

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES DE LA COMUNICACIÓN



**Teatralidad y cómicos ambulantes: Una vía
performática de lectura de los espectáculos
ambulantes de Lima.**

**Tesis para optar el Título de licenciada en Artes Escénicas que
presenta la Bachiller:**

LUCERO CAROLL MEDINA HÚ

**NOMBRE DEL ASESOR:
Augusto del Valle Cárdenas**

Lima, 2008

Agradecimientos

Realizar este trabajo ha sido como volver a mi primer año en la universidad, releer materiales y descubrir el sentido de lo leído y aprendido a la luz de la experiencia concreta del grupo de los cómicos ambulantes. Por ello, mi agradecimiento va a mis profesores durante toda mi carrera universitaria, aquellas personas a las que admiraré siempre por el camino que han recorrido y recorrerán en el teatro.

Así, mis agradecimientos por su especial contribución a esta investigación son para Luis Peirano, por la experiencia de trabajar con él y ahondar en el significado de la teatralidad, uno de mis conceptos principales, y por aquella conversación en que me recordó la bibliografía que no podía pasar por alto. Del mismo modo, a Aristóteles Picho porque me ha perseguido para que este trabajo esté listo y me ha apoyado hasta en las cosas más mundanas. Y a Miguel Rubio, por los apuntes y libros que me proporcionó para alimentar el marco teórico, por las conversaciones y entrevistas que ayudaron a orientar mis definiciones sobre la teatralidad, y porque ésta investigación tuvo como inspiración y fuente de conocimiento la experiencia de trabajo con su grupo.

Así también a Celia Rubina, Pablo Espinoza, Rosario Peirano, Hugo Aguirre y Susana Pastor. A cada uno de ellos, porque han sido parte del trabajo desde que me plantee este tema. En especial, a Gabriel Calderón quien estuvo en los inicios de esta investigación mientras estudiaba en la Facultad y me proporcionó no sólo bibliografía que me ha sido de vital utilidad, sino largas conversaciones sobre el tema y comentarios muy precisos.

Por lo mismo también agradezco a la parte administrativa de la Facultad como Víctor Casallo, Luis Ancajima, Silvia Flor, Nathalie Herrera y Nelly Bonilla. A Alfredo Alvarado y César Ramírez, por todo el apoyo técnico prestado en la investigación con el cariño de siempre.

Mi agradecimiento profundo y un reconocimiento al grupo de los cómicos ambulantes de la Alameda Chabuca Granda que son parte de ésta investigación y me permitieron entrar no sólo a su espacios de trabajo sino a sus proyectos de vida: Blackaman, Caballo, Cholo Juan, Cotito, Giovanni, Jofré, Kelvin, Mono Pavel, Petete, Shaggy, el Poeta de la calle (a quien entrevisté a inicios de esta investigación y nos acompaña desde muy arriba) y al Tío Pilincho, por permitirme usar su espacio para las entrevistas.

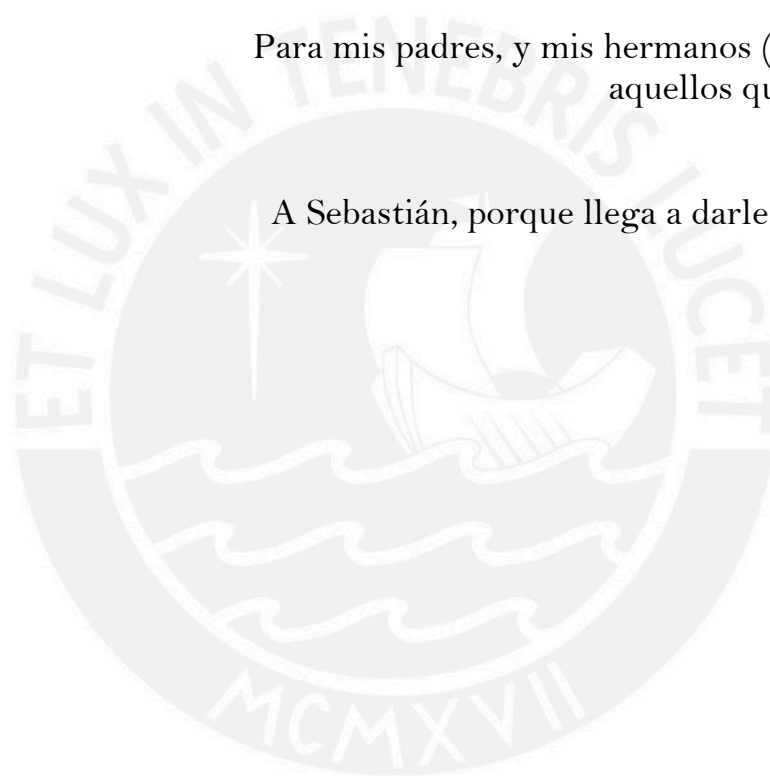
Y como el teatro es un trabajo entre seres humanos para seres humanos, también agradezco a colegas y amigos que me han orientado con sus apreciaciones como el grupo del primer taller para elaboración de plan de tesis de la Facultad de Comunicaciones. Así también a personas entrañables que me han apoyado y me han ayudado innumerables veces en la logística y discutiendo conmigo mis dudas, siempre dispuestos a escuchar: a Giorgina Sebastiani, Patricia Díaz, Nory Rosell, Lisseth Leonardo, Rolando Reaño, Pedro Salvatori, Elena Bentín y Lorena Pastor. Así también, al grupo de Taller de Producción Teatral (2007- II), porque sus preguntas generaron preguntas que alimentaron este trabajo.

Agradezco, especialmente, la mirada crítica y acertada de Augusto del Valle, mi asesor de tesis, quien ha compartido conmigo, en varias madrugadas, todo lo que sabe y me ha hecho formularme preguntas y reformulármelas, y por ende, me ha ayudado a crecer.

Y por último, porque son los primeros en mi vida, a María Luisa Hú, mi madre; Ángel Medina, mi padre, mis hermanos: Ángela, Omar y Patty. A Lobo, porque siempre está ahí y a Marcos Chumo porque de todos modos está. Y a Sebastián, porque ya está con nosotros y prácticamente nació con la primera entrega de esta investigación, y desde ése tiempo hasta ahora ambos pueden decir: Hemos crecido.

Para mis padres, y mis hermanos (los de sangre y aquellos que te da la vida)

A Sebastián, porque llega a darle sentido a todo.



ÍNDICE

Introducción	i- x
1. Capítulo I: Espectáculo ambulante, espacio cultural migrante y performance: discusión conceptual para elaboración del marco teórico	1
1.1 La ruta del espectáculo ambulante	5
1.1.1 El espectáculo ambulante en la tradición occidental de lo cómico.....	7
<i>A. El círculo del eterno retorno</i>	7
<i>B. La plaza, la calle y el tableau vivant</i>	10
<i>C. La inversión del mundo: el carnaval</i>	12
<i>D. Comedia y performatividad</i>	14
<i>E. Crisis del espectáculo popular</i>	17
1.1.2 Espectáculo ambulante y la tradición latinoamericana.....	18
<i>A. Mestizaje en la Colonia: rastro de una primera hibridación</i>	20
<i>B. Las vanguardias</i>	22
1.1.3 La tradición andina y el cómico ambulante de Lima.....	24
<i>A. El círculo de tiza de Acuña</i>	25
<i>B. Los cómicos ambulantes de Lima</i>	28
1.1.4 Definición de espectáculo ambulante en Lima.....	31
1.2 Espacio sociocultural migrante como condición de la representación	32
1.2.1 El rostro escondido de la ciudad.....	33
<i>A. Lima des- cuadrada: un espacio por construir</i>	35
<i>B. Un nuevo público</i>	36
1.2.2 Prácticas comunicativas y de identidad en el sector migrante: La reunión y la asociación.....	37
<i>A. Asociaciones provinciales</i>	39
<i>B. De las fiestas chicha a los Megaeventos</i>	40
1.2.3 Nuevos ciudadanos, nuevos personajes.....	43
<i>A. Patrones de Comportamiento social</i>	43
A1. Pasitos para bailar.....	44
A2. La risa vulgar.....	46
<i>B. Los personajes tipo</i>	47
B.1. La culpable.....	47
B.4 El <i>cabro</i> y el <i>travesti</i>	48

