

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ**  
**ESCUELA DE POSGRADO**



**YO SOY EL CRISTO CHOLO DEL PERÚ. PERFORMANCE Y  
RELIGIOSIDAD EN LA EXPERIENCIA DEL VÍA CRUCIS DE  
MARIO VALENCIA EN LA SEMANA SANTA LIMEÑA.**

**TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE MAGÍSTER  
EN ARTES ESCÉNICAS**

**AUTOR**

David Rafael Vilcapoma Quiroz

**ASESORA**

Lorena María Pastor Rubio

Junio, 2019

## RESUMEN

En esta investigación analizo la performance del vía crucis de Mario Valencia, el *Cristo Cholo* del Perú, en el contexto de la Semana Santa limeña que viene de una tradición rimence de la década del 80 y que congrega a muchos seguidores. El objetivo es analizar cómo se performa y pone en escena lo cholo a través y a partir de sus procesos creativos, los sujetos que participan, los espacios de la puesta en escena, y las relaciones con la audiencia. Los estudios de performance son la base teórica para abordar la performance desde su ritualidad religiosa, misticismo y naturaleza representacional, entendiéndola como un rito de paso, un arte del performance y a la vez una obra de teatro. El análisis se sostiene en el diálogo entre el trabajo etnográfico que incluye observación participante y entrevistas durante los años 2017, 2018 y 2019, los contenidos periodísticos, los estudios sobre performances religiosas y la teoría sobre performance, lo cholo y el espacio público. La investigación plantea que lo cholo se performa en el vía crucis del *Cristo Cholo* desde la corporización que hace Mario Valencia de distintos repertorios como el mesiánico y el del santo católico, que utiliza para negociar con otros repertorios como el chamánico, generando un proceso creativo siempre abierto que le permite ponerse en escena para ser reconocido, validado y vivido por la audiencia. Estas corporizaciones hacen uso de teatralidades disidentes y propositivas que buscan por medio de poner en juego los símbolos católicos, sus representaciones, su representatividad hegemónica, y las relaciones con el estado y el poder, evidenciar la necesidad de construir nuevas representaciones de las costumbres y creencias de los grupos sociales marginales como el cholo que pugnan por constituirse una identidad en los intersticios de la sociedad.

# ÍNDICE

	Pág.
Resumen	ii
Índice	iii
Introducción	1
<b>PRIMERA PARTE</b>	<b>3</b>
<b>CAPÍTULO I: PRESENTACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN</b>	<b>3</b>
I.1 TEMA DE INVESTIGACIÓN	3
I.2 ESTADO DE LA CUESTIÓN	4
I.2.1 Artes escénicas y religiosidad	4
I.2.2 Lo cholo: Perspectivas teóricas	10
a) Lo cholo desde las ciencias sociales	10
b) Lo cholo desde el espacio urbano	17
I.2.3 Lo cholo: Perspectivas representacionales	18
<b>CAPÍTULO II: METODOLOGÍA</b>	<b>25</b>
II.1 PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN	25
II.2 OBJETIVO DE LA INVESTIGACIÓN	25
II.3 JUSTIFICACIÓN	25
II.4 DISEÑO METODOLÓGICO	27
II.4.1 Observación participante	27
a) Vía crucis y otras representaciones	27
b) Ensayos	29
II.4.2 Entrevistas a profundidad y conversaciones espontáneas	30
II.5 ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN	30
II.5.1 Del archivo y registro audiovisual y periodístico	31
II.5.2 Redes sociales	31
II.6 MARCO TEÓRICO: El performance y lo cholo	31
II.6.1 Performance: conducta restaurada, repertorios,	32

	teatralidades y corporalidades	
II.6.2	Las categorías de lo cholo	36
II.6.3	El espacio público y las performances	38
<b>SEGUNDA PARTE</b>		<b>41</b>
<b>CAPÍTULO III: EL CRISTO CHOLO Y EL GRUPO EMMANNUELLE, CARACTERÍSTICAS Y DINÁMICAS</b>		<b>41</b>
III.1	MARIO VALENCIA	41
III.2	EL <i>CRISTO CHOLO</i> – Análisis desde la creación de Mario	49
III.3	EL GRUPO <i>EMMANNUELLE</i>	57
III.4	MEDIOS DE PRODUCCIÓN	62
III.4.1	La producción del montaje	62
III.4.2	Los ensayos	67
<b>CAPÍTULO IV: LA PERFORMANCE EN EL VÍA CRUCIS</b>		<b>72</b>
IV.1	EL GUION COMO PRODUCTO Y OBJETO DE LO CHOLO	72
IV.2	ESPACIOS DE ACCIÓN	74
IV.2.1	El río Rímac - escenario perdido	75
IV.2.2	El cerro San Cristóbal – escenario perdido	78
IV.2.3	El Paseo de Aguas – escenario actual	81
IV.2.4	La iglesia Santa Rosa – escenario actual	83
IV.2.5	Itinerarios y encrucijadas del vía crucis	84
IV.2.6	Las dimensiones del espacio estético	86
IV.3	EL DESEMPEÑO FÍSICO	87
IV.3.1	El sufrimiento de lo cholo	87
IV.3.2	La resistencia física de lo cholo	90
IV.3.3	La danza de lo cholo: Entre la vulnerabilidad y la resiliencia	91
IV.3.4	Los discursos como un mostrar hacer	93
IV.4	USO DE SÍMBOLOS Y REPERTORIOS SAGRADOS	94
IV.4.1	El repertorio mesiánico y sus símbolos	95
	a) El Cristo que reza por las audiencias	95
	b) La cruz, lo sacro y lo cholo	96
	c) El Cristo que enfrenta a la religión oficial	98

d) El Cristo que le habla al gobierno	100
IV.4.2 El repertorio chamánico y sus símbolos	101
a) El Cristo y el chamán	101
b) Los símbolos del chamán	106
IV.4.3 La ruptura de la representación en el repertorio: teatralidades disidentes y propositivas	109
Conclusiones	113
Referencias bibliográficas	116
Anexos	123



## INTRODUCCIÓN

La presente investigación tiene como objeto de estudio la performance de Mario Valencia, el *Cristo Cholo* del Perú, en el contexto de la Semana Santa limeña. En particular se centra en cómo la identidad de lo cholo es performada desde la creación de Mario hacia su grupo *Emmannuelle*, sus procesos y las acciones de sus participantes, en la puesta en escena y en la participación de las audiencias. Mi interés parte de conocer que su trabajo tiene más de cuarenta años de vigencia y se sostiene sobre la tradición religiosa y las artes escénicas. Como en mi exploración no he hallado estudios académicos sobre esta performance, a lo sumo reportes periodísticos y alguna entrevista, el aporte que puede significar el análisis de un trabajo de esta naturaleza y tradición desde las artes escénicas en diálogo con otras disciplinas, considerando que es probable que en pocos años deje de realizarse por la avanzada edad de Mario, es una de mis más grandes motivaciones. El vía crucis del grupo *Emmannuelle* será entendido como una performance, en un sentido más abarcador que una obra de teatro, pues al ser lo cholo uno de los ejes de la investigación requiere de un análisis que abarque otros factores y fenómenos que trascienden el campo de la ficción y se inscriben en lo real desde lo político, social y religioso. Para ello me serviré de los constructos teóricos provenientes de las artes escénicas y los estudios de performance. Además, abordaré el complejo debate sobre lo cholo no sólo desde las ciencias sociales sino desde sus representaciones en la cultura limeña. La metodología se basa en el recojo de información a través de la observación participante y entrevistas durante los años 2017, 2018 y 2019, el análisis de la producción periodística encontrada en internet, las redes sociales y, la reflexión teórica. La primera parte de la investigación da cuenta del tema en cuestión, el estado de la cuestión de los estudios sobre representaciones religiosas en las artes escénicas y otras disciplinas, de los estudios sobre lo cholo, sus representaciones, el marco teórico sobre los estudios de performance, las categorías de lo cholo que se utilizarán en la investigación y el espacio público, además de las preguntas de investigación y el recuento del trabajo etnográfico. La segunda parte de la investigación aborda el análisis de Mario Valencia como hombre que viene de la marginalidad, de su trasfondo religioso, de cómo ha creado al *Cristo Cholo* desde su idea de lo cholo, los discursos que

ha creado sobre él, el análisis del grupo *Emmannuelle*, sus miembros, sus motivaciones, de los procesos de producción, de los ensayos; luego de la elaboración del guion y su naturaleza performativa como objeto, los escenarios de los cuales se ha apropiado la performance, los que ha perdido en todos estos años y los nuevos que ha tomado, los repertorios de los que se apropia y con los que negocia el *Cristo Cholo* y sus símbolos, las características definitorias de la performance como el desempeño físico visto desde el performar el sufrimiento y la resistencia, y la ruptura de la representación.



## PRIMERA PARTE

### CAPÍTULO I: PRESENTACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

#### I.1 TEMA DE INVESTIGACIÓN

Cada Semana Santa en muchas ciudades del Perú la comunidad católica tiene la costumbre de recorrer 7 iglesias para recordar el vía crucis de Jesucristo. En la ciudad de Lima es famoso el recorrido por las iglesias del centro de Lima. Miles de fieles visitan el jueves y viernes santo cada iglesia para hacer rezos y penitencias. Un boletín que venden a las afueras de las iglesias lo explica de esta manera: “Los cristianos católicos a través de un espíritu contrito rezan y elevan sus alabanzas, para unirse en la meditación del gran sacrificio que hizo nuestro Señor Jesucristo para morir por nuestros pecados en la cruz” (La cobra s/f:9). Es en este contexto en la década del 80 apareció un hombre llamado Mario Valencia Rivadeneira que, haciendo un pacto con Dios, se comprometió a cargar, vestido de Cristo, una pesada cruz cada año si es que Dios lo sacaba de la mala vida que llevaba. Su promesa se volvió un compromiso y una costumbre no solo personal sino de las comunidades que viven en los espacios geográficos que recorre, los cuales son el distrito del Rímac, el río Rímac, el centro de Lima, el cerro San Cristóbal y otros escenarios donde lo convocan. Así comenzó el vía crucis de un Cristo del pueblo que desde un inicio sería llamado el *Cristo Cholo*. Y aunque no es el único que representa la pasión de Cristo en Semana Santa, es el que consigue mayor protagonismo en los medios de comunicación por encima de otros Cristos como el de Churubamba, que se clava las manos de verdad, o el del grupo Vangeluz que hace más de 30 años convoca a cientos de habitantes en Comas. Mas aún, su capacidad de convocatoria se incrementó tanto con los años que desde el 2014 la municipalidad del Rímac le prohibió subir al cerro pues la gran cantidad de gente que viene a verlo y la que sube al cerro por tradición han generado riesgos de accidentes o desbarrancamientos. La performance del *Cristo Cholo* es un proyecto teatral del grupo *Emmannuelle*, creado por Mario, con un libreto inicial que ha sido reescrito, recortado, adaptado y aumentado en cada edición. El elenco ha variado con el tiempo, pero Mario nunca ha dejado de ser el Cristo. A sus 61 años aún no encuentra sucesor y el futuro de su performance es incierto a menos que, como pide él, sea reconocido

por el Ministerio de Cultura como patrimonio cultural y religioso de los espectáculos y costumbres del Perú. Pero lo que ha logrado en todos estos años como la persona/personaje de Mario Valencia, el *Cristo Cholo* del Perú, merece un estudio que reflexione desde el campo de las artes escénicas visto como un espacio que constituye identidades, especialmente aquellas que pugnan por tener visibilidad y participación en la vida social.

## **I.2 ESTADO DE LA CUESTIÓN**

Esta investigación se sitúa en el campo de las artes escénicas y busca estudiar lo cholo dentro de una performance religiosa. Cuando lo religioso se vuelve espectáculo, los elementos rituales de la religión y del teatro se mezclan para formar un fenómeno híbrido que ha de ser visto como una performance y analizado desde su contexto social, tradición, procesos y resultados. Por ello, analizar previamente cómo se han estudiado las performances religiosas desde distintos campos me ayudará a encontrar una nueva mirada hacia este fenómeno que se instala en la liminalidad (Turner 1969:101-103), es decir, entre la realidad y la ficción, entre lo sacro y lo pagano, entre la persona y el personaje.

### **I.2.1 Artes escénicas y religiosidad**

Para Miguel Rubio, director del grupo Yuyachkani, la fiesta en honor a la Virgen del Carmen en Paucartambo es un gran teatro (2013: 26). Para definirla de esta manera su mirada se ha enfocado en la teatralidad de la fiesta. Teatralidad como aquello que “es específicamente teatral (o escénico)” (Pavis 2011:434), según deduzco de sus ejemplos: la caracterización de los participantes, las acciones que ejecutan, la existencia de una historia que se cuenta la cual ya es conocida, pero que se repite cada año como una característica de lo ritual y la participación de las audiencias como parte del juego teatral, por ejemplo, en una ruptura de la cuarta pared los personajes de los *Qollas* queman ají seco para causarles ardor y les lanzan frutas con sus hondas. Los *Maqtas*, que representan a campesinos comunes y graciosos sacan a las mujeres del público a bailar hasta cansarlas, les hacen bromas obscenas y parodian los sucesos políticos de la actualidad. Dentro de este contexto escénico lo religioso está presente. La fiesta se ha construido sobre la idea de la posesión de la virgen que los *Ch'unchus* defienden como su propiedad y que los *Qollas* tratan de raptar. Antes de ello todos esperan la bendición de la imagen. Miguel

Rubio también llama a la fiesta “un ritual teatral de afirmación de identidad local” (2013: 28). Porque en medio de la celebración se van reafirmando las costumbres, y contextualizando la fiesta a la realidad nacional. Es una fiesta religiosa que cumple una función más allá de la distracción: constituir identidades.

Por otro lado, como director, junto a su grupo Yuyachkani y el escritor Peter Elmore, crearon el montaje titulado “Santiago” inspirado en la fiesta de Santiago, otra celebración religiosa que se hace en distintas partes del país. En su libro *El cuerpo ausente* (2008), explica su proceso que aquí resumo: El interés por este proyecto artístico comenzó con una curiosidad por el santo, por su naturaleza ambigua, que no solo hablaba de fe sino de la sumisión del conquistado (el moro y luego el indio cuando llega a América). El proceso creativo se basó en recoger los elementos de ritualidad de la celebración, reconstruirlos, aislarlos y ponerlos en acción en el espacio público en donde tendrían un intercambio de experiencias y sensaciones esenciales para la creación del montaje. De este proceso de re-teatralizar el rito, se construyeron los personajes y la historia que los involucraría, la cual, también se sostendría sobre la misma acción: “sacar la procesión” (2008: 184) a la calle. Luego, sería llevado al espacio de su sala teatral. Uno de los resultados más importantes fue utilizar la idea de un Santiago Mata-moros convertido en Santiago Mata-indios inspirado en un cuadro cusqueño del mismo nombre. Originalmente a los pies de su caballo yace un moro, Yuyachkani toma la versión americana de un indio y lo hace personaje, este toma su lugar, mostrando de manera simbólica y performativa el sometimiento de los indígenas. Este montaje finalmente redescubre y expone los conflictos identitarios de una sociedad por un lado subyugada, pero por otro fuertemente mística y fiel a las creencias de sus ancestros. Lo ritual fue recreado, analizado y confrontado en el contexto del espacio público. Alfredo Pastor, en su investigación sobre la obra, dijo que el proceso consistió en “[recoger] información de distinta naturaleza y [procesarla] pero no, fundamentalmente, en base a un análisis lógico y racional, sino a través de la intuición y la sensibilidad; y que [generó] una respuesta que no es articulada como discurso verbal, sino como discurso escénico” (2015: 84). En estos dos ejemplos, Miguel Rubio observa los espectáculos religiosos desde el rito y su teatralidad, analizando sus

acciones e imágenes, cediéndose a la intuición y sensibilidad para comprender o para construir historias e identidades sobre la escena.

Las performances religiosas también han sido analizadas desde un enfoque social. Desde esta perspectiva en el contexto de naciones latinoamericanas colonizadas se estudian como una expresión de sincretismo cultural porque contienen y exponen elementos de la cultura nativa que ha pervivido a un proceso de evangelización. Estos espectáculos, por medio de su práctica reafirman, reconfiguran y reactualizan las identidades de los pueblos. Por ejemplo, la celebración de la Semana Santa en Chucuito-Puno “es reproducida por la población nativa dentro de los parámetros de su cosmovisión y su modo de vida particular” (Coasaca 2012: 15). Su acción ha consistido en resignificar los símbolos y prácticas como forma de negociación con la cultura impuesta. En el espectáculo religioso *Moros y cristianos* del pueblo de Colán- Piura, los pobladores renombraron a los 4 personajes principales por las parcialidades o ayllus que existían en el siglo XVII (Ravines 1988: 46). En la fiesta del Rosario en Iruya-Argentina sucede algo similar. Avendurg afirma que “se fueron produciendo diversos procesos de comunalización” (2015: 104) concepto que toma de Brow como “pautas de acción tendientes a promover un sentido de pertenencia (citado en Avendurg 2015: 104). Estas acciones de resignificar renombrando o por medio de la comunalización son las que finalmente producen las nuevas identidades sincréticas. Según Díaz Prado (2014:192), fue el clero español quien activamente colaboró para que se dieran estos *ritos de sustitución* como una forma de introducir de manera amigable la religión católica. Este sincretismo como vemos fue una especie de aggiornamento de las creencias católicas para que puedan ser recibidas y asimiladas con mayor facilidad por los nativos. Pero no toda negociación ha logrado una mezcla tan sutil. Por ejemplo, una forma en que se ha manifestado el deseo de liberación cultural de los nativos se ve en la investigación del Dr. Mario Polia sobre los danzantes de tijeras en Huancavelica. Existe un momento específico en la Semana Santa en donde el mundo se pone al revés y los antiguos dioses vuelven a reinar:

En el sincretismo andino, la ausencia de Jesús produce una alteración significativa en el orden cósmico: determina la ruptura del nuevo orden, causada por la cesación del “mando” que Jesús ejercía: “no manda más sobre la tierra”. La noche del Viernes Santo

coincide con el momento culminante de la ausencia: a través de la falla que se ha producido en el poder que sustenta el nuevo orden, el viejo –el de los ancestros, el orden vigente en la era antecedente a la actual– irrumpe en este mundo y en este tiempo y, aunque por el espacio de una sola noche, se sustituye al orden cristiano (Polia 2008: 207).

En este lapso, según Polia, nace la danza de las tijeras, representando la posesión de los antiguos Señores de los Cerros (2008: 212) sobre el danzante para bendecir la tierra con su baile e iniciar el ciclo agrícola andino. Una muestra de cómo la cultura nativa busca expresar sus creencias en los intersticios de la hegemonía religiosa.

Desde un enfoque antropológico las fiestas religiosas son vistas como un drama social. “Para Turner (1986: 21-22) eventos culturales como los carnavales, las procesiones y los desfiles representan *dramas sociales* en los cuales la sociedad ofrece una *crítica directa u oculta de su entorno social*” (Bofill 2012: 2). La idea de drama nos evoca la de un conflicto al interior de estas manifestaciones y que se expresa según Turner como crítica al sistema, y que tiene cuatro fases: ruptura con la norma, crisis donde el cisma puede aumentar, acción reparadora y reintegración si la acción fue efectiva o generación de un cisma inseparable (Turner 1974: 37-41). Bofill que ha estudiado la música en las fiestas de Santiago apóstol de Loíza en Puerto Rico afirma que “[...] la música dentro de estas fiestas crea espacios sagrados y profanos que se encuentran en continua contraposición. [Y que] Es por medio de esta contraposición que se crea la acción que genera el drama social y que emergen los significados sumergidos de este *performance* cultural” (Bofill 2012: 2). Drama social y performance cultural son otras formas de ver la fiesta religiosa que nos van acercando a los estudios de performance.

Un último término antropológico es el de liminalidad que en este contexto sería ese espacio fronterizo donde convergen la religiosidad canónica y la pagana. La fiesta religiosa es un escenario liminal. Schechner afirma que “en el ritual y en las representaciones estéticas, el delgado espacio del limen se expande hasta convertirse en un amplio espacio tanto en la realidad como conceptualmente. Lo

que por lo general es tan sólo un *intermediario* [cursiva es mía] se convierte en el sitio de la acción” (2012: 116). Por ejemplo, en la Semana Santa en la ciudad de Catacaos-Piura los *tutiros* “[tocan] su lamento. Ante estos sonidos, la gente llora y se arrodilla a orar, completándose así el cuadro dramático que exige la declaración de la muerte del Cristo. La melodía es la más antigua que se conoce en la zona y se repite hasta el anochecer (aproximadamente seis horas), provocando así, toda una atmósfera de duelo en el pueblo, casi de trance colectivo” (Yep 2002: 5). El músico ejecutante sabe que debe mantener el tono místico y sentimental del acontecimiento para lograr llevar a la audiencia hacia un trance colectivo, hacia la aparición de una hierofanía que resulta de la mezcla del dolor cristiano y la melancolía de una tonada que evoca a los dioses ancestrales. La pregunta sobre este escenario liminal sería: ¿A quién se llora? ¿A Cristo, a los ancestros, a ambos? Díaz Prado llama a los espectáculos religiosos *paraliturgias escénicas* cuando incluyen teatro religioso (2014: 62). Aquí, lo liminal puede verse también cuando estos rituales teatrales son hechos por participantes que tienen creencias espirituales que le aportan mayor trascendencia y sentido a la performance (Díaz Prado 2014:25). Hay un compromiso con lo místico además de lo artístico. Otro ejemplo se analiza en el estudio sobre dos actores que representan a Cristo en la Semana Santa en el municipio brasileño de Ouro Preto. Pereira dice: “Ya sea que lleguen por un camino teatral o religioso, los actores reconocen que fueron afectados por el papel desempeñado.” (2017: 10) Esta afectación pasa no sólo por una exigencia teatral propia de representar a un personaje tan complicado como Cristo sino también por un aumento en su devoción religiosa. La liminalidad también se da dentro de los actores pues son actores y a la vez creyentes de lo que hacen.

Desde los estudios de performance un enfoque está en las conductas que se accionan dentro de la festividad religiosa que ahora es vista como performance.

El performance es pertinente al estudio de las festividades religiosas en tanto acción para repetir el hecho original, el milagro o suceso mágico que se conmemora. Según Mircea Eliade (1986: 36), el ritual tiene como objetivo reproducir este con el fin de que la consecuencia que generó continúe (1986: 36). En el ejemplo de la Semana Santa, la muerte y resurrección de Jesús dieron como resultado la salvación de los hombres. Para

que pueda conservarse, es necesario reproducir, tan fielmente como se pueda, la acción original" (Robin y Ávila 2013: 3).

La idea de la repetición para conservar la salvación de los hombres viene del concepto de conducta restaurada de Schechner que utiliza para definir una performance. Una festividad religiosa como performance trasciende una mera celebración y se pregunta sobre aquello que se está validando o revalidando en cada repetición. Ya no se trata de un espectáculo sino de performar algo para asegurar su continuidad, que en el caso de la muerte y resurrección de Cristo es esencial para la vida del creyente.

Resumiendo, hemos visto que las performances religiosas han sido estudiadas como grandes expresiones teatrales desde su ritualidad, teatralidad o evocación sensible. Han sido definidas como una expresión de sincretismo cultural en donde se negocia una resignificación, un renombramiento, donde se reconfiguran las identidades por un proceso de comunalización porque fueron impuestas por medio de la evangelización como ritos de sustitución en las comunidades colonizadas. Se las estudia también como drama social resaltando su naturaleza conflictiva y de relaciones en tensión, que aflora en sus expresiones. Así mismo este drama se estudia como performance cultural, en donde las acciones de los involucrados constituyen y reconstituyen identidades. Las fiestas religiosas como performances son analizadas como escenarios liminales en donde lo liminal es una frontera entre lo sacro y lo pagano, y que también se da dentro de las identidades de los participantes-creyentes que actúan o performan. Por último, desde los estudios de performance se analizan como conductas que se restauran con el objetivo de reactualizar lo que se está validando en cada repetición. En el caso de un vía crucis sería la salvación de los creyentes.

En este espectro de estudios sobre las performances religiosas que van desde rituales católicos hasta teatralizaciones religiosas, el vía crucis del *Cristo Cholo* se inserta como una performance religiosa que restaura un rito católico, el del vía crucis, y que también busca constituir una identidad, la chola, a partir de la resignificación de símbolos y prácticas en los intersticios de esta costumbre

limeña que data de muchos años, lo cual me hace pensar en qué está en juego en su restauración. Además, con el elemento de lo cholo y su trasfondo de conflicto social ha de manifestarse como un drama social. Y considerando que es organizado por un grupo de teatro, el grupo *Emmannuelle*, ha de analizarse desde el campo de las artes escénicas, y sus procesos desde la intuición y las sensibilidades que provocan las creencias religiosas en sus fieles.

### **I.2.2 Lo cholo: perspectivas teóricas**

Lo cholo o la choledad se refieren a lo mismo. Y ¿qué es lo cholo? Podemos comenzar diciendo que es un concepto complejo y abierto que está constituido por diversos componentes, por tanto, debe ser comprendido desde diferentes aristas. Por ello, para responder la pregunta me remitiré a lo que han dicho antropólogos, sociólogos, sicólogos, políticos y periodistas. Para esta tarea he seleccionado primero los discursos y reflexiones que se dieron a cargo de teóricos y artistas en el Coloquio *Lo Cholo en el Perú* en los años 2006 al 2008 en la Biblioteca Nacional. Para mi investigación, que se sitúa dentro de las artes escénicas, es importante recoger estos diálogos que miran lo cholo desde su producción social y cultural, para encontrar puntos en común. También las reflexiones de Nugent en su libro *El laberinto de la Choledad* que tiene una segunda edición revisada veinte años después de su primera publicación lo cual aporta una mirada contemporánea del concepto de lo cholo o como él le llama 'la choledad'. También *Nos habíamos choleado tanto* de Bruce que aporta una perspectiva psicológica del racismo que es un concepto que no podemos desligar de lo cholo en su práctica social. Y el libro *Cholificación, república y democracia* de Lynch que analiza el concepto desde la política y aporta el concepto de cholificación que ayuda a comprender a qué nos referimos en la actualidad cuando hablamos de lo cholo. Además, analizaré el concepto desde las características del escenario donde aparece: el espacio urbano.

#### **a) Lo cholo desde las ciencias sociales**

El sociólogo Guillermo Nugent autor de *El laberinto de la choledad* confiesa que no ha definido el término choledad, más aún que “no hay un concepto de lo cholo” (2009: 142). Cree que definirlo sería limitarlo. Sin embargo, por otro lado, logra decir que “lo cholo o la choledad [...] es ante todo un modo

de comunicación” (2009: 142). Lo dice en un contexto en donde considera que lo cholo se ha convertido en una moda “con mentalidades, formas de ver las cosas, ropa, e incluso un coloquio” (2009: 142). Como moda de ropa podemos mencionar el chullo, y su internacionalización, individuos de distintas partes del mundo y de nuestra sociedad portando la choledad. Lo interesante de su definición, que no deja de ser un poco general pues habría muchos otros modos de comunicación, es que separa al *cholo* de lo cholo. Es decir, que como modo de comunicación lo cholo puede ser tomado por cualquier individuo sin que este tenga que identificarse necesariamente como un *cholo*. Su esfuerzo por definirlo así se basa justamente en la prevención de no caer en buscar individuos para hallar lo cholo. No sólo los denominados *cholos* serían portadores de lo cholo pues como modo de comunicación se ha liberado del sujeto. Además, Nugent considera que “la palabra «cholo» va perdiendo su uso peyorativo” (2009: 142). Se muestra optimista pues pareciera que avanzamos hacia un “nuevo país” más inclusivo y tolerante. Entonces, trasladar lo cholo como categoría asignada a un sujeto a un modo de comunicación que como tendencia se va distanciando de lo peyorativo nos ayuda a ampliar la mirada de cómo se va construyendo lo cholo más allá de la discriminación, más allá de los sujetos que lo asumen.

El antropólogo José Matos Mar es citado en el blog del periodista Manuel Jesús Orbegozo para definir lo cholo como una categoría que responde a un fenómeno socio-racial descrito como la “inserción de los cholos dentro de la sociedad peruana en sectores antes inexpugnables”. Así como lo sería la “negritud” como fenómeno en Sudáfrica, ejemplifica el periodista (Orbegozo 2007). Si pensamos en todo fenómeno socio-racial que suponga una migración de un grupo social-étnico, por no decir racial que es un término no muy apropiado, pero de uso común como lo plantea el documental *Choleando: Racismo un Perú*<sup>1</sup>, podríamos comenzar a ampliar la lista de categorías de grupos que se insertan en otras sociedades. Pero esta categorización es una mirada distante de un fenómeno que se desarrolla de manera similar pero no igual en cada caso porque cada inserción responde a un contexto y negociaciones distintas que reaccionarán de

---

<sup>1</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=2wrixBocUg0>

formas distintas a la otredad. Lo cholo como categoría nos lleva a preguntarnos cuáles serían sus características y sus diferencias con otras.

El historiador y sociólogo Hugo Neira llama a lo cholo un hecho social (2009). Un hecho que es un conjunto de fenómenos “como costumbres urbanas, lenguaje, maneras” (2009). Lo interesante de esta definición es que nombra tres fenómenos claramente observables: las costumbres urbanas que no son las costumbres del ande, en todo caso reactualizadas, el lenguaje que entendemos no se refiere al quechua sino al que se construye en la urbe, y las maneras que vendrían a ser las conductas de sus agentes, los cholos. Otra forma más abstracta en que nombra a la choledad es la de “un espacio de creatividad permanente, [o] un espacio de enfrentamientos y oposiciones” (2009: 164). Estos conceptos aportan comprensión a la dinámica de interacción de los agentes insertos en el conjunto de lo cholo. Si lo vemos graficado sobre un papel entenderemos que, al interior de este conjunto, sus acciones como el cholear, ser choleados o cholificar sus costumbres, maneras o arte interactúan todo el tiempo en una tensión de enfrentamiento, oposición y creatividad. Y que esto se daría desde cada individuo, por su afán de supervivencia, de superación. Porque el migrante vino a la capital buscando un mejor futuro y ha luchado por ello. Como diría Cesar Ramos sobre su lucha: “trabajar para vivir, vivir para luchar, luchar para soñar, soñar para amar y amar para vivir” (2009: 146). Lo interesante de ver la choledad como un espacio de interacción es que hay un producto de ello que no es el caos. Justamente el producto es lo que vemos al distanciarnos de los hechos individuales y podemos nombrarlo. Por ejemplo, música chicha, la pollada o el *Cristo Cholo*. Neira dice que este “resultado es asombrosamente un producto cultural” (2009: 164). Y le identifica una característica a la que llama *bricolaje*, es decir, algo hecho por un aficionado. En su funcionamiento, Neira también identifica dos rasgos distintivos de la choledad: “el uso de la tradición provinciana, aunque no se la repita del todo [...] es imitación y modificación a la vez” (2009: 163) y la “sociabilidad para llegar a los mismos fines” entendiendo sociabilidad como “la tendencia a formar grupos sociales” (2009: 164-165). Estos dos rasgos son herramientas útiles para identificar lo cholo en funcionamiento. Si vemos a través de una performance urbana una tradición provinciana modificada podemos estar frente a lo cholo, si vemos que su interacción se ha

construido sobre la base de la sociabilidad podemos estar también frente a lo cholo. Aunando los conceptos de Neira, si identificamos un hecho social, un espacio de interacción de fenómenos particulares que resultan, por la agencia de los sujetos, en un producto cultural, un bricolaje, donde podemos ver una tradición provinciana intervenida en un contexto de sociabilidad estaremos frente a lo cholo.

El antropólogo Cesar Augusto Ramos dice que para “la cultura hegemónica [...] lo cholo representa lo exótico, lo lastimero, lo autóctono, lo cultural en tanto museo, el color local, la barbarie [y que] los cholos [...] no son gente «decente».” (2009: 153). Esta definición la deduce de lo que produce tal cultura y que considera abrevia a los medios que luego hablan de lo cholo de manera negativa. Es el discurso de los «blancos». Este concepto de lo cholo como representación de una lista de características negativas no puede dejarse de lado por más peyorativo que sea porque muestra el lado racista y discriminatorio del término, que se utiliza en la sociedad. Además, evidencia por oposición cómo el «blanco» se diferencia del «cholo», cómo marca distancia. Lo exótico como algo lejano o extraño presupone a la cultura del blanco como lo cercano y conocido, lo normal. Lo lastimero ubica a lo cholo como aquello por lo cual hay que tener lástima, y por quien se tiene lástima es difícil verlo como igual. Lo autóctono hace eco en la herencia extranjera de los blancos, porque para ellos lo extranjero sería superior. Lo cultural en tanto museo no es término claro y no se llega a explicar. El color local separa radicalmente a los blancos de los indígenas. La barbarie emite un juicio sobre lo que es bárbaro y lo que no, como si los actos inhumanos de la conquista no lo hubieran sido. Lo indecente hace eco en la supuesta decencia de los blancos, pues ellos sí contribuyen “al desarrollo del país” (Ramos 2009: 153). De la definición interesa coger el término “representa” y elaborar la idea de lo cholo como representación porque supone que hay un espectador que observa y construye su forma de ver lo que tiene delante. En este caso, es el blanco quien construye su idea de lo cholo, pero podrían ser los mismos *cholos* u otros quienes construyan otras ideas y tendríamos nuevas características de lo cholo.

Siguiendo con la idea de quien observa para identificar lo cholo, el sociólogo Gonzalo Portocarrero hace un ejercicio de *arqueología de la mirada* (2009) para

identificar cuatro miradas posibles de lo cholo: la mirada poscolonial, la mirada neoliberal, la mirada de izquierda y la mirada exotista. La mirada poscolonial viene del imaginario criollo y evidencia un sesgo de menosprecio, racismo, miedo y culpa. Muy parecida a la mirada que nos refiere Ramos del «blanco». La mirada neoliberal nos entrega una imagen del cholo como informal, pero a la vez emprendedor y nuevo consumidor. La mirada de izquierda nos da la imagen de un cholo revolucionario, pues plantea que al ser muchos los cholos “no tiene[n] mayores posibilidades de insertarse productivamente en la economía y que, por tanto, no le[s] queda otra opción que ser [revolucionarios]” (Portocarrero 2009: 111-112). Y la mirada exotista que busca invisibilizar al cholo urbano y exaltar sus orígenes incaicos con un objetivo turístico. A este se lo quiere ver como un heredero de la cultura milenaria pero no en su estado actual que da vergüenza para el turismo (2009: 109-112). El sociólogo habla del mundo cholo como el mundo popular urbano o como el mundo migrante y este mundo es visto por una “mirada [que] no es «inocente»”, que tiene motivaciones y por eso le interesa saber “cómo se ha ido construyendo una manera de verlo y sentirlo” (2009: 109). Si la manera de ver y sentir lo cholo se construye, podríamos decir que lo cholo es el resultado de una construcción según la mirada del que ve o también la lectura de una representación construida para que uno la vea, como denuncia Ramos que hacen los medios. Lo cholo como un mundo construido por la mirada ubica nuevamente su definición en el espectador que según Portocarrero tiene cuatro opciones o filtros para definirlo. A la hora de hacerlo se centra en el individuo y su conducta social ya sea en cómo actúa frente al maltrato (poscolonial), al trabajo (neoliberal), al sistema (de izquierda), a la promoción de la cultura (exótico).

