une estos elementos, resumiendo la teatralidad como:

La cualidad que una mirada otorga a una persona (como caso excepcional se podría aplicar a un objeto o animal) que se exhibe consciente de ser mirado mientras está teniendo lugar un juego de engaño o fingimiento.¹²²

¹²⁰ *Ibidem*, p.5.

¹²¹ *Ídem*.

¹²² *Ídem*.

Todos estos componentes funcionan como un mecanismo en donde, tomando el ejemplo anterior del travestismo, “lo fundamental en el efecto de la teatralidad es que esta dinámica de engaño o fingimiento se haga visible, es decir, que el que mira descubra por detrás del disfraz de mujer la verdadera identidad de hombre.”¹²³ Esto quiere decir, que el observador sea consciente que es ficción lo que esta viendo, de lo contrario dejaría de ser teatral.

Aquí nuevamente aparece el concepto de ficción, y como podemos ver, el fingimiento se arma, necesariamente de una imagen tomada de la realidad, en este caso una mujer. Luego, el hombre que se transforma en esta figura femenina real, la transforma, convirtiéndola en una imagen ficcional. Decimos esto, porque queremos recalcar que toda representación y por ende ficción, toma elementos de la vida diaria.

Creemos que la representación y la teatralidad, tienden a ser conceptos que a menudo se confunden, es por ello que a continuación los diferenciaremos.

Como hemos citado, la representación es el acto de volver a presentar algo que ya existe, lo hemos entendido como “la reconstrucción de mundos a partir de lo que abunda en la naturaleza.”¹²⁴ Por otra parte, la teatralidad es la cualidad llamativa y subjetiva, poseedora de signos y sensaciones presentes, en menor o mayor grado, en ciertas representaciones.

Otro factor importante que menciona el autor acerca de la representación, es el efecto de redoblamiento que tiene esta, la cual es una forma de representación de la misma representación. Para aclararlo utilizaremos el ejemplo que muy bien usa

¹²³ *Ibidem*, p.6

¹²⁴ Cornejo, Benjamín; Miranda, Natalia, *op.cit.*, p. 82.

Cornago: el travesti no personifica el ser-mujer, el maquillaje, el peinado, la ropa, etc., estas características se transforman en los signos de lo que se quiere ser. “estos signos se exageran de modo que se hace visible el juego; no se trata, por tanto, de representar lo femenino, sino de representar que se representa el ser-mujer.”¹²⁵ Permanentemente, cuando vemos a un travesti, sabemos que nos estamos enfrentando a un hombre, ya que naturalmente este tiene que exagerar los signos característicos de una mujer, maquillaje, utilizar peluca, vestuario, etc., para que de esta manera aparezca la representación de la imagen femenina. Así podríamos decir que “se trata de no crear un objeto que reproduzca a otro sino que un objeto – la imagen- que reproduzca las apariencias del primero”¹²⁶ , por tanto podría decirse que en el caso del travesti, se reconoce su artificialidad puesto que pretende simular la apariencia de lo femenino ,sin parecersele sin embargo absolutamente. Así, Cornago agrega que asistimos a una representación de la representación, es decir, la exageración de las características más simbólicas del objeto que se desea representar. Entonces podemos agregar que, “el representar es un proceso por el cual se instaura un representante que ocupara el lugar de lo que representa”¹²⁷ , esto además requiere asumir un espacio, un cuerpo y un tiempo, lapso de inicio y término de esa representación.

Con esto podemos decir que la representación es la esencia de la teatralidad ya que la hace más consiente para el espectador, quien disfruta de aquel procedimiento, “el juego del artificio y el desequilibrio de las identidades, el soy *uno*, pero represento *otro*, soy yo pero en realidad no lo soy”¹²⁸ .

¹²⁵ Ídem.

¹²⁶ Aumont, Jaques: *La imagen*, editorial Paidós, España, 1992, p.107.

¹²⁷ *Ibidem*, p.108.

¹²⁸ Ídem.

Finalmente, podemos concluir, en primera instancia, que el concepto de teatralidad responde a diversas manifestaciones, no excluye ninguna forma de representación. Además, hemos podido apreciar que en este siglo el fenómeno se ve incrementado en diversos ámbitos.

En lo social, podemos decir que esta relacionado estrechamente con los elementos de una determinada cultura, se puede apreciar en lo que sucede en el cotidiano, enfocándose, por así decirlo, en las conductas que presentan los individuos dentro de la vida social, en base a sistemas de signos gestuales, corporales, voz etc., en donde adquieren la categoría de actores y actrices en cuanto no se comportan naturalmente.

En segundo lugar y para la mejor comprensión del tema, haremos una síntesis enumerada de aquellos elementos que se pueden desglosar de los puntos anteriormente mencionados en todo lo que respecta a este capítulo, para así dar un mayor orden y poder verificar, en el capítulo cuatro, si la tribu urbana *Visual* y sus acciones poseen o no teatralidad.

- 1. Acontecimiento y co-presencia:** La teatralidad se funda a partir de un hecho que ocurre aquí ahora, que es efímero y que implica la presencia de alguien que realice dicho acontecimiento. Entonces se provoca una interrelación con el que realiza la acción y con un espectador el cual ve esta acción. Para que haya teatralidad es importante que exista un observador que aprecie un acto representativo. Si no existiera este ente que mira, dejaría de haber teatralidad. Todo acto teatral está pensado para ser visto por otra persona.

2. **Gestualidad y cuerpo:** siempre debe existir un cuerpo el cual genera la teatralidad por tanto es meramente importante que exista, así también es el gesto el que provoca la mirada del otro, lo cual finalmente da inicio para hablar de teatralidad.

3. **Representación:** En la representación los signos propios de algún personaje se tienen que acentuar para así potenciar la teatralidad. Hay mayor énfasis en la exterioridad material, la ostentación de la superficie de representación de los signos que se van a poner en juego. Los códigos llaman la atención sobre sí mismos, haciéndose más visibles. Este exceso de materialidad, como lo hemos mencionado, está relacionado con la necesidad de atracción de la mirada del otro, que hace que todo esto adquiera algún sentido. El espectador disfruta al ver de forma consciente el procedimiento de la representación, el juego del artificio y el desequilibrio de las identidades.

4. **Rito:** El rito son reglas conductuales establecidas que siguen los miembros de una sociedad, grupo, etc., para poder convivir generando códigos comunes de entendimiento. Este funciona como otro elemento de alguna manera intensifica el desarrollo de la teatralidad en lo social, ya que se considera como ritual las mínimas cábalas que realiza una persona hasta sus actividades diarias.

5. **Presencia del Disfraz:** Nadie se disfraza si no va a ser visto por otro, uno se disfraza para exhibirse en espacios públicos, donde la mirada de otro va a provocar el mecanismo de la teatralidad. Si un disfraz no exige la mirada del otro, ya no estaría concebido como un disfraz, sino como un vestido específico para una determinada circunstancia.

- 6. Dinámica de engaño o fingimiento:** Para que haya teatralidad en la personificación de un personaje es fundamental que esta dinámica se haga visible, es decir, que el que mira descubra la verdadera identidad del disfrazado, de lo contrario, la representación dejaría de tener características de teatralidad.
- 7. Escenario:** La teatralidad es un mecanismo que proporciona una imagen visual que nace desde algo que ya existe, pero lo importante no es la imagen final producto de la representación, sino el espacio donde se realiza esta, que como lo hemos puesto en evidencia en el capítulo, este puede ser cualquier espacio que presente las características ya mencionadas.
- 8. Espectacularización:** La sociedad en si crea el espectáculo, transformando sus actividades cotidianas en un acontecimiento público, esto es una característica de toda comunidad cuando representa los diferentes roles que deben cumplir. Es una relación social entre personas mediatizadas por imágenes.

Capítulo 3

Liminalidad

3.2 Prácticas liminales

En relación a las intervenciones en espacios públicos, que se han vuelto contextuales, insertándose en las dinámicas ciudadanas, atravesando los acontecimientos reales, se encuentran las prácticas liminales. Este concepto es importante para esta investigación, ya que estas prácticas se generan fuera de la esfera artística, al igual que el foco de estudio de esta memoria, el cual, toma como eje central para su desarrollo, la cotidianidad.

Para definir con mayor precisión aquel concepto partiremos por ahondar en el trabajo del antropólogo francés Arnold Van Gennep¹²⁹, denominado *Los ritos de paso*¹³⁰. Los ritos de paso son los desarrollos sociales donde un individuo debe llevar a cabo numerosas transiciones. Son las trayectorias del ser humano a lo largo de su vida, marcada por una serie de momentos que toda sociedad suele ritualizar, como lo son el nacimiento, la pubertad, el matrimonio y la muerte. Son rituales, que además, “se relacionan a menudo con esos momentos de renovación simbólica cuando una sociedad o grupo afirma su identidad colectiva”.¹³¹ Los ritos de paso se encuentran en todas las sociedades, “pero tienden a alcanzar su máxima expresión en las sociedades de menor escala, estables y cíclicas [...]”¹³²

¹²⁹ Etnógrafo, etnólogo y antropólogo francés. Considerado como el más importante y activo etnógrafo de la historia de Francia, realizó una obra monumental que en un principio estuvo dominada por los estudios etnológicos sobre religiones, culturas y ritos comparados.

¹³⁰ Van Gennep, Arnold, En: <http://es.scribd.com/doc/51568669/Arnold-Van-Gennep-Los-Ritos-de-Paso>.

¹³¹ Delanty, Gerard: *Community: Comunidad, educación ambiental y ciudadanía*, GRAÓ, Barcelona, 2003, p. 63.

¹³² Turner, Víctor: *La selva de los símbolos*, Siglo XXI, Madrid, p. 53.

Van Gennep, ha demostrado que todos los ritos de transición muestran tres fases: separación, margen (o limen) e integración.

La primera fase, de separación, conlleva un comportamiento simbólico que denota el apartamiento de la persona o del grupo, de un punto anterior fijo en la estructura social o de un conjunto de condiciones culturales (un "estado"); durante el periodo "liminal" intermedio, el estado del sujeto ritual (el "pasajero") es ambiguo: éste pasa por un mundo que tiene pocas o ninguna calidad del estado pasado o por venir; en la tercera fase la transición se consuma.¹³³

Es en ese estado intersticial donde el sujeto neófito¹³⁴, encuentra una calidad de invisibilidad social, es decir, son "arrancados de sus posiciones estructurales y, consecuentemente, de los valores, normas, sentimientos y técnicas relacionadas con esas posiciones. También son despojados de sus hábitos anteriores de pensamientos, sentimientos y acción".¹³⁵ Por ejemplo; Un niño que va a ser adulto abandona el carácter social de ser niño de esa comunidad. En ese estado intersticial el sujeto es invisible, es algo y no es nada, está vivo y está muerto, está no vivo y no muerto a la vez, "su condición es de ambigüedad y paradoja, una confusión de todas las categorías habituales [...] se encuentran al margen del margen, flotando sin relación a los puntos fijos reconocidos del espacio-tiempo de la clasificación estructural".¹³⁶

¹³³ Ibídem. 54.

¹³⁴ Persona que se adhiere recientemente a una causa o a una colectividad.

¹³⁵ Ibídem, p. 68.

¹³⁶ Ibídem, P.p 57-58.

Lo que se refiere con ese estado de ambigüedad, se puede entender como una suspensión de los roles sociales que definen al sujeto, ya que “frecuentemente se dice que las personas pueden ser ellas mismas cuando no están actuando roles institucionales”.¹³⁷ Es en este caso, cuando la persona se transforma en un sujeto anómico,¹³⁸ donde la propia sociedad le construye un estado en el que queda entre paréntesis, desde un punto de vista social. Es en este espacio de paréntesis donde se constituye lo que denomina el antropólogo cultural Víctor Turner, la *communitas*; “entendida ésta como una anti-estructura en la que se suspenden las jerarquías a la manera de sociedades abiertas, donde se establecen relaciones igualitarias, espontáneas y no racionales,”¹³⁹ es en este espacio donde se reflexiona sobre la estructura social.

La *communitas* representa una modalidad de interacción social opuesta a la de estructura, en su temporalidad y transitoriedad, donde las relaciones entre iguales se dan espontáneamente, sin legislación y sin subordinación a relaciones de parentesco, en una especie de “humilde hermandad general” que se sostiene a través de acciones litúrgicas o prácticas rituales.¹⁴⁰

La explicación que da Turner, en relación a la *communitas*, es que ésta debe entenderse como contraposición a la organización, “definido en contra del carácter abstracto, institucionalizado y gobernado por las normas de la estructura social [...]”.¹⁴¹ Esta interacción social puede ser descrita como una etapa de reflexión,

¹³⁷ Ibídem, p. 63.

¹³⁸ Dícese de la persona que presenta una conducta que no se ajusta a las normas sociales establecidas.

¹³⁹ Diéguez, Ileana: “Escenarios y teatralidades liminales”, Op.Cit., p.2

¹⁴⁰ Ídem.

¹⁴¹ Delanty, Gerard: *Community: Comunidad, educación ambiental y ciudadanía*, Op. Cit., p. 63.

donde “la *communitas* irrumpe a través de los intersticios de la estructura, en liminalidad; desde las afueras de la estructura, en la marginalidad; y desde los cimientos de la estructura en inferioridad”.¹⁴² Es por esta razón, que durante este periodo ocurre la liminalidad. Aquí los neófitos son estimulados a “pensar sobre su sociedad, su cosmos y sobre los poderes que los crean y los sostienen”¹⁴³. Allí las distinciones y graduaciones jerárquicas, tienden a ser eliminadas. Nace un completo respeto e igualdad entre los sujetos. En esta etapa es donde se comparte y se estimulan las amistades más profundas.

El grupo liminal es una comunidad o grupo de camaradas y no una estructura de posiciones jerárquicamente dispuestas. Esta camaradería está por encima de distinciones de rango, edad, posición familiar y, en algunos tipos de grupos cultistas, hasta de sexo.¹⁴⁴

Esta concepción, se puede derivar claramente a las tribus urbanas actuales, las cuales no poseen distinción por las personas que las componen. Además, estos grupos funcionan con una estructura social independiente a la establecida, instituida por normas y reglas, comprendidas solamente por las personas que las integran.

Otro concepto que entrega el antropólogo, en relación a las *communitas*, es el drama social, concepto importante señalar, porque esta inserto en las sociedades estructuradas y fundadoras de estatus y jerarquías. Los dramas sociales, separan y dividen en una relación muy diferente a la que generan las *communitas*.

¹⁴² Turner, Víctor: *El proceso ritual*, Taurus, Madrid, 1988, p. 128.

¹⁴³ Turner, Víctor: *La selva de los símbolos*, Op. Cit., p. 68.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 62.

Víctor Turner, utiliza aquel término como la:

Categoría que expresaba la analogía entre una secuencia de acontecimientos supuestamente espontáneos que manifestaban las tensiones de una comunidad, y la forma procesal y concentrada que caracteriza a la expresión dramática occidental.¹⁴⁵

Con esto, se refiere a que toda comunión esta estrechamente relacionada con la ejecución de una acción por parte de los individuos que integran algún grupo, y esta debe tener, como todo proceso, un principio, un medio y un final. Así como en las obras teatrales encontramos una estructura, Turner, en la vida rutinaria de una comunidad, percibió la instalación de un tiempo dramático donde operaban cuatro fases:

1) La brecha, 2) la crisis, 3) la acción reparadora, 4) la reintegración. En el ámbito de la segunda fase ubicó también la emergencia de liminalidad, como umbral entre las etapas más estables del proceso, pero ya no en la dimensión de *limen* sagrado separado de la vida cotidiana, sino en el foro mismo de la sociedad, retando a sus representantes¹⁴⁶.

Es justamente en este tiempo dramático, donde Turner, percibió conductas exaltadas, concluyendo que en el quehacer normal de una sociedad se abría una brecha pública como resultado de una conmoción emocional o “un acto político encaminado a retar la estructura de poder”¹⁴⁷. El antropólogo observa que en las crisis abiertas por los dramas sociales, se producen situaciones de caos y de

¹⁴⁵ Diéguez, Ileana: “Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas”, Op. Cit., p.3

¹⁴⁶ Ídem.

¹⁴⁷ Turner, Víctor: *Antropología del ritual*, México, Instituto Nacional de antropología, 2002, p. 75.

liminalidad, es decir, estados de tránsito, de movimientos colectivos espontáneos que generan asociaciones no jerarquizadas y en las que se concretan acciones sociales que invocan posibles transformaciones o que ya constituyen espacios simbólicos transformadores.

Las fases planteadas por Turner, son estructuras que se repiten como una manera de resolver los conflictos de las comunidades. Como ejemplo de aquello y remontándonos a juegos de infancia, corresponderían al *boli (candadito)*; Lo que hacen los niños para detener un juego. En ese instante dejan de jugar, porque en ese minuto se ponen de acuerdo respecto a las reglas, encontrándose en una situación de igualdad. Todo lo que en el juego parecía jerarquía, donde uno tenía mayor poder sobre el otro, en ese estado de *boli* se suspende, no se ejerce relación. En las fases liminales del ritual, se aprecia frecuentemente una simplificación, hasta una eliminación de la estructura social.

Si se considera la liminalidad como es el tiempo y lugar de alejamiento de los procedimientos normales de la acción social, puede contemplarse potencialmente como un periodo de revisión exhaustiva de los axiomas y valores centrales en la cultura en que se produce.¹⁴⁸

Entonces, la liminalidad, es ese estado de apertura y ambigüedad que caracteriza a la fase intermedia de un tiempo-espacio, donde ocurre la suspensión de las normas establecidas y que está directamente relacionada con la *communitas*, puesto que trata de una manifestación anti-estructural y anti-jerárquica de la sociedad. Y el ritual de paso, el cual tiene estrecha relación con los ritos comunitarios, es la celebración del movimiento social del individuo, ya sea entrando o saliendo de un grupo y/o marcando la transición de un estado a otro en la vida.

¹⁴⁸ Turner, Víctor: *El proceso ritual*, Op. Cit., p. 171.

En la tribu urbana *Visual*, estas acciones ocurren principalmente en fiestas, tocatas de tributo a bandas japonesas y en los encuentros, tales como: *Fanviña*, *concomics*, *expo anime*, etc., donde se reúnen, no solo los integrantes de este grupo, sino de todas las tribus urbanas existentes.

Sus músicas, bailes, concursos, el intercambio de conocimiento, su forma particular de hablar y vestirse, sus nombres japoneses, los letreros regalando besos, abrazos y arrendándose, son los mejores ejemplos de liminalidad, ya que son sólo ellos los que entienden a la perfección cada signo que utilizan, y no la sociedad que observa. Es en este momento de ritual donde se produce la suspensión de las reglas sociales establecidas, para poder dar paso, sólo a las reglas correspondientes a la comunidad tribal.

Un buen ejemplo de aquella detención, es la fuerte suspensión de la norma de género que ocurre en estos eventos, especialmente cuando suena *Illuminati* del grupo Malice Mizer¹⁴⁹. La música provoca una especie de liberación sexual, donde ocurren toqueteos, besos entre hombres y mujeres. Son reglas que la sociedad no comprende, porque no está en conocimiento de los rituales internos realizados por estos grupos, no sigue los mismos códigos tribales. Somos sólo observadores de dicho destape sexual.

Al producirse aquella suspensión estructural, de esta sociedad que sigue las reglas establecidas por convención, los integrantes de las tribus urbanas pasan a ser

¹⁴⁹ Fue una banda japonesa de la escena musical del Visual Kei Japonés, activa desde agosto de 1992 hasta diciembre de 2001.

sujetos no clasificados, es decir, soy hombre y mujer, no soy hombre y no mujer a la vez.

[...] en situaciones liminales (en sociedades en que domina el parentesco) los neófitos a veces son tratados o simbólicamente representados como si no fueran hombres ni mujeres. Por otro lado, también se les puede atribuir características sexuales de ambos sexos, sin consideración de sus sexos biológicos.¹⁵⁰

Víctor Turner, dice que si el período liminal es visto como una fase inter-estructural en la dinámica social, el simbolismo, tanto de androgeneidad como de asexualidad, se torna inmediatamente inteligible en términos sociológicos, sin que haya necesidad de recurrir a explicaciones psicológicas (y especialmente de psicología profunda). Puesto que las distinciones sexuales son componentes importantes en el status estructural, ya que no tienen aplicación en un ámbito sin estructuras.

Turner, concluye definiendo la liminalidad, potencialmente y en principio, como “una región libre y experimental de la cultura, una región en la que no sólo se pueden introducir nuevos elementos, sino también, nuevas reglas combinatorias”¹⁵¹ Agrega además, que en la liminalidad “se prueban nuevos modos de actuar, nuevas combinaciones de símbolos, para aceptarlos o rechazarlos [...] La esencia del ritual es su multidimensionalidad, la multivocalidad de sus símbolos”¹⁵²

¹⁵⁰ Turner, Víctor: *La selva de los símbolos*, Op. Cit., p. 59.