B.5 El cholo vivo.....	49
B.6 Los adolescentes.....	50
C. <i>Temas</i>	51
C1. Tormentos de amor.....	51
C2. <i>La condición de la mujer como la nueva jefa</i>	52
C3. Los ritmos musicales de moda.....	52
1.2.4 Definición de espacio migrante.....	53
1.3 Performances	54
1.3.1 Hacia una definición y estudio.....	55
A. <i>Arte/Vida</i>	57
B. <i>El cuerpo político</i>	61
1.3.2 Performance: memoria e identidad.....	63
A. <i>Re-habitar los espacios</i>	65
B. <i>Re-hacer las conductas</i>	67
1.3.3 Definición de performance.....	69
2. Capítulo II: Metodología	73
2.1 Concepción de la Metodología	76
2.2 Diseño Metodológico	77
2.2.1 La recogida de datos: etnografía y entrevistas.....	79
A) <i>la observación participante como base para una etnografía</i>	79
B) <i>La entrevista</i>	80
2.2.2 Instrumentos.....	81
A) <i>Instrumento 1: Observación participante</i>	82
A1) Características, alcances y limitaciones.....	82
A2) Objetivos.....	83
A3) Forma Operativa.....	83
A4) Diseño del instrumento No. 1.....	84
A4.1) Documento 1: Observación de la Alameda Chabuca Granda y sus formas comunicativas.	85
A5) Frecuencia de uso del Instrumento.....	86
A6) Dificultades en la operatividad del instrumento.....	86
B) <i>Instrumento 2: Observación de las performances de los cómicos ambulantes</i>	87
B1) Características, alcances y limitaciones.....	87
B2) Objetivos.....	88
B3) Forma Operativa.....	89
B3.1) Cuadros de trabajo por anfiteatro.....	90

B4) Diseño del instrumento No.2.....	92
B4.1) Documento 2: Observación de las performances realizadas por los cómicos dentro de los anfiteatros de la Alameda Chabuca Granda.....	93
B5) Frecuencia de uso del Instrumento.....	94
B6) Dificultades en la operatividad del instrumento.....	95
C) Instrumento 3: La entrevista.....	96
C1) Características, alcances y limitaciones.....	96
C1.1) Estructura de la guía de la entrevista.....	98
C2) Objetivos.....	98
C3) Forma Operativa.....	10
C4) Diseño del instrumento No.3.....	0
C4.1) Documento 3: Guía de entrevista a los cómicos ambulante de la Alameda Chabuca Granda.....	10
	0
C5) Frecuencia de uso del instrumento	10
C6) Dificultades en la operatividad del instrumento.....	1
	10
	1
3. Capítulo III. Etnografía: La Alameda Chabuca Granda como espacio cultural híbrido y sus prácticas comunicativas.....	10
	4
3.1 Un escenario en el espacio público: La Alameda Chabuca Granda.....	10
	6
3.1.1 Usos del espacio: lo previsto y lo espontáneo.....	11
	0
3.1.2 El público.....	11
	1
3.1.3 Dinámicas comunicativas que se generan en el espacio.....	11
	3
3.2 Organización del tiempo y las prácticas de los cómicos en la Alameda Chabuca Granda.....	11
	4
3.2.1 Los «ruedas» y su organización.....	11
	7
3.2.2 Espectáculos dentro de los «ruedas».....	11
	8
3.3 Performances.....	12
	1
3.3.1 Tipos de presentaciones.....	12
	2
A. Fono mímicas de canciones.....	12
	2
B. Escenas de personajes o situaciones tipo.....	12
	3

B.1 La creación del mundo.....	12
	4
B.2 El mundo sin pecado.....	12
	5
B.3 El cantante gringo.....	12
	6
B.4 La gesta del cholo.....	12
	6
B.5 Hijos y padres.....	12
	6
B.6 La adolescencia.....	12
	7
B.7 El enamoramiento.....	12
	8
B.8 El matrimonio.....	12
	9
B.9 La infidelidad.....	13
	0
B.10 Comportamiento de género en fiestas.....	13
	0
B.11 La pobreza en la calidad de vida.....	13
	1
B.12 La delincuencia juvenil.....	13
	2
C. Rueda de chistes.....	13
	2
D. Juegos de participación con el público.....	13
	2
3.3.2 Estructura de las presentaciones.....	13
	4
A. Saludo.....	13
	4
B. Contenido	13
	6
C. Cobro y venta de productos.....	14
	0
D. Despedida.....	14
	1
3.4Conclusiones parciales.....	14
	2
3.4.1 Conclusión Parcial 1: Sobre el espacio.....	14
	2
3.4.2 Conclusión Parcial 2: Sobre las dinámicas comunicativas de los cómicos ambulantes.....	14
	3
3.4.3 Conclusión Parcial 3: Sobre las performances de los cómicos ambulantes.....	14
	4
4. Capítulo IV: Definición de Teatralidad y análisis de cómo leer la	

teatralidad en los espectáculos de los cómicos ambulantes.....	14
	7
4.1 Teatralidad.....	14
	9
4.1.1 Relaciones en el espacio escénico: la teatralidad y sus elementos.....	15
	0
A. <i>El espacio en el hecho teatral.....</i>	15
	1
B. <i>El actor que habita el espacio.....</i>	15
	2
C. <i>Lo representado en el hecho teatral: el contenido.....</i>	15
	4
D. <i>El público y la convención.....</i>	15
	4
E. <i>Teatralidad.....</i>	15
	5
4.2 Análisis sobre la performatividad: Teatralidad de los espectáculos de los cómicos ambulantes.....	16
	1
4.2.1 El espacio habitado por el hecho teatral.	16
	2
A. <i>La calle como lugar escénico: La transgresión del espacio.....</i>	16
	2
B. <i>El círculo, lugar para mirar-se.....</i>	16
	5
B1) <i>El círculo como acción simultánea: zona alpina y zona vagina.....</i>	16
	7
B2) <i>Círculo como metáfora del espacio y el tiempo.....</i>	16
	9
B3) <i>El círculo como lugar para mirar y mirarse: el público.....</i>	17
	0
B4) <i>Círculo obliterado, obstruido: la masa.....</i>	17
	1
4.2.2. La presencia erótica.....	17
	3
A. <i>El cuerpo como signo y estímulo erótico.....</i>	17
	4
B. <i>Del vivo al cómico ambulante.....</i>	17
	7
C. <i>Gestualidad y Mímica de una corporalidad híbrida.....</i>	18
	2
4.2.3 La mimesis, el público y la convención.....	18
	9

A. <i>Re-haciendo conductas</i>	19
B. <i>El placer acrobático</i>	19
	7
4.3 Teatralidad: Migración y transgresión: Conclusiones Parciales	20
	6
4.3.1 Conclusión Parcial 1: De la Teatralidad y sus elementos.....	20
	6
4.3.2 Conclusión Parcial 2: De la Teatralidad en los espectáculos de los cómicos ambulantes.....	20
	7
5. Capítulo IV: Teatralidad y Transgresión: Conclusiones Finales	21
	0
<i>5.1 Primera conclusión final: El sentido de las performances de los cómicos en relación con el uso del espacio público para la representación</i>	21
	2
<i>5.2 Segunda conclusión final: El sentido de las performances de los cómicos ambulantes</i>	21
	3
<i>5.3 Tercera conclusión final: El aspecto performativo de relación con el público</i>	21
	5
<i>5.4 Cuarta conclusión final: El sentido de una teatralidad propuesta desde el contexto de la representación de un espectáculo ambulante</i>	21
	7
6. Bibliografía y Manejo de fuentes	22
	2
7. Anexos	23
	7
Anexo 1.....	23
	9
Anexo 2.....	24
	8
Anexo 3.....	25
	9
Anexo 4.....	25
	0

En el año 2003 la presente investigación tenía como objeto de estudio a los cómicos ambulantes de Lima que trabajaban en el Parque Universitario, espacio público ubicado dentro de la capital. La escena escogida como objeto de estudio fue titulada como *La gesta del cholo*, y era realizada entre dos cómicos. Sin embargo, debido a diversas disposiciones municipales dicho espacio de trabajo de los cómicos y de entretenimiento para la población, fue cerrado y con ello se prohibieron las actividades mencionadas.