El sociólogo Nicolás Lynch en su libro *Cholificación, república y democracia* define a lo cholo como “la expresión contemporánea del mestizaje [...] la recreación urbana de un nuevo sujeto social en el que confluyen etnias y clases distintas, no necesariamente un fenotipo” (2014: 18-19). Los términos ‘contemporáneo’ y ‘nuevo’ nos hacen pensar que esta definición procura ser la más actual. Llegado a este punto en pleno siglo XXI es de esperarse que la idea de lo cholo que se tenía en los años 40 haya cambiado con el tiempo porque la choledad está presente más que nunca en nuestra sociedad, Nugent diría “de

moda” (2009: 142). Lynch se atreve a decir que ni siquiera se trata ahora de fenotipo, se incluye lo andino y amazónico. En más de 70 años de migración, después de tres olas migratorias los hijos y los hijos de los hijos de los migrantes son el nuevo sujeto social empoderado que tiene la capacidad de democratizar el país. Una forma de corroborar el cambio de lo que se entiende como cholo es observando el término ‘cholificación’. El antropólogo Ítalo Bonino, hablando del proceso de cholificación, cita la investigación del proyecto Perú-Cornell: “Un individuo [...] cuando por razones del destino emigra a una ciudad mestiza, entra en un proceso que los antropólogos definieron por primera vez como ‘cholificación’ (Vásquez, M. y Holmberg A., 1964). Se asume que el cholo tiene un comportamiento intermedio entre el indígena y el mestizo en el que desea convertirse” (2012:378). Luego diría que la cholificación es un “proceso de transculturización” (Bonino 2012: 387). Por el contrario, Lynch define a la cholificación como “un gran proceso de democratización social” (2014: 19). Es decir que en los años 60’s el migrante entraba en un proceso de cholificación y, en los dos mil, quienes entran en ese proceso son todos, incluidos los blancos. Desde esta comparación, podemos decir que el Perú se está choleando o cholificando porque lo cholo ha continuado siendo y rehaciéndose. Volviendo a la definición de Lynch de lo cholo como expresión contemporánea o recreación urbana volvemos a notar la idea de representación, esta vez que expresa algo, que recrea algo o a alguien. Habría que conocer a este nuevo sujeto social, habría que verlo en su contexto urbano para saber o poder identificar a lo cholo en sus nuevos espacios contemporáneos y cholificados.

El psicoanalista Jorge Bruce en su libro *Nos habíamos choleado tanto* reflexiona sobre el racismo en el Perú y en este contexto dice que la choledad es un sinónimo de otredad (2007: 53). Considera paradójico que siendo un país mestizo exista esta herida abierta que nos une en el acto común de separarnos con respecto al otro. Los otros son cholos no yo. Nugent, diría: “El choleo [...] es un permanente elemento de jerarquización discriminatoria en el reconocimiento de los derechos y obligaciones de las personas. [...] En el Perú se es blanco o se es cholo en función del contexto de la interacción en curso. Así, en un mismo día, una persona puede pertenecer a diversas «razas» según sea la relación social de la que participa” (2012: 190). Es el reconocer lo cholo en el otro para

cholearlo como un acto de discriminación. Uno se vuelve cholo cuando es choleado. Dependería de un juego de relaciones donde la discriminación aparece para ofender. Entonces, lo cholo como otredad, como ese reconocer al otro como alguien diferente muestra que existen elementos identificables que hacen aparecer lo cholo delante de unos que no se consideran así. Claro que serían elementos despectivos o prejuiciosos porque de allí nace el choleo. Pero la otredad también está sujeta a ciertos espacios, hay algunos en donde se busca su circulación, es decir, que si lo cholo aparece y es celebrado sería, por ejemplo, por un sentimiento de identificación y ya no sería otredad. Cuando en una danza urbana el bailarín introduce elementos de una danza andina tradicional el público lo suele celebrar porque en medio de esa otredad (una danza que viene de afuera) aparece 'lo nuestro'. La tarea, en todo caso, siguiendo esta definición sería la de tomar conciencia con qué mirada se descubre lo cholo en el otro o en la situación y analizar por qué se le considera otro y no igual.

Tomando la idea de Portocarrero (2009) que lo cholo se construye desde una 'mirada' que no es inocente y que esta construcción respondería a una intención comunicativa llamada por Nugent (2012) 'modo de comunicación' y que según Ramos (2009) lo cholo 'representa' creo que sería lo más acertado para la investigación entender lo cholo como una representación de una identidad cultural con ciertas dinámicas y características, las cuales construyen las distintas formas de ver lo cholo en la sociedad o las distintas choledades que se ponen en escena. Pensar lo cholo o la choledad en términos de una representación supone que existen mecanismos de negociación que construyen lo cholo, sobre todo en el contexto de la investigación, un contexto de puesta en escena, devoción y ritualidad. En donde distintas agencias que parten desde los performers y el director pasando por los medios de comunicación hasta los espectadores construyen la choledad en el espacio, en los cuerpos y en la mirada que luego se vuelve discurso. Entonces, hablar de representación creo que evidencia la necesidad de estudiar lo cholo desde los estudios de performance pues lo cholo es una construcción de identidad que se performa para otros. Ya sea sobre el escenario de la vida o del teatro.

## b) Lo cholo desde el espacio urbano

¿Cómo identificamos lo cholo en el espacio urbano? O ¿Cómo nos revela el espacio urbano la choledad? A lo largo del siglo XX la masiva migración del campo a la ciudad cambió el paisaje urbano. Aparecieron los pueblos jóvenes sobre los arenales del desierto limeño con una población migrante, especialmente de la zona andina. Los que vivimos nuestra infancia en los años 80 heredaríamos expresiones peyorativas como “recién bajado del cerro”. Es a partir de este punto cuando comenzamos a hablar de un espacio urbano cholo, de una nueva identidad emergente con la capacidad de transformar su espacio. Estos son los *cholos* de los que hablamos ahora. Un aspecto importante para entender lo cholo en este contexto es que la migración llegó acompañada de pobreza. El espacio urbano de lo cholo, al ser incipiente, carecía de los servicios básicos de agua y luz. El blanco encontró razones para discriminarlo, sobre todo, ahora que venía a invadir su espacio. La suciedad se volvió característica de esta nueva identidad. Según Nugent, “la dimensión más resaltante de la marginación social fue la suciedad. [...] El espacio urbano limeño considera como lo más natural que la pobreza esté asociada con la suciedad y con la eliminación de cualquier sentido del goce estético.” (2012: 49,52) Empezó a notarse una diferencia entre el espacio urbano cholo y el criollo de los blancos. El primero era sucio y carecía de belleza. Estas dos características se hicieron esenciales para identificar lo cholo. Y también identificar al nuevo cholo, el urbano: “El indígena urbano no era un mero trasplante espacial, una simple intrusión, como de hecho se le intentó representar. Con el tiempo, esa presencia fuera de lugar originó una identidad que al principio nadie reconoció como tal: cholo.” (Nugent 2012: 63) Aunque el término cholo ya se utilizaba desde siglos atrás, el nuevo espacio urbano, el nuevo contexto que se creó a raíz de la migración, redefinió su identificación. Sobre la base de la suciedad y ausencia de goce estético podríamos identificar lo cholo en los distritos pobres de Lima como el Rímac, Independencia, el Agustino, la Victoria, San Juan de Lurigancho, entre otros, y en los negocios que se levantan en estos distritos como la Parada, Gamarra, Mesa Redonda y Polvos Azules. Otra forma en que Nugent llama a este espacio urbano cholo es el de ‘barrio popular’ y cree haber encontrado una forma de poder identificarlo: “donde uno ve un colegio donde el cartel con el

nombre del colegio tiene en letras más grandes algo que dice «colegio particular», ese es un barrio popular. En los barrios más letrados eso no es necesario” (2009: 140). Su observación nos hace pensar que lo cholo empieza a identificarse desde una dimensión estética en el espacio urbano por medio de la publicidad en los negocios, en la forma en que se muestran y que no son las mismas formas que usan los ‘barrios más letrados’. El ejemplo sugiere un recurso de diferenciación del entorno basado en un marketing informal por la suciedad, por la falta de goce estético, por el negocio informal o de bajos recursos publicitarios. Observando el trabajo del fotógrafo Fidel Carrillo<sup>2</sup> me atrevería a añadir otros ejemplos de comparaciones con las costumbres de los ‘barrios más letrados’, por ejemplo, en una casa no puedes colgar tu ropa en la ventana o tener los techos como almacén. La basura tiene su lugar, en la calle se recogen las excretas de los animales, y cualquier negocio de carretilla debe estar en los parques o zonas comerciales y con licencia de la municipalidad. En su web se ve una galería fotográfica con una clara intención de registrar lo cholo fotografiando colecciones de fachadas decoloradas y sucias, ropas colgadas en la ventana, perros en la calle, maniqués amontonados y también al *Cristo Cholo*. Estas características no dejan de tener una carga discriminatoria pero no podemos negar su base histórica.

### **1.2.3 Lo cholo: Perspectivas representacionales**

¿Cómo se representa lo cholo en los personajes de ficción que han construido una imagen de lo cholo? Para responder la pregunta nos apoyaremos en los personajes que se auto perciben y representan como cholos, aquellos que han construido su choledad para una audiencia: El cholo Juanito, el cholo Cirilo, el cholo de acero inoxidable, la chola Chabuca, el super Cholo, el super Condor, la Chola Power, los Cholo Powers, el gladiador Cholo, el cholo sano y sagrado, la paisana Jacinta, entre otros. ¿Cómo son estos cholos? ¿Cómo se representan? Veamos además cómo se inscriben dentro de las miradas arqueológicas, los modos de comunicación y la cholificación que plantean los teóricos. El cholo Juanito y el cholo Cirilo son dos comediantes que representan a dos cholos ‘bajados del cerro’, es decir, que vienen del ande, y que visten

---

<sup>2</sup> <http://www.fidelcarrillo.com/cristo-cholo>

chullo, chompa, llanques y hablan con mote. Uno es inocente y el otro astuto. Sus moralejas se basan en la no discriminación. Estos autodenominados cholos parten del cuestionamiento a la mirada poscolonial de la choledad. Aparecen para cuestionar al cholo sufrido por el que hay que tener compasión pues ellos tratan de salir adelante utilizando sus propios recursos y cultura. Representan además el choque cultural entre el hombre andino y el hombre de la ciudad y desde la otredad evidencian la mirada discriminadora de los que se sienten mejores que ellos, aunque en tono de comedia demuestran al final que moralmente son mejores dándole así una moraleja al hombre de la ciudad. De manera contraria, reafirmando la mirada poscolonial aparece la paisana Jacinta, personaje creado por el imitador Jorge Benavides que representa a una mujer andina que migra a la capital pero que es sucia, fea, iletrada, mal educada pero astuta. Al igual que los cholos Jacinto y Cirilo sufre de discriminación, pero lo afronta desde un tono más grotesco y no tiene una intención moral aparente más que de ocio y diversión. Este personaje ha sido motivo de discusiones sobre discriminación racial, y ha recibido sanciones judiciales y se ha prohibido su emisión en el Cusco, pero aun así tiene un público que la consume, tanto así que produjo su propia película, *La paisana Jacinta: En búsqueda de Wasaberto* (2017). Representa la reafirmación de una mirada poscolonial que discrimina, según Portocarrero.

Tulio Loza, autodenominado 'el cholo de acero inoxidable', es un comediante orgulloso de sus raíces abancaínas que ha creado varios personajes, el más conocido es 'Camotillo el tinterillo', un político vestido de frac que siempre da 'balconazos'. Loza tiene una loseta en el barrio chino donde está escrita la frase "cholo optimista y sin complejos" que resume su manera de pensar. Este personaje también representa la lucha contra la mirada poscolonial y la inmoralidad de los blancos, esos políticos de los que habla Camotillo. Y le añade el elemento de la educación, es un cholo que ha estudiado, un politólogo que habla bien sin que sea necesario quitarse el mote. En este sentido y considerando la carrera exitosa de Loza podemos decir que representa a un cholo neoliberal según la división de Portocarrero. La productora de televisión Michelle Alexander creó una miniserie titulada "Cholo Powers" que refuerza la idea del cholo que se *recursea* para salir adelante en la sociedad, con el

componente añadido de símbolo sexual: cholos musculosos y bien parecidos. Es una mirada neoliberal de la choledad. Como dice su descripción: “Jóvenes emprendedores y luchadores que de un momento a otro se quedan sin trabajo, decidirán formar una empresa para animar y bailar en cumpleaños, matrimonios, despedidas de soltera, divorcios, y cualquier celebración que requiera de su talento.”<sup>3</sup> Otra mirada neoliberal impulsada como una estrategia de marketing es el comercial de “Cholo soy” de Mibanco<sup>4</sup> donde muestra al nuevo sujeto social del que habla Lynch (2014), que tiene agencia de cholificar al Perú. El comercial hace un recuento de los nuevos rostros del cholo emprendedor, un rostro de fenotipo andino. Estos sujetos se muestran en distintos escenarios, desde lo rural hasta lo urbano, realizando un sinnúmero de actividades y siendo dueños de distintos tipos de negocio. Vemos que se construye una imagen de lo cholo que trasciende su espacio y actividad y se identifica como tal en la medida que sea emprendedor y que luche por salir adelante. Supera la mirada poscolonial y nos acerca a los cholos contemporáneos.

La chola Chabuca es un personaje creado por Ernesto Pimentel que tiene un programa de espectáculos en la televisión y ha creado su propio estilo de vestimenta mezclando las polleras andinas y el glamur con tacos altos. Su éxito y continuidad en la televisión le permitieron crear, entre otros emprendimientos, el circo de la Chola Chabuca en donde hemos visto personajes como *Choléfica* (de Maléfica) creados por la actriz Tatiana Astengo<sup>5</sup>. La chola Chabuca, con sus grandes polleras y su éxito, nos recuerda a algunas mujeres andinas que salieron adelante en la capital usando su arte, como Dina Paucar. Por ello representa la mirada neoliberal, pero a la vez la mirada exotista de la choledad llevada al extremo de la vanidad. Representa un modo de comunicar que se puede ser regia, glamorosa, exitosa y chola a la vez. Nos recuerda también la idea de que lo cholo puede ser una moda. Aunque es evidente la influencia drag en el personaje de Ernesto Pimentel, es sólo un ingrediente más que se añade a su choledad. Igual que en los personajes de Loza hay un sentimiento de orgullo y

---

<sup>3</sup> <https://g.co/kgs/bU7okF>

<sup>4</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=JbVqnPU70Aw>

<sup>5</sup> <https://www.americatv.com.pe/estas-en-todas/clips/cholefica-circo-chola-chabuca-noticia-9047>

de validación de lo andino, por eso la Chola Chabuca habla con mote e invita a su programa a grupos musicales que tocan dentro del circuito de la choledad.

Esta mezcla de lo exótico y lo neoliberal se ve en otras representaciones como la del expresidente Alejandro Toledo, mistificado por Eliana Karp como el cholo sano y sagrado que recordamos por su marcha de los cuatro suyos, su avión parrandero y que actualmente huye de la justicia peruana por corrupción. Este personaje, en su campaña presidencial, se mostró como un cholo que surgió de la extrema pobreza, desde su pueblito de Cabana en Ancash hasta la universidad de Harvard<sup>6</sup>. Además, casado con una extranjera fue el símbolo de la choledad neoliberal. Karp, por su lado, desde una mirada turística, de extranjera, volvió exotistas las raíces incaicas de su esposo y sacralizó su conducta política dudosa.

Otra representación de choledad que recojo es la de los hinchas peruanos que fueron al mundial de Rusia 2018, que no son performers pero que en esa ocasión, como visitantes, se construyeron y performaron. Se llevaron al mundial su alpaca inflable, su chullo, su mascaypacha, usaron atuendos con los colores de la bandera del Tahuantinsuyo, pero no dejaron su jean, su polo y su buen corte de pelo a la moda. En lo anecdótico, un grupo vio la Plaza Roja de Moscú como una gran loza deportiva y se puso a jugar su *pichanguita*. Fue una mezcla de choledad y criollada que respondía a la construcción de identidad que decidieron mostrar frente a los otros. Un mecanismo de identificación con orgullo y diferenciación con aspiraciones promocionales de lo nuestro. Una vez más vemos la choledad como un modo de comunicación y un repositorio de símbolos andinos e incaicos reactualizados para representar una identidad.

Otro performer es el gladiador cholo, un hincha peruano de la selección de fútbol que viste una mascaypacha o chullo con cresta roja, un chaleco huancaíno, una capa con motivos incas, una máscara espartana, pero con el escudo del Perú, usa llanques y su polo de la selección y tiene su página de Facebook. Es una choledad construida sobre la idea de la choledad como un modo de comunicación en donde el gladiador cholo toma de los símbolos andinos para representar nuestra peruanidad y patriotismo y como referente de espíritu

---

<sup>6</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=sAH6u8H\\_-CA](https://www.youtube.com/watch?v=sAH6u8H_-CA)

aguerrido toma el yelmo espartano porque tal vez no encontró otro mejor referente en el mundo incaico, lo cual es una evidencia del proceso de elaboración de su personaje.

Por otro lado, tenemos la portada del libro *No soy tu cholo* de Marco Avilés. Allí vemos a una chola en sostén blanco y en posición de pelea que nos recuerda al *We can do it* norteamericano<sup>7</sup>. Esta representación rebelde de lo cholo remite a la mirada de izquierda que plantea Portocarrero como lo revolucionario. Avilés estaría expresando una inclinación hacia los discursos de izquierda. Lo confirmamos luego de presenciar la mesa redonda que organizó para una ponencia en la FIL Lima 2018 titulada *De dónde venimos los cholos. A dónde vamos los peruanos*, donde participaron distintos ponentes que reunían temas y conflictos con tendencia política de izquierda<sup>8</sup>.

Creo que es importante mencionar también los procesos y negociaciones que se han dado en el mundo de los cómics y super héroes a la hora de representar lo cholo. En 1957 Francisco Miro Quesada creó al *Super cholo*, un superhéroe de historieta que estrenó en el Dominical inspirado en Superman<sup>9</sup>. Este cholo era un indígena de las montañas, de estatura baja, que usaba chullo, poncho y andaba con su llama, pero que tenía gran resistencia física. Con los años el personaje fue haciéndose más corpulento y hasta viajó al espacio, pero nunca dejó el chullo. El poncho se enrollaba cual capa y a veces era una casaca y el llanque se cambió por botín militar. El último caricaturista del comic fue Carlos Castellanos y dibujó hasta el año 1998. Hasta esos años la idea de un personaje con indumentos andinos y superpoderes parecía buena. Pero hoy en día existen cuestionamientos a esta representación, por eso el periodista Carlos Sifuentes dice en su blog personal que

“el nombre y el atuendo de *Supercholo* son políticamente incorrectos para las sensibilidades contemporáneas. Actualmente, alguien con poncho y chullo caminando por una calle limeña de clase media, ¿llamaría la atención? ¿O sería automáticamente invisibilizado por ese

---

<sup>7</sup> <http://culto.latercera.com/2018/03/08/we-can-do-it-la-historia-del-poster-la-mujer-trabajadora/>

<sup>8</sup> <https://www.servindi.org/actualidad-noticias/25/07/2018/fil-lima-de-donde-venimos-los-cholos-donde-vamos-los-peruanos>

<sup>9</sup> <http://blogs.peru21.pe/comics21/2012/11/los-55-anos-del-supercholo-del.html>

mecanismo urbano de defensa que transparenta a quien tiene un aspecto asociado a la pobreza?”<sup>10</sup>

Sea cierto o no, lo que vemos en el personaje del Super Cholo es un proceso de negociación entre la cholificación o no de la imagen de un superhéroe de cómic y el contexto en donde se inscribe. Es la historia de lo cholo negociando su actualización, y por lo que vemos el chullo y poco menos el poncho, fueron innegociables. El Super Cholo ha sido un intento de inserción de lo cholo dentro de un nuevo ‘sector antes inexpugnable’ como diría Matos Mar (citado en Orbegozo 2007), el universo de los superhéroes, pero al estilo andino. La idea de cholificar un super héroe funcionó en la segunda mitad del siglo XX, pero actualmente la cultura cinematográfica del universo Marvel del siglo XXI exige de los super héroes otras construcciones. Por eso es interesante observar que existen nuevos esfuerzos por querer crear una choledad de talla internacional que supere al poncho y al chullo del Super Cholo, ya no utilizando la estrategia de la cholificación del super héroe sino la de la *marvelización*<sup>11</sup> de lo cholo. Por ejemplo, en el 2015 se estrenó la película Super Condor, un nuevo héroe peruano que recibe sus poderes de los ancestros incas. Su atuendo consiste en un enterizo negro con antifaz, y tiene una C como búmeran en el pecho. El personaje es interpretado por Gerardo Zamora, un actor nacional de fenotipo andino. Lo que queda de cholo en él es su nombre, su historia y su fenotipo, todo lo demás es a la imagen de las películas de Marvel, aunque el programa de noticias Al Sexto Día diga que “es más peruano que la pachamanca”<sup>12</sup>. Es más, la segunda película del Super Cóndor es en Nueva York. Eso nos habla del anhelo de internacionalización que tiene su creador Alejandro Nieto. Es una mirada exotista de lo cholo, pero con la mínima cantidad de referencias a lo cholo visualmente, no como los tenía el Super Cholo. En el 2017 apareció la Chola Power una superheroína incaica de hermosa figura. Su atuendo está lleno de símbolos incaicos y es hija del dios Sol. Su tarea es luchar contra la corrupción y cuando no lo hace es Eliza una aeromoza. Su estrategia de negociación mezcla la cholificación del Super Cholo y la marvelización del Super Condor,

---

<sup>10</sup> <http://sifuentes.pe/ideas/supercholo/>

<sup>11</sup> Término utilizado por los críticos de películas de super héroes cuando hablan de los personajes creados por la industria Marvel para el cine como una fórmula de éxito. Por ejemplo: <https://www.ecartelera.com/peliculas/la-liga-de-la-justicia/critica/19705/>

<sup>12</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=hgyTBpoEG6U>

añadiéndole los elementos de la sexualidad femenina y del discurso de la mujer peruana empoderada. Así lo podemos ver en la feria del libro cuando una actriz que encarna al personaje interactúa con el público<sup>13</sup>. Aún necesitamos ver si esta negociación será suficiente para tener una nueva superheroína chola.

Cerrando con la idea de las representaciones de lo cholo, en un artículo de Gisela Cánepa donde reflexiona sobre la reproducción de relaciones racistas con motivo de la Paisana Jacinta dice que “el personaje puede estar operando como una estrategia de posicionamiento en un contexto social que exige a los sujetos definirse en cada interacción” (Cánepa, 2018). Y es de esta manera como creo que están operando todas las representaciones antes mencionadas. Son estrategias que se asumen para validarse frente a la sociedad, lo cholo se toma como estrategia, y negocia para poder crear una identidad que sea validada por el otro. Por eso no quiero dejar de mencionar la agencia que tienen los medios de comunicación y de creación de contenido para producir representaciones y crear etiquetas de lo cholo, viéndolo como la otredad. Muchos de los personajes mencionados anteriormente han existido gracias a la negociación con estos medios. La etiqueta *chollywood*, por ejemplo, comenzó a utilizarse en el programa de Magaly TV donde se producía contenido sobre la farándula limeña. Veremos cómo los medios han utilizado la etiqueta del *Cristo Cholo* para crear sus contenidos. Estas representaciones se constituyen desde una propuesta estética, relacional, espacial.

Finalmente, propongo un análisis de lo cholo en el vía crucis del *Cristo Cholo* como la construcción de una representación desde las artes escénicas y la religiosidad y que se constituye como una estrategia de negociación con la tradición y el contexto. Todo esto desde la teatralidad y la performance.

---

<sup>13</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=SNdvbVeHgGo&t=88s>

## **CAPÍTULO II: METODOLOGÍA**

### **II.1 PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN**

En la investigación presente busco problematizar sobre la siguiente pregunta: Cómo se performa 'lo cholo' en la experiencia del vía crucis del *Cristo Cholo* en Semana Santa. De la cual se desprenden las siguientes sub-preguntas:

- ¿Quiénes son los que participan de la performance?
- ¿Cuáles son las características y particularidades de la puesta en acción de la performance (procesos, espacios, estructura, acciones, símbolos)?
- ¿Qué choledad se performa?

### **II.2 OBJETIVO DE LA INVESTIGACIÓN**

La investigación tiene como objetivo analizar cómo 'lo cholo' se performa en la experiencia del vía crucis del *Cristo Cholo*. Los objetivos secundarios serían los siguientes:

- Describir y analizar a los sujetos que intervienen en la performance, así como las características de sus relaciones.
- Describir, analizar y determinar las características y particularidades de la performance entendida como la puesta en escena.
- Identificar qué choledad se performa.

### **II.3 JUSTIFICACIÓN**

Llegué a la performance de Mario Valencia buscando algún espectáculo peruano que proponga la participación de las audiencias de manera inmersiva, es decir, que considere su intervención en la acción que moviliza el espectáculo. Mi interés inicial era ver cómo las audiencias se involucran más allá de una expectación. Recordé que el *Cristo Cholo* viene haciendo su vía crucis ininterrumpidamente desde hace 41 años, y que se ha vuelto un ícono infaltable de la Semana Santa limeña con miles de seguidores. Estos seguidores no solo van a ver un espectáculo, sino que tienen motivaciones religiosas que los involucran más allá de una expectación. Así que me pareció interesante analizar cómo se involucraban y cómo su presencia afectaba la acción de la performance. En el proceso de la investigación me fui interesando más en el trabajo de Mario,

en su personaje. El vínculo entre la imagen de Cristo como salvador y las anécdotas 'milagrosas' que Mario me contaba me mostraban que el personaje que había creado iba realmente más allá de una representación teatral. Al parecer para las audiencias él era más que un actor, más que un personaje ficticio. Él podía ir a rezar por las víctimas de los huaicos, él podía trascender la Semana Santa y subir al cerro San Cristóbal para rezar por los muertos del bus que se desbarrancó. Él, como Mario, como el *Cristo Cholo*, como ambos era un agente de influencia en la sociedad y cada vez que los desprotegidos necesitaran ayuda o que el país necesitara un poco de fe para salir de la desgracia, de los conflictos políticos o que Perú vaya al mundial, él estaría allí. Me comencé a preguntar sobre cómo había logrado ese posicionamiento y advertí la etiqueta que los medios de comunicación le pusieron cuando según él, participó y ganó el Récord Guinness como el vía crucis más largo del mundo: El *Cristo Cholo*. Lo cholo se volvió una categoría importante. Importante porque creo que responde al clamor de una identidad en conflicto con el sistema, una identidad que aún está en proceso de posicionamiento y que con la ayuda de él podría avanzar. Sobre todo, porque se vincula con otra raíz fuerte en nuestra nación: la religión. Comencé a ver al *Cristo Cholo* como un Cristo a la medida del cholo peruano. Un mesías cholo que era su vocero, su esperanza. Aquel que lo puede entender en su lucha y sufrimiento porque lo ha experimentado en carne propia y me pregunté: ¿Qué está representado? ¿Qué está performando de esta identidad que representa? De esta identidad chola. Y de allí el tema de lo cholo se volvió medular. Comprender cómo se performa lo cholo en la experiencia del *Cristo Cholo* es importante desde una perspectiva social, cultural y política. Y más aún porque parte de una propuesta teatral. Las artes escénicas son el espacio que Mario Valencia ha utilizado para construir su discurso. El resultado de esta investigación busca aportar una mayor comprensión a la complejidad de nuestra identidad contemporánea, a cómo la estamos constituyendo, a lo que validamos y lo que no, a lo que estamos dispuestos a negociar en este proceso de cholificación nacional, y todo visto desde las artes escénicas y los estudios de performance como marcos epistemológicos para la reflexión.

## II.4 DISEÑO METODOLÓGICO

Esta investigación parte de una propuesta etnográfica utilizando la técnica de la observación participante que recoge información del objeto de estudio por medio de la experiencia y la testificación: recojo de datos a partir de diversas fuentes como entrevistas, audios, videos. Las guías de observación y cuestionarios pueden verse en el anexo 3.

Además, recurro al archivo de la performance de años pasados y de los medios periodísticos que lo han colgado en internet, que pueden verse en el anexo 2.

### II.4.1 Observación participante:

#### a) Vía crucis y otras presentaciones

El trabajo de observación participante se realizó entre el año 2017 y el 2019, incluyó dos semanas santas, las del 2018 y 2019.

#### Primera etapa: 2018

En esta etapa se realizaron tres visitas. La primera se realizó el 28 de marzo de 2018, un miércoles santo. El objetivo era exploratorio y de reconocimiento de la performance. El lugar fue el fuerte militar Hoyos Rubio del Rímac. El *Cristo Cholo* fue invitado por el general Manuel Rodríguez para realizar su vía crucis al cerro Centinela que se encuentra dentro del fuerte. Mi enfoque estaba en vivir la experiencia de manera sensorial y estética, reconocer los momentos que componían la performance y cómo se relacionaba el grupo con los espectadores. Quería tener un buen acercamiento al *Cristo Cholo*, sentir su respiración, su humanidad, la atmósfera que creaba su presencia y que todo ello despertara preguntas para una nueva observación. Durante todo el camino estuve grabando la performance y reflexionando sobre lo que me producía mi primera experiencia. El recorrido fue similar al que haría luego el viernes Santo, solo que de mayor exigencia física por el camino de tierra y la distancia de recorrido hasta la estatua del Cristo.

La segunda visita fue el 29 de marzo, el jueves santo del vía crucis del *Cristo Cholo*, donde se representó el bautismo de Jesús en el Paseo de Aguas del Rímac. Tenía la expectativa de verlo bautizarse en el río, pero una vez más no se lo permitieron.

La tercera visita fue el 30 de marzo, el viernes santo, el día central donde se representó la vida y pasión de Jesucristo, inició en el frontis de la municipalidad del Rímac y luego se realizó un recorrido a pie hasta el centro histórico de Lima y siete iglesias emblemáticas. En el atrio de la iglesia Santa Rosa se realizó la actuación principal y en el Paseo de Aguas se crucificó al *Cristo Cholo* porque no le dieron permiso para subir al cerro San Cristóbal. Ambos días llevé un apoyo para que registrara en video la performance desde otro ángulo.

En esta primera etapa mi observación se centró en la performance, en las acciones que la componían, en la intervención de los espacios, en el rol de los participantes, en las relaciones que se establecían entre el *Cristo Cholo* y los miembros del grupo en escena, los espectadores, los medios y las autoridades, también en la propuesta a nivel teatral y los recursos de los cuales se valían para mostrarse.

### **Segunda etapa: 2019**

Hacer una segunda observación participante fue necesario para poder ahondar en lo observado el año anterior y cotejar lo analizado desde un marco teórico mejor elaborado. También porque consideré importante añadir a la investigación los procesos y dinámicas de producción del grupo situándome ya no solo desde una perspectiva de espectador sino dentro del grupo como un acompañante que estuvo con ellos en todo el proceso, en los ensayos y en todas las presentaciones que se hicieron en Semana Santa desde que se reunían hasta que se despedían.

La primera visita fue el 14 de abril, un domingo de Ramos. Se realizó en el distrito de Sunampe en Chíncha. El *Cristo Cholo* fue invitado por el alcalde de Sunampe. Los escenarios fueron la playa el Socorro donde se realizó la escena de la multiplicación de los peces, la plaza de armas de Lomo Largo donde el *Cristo Cholo* inició su recorrido sobre un burrito. Una iglesia en el camino donde se realizaron las escenas principales. La Plaza de Armas de Sunampe donde fue la crucifixión y el local de la municipalidad donde fue la resurrección.

La segunda visita se realizó el 17 de abril, miércoles de Semana Santa. El lugar fue el Cuartel General del Ejército del Perú (Pentagonito). Una vez más el general Manuel Rodríguez invitó a Mario Valencia a realizarlo dentro de las

instalaciones y con la participación de los militares. Se instalaron las 14 estaciones a lo largo de la vía principal y se culminó con la resurrección en la capilla del Cuartel General.

La tercera visita fue el 18 de abril, el jueves santo del vía crucis del *Cristo Cholo*. Se realizó en el frontis de la municipalidad del Rímac, las calles del Rímac y el paseo de Aguas del Rímac en donde se hizo el bautismo de Jesús porque una vez más no les permitieron bajar al río.

La cuarta visita fue el 19 de abril de 2019, el viernes santo. Se representó la vida y pasión de Cristo. Los escenarios fueron el frontis de la municipalidad del Rímac, las calles del centro histórico de Lima, la Plaza Perú donde se realizó la actuación principal pues la iglesia Santa Rosa estaba cerrada, el recorrido por las iglesias, un desvío por la avenida Abancay porque la policía no permitió el paso a la plaza mayor, el regreso a la municipalidad, las calles del Rímac y la cascada del Paseo de Aguas donde se crucificó al *Cristo Cholo* porque una vez más no le dieron permiso para subir al cerro.

## **b) Ensayos**

El año 2019 realicé observación participante a los ensayos del grupo. La primera observación fue el jueves 04 de abril frente a la municipalidad del Rímac, se realizó por la noche a la luz de los postes de luz del parque Niccolini que también es la plaza de armas de la municipalidad. La segunda observación fue el martes 09 de abril en el mismo lugar y hora de 7 a 10 de la noche. La tercera observación fue el jueves 11 de abril en el mismo lugar. Estos fueron todos los ensayos que tuvo el grupo para el vía crucis del 2019. El viernes 12 de abril hice otra observación participante en el Pentagonito durante toda la mañana. Fue un reconocimiento del espacio y recorrido por cada una de las 14 estaciones, pero no fueron todos los que actuarían el día 17 de abril.

El objetivo de esta observación era conocer los procesos y dinámicas del grupo para restaurar su performance en cada puesta en escena, así como sus modos de convivencia.

## II.4.2 Entrevistas a profundidad y conversaciones espontáneas

<b>Entrevistas a profundidad</b>		
Persona	Fecha	Lugar
Mario Valencia – Cristo Cholo	13/10/2017	Plaza de Armas de Lima
Mario Valencia – Cristo Cholo	27/03/2018	Fuerte Hoyos Rubio
Jorge Cusi – Soldado romano	29/03/2018	Parque Niccolini
Jorge Cusi – Soldado romano	12/09/2018	Cafetería - Plaza de Armas de Lima
Leonardo Arenas - Sacerdote	27/11/2018	Por teléfono
Mario Valencia -Cristo Cholo	04/12/2018	Parque cerca de UNMSM
Mario Valencia – Cristo Cholo	06/12/2018	Parque cerca de UNMSM
Abdel Macedo - Maquillador	09/04/2019	Plaza de Armas del Rímac
Isabel Herrera - Marta	11/04/2019	Plaza de Armas del Rímac
Susana Hernández - Magdalena	11/04/2019	Plaza de Armas del Rímac
Carlos Lastra – Soldado Romano	19/04/2019	Plaza de Armas del Rímac
<b>Conversaciones espontáneas</b>		
Ofelia Egoavil - Ñusta	22/09/2018	Facebook
Wawa Inti – Músico chamán	Octubre 2018	WhatsApp
Ubaldo Vega - Barrabás	09/04/2019	Caminata al centro de Lima
Ricardo Adrián – Judas David León - Fariseo	11/04/2019	Caminata al centro de Lima
María Rosa Quispe - María	14/04/2019	Sunampe
Herbert Ochoa – Juan y Judas	2018 y 2019	Facebook, ensayos, funciones
Miguel Baldeón - Pilatos	2018 y 2019	Facebook, ensayos, funciones
Joan Lamas - Diablo	2019	Ensayos, funciones
Audiencias (7 personas)	29 y 30 marzo 2018	Funciones

## II.5 ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN

Toda la información recogida del repertorio por medio de la observación participante y del archivo fue analizada e interpretada a la luz de las teorías desarrolladas en el marco teórico sobre los conceptos de performance y lo cholo.

### **II.5.1 Del archivo y registro audiovisual y periodístico**

Para la investigación utilizo como base las grabaciones de audio y video que realicé en mi trabajo etnográfico en los ensayos y las performances. También las entrevistas en audio a los participantes. Luego, el archivo audiovisual de las notas periodísticas sobre el *Cristo Cholo* encontradas en internet desde el año 2006 hasta el año 2018.

### **II.5.2 Redes sociales**

Tomaré para mi análisis tres direcciones de redes sociales relacionadas al *Cristo Cholo* de donde puedo recoger información sobre cómo se organiza el grupo para preparar su performance, su forma de presentarse a las redes y en consecuencia al mundo, sus intereses por medio de los contenidos que crean y comparten. La estética, organización e identidad que performan. Las páginas son:

1. La página de Facebook de Mario Valencia con el nombre “Julio Mario Valencia Rivadeneira”.
2. La página de Facebook del grupo *Emmannuelle* con el nombre “Grupo Emmannuelle”.
3. El grupo público de Facebook con el nombre “Grupo Emmannuelle”.

### **II.6 MARCO TEÓRICO: El performance y lo cholo**

He decidido estudiar el espectáculo religioso del *Cristo Cholo* como una performance porque considero que desde los estudios de performance puedo plantear categorías de análisis y utilizar herramientas conceptuales que aborden el fenómeno desde una dimensión más abarcadora hacia mi objeto de interés que son las constituciones identitarias, en este caso, de lo cholo, involucrando además de la teatralidad, la corporalidad, la estética, la acción escénica, la relación con las audiencias, que son elementos de las artes escénicas, el contexto social que condiciona y configura los procesos y los resultados sobre la escena. Al abordar el complejo concepto de lo cholo, desde las artes escénicas y los estudios de performance, tenemos directrices claras para llegar a un análisis que enfoca la mirada desde lo escénico hacia lo social y viceversa. Y en

esta dinámica permite analizar cómo se han ido constituyendo las identidades, en este caso, la chola.