¹⁵¹ Turner, Victor: *From Ritual to theater*, Consortium Book Sales & Dist, Nueva York, 1982, p. 28.

¹⁵² Turner, Victor: *Image and Pilgrimage in Christian Culture*, 1977, p. 40.

Ya hemos profundizado en el concepto de liminalidad aplicado a las distintas fases por las que se rige un determinado grupo en sociedad. Ahora, como referente final y para generar un nexo entre liminalidad y arte, se referenciará a la investigadora teatral Ileana Diéguez¹⁵³, quien busca fuera de las nociones artísticas y dentro de los diversos rituales públicos.

Diéguez dice que la liminalidad es ese momento puntual donde se “representan los imaginarios y los deseos colectivos y se exponen las presencias en el espacio social.”¹⁵⁴ Es por esta razón, que ella ha percibido que muchos artistas asumen sus trabajos como mediadores, como transmisores o testimoniadores, observadores y participantes, como seres que se desplazan en la liminalidad, entre ficción y realidad, entre el arte y los acontecimientos sociales, entre lo personal y lo comunitario. Es por ello que ha utilizado la liminalidad, como una metáfora para referirse al estado fronterizo de esos “artistas/ciudadanos que accionan utilizando estrategias artísticas para intervenir en la esfera pública,”¹⁵⁵ lo que le ha ayudado, también, a entender la naturaleza ambigua de quienes utilizan estrategias poéticas para configurar acciones políticas, singularizando el discurso. Diéguez aclara que lo político no se configura por las problemáticas y los temas, sino especialmente por la manera en que se construyen las relaciones con la vida, con el entorno, con los otros, con la memoria, la cultura e incluso con lo artísticamente establecido.

La investigadora dice que las prácticas liminales

Se arriesgan a intervenir en los espacios públicos, insertándose en las dinámicas ciudadanas, expuestas a ser contaminadas o atravesadas por los

¹⁵³ Investigadora teatral, Doctora en letras y especialista en teatro latinoamericano.

¹⁵⁴ Ídem.

¹⁵⁵ Ídem.

acontecimientos de lo real. O se generan colectivamente, fuera de la esfera artística, trascendiendo la dimensión contemplativa, y más allá incluso de propiciar una estética de la participación ponen en acción “utopías” de proximidad.”¹⁵⁶

Hoy se puede reconocer que existen variadas intervenciones que están sucediendo en espacios de tránsito común, las cuales han logrado reinstalar la teatralidad en calles, plazas, galerías y otros espacios públicos, donde los mismos ciudadanos dan origen a nuevos discursos. Es por esta razón que a Diéguez, le interesa reflexionar sobre las configuraciones poéticas que son creadas por ciudadanos, con la colaboración o no de artistas, como teatralidades liminales.

3.2 Teatralidad liminal

Ya hemos entendido la teatralidad como cualquier representación estético-lúdica que se realiza con el cuerpo, ahondando en que la teatralidad social consiste en todo tipo de acciones ejecutadas fuera del ámbito del teatro, donde se pueden encontrar variados elementos teatrales de una determinada cultura. Esta teatralidad identificable, obtiene características llamativas, signos que se encuentran en menor o mayor grado en ciertas representaciones, lo cual hemos definido como la reconstrucción de mundos a partir de lo que abunda en la naturaleza.

La unión que se genera entre teatralidad y teatralidad liminal, es precisamente en el ámbito de la representación, ya que la teatralidad liminal refiere a un estado umbral de esta, un espacio en donde lo que está sucediendo, es y no es representación.

¹⁵⁶ Diéguez, Ileana: “Prácticas escénicas y políticas. Teatralidades liminales”, Op.Cit., p. 6

Cuando se comenzó a hablar de representación, se insinuó al efecto de redoblamiento, haciendo alusión al travestismo. Los integrantes masculinos de la tribu *Visual*, adoptan esa transformación andrógina, creando un umbral dentro de esa representación de ser mujer, ya que soy hombre y no lo soy a la vez.

Ileana Diéguez, define la teatralidad liminal como

[...] situaciones donde se contaminan y cruzan la teatralidad y la performatividad, la plástica y la escena, la representación y la presencia, la ficción y la realidad, el arte y la vida. Lo liminal, como lo fronterizo, es de naturaleza procesual; es una situación de canjes, mutaciones, tránsitos, préstamos, negociaciones [...] Una teatralidad liminal implicaría una puesta en juego de estas condiciones.¹⁵⁷

Como ya se mencionó, la autora utiliza la palabra teatralidad en una dimensión metafórica, no como sinónimo de teatro, sino como una mirada que re-significa ciertas prácticas producidas en el espacio de lo real, en un sentido próximo a la observación. De esta forma, Diéguez afirma “que el estudio de lo liminal abarca situaciones de teatralidad y de performatividad que no necesariamente están asociadas a la disciplina del teatro y del performance art,”¹⁵⁸ y que también se pueden encontrar en representaciones de la vida cotidiana.

El teatro, cuando atraviesa ese umbral liminal, es cuando suspende la representación. Por ejemplo, cuando se echa a perder la iluminación, esperamos un momento para que esta se arregle. No sabemos si lo que esta pasando es real o es

¹⁵⁷Prieto Stambaugh, Antonio: “Performance y teatralidad liminal: hacia la represent-acción”, Archivo Pdf, En:http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/129/Performance%20y%20teatralidad%20liminal.pdf

¹⁵⁸ Diéguez, Ileana: “Escenarios y teatralidades. Liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas”, Op. Cit. 4

parte de la ficción del teatro, y ese no saber produce el umbral, la suspensión de la representación donde se sugieren estados de tránsito y de cruce.

Esta otra teatralidad, que se presenta fuera del marco disciplinar del teatro y dentro de las diversas intervenciones y rituales urbanos, como las realizadas por las tribus, son capaces de reconfigurar mundos y desatar imaginarios, debido a su gran poder performativo. El arte y el ritual son generados en zonas de liminalidad donde rigen procesos de mutaciones, de crisis y de importantes cambios. A lo que Diéguez apoya diciendo que esta mirada alejada al área teatral, importa para reflexionar sobre los rituales como hechos conviviales, en los que se concentra a través de la unión, entre un acto real y a la vez simbólico una teatralidad liminal. “[...] Reflexionar sobre las teatralidades liminales no sólo implica considerar su complejo hibridismo artístico, sino también, considerar las articulaciones con el tejido social en el cual se insertan”.¹⁵⁹

La ciudad, es el lugar de actividad continua, rutinaria o impulsiva, que mezcla la extrema concentración de actos humanos. También es el espacio público por excelencia, lugar del intercambio, del encuentro. “El universo de la galería, del museo, del mercado, de la colección se ha convertido para muchos creadores en demasiado estrecho, demasiado circunscrito, por lo que es impedimento a la creatividad”¹⁶⁰. Es por esta razón que el arte se encarna, enriquecido al contacto del mundo tal y como va.

A continuación, nos introduciremos en la liminalidad artística, para dejar en evidencia que ésta se puede encontrar en mayor grado y por naturaleza en la vida cotidiana.

¹⁵⁹ Ídem.

¹⁶⁰ Ibídem, p. 15.

Mauricio Barría, denomina la liminalidad en el teatro, como coeficiente de falla. Este fenómeno es la situación de error que ocurre en una representación teatral, dejando en evidencia que se está viendo una puesta escénica, y que el error se manifiesta como falla o quiebre de la ficción. “Cuando me refiero a producción de la falla aludo a la crítica del procedimiento de eficacia del efecto teatral”¹⁶¹. El error o falla “es una interrupción o intersticio del continuum de la representación”¹⁶², es en ese momento cuando se produce la liminalidad. “[...] La falla es entonces una suspensión de la representación o su desajuste radical, que rompe con la unidad discursiva y su eficacia”¹⁶³, es y no es representación al mismo tiempo.

Es por esta razón, que el concepto de liminalidad en el teatro, se aplica respecto a la ficción. En el momento en que la ficción está en el límite de no serlo y de serlo, y si se logra traspasar ese límite ficcional, se estaría hablando de un recurso completamente inesperado.

Para explicar de mejor manera la liminalidad en el teatro, Barría utiliza un muy buen ejemplo y lo pone en dos situaciones distintas. Si en una obra de teatro un actor se corta de verdad y sangra sin haberlo predispuesto, es un error, y por ende, se pierde la eficacia de la representación con respecto a lo que se quería conseguir con la ficción, porque todo el público empieza a mirar ese detalle. Pero también ese error puede ser buscado, entonces también se puede jugar a indagar en los niveles de liminalidad.

¹⁶¹ Barría, Mauricio: “De la performance a la teatralidad. La intensidad de la falla”, Universidad de Chile, 23 de noviembre 2005, Archivo Pdf. p. 7.

¹⁶² Ídem.

¹⁶³ Ídem.

En el caso de la obra teatral realista convencional, dice el dramaturgo, constantemente se trata de evitar la liminalidad, ya que está se mantiene siempre en la lógica de la eficacia completa, “[...] el teatro se resguarda de la falla, el teatro juega a no fallar”¹⁶⁴. En este caso la cuarta pared, ese muro invisible que es la ventana por la cual el espectador se interna en la historia de la representación, es el mejor recurso para que se cumpla aquella eficacia, debido a que pretende provocar la ilusión de que el hecho escénico tiene una realidad y que esa realidad es la vida misma, allí no hay espacio para que los elementos artificiosos se hagan visibles, esta todo cubierto para que la escena tenga el mayor grado de naturalidad posible.

Existen, también, obras que juegan con los componentes liminales, no importando que se vean ciertos artificios. En este caso la cuarta pared se derriba, la ficción se muestra como ficción, se muestra la realidad escénica como tal y no como sustento para una realidad imaginaria. Actores que se visten en público, que le hablan al espectador, que se salen de su rol interpretativo para dar su opinión, fallas actorales o fallas técnicas intencionales, etc., son algunos de los ejemplos liminales en el teatro.

Con estos ejemplos, se hace referencia directa a Brecht, quien fue el primero en romper la cuarta pared y generar un distanciamiento entre la obra y el espectador, haciendo que este se dé cuenta de que lo que esta viendo es ficción y no realidad.

Lo que el público veía ahora no era ya la realidad a través del teatro, sino la realidad misma del teatro, que le era absolutamente extraña, a no ser que estuviera familiarizado con los códigos propios del lenguaje teatral.¹⁶⁵

¹⁶⁴ Ídem.

¹⁶⁵ Sánchez, José Antonio: *Brecht y el expresionismo*, Universidad Castilla La Mancha, España, 1992, p. 102.

El problema ocurre que cuando hablamos de liminalidad, nos estamos refiriendo a hechos reales, errores que ocurren en la escena y que provocan en el espectador aquel espacio de indeterminación. Es ese momento donde nos preguntamos si lo que sucede es real o no. Es por esta razón, que el distanciamiento es una herramienta que convencionaliza la liminalidad, nosotros sabemos que el actor está actuando, aunque se salga de su personaje para darnos una opinión. La convención teatral se cumple, de tal manera, que nosotros reconocemos que aquello que vemos no es real sino ficción.

Es por esta razón, que entenderemos la liminalidad

[...] como situación, como manera de estar, simultáneamente en la vida y en el arte, como espacio donde se mezclan la condición humana y la social, el individuo y su entorno; como lugar de travesía en nosotros y hacia los otros; como acción de la presencia en un medio de prácticas representacionales.¹⁶⁶

Según lo citado y por lo que comenta Diéguez en sus publicaciones, se cree que el teatro puede rozar la liminalidad en cuanto limita con estrategias performativas, ya que el artista performer, está en una extraña relación entre un activista social y un artista, el cual no convencionaliza su actuar (como en el teatro) sino que simplemente ejecuta una acción. “La diferencia entre Performance y teatro radicaría en la intensidad de este coeficiente de falla [...]”¹⁶⁷. La performance, por tanto, no es una no representación, sino más bien es la producción de un umbral de representaciones, es un espacio en donde está sucediendo algo, es y no representación, ocurre liminalidad representacional, lo que sucede, pasa de verdad,

¹⁶⁶ Ileana, Diéguez: “Escenarios Liminales: donde se cruzan el arte y la vida”, Op.Cit., p. 2.

¹⁶⁷ Barría, Mauricio: “De la performance a la teatralidad. La intensidad de la falla”, Op. Cit.p.23

no se actúa. Por esto podemos decir que “falla es también el modo del montaje performativo o su lógica de producción, quiero decir, la performance cuenta con la falla, la produce, el teatro no”¹⁶⁸.

En la performance no hay pues una representación del peligro sino una puesta en obra del peligro, como sucede también con ciertos actos circenses. El peligro es pues la posibilidad de traspasar radicalmente el límite, de fallar en verdad. La falla (que no es simple descuido) rompe con la vigilancia de la eficacia del efecto, provocando la disolución de la subjetividad de los propios receptores-espectadores [...]¹⁶⁹

El teatro cuando se hace performativo suspende su representación, no hay ficción, ya que el intérprete no actúa, no finge, la acción se realiza realmente en el momento. “La diferencia entonces entre la performance y teatro es pues el grado de falla o la intensidad de ella misma que ejecuta uno u el otro”¹⁷⁰. Volviendo al ejemplo de la persona que se corta, esa acción puede ser real o no, nosotros no lo sabemos, pero ese no saber genera un umbral. No sabemos lo que esta pasando ahí, pero si aquella falla es intencional y no se convencionaliza, logra el objetivo de enviar al espectador a ese umbral, por lo tanto, se consigue en su virtud la liminalidad.

La liminalidad “fuera de las nociones artísticas, y por supuesto del teatro como institución, [...] busca dar cuenta de los diversos rituales públicos en los que se representan los imaginarios y los deseos colectivos”¹⁷¹, y de esta manera los sujetos se exponen a la presencia de los demás en el espacio social. Para Diéguez, la

¹⁶⁸ Ídem.

¹⁶⁹ Ídem.

¹⁷⁰ Ídem.

¹⁷¹ Diéguez, Ileana: “Teatralidad y escenarios liminales. prácticas artísticas y socioestéticas” ,Op., Cit.p.5

liminalidad es un concepto con el cual buscar expresar las acciones artísticas, políticas y éticas que se realizan como actos por la vida; “Como de acciones ciudadanas que buscan cierta restauración simbólica y se configuran como prácticas socioestéticas”¹⁷²

Diéguez, problematiza sobre la liminalidad, hablando de ella como una antiestructura que pone en crisis los sistemas y jerarquías sociales. Estas situaciones, las observa asociada a los márgenes y nunca haciendo comunidad con el status y el orden dominante, mucho menos con las instituciones. Es allí, dice, donde nace la necesidad de subrayar la textura política de la liminalidad al implicar procesos de cambios.

No es sólo un “entre”, una frontera, sino que implica sobre todo la creación de un estado no jerarquizado, un “espacio de caos potencial” desde el cual considerar las desautomatizaciones discursivas del campo del arte y de la representación política¹⁷³.

3.3 Escenarios liminales

Los escenarios liminales, en la sociedad actual, se destacan en las actividades rutinarias que realizan las personas en su vida, obteniendo un carácter reiterativo e incluso de ritual. Normalmente estos espacios se relacionan como “Zonas de contacto, zonas fronterizas, desplazamiento, mestizaje, territorialización, hibridación,

¹⁷² Ídem.

¹⁷³ Ídem.

criollización y otros conceptos,¹⁷⁴ donde se hace referencia, principalmente a las identidades individuales y colectivas.

A pesar que estos escenarios “se pueden definir y limitar geográficamente, están fundamentalmente constituidos por la comunicación y las interacciones, no por la residencia”,¹⁷⁵ funcionan sólo como un lugar de paso. Esto es lo que ocurre con los integrantes de la tribu urbana *Visual*, los cuales se reúnen en estos espacios liminales para intercambiar conocimientos o simplemente para pasar un momento agradable con sus pares.

Rico Lie¹⁷⁶, refiriéndose a los espacios liminales de la comunicación, especialmente a los estudios completos de los elementos culturales, hace una distinción entre los diferentes estados de liminalidad. “Con fines analíticos, se realiza una distinción entre: (1) el estado de *coexistencia cultural*, (2) el estado de *negación intercultural*, y, (3) el estado de *transformación intercultural* hacia la *transculturalidadhibridizada*”¹⁷⁷.

En razón a estos puntos, se hará una distinción sólo en el tercero, debido ser el que más se acerca al análisis de esta investigación.

(3) En el tercer estado, el estado de transformación intercultural, el espacio en sí se transforma en un estado de *culturalidadhibridizada*. El espacio se transforma en un espacio híbrido negociado participativo, de formas y

¹⁷⁴ Lie, Rico: “Espacios de comunicación intercultural”, Archivo Pdf, En: http://www.aulaintercultural.org/IMG/pdf/espacios_de_comunicacion_intercultural.pdf, p. 36.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 13.

¹⁷⁶ Antropólogo social en el departamento de Ciencias de la Comunicación (WageningenUniversity)

¹⁷⁷ Lie, Rico: “Espacios de comunicación intercultural”, *Op. Cit.*, p. 18.

elementos culturales. Es un estado de igualdad, incluso un estado de *communitas*. Sin embargo, este tipo de *communitas* transcultural hibridizado se caracteriza por diferencias integradas y vividas. En lugar de poner énfasis en las similitudes—que era el caso en la conceptualización original de Turner de *communitas* y también era el caso de los puntos de vista tradicionales del concepto de cultura (véase Welsch, 1999) —, en el estado de transculturalidad hibridizada; los diferentes elementos culturales han pasado a ser conocidos, aceptados, compartidos y vividos por los diferentes grupos culturales. La fusión ha formado una nueva cultura.¹⁷⁸

Esto es lo que ocurre principalmente con el foco de estudio de la investigación. Los *Visual*, como se señaló en el capítulo uno, se apropian de ciertos escenarios urbanos, algunos olvidados y desplazados por las grandes tiendas comerciales, como las galerías. Las tribus urbanas, lo que hacen, es posicionarse en estos espacios para transformarlos y volverlos a la vida, creando de esta manera, un cruce histórico en lo que es la fachada antigua, con las diversas estéticas y estilos de hoy, refundando escenarios que albergan a individuos sociabilizados por experiencias compartidas.

Por otra parte, Ileana Diéguez, ha desarrollado el estudio en torno a la liminalidad en dos sentidos: en las re-presentaciones realizadas por artistas en marcos artísticos, pero cuyos fines trascienden este marco y se proyectan como acción política; y en las prácticas políticas ejecutadas por ciudadanos comunes y por creadores, extrañando el discurso y escenificando imaginarios y deseos colectivos en los espacios públicos. Para efecto de esta investigación se tomara la segunda, donde “[...] la mayoría de estas nuevas acciones buscan configurar los dramas que vive la sociedad civil y son realizadas como intervenciones en el espacio cotidiano.”¹⁷⁹ Se cree, que la tribu urbana *Visual*, se posiciona en los lugares mencionados por la

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 19.

¹⁷⁹ Diéguez, Ileana: “Teatralidad y escenarios liminales. prácticas artísticas y socioestéticas.”

autora, dando cuenta de que se vive en un mundo que está en evolución y donde aparecen nuevos grupos sociales con identidad propia, lo que les permite manifestarse frente al mundo que no los acepta.

En este marco

[...] se involucran ciudadanos y creadores que utilizan los recursos artísticos para la elaboración de nuevos discursos en la protesta pública, sin buscar legitimar sus acciones como producciones estéticas, [...] en las que se reúnen creadores de diferentes disciplinas y medios no precisamente escénicos, pero que sin embargo han contribuido notoriamente a tejer de otra manera las relaciones entre arte y política transformando los espacios escénicos y desbordando la teatralidad.¹⁸⁰

En este otro teatro, el de la calle, el de los actores por instintos y no contagiados por escuelas ni enseñanzas, surge la teatralidad como reflejo para subvertir y transformar la vida.

¹⁸⁰ Ídem.

Capítulo 4

Aplicación y análisis de la tribu urbana *Visual* a partir de las características de Teatralidad y Liminalidad

En el siguiente capítulo, desarrollaremos un análisis de la tribu urbana *Visual*, a partir de ocho conceptos que componen la teatralidad y que consideramos imprescindibles para poder verificar si dicha tribu posee o no características teatrales.

Estos conceptos que ocuparemos para nuestro análisis son: acontecimiento y co-presencia, gestualidad y cuerpo, representación, dinámica de engaño o fingimiento, rito, presencia del disfraz, escenario y por último la espectacularización. Todos ellos son parte del resultado de la investigación previa que expusimos en el capítulo dos, basándonos principalmente en teóricos como Óscar Cornago, Juan Villegas y Alfonso del Toro.