Al retomar este trabajo, en el año 2006, los cómicos ambulantes habían viajado entre plazas de barrio de diferentes provincias y otros espacios de entretenimiento popular hasta que se inauguró la Alameda Chabuca Granda. Dicho espacio cuenta hasta la actualidad con cuatro anfiteatros a los cuales no se les daba uso, razón por la cual los cómicos tomaron este lugar para realizar sus presentaciones. Entonces, para la primera observación de campo de esta etapa, no sólo el espacio era nuevo, sino también los cómicos, quienes ahora formaban una nueva asociación y estructuraban sus espectáculos bajo una lógica distinta en la que algunos números ya no se realizaban, entre ellos, *La gesta del cholo*.

Sin embargo, los cómicos aprovechando los anfiteatros habían creado toda una forma de asentamiento en la Alameda que transformaba su trabajo en la plaza pública. Organizaron una forma de estructurar sus presentaciones para que cada uno de ellos pudiera trabajar, y con la experiencia de su paso por la televisión, incorporaron a la calle los personajes que habían creado para aquel formato.

Así este espectáculo, dado su carácter trashumante, había cambiado. Es interesante constatar que este cambio no sólo implicó un acomodo a las nuevas condiciones de trabajo, sino también un re- hacer de sus performances desde el aporte de su sello creativo que buscaba conectarse con un público específico.

Sin embargo, la inquietud que rondaba este estudio persistía y se centraba en el cómo de la representación dentro de un contexto sociocultural que implicaba la migración y la transformación de los espacios socioculturales. Fueron hechos concretos de este proceso el enrejado de parques, el acceso de los sectores populares a otros espacios de consumo y entretenimiento, según su capacidad adquisitiva, así como el impacto de estas presentaciones en el espacio público. Con ello, una nueva estética salía al frente como parte del proyecto de modernidad de los sectores migrantes en su participación ciudadana.

Por lo mismo, el marco de esta investigación se concentró en encontrar las categorías principales de este nuevo trabajo, dado el nuevo espacio y la nueva conformación del grupo cultural de estudio. El comienzo fue nebuloso.

Sin embargo, con el panorama un poco más claro, surgió la noción de *teatralidad* como una nueva e indispensable categoría de análisis desde mi enfoque de estudio, las Artes Escénicas. Con esta, la investigación se centraba en las presentaciones de los cómicos como hechos teatrales que manejaban una serie de elementos inherentes a la escena, con una conciencia o racionalidad práctica. Así, se tomaron algunos textos culturales que mostraran la complejidad del trabajo de los cómicos en el espacio público del centro de Lima, para su posterior análisis.

Por ello, la presente investigación se propone comprender el sentido de las prácticas performativas de los cómicos ambulantes realizadas entre el 2006 y 2007. En esta perspectiva, se busca determinar una posible relación con los espacios socioculturales del migrante de Lima, tanto en la configuración de su identidad cultural como en las formas comunicativas que distinguen sus presentaciones en el espacio público: performances que se identifican por el uso de un tipo de teatralidad.

En este sentido, reflexionar sobre la práctica escénica a partir de la categoría de teatralidad hoy es de vital importancia para la representación teatral contemporánea. Siendo el teatro una forma de comunicación, esto implica centrarnos en el cómo de la representación y los destinatarios de la puesta en escena. Pero además, incluye que la investigación abarque las diversas prácticas escénicas, principalmente teatrales, que se encuentran ya no solamente en los espacios convencionales, sino también en espacios no convencionales, entre ellos, el espacio público.

En consecuencia, investigar los espectáculos de los cómicos ambulantes de Lima es importante para comprender cómo surge el hecho teatral en espacios distintos a la sala convencional. Esto nos permite ahondar en cómo se articula el modo de representación en relación con el espacio de la calle como lugar donde los ciudadanos despliegan una memoria, no sólo por los contenidos representados, sino también por el contexto migrante por el cual los cómicos ambulantes logran una gran convocatoria de público.

En estos espectáculos se pone en escena no sólo puntos de vista, sino historias que se comunican con una memoria cultural a través de representaciones estéticas acordes una sensibilidad en particular. Esto, a su vez, estrecha lazos de identificación entre actores y público, y les permite crear y re-crear sus propias experiencias de modernidad en la ciudad de Lima.

Las investigaciones realizadas en torno a este tema se han centrado en análisis referidos al discurso manejado por los cómicos como artistas de la calle. El aspecto que se ha resaltado se centra en el fenómeno de la oralidad

de las performances de los cómicos. Como se observa en el libro de Víctor Vich, *El discurso de la calle* (2001), dicho estudio se propone comprender en qué condiciones se generan tales textos culturales, los significados del discurso comprendido y cómo funcionan éstos como una fuerza en tensión dentro de la estructura social peruana, bajo un contexto de modernidad.

Así también tenemos el texto de Juan Biondi y Eduardo Zapata, cuyo estudio del fenómeno de los cómicos ambulantes se centra también en la oralidad. En su libro *Representación oral en las calles de Lima* (1994) su enfoque se ha referido a la práctica oral de los cómicos como transmisores culturales, por lo cual, se han centrado en personajes como el Poeta de la calle, por ejemplo.

Desde el ámbito teatral los mayores acercamientos llegan al estudio del uso del espacio público para la representación hasta las experiencias de teatro popular y renovación escénica, así como sus manifestaciones allegadas a la década de los ochenta. Cabe destacar el estudio realizado por Benjamín Sevilla en *Escenario de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica* (1988) donde da cuenta del recorrido del espectáculo en las plazas a partir de la presencia de Jorge Acuña en el año 1968, y cómo desde ahí nace la figura de los charlatanes y faquires que pueblan las plazas.

Cómo vemos, esta práctica cultural aún no ha sido estudiada directamente en su *modo* de representación ni en la relación performática con el público en nuestro país. Más aún, dichos estudios han dejado de lado que estos espectáculos necesitan de una constante renovación sobre las formas cotidianas del saber popular ya que los cómicos necesitan adaptarse al material con el cual trabajan directamente y al público que necesitan captar.

Por otro lado, tampoco se ha integrado la presencia del cuerpo del actor al fenómeno de la oralidad, y cómo esto crea dinámicas comunicativas diversas y complejas en un espacio emergente como la calle. Se ha dejado de lado un tipo de representación donde el hecho teatral surge para un público que no concurre constantemente al tipo de teatro tradicional que vemos en carteleras o magacines culturales, pero que sin embargo llena los anfiteatros de la Alameda

Chabuca Granda.