### **II.6.1 Performance: conducta restaurada, repertorios, teatralidades y corporalidades**

Partiré de la definición de performance que plantean Víctor Turner y Richard Schechner. El primero es antropólogo y parte de una mirada etnográfica. El segundo es director de teatro, considerado el padre de los estudios de performance. Su definición de performance es práctica y tiene un lente metodológico desde el mundo de las artes escénicas. Víctor Turner comenzó a utilizar el término performance para hablar de una cualidad transformadora que había en las acciones, sobre todo en los ritos de paso: “Una performance es una dialéctica de ‘flujo’, es decir, movimiento espontáneo en el que acción y conciencia son uno, y ‘reflexividad’, donde los significados, valores y objetivos centrales de una conducta se ven en ‘acción’, mientras dan forma y explican la conducta” (citado en Schechner 2000: 16). De esta definición se deduce que la idea de performance como acción es central y que esta acción tiene características especiales como autoconciencia y agencia para transmitir contenidos por medio de la conducta. Las performances hablan de y desde las culturas. Y las culturas al ser performadas se dan a conocer, se reconocen, se reactualizan y reafirman. Turner estudió los ritos de paso como performances. En estos espacios liminales los sujetos son transformados hacia un nuevo estado. Las sociedades están llenas de ritos de paso, y de espacios de transformación, la experiencia de ver teatro es en sí un rito por el cual los creadores esperan transformar de distintas maneras al espectador. En la vida cotidiana también se performa, pero a un nivel menos transformador. Asumimos un rol ante los demás todo el tiempo, agenciándonos de esta manera una forma de mostrarnos y ser percibidos. Richard Schechner, desde los estudios de performance, elaboró un concepto que puede abarcar todas estas situaciones: “Performances – del arte, rituales, o de la vida ordinaria – son ‘conductas restauradas’, ‘comportamientos hechos dos veces’, acciones performadas que las personas entrenan y ensayan” (2002: 28). Para llegar a la idea de conducta restaurada Schechner confiesa que buscaba algo común y universal al término performance y descubrió el concepto de “conducta restaurada: acciones físicas,

verbales o virtuales que no-son-hechas- por-primera-vez; son preparadas o ensayadas. Una persona podría no ser consciente que está realizando un segmento de conducta restaurada” (2002: 60). Entonces, en esta definición más abarcadora, una performance es una conducta repetida que puede ser consciente y también inconsciente cuando pensamos en el comportamiento como producto del entorno familiar, cultural y/o laboral. Ver en acción una conducta antes aprendida y ensayada de manera consciente o inconsciente da información del sujeto que la ejecuta. Diana Taylor, otra investigadora de los estudios de performance, reafirma el concepto de Schechner con otras palabras: “El performance es comportamiento reiterado, re-actuado, o re-vivido.” (2012: 22). En el performance se vuelve a actuar, a poner en escena, a revivir conductas aprendidas anteriormente. Schechner luego aclararía que no todo es performance, pero todo se puede estudiar como performance. Llegando a una aplicación práctica del término para objeto de mi investigación es importante definir qué es performar. Performar (to perform) es: “ser, hacer, mostrar hacer, explicar *mostrar hacer* [cursiva es mía]. [...] Mostrar hacer es apuntar, subrayar, [exhibir], presentar. [...] *Hacer* y *mostrar hacer* [cursiva es mía] son acciones. Hacer y mostrar hacer están siempre en flujo, siempre en cambio” (Schechner 2002: 28).

Con relación a mi objeto de estudio podría decir que cuando preguntamos cómo se performa lo cholo nos referimos a cómo es, cómo se ensaya y se muestra cómo se hace lo cholo, sabiendo que esto está en constante cambio. Al tratar de explicarlo estamos haciendo un estudio de performance, es decir, explicar ‘mostrar hacer’. El ‘ser’ tendría que ver con la mirada con que se entiende o identifica lo cholo, desde el performer hasta los espectadores. El ‘hacer’ tiene que ver con cómo se construye ese ‘ser’ de lo cholo en el momento de los ensayos, de la práctica. El ‘mostrar hacer’ tiene que ver con la presentación de la performance ante el público, qué de todo aquello que se ensayó se termina mostrando, qué se resalta. Ver una puesta en escena como una performance y entender la acción escénica como el resultado de un performar, que implica un ser, hacer y mostrar hacer, lleva la investigación más allá de lo representacional para poder comprender sus efectos sobre la constitución de identidades en el ámbito de lo social.

Como afirma Taylor “El performance, como acción y como intervención, va más allá de la representación” (2012: 43). Por ello, sería adecuado, además de los conceptos de teatralidad y espectáculo, recurrir a otros para ampliar el espectro de posibilidades de análisis, porque como dice Taylor el primero sugiere eficacia en la construcción más que autenticidad (2012: 46) y el segundo limita al performer a lo espectacular en desmedro de una acción social. “Teatralidad y espectáculo son sustantivos sin verbo. No dan lugar a la noción de respuesta o resistencia individual. Performance contiene el verbo (performar) y al actor social (el/a performer/a) dentro de la misma palabra” (Taylor 2012: 47). Es decir, contiene al sujeto dentro de la naturaleza del performance, contiene a la identidad que busco analizar. Por eso la pregunta ¿cómo se performa lo cholo? profundiza en la investigación que ya se está preguntado sobre la teatralidad de lo cholo o la puesta en escena del espectáculo de lo cholo. Y profundiza en los sujetos y sus contextos que restauran lo cholo en la escena. Aunque hay que considerar que el concepto de teatralidad también se aplica al ámbito social y político y es de gran utilidad para investigar, por ejemplo, la participación de las audiencias. Por otro lado, cuando Schechner afirma que “en el teatro estético y la danza sólo existe lo simbólico” (2000: 33) confirma que un análisis desde el campo de las artes escénicas correría el riesgo de limitarse a una reflexión estética, simbólica y metafórica. Pero ver el evento con el aporte de los estudios de performance me abre la posibilidad de analizar lo que se está performando, es decir, lo que se está reactualizando, lo que se pone en acción para buscar generar, entre otras cosas, un cambio en la sociedad.

Considerando que el objeto de estudio parte de una práctica religiosa nos encontramos frente a una performance que tiene de ritual y de teatro. Según Schechner se comportaría como una “transformance” (2000: 33), término que utiliza para performances extremas como los ritos de paso que analizó Turner. Adelantándome un poco al análisis, el *Cristo Cholo* dice al final de su performance “consumado es, Perú tus pecados han sido perdonados” como dando fin a un rito de paso, lo cual sugiere que no estamos frente a una simple representación teatral, es una transformance. Entonces, debido a que el objeto de estudio transita entre el ritual y el teatro será necesario considerar también el concepto de *continuum* desarrollado por Schechner y Turner para el análisis. El

cual se refiere al “amplio espectro de la representación” (Schechner 2012 :276) que considera dos polos, por un lado, la eficacia a la que apunta el ritual y por el otro lado el entretenimiento al que apunta el teatro. “El propósito es el factor más importante que determina si una representación es ritual o no lo es [...] ninguna representación es pura eficacia o puro entretenimiento” (2012: 136-137). Este concepto ayudará a comprender y analizar la performance como un flujo respecto al propósito que la mueve ya sea al buscar eficacia, es decir, producir un cambio específico o, al entretenimiento, es decir, a producir reacciones estéticas.

En lo concreto para poder analizar la performance y su flujo en la díada eficacia-entretimiento voy a recurrir al concepto de conducta restaurada, el cual puede abordarse de manera instrumental con el concepto de ‘repertorio’ desarrollado por Diana Taylor como:

[aquello hecho de] conocimiento/práctica corporalizada (lenguaje hablado, danza, deporte, ritual), [aquello que] actúa como memoria corporal [práctica corporalizada]: performances, gestos, oralidad, movimiento, danza, canto, y, en suma, todos aquellos actos pensados generalmente como un saber efímero y no reproducible [en] “constante estado de actualización [y que estos] actos corporalizados y representados generan, registran y transmiten conocimiento (2015: 55-57).

Estos repertorios en la investigación serán identificados y analizados a la luz de las acciones que se ejecutan desde las corporizaciones y en consecuencia la teatralidad que se hacen presentes por medio de los cuerpos en la performance. Para ello es conveniente definir lo que se entenderá como corporización y teatralidad desde el ámbito representacional y social. “El concepto de corporización [...] se refiere a todo lo que se genera en virtud de aquellos actos performativos con los que el performer genera a su vez su propia corporalidad en la realización escénica” (Fischer-Lichte 2014: 189). Una corporización vendría a ser la transformación del cuerpo del performer en otro cuerpo. Sería como la apropiación un repertorio por medio de recurrir a su memoria corporal. Por otro lado, la teatralidad no sólo será entendida como “aquello que, en la representación [...] es específicamente teatral (o escénico)” (Pavis 2011: 434), sino “como instinto de transfiguración capaz de crear un ‘ambiente’ diferente al cotidiano, de subvertir y transformar la vida” (Diéguez 2009). Esta transformación revelaría una ficción, y con ella sus mecanismos y agentes, como diría Cornago

“hace presente la figura del espectador y el papel fundamental de los medios en los procesos de percepción” (2003: 22). “La teatralidad [como] el territorio de la máscara” (Sánchez 2011: 28) o como “un mecanismo de engaño basado en una convención compartida” (Cornago 2003:65) provoca la “acentuación de la observación, de la consciencia de la observación, y por tanto de la representación y su construcción” (Sánchez 2011: 25). Esta teatralidad termina siendo una “constitución de un tejido de signos que producen sentido y hacen posible el discurso ficcional, fundando una nueva dimensión óptica” (Diéguez 2007: 42). Y es desde esta dimensión donde la teatralidad se vuelve disidente y/o propositiva a nivel social y logra traspasar los límites de la ficción. La teatralidad propositiva sería la que “resulta de la empatía [...] basada en los afectos” (Sánchez 2015: 54-55) de la cual veremos cómo el *Cristo Cholo* hace uso para generar seguidores. Y la teatralidad disidente que, según Victoria Pérez, al hablar de su efecto sobre la ruptura de la representación (una situación muy común en la performance del *Cristo Cholo*), define como “una ‘mirada consciente’ por medio de la cual *la realidad queda desvelada como un juego de representaciones y la veracidad de su sentido pasa a ser cuestionada* [cursiva es mía]” (2015: 206). Estas dos formas de ver la teatralidad me permiten mirar lo escénico desde su lugar político y social como una herramienta para disentir, para proponer nuevas miradas, para constituir identidades por medio de la empatía.

## **II.6.2 Las categorías de lo cholo**

En esta parte recogeré las ideas más importantes a partir de las cuales analizaré lo cholo en la investigación. En general, he mostrado cómo se utiliza lo cholo como un modo de comunicación (Nugent 2009: 142) de una identidad que busca su legitimación. He mostrado negociaciones entre lo cholo y lo foráneo, lo criollo, lo político, la moda, lo moral, lo femenino, lo revolucionario. Cuantas más representaciones se analicen más negociaciones se encontrarán porque la representación de lo cholo aún es incipiente (Portocarrero 2009: 112) y está en constante expansión. Lo cholo se representa por medio de una construcción identitaria que da cuenta de una negociación (Lynch 2014: 18-19; Nugent 2012: 190) que aspira a escenarios específicos que la obligan a adoptar una estrategia

con nombre propio, a la medida de cada sujeto, sus motivaciones y la intervención de un otro para configurarla. No se define en un sujeto sino en una relación (Nugent 2012: 190) que funciona como un mecanismo para pertenecer y constituirse de una manera. Lo cholo es una identidad que siempre está en juego y sobre todo es una identidad abierta, es decir, que se construye en base a necesidades específicas, distintas cada vez y que se negocia para legitimarse en un contexto. A nivel representacional lo cholo termina siendo una representación (Lynch 2014: 18-19; Portocarrero 2009: 109; Ramos 2009: 153) de una identidad cultural abierta y siempre en juego.

Para aproximarme a mi objeto de estudio, el *Cristo Cholo*, voy a tomar 5 categorías que considero son útiles para el análisis. La primera categoría, y que considero eje de las demás, es la representacional. Analizaré cómo lo cholo es representado desde la teatralidad, desde el cuerpo, cómo se recrea este sujeto social (Lynch 2014: 19) sobre el escenario de la urbe, qué recursos escénicos utiliza para constituirse como una identidad. La segunda categoría es el espacio. Analizaré cómo el espacio de lo cholo es visto a través de las características de lo sucio, lo hacinado, lo caótico, lo pobre, lo marginal, la presencia de informalidad, transformando el espacio urbano en un barrio popular y constituyéndose como un escenario de la otredad para el criollo, para el barrio letrado, para el «blanco» (Nugent 2012: 49,52,140) y cómo en la performance estos elementos se reactualizan en el ejercicio de la apropiación del espacio. La tercera categoría es la estética. Analizaré cómo lo cholo propone una estética de lo feo (sin goce estético), del fenotipo, de la mezcla, del bricolaje, del exotismo místico, del *recurseo*, (Neira 2009: 164; Nugent 2012: 49,52; Portocarrero 2009: 112) constituyéndose como un discurso visual de lo peruano o de la versión peruana de las cosas, construyendo símbolos que lo identifican. La cuarta categoría es la tradición. Analizaré cómo lo cholo toma como recurso la tradición provinciana para reactualizarla en el contexto urbano según sus necesidades, y cómo recurre a sus modelos de trabajo, específicamente el de la sociabilidad para llegar a fines comunes (Neira 2009: 163-165). La quinta categoría es el imaginario social. Analizaré cómo lo cholo se percibe desde distintas miradas (Portocarrero 2009: 111-112) como la del poscolonialismo que ve lo cholo con un sesgo de menosprecio, racismo, miedo y culpa; y la del exotismo que busca

invisibilizar la choledad urbana exaltando sus raíces ancestrales para hacerla un mejor producto de consumo. Estas miradas proponen una concepción de lo cholo conveniente para cada grupo social.

Estas categorías y sus características dialogan entre ellas y generan contradicciones y coincidencias en distintos niveles que muestran lo complejo de abordar un concepto como lo cholo que es abierto y dinámico, pues constantemente está negociando su validez con relación a un otro. Es el caso del *Cristo Cholo* que cada año varía y adapta su vía crucis según las motivaciones, necesidades y recursos de Mario para lograr un espacio en la agenda y en las costumbres religiosas de los limeños.

### **II.6.3 El espacio público y las performances**

El lugar en donde se performa y donde se pone en juego lo cholo es el espacio público o esfera pública que entenderemos como “un espacio institucionalizado de asociación libre y acción discursiva, cuyo sentido político deriva de su función crítica y de su capacidad para generar una opinión pública” (Cánepa 2006). Para entender las relaciones que se construyen entre este espacio y las performances revisaré un par de estudios sobre performances en el espacio público que no son religiosos pero que aportan reflexión sobre cómo se mira y estudia este concepto.

María Laura Gonzales, desde un trabajo del performer argentino Pensotti, reflexiona sobre las recepciones que generan las intervenciones del espacio público:

Cuando el acto de arte público irrumpe, la teatralidad se hace presente visiblemente, dejando ausente las reglas básicas de ese andar, para instalar una dualidad espacio-temporal paradójica entre lo real y lo ficcional momentáneo... La intervención se inserta dentro de un ámbito regido por conductas y hábitos predeterminados y su recepción variará según ese marco contextual y los modos de percepción puestos en relación (Gonzales 2013: 730).

La introducción de la teatralidad en el espacio público genera dualidades perceptivas producto de alterar el espacio hacia una realidad-ficción que sólo puede ser validada por la mirada del transeúnte y que lo convierte en espectador

y en ocasiones hasta 'actor'. Esta percepción se inscribe en el contexto de un espacio público específico que condiciona la relación espectador-performer. Gonzales menciona algunos efectos específicos sobre la percepción del espacio público que me interesan como la hibridez que se genera entre lo real y lo ficticio, esa nueva realidad que se recepciona, la desnaturalización de lo cotidiano (2013: 732), que se da con relación a lo que consideramos normal y que es cuestionado o intervenido por medio de la performance, la resemantización del espacio público para provocar otras miradas sobre el espacio tomado, y la yuxtaposición que suma ciudad y escenario en un solo lugar (2015: 110). Debido a que comúnmente el espacio público no espera la ficción, al ser introducida éste se transforma y transforma a sus habitantes, es decir, también se da un efecto de autopercepción. En el caso de mi objeto de estudio, el espacio público de la Semana Santa limeña espera la repetición de las prácticas religiosas, por lo tanto, hay una predisposición a recibir lo extra cotidiano y estar en modo extra cotidiano. Como el espacio público siempre será un lugar de alto grado de impredecibilidad se espera que genere más recepciones de las planeadas por los performers.

Por otro lado, María Cecilia Perea analiza la relación entre el performance y el espacio público utilizando las fórmulas espaciales de Augé: itinerarios, encrucijadas y centros (Augé 1992: 62) para explicar cómo una performance puede intervenir la calle. Si la performance consiste en atravesar el espacio público sin el objetivo de detenerse en algún lugar, si tiene trazado un recorrido y es parte de su propuesta entonces es un itinerario. Si de manera más compleja busca intervenir el espacio en diálogo con él y con los transeúntes, si se dispone de tal manera que el lugar del performer y el espectador están mezclados a propósito será una encrucijada. Y, por último, si la división entre ambos es clara, el lugar de la acción tiene límites establecidos y el espectador asume su lugar y pasividad, estaremos ante la fórmula de un centro. Augé considera estos espacios como "lugares antropológicos [y] ante todo [...] geométricos" (1992: 62). Los itinerarios serían líneas, las encrucijadas intersección de líneas y los centros puntos de intersección. Y siempre son nociones que "se superponen, parcialmente" (1992: 63). Por eso una performance puede tener como propuesta combinar dos o tres de estas figuras. Lo importante es analizar qué tipo de

relación se quiere plantear con el espectador y de qué se hace uso para lograrlo. Perea afirma que “en un itinerario las diversas fases de una performance: reunión- representación- dispersión, se verifican tanto bajo la forma de procesiones como de erupciones (Schechner 1988; 2000). Las procesiones requieren de una mayor participación del espectador mientras que, en el caso de las erupciones, suelen ser los mismos artistas los que permanezcan indiferentes al interés del público” (2011: 3). En un espectáculo religioso podemos tener, por ejemplo, procesiones como itinerarios, también bailes, juegos con los pobladores, pequeñas representaciones en alguna parada como encrucijadas y representaciones o rituales en algún escenario natural o construido como centros.

Augusto Boal (2004) desarrolló el concepto del ‘espacio estético’ para referirse a aquel espacio que se genera en la mirada de los espectadores (2004: 34). Con relación al espacio público, el espacio estético aparece inscrito en él por medio del juego de la percepción cuando existe representación. Además, planteó dos dimensiones de este espacio, la afectiva y la onírica (2004: 35-37) la primera trae a la escena la memoria y la segunda la imaginación. Lo interesante de este concepto es la manera de abordar el espacio a través de lo estético (lo sensorial). Según Boal: “El conocimiento se efectúa a través de los sentidos y no sólo a través de la razón” (2004: 46).

En la investigación, el espacio público será abordado desde la categorización de Augé y del espacio estético para reflexionar sobre el tipo de relación que se establece entre performers y espectadores considerando los efectos que una intervención performativa genera en la percepción y recepción de los agentes sobre todo porque este lugar es un espacio de creación de discursos por medio del ejercicio de la crítica y la opinión, y a la vez un espacio para sentir e imaginar.

## SEGUNDA PARTE

### CAPÍTULO III: EL CRISTO CHOLO Y EL GRUPO EMMANUELLE, CARACTERÍSTICAS Y DINÁMICAS

#### III.1 MARIO VALENCIA

Mario Valencia es el personaje que ha tenido que aprender a moldear al Cristo peruano de la manera como se ha podido tener que mostrarse hacia los demás, y es donde yo vengo de la nada, vengo de un lugar donde supuestamente aprendí a convivir que es los sin sabores que tiene nuestra vida y es ahí donde hoy por hoy puedo brindarme hacia la comunidad cristiana de la manera como me muestro a través de este personaje que vengo encarnando hace más de 40 años.<sup>14</sup>

¿Quién es Mario Valencia? ¿Es un *cholo*? ¿De dónde viene? ¿Viene de lo cholo? Mario Valencia nació en Lima, su padre viene de Ica y su madre de Piura. Mario es un hombre con un fenotipo mestizo. Muchos dirían, aludiendo al uso coloquial del término, que es un *cholo*. Vivió su infancia y juventud en los cerros del distrito de Comas, en La Victoria y en la ribera del río Rímac. Estos distritos recibieron muchos inmigrantes de provincias que se instalaron en medio de la pobreza, entre ellos su familia. Mario Valencia es el *Cristo Cholo*, ha subido 37 veces al cerro San Cristóbal en Semana Santa y 38 contando la vez que subió para rezar por los muertos del bus que se desbarrancó el año 2017. Nació en 1957 en una familia de 9 hermanos. Su madre, doña Aura, es conocida como la María de Comas, pero ella no actúa, todo lo contrario, sufre por lo que su hijo hace cada año. Mario huyó de su casa a los 6 años por causa de los castigos que recibía, y no volvió hasta de joven. Ahora tiene seis hijos de un 'compromiso', tres hombres y tres mujeres, pero además tiene cuatro que "suman al equipo" como dice él, porque en algún momento le pidieron el favor de firmarlos para sacar a los bebés del hospital pues antes tenía más recursos económicos para ayudar. Por eso los medios de comunicación dicen que tiene diez hijos, aunque una de sus hijas legítimas se lo reclame. Su perfil de Facebook fue creado por sus amigos del grupo *Emmannuelle*, el grupo de teatro que formó a raíz de su vía crucis, porque él no sabía usar el internet. Allí vemos que trabajó de *mil oficios* desde su niñez, estudió en un colegio nacional, se formó en el IDDE (Instituto de Investigación y Desarrollo del Deporte) como entrenador de fútbol, fue

---

<sup>14</sup> Entrevista a Mario el 04/12/18

paracaidista en la Fuerza Aérea del Perú, y actualmente trabaja como transportista de combustible, además se lee que es de La Victoria y que vive en Miami (en ese momento estaba allá). En la foto de su perfil se ve a Mario bajando de un avión. Él dice que fue cuando regresaba de Miami a donde fue a realizar un trabajo de paracaidismo colocando boyas en el mar, para ello tenía que lanzarse desde un helicóptero. La vida lo ha llevado por muchos lugares, pero sea donde vaya por trabajo él siempre vuelve para hacer su vía crucis.

### **Un hombre de una promesa**

Antes de crear al *Cristo Cholo*, siendo un joven en sus veintes, vivía en la indigencia. Fue parte del lumpen en la rivera del Rímac, vivió con aquellos que sucumbieron ante la extrema pobreza, la falta de oportunidades y los vicios. Desde que fugó de su casa vivió en la calle, salvo algunas veces que volvía por poco tiempo. En medio de esta situación de abandono sus creencias católicas le agenciaron una resiliencia que lo rescató.

Toda mi vida he vivido en la calle [...] en la ribera del río Rímac con un grupo de muchachos comiendo de la basura, hirviendo los huesos, los desperdicios. [...] como vivíamos de una manera harapienta, con andrajos ante la sociedad éramos los patitos feos de la película. Es ahí donde – Señor, Señor **¿Si tú verdaderamente existes por qué permites que vivamos así? Si tú me sacas de este infierno donde estoy viviendo te prometo que cargaré tu cruz hasta que tú me lo permitas** -. El Señor me tendió su mano, alguien apareció. – Mario camina -. Yo me asusté porque pensé que me estaban llevando preso [tocándose el hombro] sentía caliente, caliente. Hemos ido a parar a la iglesia de Las Victorias [En La Victoria]. Esta persona que acá quemaba atrás le dice [al padre] - he traído este hombre para que le enseñes la palabra y le digas cuál es el camino que tenemos que seguir -. Entramos pe, no por la puerta principal sino por el lado y el padre me hizo pasar y yo después sentí tibio, tibio, frío, frío volteé y ya no había nadie.<sup>15</sup>

Este es el testimonio que Mario cuenta cada vez que le preguntan cómo decidió ser el *Cristo Cholo*. Es una historia de fe, de visiones, de una redención y de una promesa que hasta ahora cumple. Una pregunta que saltó a mi mente fue ¿Por qué hizo esta promesa? ¿Por qué no le prometió a Dios, por ejemplo, formar parte de una cuadrilla del Señor de los Milagros? Primero me dijo que fue lo que le salió en el momento, pero luego me expresó que eso es complicado pues ellos

---

<sup>15</sup> Entrevista a Mario 04/12/18

tienen su manera de organizarse. Mario es un hombre que siempre ha hecho las cosas a su manera y que ha vivido gran parte de su vida marginado. Su compromiso con Dios no podría haber sido dentro de los cánones oficiales. Ni bien pudo se desligó de la iglesia que lo acogió y comenzó su propio camino.

### **Un hombre religioso**

¿De dónde viene la fe de Mario? Su fe católica viene de su familia. Su 'santa' madre, como él le llama, le transmitió estas creencias. Doña Aura es una mujer devota del Señor de los Milagros y de muchos otros santos más que atesora en las paredes de su casa. En una nota periodística se encuentra una descripción de su casa:

Las paredes anaranjadas del recinto lucen atiborradas de imágenes del papa Juan Pablo II, de Cristo de Nazareth y hasta del Señor de los Milagros y Sarita Colonia. [Mario, que vive con su madre en ese momento] Nos hace entrar a su cuarto. Pasamos por estrechos pasadizos hasta llegar a un refundido refugio. Allí, un altar de la virgen de Fátima, cinco rosarios colgados por doquier y una antigua radio FM crean un ambiente sobrecogedor.<sup>16</sup>

Esta costumbre de coleccionar santos y construirles un altar en casa fue aprendida por Mario. Él me mostró una artesanía que tiene en su cuarto a la que llama "El Cristo Cholo" (figura 1 en Anexo 1). Me contó su historia. Es el trofeo al *Cristo Cholo* de Ayacucho que le dio el inspector general de la fuerza aérea Humberto Quea Velaochaga cuando fue a representar el vía crucis a Huamanga el año 1986 para apaciguar al pueblo de una posible subversión a manos de la camarada Dinamita. Esta imagen muestra a un Cristo de manos grandes y apariencia mestiza que nos recuerda un poco a los cristos de barro de Edilberto Mérida, que visualmente hacen eco en la versión del Cristo de Mario. Pero para los católicos estas imágenes no son sólo objetos sino recipientes de hierofanías, por ello terminan siendo mistificados por alguna historia o discurso que se crea en torno a ellos. En el caso de Mario, se ha apropiado de esta característica de los objetos místicos para crear los suyos. Cuando trabajaba en la fuerza aérea se mandó a hacer su cruz de madera. Me contó que el año en que el papa Juan Pablo II vino al Perú al bajar del avión vio su cruz y la bendijo. Desde ese momento para Mario su cruz es bendita y no deja de contar esta historia para

---

<sup>16</sup> <https://ojo.pe/ciudad/semana-santa-cristo-pobre-pide-que-tengan-fe-195412/>

validarla como sacra. Algo similar sucede con la corona de espinas de huarango que guarda en su casa y que usa en el vía crucis. “Esta corona no me la puedo poner aún, solo cuando empiece la representación, sino pierde las energías. Es un secreto, una cábala que mantengo”<sup>17</sup>. Cuando le consulté sobre esta confesión prefirió cambiar el término ‘cábala’ por ‘misticismo’ y, al no ser yo un periodista se explayó en la explicación:

Cualquier rey tiene su corona normal, pero el Señor Jesucristo es el rey de reyes porque tiene su corona de espinas que es la corona más humilde y más sensible para cada uno de nosotros. Y es por respeto que [...] cuando uno tiene que desarrollarse [actuar la escena] es cuando uno tiene que ponerse la corona. Lamentablemente, el periodismo para lanzar la noticia, por el momento, a veces en vivo te piden pe, que te pongas la corona y yo me he disculpado. – pero ¿por qué? -. Por respeto, [...] la corona, particularmente es lo más sagrado que hay.<sup>18</sup>

Es interesante notar que Mario ha dado un paso más allá sobre la mistificación de los objetos. La sacralidad de su corona no viene de un acto externo a él, no es validada por un representante de la iglesia católica. Viene del uso que él le da como *Cristo Cholo*. De alguna forma está diciendo que la corona del *Cristo Cholo* es sagrada porque el *Cristo Cholo* también lo es.

### **Un hombre elegido por Dios**

¿Cómo puede un hombre pensar que ha sido elegido por Dios? ¿Por qué cree Mario que es el elegido para ser el *Cristo Cholo*? Primero porque tiene el argumento de una historia sobrenatural. Al estilo de los hombres de fe de la Biblia que experimentaron una teofanía como Abraham o Moisés, él fue tocado y llevado por un hombre o un ángel a la iglesia. Pero podríamos pensar que inventó la historia. Ante ese cuestionamiento él tendría un segundo argumento, el de la sobrevivencia, que se remonta a su infancia, cuando casi muere de meningitis. Así lo cuenta su madre: “[...] él sufrió de *mendigitis* [meningitis] de chico, si el Señor lo dejó en este mundo para que sea un instrumento, porque él ya está prácticamente muerto, y nosotros, yo y mi esposo se lo entregamos al Señor de los Milagros. Señor te damos a nuestro hijo, si tú quieres que viva es tu

---

<sup>17</sup> <https://ojo.pe/ciudad/semana-santa-cristo-pobre-pide-que-tengan-fe-195412/>

<sup>18</sup> Entrevista a Mario 04/12/18

voluntad”<sup>19</sup>. Cuando era tan sólo un bebé fue internado por seis meses en el Hospital del Niño. “Mi santa madre cuenta que me entrega al Señor y encomendándose a él es donde logra salvarme”<sup>20</sup>. El doctor dijo que Mario moriría en su pubertad producto de la enfermedad, pero sobrevivió. Luego de eso Mario se salvaría de la muerte varias veces reafirmando así este argumento. El año 2006, cuando bajaba al río para hacer la escena del bautizo su caña se quebró y la fuerza del río se lo llevó<sup>21</sup>. Si no fuera por una rama y por la ayuda de uno de los actores, Jorge Cusi, el *Cristo Cholo* se habría ahogado. Él me confesó que cree que ese día murió ahogado y luego resucitó. Otro episodio se dio el 2017 cuando fue arrollado por una moto y golpeado por un auto. “Me atropella y me rompe la cabeza. Creo que sí, es un milagro. El médico me dijo que soy un hombre tan bendito que el Señor me salvó, porque con el golpe que sufrí pude haber quedado vegetal, haber pedido la dicción o la noción del tiempo”<sup>22</sup>. El último accidente que sufrió fue el 18 de febrero de 2019 cuando cayó del tercer piso de su casa, él dice que fue el quinto piso. Fue llevado al hospital inconsciente con la mandíbula fracturada y las costillas y el pulmón izquierdo dañados. Tenía 61 años y sobrevivió e hizo su vía crucis tres veces esta última Semana Santa. Su frase este año fue “soy el testimonio vivo de un milagro”. El tercer argumento son los testimonios de personas que le han pedido que rece por ellos en Semana Santa y dicen que Dios les ha hecho un milagro de sanación. Algunos miembros del grupo le siguen porque vivieron esta experiencia. No son muchos los testimonios, pero son suficientes para validarlo ante los demás como un hombre elegido por Dios. También están aquellos que sólo con verlo caminar por sus barrios y sus calles lo consideran un Cristo del pueblo, un hombre santo que puede interceder por ellos ante Dios. Le lloran, se arrodillan ante él, le piden su bendición.

Aunque se sienta un hombre elegido por Dios y lo asuma con mucha humildad dice haber tratado de dejar el personaje varias veces, pero finalmente no ha

---

<sup>19</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=ZWw5hMPI2Z0>

<sup>20</sup> Entrevista a Mario 06/12/18

<sup>21</sup> <https://larepublica.pe/archivo/283915-salvado-de-las-aguas>

<sup>22</sup> [https://archivo.elcomercio.pe/sociedad/lima/cristo-cholo-se-recupera-atropellado-automovil-noticia-1745172?ref=flujo\\_tags\\_129083&ft=nota\\_2&e=titulo](https://archivo.elcomercio.pe/sociedad/lima/cristo-cholo-se-recupera-atropellado-automovil-noticia-1745172?ref=flujo_tags_129083&ft=nota_2&e=titulo)

podido. La elección demanda un compromiso. Me confiesa que Dios no lo deja porque “el trato fue hasta que él se lo permita”, además su performance ya se ha vuelto una tradición y la gente lo reclama. Él piensa que cuando muera de verdad será sobre la cruz. "No temo morir, solo temo a que me lleve Dios nuestro señor. Daría mi vida por él y la doy porque soy un soldado, un guerrero"<sup>23</sup>. Un último argumento es su estilo de vida. Él ha llevado a su vida el repertorio de los santos católicos para validar su elección divina. Él, como *Cristo Cholo* hace la mayor demostración de penitencia y peregrinaje en Semana Santa que como práctica católica sirve para perdonar los pecados y purificar las almas. Su práctica lo vuelve un santo a la vista de todos. Y tal vez el más santo porque para los católicos la santidad es directamente proporcional al sacrificio. Mario me dice que ha aprendido mucho de su personaje, que lo ha hecho mejor ser humano. Pero inteligentemente mantiene borrosas las fronteras entre los dos. Por eso en repetidas ocasiones los medios le han preguntado quién es Mario y quién es el *Cristo Cholo*, porque los límites son confusos. Mario siempre dice que él es lo que otros digan que es. Carlos Lastra, uno de sus actores, me dice lo mismo, que lo deja a la gente, aunque para él está claro que es un actor que representa a Cristo. Pero otros miembros del grupo lo consideran un hombre santo, un elegido. Mario adopta las posturas y discursos del *Cristo Cholo* con vestuario o sin vestuario. Durante la performance se traslada de la ficción a la realidad. Mostrarse desde esta ambigüedad le sirve como recurso para buscar validarse como un elegido por Dios.

### **Un hombre que lo ha dejado todo**

Mario ha abrazado tan fuerte su compromiso con Dios que ha tenido que dejar ir muchas relaciones y oportunidades en los cuarenta años que viene haciendo su vía crucis. Es comprensible que su familia se preocupe por él cada vez que lo hace porque expone su salud y hasta su propia vida.

Mi madre, mis hermanos, mis hijos, entonces yo he tenido que... hoy por hoy vivo solo, alejado para no hacer sufrir a nadie. Mi madre me dice – ¿tú que crees que a mí no me duele, que no me reviente ver que te están recontra masacrando? [...] – ya no te preocupes ma, voy a hablar con el Señor-. Y lamentablemente el Señor me jala las

---

<sup>23</sup> <https://rpp.pe/peru/actualidad/jesus-fue-bautizado-en-el-rio-rimac-noticia-174870>

orejas. Me dice – el compromiso fue hasta que yo te lo permita no hasta cuando tú quieras-. Entonces he tenido que estar a la distancia para que nadie esté pendiente por las cosas que hago en Semana Santa.<sup>24</sup>

Laboralmente ha renunciado a varias oportunidades de trabajo porque en algún momento le han pedido cortarse el pelo y la barba para no tener una mala apariencia, pero él necesita verse así para su personaje, por tanto, ha terminado renunciando y lo único que ha conseguido es trabajar como transportista de combustible. Mario tiene otra pasión, el fútbol, pero también tuvo que renunciar a él. “Tuve la posibilidad de jugar en las divisiones menores de Alianza Lima y Universitario. Por 22 años fui delantero en campeonatos de la FAP, hasta que un día un comandante me dijo que no podía seguir jugando con este *look*. Me pidieron cortarme el cabello y afeitarme, pero dije no”<sup>25</sup>. Luego del accidente automovilístico del 2017 me cuenta que el doctor no le ha dado de alta porque tiene coágulos en la cabeza y con el riesgo de sufrir un derrame cerebral no tiene permiso para seguir transportando combustible. Debería operarse, pero significaría raparse la cabeza y eso para él no es una opción. A raíz de ello su situación económica ha decaído bastante y muchas veces no tiene con qué vivir. Por eso ahora está mirando de nuevo al fútbol ya no como jugador sino como un posible entrenador de nuevos talentos, aunque le falta resolver un problema con su título de entrenador. Este 2019, a pesar de haberse caído del tercer piso, hizo el vía crucis. Decidió suspender su tratamiento y sólo hacerse uno ambulatorio mientras cargaba la pesada cruz de 70 kilos. Expuso su vida a la vista de todos sólo para cumplir una promesa y seguir con lo que ya es una tradición. Renunció a una buena recuperación y puso en riesgo su vida.