También se realizará un análisis del objeto de estudio, a través de los conceptos de prácticas liminales y escenario liminal, los cuales desarrollamos en el capítulo anterior, fundamentado por referentes como Ileana Diéguez, Víctor Turner y Arnold Van Gennep.

Para una mayor profundización, ocuparemos además las entrevistas realizadas a Mauricio Barría y a los integrantes de la tribu urbana *Visual*, las que nos entregarán respuestas concretas a las interrogantes que no pudimos resolver en la investigación teórica, como por ejemplo si conocen el origen del estilo, qué los motiva a seguirlo, si poseen algún tipo de ritual que los identifique, etc.

4.2 Análisis de la Teatralidad

4.2.1 Acontecimiento y co-presencia

Como mencionamos en el capítulo dos, es indispensable el vínculo que se genera entre el ejecutante del acontecimiento teatral y el espectador, ya que si no existe la figura de este último no existiría acontecimiento teatral. Esto es mencionado por Cornago en la siguiente cita:

La teatralidad no solo se piensa en función de su efecto en el otro, sino que no existe como una realidad fuera del momento en el que alguien está mirando; cuando deje de mirar, dejará de haber teatralidad¹⁸¹ (sic).

El acontecimiento “sucede en el aquí y ahora, es un hecho efímero y fungible”¹⁸², esto quiere decir que no perdura en el tiempo, sucede mientras se está ejecutando. A su vez, para que exista la co-presencia, debe existir una relación recíproca entre el que realiza la acción y el observador de esta. Ambos cuerpos tienen que estar presentes para que se realice el acontecimiento teatral.

La teatralidad implica la co-presencia de cuerpos actuando, haciendo algo. Los cuerpos se definen por lo que hacen, si no hacen nada son objetos. Los cuerpos son cuerpos cuando hacen, caminan, se hincan, etc.¹⁸³

¹⁸¹ Cornago, Oscar: “¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad” Op. Cit., p.4.

¹⁸² Ver anexo p.168.

¹⁸³ Ver anexo p. 170.

Es por esta razón que debemos hacer hincapié en la estrecha relación que tiene la co-presencialidad con los cuerpos presentes que actúan, no puede existir una sin la otra.

En el teatro, la co-presencia se produce a partir de la relación física que se genera entre los cuerpos de actores y espectadores. Aquí ocurre el acontecimiento, el cual entendemos como “los hechos, acciones, sucesos o episodios que se producen o trascurren en un texto teatral a lo largo de una representación”¹⁸⁴

En los *Visual* el acontecimiento lo podemos observar cuando ellos transitan por la vía pública, transformando completamente su imagen de adolescentes comunes a integrantes del movimiento *Visual*, los cuales, como hemos mencionado anteriormente, tienen como particularidad estética la exageración de los elementos que utilizan, tales como: maquillaje, vestuario, peinados, etc. Cabe destacar que a partir de esta transformación estética, su comportamiento también devela un cambio de actitud al momento de transitar por la calle.

Los *Visual*, realizan sus transformaciones en primera instancia por gusto personal y en segundo lugar para llamar la atención. Es en este último punto donde se produce la relación con el espectador. Por ejemplo, cuando los *Visual* salen de su casa ya caracterizados y transitan por un espacio público, son conscientes de que atraerán las miradas de los transeúntes por su forma de vestir y actuar, provocando así la interrupción del paisaje cotidiano. Es ahí donde finalmente, se provoca la co-presencia entre el que realiza la acción (Los *Visual*) y el que observa esta, (Los transeúntes).

En efecto, en la entrevista que hicimos a integrantes de la tribu *Visual*, el 70%

¹⁸⁴García, Gómez, Manuel: *Diccionario Akal del Teatro*, Ediciones Akal, Madrid España, 2007, p.12.

respondió que son conscientes de intervenir los espacios públicos. Esto les gusta porque sienten que llaman la atención de los demás, demuestran que son diferentes a la masa y que salen de lo cotidiano. Además, los entrevistados hacen una crítica a la poca tolerancia de la sociedad diciendo “La gente se asusta cuando ve algo distinto a lo que está acostumbrado”. Afirman que es muy bueno que ellos generen este tipo de intervención de espacios públicos, porque ayudan a que “la gente se dé cuenta que hay personas distintas, que no siempre tenemos que andar con el mismo patrón de vestimenta”.¹⁸⁵

Por otra parte, es importante señalar que la comunicación con el público es enriquecida por el contexto en el cual se presenta el acontecimiento. En este caso la calle; en donde el espectador puede tener una interacción directa con el ejecutante, acercarse a intercambiar ideas, realizar preguntas, etc.

Lo anteriormente señalado, nos confirma que sí existe acontecimiento y co-presencia en nuestro objeto de estudio, ya que en sus intervenciones están siempre presentes estos dos conceptos.

4.2.2 Gestualidad y cuerpo

El cuerpo no es solamente un medio por el cual percibimos características físicas, es el instrumento con el que podemos expresar pensamientos, sentimientos e ideas, a través de movimientos, gestos y voz.

En relación con su propio pasado y el universo, se reconoce como vehículo capaz de expresar lo intangible que nos habita. Voz de recuerdos esenciales y terreno de vulnerabilidad, en el cuerpo habitan imágenes y sensaciones

¹⁸⁵Ver anexo p.161.

útiles para construir formatos escénicos, y, desde la realidad, capaces de transmitir simbólicamente lo humano.¹⁸⁶

El cuerpo es el escenario por el cual nos expresamos y relacionamos con nuestro entorno, es el conductor de emociones que por medio de un lenguaje físico “llena los espacios de la realidad y lo ficticio”¹⁸⁷. Este instrumento es imprescindible para que exista teatralidad, pues es necesaria la presencia de un cuerpo accionando para que se produzca un acontecimiento teatral: “No hay teatralidad sin un cuerpo vivo, en la co-presencialidad siempre es cuerpo”¹⁸⁸, nos señaló Mauricio Barría en la entrevista.

Es importante señalar qué sucede con la utilización del cuerpo en relación al teatro:

Más aún que el no-actor, el actor tiene la intuición inmediata de su cuerpo, de la imagen emitida, de su relación con su entorno, y, especialmente, con sus interlocutores escénicos, con el público y con el espacio. Al dominar la representación de sus gestos, el actor permite que el espectador perciba el personaje y la <<escena>>, se identifique fantasmagóricamente con él. Controla, así, la imagen del espectáculo y su impacto con el público, garantiza la identificación, trascendencia o catarsis.¹⁸⁹

La importancia que tiene el cuerpo en relación al actor es primordial, debido a que su utilización es el sustento para poder entender y relacionar todos los

¹⁸⁶Blasco, Colina, José Antonio: “Un cuerpo inhala o la presencia de la expresión”, Archivo Pdf, p.86.

¹⁸⁷ Ídem.

¹⁸⁸Ver anexo, p. 168.

¹⁸⁹Pavis, Patrice: *Diccionario del teatro Dramaturgia, estética, semiología*, editorial Paidós, Argentina, 2003, p.107.

elementos que se consideran en una puesta en escena. El actor conscientemente provoca que el público se identifique con la representación que él realiza. En el caso de nuestro objeto de estudio, los *Visual* no tienen como objetivo que el público se identifique con sus actos, sino más bien diferenciarse de la masa. En donde sí podemos encontrar una relación, es que tanto el actor como los *Visual* son conscientes que su imagen y gestos generan un impacto en el público.

Para lograr esto, los *Visual* realizan una transformación de su apariencia física, construyendo el personaje de la serie de animé que desean personificar, como es el caso de los *Cosplayers*, o bien para asumir las características estéticas del estilo que siguen.

Los *Visual* que realizan *Cosplayers*, adoptan el cuerpo y asimismo los gestos del personaje que desean interpretar. En el caso de algunos hombres que integran este grupo, se puede observar su transformación cuando toman las características de niñas adolescentes o cuando se convierten en algún personaje de animé. Todas estas transformaciones alteran la kinésica natural del cuerpo.

Esto se puede apreciar en la imagen número 1, donde la adolescente Macarena Díaz se muestra en su faceta natural. Por el contrario, en la imagen número 2 adopta una postura corporal y un gesto particular relacionado con el personaje que está representando, en este caso a una *Sweet Lolita*.



Imagen 1



Imagen 2

Como podemos apreciar, el cuerpo es el principal elemento que compone el acto escénico de los *Visual*. Esto también se puede ver reflejado en situaciones cotidianas, en las cuales sucede un acontecimiento, por ejemplo cuando los *Visual* a través de su transformación intervienen espacios públicos como las plazas, galerías, etc. Aquí no existe la utilización de un texto, a diferencia de cuando interpretan un personaje en un escenario frente a sus pares. En la calle, sólo se genera un intercambio de gestos del ejecutante y la mirada del espectador-transeúnte.

4.2.3 Representación

En el capítulo dos definimos la representación como el acto de volver a presentar algo que ya existe en la realidad. Es importante señalar que en la vida todos representamos algo, esto se asume como el rol social que desempeña cada

persona al interior de una sociedad. (Es así como existe el rol del estudiante, oficinista, médico, etc.). Aún cuando todos estamos representando dicho rol, debemos tener en cuenta que existen niveles de representación, los cuales son los que marcan la diferencia al momento de definir si un acto es teatral o no.

En el caso de los *Visual*, esta diferencia se ve reflejada aún cuando representan un rol social como el de estudiante, oficinista, médico, etc., ya que en ellos se pueden observar “ciertos elementos que *sobreteatralizan* la cotidianidad”¹⁹⁰, debido a la conciencia del espectáculo que poseen, la cual se observa en el uso de vestuarios y maquillajes poco convencionales. Los *Visual* llaman la atención con respecto a otros integrantes de la sociedad, lo que produciría el segundo nivel de representación.

Mauricio Barría, menciona que en el caso de la tribu urbana *Visual* existiría además un tercer nivel de representación que implica una ficción, es decir un simulacro al interior de su círculo social.

[...] pero luego el *Visual* podría en el momento que se encuentra en comunidad, instalar un tercer nivel de ficción que es el personaje que al interior de la comunidad *Visual* el representa.¹⁹¹

En el caso de los *Visual*, el tercer nivel se produciría cuando ellos dentro de su comunidad, representan un personaje o más bien un rol específico. Esto se puede ver reflejado en dos actitudes: En primer lugar, cuando asumen roles de familia

¹⁹⁰ Ver anexo p.172

¹⁹¹ Ver anexo p.173

dentro de la comunidad, donde adoptan la figura de padre, madre e hijos, y en segundo lugar, se ve reflejado cuando adquieren nombres de personajes de vocalistas de bandas o series de animé. Esto se comprueba en la entrevista realizada a los integrantes del grupo *Visual*: un 46% dice que asumen roles de sus personajes favoritos de las series animé y un 27%¹⁹² lo hace por los vocalistas de las bandas. Podemos afirmar entonces, que dentro de la comunidad *Visual* a sus integrantes se les identifica con el nombre del personaje al cual representan.

Una de las principales características de los *Visual* es resaltar su imagen, siempre buscando ser osados en su apariencia estética, utilizando una sobre exageración de materiales técnicos para conseguirlo; ya sean maquillajes, vestuarios y accesorios, los cuales aportan a potenciar el acontecimiento teatral. Con todos estos recursos logran en definitiva cautivar la mirada de terceros, cosa imprescindible para que ocurra la teatralidad. El espectador debe ser consciente que está observando una dinámica de engaño o fingimiento, conceptos que profundizaremos a continuación.

4.2.4 Dinámica de engaño o fingimiento

Para que exista teatralidad, es imprescindible que la dinámica de engaño o fingimiento se haga visible, es decir, que el que mira pueda descubrir la artificialidad. En la construcción de un personaje, el observador debe poder distinguir la verdadera identidad del disfrazado. De no ser así, la representación ya no tendría características de teatralidad.

¹⁹² Ver anexo p.155.

Un ejemplo de lo anterior, se puede apreciar en la imagen número 3. Dos jóvenes de sexo masculino representan personajes de sexo femenino. Ellos no pretenden que las personas crean que son mujeres, sino que se den cuenta que son hombres que han logrado casi con exactitud personificar un personaje femenino. Es allí donde su representación adquiere un valor, debido a lo meticuloso de su trabajo de transformación. Aun así el espectador es consciente que está frente a un hecho ficcional.



Imagen

4.2.5 El rito

El rito “se refiere a una actividad pauteada, obligatoria y, en sentido amplio, un uso, una costumbre”¹⁹³, es decir, reglas conductuales establecidas que siguen los miembros de alguna sociedad, grupo, etc., para poder convivir generando códigos comunes de entendimiento. También se entiende como la forma de comportarse frente a determinadas ceremonias, objetos o seres que poseen un origen sagrado. Otra de las bases del ritual es la rigurosidad, es decir, el ser fiel a cada una de las acciones que conforman el rito. Desde esta perspectiva podemos hablar de ritual considerando desde las mínimas cábalas cotidianas que posee una persona, hasta las actividades que realizamos diariamente en la cotidianidad, por ejemplo la forma en cómo nos preparamos el desayuno, cómo nos vestimos, cómo cocinamos, etc.

En relación a lo que hemos entendido por rito, creemos que la representación teatral no es otra cosa que un ritual.

Un grupo de personas se reúnen, pagan una entrada para ver a otro grupo de personas representar un ritual “vivo” frente a sus sentidos con la expectativa de acceder a algo de ese significado caótico. De alguna forma el significado que ese grupo de personas manifiesta (los que representan) tiene que ver con lo que ellos están identificados y tienen capacidad de expresar (en algunos casos con más claridad que en otros) y los espectadores están “expectantes” de ser enfrentados a “algo” que podríamos llamar “anhelo”¹⁹⁴

¹⁹³ Becerra, Gustavo: “Notas para un posible análisis del rito”, Archivo Pdf, En: <http://issuu.com/mireyinn/docs/notasparaunposible>.

¹⁹⁴ Acuña, Javier: “El teatro como ritual”, En: <http://www.alternativateatral.com/tema1260-el-teatro-como-ritual>.

El teatro, entonces, es una estructura de comportamiento que revela y representa la más íntimas leyes del mundo en el que vivimos.

El valor de los clásicos del teatro justamente tiene que ver con eso. Es tan profunda y contundente la representación de los arquetipos universales que su significado e interpretación trasciende tiempo, época, religión, raza, orientación política, etc. Son gente que entraron en contacto profundo con la conciencia del ser humano por iluminación propia o por un anhelo profundo de obtener respuestas.¹⁹⁵

El ritual del teatro se puede evidenciar en los “gestos, los comportamientos las circunstancias y todo el conjunto de signos que tienen que acompañar el discurso”¹⁹⁶. El ritual está presente en todo trabajo colectivo de una puesta en escena, el cual parte desde la preparación interna e individual y/o grupal del actor antes de entrar a escena, hasta una preparación externa que tiene que ver con los elementos técnicos, como por ejemplo el uso de vestuario, maquillaje, iluminación, utilería, etc.

En relación al objeto de estudio, luego de nuestra investigación creemos que el rito está presente en la celebración de los diferentes eventos de fantasía que se realizan durante el año. Sin embargo 70% de los *Visual* encuestados sólo reconocen como rito lo que se provoca al momento de escuchar la canción *Illuminatti* del grupo *Malice Mizer* (Imagen 4)¹⁹⁷, que siempre se toca en los eventos. Para ellos, esta canción los identifica y lleva a un estado de liberación sexual. Comentan que “Cuando suena esta canción se comienzan a besar y acariciar entre todos”. Nosotros

¹⁹⁵ Ídem.

¹⁹⁶ Ibídem, p.405

¹⁹⁷ En: <http://sasukeh.buzznet.com/user/photos/sexy-illuminati-malice-mizer/?id=54581441>

reconocemos la importancia de este hecho, pero para el análisis de este capítulo lo clasificamos al interior de las prácticas liminales, como rito de paso de la tribu urbana *Visual*.



Imagen 4

En los eventos de fantasía que reconocemos como rito, se puede encontrar todo lo relacionado a la animación japonesa, comics, libros, accesorios, concurso de *Cosplayers*, etc. Dentro de todos estos eventos, el más importante que se lleva a cabo en la V región es el Fan Viña¹⁹⁸, ya que se realiza una vez al año. Este encuentro es la instancia perfecta donde las tribus pueden compartir con sus pares, intercambiar conocimiento e ideas, concursar para ser el mejor *Cosplayer*, bailar al ritmo de sus bandas preferidas, etc.

¹⁹⁸Si bien consideramos que el evento Fan Viña es el ritual más importante para los *Visual* de la región, es importante señalar que a través de nuestro estudio de campo pudimos comprobar que existen otros.

El Fan Viña se convierte en una ceremonia muy significativa para los asistentes, es por esto que la preparación se inicia con meses de antelación, y comienza con la elección del vestuario, su confección a la medida, la adquisición de accesorios, ensayos coreográficos, etc. Es en este evento donde lo sagrado se pone en evidencia, ya que los *Visual* sacan a relucir lo mejor de sus transformaciones para rendirle culto a sus personajes favoritos por medio de los *Cosplayers* y a través de las diversas chapitas de animé que llevan en sus bolsos y ropas.

Creemos que la sacralidad a los personajes de ficción, tiene su connotación de adoración en el carácter mitológico que adoptan los dibujos de animación japonesa, los cuales logran formar un universo ficticio propio muchas veces con complicados sistemas filosóficos.

Es justamente en el Fan Viña donde se genera un juego ficcional entre los jóvenes que asumen el personaje y el público, que dentro de esta convención, cree estar viendo al personaje real, llegando a la histeria colectiva al creer que el personaje que está en el escenario es *Naruto*¹⁹⁹.

Lo sagrado también se puede observar en los tributos que realizan los integrantes de la tribu urbana *Visual* a las bandas japonesas, tales como *Malice Mizer* y *X-Japón*, bandas iconos del movimiento que generan mundos apartes al real debido a su gran poder performativo presente en sus presentaciones.

¹⁹⁹Personajes protagonistas del manga y animé *Naruto*, creado por Masashi Kishimoto.

4.2.6 Presencia del Disfraz

Partimos de la base que un disfraz es un vestuario confeccionado con el objetivo de llamar la atención de terceros. Si éste no es capaz de atrapar la mirada de otros, perdería su sentido inicial y se convertiría en una simple vestimenta para un momento específico.

Las personas se disfrazan por muchas razones, como por ejemplo: caracterizar un determinado personaje de ficción, asistir a una fiesta o para dar a conocer las particularidades estéticas de un estilo, como es el caso de nuestro objeto de estudio.

En el caso del teatro, se utiliza el concepto de vestuario para referir al conjunto de prendas, trajes, complementos, calzados, accesorios, utilizados en una representación escénica para definir y caracterizar a un personaje. El vestuario contribuye a definir y caracterizar a los personajes. Denota su status social, su contexto socio-histórico y puede realzar la apariencia física del actor.

Pavis menciona que el disfraz en el teatro “es presentado como una convención dramática y una técnica dramatúrgica necesarias al autor para transmitir la información de un carácter a otro para facilitar la progresión de la intriga”.²⁰⁰ También el público debe aceptar esta convención, para que logre identificar cuál es el personaje que el actor está representando. Es así como el disfraz se transforma en un requerimiento útil para poder caracterizar un personaje. El vestuario, dentro del sistema de la escenificación, funciona “[...] como una serie de signos unidos entre si por un sistema más o menos coherente de vestidos[...].”²⁰¹

²⁰⁰ Pavis, Patrice: *Diccionario del teatro Dramaturgia, estética, semiología*, Editorial Paidós, Argentina, 2003, p. 139.

²⁰¹ *Ibidem*, p. 507.

Los *Visual* asumen esta última característica de diferentes maneras, ya que existen varios subgrupos dentro del mismo estilo y cada uno tiene una particularidad estética. Los jóvenes *Eroguro*, por ejemplo, encarnan este estilo vistiendo ropa negra con manchas de sangre, cadenas, maquillaje pálido que asemeje una persona enferma, heridas sangrientas maquilladas en el rostro, cabelleras con peinados extravagantes y teñidas de colores llamativos, esto lo podemos ver en la imagen número 5²⁰².



Imagen 5

En este caso, las jóvenes se disfrazan porque quieren mostrar el estilo al cual pertenecen, y por sobre todo diferenciarse del común de las personas que transitan por las calles.

También existen los *Visual* que hacen *Cosplay*, se caracterizan físicamente a la perfección como un personaje favorito de animé, para participar en los concursos

²⁰²En: http://www.fotolog.com/x___nyu/28462155

que hacen en los eventos *Visual* como es el caso del Fan Viña el cual mencionamos anteriormente.