No obstante, lo que sí podemos señalar son estudios realizados desde el análisis de ciertos textos culturales entendidos como performance. En este sentido, aunque sin centrarse específicamente en los cómicos ambulantes, los estudios de Víctor Turner y Richard Schechner permiten encontrar vías alternas para abordar el problema desde el ámbito performativo, y su relación con la experiencia ritual.

Así, Víctor Turner estudia dramas sociales donde una situación de conflicto dentro de la sociedad es resuelta mediante una lucha que es “escenificada” por grupos de personas. Los protagonistas del drama re-hacen estas conductas ante la sociedad, para una reflexión y posterior solución al conflicto. De los dramas sociales diferenciamos los dramas estéticos, los cuales se convierten en un producto estético como una puesta en escena, y también muestran en una realidad alternativa, como la teatral, una porción de realidad donde el drama social es representado en un nivel distinto.

Richard Schechner en su libro *Performance: teoría y prácticas interculturales* (2000) se refiere a las performances como representaciones que marcan identidades. Éstas comparten como características la repetición y la restauración de conductas. Presentadas ante un público, cumplen una función especial al activar la memoria cultural de una comunidad para avivar su funcionamiento.

Y en este re-hacer de conductas y su nivel de identificación con un público, los estudios sobre la teatralidad permiten referirnos a lo específicamente teatral que activa sentidos en una representación. En esta perspectiva, en nuestro país tenemos los estudios a nivel práctico de Miguel Rubio basados en la teatralidad andina en la fiesta de la Virgen del Carmen de Paucartambo en Cusco, reseñada en *Notas sobre Teatro* (2001), así como la reflexión sobre las dramaturgias en el espacio y el papel del actor en relación con la memoria como en *El cuerpo ausente* (2006). En ellos, la teatralidad es entendida como una trama de relaciones que envuelven al espectador. Sin embargo, aún no se

encuentran estudios específicos desde la teatralidad en las prácticas escénicas en nuestro país.

Aún así, las distintas investigaciones realizadas sobre la teatralidad en la tradición occidental permiten construir definiciones que sirvan para el estudio. Una de las más señaladas es la de Roland Barthes en sus *Ensayos Críticos* (1983), formulada a partir de la existencia de un texto escrito. Por otro lado, tenemos a Antonin Artaud en *El teatro y su doble* (2002) que distingue una capa más sensorial de la teatralidad. Así también, la conceptualización de Anne Ubersfeld en *La escuela del espectador* (1996), desde la semiótica teatral permite no sólo abordar la teatralidad desde un texto escrito, sino en la construcción del mundo posible de la escena al que esta hace referencia.

Por tanto, abordar el estudio de teatralidades, en nuestro caso, implica tomar en cuenta un contexto de representación por parte de un sujeto, producto de la experiencia de modernidad. Por ello, desde el enfoque sociológico, los estudios de hibridación realizados por Néstor García Canclini en su libro *Culturas Híbridas* (1990), sostienen la imposibilidad de mantener una línea divisoria entre lo culto, lo popular y lo masivo, siendo necesario poner acento en cómo estas categorías se cruzan. Más aún cuando se dan numerosos cambios sociales que llevan a escena a otro tipo de actores como, por ejemplo, los migrantes, que han creado una cultura popular urbana que se adueña de procesos simbólicos atípicos de la ciudad y que puede ser rescatado en una fenomenología de la cultura popular.

Así también en su libro *La producción simbólica, teoría y método en sociología del arte* (1979), Néstor García Canclini hace referencia a las formas de producción populares de arte. Los grupos sociales emergentes- como el sector producto de la migración, por ejemplo- buscan insertarse desde distintos ámbitos dentro de la sociedad, siendo la praxis artística uno de ellos.

Como vemos, urge una reflexión sobre la práctica escénica para renovar e innovar en la búsqueda de nuevos lenguajes teatrales. No se trata sólo de ir en contra de lo que Peter Brook llama “teatro mortal” en su libro *El espacio vacío*

(1977), sino de encontrar los referentes históricos y estéticos que nos permitan saber cuáles son nuestras fuentes, hacia dónde vamos, qué queremos decir como creadores y cómo hacemos para ponerlo en escena, lo que implica conectarnos con el referente teatral principal: el público y el contexto.

Ante esto, en este estudio nos centramos en tres conceptos que ayudan en el abordaje de investigación sobre las prácticas comunicativas de los cómicos ambulantes en La Alameda Chabuca Granda. Estos son: espectáculo ambulante, espacios socioculturales migrantes y performance.

Por consiguiente, la hipótesis con que trabajamos en este estudio se basa en la viabilidad de reconocer un vínculo con la tradición de lo cómico y los espectáculos ambulantes en las performances de los cómicos ambulantes de la ciudad de Lima. Este vínculo se activa por la organización de los elementos teatrales dentro de una forma de teatralidad. De este modo, el proceso de configuración de una identidad cultural híbrida originada por la migración a la ciudad, permite referirnos a dichos actos como performances cuyo grado de impacto en el espacio público depende de la relación entre sus potenciales receptores, la expresión y el proceso de comunicación y los grados de identificación que ésta produce; proponiendo así, las bases para definir un tipo de teatralidad en tanto categoría creativa.

La metodología escogida para nuestra investigación es de corte cualitativo, y de tipo comprensivo, destinada a comprender el sentido de los espectáculos de los cómicos ambulantes. Si bien se usan herramientas de las ciencias sociales como las técnicas de observación participante y las entrevistas en profundidad, el uso que de ellas se hace es convencional.

Por tanto, nuestro capítulo metodológico presenta la ruta realizada en la aplicación de las técnicas, pero es primero que nada, una validación de las técnicas seleccionadas para abordar dicho fenómeno comunicativo desde nuestra perspectiva de estudio. En los anexos además se compilan dos muestras representativas de recojo de datos por medio de las herramientas metodológicas aplicadas, la observación participante y la entrevista.

Por otro lado, el modo en que plantea dilucidar el fenómeno de la teatralidad se propone sobre la base de la conceptualización de tres categorías principales para una posterior definición de la teatralidad y su comprensión en relación con su aplicación en el trabajo de campo. La teatralidad es leída desde afuera en el momento de la representación, para luego proceder al análisis, con apoyo de las entrevistas a los cómicos y las observaciones de campo.

Por consiguiente, en relación con el material bibliográfico citado trabajamos con dos tipos de fuentes: primarias y secundarias. Las primeras, compendian aquella información en soporte escrito o audiovisual recogida por medio del trabajo de campo, y que se convierte en material de primera mano para el estudio. Mientras, las fuentes secundarias contienen toda la bibliografía analítica independiente y dependiente que nos permite construir el marco teórico de la investigación.

Cabe advertir que el tipo de escritura académica propuesto para esta tesis utiliza hilos conductores numerados antes de los desarrollos de discusión conceptual¹ de cada una de las unidades de trabajo propuestas. Estos hilos conductores se encuentran en un párrafo, en cuyo enunciado se describe lo que se desarrollará en los párrafos sucesivos señalados y sirven de guía para la lectura de cada capítulo.

Asimismo, dentro de esta metodología de escritura nos hemos basado en dos manuales académicos. El primero de ellos es *Iniciarse en la redacción universitaria* (2007) cuyo coordinador es Álvaro Ezcurra. El segundo es la *Guía Pucp para el registro y el citado de fuentes documentales* (2007) realizado por el Vicerrectorado Académico de esta misma casa de estudios.

Es así que, en el Capítulo I se elabora el marco conceptual sobre la definición de tres categorías clave que nos permitan plantear el tipo de teatralidad usado en las prácticas performativas de los cómicos ambulantes de Lima en los años

¹ Esta forma de escritura académica es usada, por ejemplo, por Jürgen Habermas (1987) en su libro *Teoría de la acción comunicativa*. Con estos enunciados se le anuncia al lector el desarrollo conceptual que se realizará en los siguientes párrafos, así como la relación causal de la disposición de tales enunciados dentro de la estructura argumentativa.