### **Un hombre que ha ganado mucho**

Mario Valencia es un hombre popular. De los vías crucis que se representan en la capital y provincias el suyo es el que tiene más cobertura mediática. Distintos canales de televisión lo buscan desde semanas antes, le hacen notas periodísticas o lo invitan a sus sets de televisión. En dos ocasiones lo buscaron fuera de Semana Santa para hacer una nota por los afectados de los huaicos en

---

<sup>24</sup> Entrevista a Mario 04/12/18

<sup>25</sup> <https://www.elpopular.pe/actualidad-y-policiales/2015-04-02-conoce-la-otra-pasion-del-cristo-cholo>

el 2017<sup>26</sup> y por el bus que se desbarrancó en el Cerro San Cristóbal<sup>27</sup>. Los medios lo muestran como el Cristo peruano que intercede por los más necesitados. Mario siempre cuenta con mucho orgullo que su vía crucis está en la cúspide de todos los vías crucis del mundo y que así ha sido registrado por los Récord Guinness<sup>28</sup>. “Cuando yo estaba en el ejército, siempre nos decían, tú tienes que hacer algo por tu patria... y bueno gracias a Dios por estas cosas que vengo haciendo nuestro amado Perú se encuentra en la cúspide de todos los vías crucis del mundo”<sup>29</sup>. Varias veces lo han querido involucrar en la política. Me cuenta que siempre los postulantes a la alcaldía del Rímac lo buscan para que aparezca con ellos ante el pueblo, pero Mario no ha querido involucrarse de esa manera. También me contó que la hermana del expresidente Toledo le dijo que quería ponerle una iglesia para que él se haga cargo, pero no accedió por el trasfondo político que identificó en la propuesta. El grupo *Emmannuelle* es su nueva familia y él sueña con que se levante un semillero de actores que continúe su legado, aunque no se vea aún quién será su sucesor. Muchos actores han crecido allí, llegaron jóvenes y ahora son adultos, otros actores llevan a sus familias, a sus hijos para que participen.

Regresando a las preguntas iniciales de esta parte he mostrado cómo Mario es un hombre de familia migrante con una historia de pobreza y lucha constante por salir adelante que bien puede representar a los sectores marginales de la migración. Este trasfondo es importantísimo para generar una empatía y representatividad de la gente que le sigue cada Semana Santa. También es un hombre de promesas y fuertes convicciones religiosas. Para muchos que han vivido despojados de todo, una promesa puede ser lo único que tengan como propiedad, como razón de vivir, como meta en la vida. Una promesa religiosa podría ser aún más potente y admirable para una comunidad que venera santos que hicieron votos de pobreza, castidad, de sufrimiento corporal como Santa

---

<sup>26</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=Ovb3pw4dSGo>

<sup>27</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=ooTELplmu0M>

<sup>28</sup> <https://larepublica.pe/archivo/259271-la-fe-de-todo-un-pueblo-todo-esta-consumado/4?ref=notagaleria>. Nota: Actualmente ese récord lo tiene un Cristo de Formosa en Argentina que recorre 501 kilómetros. Según me informaron de la página del Guinness World Récord en Facebook el 25/09/2018.

<sup>29</sup> Entrevista a Mario 13/10/17.

Rosa. Y performar una vida religiosa ejemplar, más aún, llevando símbolos sacros como la cruz y la corona, validados por la más alta autoridad de la iglesia católica y por el trato místico que se les da son una razón más para hacer del *Cristo Cholo* un guía o modelo espiritual. Hemos visto cómo existen muchos argumentos para que Mario se legitime y busque la validación como un elegido de Dios, tantos como para decir que son muchas coincidencias. Y cómo es que él permite que se juegue con la ambigüedad de su percepción, como una especie de doble transfiguración que muestra a través de Mario a un *Cristo Cholo* y a través del *Cristo Cholo* al Cristo real pero que nunca llegan a ser en esencia y presencia uno de los tres. Mario se ha despojado de todo como Cristo cuando decía que había que dejarlo todo para seguirlo y ha ganado mucho como una nueva familia teatral y un lugar en la historia limeña. Mario viene de lo cholo, pero de lo cholo con alta carga religiosa. Y cada año está negociando su lugar en la sociedad, en los medios y su validez ante un público creyente.

### **III.2 EL CRISTO CHOLO – Análisis desde la creación de Mario**

“Si no represento a Cristo yo no soy nadie”<sup>30</sup>.

¿Es el *Cristo Cholo* un personaje creado por Mario Valencia? Para responder esta pregunta lo primero que hay que hacer es diferenciar entre actor y personaje. Un actor profesional desde la tradición occidental construye muchos personajes para la ficción a lo largo de su carrera, pero nunca se asume como ellos porque no son reales. Mario Valencia hace más de 40 años sólo hace uno, el *Cristo Cholo*. Además, su formación en la Asociación de Artistas Aficionados fue muy breve y por tanto no ha desarrollado una técnica teatral para construir personajes. Pero este aparente diletantismo tiene una justificación: Mario ‘es’ el *Cristo Cholo* y para ‘ser’ no se necesita de una técnica, simplemente se es. Lo cual no significa que no haya habido un esfuerzo de su parte por crear al *Cristo Cholo*, sí lo ha habido, pero desde otra esfera, la del arte del performance, la del performer que se entrena para mostrarse ante una audiencia desde su cuerpo y las corporalidades de las que se apropia. Guillermo Gómez Peña afirma: “los artistas del performance rara vez ‘representamos’ a otros. Mas bien permitimos

---

<sup>30</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=XvTc\\_9-ra\\_g](https://www.youtube.com/watch?v=XvTc_9-ra_g)

que se desdoble la multiplicidad de nuestros yos y nuestras voces y que representen sus fricciones y contradicciones frente al público” (2011: 512). Mario, el *Cristo Cholo*, es uno de esos casos raros pues no deja de representar a un Cristo, a su estilo, con un vestuario, unas líneas aprendidas y otras improvisadas y un grupo teatral que lo acompaña, pero, al mismo tiempo, sus yos siempre están en constante movimiento generando un desdoblamiento, una multiplicidad perceptiva. El resultado es una presencia ambigua que, en definitiva, se intensifica durante la Semana Santa y que se gesta sobre la identidad difusa de lo cholo. Este es un estado ideal para el arte del performance entendido como “un lugar donde la contradicción, la ambigüedad y la paradoja no son toleradas sino estimuladas [...] este terreno intermedio [que] nos garantiza libertades especiales” (Gómez Peña 2011: 496). ¿Cuál es la libertad que busca Mario? La de la libre interpretación. Si se definiera como actor, todo sería una ficción. Pero no ser claro al responder ante los medios quién es el *Cristo Cholo* estimula la ambigüedad y permite la libertad de ser percibido como un tipo de Cristo, con todo lo que eso significa.

Desde el lugar más cercano al performer que al actor, Mario se apropia de distintos repertorios para crear su identidad de ‘Mario, el *Cristo Cholo* del Perú’. Considerando que los repertorios están hechos de conocimiento/práctica corporalizada, compuestos por acciones que se reactualizan cada vez (Taylor 2015: 55-57) ha tenido que recurrir a las fuentes de estas memorias corporales registradas de manera representacional. Es el caso del repertorio de Cristo, específicamente el de la versión católica de Cristo que se ha construido desde la interpretación de los evangelios, la liturgia católica, la tradición procesional y la tradición de los vía crucis, además de los Cristo de las películas. Dentro de este repertorio se permite representar las escenas bíblicas de la vida de Jesús, corporizando en el acto un cuerpo santo, milagroso, sufriente, moribundo, muerto y a veces glorioso cuando puede representar la resurrección. Es importante indicar que en el contexto religioso representar estas corporizaciones es común, son parte de una tradición que se hace en muchas comunidades e iglesias en Semana Santa y siempre se puede ver un grado de sufrimiento real pero que puede ser soportado por el espectador “por el hecho de que en la cultura cristiana tales sacrificios son percibidos e interpretados como emulaciones del de Cristo,

emulaciones que, de forma efectivamente mágica, pare[cen] garantizar la propia integridad corporal y el bienestar físico” (Fischer-Lichte 2014: 188). Parecen, porque en la práctica el cuerpo de Mario termina realmente lastimado pues no asume su corporización dentro de la ficción, sino que la propone desde lo performativo. Del mismo modo, traslada sus acciones del ámbito representacional al real, cuando lo vemos rezando por los enfermos y necesitados que encuentra en su camino, interviniendo en los asuntos de índole nacional y arriesgando su vida.

Como resultado se ha ganado un sinnúmero de seguidores que lo ven como un hombre santo que se conecta con un Dios al que consideran real. ¿Cómo es que Mario, el *Cristo Cholo* del Perú, se ha ganado este lugar? Sucede que no sólo se trata de apropiarse del repertorio de Cristo en el espacio/tiempo de lo representacional, sino que lo ha trasladado a su vida personal, logrando ser percibido por sus seguidores como un hombre santo. Para los católicos la santidad está ligada históricamente al sufrimiento corporal como en el caso de Santa Rosa de Lima, y como en el caso de la peregrinación del vía crucis cuyo objetivo es purificarse por medio de una caminata dolorosa con oraciones y rezos. Durante la representación, Mario, el *Cristo Cholo*, es un ejemplo de peregrinación y sacrificio físico. Así lo demuestra cargando su pesada cruz y tratando de subir al cerro San Cristóbal. Además, teatraliza un fervor intenso en cada oración y ruego a Dios a lo largo de las 14 estaciones. Performa ejemplarmente ante sus audiencias el repertorio del santo católico, aquel que está más cerca de Dios que los demás y fuera de la representación, en su vida diaria emula a Cristo. Por ejemplo, Cristo dejó a su familia por el ministerio y Mario, el *Cristo Cholo*, dejó a su familia también y formó otra con el grupo *Emmannuelle*. Cristo hizo milagros, Mario, el *Cristo Cholo*, cuenta que a través de él mucha gente ha recibido su milagro. Cristo fue protegido por Dios a lo largo de su vida para no morir antes de llegar a la cruz, Mario, el *Cristo Cholo* del Perú, ha sufrido un sinnúmero de accidentes y padecido enfermedades, pero coge todo ello para crear un discurso en donde dice que Dios lo ha librado para cumplir su propósito de vida, su promesa de cargar la cruz ‘hasta que él se lo permita’. Cristo entregó su vida en la cruz, Mario ha arriesgado su vida, sobre todo este 2019, para poder llegar a la cruz y se asegura de dejarlo bien claro ante las

cámaras cuando dice tener cinco coágulos en la cabeza que pueden reventar en cualquier momento o cuando dice que tiene la mandíbula fracturada y un pulmón destrozado y cuando confiesa que cree que algún día morirá en la cruz. Como dice Gómez Peña: “Para nosotros el performance es un asunto de vida o muerte [...] los artistas del performance siempre arriesgamos nuestras vidas y nuestra integridad física en nombre del arte” (2011: 504). En el caso de Mario el *Cristo Cholo*, en nombre de la fe. Y la religión, como hemos visto, es un lugar en donde se permite este tipo de sacrificio porque Dios se agrada de ello. De esta manera, por medio de sus acciones y sus discursos es que busca legitimarse como una versión de Cristo distanciándose de lo ficcional y entrando en el terreno del performer que arriesga su vida por un propósito mayor que el del entretenimiento.

También, el *Cristo Cholo*, se apropia de otra identidad para hacerse único e irremplazable como una versión peruana de Cristo: lo cholo. “[...] el *Cristo Cholo* tiene una particularidad... es, por decir, un Cristo auténtico del Perú. No sé si en algún momento has visto un Cristo idealizado, pero típicamente peruano, con todos los arrastres, con todos los arraigos peruanos, ese es el *Cristo Cholo* del Perú”<sup>31</sup>. ¿Cómo performar una versión auténticamente peruana de Cristo? Lo primero que hace Mario, el *Cristo Cholo*, es partir de dos características de lo cholo. Desde una categoría estética apela al fenotipo cuando se refiere a los arraigos. Así, busca distanciarse de ese ideal estético de los cristos del Renacimiento, delgados y caucásicos, de los que no se escapa la imagen del Señor de los Milagros, que, aunque mestizo, tiene rasgos medio-orientales. Como Mario tiene un fenotipo mestizo, de facciones gruesas, esto le permite validarse con facilidad ante una audiencia de fenotipo similar.

Desde la categoría del espacio de lo cholo, el arraigo también tiene que ver con el lugar de procedencia. Mario es peruano y de familia migrante, pero también viene de la pobreza y de la marginalidad, una historia que siempre cuenta para validarse desde su origen como el adecuado para representar a lo cholo. Luego, de la misma categoría estética toma lo feo como aquello que no produce goce estético al referirse a los arrastres que podrían entenderse como los achaques del cuerpo. Esta es una propuesta personal que le significa un gran riesgo y

---

<sup>31</sup> Entrevista a Mario 04/12/18

desafío cada año cuando debe validarse nuevamente como el *Cristo Cholo* del Perú siendo ya un hombre viejo de 61 años y, muchas veces, enfermo o herido. El *Cristo Cholo* peruano envejece y se afea, el Cristo de la tradición judeocristiana es joven y bello. He allí una diferencia sustancial que lo hace único y configura su identidad. Luego de cuatro décadas, su cuerpo ha llegado a ser un palimpsesto en donde cada año reescribe la pasión de un Cristo peruano. Así resuelve a su manera la tensión entre un cuerpo fenoménico y un cuerpo semiótico, que plantea Fischer-Lichte (2014), es decir, la tensión entre el cuerpo del performer y el cuerpo que busca significar con su performance, tomando las características de su propio cuerpo como significados de una nueva corporización, la del *Cristo Cholo*, que se reactualiza cada vez. Mario explota esta condición del cuerpo afectado y cambiante hasta el punto de exponer sin vergüenza su cuerpo viejo y desnudo en la cruz (figura 2 en anexo 1). Un cuerpo viejo que se santifica por experimentar el dolor de los latigazos y el peso de la cruz y, en donde confluyen el Cristo y el Cholo. Como dice Gómez Peña: “Aunque nuestros cuerpos son imperfectos, frágiles y de apariencia extraña, no nos importa compartirlos completamente desnudos con el público, ni ofrecerlos sacrificialmente a la cámara de video [...] Es casi un mandado, a falta de mejor término” (2011: 498). Para Mario el *Cristo Cholo*, mostrar el sufrimiento físico de su cuerpo es la opción más potente que ha encontrado para inducir una reconciliación entre los hombres y Dios. Que su cuerpo envejezca cada año y se vaya haciendo más frágil ayuda a este propósito, pero a la vez, con mucha potencia, cautiva a una audiencia de cuerpos similares que también sufren como él, por causa de la discriminación, el racismo, la explotación, el trabajo duro. Este discurso que podría entenderse como ‘mi cuerpo como el tuyo’ se refuerza aún más cuando el cuerpo desnudo de Mario, el *Cristo Cholo*, trasciende la performance de Semana Santa y se performa desde antes cuando, por ejemplo, es fotografiado en la intimidad<sup>32</sup> y después, cuando muestra su recuperación con hiervas medicinales<sup>33</sup>. Esta otra exposición fuera de los límites del vía crucis despoja a su cuerpo de extra-cotidianidad y lo acerca más aún a los cuerpos de

---

<sup>32</sup> <https://jorgeluiscerdan.com/2015/04/07/el-cristo-cholo/>

<sup>33</sup> <https://ojo.pe/ciudad/cristo-cholo-molido-76904/>

lo cholo. Esta es la manera como que se apropia corporalmente de lo cholo y propone a un Cristo 'auténtico' del Perú.

Desde la categoría del imaginario social, Mario, el *Cristo Cholo*, se apropia y conjuga distintas representaciones sociales de lo cholo con un objetivo estratégico. Según la clasificación de Portocarrero (2009) primero se apropia de la mirada poscolonial (menosprecio, racismo, culpa) de la siguiente manera: Se describe como alguien que experimentó el menosprecio a lo largo de su vida por su condición marginal. Me confesó que cuando no viste como Cristo lo han llegado a confundir con un ladrón, por su pelo largo y por la ropa que usa. Luego apela al sentimiento de culpa producido por sentirnos responsables de la condición de pobreza y austeridad de lo cholo, cuando pide una 'lágrima', un donativo para su salud o para sacar adelante su vía crucis. Así lo vemos caracterizado en los sets de televisión dejando su número de cuenta. Al presentarse como Mario, el *Cristo Cholo*, su versión de Cristo se vuelve la de un Cristo discriminado por el que hay que sentir culpa y compasión porque, como sociedad, después de tantos años no le hemos dado recursos para vivir sano y para hacer su vía crucis. Portocarrero dice que esta mirada es paternalista (2009: 111), lo cual hace eco en la petición de Mario al gobierno, como a un padre, para que reconozca a su grupo de una vez y resuelva su problema económico. Con respecto al racismo, lo resiste desde sus logros y popularidad empoderando las virtudes de su 'raza chola' con sus acciones. Su performance es, entre otras cosas, una demostración de resistencia física, de dignidad, de la fuerza de una raza que en ese aspecto no se siente inferior a otras, que no acepta el racismo en esos términos. El 'cholo' (usando el término coloquialmente) aguanta todo porque es recio, entrena en la tierra, como se ve en las fotos de Renato Pajuelo<sup>34</sup>, come su quinua como lo mencionan en un reportaje<sup>35</sup> y sale adelante con la fuerza y las costumbres de su raza, y puede llegar a volverse popular y amado. Luego, en los últimos años se apropió de la mirada exotista (exaltación de la herencia incaica). Con la colaboración de Wawa Inti (un chamán peruano), y su

---

<sup>34</sup><https://renatopajuelo.com/2018/04/12/la-semana-santa-de-mario-valencia-el-popular-cristo-cholo/>

<sup>35</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=ZWw5hMPI2Z0>

pago a la Pachamama (la madre tierra en quechua), introdujo el mundo exótico de la mística incaica y preincaica en el vía crucis, mostrando su flexibilidad para dialogar con otros repertorios y con otras representaciones sociales de lo cholo y consiguiendo con ello legitimarse desde otras miradas. Esto ha sucedido también con otras representaciones como con un grupo de jóvenes que hacían danza hindú y los Hare Krishna que también podrían insertarse en la categoría de lo estético como productos de la mezcla, el bricolaje, el *recurseo*.

Como vemos, la estrategia de Mario, el *Cristo Cholo* es la de apropiarse de distintas miradas que le ayuden a legitimarse ante sus audiencias o ganarse otras audiencias por la inclusión y la mezcla y así mantenerse en circulación. Él crea una versión de sí mismo para cada imaginario social, aunque no para todos, pero tal vez sea sólo cuestión de tiempo pues lo cholo tiene esa característica de saber instalarse en los intersticios de las miradas al no tener aún una imagen clara de su representación en cada ámbito. Gracias a ello Mario puede decir que uno de sus más grandes logros ha sido reunir en él muchos credos. En realidad creo que le ha dado forma a uno en particular, a una identidad que lo sigue, un grupo social que lo prefiere.

Retomando la idea de multiplicidad de yos y voces, quiero detenerme en la ambigüedad perceptiva que generan el yo de Mario y el yo de Cristo e introducir las representaciones de lo cholo. Gómez Peña (2011) afirma que para el performer esta condición perceptiva es un estado de libertad dentro de la performance que en el caso de Mario, el *Cristo Cholo* utiliza convenientemente para ser percibido como un hombre santo, un elegido, una versión 'auténticamente' peruana de Cristo o una teofanía chola de Cristo lo cual lo legitima y empodera, por un lado, y por el otro le permite cumplir con su objetivo de llamar al arrepentimiento y la reflexión. Gómez Peña también habla de un 'morfearse' en las identidades que se performan sin dejar de ser uno mismo (2011: 512). Es justamente manteniendo la propia identidad que se potencia la capacidad de empatía e identificación con el espectador. La ficción en este sentido tiene sus límites y sabe que, aunque anhele una transformación en su público, no puede cruzar los límites de lo ficcional. Mario, el *Cristo Cholo*, como performer, cruza la línea cuando propone un sufrimiento real y consigue vicariamente llevar a sus espectadores a la empatía y al arrepentimiento o a la

identificación y su consecuente fidelización como seguidores. Denise Leigh, hablando del trabajo performativo de Elena Tejada utiliza el término 'somatizaciones' refiriéndose a que "el cuerpo expresa lo que no es posible transmitir a través de la palabra" (2006: 174). Esta es la estrategia de toda performance sobre la muerte de Cristo que busca realismo, desde la película de Mel Gibson hasta los vías crucis alrededor del mundo. El objetivo de Mario, al igual que el de Tejada sería "traer a la memoria por medio del cuerpo" (Leigh 2006: 174) a otros cuerpos porque por la palabra sería insuficiente. Se busca revivir o recordar vívidamente el sufrimiento de Cristo por la humanidad poniendo su cuerpo molido en escena. En el caso de Mario, el *Cristo Cholo*, no sólo de Cristo sino de los 'cholos' a través de su representante que ha venido recogiendo y poniendo en escena las corporizaciones de lo cholo. Traer a la memoria a Cristo no es igual que hacerlo con un héroe de guerra nacional. Su repertorio está cargado de una sacralidad proveniente de los evangelios y la tradición que tiene el poder de transformar cosmovisiones y poner en juego la vida presente y su idea de eternidad. Ante esta situación al católico le ha sido otorgada la herramienta del sufrimiento como un camino a la salvación, el cual toma cada Semana Santa como peregrino. Sin embargo, para un grupo social *outsider* como el de lo cholo las formas oficiales no llegan a ser suficientes cuando dentro de su propio espacio marginal aparece una mejor opción, adaptada a su realidad y validada por la verosimilitud de sus discursos, su capacidad de convocatoria y exposición, un cuerpo como el suyo, algo que los invisibilizados valoran y anhelan, ser bien representados ante la sociedad y ante Dios. Entonces, esta decisión de mantener una multiplicidad perceptiva sin desmedro de la identidad de Mario, que propone un cuerpo que sufre en lo real para hacer más potente el recuerdo del cuerpo de Cristo, tiene un propósito claro de llamar al arrepentimiento y de generar empatía con los iguales. Es la estrategia de Mario para ser eficaz en lo que busca. Desde el concepto de *continuum*, la creación de su *Cristo Cholo* se inclina más hacia la eficacia, es decir, hacia lo ritual, sobre todo cuando se trata de mostrar a Cristo en su sufrimiento.

Mario, el *Cristo Cholo* del Perú, ha logrado reunir desde las artes escénicas, valiéndose de "la religión [que] actúa como una fuerza aglutinante que hace posible lo colectivo" (Cornago 2003: 101), una comunidad o grupo social. Su

estrategia ha sido utilizar el repertorio de un Cristo peruano, como una memoria corporal en constante actualización (Taylor 2015: 56-57) que sufre en lo real y que asume características de lo cholo desde distintas miradas para hacerse a la imagen y semejanza de sus seguidores, elaborando en el camino discursos que buscan legitimarlo como el elegido para la misión de la reconciliación. Situarse en la zona fronteriza e indefinida del performer lo ha convertido en un líder espiritual con agencia para interceder por quienes lo perciben como un santo. Asumir esta responsabilidad ritual que atraviesa el ámbito teatral, desde su creación del *Cristo Cholo* del Perú, le ha hecho pensar que perderlo significaría perderse a sí mismo porque se ha hecho uno con su creación.

### III.3 EL GRUPO *EMMANUELLE*

“GRUPO TEATRAL CREADA [sic] PARA ESCENIFICAR LA VIDA, PASION Y MILAGROS DE JESUSCRISTO. UNIDOS SIN FINES DE LUCRO EN DONDE SE REUNE POR SEMANA SANTA PERSONAS DE DIFERENTES CLASES SOCIALES, ARTISTAS, GENTE DEL PUEBLO, AMIGOS, FAMILIA, ETC PARA HACER UNA HERMOSA REPRESENTACION. SIEMPRE A CARGO DE MARIO VALENCIA RIVADENEIRA EL CRISTO CHOLO DE PERU”<sup>36</sup>

El año 1978, a raíz de su éxito haciendo de Jesucristo en el barrio de Comas, Mario se anima a formar el grupo *Emmannuelle* al que ahora llama con orgullo el ejército de *Emmannuelle* o la familia de *Emmannuelle*. Tomó el nombre de su significado hebreo descrito en el evangelio de Mateo como “Dios con nosotros”<sup>37</sup> pues para él, desde su experiencia espiritual en el río siempre ha sentido la compañía de Dios en lo que hace. La forma de escribirlo con doble m, n y l responde a su deseo de diferenciarse del mismo nombre utilizado por muchas iglesias. El grupo está conformado por gente cercana a su barrio, amigos, familiares de sus amigos, actores invitados. Vienen de distintos barrios como el Callao, San Juan de Lurigancho, San Juan de Miraflores, Villa el Salvador, Comas, entre otros. Mario me cuenta que antes eran cientos pero que por distintos motivos se han ido yendo. En el 2018 y 2019 he contado entre 30 y 40. Aunque su única actividad teatral durante el año es por Semana Santa, Mario mantiene el vínculo con todos por medio de las redes y una que otra actividad social. Después de 40 años muchos elencos han pasado por el grupo como se

---

<sup>36</sup> <https://www.facebook.com/groups/grupoemmanuelle/about/>

<sup>37</sup> Mateo 1:23

puede ver en los registros más antiguos de las redes del año 1992<sup>38</sup> y 1996<sup>39</sup>. El miembro más antiguo es don Isidro Machuca, de 83 años, que viene acompañando a Mario desde la primera presentación del grupo que fue en Chorrillos, invitados por la Municipalidad de Lima. Este año, 2019, no se presentó. El 2018, en medio de mi investigación uno de los actores más queridos y reconocidos por el público, Jorge Cusi, el romano barbón, falleció. Él siempre traía a su familia, esposa e hijos para que participen de pueblo. Quien todavía aún lo hace es Susana Hernández, animadora de eventos. Ella trae a su hermana, hijos y nietos, y últimamente ha estado trayendo a imitadores de cantantes famosos, al estilo de “Yo Soy” para que colaboren con el vía crucis. Por el grupo han pasado varios directores como Alberto Stewart, Jorge Corso y el productor Juan de Dios, aunque siempre se ha hecho lo que Mario ha querido y en la forma en que Mario ha querido. Actualmente es él quien se hace cargo de todo.

En la familia de *Emmannuelle* han sucedido muchas cosas, me comenta Leonardo Arenas, joven abogado y actor aficionado que llegó por medio de su primo y ahora hace un personaje importante. Amores, peleas, calumnias, reconciliaciones han sido parte de la convivencia. Mario siempre ha tratado de mantener la armonía del grupo confrontando y concertando. Muchos creen que cuando Mario ya no esté el grupo simplemente se disolverá. Esto me hace pensar que básicamente Mario es la razón del grupo, que Mario es el grupo, que es su performance. Esta reflexión concuerda con la observación que hace Taylor (2012) sobre la palabra ‘performance’, la cual incluye el verbo ‘performar’ y al ‘performer’. Desaparecido el performer desaparece la performance.

A continuación, describo algunas historias de los miembros del grupo en donde podemos ver cómo llegaron y sus motivaciones para seguir viniendo cada año.

- Jorge Cusi, cargador de fierro, actuaba del soldado Longino que flagelaba a Cristo. Llegó al grupo hace más de 15 años. El vía crucis lo cautivó como espectador y lo motivó a incursionar en la

---

<sup>38</sup> <http://facultad.pucp.edu.pe/comunicaciones/daniel-pajuelo/index.php/galeria/category/3-crucifixion-del-cristo-cholo>

<sup>39</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=Mf0Yzj8\\_LDo](https://www.youtube.com/watch?v=Mf0Yzj8_LDo)

actuación. Para él, Mario es un hombre que tiene una gran capacidad para mover voluntades. Siempre recordaba el momento en que Mario le ordenó a un joven tullido que se levantara del piso y el muchacho lo hizo. Su meta al participar en el vía crucis fue ayudar a la gente a reflexionar y cambiar su vida. Murió a finales del 2018.

- Susana Hernández, mil oficios y animadora de eventos, actúa de Magdalena desde el 2003. Fue invitada por un amigo y decidió quedarse porque, aunque iba a Chancay a peregrinar, consideró que más sacrificio sería hacerlo con el *Cristo Cholo*. Ella sufre de migraña, pero cuando hace el vía crucis siente que Dios le pone como un gorro para protegerla del sol. Para ella Mario es un personaje que influye en la fe de las personas. Le tiene mucha fe porque es testigo de muchos milagros de sanidad hechos por Mario. Lo apoya porque ve que lo necesita, aún el año en que asesinaron a su hijo estuvo presente en el vía crucis.
- Isabel Herrera, negociante y ama de casa, actúa de Marta hace más de 10 años. Llegó porque Mario la invitó a participar, eran amigos. Me cuenta que tiene un don de parte de Dios. Desde niña ve visiones del futuro en sus sueños. Para ella, Mario es un profeta de Dios, como Moisés. Cree que Dios lo salvó de morir cuando cayó del techo para que sea una prueba de que Dios existe. Me confesó que fue sanada de un dolor físico cuando subió al cerro acompañando a Mario pues cree que Dios sana a través de él. Ella cree que a Dios no le agrada la propuesta de Wawa Inti y su pago a la Pachamama porque 'eso no está en la Biblia'. Y ve el rechazo de la iglesia oficial hacia Mario como el rechazo que Cristo recibió de los fariseos. Ella quisiera que Mario ponga una iglesia en la cima del cerro.
- Ubaldo Vega, entrenador de fitness, pintor y escritor actúa de Barrabás hace unos 5 años. Llegó por curiosidad, con el ánimo de escribir un libro sobre su experiencia personal con el *Cristo Cholo*. Lo hizo, pero aún no lo publica porque ve que cada año van apareciendo nuevas cosas que puede añadir. Cree que Mario vive

en otra realidad y le asombra ver cómo algunas personas creen que están viendo a Cristo cuando ven a Mario.

- Joan Lamas, actor profesional y miembro del SAIP (Sindicato de Artistas Intérpretes del Perú) hace el personaje del Diablo hace casi 5 años. Él viene a trabajar, pero se frustra muchas veces porque teatralmente el montaje necesita más trabajo y muchos no son actores. Opina que sus escenas con Mario podrían salir mejor si Mario se aprendiera bien su texto, pero siempre termina improvisando.
- Carlos Lastra, periodista, es uno de los brazos derechos de Mario y actúa de soldado romano hace 21 años. Llegó invitado por un amigo y luego se quedó por un compromiso con el Señor hasta que le diga 'vámonos'. Extraña ese ardor en las piernas que sentía cuando subían al San Cristóbal. Sufre de diabetes y ya no tiene a sus padres, por eso el grupo le significa una compañía, una mano extendida que lo apoya y le da fuerzas. Para él, Mario es un actor, un ser humano y un hombre que mueve masas y deja, al igual que Mario, que la gente lo vea como desea verlo, si quiere como Cristo. Cree que llamarlo cholo sirve para identificarlo con el pueblo, con el peruano que viene de abajo y que le cuesta conseguir cosas y que lucha día a día para salir adelante.

De estas descripciones, lo primero que podemos ver es que existen distintas percepciones en el grupo de quién es Mario, el *Cristo Cholo*. Los testimonios refuerzan la idea de que Mario performa una identidad indefinida como estrategia para ubicarse en un lugar que le permita la libertad de 'ser', según las circunstancias, ya no sólo para las audiencias sino también para el grupo. Las historias de los miembros son similares a las de Mario, por la lucha, la austeridad, el sufrimiento, las creencias, apropiándose de lo cholo, primero individualmente y luego como grupo. Los distritos de donde vienen son considerados en el Mapa de la Pobreza Distrital 2013 del INEI<sup>40</sup> como distritos pobres, este contexto de procedencia influiría a nivel de espacio en sus maneras de desenvolverse en el espacio de los ensayos como veremos más adelante y de alguna forma en los

---

<sup>40</sup> <https://elcomercio.pe/lima/pobreza-lima-distritos-carencias-mapa-227363>

espacios de la performance. Desde lo estético, con relación al fenotipo, existe en el grupo una variedad, pero podría decir que en mayor cantidad el mestizo, lo que si no hay son caucásicos. Como grupo han sabido adaptarse con facilidad a la mezcla de estilos que siempre propone Mario, resultando en un bricolaje que caracteriza a su vía crucis, si alguno no está de acuerdo con alguna decisión no por eso deja el grupo como en el caso de la señora Isabel. Inclusive, los que son actores aceptan convivir con la informalidad de los que no lo son, a veces a regañadientes, pero finalmente se enseñan y ayudan entre ellos. Desde el imaginario social, han sido afectados por la mirada poscolonial que discrimina, que es racista y que cholea.

Se destaca en sus historias y conductas que el vínculo principal y la base para una cohesión y sentido del grupo son sus creencias católicas. El concepto de *Emmanuelle* como 'Dios con nosotros' se expresa a través de conductas devotas y de hermandad. Había mencionado anteriormente que vienen de un proceso de comunalización, la de la comunidad católica limeña que como tradición antecede al vía crucis del *Cristo Cholo*. Casi todos comparten la misma fe y los que no, no dejan de estar a gusto en medio de la religiosidad. Estas creencias tienen una tradición popular, el vía crucis en Semana Santa, y la versión de Mario se ha vuelto una tradición para ellos y para los que los siguen por años, aunque vemos que cuando Mario ya no esté dejaría de existir el grupo y sus miembros volverían a sus costumbres tradicionales, es decir, no abandonarían la fe. El ejemplo de trabajo, esfuerzo y sacrificio de Mario es otro vínculo esencial que ha logrado la continuidad del grupo. Aunque en el camino muchos se han ido, hay miembros que tienen alrededor de 15 años participando. En el grupo hay un sentimiento de gratitud hacia lo que representa Mario y lo que ha hecho por cada uno de ellos.

Otro vínculo es el deseo de mostrarse, de visibilización. Esta actitud de estar presentes para la sociedad se puede notar desde los ensayos hasta las presentaciones en donde varios no van por dinero sino por salir en los medios, como sucedió con Ricardo Adrián y su grupo de teatro este 2019. Llegaron para completar el elenco sin ningún interés mayor que el de mostrar su arte ante los medios. En este sentido se han apropiado del logro de Mario, del logro de lo cholo, haciéndose parte de su historia de éxito.

La construcción de la identidad del grupo *Emmannuelle* ha sido, como diría Cánepa (2018), una estrategia de posicionamiento que, cogiéndose de la identidad de Mario, ha conseguido adoptar una propia en medio de una sociedad que exige a los sujetos definirse, sobre todo cuando “la capacidad de representación de este mundo popular [el cholo] es incipiente” (Portocarrero 2009: 112) y sólo tiene, según el sociólogo, dos alternativas: mimetizarse con los de arriba o crear su propia identidad a partir de su tradición (2009: 113). En el caso del grupo optaron por el segundo camino, el de crearse una identidad a partir de la tradición católica, de sus historias personales, costumbres y procedencias, de la propuesta performática del *Cristo Cholo* y de reafirmarse por medio de la exposición pública en los medios y las redes.

### **III.4 MEDIOS DE PRODUCCIÓN**

#### **III.4.1 La producción del montaje**

Desde que comenzó el grupo *Emmannuelle*, Mario siempre se ha encargado de la producción del vía crucis. Pero como él no es productor artístico sino un hombre de fe nunca lo ha visto en términos de rentabilidad sino más bien como un compromiso por el que está dispuesto a hacer sacrificios. Alguna vez tuvieron un productor, Juan de Dios, del cual me cuentan se encargaba de conseguir los vestuarios, viáticos y la prensa. Pero luego, por motivos personales, se retiró dejando a Mario a cargo de todo, como siempre. Alguna vez contrataron un par de directores teatrales, pero por distintos motivos también se retiraron. Por último, Mario siempre corregía lo que hacían. En general, cuando dentro del grupo ha habido un interés por hacer más rentable el vía crucis, por recibir una ganancia a cambio de trabajo y no limitarse a pasajes y almuerzo, Mario ha dejado claro que él no le cobra a nadie. En consecuencia, el vía crucis debiera verse como un servicio a Dios y no un producto artístico con el que se pueda lucrar.