El trabajo de meses se pone a prueba al momento de subir al escenario (en este caso el de la Quinta Vergara) para ser evaluados por el exigente público compuesto por sus pares, los cuales eufóricos gritan por sus favoritos y guardan un silencio profundo en señal de desagrado si el *Cosplay* no es bueno. Sin embargo, el que toma la decisión de cuál es el mejor, es un jurado integrado por distintos referentes al interior de este movimiento. Éste no solo evalúa el disfraz, sino también la interpretación de una escena que deben realizar.

También hay jóvenes más tímidos que no se atreven a subir al escenario a competir, pero de igual forma asisten a los eventos disfrazados de *Cosplay* para ser apreciados por los demás asistentes, quienes les piden tomarse fotografías, como se puede apreciar en las imágenes número 6 y 7 a continuación en donde los jóvenes se caracterizaron de personajes de series de animación.



Imagen 6



Imagen 7

4.2.7 Escenario

Cabe mencionar, que cuando hablamos de escenario no es en el sentido convencional de nuestra disciplina, sino más bien de un escenario social, en donde las personas comunes se auto-representan a diario en el espacio cotidiano, y en el cual podemos encontrar elementos teatrales en la representación de las costumbres de una cultura determinada.

El escenario lo entendemos como cualquier espacio físico en el cual se realiza la representación. Como lo menciona el director Peter Brook, en el teatro “Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Una persona camina por ese espacio vacío mientras otra la observa y eso es todo lo que se necesita para que se genere un acto teatral”²⁰³.

En el caso de los *Visual*, este escenario serían las plazas, calles, centros comerciales, etc., por los cuales transitan a diario y en donde intervienen estos espacios provocando una interrupción en el continuo cotidiano.

El escenario que se presenta en el contexto de la calle, trae implícito amplias posibilidades de percibir distintas reacciones del espectador. En las entrevistas realizadas para esta investigación, varios de nuestros objetos de estudio, nos han mencionado que en ocasiones el espectador es bastante insolente sin ninguna provocación por parte de ellos; les gritan insultos, los miran de forma despectiva, entre otras cosas. Una de las entrevistadas, Macarena Villagra (Niu) menciona que “En un principio me hirió mucho, porque me gritaban cosas hirientes, y ahora me da lo mismo, me gusta mucho”²⁰⁴. Como podemos apreciar, para ellos es difícil convivir con la intolerancia de la gente, pero ya están acostumbrados y sólo los ignoran. Esto

²⁰³ Brook, Peter: *El espacio vacío*, Londres, 1968, p2.

²⁰⁴ Ver anexo p. 156.

sucede en espacios públicos como la calle, donde no hay un escenario delimitado. Si esta misma intervención que realizan los *Visual* la hicieran al interior de un teatro, sería poco probable que el público les gritara groserías, debido a la existencia de la convención del silencio y respeto frente a una obra.

Esta convención no está presente en las intervenciones que realizan los *Visual*; sus actividades se realizan en espacios abiertos donde existe una relación directa con el entorno, eliminando cualquier tipo de barrera entre ellos y los espectadores, arriesgándose a una buena o mala recepción.

4.2.8 Espectacularización

En esta investigación nos referimos a la espectacularización de la vida social, cuando las actividades o costumbres habituales de una comunidad, se transforman en una representación, la cual incluye roles específicos que la sociedad desempeña. “El espectáculo se muestra a la vez como la sociedad misma, como una parte de la sociedad y como instrumento de unificación”²⁰⁵. La sociedad es la que crea un espectáculo, transformando sus actividades en un acontecimiento de carácter público.

Un ejemplo ya mencionado en el capítulo dos, es que todas las secretarías se visten de igual forma cuando están desempeñando su rol laboral, así también los escolares, quienes se visten de uniforme para cumplir su rol de estudiante. Estas personas representan la imagen convencional que tenemos como sociedad de una secretaria o un estudiante, utilizan un vestuario y una actitud determinada para cumplir el rol social que desempeñan a diario, así mismo, al momento de llegar a

²⁰⁵Debord, Guy, Op.Cit, p. 35.

sus hogares, cambian ese vestuario por otro y comienzan a personificar un rol distinto como es el de madre, esposa, hijo, etc.

En el caso de los *Visual*, ellos cumplen un rol al momento de personificarse y tomar las características de su tribu urbana. Los *Visual* pertenecen a una era globalizada, en donde los medios de comunicación juegan un papel importante en su accionar, es por ello que tienen plena conciencia de que sus acciones cotidianas se convierten en un espectáculo público que se ofrece a la mirada de otros. La comunidad *Visual* se caracteriza por tener nuevas formas de expresión que salen de los parámetros reconocidos abiertamente por el resto de la sociedad, por tanto son atrayentes y causan cierto efecto en el resto del colectivo. Es aquí donde se encuentra la diferencia con el resto de la sociedad, la cual no efectúa sus acciones con el propósito de realizar un espectáculo de estas.

4.3 Aplicación y análisis de las prácticas liminales en la tribu urbana Visual

Como ya hemos mencionado en los primeros capítulos, una de las características primordiales de la juventud, es su necesidad de no pasar desapercibida por la sociedad y ser reconocida como sujetos dentro de esta. Los adolescentes comienzan por la búsqueda de su propia identidad, con la cual construirán sus conocimientos y destrezas. Esta identidad estará marcada por su propia convivencia y estatus, que casi nunca armoniza con los parámetros adultos.

Recordemos que en el capítulo tres, Arnold Van Gennep hablaba de los ritos de transición o de paso, siendo estos momentos de renovación simbólica donde una sociedad o grupo afirma su identidad colectiva. Los ritos de paso se mostraban en tres fases: La fase de separación, margen o limen e integración.

La primera fase de separación del rito de paso, se puede apreciar cuando el joven, sujeto que quiere integrar la tribu urbana *Visual*, se separa y realiza el cambio de su primer referente de vida, su familia, por otro que se encuentra fuera de su hogar. Este está compuesto por jóvenes que se hallan en esa misma búsqueda identitaria. Es allí donde la identidad personal se construye a partir de conocer y reconocerse en otros, los cuales ya se encuentran fuertemente dominados por la figura y la estética tribal urbana.

El sujeto, cuando forma parte de la tribu *Visual*, le es permitido vestir, pensar, y actuar como el grupo. Es en ese momento de aceptación, cuando ocurre el ritual de paso, donde el yo individual se sustituye y se afirma por un yo colectivo. Los *Visual*, realizan el cambio de su identidad personal adoptada de sus referentes familiares, por una identidad grupal que está fuertemente marcada por una estética y una forma de vida distinta a la que sigue el resto de la sociedad.

Es aquí, como dice Turner, donde el individuo *Visual* se encuentra flotando sin relación a los puntos fijos de espacio-tiempo de la clasificación estructural que sigue la sociedad, ya que la afirmación de la identidad colectiva de la tribu *Visual* se encuentra fuertemente marcada por la creación de una cultura propia, diferente a la del resto. Con esto llegan a desarrollar signos, lenguajes, rituales y ceremonias, que están regidas por normas conocidas sólo por el grupo tribal.

Las características estéticas de los *Visual*, poseen significados que sólo pueden denotar sus pares, ya que la sociedad al no estar al interior ni en conocimiento de esta nueva cultura que nace paralelamente, no puede decodificar los diversos signos que la determinan.

La segunda fase del rito de paso, la liminal, corresponde a ese espacio intersticial donde el sujeto neófito es arrancado de sus posiciones estructurales y,

consecuentemente, de los valores, normas, sentimientos y técnicas relacionadas con esas posiciones. Podemos apreciar esta fase en los *Visual*, cuando estos se despojan completamente de sus hábitos anteriores de pensamientos, sentimientos y acción, logrando entrar a esta etapa poseedora de una inter-estructura.

Esta fase tiene su desarrollo principalmente, en los eventos o convenciones a los que acude la tribu urbana *Visual*. El inicio del despoje de sus hábitos anteriores en esta liminalidad, comienza por reflejarse en el aumento de la producción de sus vestuarios, maquillajes, personificaciones e interacciones con sus pares, características que adquieren un realce mayor en estas actividades, debido a la ritualidad que alcanzan, la cual, muchas veces no se ve reflejada en la vida diaria de la tribu.

En la imagen número 8, se puede observar la grandiosa producción de un *Cosplayer*, de la armadura completa de un depredador, vestuario utilizado en la película que lleva el mismo nombre. Y en la imagen número 9 se observa el aumento de la producción, principalmente en los peinados extravagantes, el teñido del pelo y en el uso de lentes de contacto de colores, por parte de algunos integrantes de la tribu urbana *Visual*, en el evento Fan Viña del año 2011.



Imagen



8

Imagen 9

Las normas regidas dentro de este evento, son entendidas sólo por los grupos tribales que acuden a estas actividades, los cuales manejan los códigos a la perfección. Por ejemplo, en la imagen número 10, se pueden observar a dos *Cosplayers* con letreros regalando abrazos, piquitos y *prestándose* por unos momentos. En la imagen número 11 se agranda la foto para ver de cerca los letreros.



Imagen 10



Imagen 11

Esta convención se establece de forma automática en estos eventos y las tribus urbanas la adoptan y entienden a la perfección sin ningún pudor ni morbo, ya que lo realizan desde la inocencia de sus personajes.

En estos encuentros liminales, los integrantes de las tribus urbanas instalan variedad de puestos comerciales que satisfacen sus necesidades. Aquí encuentran desde comida japonesa, hasta vestuarios, accesorios, posters, comics, etc., todo de

origen nipón. No encontramos aquí elementos propios de la cultura chilena como completos o bebidas gaseosas comunes, alimentos que el resto de la sociedad ingiere de forma masiva.

El joven *Visual*, en esta liminalidad, deja de lado todas las reglas y estructuras establecidas por la sociedad, transformándose de esta manera en un sujeto anómico para inmiscuirse en esta fase intermedia. Por ejemplo, la distinción de sexo no existe, ya que la mayoría de los hombres adquiere una transformación andrógina, debido al origen de la tribu.

En la imagen número 12, podemos observar a un hombre integrante de la tribu urbana *Visual*, en una fotografía usada como imagen de perfil para su *Facebook*. Aquí, el joven aparece con rasgos completamente femeninos logrados a través del maquillaje, utilizando delineador de ojos, base para rostro, lápiz labial y un peinado similar al de una mujer. Este mismo joven es uno de los que aparece en la imagen número 3, en la cual ya adoptó la completa transformación andrógina: Vestuarios, peinado, maquillaje y actitud.

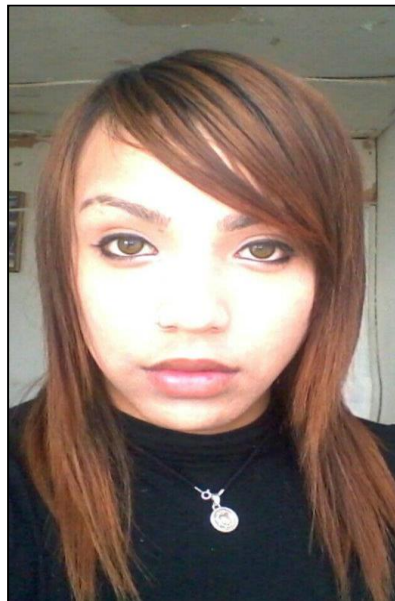


Imagen 12

Hay que destacar que la liminalidad es una etapa inter-estructural en la dinámica social. Es por ello que la androgeneridad y la asexualidad de los jóvenes *Visual* que adoptan esta transformación, no son susceptibles de ser explicadas ni mucho menos diagnosticadas desde un punto de vista psicológico.

La fase liminal en el rito de paso de la tribu urbana *Visual*, llega al clímax cuando en sus eventos suena la canción *Illuminati* del grupo *Malice Mizer*. El erotismo que provoca esta canción a los integrantes de la tribu, llega a tal punto que la heterosexualidad pasa a un segundo plano. Los jóvenes comienzan a besarse y acariciarse entre todos de tal manera, que no existen distinción de género.

Este punto culmine en la ritualidad, posee códigos que sólo maneja la tribu *Visual*, es por ello que cuando una persona externa al grupo aprecia el rito, no entiende, rechaza y enjuicia de forma inmediata aquel destape sexual. Para los que integran la tribu urbana *Visual* es normal, ya que están respondiendo a una fase que es propia del ritual de paso.

Como última fase se encuentra la integración. Aquí el sujeto queda en un estado entre paréntesis desde un punto de vista social, debido a que ya es parte de una tribu que sigue una estructura liminal y por ende, no responde a la estructura establecida socialmente.

Es justamente en esta fase donde los *Visual* constituyen lo que hemos denominado *communitas*. Concepto que trata de una manifestación anti-estructural y anti-jerárquica de las sociedades abiertas, donde se establecen relaciones igualitarias, espontáneas y no racionales.

Esta última fase de integración, donde además se produce la *communitas*, se produce en las relaciones entre iguales que llevan a cabo los *Visual* en sus juntas de calle, como se aprecia en la Imagen 13. Este grupo en sus orígenes se reunía en el

mall de Viña del Mar, pero al ser un lugar privado se reservaba el derecho de admisión y terminaron desplazándolos de ese espacio. Hoy se toman las afueras de la Galería Carrusel, la Plaza México y todos los lugares donde se realizan eventos para ellos, como la Quinta Vergara, teatros, plazas, etc.



Imagen 13

La *communitas* de la tribu urbana *Visual*, se desarrolla en lugares céntricos de la urbe, donde se encuentran locales comerciales dedicados a la venta de vestimentas, artículos y todo para saciar sus necesidades. Además, estos espacios son lugares que los mismos integrantes han ido masificando, ya que el intercambio cultural, no se da solamente con personas del mismo grupo urbano, sino que con todos los que se reúnen en estos espacios: *Pokemones*, *Otakus*, *Oshares*, etc., con los cuales se crean lazos de igualdad.

La relación de *communitas* que se genera en la tribu urbana *Visual*, es una especie de camaradería, donde ellos no hacen distinción por las personas que

integran su tribu. Aquí no importan el rango, la edad, la posición familiar, y como se mencionó anteriormente, el sexo.

En nuestras entrevistas a jóvenes *Visual*, se puede verificar una diferencia de edad considerable, ya que la menor de las entrevistadas tiene sólo 14 años y el mayor 20 años de edad. En los eventos, hemos apreciado a niños pequeños haciendo *Cosplayer* y personas adultas integrando alguna tribu urbana, lo que no ha sido impedimento para que los lazos de fraternidad se generen de igual manera.

Lo mismo ocurre con sus roles fuera de la *communitas*. Algunos integrantes de la tribu urbana asisten al colegio, otros van a la universidad y otros trabajan, lo que tampoco genera jerarquías.

Es importante recalcar nuevamente que la tribu urbana *Visual* dentro de estas prácticas liminales, funciona con una modalidad de interacción social opuesta a la estructura social establecida. La tribu, se mueve desde las afueras de la estructura, dentro de la marginalidad, debido a sus contraposiciones de organización, ya que sus vestuarios extravagantes, sus maquillajes impactantes y sus comportamientos inusuales, provocan un cruce con la sociedad que transita por los lugares que frecuentan estos singulares grupos.

4.4 Aplicación y análisis del concepto de escenario liminal en la tribu urbana Visual

Como último punto, veremos la relación entre los escenarios liminales, y la tribu urbana *Visual*. Antes de comenzar el análisis, haremos una pequeña comparación entre escenarios teatrales y escenarios liminales.

En palabras generales, los escenarios teatrales son espacios destinados para la representación de alguna obra de teatro. Es el espacio escénico para los actores y el punto focal para el público. Hoy en día los escenarios vulneran el principio clásico de separación con el público o cuarta pared, pudiéndose instalar prácticamente en cualquier lugar. Es por esto que generalmente cuando acudimos al teatro hoy en día, nos encontramos con escenarios completamente transformados, donde la representación y el público no siguen las normas tradicionales.

Los escenarios liminales son aquellos que funcionan como zonas de contacto, zonas fronterizas, desplazamiento, mestizaje, territorialización, hibridación, criollización, etc., donde se hace referencia, principalmente a las identidades individuales y colectivas.

Para la tribu urbana *Visual*, los espacios liminales son parte fundamental de su desarrollo tribal, ya que es en estos lugares donde los jóvenes reafirman su identidad y se consolida dentro de un espacio social.

Los *Visual*, como hemos aclarado en varias oportunidades, utilizan como escenarios liminales las afueras de la Galería Carrusel y la plaza donde está ubicado el casino de Viña del Mar, llenando de colores y mística, una ciudad marcada por su estatus social.

Como señalamos en la introducción de nuestra memoria, la sociedad chilena ha dejado de utilizar los espacios públicos existentes. Se ha perdido la apropiación social de algunos lugares que han sido construidos especialmente para ser utilizados por todos, consideramos por lo observado a lo largo de esta investigación que un ejemplo de lo anterior podría ser la Galería Carrusel, Plaza Casino, etc.

Son justamente estos espacios que la sociedad ha abandonado, los que actualmente la tribu urbana *Visual*, luego de haber sido desplazada del mall, comienza a tomarse. El surgimiento no solo de los *Visual* sino de todas las tribus urbanas, ha despertado un nuevo interés de reapropiación de los espacios urbanos, haciéndolos parte esencial de sus puntos de encuentro.

Las reuniones de la tribu urbana *Visual*, ocurren todos los fines de semana sin excepción, logrando con la toma de estos espacios, romper completamente con los esquemas estéticos que presentan, creando un escenario de intervención urbana. Es en estos lugares, donde se ve reflejada la fuerte territorialización de las tribus, las cuales ya forman parte del paisaje cotidiano de Viña del Mar.

La tribu *Visual*, se toma estos espacios de la ciudad jardín, porque son lugares en donde se centraliza la mayor cantidad de actividades continuas y rutinarias. La urbe es el espacio público por excelencia, lugar del intercambio, del encuentro y de la mayor concentración de actos humanos, y qué mejor que las tribus urbanas le devuelvan ese valor perdido, ya mencionado.

Es precisamente aquí donde se lleva a cabo la *communitas*. El sujeto prefiere apoderarse de estos espacios, que como mencionamos en el párrafo anterior han sido olvidados por la sociedad, y generar la relación y el intercambio de conocimientos con sus pares. Aquí, los comportamientos tribales son de una gran fraternidad, llegando a generar un fiato de hermandad entre los jóvenes. Este fiato se demuestra en los roles que asumen, tales como padre, madre, hijo, hija y hasta mascota. Estos roles no tienen relación con una jerarquía; el papá no es más que el hijo. La auto denominación de los roles es completamente al azar y como nos mencionaron los entrevistados en esta investigación, nace desde el cariño que se tienen. Cualquiera puede ser papá, mamá, hija, hijo y mascota.

Dentro de los escenarios liminales escogidos por los *Visual*, existen espacios urbanos con diseños arquitectónicos que responden a una estructura que no es propia de esta época. Estos escenarios, algunos olvidados y desplazados por las grandes tiendas comerciales, son transformados y devueltos a la vida por las diversas tribus urbanas que los habitan. De esta manera, se crea un cruce histórico entre la fachada antigua y la extravagante estética *Visual*, logrando un estado de culturalidad hibridizada.

Esto lo podemos apreciar viendo las imágenes número 14 y 15, donde se muestra cómo estos lugares se han ido reinventando, ya que la mayoría de las tiendas, que ahora se encuentran dentro de las galerías, han sido diseñadas y pensadas para satisfacer las necesidades de los jóvenes que integran las tribus: Ropa exclusiva, diseñadores, chapitas de bandas japonesas, animés, parches, poster, peluquerías, etc., son algunas de las cosas que se pueden encontrar.

Imagen 14



Imagen 15



Los espacios liminales funcionan como lugares de paso y no como residencia, y esto la tribu urbana *Visual* lo comprende. El objetivo de sus reuniones en las afueras de la Galería Carrusel y Plaza Casino, es la comunicación e interacción que establecen entre sus pares, la cual ocurre solo por unas horas. Nadie vive en los espacios liminales y los *Visual* no son la excepción. Esta tribu urbana utiliza estos escenarios como un medio para su desarrollo tribal.

Una de las características de los espacios liminales es la noción de igualdad y la aceptación de la diversidad en este multiculturalismo que se produce. Esta característica la cumplen a cabalidad los lugares frecuentados por la tribu urbana *Visual*, ya que como se ha mencionado reiteradas veces, ellos no hacen distinción ni discriminan a las distintas personas que asisten a estos espacios, las cuales poseen particularidades completamente diferentes.

La Galería Carrusel y la Plaza Casino, son espacios liminales que se encuentran ubicados en sectores céntricos y de mucho tránsito, lo que es utilizado como estrategia por los *Visual*, para elaborar discursos de protesta pública. Esto se debe principalmente, a que la sociedad no los acepta, mencionándolos como una gran mancha sobre el paisaje urbano. Lo que hacen los *Visual*, es exacerbar aún más sus características tribales, potenciando y afirmando esa identidad única que los diferencia de la sociedad.