2006 y 2007. El esclarecimiento de los conceptos de espectáculo ambulante, espacios socioculturales migrantes como condición para la representación y la performance nos permite ahondar en la comprensión de nuestro objeto de estudio. En este capítulo no se define la teatralidad pues proponemos abordar dicha categoría a la luz de los conceptos aplicados en el capítulo III.

Luego, en el Capítulo II presentamos la metodología y las técnicas empleadas para la presente investigación, así como la muestra seleccionada para el estudio. Del mismo modo, mostramos los diseños de los instrumentos para el recojo de información, los alcances y limitaciones de cada uno y una guía de frecuencias de aplicación.

En el Capítulo III por medio de una etnografía identificamos y describimos las performances que realizan los cómicos ambulantes de Lima y el contexto en que estas se han presentado entre el año 2006 y 2007. Por tanto, incidimos en describir la particularidad de la Alameda Chabuca Granda como espacio público de entretenimiento de sectores populares en el centro de la ciudad, y las prácticas comunicativas que en ella se despliegan.

Por consiguiente, en el Capítulo IV se aborda la conceptualización de la teatralidad. Esta categoría se utiliza para el análisis del caso de los cómicos ambulantes sobre la base de los elementos constitutivos del hecho teatral y la forma de teatralidad propuesta. De este modo, este análisis, toma en cuenta el contexto sociocultural migrante, al cual pertenecen dichos comediantes, la forma del espectáculo y su relación performática con el público.

Por último, en el Capítulo V se presentan las conclusiones finales de la investigación a modo de reconstruir el sentido de las puestas en escena de los cómicos ambulantes de Lima sobre la base de la importancia de la teatralidad como categoría de análisis.

Asimismo, se incluye cuatro anexos, los cuales nos ayudan a comprender mejor las prácticas comunicativas de los cómicos ambulantes, no sólo a modo conceptual, sino también visual y auditivamente.

De este modo, el presente trabajo de investigación propone una forma de reflexionar sobre nuestra práctica escénica desde la teatralidad. Y esto se hace más explícito a nivel sensorial, pues se apela a la construcción de una sensibilidad que nos comunique con el otro en un contexto de representación a tener en cuenta. Así, los espacios como la calle permiten encontrar nuevos modos de representar y de relacionarse con el otro, sentirse parte de una comunidad y re-encontrarnos con el sentido de compartir vivencias comunes en lugares comunes, siendo una de las experiencias más poderosas, y a su vez transgresoras, el lenguaje que propone el teatro.





Capítulo I

Espectáculo ambulante, espacios culturales migrantes y performance: discusión conceptual para elaboración del marco teórico y definición de conceptos.

*En las salas sobran los actores y falta público.
En la calle es al revés: sobra público y faltan actores.*

Jorge Acuña Paredes

El presente capítulo se propone definir las bases conceptuales sobre las que se puede plantear una categoría de teatralidad que permita evaluar el sentido de las prácticas performativas de los cómicos ambulantes de Lima en los años 2006 y 2007. Estas bases se relacionan con tres conceptos: espectáculo ambulante, espacio cultural migrante y performance, y a través de la revisión de los mismos podemos plantear definiciones acordes para nuestra investigación.

De este modo, la idea de espectáculo ambulante, vinculada con la tradición de lo cómico en occidente hace posible un acceso conceptual importante hacia lo «bajo» y «vulgar», asociado por convención a lo «popular». En América Latina estas convenciones renuevan los códigos del teatro en los años setenta, a

través de prácticas culturales de la tradición local que usan el espacio público: fiestas, celebraciones religiosas, ferias, etcétera. La conceptualización de estos procesos fue pensada -y aún lo sigue siendo- a través de modelos procedentes de una nueva vanguardia teatral los mismos que, al chocar con realidades distintas, dejan al estado de la teoría en una suerte limbo. Este capítulo se propone retomar tales coordenadas allí donde estas fueron dejadas.

La calle siempre fue punto de encuentro de variadas formas de espectáculo con diversos tipos de público. En la tradición de los paradigmas de cómo se ha entendido el teatro en occidente, la importancia del «espectáculo ambulante» y su relación con la sala ha fluctuado entre el protagonismo y el olvido. No se trata de una simple relación de opuestos entre una idea de espectáculo asociado a la cultura teatral y otra a la trashumancia y la plaza pública, sino en una alternancia bastante compleja, pues ambos espacios han pertenecido a la tradición teatral, aún cuando para el teatro «culto» aquello que es denominado como «vulgar» no haya encontrado un lugar en el gusto de los públicos que acudían a las salas de teatro.

Sin embargo, lo «vulgar» asociado al gusto de los sectores populares no es atributo sólo de un tipo de público, sino de una estética que se forma por la conjunción de características sociales, económicas y culturales, las cuales reorientan las formas de comunicación. Asimismo, esto se construye por el cómo los sujetos realizan sus prácticas artísticas y la dimensión que las mismas toman en una sociedad.

Así, relacionamos las prácticas de los cómicos ambulantes de Lima con la configuración de una identidad por parte del sector sociocultural migrante nacido de la movilización social del siglo XX. Así, las analizamos bajo la categoría de «performance», englobando toda la práctica comunicativa que realizan los cómicos en Lima dentro de espacios públicos de la ciudad, lo que les permite hablar desde su propia historia personal y con la misma referirse a su público, logrando mantener su atención y preferencia.

En este sentido, la representación es hoy una categoría importante para el estudio de la cultura desde distintas disciplinas. Para Stuart Hall (1997) la representación es «la producción de sentido de los conceptos en nuestras mentes mediante el lenguaje.» Este último puede ser el hablado o el escrito, pero también todo lenguaje que apunte a crear sentidos mediante la relación de signos. De este modo el proceso de vinculación entre las “cosas”, los conceptos y los signos es un conjunto llamado representaciones.

Es así que las bases conceptuales propuestas permiten plantear un conjunto de categorías articuladas con la problemática de la representación. La primera, en tanto el espectáculo ambulante es una forma de representación que conlleva una escenificación que alcance un nivel de visualidad necesario para irrumpir en un lugar y activar sentidos. Del mismo modo, los espacios socioculturales migrantes son las condiciones espaciales que hacen posible un tipo de representación, y la categoría de performance devela una forma liminal de la representación, en tanto plantea la posibilidad de entrar y salir de ella al romper con las convenciones que plantea el teatro tradicional donde el mundo posible de lo representado está separado de la experiencia cotidiana del espectador. La performance como categoría fronteriza permite que las condiciones concretas del momento de la representación irrumpen y rompan la frontera entre la ficción y la realidad.

Por tanto, a continuación en (1.1) se define el concepto de espectáculo ambulante vinculado a cierta tradición de lo cómico, que permite postular a la figura del cómico ambulante. En (1.2) veremos cómo en el Perú se producen ciertos procesos de configuración de una identidad cultural híbrida, originados por la migración a la ciudad que se expresa en un tipo específico de sensibilidad. Esto nos permite definir el concepto de espacio sociocultural migrante, en tanto espacio de tránsito de naturaleza liminal. Por último, en (1.3) se define la categoría de performance como el grado de impacto en un espacio público entre los potenciales receptores, la expresión y comunicación y los grados de identificación que ésta produce.

1.1 La ruta del espectáculo ambulante.

Cuando Melquíades en *Cien años de Soledad* (1967) llega a Macondo acapara una multitud que lo rodea porque trae en sus manos algo muy tentador: la novedad. Su llegada es sorpresiva y hasta desconcertante para algunos, pero también esperada porque con su presencia se crea un momento en que el mundo se detiene y entonces surge el espectáculo. Donde hubo una ciudad, hubo un espacio público y dentro de él calles y plazas habitadas unas cuantas horas por un espectáculo ambulante formado de modo sorpresivo. De este modo, este espectáculo se desarrolló de manera paralela a las presentaciones teatrales en lugares oficiales como los teatros.