¿Cómo hace entonces para cubrir los gastos que implica reponer la obra cada año? Primero, Mario siempre ha tratado de cubrir los gastos con los ahorros de su trabajo como transportista y el apoyo de gente cercana que él. En el caso de los vestuarios, si Mario los podía comprar lo hacía, pero cuando no podía siempre había alguien que se los prestaba. Me cuenta que el teatro Municipal les

prestaba los petos y lanzas romanas, pero luego de que se incendió se perdió ese apoyo. En las redes, a partir del año 2014, Mario comienza a aparecer en los medios para pedir ayuda económica dejando un número de cuenta<sup>41</sup>. Pero antes de eso ya había hecho varios sacrificios. “No había para los vestuarios y bueno yo he sido transportista, he tenido que vender una camioneta que tenía. Compadrito necesito, por decir, 2000 soles, dame la plata y llévate el carro. Te pago y me lo devuelves o si no te lo agarras y así hacía”<sup>42</sup>. Su situación financiera se agravó hacia finales del mismo año, 2014, cuando fue atropellado. Sus ingresos bajaron considerablemente pues ya no le permiten conducir como antes en carretera por los coágulos que tiene en la cabeza. Mario extraña poder invitarles a comer a sus actores en cada ensayo como me cuenta que lo hacía antes y cuando ‘eran más de 100’. Los podía llevar a comer un ‘pollito’ o una ‘chanfainita’ a la Alameda de Chabuca Granda. Carlos Lastra me confirmó esta historia. Algo que le ha ayudado los últimos dos años a cubrir sus gastos son las invitaciones que el grupo ha recibido a otros lugares. Pues los organizadores cubren los alimentos del grupo y la movilidad a sus instalaciones. Al final Mario recibe un dinero para los pasajes de sus actores, y le alcanza para pasajes y comida durante el jueves y viernes santo. Cuando los acompañé este año 2019 me obligó a recibirle mis pasajes también, sucede que el año pasado me pidió que le preste dinero a cambio del libro de Ubaldo Vega. Dijo que me lo devolvería, yo le dije que no era problema y le devolví el libro este año, pero insistió en cumplir con su palabra. Él le entrega entre 10 y 20 soles a cada actor por vez. Este año en particular, con un nuevo alcalde en el Rímac (tuvieron a Enrique Peramás durante dos gestiones), Mario tuvo que insistirle para que les den un apoyo financiero como todos los años. Le decía que no quería nada para él, pero sí para su grupo, para sus viáticos. Apeló a la tradición que tiene el grupo en el distrito del Rímac y que no puede dejarse de hacer. Al final accedieron.

Para el problema económico que significa hacer el vía crucis cada año, y que Mario considera otro vía crucis, él tiene una solución que siempre plantea a los medios: Que el grupo *Emmannuelle* sea considerado, por el Ministerio de

---

<sup>41</sup><https://panamericana.pe/buenosdiasperu/locales/152429-via-crucis-cristo-cholo-necesitan-apoyo-escenificar-semana-santa>

<sup>42</sup> Entrevista a Mario 04/12/2018

Cultura, 'Patrimonio cultural y religioso de los espectáculos y costumbres del Perú'. Así, todos los años tendrían una partida y ya no habría la necesidad de estar pidiendo dinero a los demás. Me comentó que inició el trámite hace unos años, pero por causa de la visita del presidente Bush se interrumpió el proceso. Podemos ver una dimensión institucional en este aspecto. Mario opta por buscar un reconocimiento del Estado pudiendo conformar una asociación como lo ha hecho el grupo Vangeluz<sup>43</sup> que también representa la pasión de Cristo hace años en Comas y otras obras durante el año. Siendo la única actividad del grupo *Emmannuelle* y careciendo de conocimientos de producción artística cree que el financiamiento del Estado sería la mejor opción para resolver el tema económico, pero hasta ahora no lo consigue.

Ante esta situación, los miembros más fieles del grupo deciden intervenir para aligerar la carga de Mario. Dentro de sus posibilidades, se esfuerzan por sacar adelante el proyecto. Este año, 2019, la labor de Susana Hernández fue clave. Ella hace vestuarios y se ha confeccionado el suyo y el de su familia. Pero a la vez trae una maleta con varias piezas que reparte a los voluntarios que vienen a colaborar cada día. Así, presta sus vestuarios para que los actores en su mayoría de pueblo estén caracterizados. Miguel Baldeón se mandó confeccionar su propio vestuario y el de los personajes antagonicos cuando le dieron el papel de Pilatos y los trae para sus compañeros cada año. Además, cuando ha sido necesario, ha aportado dinero para la comida del grupo e Isabel Herrera siempre se ha ofrecido para prepararla en su casa. Ella vive cerca de la municipalidad y trae su olla con la merienda para compartir con todos. Don Isidro Machuca, hace muchos años confeccionó la corona de espinas con espinas de Huarango que él mismo fue a traer a Piura y por varios años traía su burrito para la escena de Jesús. En los ensayos he visto cómo algunos miembros como Ubaldo Vega traen galletas y gaseosa para compartir con sus compañeros. Cuando Mario puede, trae algo también. Pero la más grande colaboración que el grupo puede hacer es no condicionar su participación al dinero. Aquellos que lo han hecho ya no están en el grupo. Pero los que continúan, ven su ganancia por otro lado, por el logro de hacer su vía crucis un año más, por cumplir con un acto de devoción católica, por gratitud a Mario que tantos años les ha dado todo lo que ha podido,

---

<sup>43</sup> <https://www.facebook.com/tallerdearte.vangeluz>

por sentirse parte de una familia y porque también les gusta actuar y salir en televisión.

Sobre agenciar la participación de los medios, debido a la fama del *Cristo Cholo*, son ellos mismos quienes buscan a Mario y proponen formatos de contenidos, por eso nunca falta cobertura para el vía crucis. Aunque definitivamente sería mucho mejor si hubiera un responsable que lo organizara porque luego afecta la representación, como veremos más adelante.

Lo que resulta de esta modalidad de 'producción colectiva' es que cada año el vía crucis es distinto porque depende de las posibilidades del grupo y no de una gestión encargada. A lo largo de los años puede verse que la participación ha disminuido<sup>44</sup> porque no se puede costear a tantas personas, pero el núcleo de *Emmannuelle* se ha mantenido. Algunos años, han podido tener caballos, troncos para los ladrones, palmas, recursos técnicos como sonido y luces. Y otras veces no han tenido nada de eso como en el año 2018 y 2019, aunque cuando son invitados a otros espacios, los organizadores sí inviertan en esto dejando una sensación de pesar por todo lo que se podría lograr con una buena gestión y producción.

Recogiendo los elementos antes mencionados puedo decir que en las dinámicas de producción del grupo, desde la categoría de la tradición, se deja entrever un sistema de organización como característica de lo cholo: la sociabilidad, que muestra aquellas conductas que se conjugan para alcanzar fines comunes (Neira 2009: 164). El fin común vendría a ser el vía crucis, lograr su reposición cada año. Y aquellos que lo agencian son los miembros del grupo. La sociabilidad viene a ser "parte de sus estrategias de supervivencia, [funcionando como] una organización colectiva en base a vínculos familiares extendidos" (Matos Mar 1986: 81). Recordemos que se auto perciben como familia. Desde la característica de la reactualización de la tradición provinciana cabe recordar, como dice Matos Mar, que las comunidades andinas tienen la costumbre de asociarse alrededor de la fiesta de un santo patrono (1986: 82). Así, de manera reactualizada en la urbe, el grupo *Emmannuelle* se asocia alrededor del *Cristo*

---

<sup>44</sup> <http://archivo.trome.pe/actualidad/cristo-cholo-quiero-morir-cruz-noticia-1556550>

*Cholo* como su líder y guía espiritual para trabajar juntos y mantener su tradición. Aunque el grupo se sostiene sobre otra estructura social más profunda, que es la comunidad católica del Perú, por un proceso de comunalización (Brow 1990), no asumen las 'pautas de acción' comunes como peregrinar con el Señor de los Milagros o asistir al Sermón de las 3 horas en la Catedral de Lima, sino que han construido su propia versión alrededor del *Cristo Cholo*. Su identidad y pertenencia es con el grupo *Emmanuelle*. Así se animan más a invertir tiempo y recursos en algo que consideran suyo. Por otro lado, se dejan entrever en sus mecanismos formas de reciprocidad, como parte de un sistema de negociación con otros grupos. La forma en que Mario llega a un acuerdo para ofrecer su carro hasta que devuelva un dinero se asemeja a la idea de *minka*, práctica del ande y palabra quechua que significa 'solicitar ayuda prometiendo algo'. Lo mismo sucedió conmigo. A cambio de dinero prestado me dio el libro que luego devolvería. Aunque en el teatro independiente o auto subvencionado los miembros del grupo suelen colaborar todos para sacar adelante su proyecto, la idea de sociabilidad no es la misma, en el sentido que las conductas que se restauran en el grupo *Emmannuelle* vienen de su modo de vida, de un sistema que aplican en otros contextos, no solo el teatral. Recordemos que hacen actividades durante el año para apoyarse mutuamente. Y, además, tienen como eje la idea del santo patrón en Mario, el *Cristo Cholo*, en quien converge todo el esfuerzo.

Por último, si el esfuerzo del grupo no llega a ser suficiente para conseguir todo lo necesario para la reposición, se negocia lo más importante. Pueden faltar algunas escenas, puede faltar utilería, puede faltar comida y pasajes, pero el peregrinaje se debe hacer, pues, como grupo de teatro religioso, han hecho un pacto con el sacrificio en Semana Santa. A este recurso apela Mario en primera persona cuando ya no le alcanza y lo copian luego los miembros más cercanos cuando ven que no se podrá retribuir proporcionalmente su gran esfuerzo. Dicen, finalmente 'esto lo hacemos como un acto de fe'. De esta manera, se puede ver cuál es el sentido por el cual se persiste en hacer una performance que ha perdido espacios, recursos y participación a lo largo del tiempo. La mayor motivación es la tradición religiosa. Una tradición que es un ritual, una 'transformance' según Schechner (2000: 33), donde es imperativo su realización

porque significa la transformación espiritual de los participantes, antes pecadores, luego purificados por su peregrinaje.

### **III.4.2 Los ensayos**

*Emmannuelle* tiene un grupo abierto en Facebook el cual administra Mario. Las convocatorias para los ensayos se publican allí. Mario me dice que ensayan 5 meses antes, tal vez antes era así. Otros miembros de su grupo me dicen que ensayan desde enero o un mes y medio antes. Este año ensayaron sólo dos semanas porque Mario se accidentó. Los ensayos son en las noches, dos o tres veces por semana de 7pm a 10pm en el frontis de la municipalidad del Rímac. No todos llegan a esa hora, algunos por trabajo llegan a las 8pm. Hace varios años ensayaban en un colegio, pero luego perdieron el espacio por temas de administración. Ahora lo hacen a la intemperie, en la loza, a la luz de los faroles, y sólo les abren la municipalidad si alguien desea ir al baño. Mario está a cargo y lo primero que hace cuando decide comenzar es hacer una 'invocación', invita a los presentes a repetir frase por frase el Padre Nuestro y el Ave María, exactamente igual a como lo hace en la performance. Luego, explica detalles de las presentaciones de ese año y después, con los que puede, repasa por partes sus líneas. Al final volverá a hacer la 'invocación'. Si algún actor no puede ir por razones económicas y está asumiendo un papel importante por primera vez, Mario va a su casa a ensayar. Como Mario no es director de teatro los ensayos en el frontis de la municipalidad suelen ser dispersos, intermitentes y automotivados. Leonardo Arenas, dice que 'tiene un estilo bien popular'. En mi experiencia del 2019 la mayoría de las veces repasaban su letra sentados en las gradas o practican una nueva canción. Luego, los participantes se juntaban en algún espacio según la escena que les tocaba y repasaban por su cuenta. Mario se acercaba y observaba por momentos, les daba alguna indicación de intensidad, postura o tono y se iba. Si le parecía bien lo que veía no decía nada. Aquellos que son actores con formación sí hacían indicaciones a los más jóvenes, pero extrañaban tener alguien que los dirija. Ninguno de los más antiguos asumía ese rol. De pronto alguien quería hacer un video en vivo para su Facebook o venía alguna prensa con sus cámaras para entrevistar a Mario y en ese momento todos se organizaban y daban su mejor esfuerzo, luego volvían al caos. Algunos miembros que hacen personajes principales nunca vinieron a

ensayar, pero aparecieron el día de la presentación. Muchos confían en que ya se saben sus líneas y por ello no vienen a ensayar o se excusan por trabajo. Por otro lado, hay gente que quiere participar de pueblo y Mario los invita a venir el mismo día de la presentación, pero deben hacerse cargo de sus vestuarios. 'Todo suma', así piensa Mario. Al final del vía crucis, luego de cenar, Carlos Lastra llamó la atención a los presentes por este asunto, recordó que antes había más orden y disciplina y que deberían volver a tomar más en serio los ensayos para hacer un mejor vía crucis. Cuando han tenido invitados a los que Mario llama 'anexados' como un grupo de danza hindú que hacía coreografías de Bollywood o Wawa Inti con sus ñustas haciendo el pago a la Pachamama, ellos han llegado con una propuesta ya armada que acoplan al inicio del vía crucis, como una introducción, entonces para Mario no requiere de mayor ensayo.

Lo que es importante para Mario en el momento de los ensayos es, en primer lugar, completar a su elenco. Los más antiguos siempre confirman su participación con tiempo, pero hay otros que no lo hacen hasta aparecerse en los ensayos y Mario agradece y lo celebra. En segundo lugar, reactivar sus creencias haciendo rezos y recordándoles que el vía crucis es un acto de devoción. Y, en tercer lugar, usar el espacio para hacer coordinaciones, recibir a la prensa, repasar canciones y escenas, tomarse fotos para las redes.

Analicemos los ensayos con las categorías de lo cholo, la performance y el concepto de espacio público. El frontis de la Municipalidad del Rímac, que incluye su pequeña plaza de armas y se prolonga al parque Niccolini, es un espacio abierto, semi alumbrado y poco concurrido a esa hora de la noche. Sólo a tres cuadras, el jirón Trujillo está abarrotado de gente y comercio ambulante. El grupo no tiene recursos para ensayar en un lugar más adecuado. La municipalidad no les ofrece un ambiente, están en la calle luego de más de 40 años de tradición tratando de *recursearse* un espacio de ensayos y sólo han conseguido que les presten los baños. Se puede dar cuenta de una situación de soledad y marginalidad. Este espacio público, como lugar de ensayo, afecta, con sus características de impredecibilidad (Gonzales 2013) y capacidad de asociación libre y acción discursiva (Cánepa 2006: 19), los cuerpos de los participantes proveyendo condiciones para conductas informales, distracciones, interrupciones frecuentes, cambios de enfoque, procesos intermitentes,

distribución desigual, agendas múltiples. Esto luego se verá reflejado en el desempeño y la forma en que se desarrolla el vía crucis. Vemos, por ejemplo, escenas mejor ensayadas que otras, actores que recurren al libreto en las escenas, caos entre escena y escena, ausencia de indicadores (pies) que den fluidez a lo escénico, aparición de agendas personales como el querer registrar todo con la cámara o tomarse fotos mientras se realizan las escenas. También afecta en la dimensión de lo estético. Se puede ver cuando aceptan la participación de los 'anexados' sin un ensayo que considere una línea conceptual, entonces se da lugar a la mezcla libre y, como resultado, un bricolaje. Mario le da la bienvenida a todo tipo de aporte, pues responde al interés de hacer crecer su propuesta a nivel estético lo cual evidencia su interés en el otro polo del *continuum*, el entretenimiento, aunque no lo asume con el rigor que le da a la eficacia. Por ello, su forma de dirigir en términos estéticos deviene en un mestizaje (mezcla). Sería una forma chola de dirigir pues su propuesta hace convivir simultáneamente distintos estilos, albergar una variedad de expresiones artísticas al azar. El término 'anexar' se vuelve muy apropiado en la práctica pues los 'anexados' funcionan como una unidad que se adhiere al montaje del 'vía crucis' pero acompañando con cierta independencia. Por eso, de la misma manera en que son anexados, luego pueden ser desanexados como ocurrió con el grupo coreográfico hindú y Wawa Inti este año 2019. Es una dinámica de mezclar, desmezclar, remezclar.

Los ensayos también son un espacio para la sociabilidad. Se ayudan y enseñan entre todos. Mario permite esta dinámica dejando que los que más saben sobre actuación enseñen a los novatos. Y así se logra el objetivo de sacar adelante todas las escenas y el vía crucis. Simultáneamente es un espacio para hacer vida social y compartirla por las redes, con el ánimo de mostrar que la pasan bien como una familia. Mario no duda en poner en circulación los discursos que lo validan como el *Cristo Cholo* ante su grupo y ante los medios que vienen a entrevistarlo: Se comporta como un guía espiritual que lleva a todos a rezar e interceder por las necesidades específicas de los miembros y se muestra como un milagro de Dios que fue librado de la muerte. También pide ayuda económica ante las cámaras apelando a la compasión poscolonial y justifica algún nuevo 'anexo' con un discurso exotista como fue el caso de Wawa Inti y la importancia

de hacer un pago a la tierra y al agua como parte de nuestra cultura ancestral. Todo esto lo comienza a mostrar desde los ensayos y lo reafirma y performa durante el vía crucis. Una pregunta que me hice luego de ver los ensayos fue ¿Por qué Mario no les da tanta importancia? Conversaba con algunos miembros que tienen formación actoral y notaba cierta preocupación y frustración de no poder ensayar marcando bien el espacio o buscando un mejor trabajo de expresión corporal. La respuesta creo, está en que finalmente Mario lo está asumiendo desde el performer, que podríamos entenderlo como lo concibe Taylor: un activista, es decir, artista y activista (2012: 115). En el caso de Mario su activismo sería religioso, porque piensa su performance en términos de eficacia más que de entretenimiento. Su interés se inclina más hacia generar un cambio sustancial en sus audiencias y no en generar momentos de placer estético como un actor o director de teatro tradicional ensayaría para lograrlo. Gómez Peña dice que para los performers “los ensayos, en el sentido tradicional, no son tan importantes [...] pasamos más tiempo [...] preparándonos psicológicamente” (2010: 512). ¿Cómo lo hace Mario? Reactivando su ‘yo’ santo o de Cristo, para ello busca una primera conexión espiritual con su grupo por medio de las invocaciones (rezos grupales), esto le hace sentirse validado por ellos. Luego, poniendo en circulación sus discursos frente a la cobertura mediática cuando lo visitan en los ensayos y les cuenta alguna nueva historia de fe. Así se prepara psicológicamente. Sobre ensayar, él siempre se muestra seguro de sus partes, se las sabe de memoria, aunque no es exactamente lo que dice el libreto, él ha creado su manera de decir las cosas asegurándose un espacio para la improvisación fuera del rigor de un personaje y más cerca del territorio del performer. Si “el performance es una forma de ser y estar en el espacio, frente o alrededor de un público específico” (Gómez Peña 2010: 514) entonces en este espacio público de los ensayos Mario comienza a restaurar el repertorio de Mario, el *Cristo Cholo*, en medio de las prácticas y costumbres de lo cholo. El resultado a nivel del grupo de esta restauración es un desempeño escénico de distintos niveles técnicos, alto grado de improvisación y fluidez intermitente que finalmente termina gustando al público que encuentra en estas condiciones las oportunidades para ser espect-actores, según Boal: “alguien capaz de tomar iniciativa y tomar sus propias acciones y decisiones” (citado en Taylor 2012: 81). Así los veremos cargando la cruz, pidiendo una bendición,

interrumpiendo alguna escena, reclamando a las autoridades y tomándose fotos con los miembros del grupo lo cual termina siendo lo que busca Mario en su performance: que el público se involucre participando activamente, porque el vía crucis del *Cristo Cholo* no está concebido tan sólo para la expectación o una experiencia estética, sino para ser una oportunidad de reconciliarse con Dios. Viéndolo de esta manera puede entenderse que un ensayo en donde todo se fija al detalle podría poner en riesgo la espontaneidad de las audiencias que cada año han asegurado momentos llenos de verdad, es decir, de fe sincera y credulidad.



## **CAPÍTULO IV: LA PERFORMANCE EN EL VÍA CRUCIS**

La performance del vía crucis de Mario, el *Cristo Cholo*, tiene 41 años realizándose. Aunque los elencos han cambiado y los escenarios también, hay aspectos que se han mantenido todo este tiempo como el gran esfuerzo que demanda reponerla cada año, la predominancia de lo informal, la mística que acompaña y determina ciertas acciones, la convocatoria de los medios, el impacto significativo que genera en sus espectadores. En esta parte analizaremos los elementos de la performance durante la Semana Santa a la luz de las categorías propuestas para el análisis.

### **IV.1 EL GUION COMO PRODUCTO Y OBJETO DE LO CHOLO**

Esta obra la quiero dedicar a todos los hombres de buena voluntad que ocupan parte de nuestra tierra en el mundo entero. A todos los afligidos, los damnificados, los enfermos, los presos y para todos los que estén en busca del Señor (Dedicatoria en el guion de Mario).

Así se puede leer en la primera página del enorme guion de 50x34cm de alrededor de 100 páginas y sin carátula de Mario. Continúa agradeciendo al pueblo cristiano, a su grupo, a los misioneros, a las autoridades eclesiásticas, a las autoridades civiles, a sus hijos y al Señor, en ese orden. Existe otra versión reducida del guion, de 23 páginas, que algunos miembros tienen. Jorge Cusi, con un gesto de bondad, me regaló el suyo. En la portada se ve que se imprimió para el nuevo milenio y tiene como fecha 2001.

Mario armó el guion tomando textos de la Biblia como los evangelios de Lucas y Juan, el Apocalipsis y los evangelios apócrifos como el evangelio de Nicodemo, entre otros. Adaptó las narraciones ayudándose de las escenas de la película *La vida pública de Jesús* que es, textualmente, el evangelio de Lucas, y otras películas más. Además, entre escenas ha añadido coros católicos lo cual evidencia que la estructura del guion está basada en la de un vía crucis donde se recorren 14 estaciones, que vendrían a ser las escenas, y se hacen dramatizaciones, lecturas, rezos y cantos en cada una sólo que un vía crucis comienza con la condena de Jesús y en el guion de Mario comienza desde su nacimiento, aunque en la práctica la performance comienza desde el lavado de pies el domingo de Ramos. Además, Mario ha añadido otros textos que, considera, deben estar porque son parte de sus vivencias, y que solo figuran en

su enorme guion. El primero es el poema *El caminante* de Facundo Cabral, al que ha cambiado el título por *El peregrino*, tal vez lo encontró así. Particularmente, se identifica con las siguientes líneas: *Soy un caminante de sales y maderas, enamorado del polvo de los caminos*. Lo declama en el frontis de la iglesia Santa Rosa. También figura otro poema titulado *No soy de aquí* y una pequeña historia sobre un barbero que no creía en Dios, de esas que se comparten por las redes. Es más, así lo sugiere al final de la página: *envíalo a las personas que son algo para ti*. De estas dos últimas no tengo conocimiento que se hayan llevado a escena, pero en la performance hay un tercer poema que no aparece en el guion que sí se declama, *Los motivos del lobo* de Rubén Darío, a cargo de Herbert Ochoa quien hace de Judas. Esta ausencia en el texto muestra que necesita actualizarse, pero a la vez que las vivencias no han dejado de aparecer cada año. Otras ausencias en el guion son las intervenciones de los ‘anexados’, seguramente porque siempre cambian y porque se coordinan informalmente.

Analizando el guion desde la categoría de la estética podemos ver que como producto es un bricolaje que abarca desde una historia de Facebook hasta un fragmento de los evangelios con un estilo de copy-paste. Mario no es dramaturgo, pero ha articulado un texto desde otras fuentes como la narrativa, el audiovisual, la poesía y las redes sociales. Hace un ejercicio creativo, abierto al contexto y a sus intereses personales, que se circunscribe en la definición de lo cholo de Neira como “un espacio de creatividad permanente, [de] enfrentamientos y oposiciones” (2009: 164), y que le ha funcionado y le da libertad para incluir cualquier otro tipo de texto reforzando la idea de mezcla, donde ‘todo suma’, como dice Mario, para lograr un buen espectáculo, apelando al entretenimiento desde el guion aunque añadir el poema de Cabral que habla de un hombre solitario, sin casa, trajinado y de los caminos, evoca una identidad marginal que nos recuerda la vida de Mario y momentos del ministerio de Cristo, buscando así generar en el espectador un sentimiento de pena y compasión que se acerca a la mirada poscolonial de la que habla Portocarrero (2009: 111) con el propósito de lograr efectividad hacia la empatía con el *Cristo Cholo*.

Por otro lado, si analizamos el guion de Mario como un objeto podemos encontrar más características de lo cholo y del performance. Como objeto no es práctico

de usar, sus enormes páginas anilladas en el lado superior son difíciles de manipular. Pareciera que no fue impreso para facilitar la lectura sino para ser mostrado. Este objeto performa en el espacio de los ensayos una presencia como la de las tablas de la ley. Por dentro, las páginas muestran letras de distintos tamaños y tipografía, fotocopiadas de otras fuentes, desniveladas, repetidas, mezcladas todas en un gran caos, un *melting pot*. No es tan importante cómo se ve por dentro, cómo se muestra por fuera. Y sólo hay una copia, la de Mario. Además, su presencia nos recuerda la presencia de lo cholo en el barrio popular, como el ejemplo de los colegios particulares que resaltan esa característica que en los barrios letrados no se hace (Nugent 2009: 140). El guion necesita resaltarse como logro, como lo cholo lo hace, y para ello debe ser grande. Es esa lucha de lo marginal por salir de la invisibilidad. Hacer un guion es en definitiva un logro para Mario y él se encarga de mostrarlo y en el espacio de los ensayos se vuelve un elemento con una carga simbólica potente que remite a la religiosidad en simultáneo a la idea de estar en un ensayo teatral.

## **V.2 ESPACIOS DE ACCIÓN**

En esta parte voy a analizar los espacios de acción que utiliza el grupo *Emmannuelle* el jueves y viernes santo, días centrales de su vía crucis. Antes de comenzar quiero describir en qué consiste la performance en estos dos días y explicar las razones por las que se han perdido algunos espacios importantes. El jueves santo se representa el bautizo de Jesús. Es un recorrido que inicia en el frontis de la municipalidad del Rímac y culmina en el Paseo de Aguas del mismo distrito. Antes, culminaba en la ribera del río Rímac, el 2015 fue la última vez que el *Cristo Cholo* se bautizó en el río. El 2016 comenzaron las inundaciones y el río se desbordó. Luego de eso le han negado el permiso cada año para bajar argumentando que es riesgoso. El grupo Emmanuelle recorre las calles del distrito del Rímac que conectan la Municipalidad y el Paseo de Aguas, realizan el bautismo en la pileta central y retornan a la municipalidad. El viernes santo se representa el ministerio milagroso de Jesús, su juicio y crucifixión. Es un recorrido que inicia en el frontis de la municipalidad del Rímac, ingresa al centro histórico de Lima y recorre varias iglesias emblemáticas haciendo las estaciones del vía crucis. La principal representación se hace en el frontis de la iglesia Santa Rosa. También se visita la Catedral de Lima y el Palacio de

Gobierno y culmina en el Paseo de Aguas donde se realiza la crucifixión. El 2013, año en que Mario cumplía 33 años haciendo de *Cristo Cholo*, subió por última vez al cerro San Cristóbal. Luego, las autoridades le han impedido el paso porque argumentan que pone en riesgo a la inmensa cantidad de gente que sube a peregrinar.

La idea central de un vía crucis, desde que la práctica en Jerusalén fue descentralizada, consiste en utilizar los escenarios más representativos de una localidad para traer a la actualidad, con mayor realismo, la experiencia de la pasión de Cristo. En este sentido, Mario ha tratado de intervenir distintos escenarios locales para performar su versión peruana. A continuación, analizaremos cómo lo ha hecho.

#### **IV.2.1 El río Rímac - escenario perdido**

“¿Yo por qué elegí hacer el bautizo en el río Rímac? Una forma de purificar las aguas en nuestro querido y amado Perú. El significado del bautizo en el río Rímac emulando el Jordán es eso. La purificación de las aguas para todos nosotros.”<sup>45</sup>

El río Rímac atraviesa la ciudad de Lima y tiene un alto grado de contaminación. Por años ha sido un vertedero de basura que en muchas zonas se ha sedimentado y sobre el cual hasta se han construido viviendas improvisadas, como el caso del ‘Montón’ en el distrito del Rímac. Antes de las inundaciones ya se le había advertido a Mario que sus aguas podían causar múltiples enfermedades en la piel y le sugirieron no bajar más. Y antes de ello, el 2006, tratando de hacer la escena del bautizo, la fuerza del río venció al *Cristo Cholo* y se lo llevó, tragó mucha agua y casi se ahoga. Pero Mario siempre se ha referido al río como “un escenario maravilloso”<sup>46</sup>, particularmente le gusta la catarata que se forma a unos metros del puente Trujillo en donde varias veces entró y sobre una roca adoró a Dios<sup>47</sup>. Con respecto al riesgo que significa bajar al río él confiesa que el poder de Jesucristo le ayuda<sup>48</sup> rebatiendo así todo argumento sobre temeridad e imprudencia. Los medios de comunicación han llegado a expresarse de lo que ven de la siguiente manera: “Se bautizó, sí, pero

---

<sup>45</sup> Entrevista a Mario 06/12/18

<sup>46</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=nMXuE6CMnOw>

<sup>47</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=7TAso0vDtIs>

<sup>48</sup> <https://ojo.pe/ciudad/cristo-cholo-hace-ejercicio-para-aguantar-pesada-cruz-195277/>

el agua inmundada solo le llegó a las rodillas [...] finaliza Cristo, mojado de cuerpo entero y con un olor a demonios impreso en el pelo”<sup>49</sup>. El escenario es concebido como un centro, un lugar para la expectación en donde están delimitados claramente los espacios del público y del grupo *Emmannuelle*. Sobre el puente se amontona la gente, mayormente del lugar, transeúntes que cruzando el puente advierten que algo sucede en el río. A uno de los lados, sobre la rivera otro grupo de personas se acomoda. Abajo, a los pies del río está el grupo haciendo de pueblo y en la ribera, sumergidos hasta las pantorrillas y a veces hasta la cintura, se representa el bautizo<sup>50</sup>.

Dentro de la categoría del espacio, hemos visto que lo sucio es clave como característica de lo cholo y lo primero que se resalta en el escenario del río es en definitiva la suciedad. Sus aguas turbias y espumosas se convierten en el río Jordán del *Cristo Cholo* y su pueblo que también es bautizado por Juan. ¿Cómo es posible considerar un escenario de estas características como el indicado para esa escena? Si recordamos el pasado de Mario viviendo en la ribera del río en condición de marginalidad podríamos pensar que es un escenario que le resulta familiar y por tanto no tiene mayor conflicto en habitarlo nuevamente. Pero él sabe que a la vista de los demás no se ve bien y ha encontrado la forma de justificar su uso por medio de lo que representa intervenirlo como *Cristo Cholo*. El argumento que justifica el uso de este espacio se dirige desde el conflicto entre lo sucio y lo limpio hacia la lucha entre lo puro y lo impuro. Es una resemantización que el *Cristo Cholo* propone sobre el río y que muestra la dimensión ritual del performance que busca generar una transformación en Mario y en los peruanos: Las aguas turbias representarían la impureza de los peruanos y el acto de sumergirse en ellas sería la forma de purificarlas con la presencia del Cristo de los peruanos. Llevarse la suciedad en el cuerpo luego de emerger sería como una premonición de lo que sucedería al día siguiente cuando el *Cristo Cholo* lleve en su cuerpo el pecado de todos los peruanos hasta la cruz. De esta manera, ver la suciedad del río como la suciedad de nuestras almas permite soportar la escena del bautizo si uno es creyente y, además, para los

---

<sup>49</sup> <https://larepublica.pe/archivo/259174-via-crucis-a-la-limena>

<sup>50</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=hXHAP7tlph8>

que están acostumbrados a convivir con este espacio público porque viven o trabajan cerca, la yuxtaposición río-escenario les genera un mayor interés. Ver al *Cristo Cholo* sumergirse en estas aguas sucias confirma el concepto que Mario tiene del 'cholo' como "alguien que está dispuesto a ir a donde tiene que ir y hacer lo que debe hacer"<sup>51</sup>. Este 'cholo' se sacrifica por todos los peruanos para llevarse nuestras inmundicias. Por otro lado, cuando el río Rímac es convertido en escenario, es rescatado de la invisibilidad, mostrando en el acto su condición no solo de suciedad sino de abandono, de escenario de la pobreza y la marginalidad. Es irónico pensar que corre exactamente a las espaldas del Palacio de Gobierno, como símbolo de la otredad. En los últimos años ha habido un esfuerzo por rescatar su antigua belleza, pero cuando Mario lo tomó era el escenario más representativo de lo cholo.

Desde la categoría de lo estético el conflicto entre lo feo y lo bello es redireccionado hacia la lucha entre lo divino y lo profano o terrenal. Tradicionalmente se ha relacionado a lo divino con la belleza y a lo profano con la fealdad. Lo que produce una figura santa como el *Cristo Cholo* al rodearse de la fealdad del río es una ambigüedad. ¿Cómo puede buscarse la presencia de Dios en medio de la inmundicia? Cuando el *Cristo Cholo* sobre la roca y durante su bautizo levanta los brazos hacia el cielo en señal de adoración y canta alabanzas a Dios convierte el escenario del río en un lugar de contacto con la divinidad. Al performar el repertorio mesiánico con sus acciones y las de su elenco desnaturaliza el paisaje, y nos transporta a un lugar que está más allá de la percepción de lo real. Los pétalos de flores que son lanzados al agua turbia por el pueblo cuando el *Cristo Cholo* la toca son una materialización simbólica de esta transacción perceptiva. Se logra ver lo bello a través de lo feo. La combinación entre teatro y ritual provee esta posibilidad. Según Durkheim "hacen que los hombres se olviden del mundo real y los transportan a otro donde su imaginación se mueve sin obstáculos [...] El arte no es simplemente un adorno exterior con que el culto se engalanaría para disimular los excesos de austeridad y aspereza que pueda tener, sino que, por sí mismo, el culto tiene algo de estético" (1982[1912]: 354-355). Y si el escenario es representativo de lo cholo, entonces el *Cristo Cholo* le infunde belleza. La teatralidad que plantea la

---

<sup>51</sup> Entrevista a Mario 04/12/2018

representación desde los vestuarios, los cantos, la coreografía del bautizo, los pétalos como símbolos crea ese tejido de signos que combina la ficción con el ritual y lo hacen placentero. Como resultado, se vuelve una experiencia sensorial atractiva para aquellos que comparten ambos discursos, el de lo cholo y el de la religión. Por otro lado, un bautizo dentro de la tradición cristiana es un rito de paso, es decir, supone un cambio de estado o esencia como consecuencia de pasar por una ceremonia (Gennep 1960: 24-25). Aquello que es percibido por los sentidos como feo por ser sucio, caótico y marginal, a través de un acto performativo de naturaleza ritual sostenido por una teatralidad sugerente es transformado perceptivamente en algo digno de presenciar y en un lugar en donde se puede estar.