Son estas nuevas acciones del Chile de hoy, con los cuerpos actualizados por las nuevas tecnologías y por la realidad globalizada que vivimos, las “que buscan configurar los dramas que vive la sociedad civil”²⁰⁶, creando una forma fresca y renovada de ver y relacionarse con la vida.

²⁰⁶Diéguez, Ileana: “Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas”, Op. Cit, p. 2.

Estas nuevas formas renovadas que utilizan los *Visual* para relacionarse con la vida, son realizadas como intervenciones en el espacio cotidiano. Es así como los *Visual* crean una teatralidad propia que nace desde los espacios liminales, nos referimos a la teatralidad liminal.

La teatralidad liminal, como ya lo mencionamos, se refiere a un estado umbral de la representación, un espacio en donde lo que está sucediendo, es y no es representación, en donde ocurren situaciones que se contaminan y cruzan la teatralidad con la performatividad, la plástica y la escena, la representación y la presencia, la ficción y la realidad, el arte y la vida.

Lo liminal en este sentido actúa como lo fronterizo; es una situación de canjes, mutaciones, tránsitos, préstamos y negaciones. Como bien lo plantea Diéguez, la teatralidad liminal implicaría una puesta en juego de estas condiciones.

El teatro cruza ese estado umbral de la representación cuando la suspende. La suspensión de la representación se puede dar por un error escénico real, por ejemplo una falla técnica o la caída de un actor. Ambos ejemplos producen aquel umbral, ya que no sabemos si lo que está pasando es real o es parte de la ficción del teatro.

La liminalidad en el teatro, como lo explicamos en el capítulo tres, se aplica a la ficción, ya que es el momento en que la ficción está en el límite de no serlo y de serlo. La liminalidad vendría a ser la situación de error que ocurre en una representación teatral, la cual deja en evidencia el artificio de la puesta en escena.

En el teatro normalmente se busca la perfección en las puestas, no se juega a fallar, pero cuando se quiere trasladar conscientemente al público a ese umbral,

cuando se quiere usar el error a favor, se actúa y rápidamente se crea una convención, por ende no vemos un error real, sino que un error actuado.

Los actos liminales en nuestra disciplina generalmente ocurren en salas o teatros convencionales, albergando sólo a un público selecto, encerrando de esta manera el discurso y no ampliándolo hacia la sociedad.

En relación a la tribu urbana *Visual*, el cruce a ese umbral liminal se ve fuertemente reflejado cuando sus integrantes adoptan una transformación andrógina, ya que es en ese momento donde el joven es hombre y no a la vez. El umbral que se produce en aquel momento es de completa ambigüedad. Esto se debe a que su caracterización es tan detallada y completa que cuesta reconocer el verdadero género de la persona.

Es en este espacio fronterizo de liminalidad donde actúan los *Visual*, los cuales siempre están al margen de la sociedad. A través de sus actos callejeros, rituales, atuendos, maquillajes y peinados extravagantes, intervienen la urbe.

Las acciones que se realizan en el umbral de las intervenciones callejeras de los *Visual*, contrario al teatro, ocurren de verdad, ya que es la vida la que se está representando. La liminalidad representacional en la vida de un *Visual* ocurre de verdad, no se actúa.

La liminalidad en los *Visual* es exhibida como una mirada que re-significa las prácticas teatrales, ya que se producen en el espacio de lo real y se insertan en el tejido social de la ciudad, donde los *Visual*, a través de sus performance e intervenciones callejeras, producen los umbrales de representación.

Como mencionamos hace un momento en este análisis, la teatralidad liminal en la tribu urbana *Visual*, es observada con mayor fuerza en los rituales. Estos ritos son realizados como hechos conviviales dentro de los espacios urbanos, donde la teatralidad liminal adquiere una mayor magnitud performática. La reconfiguración de mundos y el desate de imaginarios en este espacio fronterizo, se debe al gran poder performativo que presentan los *Visual* en sus rituales urbanos, como lo podemos apreciar en las imágenes número 16 y 17.



Imagen 16



Imagen 17

Los *Visual*, desarrollan su teatralidad liminal en un espacio en donde se mezcla la condición humana y la social, la mezcla del individuo con su entorno, que en este caso vendría a ser la calle. Es justamente en este lugar donde la tribu urbana *Visual* presenta el quiebre del sistema. Los *Visual*, al encontrarse dentro de la liminalidad, en ese umbral de representación, exponen su teatralidad a la presencia de los demás en el espacio social, generando un impacto visual a los transeúntes que deambulan por la urbe.

Es en sus intervenciones performáticas, donde los *Visual* generan problemas a la estructura establecida, ya que en ese momento, el grupo funciona como una anti estructura que pone en crisis los sistemas y jerarquías sociales. En todo momento se encuentra al margen de la sociedad, pero sin dejar de intervenir los espacios urbanos con sus extravagantes performances Visuales.

Esta tribu, como lo menciona Diéguez, utiliza sus intervenciones teatrales como acciones que buscan cierta restauración simbólica, configurándose como prácticas socioestéticas. Los sujetos aportan con un look propio de la evolución social. Son personas que están aportando una nueva visión estética y un nuevo orden social, muy distinto al ya establecido, funcionando siempre dentro de esa marginalidad social. Esto a ellos no les molesta, al contrario, se sienten a gusto removiendo los cimientos estructurales fuera de las normas.

En las imágenes número 18 y 19 se observa a tres integrantes de la tribu urbana *Visual*, posando para las cámaras de los investigadores de esta memoria. Las tres jóvenes poseen looks característicos de la tribu y se encuentran compartiendo con sus pares en las afueras de la Galería Carrusel, provocando un choque estético, intencional, con la sociedad.



Imagen 18



Imagen 19

Los jóvenes que integran algún grupo perteneciente a una tribu urbana poseen una gran cercanía con la tecnología, principalmente con internet, debido a que es la herramienta que posee toda la información necesaria para instruirse en lo que respecta al grupo. Nuevas tendencias, peinados, vestuario, música y todo lo proveniente de Japón, es el tipo de información que descargan de forma inmediata a través de este medio que se ha vuelto necesario para todos. Es por esto que no es raro ver que cada cierto tiempo aparecen nuevos grupos urbanos que se apoderan de los espacios de tránsito común, con un look cada vez más extravagante propio de otra cultura.

Capítulo 5

Conclusiones

La investigación realizada para esta memoria, a través del estudio de situaciones de la vida cotidiana por medio de los conceptos de teatralidad y liminalidad, nos ha permitido encontrar una relación directa con las tribus urbanas existentes en nuestro país, específicamente los *Visual*. La aplicación de estos conceptos con el foco de estudio, nos llevó a establecer una serie de conclusiones que respondieron a las hipótesis planteadas al comienzo de nuestra investigación.

En primera instancia es importante destacar por qué nos llamo la atención focalizar nuestra investigación en los *Visual*. Principalmente porque es una tribu urbana que aún se encuentra vigente, es un grupo que posee características performativas potentes que rompen con los esquemas sociales establecidos, y además porque en la V región se encuentra una mayor cantidad de jóvenes que siguen las tendencias de este grupo urbano. También, una razón sumamente importante y que fue nuestro impulsor para seguir esta investigación, fue que uno de los eventos más importantes de Chile y que reúne a jóvenes de todas las regiones y edades se realiza en Viña del Mar, específicamente en la Quinta Vergara.

Otro punto por el cual nos interesamos por la tribu urbana *Visual* es la forma de desenvolverse que tienen las generaciones actuales de jóvenes, esto se debe a la influencia de la globalización y a las consecuencias que traen consigo los avances tecnológicos y la hiperconectividad. En este caso, nos llamó profundamente la atención este grupo urbano conformado por jóvenes dispuestos a absorber e identificarse con una cultura y una estética lejana como la japonesa, para relacionarse desde allí con la sociedad que los rodea.

Al comienzo de esta investigación, teníamos un conocimiento previo de la noción de teatralidad aplicada a nuestra disciplina, pero desconocíamos si este concepto y sus características podían ser relacionados con sucesos reales. Si bien utilizábamos el concepto cuando veíamos alguna obra, intervención o algún hecho real que presentara atisbos teatrales, no sabíamos a ciencia cierta qué era la teatralidad ni cuáles eran los puntos que la componían, por ende usábamos de mala manera el concepto.

A medida que generábamos una mayor recopilación de información en cuanto a la teatralidad y a todo lo que ésta significaba, el concepto se nos fue aclarando, por lo que sentíamos que la teatralidad respondía y resolvía de forma inmediata a nuestra primera pregunta planteada “¿Existen características de teatralidad en la tribu urbana *Visual*?” Los puntos presentados nos permitían concluir rápidamente que los *Visual* demostraban estas características, pero necesitábamos ratificar esta hipótesis con un sustento teórico que le diera peso a nuestra investigación. Es así como comenzamos el levantamiento bibliográfico y descubrimos autores que nos dieron puntos claros para el desarrollo de nuestra investigación.

En base al resultado de nuestra investigación, la aplicación de las características propias del concepto de teatralidad anexado a la tribu urbana *Visual*, nos ayudó a establecer una relación directa con dicho concepto, ya que al analizar estas características, encontramos similitudes importantes de revelar, que de alguna manera nos aportaron a poder relacionar esta idea con sucesos que ocurren en el cotidiano.

Las características que a nuestro parecer fueron las más relevantes Acontecimiento y co-presencia, gestualidad y cuerpo, representación, dinámica de engaño o fingimiento, rito, presencia del disfraz, escenario y espectacularización, nos develaron semejanzas que nos sirvieron para comprender ciertos

comportamientos y/o actitudes que presenta la tribu urbana *Visual*, la cual se particulariza por su forma de accionar frente a un escenario social.

Por otra parte creemos que una vez analizada estas características, el concepto de teatralidad tomó gran importancia ya que gracias a él podemos decidir y diferenciar qué es teatral y qué no lo es.

Es importante mencionar un concepto que aprehendemos gracias a esta investigación y que tiene relación con todos los puntos que conforman la teatralidad, nos referimos al concepto de teatralidad social. Descubrimos que el concepto se acercaba cabalmente a nuestro foco de estudio, ya que la teatralidad social abarca todo tipo de situaciones realizadas fuera del ámbito del teatro, donde se reconocen los elementos teatrales de una determinada cultura y en donde los participantes adquieren un comportamiento que no es el que habitualmente desempeñan.

El proceso se vio frenado por un nuevo concepto que no sabíamos que tenía relación directa con la investigación, nos referimos a las prácticas liminales, concepto aclarado por nuestro entrevistado Mauricio Barría.

En la entrevista a Barría y luego en la profundización que le dimos al concepto, nos dimos cuenta que las prácticas liminales se encontraban dentro de las actividades rutinarias de nuestro objeto de estudio y esto fue lo que nos amplió el campo de nuestra investigación, complejizando y dándole un peso mayor a nuestra memoria. Es así como levantamos una segunda pregunta: “¿Podríamos considerar el comportamiento de los *Visual* dentro de lo que se denomina prácticas liminales?”

Gracias a la entrevista que le realizamos a Mauricio Barría, quien se mostró interesado en el estudio que estamos efectuando y nos guió de buena manera, de forma bastante pedagógica y humilde hacia la respuesta de nuestra hipótesis, pudimos encontrar varios conceptos que desconocíamos como: *Communitas*,

Anómico, liminalidad, Coeficiente de falla. Además, nos dio a conocer autores que profundizaban en dichos conceptos, los cuales no se encontraban en nuestro conocimiento bibliográfico. Gracias a esto pudimos encontrar la relación de las prácticas liminales con nuestro foco de estudio, las cuales pudieron ser aplicadas directamente y sin ningún inconveniente con las acciones que realiza la tribu urbana *Visual* en los espacios urbanos que se toman.

Por otra parte, el estudio de campo y las entrevistas realizadas a los jóvenes de las distintas ramas de la tribu urbana *Visual*, fue de suma importancia para el desarrollo de nuestra memoria, ya que si bien conocíamos el estilo a través de la televisión, internet, periódicos, libros, etc., nunca habíamos tenido la cercanía con alguno de ellos. Esto nos sirvió para desentrañar y conocer aún más el estilo, y fue así como descubrimos la razón de sus comportamientos y vestuarios tan inusuales.

Los jóvenes fueron muy amables con nosotros, no dudaban en ningún momento en darnos una entrevista ni en posar para la cámara fotográfica, de hecho nos facilitaron sus *facebooks* y nos dieron referentes de páginas de internet donde poder sacar información sobre la tribu urbana a la cual pertenecían. Además algunos de los jóvenes se ofrecieron voluntariamente a asistir personificados a nuestra defensa de memoria.

Gracias a esta investigación pudimos darle un peso real a los jóvenes pertenecientes a las distintas tribus urbanas, ya que antes como no conocíamos el origen ni la historia de por qué adoptaban una tendencia tan lejana, pensábamos que sus actos urbanos no tenían sentido. Hoy nuestra opinión ha cambiado rotundamente, ya que todas sus intervenciones, rituales y vestuarios, poseen una justificación propia del estilo tribal urbano.

Por otra parte y como grupo, creemos que el aprendizaje del desarrollo de una investigación es muy importante para nuestro futuro laboral, debido a que nos sentimos capacitados para poder realizar futuras investigaciones.

Dentro de nuestros objetivos cumplidos, logramos establecer un fuerte vínculo entre el teatro y esta tribu urbana a través del estudio a fondo de los conceptos de teatralidad y liminalidad. Pudimos descubrir, como lo evidenciamos en el capítulo cuatro, ocho características pertenecientes al concepto de teatralidad que acercan a los *Visual* a nuestra disciplina: Acontecimiento y co-presencia, gestualidad y cuerpo, representación, dinámica de engaño o fingimiento, rito, presencia del disfraz, escenario y espectacularización. Al descubrir e investigar sus características y componentes, nos dimos cuenta que éstas pueden ser aplicadas a varios hechos que ocurren en el cotidiano y que muchas veces no notamos. Las características más relevantes de cada concepto, las utilizamos como una herramienta de aplicación. De esta forma entregamos esta investigación como material de estudio para quienes quieran conocer estos conceptos y así poder aplicar en próximas investigaciones.

Consideramos como proyecciones futuras poder realizar algún tipo de trabajo teatral con esta investigación, además creemos que nuestra memoria puede ser utilizada como fuente creativa para personas interesadas en los nuevos grupos urbanos.

Por otra parte, creemos que con nuestra memoria estamos haciendo un pequeño aporte a la reivindicación de las tribus urbanas, específicamente los *Visual* y de esta forma poder contribuir con un registro bibliográfico, que aporta con el conocimiento de las características de la tribu urbana *Visual*.

Al finalizar nuestra memoria, luego de encontrar respuesta a nuestras hipótesis, nos hemos dado cuenta que ha surgido una nueva interrogante con respecto a nuestra investigación, la cual nace como resultado de la profundización en los conceptos de teatralidad y prácticas liminales, estos nos han entregado nuevos conocimientos y por ende, han abierto un nuevo campo investigativo. Es a partir de esto que nos preguntamos si las prácticas de los *Visual* podrían tener un discurso y objetivos artísticos.

En primera instancia, pensamos que en relación al arte las intervenciones *Visual* podrían acercarse al término arte contextual, ya que este agrupa todas las creaciones que se anclan en las circunstancias y se muestran deseosas de tejer con la realidad. Es en esta última parte donde creemos que tendrían cabida la tribu urbana *Visual* y las intervenciones que realizan en los espacios urbanos. Si bien sus integrantes no son artistas de oficio o profesión, nos hemos dado cuenta que tienen conciencia de que su estética, como lo mencionamos en toda nuestra memoria, rompe con las prácticas artísticas existentes. Presentando recursos estéticos inusuales en el espacio público, pretenden dar a conocer su descontento social, tal como lo hace el arte contextual.

Consideramos que lo anterior es un tema muy interesante de abordar para la proyección de esta memoria por su complejidad investigativa, pero por cuestión de tiempo no podremos desarrollar, es por esto que dejamos abierta esta interrogante para un futuro desarrollo.

Una de las dificultades con las que nos vimos enfrentados en el desarrollo de nuestra memoria, fue la interrupción de nuestra investigación debido a las movilizaciones a nivel nacional por el derecho a una educación gratuita y de calidad.

Como grupo memorista, fue gratificante realizar un estudio sobre un tema contingente y llamativo que al principio pensábamos que no estaba conectado

directamente con el teatro, pero cada vez que avanzábamos y nos inmiscuíamos en el estudio de la teatralidad, pudimos encontrar características cercanas a nuestra disciplina, lo cual nos hizo ampliar y enriquecer nuestro conocimiento y mirar más allá de lo que conocíamos.

Fuentes

1. Bibliografía

- **ADAME**, Domingo: Elogio del Oxímoron introducción a las teorías de la teatralidad, editorial Universidad Veracruzana, México, 2005.
- **AUGÉ**, Marc: Los no lugares Espacio de un anonimato: Una antropología de la sobremodernidad, Gedisa, Septiembre 2000, Barcelona España.
- **AUMONT**, Jaques: La imagen, editorial Paidós, España, 1992.
- **BARRÍA**, Mauricio: “De la performance a la teatralidad. La intensidad de la falla”, Universidad de Chile, 23 de noviembre 2005, (Texto facilitado por Mauricio Barría).
- **BROOK**, Peter: El espacio vacío, Ediciones Península, Barcelona, 2002.
- **CHINOY**, Ely: La sociedad, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1966.
- **COSTA**, Pere-Oriol ; **Pérez Tornero**, José Manuel; **Tropea**, Fabio: Tribus Urbanas el ansia de la identidad juvenil: Entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1997.
- **DELANTY**, Gerard: Community: Comunidad, educación ambiental y ciudadanía, GRAÓ, Barcelona, 2003.

- **EAGLETON**, Terry: La idea de cultura, una mirada política sobre los conflictos culturales, Ediciones Paidós, Barcelona, 2001.
- **EVERITT**, Anthony: Ciudadanía y cultura, (Documento facilitado por la profesora Guía Valeria Radrigán).
- **FILARDO**, Verónica: Tribus Urbanas en Montevideo: Nuevas formas de sociabilidad juvenil, Trilce, Montevideo, Uruguay, 2002.
- **FROMM**, Ercih: Psicoanálisis de la sociedad contemporánea, Fondo de cultura económica. México, 1956.
- **GANTER**, Rodrigo; Zarzuri, Raúl: Tribus Urbanas: por el devenir cultural de nuevas sociabilidades juveniles, Página web del Centro de Estudios Socio-Culturales.
- **GARCÍA**, Gómez, Manuel: Diccionario Akal del Teatro, ediciones Akal, Madrid España, 2007.
- **GONZÁLEZ**, Mario: Estrategias y alternativas frente a la globalización y al mercado: La experiencia socialista, Eumed.net, 2005.
- **GUIMELLI**, Christian: El pensamiento social, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- **HUIZINGA**, Johan: Homo Ludens, Alianza Editorial, Madrid, 2007.

- **MAFFESOLI**, Michel: El tiempo en las tribus: El ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas, Siglo Veintiuno, España, 2004.
- **OCAMPO**, Andrea: Ciertos Ruidos; nuevas tribus urbanas chilenas, Planeta, Santiago de Chile, 2004.
- **OLIVÉ**, León; **Salmerón**, Fernando: La identidades personales y la Colectiva, cuadernos ediciones, México, 1994.
- **OROSCO** Díaz, Emilio: El teatro y la teatralidad del barroco, Editorial Planeta, Barcelona, 1969.
- **PAVIS**, Patrice: Diccionario del teatro Dramaturgia, estética, semiología, editorial Paidós, Argentina, 2003.
- **SÁNCHEZ**, José Antonio: Brecht y el expresionismo, Universidad Castilla La Mancha, España, 1992.
- **SOLÉ**, María Luisa: Los consumidores del siglo XXI, Esic Editorial, España.
- **STEVE**, Diego: Subculturas ¿Moda o peligro?, San Pablo, Bogotá Colombia, 2009.
- **TORRES**, Joan: Consumo, luego existo: Poder, mercado y publicidad, Icaria Editorial, Julio 2005.
- **TURNER**, Víctor: Antropología del ritual, México, Instituto Nacional de antropología, 2002.

- TURNER, Víctor: From Ritual to Theater, Consortium Book Sales & Dist, Nueva York, 1982.
- TURNER, Víctor: La selva de los símbolos, Siglo XXI, Madrid, 1980.
- TURNER, Víctor; Turnes, Edith: Image and Pilgrimage in Christian Culture, Columbia Classics in religion, 1978.