Por ello, el enfoque desde el que abordamos la categoría de espectáculo es el de las artes escénicas. Es así que nuestra lectura del espectáculo ambulante tiene una conexión con la presencia del público como parte sustancial de la representación, a lo que llamamos espectáculo, donde se despliega una visualidad inherente mediante el uso de códigos populares. A diferencia del vínculo del espectáculo como mercancía, no nos centramos en el espectáculo como un *show*, sino como un texto cultural en el cual se despliega la forma en que nos representamos y comunicamos frente a otro.

Así, podemos hablar del espectáculo ambulante como aquellas presentaciones que se realizan en un espacio no oficial, en ambientes, en su mayoría públicos, los cuales pueden estar destinados o no a tales fines. En este caso contamos con los anfiteatros en algunos parques o alamedas de la ciudad, la acera de la calle o la plaza del pueblo, en las cuales predomina el círculo para reunir a las personas. Cruciani (1994) se refiere a la figura del círculo como un centro, espacio para la acción mimética vinculada al plano ritual y también de celebración, donde se gesta desde la antigüedad el espacio teatral¹.

¹ Este centro o círculo se encuentra relacionado con la figura del actor en medio del mismo. El espectador, según Cruciani (1994) se vuelve un elemento indiscutible del espectáculo por medio de las relaciones que se crean entre ellos dos. Aquí se vuelve a encontrar «el centro de las cosas y de uno mismo, de una manera que la comunidad se represente»

Este espectáculo ambulante rompe con la cotidianeidad del espacio de la ciudad para insertarse en medio del asombro de los transeúntes. Su base es la improvisación marcada por la comunicación que se establece con los espectadores en torno a un acontecimiento que cobra vida en el uso de temas y personajes que forman parte del imaginario del público al que se presentan.

El teatro dentro de la tradición *humanista* de occidente se ha alimentado con frecuencia, para renovar sus códigos de representación del cuerpo, de los temas «vulgares» y del uso del espacio con modos del espectáculo ambulante y «popular»². Esto crea una experiencia distinta de espectáculo por parte del espectador, donde el proceso de comunicación es más directo y se apela a una presencia activa de ambas partes para lograr que el teatro que realizan sea necesario para los artistas que lo hacen y para su sociedad.

A continuación se presentan las principales discusiones que permitirán definir nuestros conceptos. Así, en (1.1.1) nos referiremos al concepto de espectáculo ambulante desde la tradición occidental y su vinculación con el concepto de lo cómico, que se ha articulado históricamente a través de cinco ejes como el arquetipo del círculo, la plaza pública, lo «vulgar», la comedia y la performance. Mientras que en (1.1.2) nos centraremos en la tradición de este espectáculo en Latinoamérica, desde su simiente ritual, y dentro de ella en la tradición andina y su vertiente cómica, donde emerge el concepto del personaje cómico en relación con el espacio festivo. Luego, en (1.1.3) tomamos la figura del actor de la calle, contemplando el nacimiento y desarrollo de esa presencia como cómico ambulante de Lima. Finalmente, en (1.1.4) retomamos la discusión conceptual del espectáculo ambulante y formulamos una definición sobre la base del recorrido histórico ya trazado.

² Para fines de este estudio entendemos el teatro popular como aquellas representaciones que son realizadas por sectores populares o grupos emergentes dentro de una sociedad y funcionan como un vínculo con la historia de los mismos participantes [Boal (1972)], acorde, además, a sus costumbres y al uso de elementos que refuerzan lazos de comunicación y representatividad entre los mismos y con su sociedad. [Schechter (2003), Schechner (2000, 2002), Turner (1982, 1988)]

1.1.1 El espectáculo ambulante en la tradición occidental de lo cómico.

Cuando hablamos de teatro comúnmente nuestra mente piensa en un escenario y varias butacas donde se dispone un público de modo frontal. Sin embargo, el espacio teatral se ha ido reinventando según las necesidades de sus creadores, empezando primero por los escritores, luego los directores y finalmente los actores. En esta renovación ha tenido mucha influencia el acercamiento al teatro popular, el cual ha matizado al teatro occidental para crear nuevas relaciones dentro de él, ya sea por la configuración del espacio, los temas y formas vulgares acogidas y la relación del actor con el público. Veremos en detalle a través de qué elementos éstas relaciones se han consolidado históricamente.

A. *El círculo del eterno retorno.*

El espacio primigenio del ritual fue el círculo, la reunión y dispersión³ de un grupo humano frente a un acontecimiento compartido. Del ritual, el círculo nos siguió acompañando desligado de su carácter religioso pero manteniendo reunido a un grupo con el nombre de orquesta, aquel espacio sobre el cual se edificarían, en el mundo griego, los «*theatron*» o *lugar desde donde mirar*.

Con la evolución del espectáculo, se fue edificando un espacio arquitectónico en relación con el círculo, empezando por los tablados de madera dispuestos para el público y las posteriores bancas de piedra, así como todo el aparato de escenografía que servía de fondo para las representaciones. El *theatron* se convirtió en el lugar para ver las representaciones dramáticas, sujeto a la vez a un sentido de pertenencia, una función ciudadana que establecía cierta forma de verse ante los demás como ciudadanos de la polis.

³ Richard Schechner (2000) propone esta estructura para las performances desde rituales a obras de teatro, donde lo principal es el factor de reunión y dispersión que lleva a congregarse a una comunidad. De este modo, existe un suceso, punto caliente, sobre el cual se superponen zonas frías y tibias reguladas por la presencia del espectador o por los participantes.

La disposición de los espectadores se organizó tanto de manera espacial, para que todos pudieran ver y escuchar lo representado, así como en una disposición socialmente jerárquica, creando una diferencia con la masa no ciudadana (Hauser, 1982; Cruciani, 1994; Berthold, 1982). Sin embargo, el espacio primario, del círculo, perduró en la zona pública, diseminándose a través de las calles por medio de los espectáculos ambulantes realizados por mimos y reuniendo a todos los no-ciudadanos.

De los mimos no se guarda registro sobre sus representaciones, mas sí se conoce según Arnold Hauser (1982), que su existencia podría remontarse hasta los tiempos prehistóricos. Ellos cumplían una función de entretenimiento del pueblo, usando temas y personajes «vulgares» de su misma vida cotidiana, por ello, su forma de trabajo estaba más conectada con la plaza y con el público al cual pertenecían.

Según Margot Berthold (Ibíd.) a diferencia del género trágico griego, el mimo no recibía consignas ni subvenciones por parte del Estado ni tampoco era un elemento usado por la clase dominante para reafirmar su lugar social y su poder, ya que su alcance de acción no era comparable a la cantidad de espectadores que se podía reunir en un *theatron*, y sobre la cual dar un mensaje. Es más, dentro de los certámenes es posible constatar la presencia de cómicos que actuaban en los intermedios escenificando una versión cómica de la obra representada.

El género cómico fue el más usado, el cual se oponía a los personajes sublimes y aristocráticos de la tragedia, rodeado de los mitos que desplazaban su acción hacia un alcance heroico y digno de imitar generando una experiencia de purificación reflejada en la catarsis.