#### **IV.2.2 El cerro San Cristóbal – escenario perdido**

“Yo tenía 50 mil a mi izquierda, 50 mil a mi derecha, pero también ya estaba con toda mi fuerza pe, estaba con toda mi emoción, me sentía el hombre más vil, más ruin, más pecador, y el cerro me hacía *uhhhh* [succiona aire], la cruz como con un imán así *uhhhh*, me jalaba, me jalaba.”<sup>52</sup>

El cerro San Cristóbal se ubica entre el distrito del Rímac y el de San Juan de Lurigancho. Desde la llegada de los españoles ha sido el escenario escogido para hacer peregrinajes. Desde sus faldas hasta la cima hay 14 cruces que hacen las veces de estaciones donde se puede rezar el vía crucis. Una cruz de fierro y hormigón se eleva en la parte más alta del mirador y alumbrando la ciudad de Lima. En la antigüedad fue considerado el Apu de los Incas. A causa de las migraciones el cerro comenzó a sobrepoblarse. Actualmente se puede notar un alto grado de hacinamiento. En la época del terrorismo, me cuenta Mario, era territorio de Sendero Luminoso y el MRTA, pero cree que gracias a que decidió subir como *Cristo Cholo* lo recuperaron. Cada Semana Santa miles de fieles peregrinan hasta la cumbre para hacer rezos. Es un centro turístico donde abundan los negocios de cábalas y comidas. Un reportaje del 2014 reveló que en el cerro se vive ‘la fiesta santa’, en donde se pueden encontrar los 7 pecados<sup>53</sup>. Vemos gente aglutinada bebiendo licor y bailando, conviviendo con gente que prende velas a sus cábalas en el piso y reza por un milagro en compañía de su familia. Cuando Mario, el *Cristo Cholo*, subía al cerro cargando

---

<sup>52</sup> Entrevista a Mario 13/10/17

<sup>53</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=sxuG\\_IxDt6c](https://www.youtube.com/watch?v=sxuG_IxDt6c)

su cruz la gente se le unía en el camino. Muchos desde sus casas y parados en las rocas lo alentaban con admiración<sup>54</sup>. El grupo se detenía en cada cruz del camino para hacer rezos y cantos. Cerca de la cumbre aparecían voluntarios que ayudaban a cargar la cruz por tramos haciendo las veces del cirineo (el hombre que le ayudó a cargar la cruz a Jesús). Al llegar a la cima, Mario, el *Cristo Cholo* se abría paso en medio del tumulto hasta la enorme cruz, luego hacían la escena de las 7 palabras y en alto, sujetado de su cruz, hablaba a las multitudes ayudado con un micrófono. Consumaba su acto con la muerte a la sombra de la enorme cruz del San Cristóbal<sup>55</sup>. Finalmente, era llevado sobre su propio madero por los soldados romanos hasta el museo que se encuentra a unos metros. Acabado todo, salía a saludar a los fieles y retornaba ya de noche a la Municipalidad. Actualmente, Mario lucha por recuperar la cumbre del cerro San Cristóbal, pero depende del permiso de la Municipalidad. Desde que murieron personas al desbarrancarse un bus de turismo me cuenta que la situación se ha complicado.

Una vez más dentro de la categoría del espacio se puede distinguir claramente al cerro como un escenario de lo cholo por las condiciones de pobreza, suciedad y hacinamiento que se mezclan en Semana Santa con el caos y el tumulto de los negocios informales que se apiñan a cada lado de las callecitas angostas que suben hasta la cumbre. Es un escenario de “la naturalidad de la mugre como elemento distintivo, y discriminador, de los horizontes de la realidad social” (Nugent 2014: 49). Se puede decir que el cerro es un gran barrio popular que mira a la ciudad de Lima desde la marginalidad. Su único atractivo es el mirador y la cruz, pero para llegar allí hay que subir por sus barrios pobres. Para cuidar a los turistas del contacto con los habitantes del cerro, debido a la delincuencia, los buses van a velocidad de las faldas a la cima y viceversa, sin detenerse. Existe un proyecto para hacer un funicular que a la luz de lo antes mencionado pareciera que es otra forma de evadir el espacio de lo cholo o espectacularizarlo desde la distancia física y la contemplación. A pesar de ello, lo cholo se ha apropiado del cerro en Semana Santa y la afluencia a la cumbre en su mayoría es de los grupos sociales que viven en el cerro y distritos aledaños. Al igual que sucede con el río Rímac, la presencia del *Cristo Cholo* interviniendo el espacio

---

<sup>54</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=sa9qYJ6sPLs>

<sup>55</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=sJu1lrzEa60>

del cerro en Semana Santa le ha otorgado visibilidad y ha evidenciado las grandes contradicciones que existen en sus prácticas sociales desde la convivencia entre lo santo y lo profano hasta las subrogaciones de las prácticas católicas por cábalas como pasarse el quirquincho para la buena suerte. Este escenario de sincretismo caótico se vuelve un lugar de encuentro con lo divino.

El *Cristo Cholo* construye otro argumento para justificar su presencia en este lugar que va más allá de la costumbre limeña de peregrinar al cerro. En una entrevista televisiva en Reporte Semanal comentó, a raíz del reportaje de 'la fiesta santa': "la ausencia de nosotros en la cumbre del cerro San Cristóbal ha originado este Sodoma y Gomorra"<sup>56</sup>. Y en otra oportunidad me comentó que cuando cruzaba por Mendocita, una zona del Rímac conocida por su alto consumo de droga, iba 'limpiando' el lugar. Otra vez conecta la idea de lo sucio y lo limpio con lo puro e impuro. El cerro necesita a su salvador. Su presencia iría purificando a su paso el escenario de lo cholo y en el acto él se iría impregnando de la impureza de todos como con las aguas del río. Resulta muy gráfica la acción de verlo abrirse paso entre la gente que ha tomado el centro de la cumbre por aglutinamiento, y avanza rozando sus pieles y compartiendo su sudor. Así, el *Cristo Cholo* llega a la cruz cargando la inmundicia de todos y de todo el lugar. El escenario de la cruz y el cerro es considerado un lugar sagrado, que impregnado de las características y presencia de lo cholo, se hace el lugar ideal para recibir al representante de este grupo social que viene a salvar a todos cuando se atreve a decir 'Amado Perú tus pecados han sido perdonados'. Con esta performance, le regala a su audiencia un año más de gracia. Es más sencillo resemantizar este escenario porque el marco contextual de la Semana Santa permite que los participantes cumplan sus expectativas respecto a una experiencia mística.

Desde la categoría de lo estético subrayo lo feo y lo mezclado. El reportaje mencionado, de la 'fiesta santa', ha revelado distintas imágenes de cómo se ve la degradación de la conducta humana en el cerro, que sería una materialización de la fealdad del alma. Estas imágenes conviven contradictoriamente con las imágenes de la religiosidad, que rezan, que peregrinan. La imagen que considero

---

<sup>56</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=nMXuE6CMnOw>

más representativa de esta mezcla son los pequeños altares que se hacen en el piso colocando un círculo de botellas vacías de cerveza y velas encendidas que alumbran algún deseo de prosperidad simbolizado por un objeto en miniatura. Estas imágenes y los rostros que las acompañan se verían reflejadas en la misma imagen del *Cristo Cholo* cuando llega molido a su destino, sucio, con la sangre ficticia y el sudor mezclados y con el rostro desencajado por el cansancio. Las formas que toma la mezcla entre lo profano y lo sagrado que vemos a lo largo del trayecto se reflejan en la belleza y fealdad del sacrificio del *Cristo Cholo*. Él inmediatamente se mimetiza con el escenario y sus visitantes, no porque apruebe sus prácticas sino porque busca representar el camino de su corrupción y subsiguiente santificación.

Ambos escenarios, el río y el cerro se han perdido. Y con ello se ha debilitado el discurso de la limpieza y purificación de lo cholo a través de la intervención de sus escenarios y el contacto con sus pobladores. Pero aún se pueden identificar sus características en otros escenarios y situaciones que forman parte del vía crucis, sólo que con menor intensidad. Y también en otros escenarios a los cuales es invitado a peregrinar como el cerro Centinela, de tierra y polvo, al que subimos el 2018, o los mercados, o los pueblos arrasados por la inundación o el mismo cerro San Cristóbal, pero en otra fecha, cuando subió a rezar por los accidentados. A pesar de todo, aún existe la esperanza de recuperar sus antiguos escenarios, pero las continuas negativas por parte de las autoridades sólo reflejan que Mario, el *Cristo Cholo*, del Perú sigue siendo parte de la marginalidad, pero ahora desde su performance, al igual que aquellos a quienes representa. Su peregrinaje se ha vuelto periférico, llega a los bordes, pero no puede entrar y ha tenido que aceptar otro escenario como centro pero que no recoge del todo aquello que quiere representar.

#### **IV.2.3 El Paseo de Aguas – escenario actual**

La opción que la municipalidad le ha dado al *Cristo Cholo* para ambos días es el Paseo de Aguas del Rímac, a unos metros de la entrada al cerro San Cristóbal. En la pileta rectangular que se encuentra al medio se realiza el bautizo de la misma forma que se hacía en el río. La crucifixión en los últimos años ha sido hecha en distintos lugares, un par de veces en la pared de una vivienda a

la entrada del cerro, a unos pasos del Paseo, pero finalmente ha sido en la catarata artificial, a su espalda y dentro de ella.

El escenario del Paseo de las Aguas es un lugar históricamente bello que fue remodelado hace unos años. Como espacio público según la propuesta de Nugent no representaría a lo cholo, más bien se resiste a una cholificación territorial que entra en conflicto en su frontera con el cerro donde pueden verse puestos de ambulantes que venden frituras, objetos para cábalas, servicios de alquiler de caballos y burros y muchos productos para el consumo de los que suben al cerro a peregrinar. Estas presencias de lo cholo traen consigo la estética del cerro que es retenida por el monumento histórico. Con respecto a la performance, el bautizo en la pileta ya no tiene vínculo con la suciedad. Los pétalos lanzados al agua solo embellecen más la escena y no materializan una purificación de las aguas. En el caso de la crucifixión del viernes santo la aglomeración de fieles y transeúntes es significativa pero no llega a ser como en el cerro. Y el lugar de la crucifixión, cambiado cada vez, no es considerado un sitio sagrado como la cima del cerro. Por tal motivo las hierofanías o teofanías que pudieran producirse en la percepción de los fieles dependen de la performance del *Cristo Cholo* que funciona como un punto de contacto con la experiencia religiosa. Hubo un intento de sacralizar el escenario de la catarata cuando el año 2016 se prendió en medio de la escena de la crucifixión<sup>57</sup>. Era la primera vez que lo hacían allí. Mario comenzó a correr la historia de que fue un milagro porque supuestamente la catarata estaba seca hace años. Este 2019 volvieron a la catarata y detuvieron la representación por unos minutos hasta que la prendan de nuevo. Estimo que si el Paseo de Aguas sigue siendo el escenario de las principales representaciones del *Cristo Cholo* entonces aparecerán más historias que busquen resemantizarlo como un elemento clave para crear un “espacio sagrado” entendido como “un campo de fuerzas y de valores que eleva al hombre religioso por sobre sí mismo, que lo transporta a un medio distinto de aquel en el cual transcurre su existencia” (Rosenhald 2009: 43-56). Así, la performance del *Cristo Cholo* en el paseo de Aguas podría producir hierofanías

---

<sup>57</sup><https://canaln.pe/actualidad/rimac-incidente-altero-escenificacion-cristo-cholo-durante-via-crucis-n224962>

en sus audiencias por lo menos hasta que se recuperen el río y el cerro. El nuevo escenario del Paseo de las Aguas ha hecho evidente el componente sacro que tenían los espacios de la performance y cómo su pérdida ha debilitado su eficacia.

#### **IV.2.4 La iglesia Santa Rosa – escenario actual**

El frontis de la iglesia Santa Rosa ha sido siempre el escenario de la traición de Judas, el apesamiento de Jesús, su juicio, flagelación y el inicio de su peregrinaje cargando la cruz. Cuando el grupo *Emmannuelle* llega a la iglesia se está celebrando una misa en su interior y hay afluencia de feligreses. Se ubican en el frontis derecho de la iglesia y la gente se amontona alrededor, luego comienza la representación más larga y teatral del grupo *Emmannuelle*. La iglesia pertenece al centro histórico de Lima y es Patrimonio de la humanidad, por tal motivo recibe un cuidado especial. Con su arquitectura rococó simboliza el triunfo de una religión extranjera, ahora oficial, y la imposición de un rito de sustitución al que se han tenido que adaptar todos los grupos sociales de la capital. En el caso del *Cristo Cholo*, el grupo *Emmannuelle* y sus seguidores, intervienen esta imposición desde el frontis para performar lo cholo. Por ello, eventualmente el *Cristo Cholo* ha tenido problemas con alguna autoridad de la iglesia Santa Rosa que se queja porque hacen bulla y no dejan escuchar la misa o interrumpen la entrada a la iglesia. Aquí se performa la otredad religiosa que también representa este grupo social. La iglesia Santa Rosa no considera en su agenda de Semana Santa el vía crucis del *Cristo Cholo*, aunque se haya vuelto una tradición popular, siempre los reciben con cierto recelo lo cual da cuenta de una separación entre esta religión hegemónica y sus versiones populares no oficiales. En cambio, para el distrito del Rímac el grupo sí está agendado dentro de sus actividades culturales y turísticas por Semana Santa. Este año 2019 la iglesia Santa Rosa estuvo cerrada y el grupo no pudo hacer su representación allí. Se enteraron en pleno vía crucis. Tuvieron que improvisar un escenario en la plaza Perú, una vereda angosta que lleva a una pileta. Lo cual muestra que fuera del Rímac el grupo *Emmannuelle* no tiene tradición, o su tradición no es respetada, y peregrina entre la suerte y la tolerancia hasta que alguna autoridad los detenga y desvíe su camino.

#### IV.2.5 Itinerarios y encrucijadas del vía crucis

Un vía crucis puede tener las tres fórmulas espaciales de Augé (2000). La versión del *Cristo Cholo* es un buen ejemplo de ello. Habiendo analizado los centros del río, el cerro, el Paseo de Aguas y la iglesia Santa Rosa, entendidos como espacios donde están delimitados los lugares de los actores y el público, pasaré a analizar la performance desde sus itinerarios y encrucijadas. En toda peregrinación de un vía crucis existe un recorrido preestablecido con paradas en puntos específicos, las 14 estaciones. En el caso de los centros, el lugar de acción queda bien definido en el río, en el paseo y en la iglesia. En el cerro la separación entre performers y espectadores es más confusa, la subida vendría a ser un itinerario, cada parada una encrucijada y la cima una gran encrucijada que es forzada a convertirse en un centro con la presencia del *Cristo Cholo* porque existe una mezcla de contemplación y participación. En el peregrinaje por el centro histórico de Lima las paradas en los frontis de las iglesias son encrucijadas, sólo la iglesia santa Rosa vendría a ser un centro porque es de más larga duración y se configura un espacio para el público y otro para la escenificación. Los permisos que suelen obtener para el uso del espacio público se limitan actualmente a la municipalidad del Rímac y al Paseo de Aguas. Los demás escenarios son intervenidos desde la informalidad y por poco tiempo. Por eso no se pudo evitar perder el frontis de la iglesia Santa Rosa. He considerado como itinerarios los recorridos sin detención entre estación y estación. Y como encrucijadas las detenciones debido a una estación, que son tan breves que no terminan de configurar el espacio como un centro porque la gente está aglomerada y la acción se pierde entre ellos, y las detenciones debido al encuentro con transeúntes o fieles que buscan al Cristo para que rece por ellos. Los itinerarios y encrucijadas en donde podemos ver más características de lo cholo son los que coinciden con el distrito del Rímac, muchas de sus calles pueden considerarse un barrio popular. En cambio, los itinerarios y encrucijadas en el centro histórico de Lima transitan por una arquitectura distinta. Las iglesias y el palacio de Gobierno son obras de arte impresionantes. Lo cholo no se ve en los espacios como en el cerro y el río, sino en las conductas, el comercio ambulatorio, en las acciones del grupo y el *Cristo Cholo*, y en la indigencia que

se puede hallar en las calles, especialmente en el Jirón Conde Superunda y a la entrada de cada iglesia mendigando o buscando un milagro.

La fórmula espacial del itinerario es utilizada por el *Cristo Cholo* para emular una versión propia de los vías crucis oficiados por la iglesia tradicional y a la vez evoca la misma estructura de las procesiones en Semana Santa, como la del Señor de los Milagros. El itinerario supone cumplir con la tradición de visitar las 7 iglesias del Centro histórico, lo cual es parte del ritual de los feligreses limeños en Semana Santa. El itinerario, entonces, estaría dando cuenta de la dimensión ritual de la performance y desde este contexto se interpretarían las acciones del *Cristo Cholo*. Desde lo representacional, la intervención lineal y continua del itinerario en el espacio público genera en la percepción del transeúnte una hibridez entre lo real y lo ficticio y una yuxtaposición entre ciudad y escenario que les permite incluirse espontáneamente como espectadores, o hasta como pobladores de la Jerusalén peruana. Desde lo ritual, el itinerario pone en valor la dimensión sagrada de las acciones del *Cristo Cholo* y lo contiene en su estructura para que se respete su recorrido porque representa el cumplimiento de una tradición. Cuando las autoridades interrumpen el itinerario, como en el caso de las prohibiciones de bajar al río o subir al cerro, o este 2019 cuando la policía cercó la Catedral de Lima obligando al grupo a desviarse por la avenida Abancay, se evidencia, a mi parecer, una banalización y menosprecio del carácter ritual del vía crucis del *Cristo Cholo*. Un maltrato institucional hacia la tradición popular. Augé también considera que el itinerario “no se concreta sino en y por el tiempo” (2000: 64). Analizando los itinerarios del *Cristo Cholo* a lo largo de los años se puede ver que están sujetos a una negociación política, social y religiosa. Los distritos han sido cambiados, las rutas alteradas o ampliadas. Alguna vez, el alcalde del Rímac le pidió recorrer también las iglesias de su distrito y el *Cristo Cholo* lo hizo. Esto muestra que como símbolo religioso su presencia es importante para la comunidad de su distrito, pero se extrañan las invitaciones de la iglesia oficial a la que al parecer le incomoda su presencia en los atrios o interrumpiendo sus propios itinerarios procesionales. También ha sido bien recibido por el fuero militar y su capellán, quienes han organizado su propio itinerario en un espacio privado.

La fórmula de la encrucijada es utilizada en el vía crucis para poner en juego distintos modos de percepción y participación. Ayuda a situar estratégicamente al *Cristo Cholo* en esta zona libre y ambigua del performer y lo acerca a la gente. Encrucijadas son los atrios de las iglesias, las caídas del *Cristo Cholo*, las interrupciones de los fieles, o de los mismos miembros que traen lisiados y enfermos para que les dé su bendición. La encrucijada es una oportunidad para tocar al *Cristo Cholo*, para tocar su cruz, para darle de beber, para tomarse un selfie con él. Se celebra la sacralidad y la humanidad de su presencia, la cual le ha servido para atraer a sus seguidores. En las encrucijadas el *Cristo Cholo* se revela como un hombre carismático, sensible, apasionado, amoroso, sufrido, cercano, sumiso y a la vez mandón y controlador de su performance. En definitiva, un hombre hecho para el pueblo que lo sigue, para lo cholo, que se distancia de las representaciones hegemónicas de Cristo en Semana Santa. Es interesante notar que en Sunampe los organizadores colocaron un cordón alrededor del *Cristo Cholo* y sus actores mientras avanzaban por las calles del distrito. Buscaban hacer respetar el espacio de representación porque tenían una mirada distinta del vía crucis, como algo más teatral, pero a la vez de una ritualidad que debe respetarse, como se respetan los altares de las iglesias. Lo cierto es que esta decisión afectó la configuración de los espacios como encrucijadas porque evitó que hubiera intervenciones o interrupciones de la performance como se dan en Lima y distanciaron al *Cristo Cholo* del pueblo.

#### **IV.2.6 Las dimensiones del espacio estético**

Para culminar con el análisis de los espacios de acción intervenidos por el vía crucis quiero considerar las dos dimensiones subjetivas del espacio, según el concepto de 'espacio estético' (Boal 2004: 33-47) para comprobar que la experiencia del vía crucis sigue siendo significativa para sus fieles a pesar de haber perdido sus escenarios más representativos. He mostrado cómo los espacios de acción perdidos tenían el potencial de producir experiencias rituales y sagradas y, cómo el espacio nuevo del Paseo de las Aguas carece de las características de un espacio sagrado, aunque aún se pueden tener estas experiencias en las encrucijadas. Desde la dimensión de lo afectivo aquella que "despierta emociones, sensaciones y reflexiones" (Boal 2004: 38) en las audiencias, un vía crucis en el contexto de Semana Santa añade un alto nivel de

intensidad sensorial al espacio que ocupa. Los feligreses se encuentran en un estado de afectación mayor que otras fechas y con un deseo de reflexionar sobre su conducta cristiana. El espacio estético, aquel que es creado en la subjetividad de la mirada (Boal 2004: 34) se carga fácilmente de emotividad y lleva a los espectadores a vivir con pasión las acciones del *Cristo Cholo* que son justamente las que activan esta dimensión en el espacio por medio de su sufrimiento de cargar la cruz, de caer al suelo, de morir crucificado. Tanto los itinerarios, como las encrucijadas y los centros están embebidos de esta emotividad que Mario, el *Cristo Cholo*, performa con eficacia. Desde la dimensión onírica, aquella que “introduce la imaginación” (Boal 2004: 36) al espacio, el público se permite soñar con un Cristo hecho a su medida, que llega a interceder por ellos, que puede salir de la ficción a través del ritual y generar un contacto con sus realidades y con lo divino. Sobre la base de lo emotivo, la imaginación tiene la capacidad de dispararse hacia percepciones más intensas. Esto explicaría las conductas de algunos que lloran y abrazan al *Cristo Cholo*. Él, permite este juego de la imaginación en el espacio, no lo quiebra, lo nutre con sus acciones: reza, invoca, impone manos, deja que toquen su cruz. Así se constituye como el *Cristo Cholo* en la percepción de sus audiencias desde las dimensiones de lo afectivo y lo onírico en el espacio estético de su representación.

### **IV.3 EL DESEMPEÑO FÍSICO**

En esta parte voy a analizar cómo se performa el desempeño físico de Mario, el *Cristo Cholo*, qué es lo que busca mostrar con sus acciones y qué sentidos y significados termina produciendo en las audiencias. Para ello voy a recurrir no sólo a la performance del jueves y viernes santo sino a otras realizadas por invitación.

#### **IV.3.1 El sufrimiento de lo cholo**

Las representaciones de Cristo a lo largo del mundo históricamente han buscado generar un impacto en sus audiencias por medio de una representación efectista de su sufrimiento físico y, en muchos casos añaden un rasgo fenotípico o ideológico para identificarse mejor con sus audiencias como se puede ver en la selección de fotos titulada *Los Cristos por viernes santo en el mundo* de

Perú<sup>58</sup>, algunas representaciones han cruzado el límite teatral hacia el campo del performance llegando a extremos como clavarse las manos de verdad o romperse varas de madera en la espalda, como sucede con el Cristo extremo de Churubamba<sup>59</sup>. En el caso del *Cristo Cholo* hay una combinación entre ficción y realidad la cual se traduce en el grupo como una tensión respecto a cómo se debe realizar la performance. En la escena de la flagelación Mario pide que lo flagelen de verdad porque quiere que los espectadores vean a Cristo a través de un sufrimiento real y se arrepientan. Los soldados romanos lo flagelaban de verdad cuando era más joven, alguna vez los pobladores del cerro le lanzaron piedras a Jorge Cusi por flagelar al *Cristo Cholo*, pero con el tiempo por causa de su avanzada edad y su estado de salud han ido siendo más cuidadosos. El 2018 recibió alrededor de 20 latigazos, pero el 2019 con un pulmón herido le dieron unos pocos o golpearon el piso en vez de su espalda. Mario busca mostrar un sufrimiento real y el grupo busca protegerlo de hacerse daño, Mario busca eficacia y el grupo opta por el artificio del entretenimiento, en consecuencia, hay una tensión en el *continuum*. Aunque él mismo no cruza algunos límites y se escuda en la teatralidad como cuando se sostiene con sus manos de la cruz haciendo evidente que estamos ante una ficción. Otra forma de mostrar su sufrimiento es por medio del extenso recorrido que hace por las calles del Rímac y el centro Histórico, arrastrando su pesada cruz, y que, aunque ya no sube al cerro cada año, el sacrificio se incrementa por su avanzada edad. El 2019 el *Cristo Cholo* sufrió de manera significativa. Aún no recuperado de su caída decidió salir a las calles, aunque algunos de sus compañeros trataron de persuadirlo de no hacerlo. Caminó con un bulto en el hombro como protector, lo infiltraron y le estuvieron roseando cloretilo cada tramo por el intenso dolor que sentía en la espalda, y aun así no pudo hacer todo su recorrido a pie. Un tramo lo hizo en ambulancia, luego bajó y lo terminó. ¿Qué lo motiva a poner en riesgo su vida? ¿Qué está en juego si no realiza el vía crucis cada año? Según Terence Turner “lo que está en juego en la lucha por el control del cuerpo [...] es el control de las relaciones sociales y de la producción personal” (1994: 28). Mario busca controlar su cuerpo porque de esta manera controla sus relaciones con los

---

<sup>58</sup> <http://archivo.peru21.pe/mundo/fotos-cristos-viernes-santo-mundo-2124127/5>

<sup>59</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=3Q5GAnqNF1Y&t=2s&has\\_verified=1](https://www.youtube.com/watch?v=3Q5GAnqNF1Y&t=2s&has_verified=1)

demás y consigo mismo, y como resultado se construye una identidad relacional. Su identidad cada año está en juego, por eso llega a decir que si no hace de Cristo no es nadie. A través del control corporal reactualiza, revalida y mantiene en circulación a Mario, el *Cristo Cholo*. Lo hace luchando por controlar su cuerpo viejo y herido para mostrar un sufrimiento similar al de Cristo que le sirva para reafirmarse como tal y a través de él, como él me confesó: “para preservar la fe en toda la comunidad cristiana y de todos los credos”<sup>60</sup>. Asumir el rol de Cristo es una tarea difícil porque para performar su sufrimiento en vivo debe cruzar el límite de la ficción para satisfacer a una audiencia devota que exige más que una buena actuación porque ha dejado de verlo como un simple actor. Por ello, cada accidente y desgracia de la cual se salva es material performativo y discursivo para mostrar ese control corporal que valide su identidad, aunque tenga que entrar en conflicto con su grupo por arriesgar su vida yendo más allá de la ficción y volviendo a ella por momentos.

Por otro lado, al ser la versión chola de Cristo es fácil vincular su sufrimiento con el sufrimiento del *cholo* a lo largo de nuestra historia colonial y poscolonial. La flagelación se vuelve el maltrato del conquistador, del patrón, del Estado, de la iglesia oficial. Aparece una mirada poscolonial de lo cholo en el sentimiento de culpa por el daño que le hemos hecho y seguimos haciendo a este grupo social. Esta imagen se entremezcla con el pasado sufrido de Mario y de los miembros de su grupo y que Mario suele recordar a las audiencias en sus discursos a los medios. Por lo tanto, están en nuestra mente a la hora de verlo padecer. En mi experiencia, la imagen del romano barbudo de Jorge Cusi, con un casco sin penacho, más parecido a los cascos de los conquistadores, me llevó a verlo como un Pizarro, un símbolo de la opresión. Aquellos que se identifican con lo cholo podrían llegar a ver en esos azotes las injusticias de la autoridad o el desprecio de la sociedad y en el acto de cargar la cruz con sufrimiento, su derrotero. Esta forma de ver el vía crucis está presente de manera consciente en el grupo como me confesó Carlos Lastra cuando ven en el *Cristo Cholo* a alguien que también ha luchado por salir adelante como ellos. Cuando esta ‘comunidad’

---

<sup>60</sup> Entrevista a Mario 04/12/2018

sigue al *Cristo Cholo* sufriendo por las periferias de los edificios y la ciudad pareciera que tienen la oportunidad de decirnos ‘miren cómo sufrimos los cholos’.

### IV.3.2 La resistencia física de lo cholo

“Hay 5000 aspirantes a querer cargar la cruz, pero todos quieren cargar un par de cuadras, este humilde servidor recorre veinte kilómetros y es toda una semana de actuación.”<sup>61</sup>

El vía crucis del *Cristo Cholo* es destacadamente una demostración de resistencia física. Desde un inicio tuvo el interés de mostrarlo así proponiendo a la municipalidad de Lima un recorrido Comas-Villa el Salvador, pero terminó haciéndolo Lima-Chorrillos. Al año siguiente la municipalidad del Rímac le pidió hacerlo en su distrito y él propuso subir al cerro, pero le dijeron que no, igual lo hizo con su cruz al hombro logrando así una hazaña física que fue ovacionada. Esta experiencia marcó y configuró su manera de performar el vía crucis. Cuando dejó de subir al cerro empezó a mirar al morro Solar como otra opción. La invitación al cerro Centinela el 2018 fue la oportunidad que estaba esperando hace muchos años para volver a performar su resistencia física. En mi experiencia etnográfica a este cerro lo primero que me llamó la atención fue que el *Cristo Cholo* avanza rápido. Arrastraba el madero con energía y decisión. Para seguirle el paso había que acelerar. La subida al cerro resultó ser una penitencia para todos, un reto físico que me convenció de que el *Cristo Cholo* es un hombre realmente recio. Hay que advertir que su resistencia debe verse a lo largo de toda la Semana Santa porque no sólo se trata de recorrer distancias largas sino de hacerlo varias veces en distintos escenarios, siendo además un hombre cada vez más anciano y con un cuerpo dañado.

A través de performar la resistencia corporal creo que hace una propuesta sobre el imaginario social de lo cholo. En particular, es un reclamo a la mirada poscolonial que ve al *cholo* con menosprecio, como una ‘raza’ inferior. Es el mismo reclamo que han tomado otras representaciones de lo cholo, como el Súper Cholo, y que es una apelación a las características físicas y hasta superiores de su ‘raza’. Mario, el *Cristo Cholo*, le estaría devolviendo parte de su

---

<sup>61</sup> Entrevista a Mario en el programa 24 Horas Medio Día el día 12 de abril de 2017: [https://www.youtube.com/watch?v=cY\\_D8Dg2PK8](https://www.youtube.com/watch?v=cY_D8Dg2PK8)

dignidad a lo cholo con su performance. Pues termina siendo un representante de su 'raza' y, a la vez, el único que lo combina con la imagen de Cristo.

El alcalde Castañeda trajo a un gringo pa' ser Cristo Cholo. Supuestamente nosotros subíamos a la una y el gringo vino como al medio día. Se nos adelantó. Entonces nosotros no nos vamos a correr, vamos a actuar. Comenzamos a actuar. Y después nos enteramos de que la municipalidad había subido la cruz con el gringo hasta la mitad del cerro. Ya la gente lo pifiaba. Pero la cruz, en el madero tenía rueditas. Comenzó. La gente decía *puchicana* la competencia. Pa' ver dos cristos. Ni avanzó ni dos kilómetros, se cansó. Subieron la cruz al camión del serenazgo hasta arriba. La gente lo comenzó a pifiar al extremo que agarró, se tuvo que bajar. Y ya nosotros llegamos."<sup>62</sup>

Para Jorge Cusi también se trataba de una demostración de resistencia chola y hasta una competencia de razas. Cuando acompañé al grupo al Pentagonito este 2019 para hacer un reconocimiento de las estaciones, en un momento Mario se molestó con su grupo pues se quedaban atrás en el recorrido y los soldados iban delante. Les dijo que el grupo *Emmannuelle* debe dar el ejemplo. Se refería al ejemplo de compromiso por medio de su esfuerzo físico. El grupo también debía performar la resistencia. De esta manera el control sobre el cuerpo también es transmitido al grupo que adopta de alguna manera la identidad de su líder.

La resistencia apela directamente a la eficacia de la performance. Como mencioné anteriormente, este año 2019 el *Cristo Cholo* no estuvo bien caracterizado con ese bulto en el hombro ni pudo mostrarse adecuadamente a las audiencias porque fue subido a una ambulancia. Estéticamente decayó su performance y con ello el propósito de entretenimiento que busca un espectáculo teatral, pero no importó porque la eficacia del ritual que está detrás del teatro era más importante. Llegó a la cruz, maltrecho, pero cumplió con su ritual. Aunque si recordamos que para él performar los arrastres es performar a un Cristo 'auténticamente' peruano podríamos pensar que su decisión estética de alterar su apariencia y acciones se mantuvo dentro de lo cholo, pero esta vez con aire grotesco.

### **IV.3.3 La danza de lo cholo: Entre la vulnerabilidad y la resiliencia**

La lucha por el control del cuerpo que termina siendo la configuración de una identidad, como lo plantea Turner (1994), en el caso del sufrimiento y la

---

<sup>62</sup> Entrevista a Jorge 12/09/18

resistencia la identifico en la negociación entre dos identidades, la mesiánica y la chola. Por un lado, el *Cristo Cholo* debe mostrar a un Cristo que sufre físicamente por dolor y agotamiento, debe cumplir con tres estaciones en donde tiene que caer y otra en donde le ayudan a cargar la cruz. Por otro lado, se ha autoimpuesto performar a un hombre de raza fuerte y resistente que tiene un reto físico que debe cumplir. Como resultado aparece una identidad mezclada y contradictoria. Los medios recogen ambas corporizaciones en sus titulares: “Cristo Cholo molido”<sup>63</sup>, “Cristo Cholo cargará la cruz”<sup>64</sup>, “El reto del Cristo Cholo”<sup>65</sup>, “Cristo Cholo listo para azotes”<sup>66</sup>, “Cristo Cholo hace ejercicio para cargar pesada cruz”<sup>67</sup>, “La fuerza de la fe del Cristo Cholo”<sup>68</sup>. La imagen de un Cristo veloz que lleva su cruz auestas entra en conflicto con la imagen de los cristos que vemos en las películas, que cargan su cruz moribundos y, con el ritmo al que están acostumbradas las procesiones. Es en los itinerarios, donde no hay obstáculos y paradas establecidas, que se performa mejor la resistencia y es en las estaciones donde se performa mejor el sufrimiento. El resultado es característico y diferenciador, es propio de la identidad de Mario, el *Cristo Cholo*. Una manera de entender esta contradicción es a través del concepto ‘caída y recuperación’ de Doris Humphrey (1959), que es una técnica de danza moderna que busca distanciarse de la idea tradicional que propone que “el cuerpo tiene que crear la ilusión de no estar condicionado por la gravedad y el movimiento debe producir la impresión de no requerir esfuerzo” (Ertem, 2015:92-93). Gurur Ertem entiende la técnica de Humphrey como una “oscilación entre vulnerabilidad y resiliencia” (2015: 92). De la misma manera la danza del *Cristo Cholo* sería una entre el sacrificio visto como vulnerabilidad del cuerpo y la resistencia y reincorporación como resiliencia. La aparente contradicción se vuelve movimiento y significado. Más aún, se distancia de una teatralidad que

---

<sup>63</sup> <https://ojo.pe/ciudad/cristo-cholo-molido-76904/>

<sup>64</sup> <http://archivo.trome.pe/actualidad/cristo-cholo-cargara-cruz-1555293>

<sup>65</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=ZWw5hMPI2Z0>

<sup>66</sup> <https://www.elpopular.pe/actualidad-y-policiales/2015-03-26-semana-santa-cristo-cholo-listo-para-azotes-en-crucis-2015>

<sup>67</sup> <https://ojo.pe/ciudad/cristo-cholo-hace-ejercicio-para-aguantar-pesada-cruz-195277/>

<sup>68</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=Mj0XL2FwF0Q>

evidencia la ficción y el artificio (la ilusión de la falta de gravedad y esfuerzo) para performar un cuerpo real, afectado, que cae y se levanta. Este cuerpo, que representa la corporización de los cuerpos católicos y cholos performa una danza de la esperanza, de la vida y sus vaivenes. Si cae toda su audiencia sufre y lo anima cuando le cantan ‘levántate, levántate, Señor’. Si se levanta y avanza, lo celebran ‘¡Mario, Mario, Mario!, ¡Cristo cholo! ¡Presente!’”. En esta danza más orgánica y menos ilusionista podemos reconocernos y empatizar con mayor facilidad con la vulnerabilidad y resiliencia del *Cristo Cholo*.