2. Artículos de revistas

- CORNAGO, Óscar: ¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad, Nº 1 Telón de fondo Revista de Teoría y Crítica Teatral, Madrid, 2005.
<http://www.telondefondo.org/numeros-anteriores/numero1/articulo/2/que-es-la-teatralidad-paradigmas-esteticos-de-la-modernidad.html>
- DEBORD, Guy: La sociedad del espectáculo, Revista Observaciones Filosóficas, Madrid, 1967.
<http://www.observacionesfilosoficas.net/download/sociedadDebord.pdf>

3. Memorias

- CORNEJO, Benjamín; Miranda, Natalia: Influencias del performance Art en el teatro contemporáneo: Un acercamiento a través de la obra Kaspar, dirigida por Cristian Keim en la carrera de Actuación Teatral Universidad de Valparaíso 2009, Valparaíso 2010.

4. Artículos de periódico

- TORCHIA, Franco; De Domini, Guillermina: Las nuevas generaciones y su relación con internet, en debate en diario el Clarín.com.

5. Artículos de periódico sin autor

- SIN AUTOR: El mapa de las nuevas tribus urbanas que recorre Santiago, en diario La Tercera, Domingo 12 de abril del 2009.
- SIN AUTOR: La volá pendex, en diario La Nación, Sábado 8 de diciembre de 2007.

6. Webgrafía

- ACUÑA, Javier: El teatro como ritual.
<http://www.alternivateatral.com/tema1260-el-teatro-como-ritual>
- BECERRA, Gustavo: “Notas para un posible análisis del rito”.
<http://issuu.com/mireyinn/docs/notasparaunposible>
- BURNSIDE, Steve: Géneros del Hentai.
<http://zonaotakus.blogspot.com/2006/06/generos-del-hentai.html>
- BLASCO, José Antonio: “Un cuerpo inhala o la presencia de la expresión”.
Archivo pdf con descarga directa desde google.

- **DE LA FORJA**, Irupé: Concepto de ficción, verosimilitud, función estética e instituciones.
http://www.forjadores.net/index.php?option=com_content&task=view&id=91&Itemid=72.
- **DE TORO**, Alfonso: Introducción: Teatro como discursividad espectacular – teórico – cultural – epistemológico – mediática - corporal, Ibero-Amerikanisches Forschungsseminar, Universität Leipzig, 2004.
<http://www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/Introduccion.pdf>
- **DIÉGUEZ**, Ileana: “Escenarios liminales: donde se cruzan el arte y la vida (yuyachikani,... mas allá del teatro), Publicaciones Artea, Investigación y creación escénica.
http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/41/EscenariosLiminales.pdf
- **DIÉGUEZ**, Ileana: Prácticas escénicas y políticas. Teatralidades liminales, La Falda de Huitaca.
http://www.uninorte.edu.co/publicaciones/falda_huitaca/edicion1/uno/piedras.pdf
- **DIÉGUEZ**, Ileana: Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas.
http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/205/escenarios_teatralidades_liminales.pdf
- **GENERACIONES** interactivas en Iberoamérica. Niños y adolescentes ante las pantallas.

<http://www.generacionesinteractivas.org/upload/libros/Generaciones-Interactivas-en-Iberoamerica-Ninos-y-adolescentes-ante-las-pantallas.pdf>

- **LIE, Rico:** “Espacios de comunicación intercultural”, Op., Cit. Archivo PDF.
http://www.aulaintercultural.org/IMG/pdf/espacios_de_comunicacion_intercultural.pdf
- **MATUS Madrid, Christian:** “Tribus urbanas: entre ritos y consumos”, Última Década, septiembre n13, ARCHIVO PDF.
<http://www.scielo.cl/pdf/udecada/v8n13/art06.pdf>
- **MÉNDEZ, Raquel:** Kabuki: el teatro del pueblo. Parte I.
<http://culturajaponesa.blogspot.com/2007/06/kabuki-el-teatro-del-pueblo-parte-i.html>
- **MUÑOZ, Masiel; Tapia, Vladimir:**
<http://sociologo.wordpress.com/2007/12/01/pkm-plais/>
- **OLGUÍN, Raúl:** Ciudades y tribus urbanas: El caso de Santiago de Chile (1980-2006), en Revista Electrónica DU&P. Diseño Urbano y Paisaje Volumen IV N°10, Universidad Central de Chile, Santiago de Chile.
http://ucentral.cl/dup/pdf/10_ciudad_y_tribus.pdf
- **PRIETO Stambaugh, Antonio:** Performance y teatralidad liminal: hacia la represent-acción.
http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/129/Performance%20y%20teatralidad%20liminal.pdf

- **RADRIGAN, Valeria:** Cyborgs y Neomestizaje, en Escaner Cultural: Revista virtual de arte contemporáneo y nuevas tendencias, 9 de enero 2010.
<http://revista.escaner.cl/node/2036>
- **SMITH, Carlos:** Los jóvenes de hoy (2) Tribus Urbanas
<http://www.ligasmayores.bcn.cl/content/view/112197/Los-jovenes-de-hoy-2-Tribus-urbanas.html>
- **SOCIOLOGÍA de los medios de comunicación,** Blog de la Escuela de Sociología de la Universidad Diego Portales: Tribus urbanas, medios y prejuicios. <http://www.jhcnewmedia.org/sociologia2010/tag/tribus-urbanas/>
- **SONESSON, Göran:** El lugar del rito en la semiótica del espectáculo. Archivo PDF. <http://www.heterogenesis.com/Heterogenesis-2/Textos/hcas/H29/Sonesson.html>
- **STAMBAUGH Prieto, Antonio:** Actuaciones de Teatralidad y Performance, ARTEA, México, Archivo Pdf.
http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/250/teatralidadperformance_aprieto.pdf
- **TRIBUS Urbanas [1° edición].**
<http://zoopuelche.bligoo.com/content/view/191413/Tribus-Urbanas-1-edicion.html>
- **TRIBUS Urbanas:** Tribus Urbanas ocupación de espacios públicos en Valdivia.
<http://triburbanavaldiviana.blogspot.com/>

- TURNER, Víctor: El proceso ritual.
<http://es.scribd.com/doc/42384637/Victor-Turner-El-Proceso-Ritual>
- VAERNET, Ana María: La Adolescencia - El puente de la niñez a la adultez.
ARCHIVO PDF.
<http://iesitaza.educa.aragon.es/DAPARTAM/filosofia/Padres/Adolescencia.pdf>
- VAN GENNEP, Arnold: Los ritos de paso.
<http://es.scribd.com/doc/51568669/Arnold-Van-Gennep-Los-Ritos-de-Paso>
- VILLEGAS, Juan: “De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria” en Gestos, abril 1996.
https://segue.middlebury.edu/repository/viewfile/polyphony-repository___repository_id/edu.middlebury.segue.sites_repository/polyphony-repository___asset_id/3603331/polyphony-repository___record_id/3603332/polyphony-repository___file_name/teatralidades%2520y%2520performanceVillegas.pdf

7. Webgrafía sin autor

- SIN AUTOR: Visual Kei, Historia.
<http://denshanime.foroactivo.net/t662-visual-kei-historia>

8. Otras fuentes de internet

- <http://www.rae.es/rae.html>

Anexos

Anexo 1

Entrevista a integrantes de la tribu *Visual*

Para realizar esta investigación se llevó a cabo una encuesta de 24 preguntas, que fueron necesarias y relevantes para dar un mayor sustento a nuestra investigación y para obtener respuestas directas de nuestro objeto de estudio. Estas preguntas nos ayudaron a resolver interrogantes que no pudimos solucionar solamente con la investigación teórica, como por ejemplo conocer cuáles son las motivaciones para pertenecer a la tribu urbana *Visual*, cuál es el objetivo de asumir roles de personajes, entre otras.

Las entrevistas realizadas fueron de gran valor, ya que con ellas pudimos comprobar nuestra hipótesis planteada al inicio de nuestra memoria.

Las entrevistas están destinadas a ser contestadas por jóvenes pertenecientes a la tribu urbana *Visual*. Al momento de realizarla, hubo una excelente acogida por parte de los encuestados, quienes se mostraron dispuestos a colaborar con la investigación, prestándonos toda la ayuda necesaria para desarrollar de buena manera cada entrevista. Ellos nos facilitaron sus imágenes para poder utilizarlas en nuestra memoria, nos permitieron hacer un registro en video de las entrevistas y nos entregaron sus correos personales para poder tener un contacto permanente en caso de necesitar alguna información extra.

A continuación, expondremos la encuesta realizada, la tabulación de las respuestas de forma cuantitativa con apoyo de gráficos y un análisis cualitativo de las mismas.

Preguntas

1. ¿Cuántos años tienes?
2. ¿Qué estilo eres?
3. ¿Desde cuándo?
4. ¿Cómo conociste este estilo?
5. ¿Qué te motivo a seguir el estilo?
6. ¿Cuáles son tus referentes dentro del movimiento visual?
7. ¿Conoces el origen de este movimiento, cual piensas que es?
8. ¿Cuándo llego a Chile el estilo visual?
9. ¿Por qué tomas una tendencia tan lejana como esta que es japonesa
10. ¿Consideras que eres parte de una tribu urbana?
11. Sabemos que ustedes asumen roles, como ser padre, ser madre e hijos ¿Cuál es el fin?
12. ¿Por qué toman nombres japoneses?
13. ¿Cuál es el objetivo de asumir roles de personajes como el de series de anime?, ¿esto lo haces siempre o solo para los eventos?
14. ¿Por qué te vistes de esta forma?
15. ¿Cuánto tiempo te toma todo el proceso de transformación?
16. ¿Quieres transmitir algún mensaje a la sociedad con tu forma de vestir y actuar?
17. ¿Dónde se juntan? Y ¿Cuándo?
18. ¿Por qué se juntan en la calle?
19. ¿Te molesta que la gente te mire extraño en la calle?
20. ¿Crees que cuando transitas por la calles intervienes estos espacios? Nos referimos con la intervención que no pasan desapercibidos, que generan un *shock* visual en la gente que se detiene a mirarlos y eso es romper con la cotidianidad del espacio público.
21. ¿Cuál es el objetivo de tomarse y revivir espacios públicos dentro de una ciudad? Como la galería carrusel.

22. ¿Por qué hacen estas actividades como el Fan Viña?
23. En los eventos que realizan ¿Tienen algún tipo de ritual, algo que hagan ustedes que la gente común no lo hace?
24. ¿Crees que en estos espacios que ustedes se toman existen momentos de intercambio cultural?

Tabulación de las respuestas

Hemos decidido utilizar gráficos para entregar la información de una forma más clara y ordenada, para así poder comprender de mejor forma los resultados cuantitativos obtenidos en las entrevistas y a su vez entregar un comentario cualitativo al respecto.

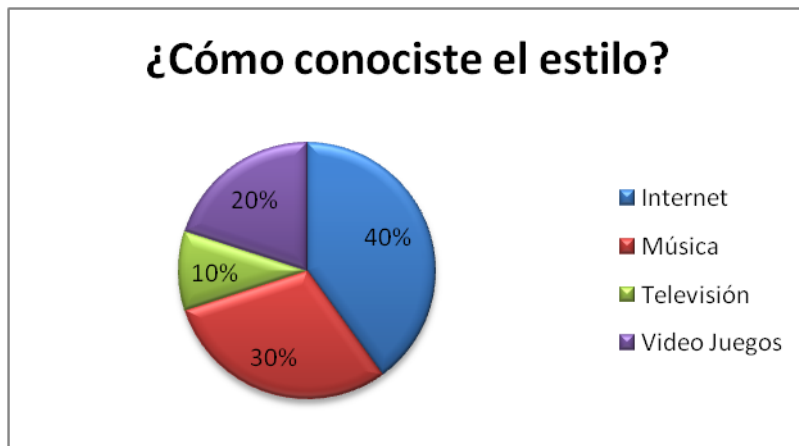
La encuesta se realizó sobre un universo total de 20 personas, de las cuales 14 son de sexo femenino y 6 de sexo masculino y sus edades fluctúan entre los 14 y 20 años de edad. Todos ellos pertenecen a la tribu urbana *Visual*, pero siguen las distintas tendencias que existen al interior de este movimiento, como lo son: *Lolita Visual*, *Eroguro*, *Visual Kote Kote Kei*, *Visual Aristócrata* y *Oshare*.

1.



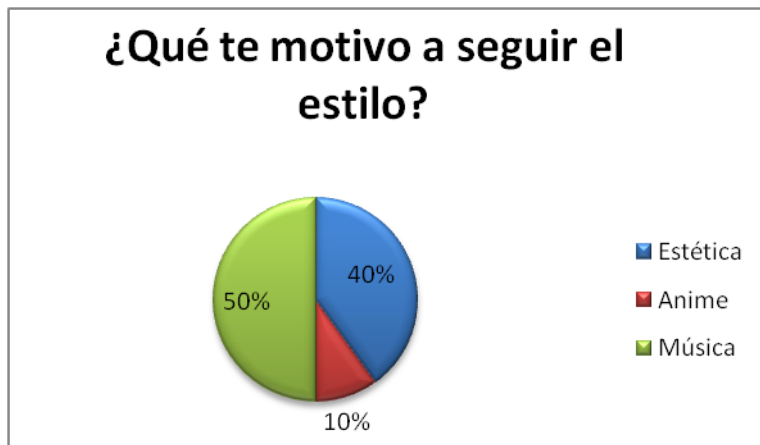
Como se puede apreciar en el gráfico, existen cinco variantes que permiten verificar desde cuándo los encuestados comenzaron a seguir el estilo al cual pertenecen. Está claramente reflejado que el periodo etario es desde la preadolescencia y adolescencia. Creemos que es justamente en esta edad donde los jóvenes están más propensos a adsorber variadas tendencias, ya que se encuentran en un periodo de búsqueda y reconocimiento de su identidad.

2.



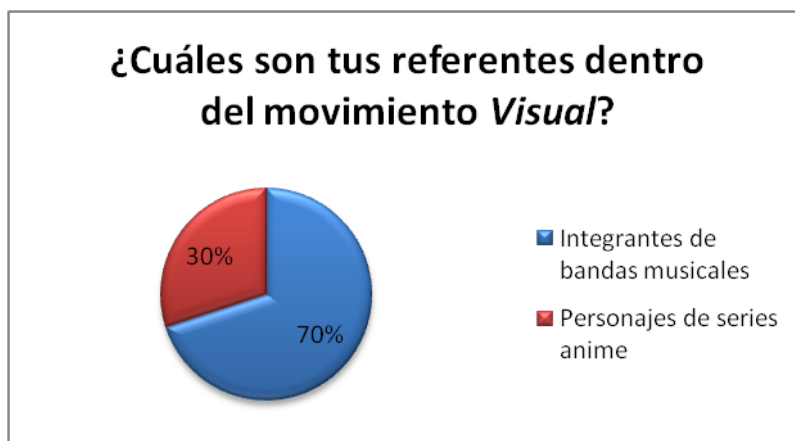
Como se puede apreciar en el gráfico, son 4 los medios por los cuales los *Visual* conocieron el estilo, internet es el medio por el cual mayoritariamente se enteraron de la existencia de este. Esto es fiel reflejo de cuáles son los medios de información de estas nuevas generaciones.

3.



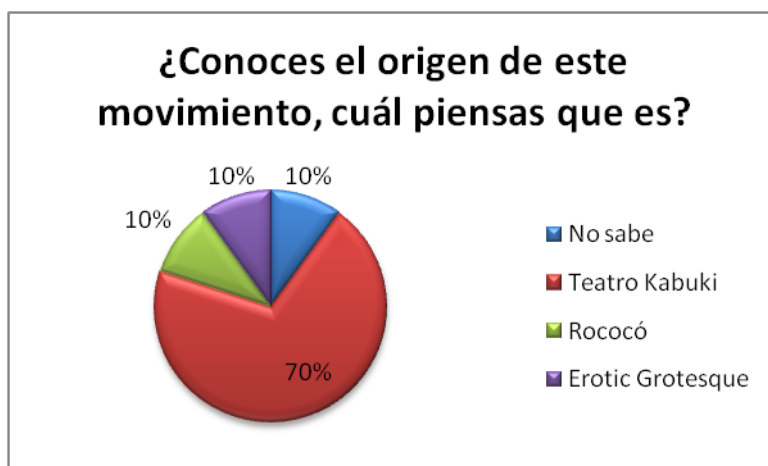
La motivación que más predomina es seguir la música japonesa, lo cual nos da a entender que los integrantes de estas bandas se convierten en sus referentes, es por eso que intentan imitar a la perfección tanto su apariencia como su forma de ser. Esto se relaciona directamente con la segunda tendencia, la cual hace alusión a la estética del movimiento que obtuvo un 40% de aprobación. En menor grado queda el anime.

4.



En un 70% son las bandas musicales las que se convierten en sus referentes a seguir, porque se identifican con los integrantes de estas bandas y las letras de sus canciones. A través de internet logran fácilmente conseguir sus discos, imágenes y videos musicales. Para el 30% de los encuestados son los personajes de las series de animación japonesa el objeto a seguir, esto se ve reflejado en la realización de los *Cosplay* en sus eventos sociales.

5.



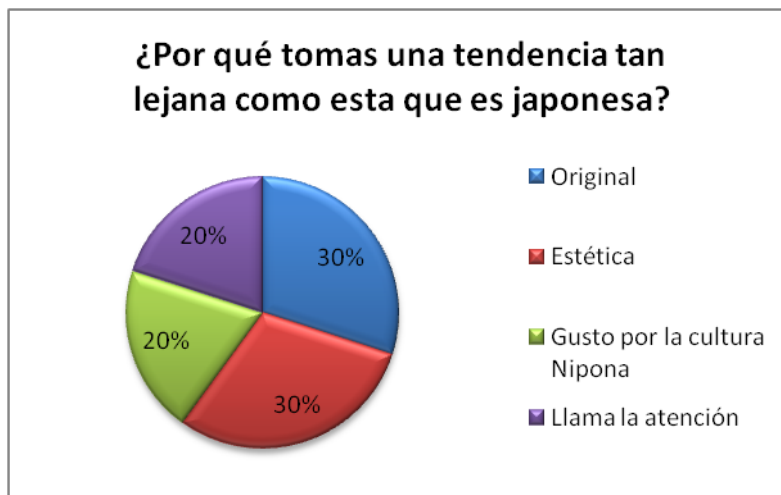
El teatro kabuki es el origen del movimiento que mayoritariamente conocen los *Visual*, lo cual confirma unos de los orígenes investigados en el capítulo uno de nuestra memoria. Esta respuesta nos da cuenta que los integrantes de esta tribu se preocupan en investigar el origen y las características de este movimiento.

6.



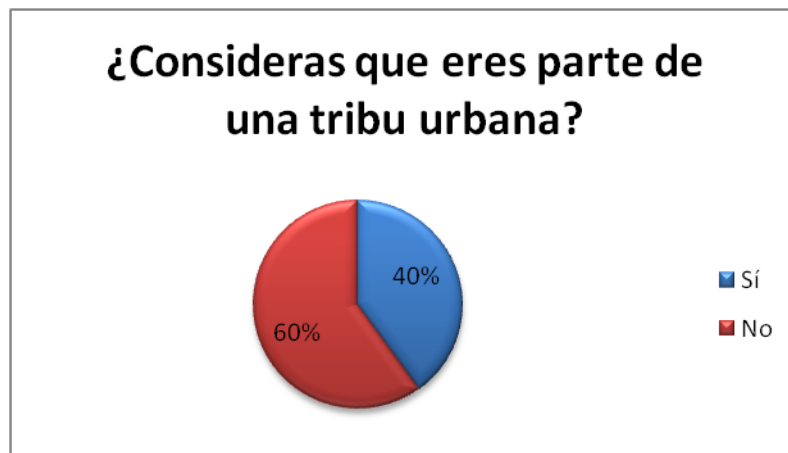
Claramente se ve en el gráfico un desconocimiento acerca de cuando llega la tendencia a nuestro país, este es un tema bastante incierto en general, tal es el caso de nuestra indagación en el tema, donde no encontramos una respuesta precisa luego de haber realizado el levantamiento bibliográfico.

7.



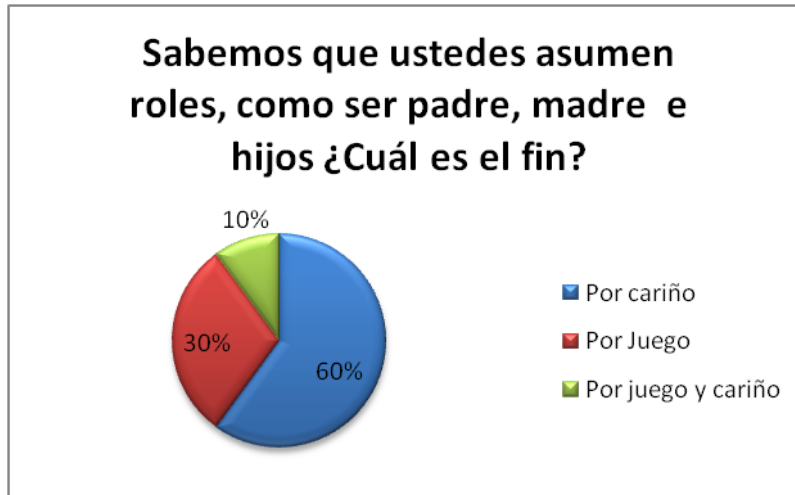
Como se puede apreciar, las respuestas estuvieron bastante divididas entre las cuatro opciones, creemos basándonos en todo lo que hemos investigado sobre este estilo y sus integrantes, que esto sucede porque las cuatro alternativas son complementarias al momento de asumir esta tendencia como propia.