La comedia es, como hemos dicho, imitación de hombres inferiores, pero no en toda la extensión del vicio, sino que lo risible es parte de lo feo. Pues lo risible es un defecto y una fealdad que no causa dolor ni ruina; así, sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y contrahecho sin dolor. (Aristóteles 1974: 141-142)

Así, lo cómico es percibido como una mimesis o representación de los tipos más bajos, y por ello la elección de un enfoque diferente en temas y personajes más cercanos al pueblo⁴. Este género vinculaba a los espacios oficiales y no-oficiales de representación. Autores como Aristófanes y su sátira política durante la democracia, fueron seguidos en la época helenística y con un apogeo de la burguesía, por las comedias de Menandro y su sátira social, las cuales dejaron de lado las historias recurrentes en la literatura griega para sumergirse en el imaginario de las clases burguesas donde los romances y personajes como los sirvientes eran los tópicos más usados.

De este modo, vemos que a la par de los grandes certámenes propulsados por el Estado se fueron desarrollando espectáculos ambulantes, los cuales conectaron territorios a las periferias de Grecia. En éstas hallamos a la campania italiana, donde los etruscos realizaban según Uribe (1983) «juegos bufos» que se centraban en representaciones de temas populares, actuados por campesinos, y teniendo como base la improvisación, el uso de pantomima y la acrobacia.

Éstas eran conocidas como las farsas atelanas, precedentes de la comedia romana, y en ellos el círculo fue también usado para las presentaciones. Esto luego dio forma a los tablados y teatros en Atela. El Imperio Romano hizo uso de la comedia como entretenimiento popular, especialmente en territorios donde no se hablaba la misma lengua y la función de los espectáculos era importante como elemento de cohesión dentro del Imperio. Con el coliseo, el círculo fue revestido de materiales para dar paso la construcción de uno de los monumentos arquitectónicos de gran importancia en la política imperial.

El coliseo albergó distintos tipos de presentaciones que incluían mimos y payasos, torneos de gladiadores, luchas y batallas, las cuales eran pedidas por

⁴ Según Berthold (1982) fue el mimo el que representó a aquellos personajes anónimos para la tragedia, entre ellos tahúres, rufianes y ladrones, taberneros, chulos y hetairas, toda una masa desplazada y no reconocida como ciudadana. En este sentido, la representación de los tipos se dividía entre aquellos de corte heroico que representaba la tragedia, y los grupos sub-alternos de la vida común, los cuales eran representados por los espectáculos fuera de los canales oficiales. Al respecto puede verse también Hauser (1982) con referencias desde la vida social y política de las polis.

el pueblo. Por ello, la fastuosidad de los escenarios se vio impulsada por las nuevas exigencias del público, quien no dejó de lado tampoco el teatro, pero más estrechamente ligado a la comedia.

Según López y Guarnizo (2003) los cómicos o payasos que resaltaron durante esta etapa fueron Ciccirro y Filemón, quienes eran subvencionados por la clase de los patricios para realizar presentaciones. Estos actuaban tanto dentro de los coliseos como los palacios y las plazas públicas en las atelanas vinculando ambos espacios oficiales y no- oficiales de representación.

Plauto y Terencio también tienen como antecedente a las farsas atelanas y la tradición griega. Sus personajes pertenecen al pueblo así como los temas «vulgares» que son representados en los *ludi romani*. En este sentido también encontramos referencias desde Horacio en su *Arte Poética* donde explicita la necesidad de que dentro del teatro se toquen temas humanos con los cuales el espectador se identifique y donde los personajes hablen su propio lenguaje.

Como vemos, de las ceremonias mágico-religiosas de tiempos prehistóricos a los mimos de Grecia, el círculo llamó a la reunión en los espacios abiertos. Y en esta correspondencia la vinculación del humor por medio del lenguaje corporal usada por los mimos hasta el uso de personajes populares en la comedia, fue legado a Roma, y con ella también la forma circular como base para estructuras como el coliseo. De este periodo, resalta la presencia de los payasos, cuyas representaciones vinculaban los espacios públicos y los destinados a la representación como los palacios y los teatros, los temas cultos y los temas vulgares destinados a un nuevo público, no sólo de la clase patricia sino de la aristocracia.

B. La plaza, la calle y el tableau vivant.

Es durante el periodo de la Edad Media en que se registran importantes cambios en la configuración del espacio donde surge el hecho teatral. Se toman los lugares públicos como plazas y calles, así como otros monumentos arquitectónicos, ya que, como refiere Cruciani (1994) no se llega a encontrar

una forma específica de teatro como monumento arquitectónico, sino que las representaciones son realizadas en recintos socialmente significativos, con un despliegue de escenografía y decorados que transforman o realzan el sentido de dichos lugares.

Estas formas de entretenimiento eran orales, se usaba la música, la acrobacia y a veces eran acompañadas por procesiones. Según Cruciani ya para la Europa del cuatrocientos se trata de una realidad- a la vez confusa- habitada por carros, «teatros de calle», *tableaux vivants*, y los *pageants* ingleses, estas figuras podían, lo mismo, darse en el espacio privado o público.

El uso de los distintos dispositivos para convertir en escenarios los lugares públicos tenía la cualidad de transformar los espacios para la representación en formas más simples y de fácil transporte de un lugar a otro.

El espacio de la calle, entonces, privilegiaba tanto el espectáculo de un auto sacramental y su función religiosa, así como el entretenimiento puro y «vulgar» que se mezclaba con el ruido y las vivencias de quienes habitaban los mercados y otros puntos públicos de los feudos. A estos territorios además llegaban compañías ambulantes procedentes de otras ciudades, quienes encontraban en la calle el terreno fértil para sus presentaciones, lo cual empezó a movilizar poblaciones de un pueblo a otro para verlas en medio del ambiente de las ferias.

Estas ferias realizadas en los pueblos eran justamente el terreno para ver a los *Gleemen* y *Jonglenrs*. Estos eran hombres que realizaban espectáculos de pericia física, combinados con música y adiestramiento de animales. Otra de las funciones de estos cómicos era disponer espacialmente al público que asistiera a un espectáculo en la calle, avivar su participación y abrir el espacio de representación en la plaza.

Los juglares también estaban presentes dentro de estos espacios, ya sea cantando, recitando o tocando algún instrumento. Los temas que tocaban eran justamente relacionados con historias populares y con hazañas de

determinados personajes contadas de forma oral. Dentro de las cortes de los gobernantes también era común ver la presencia de bufones, quienes se concentraban en el entretenimiento del rey y de sus invitados. Muchos de ellos llegaban a tener un trato preferencial, y hasta a ganarse la confianza del monarca, por lo cual actuaban también como consejeros.

Es en este período, pues, que los espacios de relación común se vuelve focos para la representación popular. La calle, la feria y la plaza adquieren sentido porque la transmisión cultural se da a ese nivel entre los “comunes”. Del mismo modo, aquí ya podemos ver la presencia de personajes que combinan la pericia física y la voz en sus espectáculos y se vinculan a espectáculos más grandes y oficiales como nexos con el “vulgo”.

C. La inversión del mundo: el carnaval.

Las referencias al carnaval cobran una influencia relevante en los espectáculos realizados en los pueblos, tal y como lo ha señalado Mijail Bajtin (1990) pues era uno de los eventos que borraba las diferencias entre ciudadanos, al permitirles acceder a una vida alterna a la que vivían⁵. Surgía una vinculación muy interesante entre las celebraciones populares y la risa popular, la cual no ha sido tomada en cuenta de un modo tan relevante, pero demuestra la importancia de la vitalidad popular para crear todo un universo paralelo de representaciones, donde el humor juega un papel primordial. Maneja, asimismo, la idea de la renovación universal por medio de lo «vulgar»

Entre las otras formas que Bajtin cuenta, están las obras cómicas verbales de diversa naturaleza y lengua («vulgar» o no), y las diversas formas y tipos del vocabulario familiar y grosero (insultos, juramentos, lemas populares, etc.). Los personajes que formaban parte de todo este mundo no son sólo los bufones,

⁵ Estas representaciones eran paralelas y opuestas a las que propulsaba el Estado y la Iglesia dentro de la organización feudal, de tal modo que «parecían haber construido, al lado del mundo oficial, un segundo mundo y una segunda vida a la que los hombres de la Edad Media pertenecían» (Bajtin 1990: 11)

sino también gigantes, enanos y monstruos que desataban el sentido de deformación y lo grotesco desde lo corporal, principalmente.