#### **IV.3.4 Los discursos como un mostrar hacer**

Cuando Mario, el *Cristo Cholo*, es intervenido por los medios durante el vía crucis siempre aprovecha para hablar de su delicado estado de salud y de lo extenso de su recorrido. La información que entrega es muchas veces difícil de creer y el efecto que produce es asombro, duda, admiración, alerta y temor por su vida. Por ejemplo, luego del accidente automovilístico del 2016 no ha dejado de decir “tengo cinco coágulos en la cabeza que pueden reventar en cualquier momento”<sup>69</sup>, este 2019 dijo “estoy infiltrado, con la mandíbula fracturada y el pulmón derecho destrozado”<sup>70</sup>. Con respecto a su recorrido dice “venimos recorriendo 20 kilómetros”<sup>71</sup>, con respecto a los latigazos me dijo que recibe 37 o cuarenta menos uno. Su cruz pesa 70 kilos, pero a veces 90 kilos, y algunos de sus actores dicen que 120 kilos. Lo cierto es que toda esta información es circulada por los medios generando en el receptor una idea de una gran proeza de resistencia física y riesgo mortal. Pero no todos los datos son precisos y nadie se preocupa por cerciorarse de su veracidad. La fascinación hace que convirtamos el discurso en un mostrar hacer, es decir, imaginamos que realmente sucede así. Como había comentado antes, en mi experiencia el *Cristo Cholo* recibió la mitad de los latigazos de los que dice haber recibido. El recorrido del 2018 no fue de 20 kilómetros, sino de exactamente 5.07 kilómetros hasta el Paseo de Aguas y subir al cerro sumarían 2.21 kilómetros más (figura 3 en anexo 1). Con respecto al estado real de la salud de Mario es cierto que estaba muy mal pero el nivel del riesgo no era posible medirlo, aunque probablemente sí

---

<sup>69</sup> Observación participante 30/03/2018

<sup>70</sup> Observación participante 13/04/2019

<sup>71</sup> Observación participante 30/03/2018

arriesgó su vida o al menos una recuperación completa. No creo que Mario esté buscando engañar a la audiencia, sino que suceden dos cosas. Primero, se esfuerza por mostrar aquello que no se ve con claridad para que no quede duda de su sacrificio y de su capacidad de resistencia. Su deseo de visibilizar su hazaña le lleva a agrandar las cantidades de todo para hacerlo más admirable. Segundo, sucede lo que dice Gómez Peña “en el performance las nociones de tiempo y espacio son complicadas. Lidiamos con un ‘ahora’ y un ‘aquí’ hiper-intensificados; deambulamos en el espacio ambiguo entre el ‘tiempo real’ y el ‘tiempo ritual’ en oposición al tiempo teatral o ficticio” (2010: 513). Esto explicaría la exageración en las distancias, pero creo que también se hiper-intensifica la percepción del desempeño físico, como una propiocepción alterada, que le lleva al *Cristo Cholo* a hablar de riesgo de muerte y de una intervención divina para soportarlo.

Lo que está en juego cuando Mario somete su cuerpo al sufrimiento y a la resistencia, lo que trata de sostener con su ‘danza’, con sus discursos son la tradición del peregrinaje y su rol de mediador. Los cuales deben hacerse sin importar las consecuencias porque significan la continuidad de un ritual de purificación de sí mismo y del pueblo a través de su representación de *Cristo Cholo*. Como todo ritual de paso necesita producir una transformación en su esencia que él corporiza en su cuerpo puesto a disposición de la performance. Como resultado ha de producirse un cuerpo afectado por el dolor y el esfuerzo, si es herido mejor, como las heridas de Cristo. Sólo así podrá hallar la gracia divina y la gracia del pueblo. La teatralidad está presente en las decisiones estéticas que toma el *Cristo Cholo* y está sujeta a modificaciones porque el propósito de la performance siempre será ante todo la eficacia del ritual.

#### **IV.4 USO DE SÍMBOLOS Y REPERTORIOS SAGRADOS**

Al hablar de repertorio es importante recordar que según Taylor se elaboran a partir de conocimientos previos y prácticas corporalizadas que se expresan a partir de acciones (2015: 55-56). Sobre los símbolos, me interesan aquellos que tienen una referencia en el imaginario social que luego podrían proyectar sentidos y significados hacia la esfera de lo cholo o resemantizarse en el mismo sentido por su uso.

#### IV.4.1 El repertorio mesiánico y sus símbolos

En el análisis de la creación del *Cristo Cholo* mencioné que el repertorio de Cristo venía de restaurar una versión católica basada en los evangelios y en la práctica del vía crucis. Debo añadir que el vía crucis a su vez recoge acciones de la liturgia católica como por ejemplo los rezos, los cantos y las conductas del cura o líder espiritual que preside el ritual. Por otro lado, al utilizar el término mesiánico me refiero no sólo al Mesías que es Cristo sino a su connotación salvadora, es decir, que su repertorio no sólo restauraría una conducta históricamente construida para rendirle homenaje, sino que pretendería agenciarse la capacidad de ‘salvar’ hoy en día.

##### a) El Cristo que reza por las audiencias

A lo largo del vía crucis Mario, el *Cristo Cholo*, se detiene para rezar por la gente de la calle. Estos son actos espontáneos que surgen en el espacio público como parte de su impredecibilidad, pues el *Cristo Cholo* sabe que eventualmente se encontrará con indigentes, ancianos y fieles por los cuales rezará, y aprovecha este intersticio para validar su identidad. De mi experiencia etnográfica recojo un ejemplo para analizar esta dimensión de su repertorio mesiánico.

De regreso por la calle Loreto del Rímac, Mario, el Cristo Cholo carga su cruz. De pronto, se encuentra en el camino con una mujer acorrajada y un joven con movimientos involuntarios. Baja su cruz. El joven se quita el sombrero y la mujer cae al piso entre lágrimas. El Cristo Cholo coge la mano del joven y reza ‘padre amado, obra en su salud, bendícelo, Señor’. Luego, persigna la frente de ambos, levanta a la mujer y la abraza. Reza al cielo en voz baja, no se oye lo que dice. Mira al guitarrista y le hace una seña con la mano y el grupo comienza a cantar ‘perdona a tu pueblo Señor’. Besa la cabeza de la mujer y llegan otras personas a las que también les persigna la frente. Finalmente levanta su cruz y sigue su camino seguido de su grupo y decenas de fieles”.<sup>72</sup>

El gran impacto que genera la presencia de Mario, el *Cristo Cholo*, en sus audiencias se puede ver en esta experiencia. El joven percibe una presencia importante y santa, y se quita el sombrero inmediatamente. La mujer expresa su profunda necesidad interior mediante un acto de rendición cuando cae de rodillas. Mario, el *Cristo Cholo*, sabe por la actitud de ellos que ese momento es real y lo asume. Comienza refiriéndose a Dios como padre, es decir, desde el

---

<sup>72</sup> Observación participante 30/03/18

repertorio de Jesús, de quien se registra en los evangelios que hablaba en esos términos con Dios. Desde esta posición de ventaja (relación hijo-padre) hace un rezo 'real' por dos personas que tienen una necesidad real. Luego, realiza la persignación de la frente la cual es una acción que hacen los curas en su calidad de autoridad espiritual adjudicándose en esta apropiación de teatralidad católica un estatus como intermediario de los favores y milagros de Dios. Ve necesario reforzar el momento con una decisión estética, introduce un clamor en forma de canción 'perdona a tu pueblo' lo cual es otra práctica católica, la de reforzar momentos específicos con canciones alusivas a una situación en particular, pero tiene el cuidado de no mostrar alguna teatralidad escénica que entre en conflicto con el momento de verdad que viven sus seguidores y por eso recurre al gesto escondido para no hacer evidente que tiene pauteado hacer sonar una canción en un momento de vulnerabilidad emocional. Así, el vínculo entre Mario, el *Cristo Cholo*, y sus seguidores se fortalece por medio de la apropiación y reactualización de las acciones de Cristo y las teatralidades católicas. Recordemos que el grupo social que participa de la performance ha optado desde su marginalidad por una alternativa religiosa más cercana a ellos en Semana Santa, la versión chola. Ver las similitudes con la liturgia católica en las acciones de Mario y la seriedad y pasión con que las asume les debe otorgar confianza en su decisión de confiarle su fe. Mario, el *Cristo Cholo*, aprovecha los intersticios entre lo real y lo ficcional, entre lo ritual y lo representacional para ubicarse en un espacio liminal en donde tenga una mayor agencia para las transacciones espirituales y reafirmar así su dimensión mesiánica y santa.

#### **b) La cruz, lo sacro y lo cholo**

La cruz que carga Mario, el *Cristo Cholo*, es un símbolo religioso importante para performar su identidad. No es cualquier cruz, porque él asegura que ha sido bendecida por el papa Juan Pablo II. El tratamiento que le da y que permite que le den es parte de su estrategia para performar el repertorio mesiánico. Lo primero que hay que notar es que nunca ha cambiado de cruz. Una vez se la robaron y la encontró en la cúpula de una iglesia. Con la ayuda de una grúa de la municipalidad la rescató, pero se la cortaron, luego la refaccionó, pero nunca ha dejado de usarla. La cruz está deteriorada, curada de polillas, tajada en su base como un lápiz por ser arrastrada tantos años. La cruz es vieja, fea y sucia

sobre todo cuando levanta el polvo en los caminos. Como si hubiera sido hecha a la medida de su portador. Desde esta mirada, la cruz también podría representar a lo cholo, sobre todo cuando a su alrededor vemos cruces adornadas con plata y oro en cada iglesia. Para volverla un objeto sacro debiera cumplir con algunos requisitos: una historia detrás que es la de la bendición papal y una historia de milagros haciéndola un repositorio de hierofanías. Cada vez que Mario, el *Cristo Cholo*, deja caer su pesada cruz, golpea el piso con uno de sus brazos de madera, una práctica común en los vías crucis de otros lugares. Para Mario, ese golpe representa una liberación de poder capaz de hacer milagros. Así comienza la historia del joven tullido por el cual rezó y ahora puede caminar mejor, golpeó el piso con la cruz frente al muchacho y luego le dijo que se levante. La cruz también es tratada como un santo en procesión. Antes de que Mario, el *Cristo Cholo*, comience a cargarla, la llevan voluntarios.

El soldado dice: '*Quiero pueblo, la gente que nos acompaña, no actores*'. '*¿Alguien que nos ayude a cargar la cruz...? ¿Del público?*' Y se ofrecen cuatro hombres. Dos atrás, y dos en los brazos de la cruz la cargan sobre sus hombros como si fuera un anda de procesión. En el camino se sumarán otros, llegarán a ser más de 6 y seguirán al Cristo Cholo hasta la iglesia Santa Rosa donde él comenzará a llevarla.<sup>73</sup>

El soldado que es representado por Carlos Lastra ha recibido una orden directa de Mario. Él quiere gente, no actores. Con esta indicación introduce al espacio liminal de la representación/ritual a agentes externos que se ven comprometidos por su fe y la tradición. La mayoría de los que carga la cruz piensa que con este acto pagan sus pecados. En la ruta otras personas no dudan en acercarse a la cruz para tocarla y recibir su bendición. Mario, el *Cristo Cholo*, lo permite y de esta manera le infunde a la cruz un peso de sacralidad, una presencia escénica potente que le servirá más adelante cuando la lleve. Y cuando esto suceda, las características de la cruz y su portador la reafirmarán como un símbolo de sacralidad chola. Otro momento en donde cargan la cruz es en la escena del cirineo. Esta se hacía cuando subían al cerro. En una parte empinada se turnaban por grupos para cargar la cruz. El 2019 se hizo en Sunampe por los pobladores, por el alcalde, sus colaboradores y por un grupo de mujeres. En el Pentagonito la cargaron los generales. En el Centro histórico de Lima fue

---

<sup>73</sup> Observación participante 30/03/18

cargada por grupos de hombres y mujeres. La teatralidad con que lo hacen remite a las andas de los santos en procesión (rostro compungido, al hombro, con cadencia y vaivén) y sugiere que sus participantes entienden el acto como una forma de honrar la pasión de Cristo y de buscar ser perdonados de sus pecados. A través de esta participación voluntaria Mario, el *Cristo Cholo*, fideliza a sus seguidores otorgándoles una experiencia única, inmersiva, ritual, que los afecta en lo más profundo de sus creencias católicas.

### **c) El Cristo que enfrenta a la religión oficial**

Los evangelios narran que Jesús tenía enfrentamientos directos con la religión oficial. Mario, el *Cristo Cholo*, se ha encontrado con este mismo conflicto, lo cual le permite aprovechar otras características del repertorio mesiánico como la actitud confrontativa contra el poder religioso. Recuerdo el problema en el atrio de la iglesia Santa Rosa el 2018. Un hombre quería sacar a la gente de la entrada porque interrumpían el paso a los feligreses de la religión oficial y el *Cristo Cholo* llegó para calmarlo. El año 2013, RPP Noticias publicó un artículo titulado *Al arzobispado del Lima le incomoda el vía crucis* donde Mario dice: “el Arzobispado de Lima, inclusive en esta última oportunidad, le ofició a la Municipalidad del Rímac, diciéndole que veamos la forma de cómo no incomodar el Sermón de las Tres Horas”<sup>74</sup>. En otra oportunidad se cruzó con el Señor de los Milagros en la avenida Tacna y para él fue muy especial, le rindió honores pero que luego de la iglesia Las Nazarenas le dijeron que salga más tarde para que no se crucen. Como dice Isabel Herrera, quien actúa de Marta, ‘la iglesia católica se comporta como los fariseos de los tiempos de Jesús’. El 2018 pude presenciar un buen ejemplo de este conflicto:

Regresan al jirón Conde de Superunda y avanzan hasta llegar a la iglesia Santo Domingo de Guzmán. El Cristo Cholo entra y deja caer su cruz frente a una entrada de la iglesia que está cerrada, dice con voz enérgica y estirando el brazo con firmeza una y otra vez *‘Iglesia entiende que las puertas tienen que estar abiertas para todos tus fieles. Entiende, la palabra es una. No hay dos, tres, ni diez. El señor quiere que en su camino todos estemos de lo mejor para él’*. Una mujer grita *‘jallalla, jallalla’*. Una palabra quechua-

---

<sup>74</sup> <https://rpp.pe/lima/actualidad/cristo-cholo-al-arzobispado-de-lima-le-incomoda-el-via-crucis-noticia-581067>

aimara que es una expresión de alegría. Luego entonan *'perdona a tu pueblo señor'*. Recoge su cruz se inclina tres veces y sale de regreso.<sup>75</sup>

Este fue un acto de enfrentamiento entre la religión del pueblo y la religión oficial que se dio en el ámbito representacional desde donde el *Cristo Cholo* hizo una denuncia. José Sánchez afirma que “la denuncia de la teatralidad hegemónica se produciría [...] como [la] producción de una teatralidad artística que invierte o subvierte las pretensiones de representación” (2015: 24-25). Los edificios de la religión oficial se insertan en la ciudad desde una teatralidad escenográfica donde sus grandes puertas y pomposas liturgias han tomado el control de cómo se representa la verdadera fe católica. Pero el *Cristo Cholo* viene a subvertir esta representación al encontrarse con la puerta cerrada, que interpreta como una negación directa, un límite para la otredad y la evidencia de una marginalidad religiosa. Lo hace primero desde la teatralidad de un cuerpo “afectado por la rabia, la indignación, el deseo de dignidad y la ilusión de una sociedad igualitaria” (Sánchez 2015: 24) cuando alza la voz y levanta la mano, luego se traslada a una teatralidad colectiva donde sus seguidores apoyan su denuncia, lo celebran a él, cantan el pecado hegemónico (“Perdona a tu pueblo Señor”), y terminan yéndose como pueblo. Mario, el *Cristo Cholo* ha activado una memoria corporal de un repertorio basto que sólo se suele restaurar parcialmente, convenientemente para el statu quo. El lugar de los hechos, el atrio, es un espacio liminal, con las características del espacio público definido por Cánepa como un lugar político por su capacidad de crítica y acción discursiva (2006). Por lo tanto, se generan percepciones de zonas de poder. Por un lado, está el *Cristo Cholo* y su pueblo haciendo un reclamo de inclusión y por el otro lado está el monumento de la iglesia como un símbolo de poder hegemónico que Mario sabe distinguir y utilizar incorporándolo como parte de su vía crucis. Con este acto de denuncia, Mario, el *Cristo Cholo*, se apropia de la ignominia de su pueblo y se performa como su defensor. Irse con su pueblo es un acto colectivo que afirma la identidad del grupo ofendido. Así, muchos lo validan como un mejor representante ante Dios en Semana Santa. El único que se acuerda de ellos. Una mujer que vive en el cerro San Cristóbal le dice a un periodista:

---

<sup>75</sup> Observación participante 30/03/18

[...] el pueblo de Villa de Fátima y todo San Cristóbal lo aclama a Cristo Cholo que él viene a bendecirnos... mucho creemos en Cristo Cholo cuando él viene a echarnos la bendición en Semana Santa y como ustedes ven ahora él ha venido, es la única persona que se está acercando a bendecir a los finaditos que se han ido [habla del accidente en el cerro], a echar la bendición porque no ha venido ni un sacerdote.<sup>76</sup>

Mario, el *Cristo Cholo*, se ha apropiado desde el repertorio mesiánico de un conflicto real entre la iglesia y un sector de la sociedad para constituirse una identidad de defensor, de representante ante la iglesia oficial y ante Dios. El efecto de ello es una mayor identificación y adhesión de sus seguidores.

#### **d) El Cristo que le habla al gobierno**

Como una extensión del repertorio mesiánico, el *Cristo Cholo* también busca tener una injerencia política. Jesús dijo en los evangelios 'dad al César lo que es del César', en cambio Mario, el *Cristo Cholo*, le dice al César, en tono de invocación, lo que debe hacer. Los medios de comunicación promueven esta conducta cuando le preguntan su opinión sobre la actualidad política y social del país. Como personaje público él siente la responsabilidad de pronunciarse. Por ello ha añadido a su vía crucis la estación del Palacio de Gobierno, a donde llega, cada vez que puede, para hacer una invocación a nuestras autoridades políticas.

Deja caer su cruz frente a las puertas del Palacio de Gobierno y extiende sus manos, hace un rezo y pide que lo sigan repitiendo '*Señor, te pedimos por nuestro gobierno, por nuestro pueblo, que lo bendigas. Señor, a quienes dirigen el destino de nuestra patria (señala al palacio), dales sabiduría, porque el odio de sus corazones, queremos paz, reconciliémonos. Perdona a tu pueblo Señor*'. Continúa con el *padre nuestro* y el *ave María*. Cantan '*perdona a tu pueblo Señor*'. El Cristo Cholo carga a una niña mestiza en un brazo y extiende el otro con la palma de la mano abierta hacia el Palacio de Gobierno. '*Escucha gobierno, ¡escucha!*' señala a la niña y con la voz resquebrajada dice '*por estos niños, por estos niños, un mejor futuro, un mejor mañana, gobierna para tu pueblo*', mueve su brazo de un lado a otro, lo extiende al cielo y mirando hacia arriba concluye '*te lo pedimos Señor*'. Las cámaras de los medios registran todo.<sup>77</sup>

La niña mestiza que el *Cristo Cholo* levanta representa con elocuencia al grupo social que lo acompaña. Aunque su invocación es por todo el Perú, en sus seguidores se puede ver al grupo social que representa, al de lo cholo, que

---

<sup>76</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=ooTELplmu0M>

<sup>77</sup> Observación participante 30/03/18

peregrina a su lado desde el Rímac. Esta acción una vez más refuerza la identidad del grupo añadiendo un conflicto de otra esfera, la social, que atañe más a lo cholo desde el trato marginalizante que se le ha dado históricamente. Es por esta agencia que cree que algunos líderes políticos lo buscan, porque ven en él alguien que representa a un sector. Me contó que siempre, para las elecciones municipales del Rímac los candidatos le piden que salga con ellos ante el pueblo, pero Mario siempre se ha negado. Se desvincula de intereses políticos porque dice que no es parte de su labor, aunque luego lo vemos apelando a esta instancia para que reconozcan a su grupo.

#### **IV.4.2 El repertorio chamánico y sus símbolos**

En el Perú tenemos una tradición andina que viene de tiempos preincas. Los curacas o chamanes se encargaban de hacer pagos a la Pachamama. Estos rituales están llenos de simbolismos y son parte de una religión ancestral que aún se mantiene vigente a pesar del colonialismo católico.

##### **a) El Cristo y el chamán**

El año 2016, cuando comenzaban a peligrar los desbordes en el río Rímac por causa de los huaicos en la sierra, Miguel Baldeón, quien hace de Pilatos y que además es un cantante lírico de música andina llamado Korekenke, invitó a otra cantante llamada Pilar Hernández para dar inicio al vía crucis con canciones andinas. Vestidos de incas hicieron un pago simbólico a la tierra en el frontis de la municipalidad del Rímac<sup>78</sup>. A Mario le gustó la fusión y como unos místicos le habían contado que el cerro San Cristóbal fue el apu de los Incas se animó a continuar con la propuesta, pero como vivíamos en una situación de riesgo por desastres naturales creyó mejor traer a un chamán de verdad. Miguel le presentó a Wawa Inti, un músico andino que ha heredado esta tradición de sus ancestros de Huancavelica y a través de él llegó el repertorio chamánico. El interés estaba en hacer el pago a la Pachamama y a la Yacumama, para aplacar la ira de los dioses y salvar al Perú de mayores desastres naturales. A continuación, relato en extenso mi observación del pago a la tierra en el frontis de la iglesia Santa Rosa.

---

<sup>78</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=HBp5XH\\_cfvU](https://www.youtube.com/watch?v=HBp5XH_cfvU)

Inicia el pago a la tierra. Entran dos jóvenes ñustas y colocan en medio y en el piso sus ofrendas a la Pachamama, la olla con coca y unas flores. Arrodilladas levantan las manos al cielo e inclinan la cabeza. Aparecen Wawa Inti y su músico, están vestidos de negro con bordes dorados, llevan una especie de mascaypacha con 5 plumas grandes en la cabeza. El músico entra primero, danzando y tocando el bombo. Wawa Inti, detrás, toca su pututu y levanta sus lanzas incaicas. En medio del ritual entra el Cristo Cholo por el lado izquierdo. Wawa Inti toca su pututu y comienza a mover los brazos, se coloca por detrás del Cristo Cholo y hace gestos como elevando un aroma hacia el cielo a su paso. Vuelve a las ñustas y les pone el pututu en la nariz, ellas aspiran y hacen como que entran en trance. El Cristo Cholo se ubica en medio y en primer plano, delante de todos los camarógrafos y periodistas, y levanta las manos al cielo como en adoración. Wawa Inti se ubica exactamente detrás y al fondo y dice con voz alta '*Oh taita inti uyai cuyai*' que se traduce como "Padre Sol atiéndenos por compasión". Ambos, se arrodillan al mismo tiempo. Después de unos segundos el Cristo Cholo se levanta y recita una adaptación del poema "El caminante" de Facundo Cabral, luego canta '*Gloria a Dios, gloria a Dios, gloria al Padre*' y todo su grupo le acompaña. En la parte que dice '*...gloria a Dios, gloria al hijo*' se arrodilla con los brazos extendidos hacia las ofrendas de la Pachamama. Luego se voltea hacia las cámaras. Wawa Inti toca la quena y suenan el bombo y las semillas. Salen todos menos el Cristo Cholo. Inician las escenas de los evangelios.<sup>79</sup>

Partiendo de la categoría de la tradición vemos cómo ha habido una reactualización de la tradición provinciana del pago a la tierra en el vía crucis, característica que, según Neira (2009: 163), es parte de lo cholo y que ha podido ser insertada porque lo cholo en el *Cristo Cholo* le abre esa posibilidad. El pago a la Pachamama que Wawa Inti aprendió viendo a su abuela, fue llevado a la escena y reactualizado en una versión para Semana Santa y el *Cristo Cholo*. Aunque en la historia del vía crucis los 'anexados' han sido de distintas naturalezas y creencias, como los hindús en su momento, estos traían la presencia de lo cholo por medio de las características estéticas de la mezcla y el bricolaje, pero en el caso de Wawa Inti, además de ello, la presencia de lo cholo se manifiesta por medio de la recuperación de la tradición andina. Y al ser una tradición mística de tiempos incas y preincas vemos que desde la categoría del imaginario social el *Cristo Cholo* se apropia de la mirada exotista de Portocarrero que plantea una exaltación de las raíces incaicas de lo cholo en desmedro de lo que representa en el escenario urbano, aunque veremos más adelante que la

---

<sup>79</sup> Observación participante 30/03/18

apropiación no es completa. Entonces, esta reactualización de la tradición viene con características exotistas que añadirán nuevas dimensiones al repertorio del *Cristo Cholo* desde el repertorio del chamán.

La nueva versión del pago a la Pachamama es el resultado de una mezcla entre el catolicismo y la religiosidad antigua de los incas y preincas, también es una mezcla entre ritual y representación, entre realidad y ficción que es posible debido a la naturaleza performática de Mario, el *Cristo Cholo*, que transita libremente en este escenario liminal mostrando las ambigüedades y contradicciones en su cuerpo y sus acciones. Veamos cómo.

Luego de iniciado el ritual la primera interacción entre Wawa Inti y el *Cristo Cholo* se da cuando este último entra a escena. Con el aroma místico de su pututu, así como las sahumadoras católicas, Wawa Inti lo sigue, marcando una estela sacra a su paso y validando en el acto su superioridad en la jerarquía de los dioses. Así, ambos dejan en claro quién es el protagonista y quién el invitado. Pero lo más importante es que se valida la identidad mesiánica de Mario, el *Cristo Cholo*, desde otro repertorio, el chamánico, y desde otro discurso, el exotista. De esta manera la participación de Wawa Inti está justificada. Y entendemos más a que se refiere Mario cuando dice que 'todo suma'. Todo aquello que lo reafirme ante sus audiencias es bienvenido.

Pero el *Cristo Cholo* es generoso y busca un lugar común entre las cosmovisiones que habitan en nuestra cultura y decide reconfigurar su repertorio para vincularse con el repertorio chamánico. Aunque detrás de esa generosidad esté una decisión estética que no pierde la oportunidad de mezclarlo todo. Un punto en común es que tenemos a dos hijos clamando a sus padres. En el cuerpo cadencioso y las acciones del *Cristo Cholo* se ve un Cristo en conexión con su padre celestial por medio de la oración y la adoración - postración. Simultáneamente Wawa Inti, que en quechua significa hijo del Sol, también busca el favor de Taita Inti (Dios Sol), de la Pachamama (Diosa de la Tierra) y de Wiracocha (Dios-padre antiguo) por medio de su ofrenda. En un momento vemos a Mario, el *Cristo Cholo*, ubicado en primer plano de cara al público y con los brazos abiertos y a Wawa Inti exactamente detrás de él al fondo en la misma posición. Wawa dice en quechua 'Oh Dios Sol te quiero mucho'. Y ambos se postran ante sus dioses. Ambos hijos claman a su padre o, a través del clamor

del hijo de Dios, el hijo del Sol puede volver a clamar a su padre. En términos espaciales el clamor andino aparece como una sombra detrás del clamor católico. Una sombra que si la vemos en el tiempo ha venido apareciendo poco a poco. Primero nominalmente, desde que se le llamó *Cristo Cholo* al Cristo de Mario, y finalmente en la inclusión de Wawa Inti a la performance de manera física, pero aún con un aura etérea y bajo las órdenes del *Cristo Cholo* que deja bien en claro su control sobre la performance a cada momento. Pareciera que estamos ante una evolución de la performance donde lo cholo adquiere nuevas dimensiones. Pero luego veremos que de la misma manera en que las adquiere las pierde.

A continuación, quisiera mostrar cómo las decisiones de escena responden a una línea estética de lo cholo que usa la mezcla como recurso para redimensionar repertorios. Desde los estudios de performance quiero recoger el concepto de *actos de transferencia* de Taylor (2015) entendiéndolos como aquellas formas de transmitir conductas de un repertorio a otro, con la idea de reflexionar sobre el fenómeno que se ha dado en el ritual del pago a la tierra en su versión reactualizada para el *Cristo Cholo*. Cuando he hablado de 'resignificaciones' o 'renombramientos' en los rituales católicos impuestos en el ande, me refería a nuevas formas que toman las performances por medio de, según Taylor, un desplazamiento, un doblaje o simultaneidad de la performance (2015: 90) con el objetivo de hacer pervivir las costumbres ancestrales del antiguo rito en los intersticios del nuevo rito. En el caso de la escena del pago a la tierra lo que sucede entre el *Cristo Cholo* y Wawa Inti no es un acto de transferencia propiamente dicho, en el sentido de que algo deja de ser o se transforma para dar lugar a lo nuevo. El ritual andino no se abre paso a través de la representación católica del vía crucis, sino que aparece por invitación para plantear una convivencia. Se recupera en su esencia para entrar en diálogo con la presencia del *Cristo Cholo*. Y en esta dinámica es donde se transfieren algunos gestos y cosmovisión que recoge el *Cristo Cholo*, cuando lo vemos arrodillándose ante las ofrendas o defendiendo la idea de tener que hacer un pago para aplacar la ira de los dioses. No llega a ser un acto de transferencia en su totalidad porque no tenemos, por ejemplo, a un Cristo con vestiduras incas haciendo un pago a la tierra. Tenemos a dos personajes en convivencia,

respetándose mutuamente, sin ocultarse dentro del otro para sobrevivir que es lo que sucede en la mayoría de los santos católicos que son venerados en el ande. Ambos claman por una convivencia real. Y, como argumenta Mario, si somos un país mestizo entonces eso es posible. Al menos, el *Cristo Cholo* en su performance muestra que es posible. No sólo la convivencia transparente entre catolicismo y religiosidad andina sino aún con la cultura secular como lo propone la inclusión del poema argentino de Cabral, o cuando se lo ve cantando la salsa *El nazareno* en un mercado<sup>80</sup>. Claramente a nivel de estética el producto es una mezcla, un bricolaje. A la vez se generan varios argumentos a favor de esta mezcla, aunque la evangelización se impuso a través de ritos de sustitución, el argumento de Wawa Inti al decir que Wiracocha es el dios antiguo, el mismo dios que adoran los católicos, pero con otro nombre, genera puentes entre ambas creencias y otorga verosimilitud a la propuesta. De esta manera, lo cholo, entendido como lo mestizo, como una mezcla se hace presente a nivel estético en el pago a la Pachamama.

Sobre la introducción de la mística andina en el vía crucis, Wawa Inti me confesó que fue idea de los periodistas.

Los periodistas como que querían mezclar lo nuestro porque también somos un pueblo mestizo. Y Mario se abrió a la idea porque dijo que no tiene nada de malo. Como él dice, él no es Cristo, él es Cristo Cholo. [...] Cristo no es así que hace un pago a la tierra. Pero como él dice, yo soy peruano, soy andino y la fusión pues tiene que ir para todas las personas que vivimos aquí en Perú. Y bueno yo acepté.<sup>81</sup>

Mario se apropió de la mirada exotista a pedido de los periodistas. Es interesante ver que, según Portocarrero (2009), esta mirada está enfocada en promocionar lo cholo en la imagen de lo ancestral en vez de la imagen de lo urbano. Para los periodistas, Mario, como *Cristo Cholo*, necesitaba 'cholearse' un poco más, pero de una choledad que venda, que sea buen material para crear contenidos. Pero la idea de esta mirada es invisibilizar las otras características de lo cholo, que no gustan, que no venden. Mario no cruzó esa línea y se mantuvo fiel a su imagen de *cholo* urbano. Trajo lo exótico y dialogó con ello, pero no se exotizó visualmente, sólo en la interacción con el pago. Esta independencia le permitió

---

<sup>80</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=JsKqAcISy5o>

<sup>81</sup> Entrevista a Wawa Inti 05/10/18

prescindir de Wawa Inti este año 2019 cuando no pudo estar por motivos de trabajo. Cuando le pregunté a Mario quién haría el pago a la tierra este año me dijo que simplemente no se haría. Así que esta supuesta evolución de la performance de la que hablaba líneas arriba no apareció este año. Lo cual demuestra que Mario, el *Cristo Cholo*, negocia con distintos repertorios para no sólo enriquecer su propuesta, o mostrar el mestizaje del Perú, o reafirmarse como el Cristo de los peruanos sino también para mantenerse en circulación aprovechando las coyunturas. El pago a la tierra y al agua era necesario en tiempos de huaicos e inundaciones, pasado el peligro otros repertorios aparecerán y otros discursos que lo validen. Lo cholo tiene esa capacidad a nivel de espacio, de estética, de filosofía, de poder incluirlo todo, de mezclarlo todo, bajo el argumento de que en el Perú todo es una fusión. Una vez más el *Cristo Cholo* se sitúa en un espacio de libertad, libertad para acomodar su repertorio según las circunstancias. Siempre y cuando no altere su identidad y posición como el único *Cristo Cholo* del Perú.

## **b) Los símbolos del chamán**

Wawa Inti llegó con sus instrumentos andinos a sonorizar momentos importantes del vía crucis. Como resultado, otra dimensión de lo cholo se hizo presente.

El pututu. Este instrumento de viento servía para anunciar una llegada, hacer una convocatoria o marcar momentos de un ritual en las culturas preincaicas e incaicas. En la performance cumple esta misma función. Veamos algunos ejemplos de ello durante el jueves y viernes santo.

- Jueves santo. La performance inició con el sonido del pututu. Wawa Inti salió de la municipalidad para anunciar con su instrumento que ya estaba por comenzar la representación.
- Suena el pututu para iniciar la escena del bautismo de Jesús.
- Juan el bautista dice: “Ahí viene, ¡Ahí viene! El cordero de Dios que quitará todo el pecado del mundo”. Suenan el pututu y el bombo. Luego una melodía con la quena.
- Cuando Jesús es bautizado, Juan el bautista dice: ¡Cordero de Dios, que quitas el pecado del mundo! ¡Danos la paz! Suenan el pututu y sus instrumentos, la guitarra comienza a tocar ‘Bendícenos Señor con tu espíritu’. Por un instante se entremezclan ambos estilos musicales.

- Vienes santo. Una vez más la performance inicia con el sonido del pututu. Un joven canta el tema 'Aleluya' de Leonard Cohen. Al mismo tiempo Wawa Inti toca su quena y suenan el bombo y las semillas. Ambos temas se entremezclan. Por instantes uno podía encontrar coincidencias armónicas.
- Inicia la escena de la tentación de Jesús y aparece el diablo diciendo '¡Oye Jesús! ¡Hijo de David!', se le acerca sigilosamente y el músico hace sonar las semillas.
- En la escena del ciego que recobra la vista cuanto todos gritan '¡Milagro!' suenan el pututu y el bombo.
- Luego de rezar por una mujer en silla de ruedas, el Cristo le persigna la frente y dice 'Perdona a tu pueblo Señor'. Suenan el pututu y el bombo.

Como vemos, el jueves santo el pututu marcó momentos importantes como el inicio de la performance y el inicio de la escena del bautismo, también la entrada de Cristo de manera incidental, y el anuncio de un cambio de estatus en Jesús en el rito de paso del bautizo donde antes era un hombre común y luego el salvador que iniciaría su ministerio. El viernes santo el pututu volvió a marcar los momentos importantes y además anunció la manifestación de un milagro en una escena de ficción y en otra de la vida real reforzando la percepción ambigua de lo que sucede en estos momentos. Su ausencia se sintió en la escena del diablo. En su reemplazo sonaron las semillas como un conjuro, pues el diablo no merece oír el sonido sagrado. El pututu no suena hasta que algo de la performance acontece. Es decir, está al servicio de las acciones de la performance. Suena en respuesta a algo. Como el 'amén' de los cristianos. Pero también anuncia el favor o la aprobación de los dioses prehispánicos, y su compañía en la presencia del hijo del dios sol. Celebra una manifestación de poder divino, celebra la divinidad de Mario, el *Cristo Cholo*. Su presencia en las encrucijadas, en medio del tumulto, es un testimonio que reafirma públicamente al *Cristo Cholo*. Los ancestros prehispánicos le han otorgado su favor delante de pueblo.

Con respecto al cruce de estilos musicales, el oír las alabanzas católicas con un aire andino refuerza la idea de mezcla y convivencia. El entrecruzamiento de la música andina y el tema *Aleluya*, más allá de haber sido un problema de coordinación, sugiere un discurso en construcción que por momentos halla lugar en la polifonía de su improvisación y deseo de convivir. Al finalizar el vía crucis a veces los músicos improvisan algunos temas. De pronto podemos ver a Salomé, la joven que consiguió matar a Juan el bautista danzando, danzando

con ritmos andinos<sup>82</sup>, estas fusiones improvisadas van configurando nuevas mezclas de lo cholo.

El sonido del pututu en la flagelación de Cristo refuerza la idea de que se manifiesta una presencia divina para ayudar al *Cristo Cholo* a resistir en su cuerpo. No sólo Dios sino los dioses prehispánicos lo fortalecen para cumplir su misión. Lamentablemente el pututu se hizo extrañar en el momento de la crucifixión porque Wawa Inti ya se tenía que ir, lo cual muestra el lado caótico e informal del vía crucis, o tal vez por azar su ausencia nos está diciendo que no sólo Dios ha abandonado al *Cristo Cholo* por cargar los pecados de todos los peruanos sino también los dioses prehispánicos.