8.



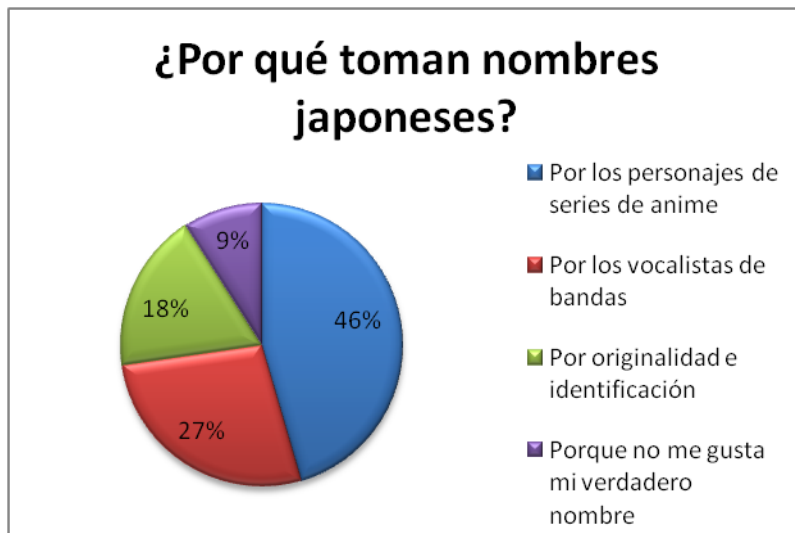
El 60% por de los encuestados piensa que pertenece a una tribu urbana, creemos que los *Visual* sí son conciente que forman parte de una tribu urbana, la cual esta compuesta por jovenes de diferentes edadess que se encuentran en una busqueda identitaria y es al interior de este grupo que comienzan a construir su identidad individual, a partir de una identidad colectiva asumiendo la etetica, gustos, comportamientos, etc. del grupo.

9.



Los entrevistados, en su mayoría con un 60% de aprobación mencionan que los roles que asumen de familia lo hacen para demostrarse cariño. Es a través de este comportamiento que podemos observar características de tribu, donde se generan diferentes clanes al interior de la misma con la constitución de estas familias. Cabe mencionar que no existe un orden jerárquico al momento de asumir cada rol, este se asume por afinidad y gusto personal.

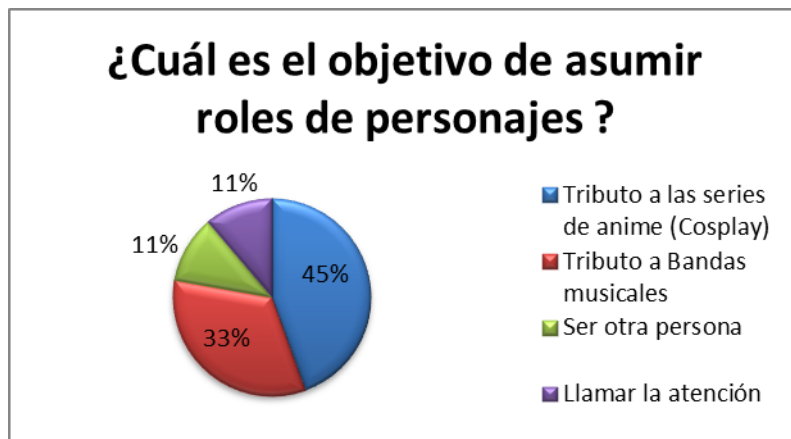
10.



El grafico es bastante claro en mostrar que en su mayoría los entrevistados, dicen que adquieren nombres japoneses porque el estilo Visual proviene de ese país. Estos nuevos nombres que se adjudican provienen principalmente de vocalistas de bandas musicales y series de animación.

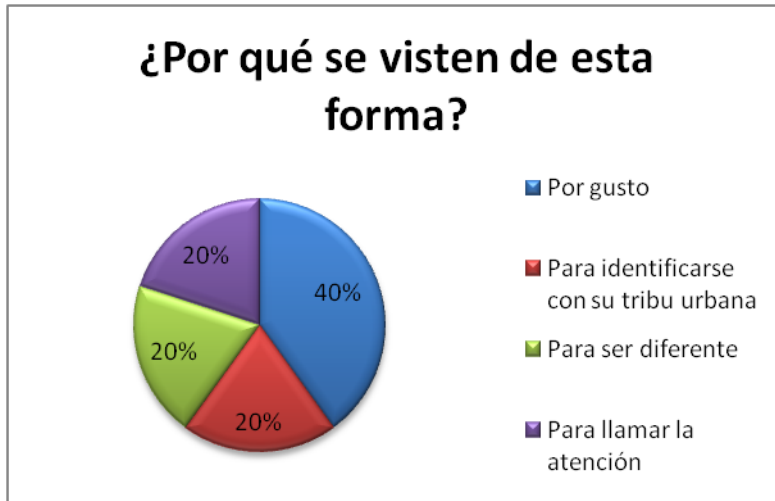
Creemos que no es menor este tema, ya que en su mayoría son adolescentes que están en un proceso de búsqueda de su identidad. Al momento de identificarse entre sus pares con otro nombre, también pasarían a asumir otra personalidad.

11.



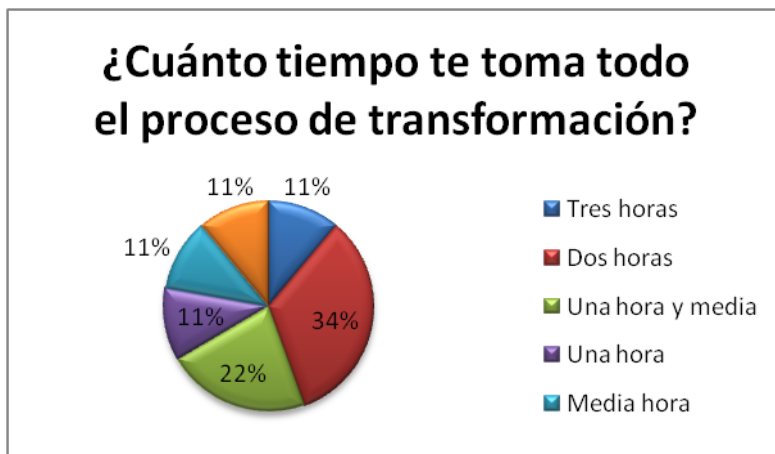
La mayoría de los entrevistados responde que realizan *Cosplay*, que consiste en disfrazarse en algún personaje de serie de anime, realizado principalmente en los eventos. Una de nuestras entrevistadas dice que “Es un viaje a otro mundo, donde por unas horas actúas como el personaje y te sientes como él”.

12.



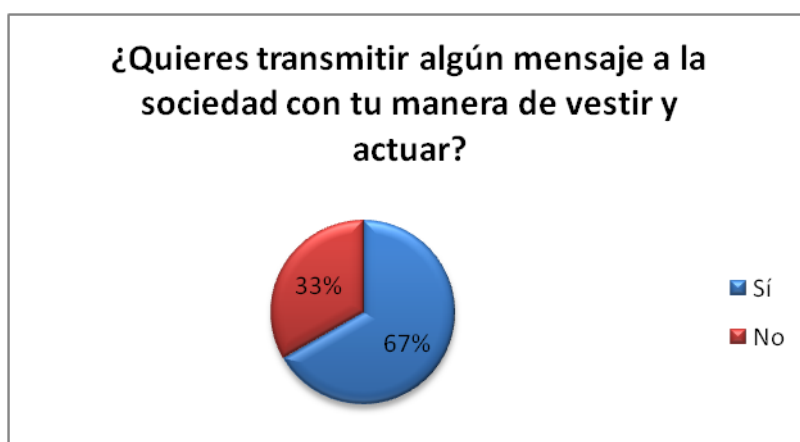
Un 40% de los entrevistados respondieron que era por un gusto personal, además de sentir que de esta forma se identifican con los integrantes de la tribu que visten de la misma forma, son diferentes al común de las personas y es por esto que llaman la atención. Creemos que la vestimenta es el elemento primordial en la estética de los *Visual*, ya que por medio de está pueden expresar sus sentimientos, es la forma de protesta que de alguna manera asumen estos jóvenes, ya sea en contra de la sociedad en general, sus padres, etc.

13.



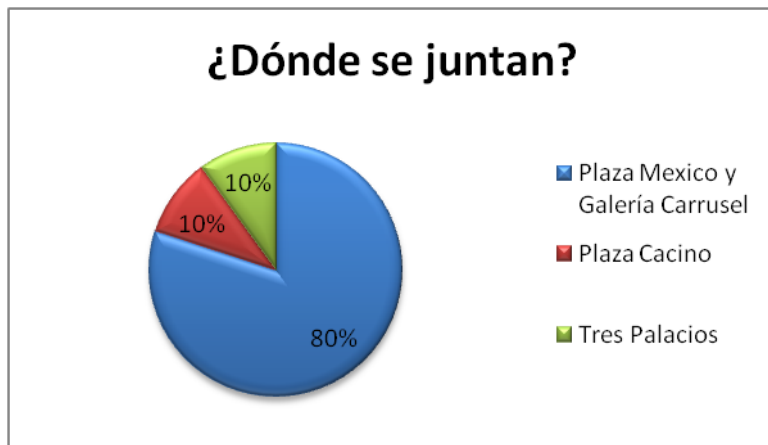
El 34% de los encuestados dice que se demora 2 horas en todo el proceso de transformación, en las entrevistas señalan que se debe al exceso de accesorios que utilizan, tanto en el maquillaje como en la vestimenta. Además comentan que el tiempo es mucho mayor cuando se preparan para asistir a un evento *visual*, ya que son bastante perfeccionistas en las transformaciones que realizan.

14.



Los entrevistados con un 67% mencionan que sí quieren transmitir un mensaje con su forma de ser, pero que este no es el eje principal por el cual se visten y actúan de una forma particular. Dicen que simplemente el estilo por sí mismo hace que el resto de la sociedad le parezca atractivo y extravagante, debido al impacto visual que producen. Cabe destacar, que algunos de los encuestados mencionan el tema de la aceptación de géneros como algo que la sociedad en general aun no respeta ni lo acepta, por eso causa tanto impacto sus transformaciones andróginas.

15.



Los entrevistados mencionan la Plaza México y la Galería Carrusel como sus puntos de encuentro más importante en la ciudad. También existen otros espacios de reunión, pero en menor grado como los son la plaza casino y la galería tres palacios Galería, ubicada en Valparaíso.

La tribu urbana *Visual* se reúne siempre en lugares céntricos, donde se puede encontrar variados locales comerciales que venden los artículos de interés para este grupo. Como es el caso de la galería Carrusel, donde hemos observado como este grupo ha sido capaz de repotenciar este espacio que estaba olvidado en pleno centro de la ciudad. Además, de convertirlo en un punto de convergencia no sólo de los *Visual*, sino también de distintas tribus urbanas, las cuales comparten e intercambian conocimientos, ideas y pensamientos.

Esto que sucede con las antiguas galerías, también pasa con las plazas que son espacios públicos que la sociedad ha dejado abandonados por los nuevos centros comerciales.

16.



Mencionan que es el espacio público les gusta y se sienten libres. Se refieren a éste como el mejor lugar para juntarse, ya que no les pueden prohibir reunirse en la calle, como lo hicieron en el centro comercial Marina Arauco desde donde les prohibieron el ingreso.

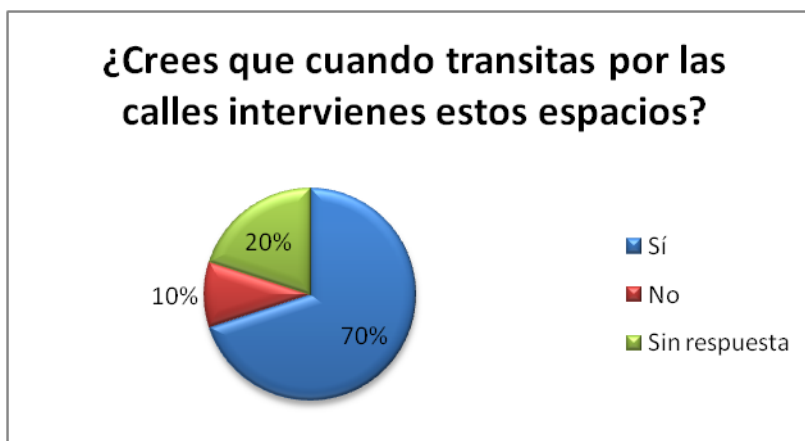
Cabe mencionar que se reúnen en la calle, pero siempre en las plazas o en las entradas de las galerías donde venden todo tipo de cosas relacionadas con el estilo, como es el caso de la Galería Carrusel, que todos los días está plagada de jóvenes de los distintos estilos. Este es otro factor importante por el cual les gusta el espacio público como punto de reunión, ya que en este les es posible compartir con sus pares de diferentes estilos.

17.



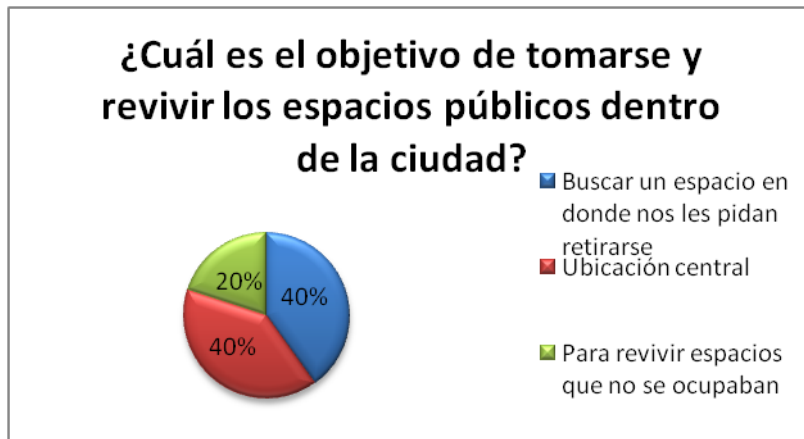
Esta respuesta es bastante decidora, ya que en general no les importa lo que la gente piense de ellos, por el contrario les gusta que los miren y son conciente que causan de alguna manera un impacto en las personas. Nos dimos cuenta que ese 10% que sé les afecta, son principalmente jóvenes que recién se están integrando al movimiento, porque a los que llevan más tiempo les da lo mismo.

18.



En general son conscientes que intervienen los espacios públicos y esto les gusta, porque sienten que llaman la atención de los demás, considerando esto como *Bacán*. Afirman que los *Visual* son muy egocéntricos porque quieren llamar la atención y demostrar que son diferentes a la masa y que salen de lo cotidiano. Además los entrevistados hacen una crítica a la poca tolerancia de la sociedad diciendo que “La gente se asusta cuando ve algo distinto a lo que está acostumbrado”, afirman que es muy bueno que ellos generen este tipo de intervención de espacios públicos, porque ayudan a que “la gente se dé cuenta que hay personas distintas, que no siempre tenemos que andar con el mismo patrón de vestimenta”.

19.



Esta respuesta tiene tres puntos importantes a considerar, el primero es el cambio de espacio de encuentro; antes se juntaban el Mall Marina Arauco de Viña del Mar, pero en este centro comercial no les permitieron más el ingreso a sus dependencias. “Nos echaron, porque decían que se reservaban el derecho de admisión”. Nuevamente, se demuestra que no existe tolerancia y respeto por lo

diferente, es más fácil prohibirles el ingreso que convivir con algo desconocido. El segundo factor, es que en la galería se comenzaron a abrir tiendas que venden productos que les interesan, como ropa, accesorios, música, etc. Es por eso, que comenzaron a transitar por este espacio, para poder adquirirlos. El tercer factor tiene relación con la ubicación de esta galería, que se encuentra en pleno centro de la ciudad, los entrevistados mencionan que es un lugar; visible, fácil de acceder, existen diferentes servicios, etc. Esto transforma a este lugar en un excelente punto de encuentro.

Gracias a estos tres factores, la Galería Carrusel que el algún momento tuvo su apogeo como un centro comercial de importancia, pero se vio desplazada por la llegada de las multitiendas y el Mall, vuelve a tomar relevancia como punto de encuentro de las nuevas generaciones que se apropian y hacen suyo este espacio, no sólo para comprar productos, sino que también para reunirse con sus pares.

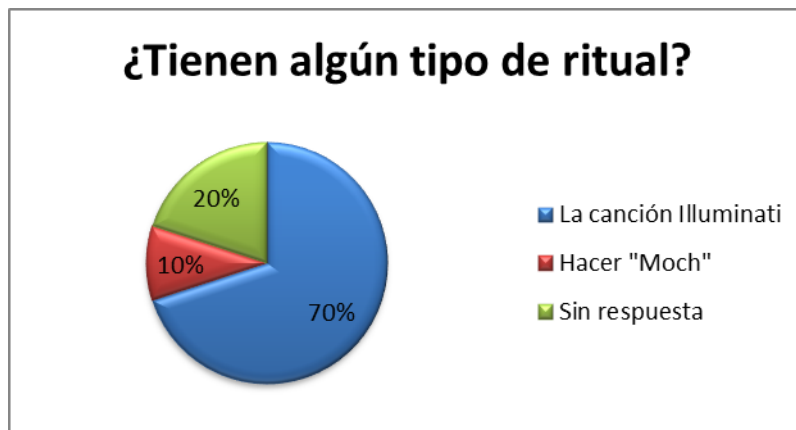
20.



Existen cuatro respuestas para responder a esta pregunta, pero la que tiene mayor adhesión, se refiere a que se realizan estas actividades porque es una forma

de compartir y conocer más personas con su mismo estilo. Mencionan que se sienten en su ambiente porque “nadie te mira raro, ni te juzga por como andas vertido, ni maquillado”. Son todos pares, por ende no existe discriminación como en la calle, ya que a estos eventos asisten solo personas interesadas. Además, es una manera de estimar cuantas son las personas que siguen el mismo estilo y darse cuenta que no son pocos.

21.



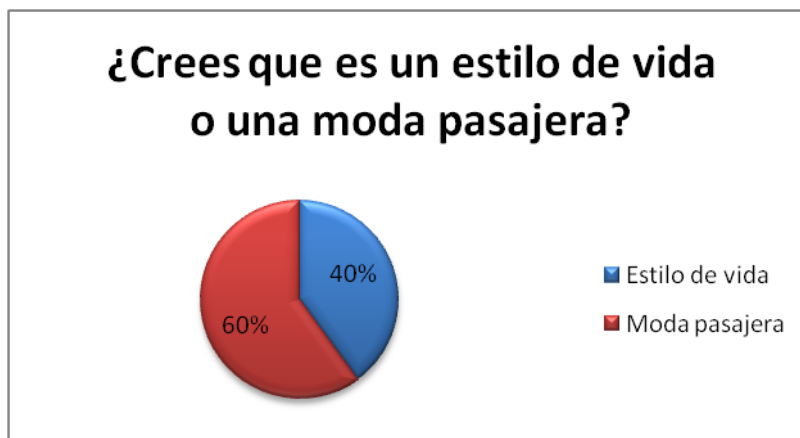
La mayoría de los encuestados reconoce como rito una canción *Illuminati* de la banda musical *Malice Mizer*, la cual siempre la tocan en los eventos y reuniones las cuales asisten. Este tema musical provoca una convención la cual consiste en la exacerbación del erotismo entre los integrantes de la tribu, los cuales se comienzan a besar y acariciar entre todos, en estos momentos no existe límites. Para ellos esta canción los identifica y los lleva a un estado de liberación, el cual tiene que ver mayoritariamente con el destape sexual.

22.



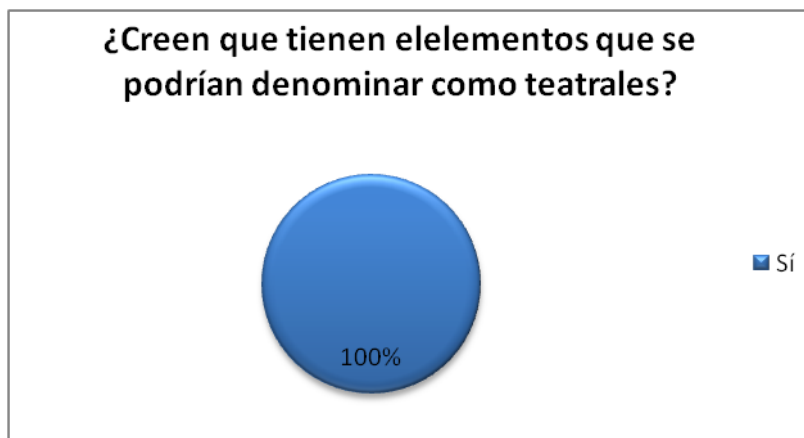
Un 60% señala que si existe el intercambio cultural, ya que mucha gente que no pertenece al estilo, se aproxima a preguntarles acerca de su manera de vestir y actuar. Es ahí donde se produce esa reciprocidad, por otra parte comentan que entre las diferentes tribus que se apropian de estos espacios y comparten entre todos, también se esta forma se produce un intercambio cultural, ya que les parece interesante conocer los pensamientos y comportamientos de las personas de estilos diferentes.

23.



El 60% de los encuestados cree que solo es una moda pasajera, esto nos permite decir que la mayoría de los integrantes de la tribu urbana *Visual* no se visualiza siguiendo el estilo con rigurosidad, quizás si escuchando la música, pero ya no con todo lo que conforma pertenecer al movimiento. Por otra parte el 40% sí cree que puede ser un estilo de vida, lo cual nos indica que una cierta cantidad de los encuestados pretende asumir su estilo como parte de su vida.

24.



El 100% de los encuestados creen que poseen elementos teatrales, entre los entrevistados existen dos formas de entender este término, la primera está relacionada con el origen del movimiento que es el teatro kabuki, ellos piensan que es un término netamente ligado al teatro, es por esto que lo catalogan por medio de su origen.

Por otra parte lo relacionan con asumir características propias de un personaje el cual desarrollan a la perfección con la ayuda del maquillaje y vestimenta.

Anexo 2

Entrevista realizada a Mauricio Barría

Licenciado en filosofía en la pontificia Universidad Católica de Chile. Candidato a doctor en filosofía mención estética en la Universidad de Chile. Director del Centro de Investigación y Documentación Teatral (CENTIDO) perteneciente a la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. Sus líneas de Investigación se centran en la dramaturgia, la teoría de la performance y la historia del Teatro chileno y la estética del teatro.

27 de Mayo de 2011, 16:00 pm

- 1. Oscar cornago define la teatralidad como una construcción autorreferencial que no excluye ninguna forma de representación, tales como rituales, festejos de matrimonio, formas religiosas de expresión y que según principios genéricos se consideran impuras y no artísticas. ¿Cuál es tu opinión al respecto? ¿Estás en acuerdo o en desacuerdo? Y ¿de qué forma definirías la teatralidad?**

R: *yo estoy de acuerdo bastante en que efectivamente todas esas son formas de teatralidad, pero si tendríamos que hacer una diferencia entre forma de teatralidades sociales y la forma artística de teatralidades. El fenómeno puro de teatralidad no puedes separar el receptor de la situación, co-presencial significa que está sucediendo aquí ahora.*

2. ¿Cuáles crees que son los elementos fundamentales que tienen que estar presentes en una representación para que pueda ser teatral?

R: la teatralidad cumple 4 condiciones, la primera condición tiene que ver con el que es un acontecimiento, es una cosa que ocurre en un aquí y en un ahora, por lo tanto es efímera, es fungible, lo segundo que es co-presencial, es decir que implica una interrelación en ese aquí y ese ahora con un espectador, no es posible separar esa relación con el espectador, solamente hay teatralidad cuando hay espectador y el que está haciendo algo. En cualquier relación que esté, da lo mismo si el espacio es liminal, o es simétrico o más asimétrico. El tercer elemento es cuerpo, no hay teatralidad sin un cuerpo vivo, en la co-presencialidad siempre es cuerpo. La cuarta condición de la teatralidad es precisamente lo que habla Cornago que es la ficción, aunque yo hablaría de extra cotidianidad, la teatralidad construye una extra cotidianidad, una especie de representación sobre una representación, es decir un matrimonio es una representación sobre una representación que es la sociedad, pero que devela el matrimonio, la estructuras sociales. Cuando vez un matrimonio estás viendo el ejercicio real de las estructuras de poder de la sociedad, en ese sentido es extra cotidiano, porque la cotidianidad no vives en esa situación, sino que simplemente ejecutas las condiciones, a eso extracotidiano Cornago lo llama ficción o simulación, y a mi me parece es un buen concepto, pero extra cotidiano lo utiliza Eugenio barba, es un concepto más de la antropología teatral, pero lo siento más de la disciplina, Cornago habla más de las artes visuales.

3. Alfonso del toro define la teatralidad como cualquier representación estético – artística- lúdico, que se realiza con el cuerpo voz gesto movimiento, entonces ¿Cuál sería el límite para identificar si algo es teatral o no es teatral?

R: yo haría la diferencia entre una teatralidad social, y una teatralidad artística, la teatralidad social no puede ser exigida del mismo modo como la teatralidad artística.

La teatralidad artística tiene un fin artístico y este es no funcional, en cambio la ceremonia social tiene una función social, tú te casas para algo para generar un orden en la sociedad, en cambio el teatro no tiene una función de esa forma, entonces yo hago la distinción si no se hace, no puedes hacer la separación de ser un visual y estar actuando como un visual, no puedes hacer la separación de lo real, y la representación de lo real, pero real es también representación, solo que la representación en la que estamos en el nivel de la producción de nuestra existencia, yo ahora estoy cumpliendo un rol de profesor, no estoy mintiendo, pero si estoy cumpliendo un rol.

4. Y dentro de esa teatralidad social ¿cómo identifico cuando es algo teatral?

R: teatral implica una relación co-presencial de cuerpos respecto a alguien que está haciendo y otro mirando ese algo. Richard Chechner habla de la performance, pero es bastante parecido a lo teatral, él hace la distinción entre algo que es performance y algo que yo puedo mirar como performance, es lo mismo que en la teatralidad hay algo que es teatral y que yo lo puedo mirar como teatral. Que es performance, todo lo que la cultura diga que es performance, no hay límite. Que es lo

que significa mirar algo como teatralidad, cuando yo le aplico esas condiciones de performance a un objeto cualquiera. Si yo estudio esto como una interacción como algo que está sucediendo cambia.

La teatralidad implica la co-presencia de cuerpos actuando, haciendo algo, los cuerpos se definen por lo que hacen si no hace nada son objetos, los cuerpos son cuerpos cuando hacen, caminan, se hincan, etc. El nivel de la acción es lo que genera la teatralidad. Co. Presencia, espectacularidad, cuerpo en acción, eso sería teatral. Los ritos también son teatralidad, es un tipo de teatralidad social, el grupo mayor es teatralidad, de las que puede distinguir teatralidades religiosas, teatralidades laicas, y cada teatralidad tienen reglas, así como explique la teatralidad artística, la que se caracteriza por ser la de mayor convencionalidad y sin eficacia social. Por cierto, creo que la diferencia entre performance y teatralidad está en que asume el carácter de ficción y la otra no lo quiere asumir.

- 5. ¿Crees que a través de la teatralidad es posible construir identidad? Como en las Tribus Urbanas en nuestro país, en donde los integrantes tienen sus propios códigos, crean una estética común, adquieren un mismo lenguaje, y logran reapropiarse dentro de un espacio.**

R: Mira, bajo la óptica que estamos pensando la teatralidad es una construcción de identidad, el punto está que la teatralidad, lo que plantea es una nueva manera de pensar el tema de la identidad, ya no como un constructo esencial, o como un constructo entitativo, si no que más bien como un proceso.

Las identidades son procesos, de un punto de vista de las performance o de las teatralidades, así que la identidad no es algo fijo, como un texto, un artefacto, la identidad más bien es un conjunto de acciones, que como tal va mutando permanentemente. Los Visual que ustedes van analizar hoy, puede ser otro tres años

más hagan otra tesis sobre Visual. Bueno esa percepción de la identidad como proceso, es precisamente la identidad que se despliega desde acá. Pero por otra parte, yo diría también que la teatralidad, viene hacer dos cosas con la identidad como proceso, o viene a confirmarlas o a validarlas, o viene a transgredirlas.

Víctor Turner que es un antropólogo que habla de la liminalidad, plantea que hay dos tipos de ritualidades, los rituales validatorios, y los rituales transformatorios, los validatorios son las llamadas ceremonias, y reserva al ritual transformatorios con el nombre de ritual propiamente tal. Según Turner existen las ceremonias, y los rituales y las ceremonias tienen un simple confirmar o legitimar una conducta, en cambio el otro ritual tiene la función de transformar condiciones disputables de la sociedad. Y lo que se da cuenta el, es que las comunidades tradicionales, están llenas de rituales, que tienen como función generar transformaciones que en nuestra sociedad ya no son los rituales, sino que son las escuelas, es la socialización a través de la escuela que ha suplido el rol de los rituales en las comunidades tradicionales. Por eso la escuela es un lugar lleno de ritualidad. Y lleno de teatralidades desde el momento que nos colocamos el uniforme y no es sin un vestuario.

- 6. Existen distintas tribus urbanas en nuestro país, nuestro objeto de estudio se centra en la Tribu urbana Visual, en relación a esta y por todo lo que hemos conversado ¿Estaría bien tomar a la tribu urbana *Visual* dentro del concepto que menciona Oscar Cornago, la ficción?**

R: Exactamente. Por eso el concepto de Cornago es muy bueno, porque es simulacro y ficción y no personaje, no va a los clásicos conceptos del teatro, son niveles de representación, existen capas superpuestas de representación. Y lo que hace el teatro como forma de arte es tomar estos niveles de representación y

develarlos como representación. En el teatro se escenifican conductas representacionales, porque son conductas que se reconocen culturalmente, pero al instalarse en el teatro se aparecen como constructos culturales. Tomar café es una construcción cultural. En el teatro se devela el carácter de convención de las representaciones.

7. Por otra parte ¿la tribu urbana Visual quiere representar algo?

R: Todos representamos, no existe la no representación, por eso los sociólogos asumen la metáfora del teatro para explicar cómo funciona la sociedad, por eso se habla de rol, porque siempre hay representación, todos aquí estamos representando algo, tenemos un rol social, pero hay una diferencia entre el rol y lo que hace un visual cuando pasa, que es otro nivel de esa representación, ese nivel de representación implica una ficcionalidad, un simulacro. Y en este nivel de representación no hay aparentemente un simulacro que se debe, a menos que yo les dijera que no soy Mauricio barría si no que el hermano gemelo. Ahí ustedes verían que todo lo que hice fue una representación, pero ustedes seguían representado, son estudiantes, son jóvenes etc. Siguen representando un papel social así como los oficinistas, estudiantes etc. Todos son roles sociales, el Visual es uno más. Sobre esa representación esta la representación teatral y sobre esa aún más convencional esta la representación del actor sobre la escena teatral artística.

El Visual se toma en serio lo que hace, es verdad, es serio lo que hace. Pero es simulacro. Ahora bien, el visual construye un elemento de mayor convencionalidad a diferencia de un oficinista ya que en el visual hay ciertos elementos que sobre teatralizan la cotidianidad. El Visual aparentemente instalaría un segundo y hasta un tercer nivel de ficción, el segundo nivel se refiere a que llama la atención con respecto a otros, por lo tanto tiene mayor conciencia teatral que un oficinista, pero

luego él podría en el momento que se encuentra en comunidad, instalar un tercer nivel de ficción que es el personaje que al interior de la comunidad visual el representa. Y eso es muy propio de los grupos contemporáneos, es una refracción de niveles de simulación, no hay más que simulación, el concepto más modernos de tribu urbana ligado a dos posibilidades o implicaba la transformación permanente en otro rol, el hippie era una opción de vida, el visual no lo es, solo es una etapa más en una escalada infinita de simulaciones. El Visual tiene conciencia del espectáculo

8. En tu exposición sobre la teatralidad en espacios comunitarios, mencionaste que cuando sucede teatralidad se produce comunidad ¿podrías explicarnos mejor aquello?

R: El tema de la comunidad tiene que ver con la idea de la co-presencia, para que haya teatralidad no basta con que este uno mirando, sino que debe haber un grupo social mirando, la teatralidad no la constituye una relación bi personal ni unipersonal, si no que el concepto de teatralidad implicaría la idea de una construcción cultural, eso hace la diferencia entre el teatro como forma de arte, y las artes visuales por ejemplo. Las artes visuales no implican la recepción comunitaria, el teatro al parecer si implica esta recepción, eso de acuerdo alguno teórico. Si miro a una niña detrás de la cortina haciendo un estriptis, no hay teatralidad en sentido estricto, pero otros podrían decir que sí.

9. ¿O sea tiene que ver en relación a que la persona que está haciendo en este caso el estriptis, tiene que saber que está siendo observada para que hablar de teatralidad?

R: Claro, para que exista la teatralidad, entonces se cumplen casi todos los puntos, pero en rigor no se cumpliría el tema de la comunidad, lo cual es una condición que es cuestionable, puede ser. De hecho hay una obra de teatro que se hizo en una caja y era unipersonal. Creo que el punto va regido a lo que significa ser comunidad. Es comunidad cuando alguien va a l cine y se sienta es su butaca, ¿ahí hay comunidad?, solamente es masa, es más bien que es comunidad constituye una especie de una comunidad.

10. ¿Cómo podrías definir lo liminal?

R: El concepto de liminalidad, es un concepto que yo lo leo desde Víctor Turner. Y tiene que ver con lo que el plantea a partir de un trabajo de Arnold Mangene que se llaman los rituales de pasaje, el plantea que es el estado de intersticio entre el momento inicial, y el momento terminal de un rito de paso. Todos los ritos de paso contendrían básicamente momentos que dice Mangene el estado que tú abandonas, un estado intersticial, intermedio, y un estado final, al cual tu tienes que llegar. En ese estado intersticial el sujeto, está en una calidad de invisibilidad social, es decir él es suspendido de todas sus características, estructurales, sociales antiguas, pero aun no recibe las características estructurales que va adquirir. Por ejemplo un niño que va a ser adulto, abandona el carácter social o el rol social o las representaciones sociales de ser niño en esa comunidad, pero todavía no recibe aquella que lo identificara. En ese estado intersticial el sujeto en invisible, es algo y no es nada, está vivo y está muerto al mismo tiempo, esta no vivo y esta no muerto al mismo tiempo. O sea pura ambigüedad, eso es interesante.

Lo que dice Turner es que ese estado de ambigüedad, el sujeto lo podríamos entender nosotros como una suspensión de las representaciones sociales que definen a ese sujeto, no es que el sujeto pierda sus representaciones sociales, quiere decir que se transforma en un sujeto anómico, la propia sociedad le construye un estado, Es esto y lo otro pero no es esto ni lo otro, en ese estado intersticial, lo que más le interesa a él se constituye una cosa que se llama la communitas, que es precisamente una especie de sociedad de iguales, en donde se reflexiona, sobre la estructura social, la communitas es el momento capital de lo que el denominara el drama social, Turner dice los ritos de paso, existen permanentemente, y funcionan (con la estructura A y B que mencionamos) como una manera de resolución de conflictos de las comunidades, entonces las comunidades para resolver el conflicto generan la misma estructura. Que él llama drama social. El momento intersticial sería como por ejemplo el “bolita o candado” cuando los niños establecen las reglas del juego, se ponen de acuerdo.

A todo lo anterior hay que sumar la situación de igualdad en que se encuentran, o sea todo lo que en el juego podía ser jerarquía, o relación mutándola, el estado de “bolita” es el estado de suspensión del juego, en donde nos colocamos de acuerdo, establecemos las reglas que no puedes cambiar en la ejecución performativa.

La liminalidad es un concepto que luego se adopta hacia el arte, hablando precisamente de todo estado umbral de la representación. La performance no es una no representación si no que más bien sería la producción de un umbral de representación, un espacio en donde lo que está sucediendo, es y no es representación, el teatro cuando hace performance o se hace performativo es cuando suspende la representación. Un ejemplo “se echó a perder la luz, esperemos un momento para que se arregle”... tú no sabes, y ese no saber produce un umbral. Y eso es liminalidad, es la suspensión de esa representación.

11. Enfocándose netamente a los Visual, ¿Ellos se instalarían en una situación de liminalidad y como se podría ejemplificar?

R: No sé si un Visual se instala en una situación de liminalidad, porque una situación de liminalidad te interrogaría, el visual no tiene un sentido de comunidad, quiero decir que no está hablándole a la sociedad, si no que quieren romper con la sociedad, crear su propia comunidad. Te daré el ejemplo de los pokemones (que no se si el visual hace lo mismo) ellos hacen sus fiestas de iniciación, las hacen en una discoteca (subterráneo) en el centro de Santiago, donde solo entran ellos, se juntan en grupo y empiezan a Sobajearse, se toquetean, no se besan. Por tanto el sobajeo, implica grados de instalación en el grupo y de jerarquía, entonces el ritual de paso, consiste específicamente que es un ritual hacia el interior de la comunidad, y ese momento del baile, del sobajeo, es un momento liminal, pero para ellos, no para el resto de la sociedad, entonces habría que entrar al mundo del Visual, ver si al interior de la comunidad se producen estos instantes de liminalidad, y si los visual construyen la estructura jerárquica que los define.

12. Entonces en netamente un ritual porque si los visual se juntan y sus afinidades con las bandas de música, se besan entre ellos por ejemplo.

R: Ahí puede haber un elemento de liminalidad, suspensión de la norma sexual, soy hombre y mujer, soy no hombre y no mujer, eso es un objeto liminal.

13. Cuando fuimos al evento de Fan Viña, en donde ellos se juntan y comparten afinidades, tales como series animadas, películas, grupos musicales etc. Es ahí donde encontramos a muchos de ellos con carteles ofreciéndose: “Me vendo por 15 minutos”, “Abrazos y piquitos gratis” etc. Entonces igual se podría entrar en esa liminalidad que mencionas, como el lenguaje de ellos que el resto de la sociedad lo desconoce.

R: Yo diría que sí, porque ellos en ese instante suspenden una estructura, donde son sujetos no clasificados, cuando un hombre se besa con un hombre y luego con una mujer, es un sujeto no clasificado, es ni hombre ni mujer, y es hombre y mujer a la misma vez.

14. Entonces, según todo lo hablado, ¿Cuál sería la conexión entre lo liminal y lo teatral? ¿Existe esa relación?

R: Desde mi punto de vista la teatralidad, cuando juega procedimientos liminales, está jugando procedimientos performativos. Yo a esto lo llamo un coeficiente de falla, un coeficiente de falla es esa situación en que la representación tiene un error, y ese error deja aparecer la representación como representación, pero por error, no porque este buscado necesariamente. Pero ese error o falla implica una liminalidad, es decir que implica un momento en que la representación es y no es representación al mismo tiempo, por lo tanto el sujeto que está en esa situación, cae bajo esto. Si yo aplico el concepto de liminalidad al teatro, lo tendría que aplicar con respecto a la ficción, en el momento en que la ficción, está en el límite de no serlo y de serlo, y que sería el recurso performativo o teatral. Yo lo miro desde un punto de vista más estético, la liminalidad implica transformación, los escenarios liminales implicarían transformación, una teatralidad social en ese ritual de paso que hablamos, ahí habría liminalidad antropológicamente. Cuando hablamos de una liminalidad de teatro, estamos hablando precisamente de un momento en que la obra pierde la eficacia,

pierde la capacidad de ser eficaz respecto de lo que quería, comete un error, pero ese error puede ser buscado. Por ejemplo el actor se corta de verdad y sangra, sangra de verdad, eso es un error, pero perdió la eficacia, porque todo el público empieza a mirar eso.

15. Entonces, los escenarios liminales se pueden encontrar más fácilmente en la vida, más que en el teatro.

R: Claro, ya que en el teatro esto se convencionaliza, sería muy difícil encontrar una liminalidad teatro, porque uno tiende a actuar. En cambio lo que sucede en la vida cotidiana simplemente es, no se actúa. Entonces, los escenarios liminales se pueden encontrar más fácilmente en la vida, aquí, más que en el teatro Sería muy difícil hacer una liminalidad teatral, porque obviamente uno tiende a actuar, aunque sea performance.

16. ¿Es posible que lo liminal pueda traspasar los niveles de teatro y transformarse en el escenario de la calle?

R: Hay una teoría que la plantea Ileana Diéguez, que es muy potente, es una cubana. Ella habla de escenarios liminales y de todo lo que estudia son performance sociales. Ahora lo que si es liminal, es el concepto mismo de performance art, porque el artista performance está en una extraña relación en lo que sería un activista social y un artista. Eso se lo llevan ustedes como problema.

Del punto de vista del teatro, así como teatro, uno diría – El teatro es ese tipo de performance que tiene un alto nivel de convencionalidad, por lo tanto, se aleja de la liminalidad, porque es más convencional.