Los instrumentos andinos performan, a través de sus sonidos, la presencia del mundo andino. Esta presencia se apropia del repertorio religioso en el campo de lo sonoro para resignificarlo dramáticamente, teatralmente. El sonido del pututu se convierte en una especie de leitmotiv de la dimensión chola y sagrada del *Cristo Cholo*, se hace parte de su representación en el espacio sonoro.

La quena. Luego de que Pilatos manda azotar a Jesús para aplacar la ira de sus acusadores viene la escena de los azotes y la burla. En el momento de la burla el libreto dice:

LONGINO

¿Cuál ha de ser vuestro primer deseo? No habláis, ¿cómo? No decís nada, he venido a ofreceros un cetro de oro (pone en sus manos una caña). Ahora sí podéis decir que eres el rey de los judíos.

Este texto está basado en el evangelio de Mateo donde se menciona brevemente que los soldados romanos hicieron una parodia de Jesús como rey poniéndole un manto de escarlata, una corona tejida de espinas y una caña en su mano derecha. En la performance, el texto ha sido sintetizado y no se dice todo lo que está en el libreto. Primero le entregan la caña y luego le colocan la corona de espinas. Lo interesante de esta escena es la caña como metáfora de un cetro de oro. Un cetro simboliza autoridad en muchas culturas como la romana. El año 2012 el cetro fue un palo de madera, el año 2013 y subsiguientes fueron unas hojas de palmera, el año 2018 fue una quena (figura 4 en anexo 1). La facilidad

---

<sup>82</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=2BY6qvfsufs>

con que el objeto cambia cada año sin afectar la escena se debe a que su presencia se sostiene en una metáfora y esto facilita un acto de subrogación, de sustitución. Es decir, podemos olvidar que originalmente se le entregó una caña a Jesús, pero lo que no se olvida es lo que el nuevo objeto sustituye metafóricamente, en este caso, a un símbolo de autoridad. Jorge Cusi salió del escenario buscando a una persona, la halló en medio del público y le pidió que le sacara una quena de una bolsa, esta se la entregó y regresó al escenario para usar el objeto como cetro. Nadie había traído una caña o una palma, entonces había que improvisar. Esta práctica improvisada de conseguir algo que resuelva el problema de la escena, muy común en las representaciones del grupo *Emmannuelle*, hizo que llegar al objeto de la quena haya sido un hallazgo, una resolución acertada hacia el discurso de lo cholo, aunque esa no fuera la intención. Pero como dice Leonardo Arenas, miembro del grupo, “[...] esta choledad se va dando como de casualidad. Parece que el destino nos llevara a la mezcla, a la choledad porque en realidad todo ha sido de casualidad. De casualidad salió algo bonito. A veces las mejores cosas salen de casualidad.”<sup>83</sup>

La quena, al igual que el sonido del pututu, nos evoca la presencia de Wawa Inti que en momentos anteriores estuvo tocándola. Burlarse del *Cristo Cholo* poniéndole una quena en la mano podría interpretarse como una representación del resultado de la colonización. Al hombre del ande se le quitó su poder (su cetro), se le sometió y, en lugar de autoridad, se le entregó un instrumento para hacer sonar su infortunio, sus melodías tristes, porque son gente triste según la mirada poscolonial. Al ser el único momento durante la performance donde el *Cristo Cholo* coge un objeto andino se vuelve más significativo. Antes hacía milagros, eran buenos tiempos, luego, el abuso de poder, la injusticia, el castigo y la muerte.

#### **IV.4.3 La ruptura de la representación en el repertorio: Teatralidades disidentes y propositivas**

12:54pm. Por la entrada de la municipalidad salen las ñustas, Wawa Inti y su músico que toca el bombo legüero y las semillas. Wawa Inti hace sonar su pututu. Comienza el vía crucis con el rito del pago a la tierra. Bajan las gradas. Por detrás viene el Cristo Cholo, solemne, con un manto blanco en la cabeza, lo acompañan todo su grupo. De pronto

---

<sup>83</sup> Entrevista a Leonardo 27/11/18

grita: '¡Baja Wawa, abre más, abre más!'. Y Wawa Inti obedece. Un hombre del público se acerca y besa la mano del Cristo Cholo y este dice: '¡Nos abrimos y nos ubicamos en todo el entorno de las escaleras!'.<sup>84</sup>

En el espacio público del vía crucis la performance de Mario, el *Cristo Cholo*, imprevisiblemente es interrumpida por distintos motivos. El mismo Mario la detiene para dar indicaciones a su elenco, o para responder preguntas a los medios, y a veces es detenido por las autoridades para desviar su ruta. Estas interrupciones derrumban toda aspiración de suspensión de la realidad que buscaría una ficción continua o una experiencia inmersiva, y llegan a ser tan frecuentes que producen confusiones perceptivas en el público. Recuerdo a una jovencita decir sobre lo que veía 'creo que están ensayando'. Hay interrupciones que llegan a ser realmente significativas por el momento en el que se dan, como la mencionada arriba, que interrumpe un ritual para dar una indicación de escena. O cuando Cristo, ya muerto, mientras es llevado sobre la cruz, levanta la cabeza para decir '¡Carlos, párate, párate!'. Para analizar estas interrupciones voy a tomar la idea de 'ruptura de la representación' propuesta por Victoria Pérez (2015) que se enfoca en lo que muestra una teatralidad que se interrumpe. Esta teatralidad es llamada por Pérez, 'teatralidad disidente' (2015) y, como cité en el marco teórico, se entenderá "como una 'mirada consciente' por medio de la cual 'la realidad queda desvelada como un juego de representaciones y la veracidad de su sentido pasa a ser cuestionada'" (2015: 206). Es decir, propone una interrupción que haría visible el artificio representacional del repertorio oficial para cuestionarlo. Esta ruptura de lo representacional evidencia dos cosas a mi entender. Primero, se rompe con una representación mesiánica y religiosa que viene de la tradición del vía crucis católico que al ser interrumpida muestra cómo se ha construido e instalado como una realidad en la mente de los fieles. Se espera ver a un Cristo introspectivo y sufriente, pero aparece un Cristo con una mirada panóptica, atento y dispuesto a todo lo que sucede a su alrededor. Mario, el *Cristo Cholo*, disiente de la representación oficial y hegemónica de Cristo con sus acciones y plantea otra manera de representarlo, una forma intermitente, mezclada con otras agendas, cercana a la necesidad del pueblo, finalmente, chola. Segundo, esta nueva corporización de Cristo por medio de la ruptura es

---

<sup>84</sup> Observación participante 30/03/18

estratégica para vincularse con el ámbito social y político que desde una versión oficial no podría ser posible. De esta manera Mario, el *Cristo Cholo*, se agencia la posibilidad de tener injerencia en los problemas de la sociedad actual. La ruptura constante se vuelve un recurso para reconfigurar el repertorio mesiánico hacia la crítica de una representación tradicional que no satisface las necesidades de un grupo social, el cholo, y plantea una opción más accesible por medio del vínculo social. Cuando Pérez afirma que “lo fundamental en el efecto de la teatralidad es que esta dinámica de engaño o fingimiento se haga visible” (2015: 206) me hace ver las interrupciones del *Cristo Cholo* como una acción pública que disiente sobre la representación occidental de Cristo que ha llegado a ser insuficiente para algunos grupos sociales que buscan en sus creencias soluciones prácticas para sus problemas. Tal vez un Cristo hecho a su medida se las podría dar.

Por otro lado, existe también una teatralidad propositiva que según Sánchez se basa en los afectos, en la empatía (2015: 54). Si la teatralidad disidente hace evidente el mecanismo hegemónico de representación, la teatralidad propositiva ofrece alternativas de representación a partir del vínculo afectivo. Si se busca un cambio social, tan sólo indicar el problema por medio de la ruptura no lo resuelve, pero si al mismo tiempo se proponen alternativas construidas a partir de la escucha y la convivencia entonces se puede tener cierta esperanza. El *Cristo Cholo* ha surgido de la empatía con el pueblo, su teatralidad viene cargada de proposición. Por ello, su versión corporizada de Cristo ha logrado llenar el vacío representacional de lo cholo en la religión católica limeña. ¿De qué manera? Puedo tomar los tres tipos de teatralidades propositivas planteadas por Sánchez (2015: 54-55) para explicarlo. Según la teatralidad de la rabia el *Cristo Cholo* hace propias las pasiones y sufrimientos de lo cholo que pone en escena desde su cuerpo en relación con su propio repertorio y otros que atrae y, en relación con las instituciones del estado a las que confronta. Según la teatralidad del juego constituye una nueva ficción del catolicismo, de la imagen de Cristo que permite a sus participantes organizarse como comunidad ya sea en el grupo *Emmannuelle* o como sus seguidores fieles. Según la teatralidad del cuidado ha construido su propio repertorio a partir de la escucha, de la apropiación del dolor ajeno, del respeto a las identidades que lo siguen, a sus voces y a sus cuerpos,

haciendo de su presencia, su interacción y su discurso un ejemplo de la mezcla de ellos, de lo cholo.

Los símbolos y repertorios sagrados del *Cristo Cholo* analizados en esta parte dan cuenta de la construcción de una identidad representativa de lo cholo, que ha tenido que negociar desde los intersticios de la tradición católica, con la tradición mística del ande, con los espacios, con la estética visual y sonora, con la misma representación a través de su ruptura desde una teatralidad disidente y propositiva que se apropia estratégicamente de las impredecibilidades del espacio escénico, de los conflictos sociales para crear una imagen de empatía, defensa y protección, que lleva símbolos sacros que sirven como un vínculo con la gente convirtiéndolos en seguidores y así constituyendo sus identidades cholos.



## CONCLUSIONES

La performance religiosa de Mario, el *Cristo Cholo*, es una creación escénica que da cuenta del fuerte componente religioso y ritualista que configura la identidad de los grupos sociales situados en la marginalidad, aquellos que son herederos de la migración y que se constituyeron en nuevos sujetos en la urbe. Su propuesta es un *aggiornamento* cholo, en el sentido que ha logrado una actualización de las prácticas religiosas para un público que lo sigue. Es una paraliturgia chola porque oficia un ritual mestizo como un líder espiritual sin el aval de la iglesia oficial. Ha logrado hacer convivir sobre el escenario la mezcla de culturas y creencias para reafirmar nuestra identidad mestiza como peruanos, cuestionando las formas hegemónicas de representación de la religión y lo sagrado. Para ello, ha recurrido a la sensibilidad que le producen sus experiencias místicas y cercanas a la muerte, a los consejos de los amigos, de los medios, de las autoridades civiles y de místicos que incentivan su intuición para hacer aquello que considera le agrada a Dios y así lograr reunir a todos los credos.

Los recursos por medio de los cuales Mario ha construido una representación de lo cholo han venido del campo de la cultura, las artes, la religión y su experiencia de vida. Así, se ha servido de distintas estéticas, de distintos espacios, de distintas tradiciones, de distintos imaginarios sociales, de distintos repertorios como el mesiánico, religioso católico, chamánico, ha negociado con estas corporalidades en escena para constituirse una identidad dinámica y abierta a todo tipo de negociación. En la dimensión representacional ha tenido que distanciarse de la idea de actor y personaje y se ha acercado al rol del performer que se constituye uno con su creación lo cual le permite vincularse con sus audiencias y seguidores desde la ambigüedad perceptiva, desde un espacio liminal, creando una presencia y espacio sagrado que le permitan realizar actos de purificación como ritos de paso en un contexto de tradición y religión, agenciándose la posibilidad de salvar a su pueblo cada año, de interceder por sus pecados ante Dios.

Cuando muestra vulnerabilidad y resiliencia en su cuerpo controlado, como quien domina una danza, logra crear lazos de empatía con lo cholo, con los grupos sociales que lo siguen, que participan con él apropiándose también de sus

símbolos al pedirle un rezo, al cargar la cruz, pues también comparten una historia de sufrimiento y de lucha diaria. Él se ha vuelto su representante, el mediador no sólo ante Dios sino ante la iglesia oficial y ante el presidente de la república. Por medio de una teatralidad disidente hace un reclamo o eleva un clamor por los olvidados, aquellos que siguen sin encontrar un lugar en la sociedad y en la religión. Por medio de una teatralidad propositiva se vincula afectivamente con sus seguidores performando su sufrimiento, proponiendo una forma alternativa de fe católica que nace de conocer bien a su audiencia. Su arte se ha vuelto crítico y político sin perder una estética de lo cholo que le vincula con la marginalidad, con la mística ancestral. La teatralidad ha sido su herramienta para transitar en el *continuum* entre la dimensión ritual y teatral, con mayor incidencia en la eficacia, en un contexto de religiosidad como es una semana santa aprovechando las características de afectividad e imaginación del espacio estético que ha construido.

El grupo *Emmannuelle*, su familia, lo acompaña fielmente cada año por causa de lo que significa cumplir con la tradición del peregrinaje en Semana Santa y por la inmensa gratitud que le tienen. En un contexto de sociabilidad se comprometen a colaborar colectivamente, con un espíritu de reciprocidad, para reponer cada año el vía crucis. A pesar de que han perdido sus mejores escenarios, que ya no cuentan con los recursos de años pasados, que aún el estado no los nombra patrimonio cultural, y que no reciben algún incentivo económico más que los viáticos, siguen adelante porque su mayor motivación es la tradición de la fe.

La importancia de la constitución de la identidad de lo cholo se hace relevante ante la presencia de la discriminación en nuestra sociedad. Si la discriminación es real y el *Cristo Cholo* performa lo cholo y a un grupo social que se identifica con este concepto, entonces en su propuesta ha de recoger sus conflictos con la sociedad. Esta idea se desprende de los conceptos de drama social y drama escénico de Turner (1985: 300-301) que son apropiados para pensar la relevancia del trabajo del *Cristo Cholo*. Si existe drama social, entonces el drama escénico debiera recoger sus conflictos. Tanto el poder político como el religioso son señalados por las acciones del *Cristo Cholo* como una llamada de atención, como un reclamo que visibiliza un drama real. Mario y sus seguidores son los

*cholos* que el gobierno olvida y que la religión oficial deja afuera. Mantenerse en circulación apelando a todo lo que se encuentre en el camino es la estrategia chola para hacerse presentes, como un grupo social, con una identidad construida desde el arte, el sufrimiento, la fe y la esperanza de un futuro mejor.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUGÉ, Marc

2000        “Los «no lugares» espacios del anonimato”. 5ta reimpresión.  
Gedisa. Barcelona.

AVENBURG, Karen

2015        “Escenificando procesos y contrastes en la Fiesta del Rosario de  
Iruya ¿Cultura local versus mundo occidental?”. *Época III*. Colima,  
2015, Vol. XXI, Número 41, pp. 97-134.

AVILÉS, Marco

2016        “De dónde venimos los cholos”. Primera edición: Lima: Editorial  
Planeta Perú.

2017        “*No soy tu cholo*”. Primera edición: Lima: Editorial Penguin Random  
House.

BOAL, Augusto

2004        “*El arco iris del deseo. Del teatro experimental a la terapia*”.  
Barcelona: Alba Editorial.

BOFILL, Jaime

2014        “Bomba, danza, calipso y merengue: Creación del espacio social  
en las fiestas de Santiago Apóstol de Loíza”. *Latin American Music  
Review*. Texas, 2014, Volume 35, Number 1, pp. 115-138.

CÁNEPA, Gisela y ULFE, María Eugenia

2006        “*Mirando la esfera pública desde la Cultura en el Perú*”. 1ra edición.  
Lima: CONCYTEC.

CÁNEPA, Gisela

“*La Paisana Jacinta: pensar la relación entre representación y discriminación  
racial*”. Consulta: 04 de noviembre de 2018.

<https://intercambio.pe/la-paisana-jacinta-pensar-la-relacion-representacion-discriminacion-racial/>

CARRILLO, Fidel

*Fidel Carrillo, fotógrafo*. Consulta: 3 de Julio de 2018.

<http://www.fidelcarrillo.com/>

COASACA, Willver

2012        “*Dramatización y religiosidad cultural en Semana Santa: Cultura Cúltica local*”. Tesis de maestría en antropología. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, escuela de graduados.

CORNAGO, Óscar

2003        “*Pensar la teatralidad. Miguel Romeo Esteo y las estéticas de la modernidad*”. Madrid: Editorial Fundamentos.

DE LA PUENTE, Roberto

2012        “Choleando: Racism in Perú”. Lima. Consulta 28 de junio de 2018

<https://www.youtube.com/watch?v=2wrixBocUg0>

DIÉGUEZ, ILEANA

2007        “*Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*.” Atuel. Buenos Aires.

2009        “*Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas*”. Artea.

[http://arteescnicas.uclm.es/archivos\\_subidos/textos/205/escenarios\\_teatralidades\\_liminales.pdf](http://arteescnicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/205/escenarios_teatralidades_liminales.pdf)

DÍAZ DE PRADO, Alberto José

2014        “*Sincretismo paralitúrgico y representaciones escénicas asociados a la tradición festiva de América Latina*”. Tesis de doctorado. Madrid: Universidad complutense de Madrid. Facultad de Filología.

DURKHEIM, Emile

1982            “*Las formas elementales de la vida religiosa*”. Traducción: Ramón Ramos. Madrid: Akal editor.

FISCHER-LICHTE, Érika

2014            “*Estética de lo performativo*.” 2da edición. Madrid: Abada editores.

GENNEP, Arnold van

2008            “*Los ritos del paso*”. Traducción: Juan Aranzadi. Madrid: Alianza editorial.

GONZALES, María Laura

2013            “*Intervenciones en el espacio público: performance, mirada y ciudad*”. Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 727-741. <http://seer.ufrgs.br/presenca>

2015            “*Ciudadanos espectadores: cuando la performance sucede en el espacio público*”. Reflexión académica en diseño y comunicación. No. XXIV. Vol. 24, pp. 109-114. Buenos Aires: Universidad de Palermo.

LA COBRA

s/f                *La Semana Santa* [folleto].

LOVELUCK, Juan

1954            “*Autos sacramentales*”. Zigzag S.A. Santiago de Chile.

LYNCH, Nicolás

2014            “*Cholificación, república y democracia*”. Primera edición. Lima: Otra Mirada.

MATOS MAR, José

1986            “*Desborde popular y crisis del Estado: Un nuevo rostro del Perú en la década de 1980*”. Tercera edición. Lima: Instituto de estudios peruanos, IEP.

NEIRA, Hugo

2009 “Colofón y después”. En *Coloquio lo cholo en el Perú. Visiones de la modernidad desde lo cholo*. Lima: Biblioteca nacional del Perú. pp. 155-166.

NUGENT, Guillermo

2012 “*El laberinto de la choledad. Páginas para entender la desigualdad*”. Segunda edición. Lima: Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC).

ORBEGOZO, Manuel J.

“*La choledad y la playa Asia*”. En el blog *El mundo, un día*. Consulta 15 de junio de 2018.

<http://mjoh.blogspot.com/2007/01/la-choledad-y-la-playa-asia.html>

PEREA, María Cecilia

2011 “*Performance y espacio público: repensar la performance desde la perspectiva del lugar*”. Ponencia en Universidad de Zaragoza, España.

<https://rdu.unc.edu.ar/bitstream/handle/11086/2434/12315-32464-1-PB.pdf?sequence=1>

PEREIRA, Edilson

2014 “O Teatro da Religião: A Semana Santa em Ouro Preto vista através de seus personagens”. Tesis de doctorado. Rio de Janeiro: Universidad Federal do Rio de Janeiro Museu Nacional. Programa de Pós-graduação em Antropología Social.

2017 “*The bodies of Christ: Performances and agencies of Passion in Ouro Preto*”. Revista Vibrant 14 n2. Consulta: 05/08/2017.

<http://www.vibrant.org.br/edilson-pereira-the-bodies-of-christ-performances-and-agencies-of-passion-in-ouro-preto/>

POLIA, Mario

2008 “El mundo al revés: Mitología y ritos sincretísticos del viernes santo en el ande peruano”. En PONGA, José Luís y ÁLVAREZ, David y PANERO, Pilar y TIRADO, Pablo. *La Semana Santa: antropología y religión en Latinoamérica*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, pp. 207-220.

PORTOCARRERO, Gonzalo

2009 “El mundo migrante: construyendo una imagen de sí mismo”. En *Coloquio lo cholo en el Perú. Visiones de la modernidad desde lo cholo*. Biblioteca nacional del Perú. Lima, pp. 107-113.

RAVINES, Rogger

1988 “Moros y cristianos: espectáculo tradicional religioso de San Lucas de Colán, Piura.” *Boletín de Lima*. Lima, 1988, N° 56, pp. 41-52.

ROBIN, Alena y Andrea ÁVILA

2013 “Performatividad y teatralidad de Semana Santa en américa latina en los relatos de tres viajeros decimonónicos”. En INSÚA, Mariela y Martina VINATEA RECOBA. *Teatro y fiesta popular y religiosa*. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, pp. 325-342

ROSENHALD, Zeny

2009 “Hierópolis y procesiones: lo sagrado y el espacio”. En C. Carballo (coord.). *Cultura, territorios y prácticas religiosas*, Buenos Aires: Prometeo.

RUBIO, Miguel

2008 “El cuerpo ausente. Performance política”. Grupo cultural Yuyachkani. Lima.

2013 “El gran teatro de Paucartambo”. En revista *Puente. Ingeniería, sociedad y cultura*. Año VIII, No. 30. Publicaciones del Colegio de Ingenieros del Perú.

SÁNCHEZ, JOSÉ

- 2011 "Dramaturgia en el campo expandido". Visita 09 de Julio de 2019.  
<http://blog.uclm.es/joseasanchez/files/2017/12/2011.-Dramaturgia-en-el-campo-expandido.pdf>

SÁNCHEZ, José y BELVIS, Esther

- 2015 "No hay más poesía que la acción". Primera edición. Paso de Gato. México, D.F.

SCHECHNER, Richard

- 2000 "*Teoría y prácticas interculturales*". Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil.
- 2012 "*Estudios de la representación. Una introducción*". Primera edición en español. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

TAYLOR, Diana

- 2012 "Performance". Asuntoimpreso Ediciones. Buenos Aires.
- 2015 "El archivo y repertorio. La memoria cultural performática en las américas". Ediciones Universidad Alberto Hurtado. Santiago de Chile.

TURNER, Terence

- 1994 "Bodies and anti-bodies: flesh and fetish in contemporary society". En CSORDAS, Thomas. *Embodiment and Experience*. New York: Cambridge University Press, pp. 28.

TURNER, Víctor

- 1969 "*El proceso ritual. Estructura y antiestructura*". Nueva York. Taurus.
- 1974 "*Dramas, campos y metáforas*". Cornell University Press. Ithaca and London.

YEP, Virginia

2002 "Fiesta, música y banda: La Semana Santa de Catacaos, Perú".  
*Latin American Music Review / Revista de música latinoamericana*.  
Vol. 23, No. 2, pp. 206-222. Consulta: 05/12/2017

<http://www.jstor.org/stable/1556450>



## ANEXOS

### ANEXO 1:



*Figura 1: Artesanía de un Cristo Ayacuchano*



*Figura 2: El Cristo Cholo en el Pentagonito*

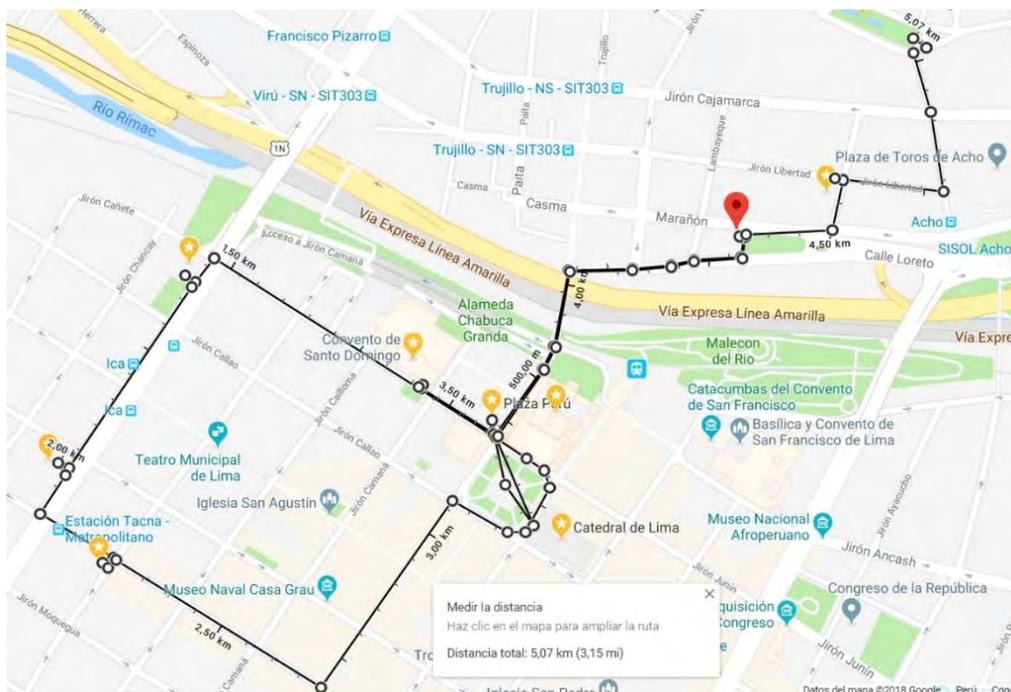


Figura 3: Recorrido del viernes santo de 2018



Figura 4: Escenas de diferentes años en el frontis de la iglesia Santa Rosa

## ANEXO 2: (Ordenado cronológicamente)

### 1. DANIEL PAJUELO

*Galería – Crucifixión del Cristo Cholo.*

<http://facultad.pucp.edu.pe/comunicaciones/daniel-pajuelo/index.php/galeria/category/3-crucifixion-del-cristo-cholo>

### 2. CONTRAPUNTO

*Vía crucis Cristo Cholo Lima Perú 1996.*

[https://www.youtube.com/watch?v=Mf0Yzj8\\_LDo](https://www.youtube.com/watch?v=Mf0Yzj8_LDo)

### 3. DIARIO LA REPÚBLICA

- Salvado por las aguas.*  
<https://larepublica.pe/archivo/283915-salvado-de-las-aguas>
4. DIARIO LA REPÚBLICA  
*Vía crucis a la limeña.*  
<https://larepublica.pe/archivo/259174-via-crucis-a-la-limena>
5. DIARIO LA REPÚBLICA  
*La fe de todo un pueblo. Todo está consumado.*  
<https://larepublica.pe/archivo/259271-la-fe-de-todo-un-pueblo-todo-esta-consumado/4?ref=notagaleria>
6. QUISPE, Eduardo  
*La vía crucis del "Cristo Cholo".*  
<https://www.youtube.com/watch?v=sa9qYJ6sPLs>
7. RPP NOTICIAS  
*Jesús fue bautizado en el río Rímac.*  
<https://rpp.pe/peru/actualidad/jesus-fue-bautizado-en-el-rio-rimac-noticia-174870>
8. DIARIO OJO  
*"Cristo cholo".*  
<https://ojo.pe/ciudad/cristo-cholo-molido-76904/>
9. 90 SEGUNDOS  
*Escenifican La Pasión Y Muerte De Jesús Al Estilo Del "Cristo Cholo".*  
<https://www.youtube.com/watch?v=sJu1lrzEa60>
10. DIARIO EL TROME  
*'Cristo Cholo' cargará la cruz.*  
<http://archivo.trome.pe/actualidad/cristo-cholo-cargara-cruz-1555293>
11. DIARIO EL TROME  
*Cristo Cholo: "Quiero morir en la cruz".*  
<http://archivo.trome.pe/actualidad/cristo-cholo-quiero-morir-cruz-noticia-1556550>
12. PERÚ 21  
*FOTOS: Los Cristos por Viernes Santo en el mundo.*  
<http://archivo.peru21.pe/mundo/fotos-cristos-viernes-santo-mundo-2124127/5>
13. RPP NOTICIAS

- Cristo Cholo: Al Arzobispado de Lima le incomoda el Vía Crucis.*  
<https://rpp.pe/lima/actualidad/cristo-cholo-al-arzobispado-de-lima-le-incomoda-el-via-crucis-noticia-581067>
14. SOFOS  
*Alternativo Tv | Sofos | El último bautizo del "Cristo Cholo" y lo que no te puedes perder esta semana.*  
<https://www.youtube.com/watch?v=7TAso0vDtIs>
15. BUENOS DÍAS PERÚ  
*Vía crucis del "Cristo Cholo": Necesitan apoyo para escenificar Semana Santa.*  
<https://panamericana.pe/buenosdiasperu/locales/152429-via-crucis-cristo-cholo-necesitan-apoyo-escenificar-semana-santa>
16. REPORTE SEMANAL  
*El reto del "Cristo Cholo".*  
<https://www.youtube.com/watch?v=ZWw5hMPI2Z0>
17. REPORTE SEMANAL  
*La fiesta "Santa" del Cerro San Cristóbal.*  
<https://www.youtube.com/watch?v=sxuG IXDt6c>
18. REPORTE SEMANAL  
*La verdad del "Cristo Cholo" tras el vía crucis.*  
<https://www.youtube.com/watch?v=nMXuE6CMnOw>
19. DIARIO EL COMERCIO  
*'Cristo cholo' se recupera tras ser atropellado por automóvil.*  
[https://archivo.elcomercio.pe/sociedad/lima/cristo-cholo-se-recupera-atropellado-automovil-noticia-1745172?ref=flujo\\_tags\\_129083&ft=nota\\_2&e=titulo](https://archivo.elcomercio.pe/sociedad/lima/cristo-cholo-se-recupera-atropellado-automovil-noticia-1745172?ref=flujo_tags_129083&ft=nota_2&e=titulo)
20. DIARIO EL POPULAR  
*Conoce la otra pasión del 'Cristo Cholo'.*  
<https://www.elpopular.pe/actualidad-y-policiales/2015-04-02-conoce-la-otra-pasion-del-cristo-cholo>
21. DIARIO EL POPULAR  
*Semana Santa: Cristo Cholo, listo para azotes en Vía Crucis 2015.*  
<https://www.elpopular.pe/actualidad-y-policiales/2015-03-26-semana-santa-cristo-cholo-listo-para-azotes-en-crucis-2015>

22. DIARIO OJO  
*"Cristo cholo" hace ejercicio para cargar pesada cruz.*  
<https://ojo.pe/ciudad/cristo-cholo-hace-ejercicio-para-aguantar-pesada-cruz-195277/>
23. BITÁCORA DE LO COTIDIANO  
*El bautizo de Cristo Cholo en el río Rímac 2015.*  
<https://www.youtube.com/watch?v=hXHAP7tlph8>
24. DIARIO OJO  
*Semana Santa: 'Cristo Cholo' asegura que recibe señales.*  
<https://ojo.pe/ciudad/semana-santa-cristo-pobre-pide-que-tengan-fe-195412/>
25. JORGE LUIS CERDÁN  
*Cristo Cholo.*  
<https://jorgeluiscerdan.com/2015/04/07/el-cristo-cholo/>
26. AL SEXTO DÍA  
*El vía crucis del Cristo Cholo.*  
[https://www.youtube.com/watch?v=XvTc\\_9-ra\\_g](https://www.youtube.com/watch?v=XvTc_9-ra_g)
27. 90 SEGUNDOS  
*Cristo Cholo realizará nuevo recorrido.*  
[https://www.youtube.com/watch?v=HBp5XH\\_cfvU](https://www.youtube.com/watch?v=HBp5XH_cfvU)
28. CANAL N  
*Cristo Cholo escenifica vía crucis en el Rímac.*  
<https://canaln.pe/actualidad/rimac-incidente-altero-escenificacion-cristo-cholo-durante-via-crucis-n224962>
29. MILTON W.T.M.  
*Baile de una personaje muy hermosa (Vía Crucis de Cristo Cholo 2016).*  
<https://www.youtube.com/watch?v=2BY6gvfsufs>
30. REPORTE SEMANAL  
*El domingo de ramos del "Cristo Cholo".*  
<https://www.youtube.com/watch?v=Ovb3pw4dSGo>
31. 24 HORAS  
*"Cristo Cholo" Mario Valencia interpreta a Jesús desde hace 40 años.*  
[https://www.youtube.com/watch?v=cY\\_D8Dg2PK8](https://www.youtube.com/watch?v=cY_D8Dg2PK8)
32. REPORTE SEMANAL

*La fuerza de la fe del “Cristo Cholo”.*

<https://www.youtube.com/watch?v=Mj0XL2FwF0Q>

33. REPORTE SEMANAL

*El dolor de “Cristo Cholo” personaje de “Semana Santa” reaparece en cerro San Cristóbal tras la tragedia.*

<https://www.youtube.com/watch?v=ooTELplmu0M>

34. REPORTE SEMANAL

*La parábola del “Cristo Cholo” domingo de ramos en la vida de Mario Valencia.*

<https://www.youtube.com/watch?v=JsKqAclSy5o>

35. RENATO PAJUELO

*La Semana Santa del ‘Cristo.*

<https://renatopajuelo.com/2018/04/12/la-semana-santa-de-mario-valencia-el-popular-cristo-cholo/>

**ANEXO 3:**

**Guía de observación jueves 29 de marzo de 2018:**

- ¿Quiénes son la audiencia?
  - Cómo llegan, cuántos son, de donde vienen, hace cuanto vienen, qué opinión tienen del *Cristo Cholo*.
- ¿Cómo se comportan las audiencias?
  - Su participación es activa o pasiva, en qué momentos.
  - Su distribución a lo largo de la representación.
- ¿Cómo es la performance?
  - Su partitura, su inicio, sus intervalos, sus participantes, su relación con la audiencia.
  - Dónde identifico lo cholo en la performance
  - Cómo es la actuación de los actores, sus recursos escénicos, su teatralidad, su manejo del espacio.

**Guía de observación viernes 30 de marzo de 2018:**

- ¿Cómo intervienen los medios en la performance?
  - El lugar que se les da, su capacidad de afectar la performance, su interés.

- ¿Cómo performa lo cholo el *Cristo Cholo*?
  - Cuáles son sus discursos
  - Dónde aparece lo cholo
  - Más allá de la puesta en escena ¿se ve lo cholo?

#### **Guía de observación de los ensayos 2019:**

- ¿Cómo se organizan los ensayos?
- ¿Cómo se interviene el espacio de ensayos?
- ¿Cómo participan los miembros? Sus motivaciones, su desempeño.
- ¿Cómo se performa lo cholo en los ensayos?
- ¿Qué se prioriza?
- ¿Qué se deja a la improvisación?
- ¿Qué piensan los miembros de los ensayos?

#### **Guía de observación presentaciones 2019:**

- ¿Cómo ponen en acción lo ensayado y lo no ensayado?
- ¿Cómo se preparan los participantes antes de salir a escena?
- ¿Cómo se intervienen los itinerarios, encrucijadas y centros?
- ¿Cómo se performa el desempeño físico?
- ¿Cómo se involucra a la audiencia?
- ¿Cómo se performa la dimensión ritual?
- ¿Cómo se performa lo cholo?
- En las presentaciones en otros espacios cómo se intervienen estos espacios y cómo se vinculan con los espectadores.

#### **Entrevista a miembros del grupo *Emmannuelle*:**

- ¿Qué rol cumples en el grupo?
- ¿Cómo llegaste a formar parte del grupo?
- ¿Cuál ha sido tu experiencia en todos estos años?
- ¿Qué piensas de Mario y lo que hace?
- ¿Qué piensas de que le digan Cristo 'Cholo'?

- ¿Cómo relacionas tus creencias católicas con lo que hacen en el grupo?
- ¿Qué te motiva a seguir en el grupo?

**Entrevista a Mario Valencia:**

- ¿Cuál es la historia de Mario?
- ¿Cuál es la historia del *Cristo Cholo*?
- ¿Cómo relacionas lo que haces con tu fe?
- ¿Qué formación teatral has tenido?
- ¿Cómo sacas adelante cada año el vía crucis?
- ¿Cuál es tu relación con las autoridades municipales y religiosas?
- ¿Qué anécdotas recuerdas de todos estos años?
- ¿Cómo crees que te ve la gente?
- ¿Cómo era la experiencia de bajar al río y subir al cerro?
- ¿Por qué arriesgas tu salud?
- ¿Cuéntame de la cruz y lo que usa el *Cristo Cholo*?
- ¿De dónde viene lo de Cristo 'cholo'?
- ¿Qué buscas conseguir con lo que haces?
- ¿Qué pasará cuando ya no estés?
- ¿Cuéntame la historia del pago a la tierra?
- ¿Por qué hacer de Cristo y no formar parte de una cuadrilla?
- ¿Qué piensa tu familia?
- ¿Mario es cholo?