Dentro del carnaval más que un espectador cada persona era un participante, lo cual repercutía en el trato y lenguaje que se usaba de tal forma que se generaba una forma de comunicación propia de estas fiestas y rituales. Así también, la plaza como un espacio abierto de relaciones generaba una libertad de acción única.

Así, lo llamado «vulgar» es lo común dentro de la ciudad, lo común a los participantes de estas fiestas y se exalta con la misma fuerza que lo «sublime», generando una lógica distinta de representación. Aquello que es censurado socialmente, -como el lenguaje obsceno, las partes del cuerpo que cubrimos o escondemos y los placeres- es revalorado como objeto de culto mediante parodias y degradaciones, lo cual es celebrado por el pueblo

Sin lugar a dudas, era la risa de estos cómicos populares que se posaban sobre aquellos temas vulgares desde una mirada hilarante la que establecía una comunicación más directa, y se encontraba inserta dentro de un humor que Bajtin define con tres características: festivo, universal y ambivalente. Además es un humor donde el objeto de lo risible también es el cómico, y en cierto modo, el pueblo mismo, al escarnecerse públicamente.

Esto está ligado al realismo grotesco y la comedia del que es parte, con una fuerza resucitadora. Aquí, Bajtin (1990:25) propone dos vías de revaloración de lo cómico: la exacerbación de lo «vulgar» y la degradación de lo sublime. Así, en ésta primera vía consiste en

aproximar a la tierra, entrar en comunión con la tierra concebida como un principio de absorción y al mismo tiempo de nacimiento: al degradar, se amortaja y se siembra a la vez, se mata y se da a luz algo superior. Degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales. (Bajtin, 1990: 25)

Y en una segunda vía, durante estas celebraciones se exacerbaba lo «vulgar» en relación a lo «bajo». Este procedimiento se centraba en el cuerpo «grotesco» el cual se vincula con el plano terrenal, y por ello, no es perfecto sino que sale de sus propios límites y tiene algo que ofrendar

El énfasis está puesto en las partes del cuerpo en que éste se abre al mundo exterior o penetra en él a través de orificios, protuberancias, ramificaciones y excrecencias tales como la boca abierta, los órganos genitales, los senos, los falos, las barrigas y la nariz. En actos tales como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la agonía, la comida, la bebida y las satisfacción de las necesidades naturales. (Bajtín 1990: 30)

Según Bajtín, estas manifestaciones aún subsisten en nuestras representaciones de circo y feria, pero socializadas. Estas plantean una fragmentación de las relaciones expresadas en el cuerpo en tanto al plano de arriba/ abajo, donde la referencia a aquellas partes del cuerpo no públicas para los demás son las que despiertan mayor hilaridad en el público al tocarlos sensorialmente.

De este mundo de entretenimiento se desprende toda una suerte de personajes nuevos que llenan de colorido las calles. Estos explotan el humor grotesco en relación con la identificación del contexto y su público. En la constitución de las ciudades y el Renacimiento en Europa, se harán más presentes formándose una tradición de la plaza, con actores que usando la improvisación aglomeran un público, usando la forma circular, siendo su representante máximo la *commedia dell' arte* italiana.

D. Comedia y performatividad.

La *commedia dell' arte*⁶ nació en las plazas de las ciudades, realizada por actores de profesión, quienes integraban compañías. Por medio de sus

⁶ Este tipo de espectáculo fue uno de los más importantes en Europa desde el siglo XV hasta el siglo XVI. Su base en la comedia, la improvisación y el uso de máscaras para la recreación de tipos fue popular no sólo desde su comienzo en la plaza pública sino en los palacios. Al decaer su popularidad, los tipos fueron absorbidos por la dramaturgia del siglo XVII. En el siglo XX el uso de la máscara y sus distintas posibilidades de creación escénica con base en el legado de

creaciones lograron articular una cultura iletrada con la absorción de lo culto con una capacidad *omnívora*, como la llama Henke (2002:1)

In particular, the Italian professional theatre melded orality and literature: the oral forms, linguistic patterns, and techniques of early-modern piazza and banquet performers, and the literate forms, verbal structure, and modes of consciousness disseminated by manuscript and the print revolution into the script-based theatre of the court and the academy.

Entonces, la apelación al público es muy clara, no sólo en el contenido, sino en la estructura de las presentaciones dentro del espacio de la calle, ya que existe una importante presencia de la técnica de improvisación. La interacción cara a cara es vital. El cuerpo y la voz juegan papeles primordiales, dado el poder del sonido físico de la voz y su elocución, lo cual conecta al público con quien se encuentra en escena.

El cuerpo del actor como presencia establece un aquí—ahora aprovechado al máximo⁷. Lo que sea aplaudido por la audiencia, será usado por el performer para avivar su presentación, quien aprovecha la frescura de la acción y el habla popular para avivar el placer del espectador.

Dentro de las mismas también se creaba el espectáculo con la adición de otros elementos de identificación popular como la música y el baile. Fue importante insertarlos dentro del espectáculo por los continuos viajes de las compañías y el acercamiento a distintos tipos de público, lo cual requería hallar nuevas formas de comunicarse con él.

Según Uribe (1980), en las compañías se estableció la costumbre de pedir a sus actores tres requisitos para el espectáculo: *suonare, cantare, ballare*, lo

la *commedia dell arte* cobró fuerza en el trabajo de Jacques Lecoq y Darío Fo, y a través de ellos, en una revaloración de este tipo de representación.

⁷ Al respecto, Henke (2002) pone énfasis en el argumento de Paul Zumthor, quien considera que el fenómeno de la oralidad debe también reparar en el cuerpo que se encuentra activando tanto la voz como los gestos que acompañan al emisor y que también son parte de su acción comunicativa.

cual ayudaba dentro del espectáculo a pasar de lo serio a lo grotesco y conectarse con un público de diferente idioma o procedencia social.

Justamente, el elemento que ayudaba en la improvisación era el uso de los *lazzi*, que Uribe (1983:39) define como «una figura que empleaban los actores para avivar una situación y consistían en posturas, gestos, guiños y juegos de escena y de palabra que efectuaban para provocar la risa a través de lo burlesco e inesperado o para alegrar una escena y reanimar un juego». Esto era totalmente físico, en una comunicación total entre el acto de habla y el cuerpo del actor, no sólo los gestos del rostro sino los ademanes y posturas. Por ello, el lenguaje podía manejarse entre los límites semánticos y sintácticos, dada su capacidad de sorpresa e instantaneidad requeridas.

Este contenido, a su vez, está respaldado por una memoria cultural a la que se hace referencia para la identificación del público. Esto es muy importante porque el conocimiento que cada uno de los actores ambulantes tiene sobre su arte, se va traspasando de modo oral hacia sus sucesores. A la vez que éste se actualiza, nutriéndose de las formas que lo rodean, va transmitiendo ese cuerpo de tradiciones de un modo más accesible, aunque con mucha facilidad de distorsión, como la palabra.

Estas características del espectáculo de la *commedia dell' arte* y la forma oral, de clara raigambre popular, son compartidas por varios de los espectáculos ambulantes desde la antigüedad hasta nuestros días. Esto ha permitido que subsistan nutriéndose a su vez de las formas tradicionales y viceversa.

Si bien con el paso del siglo XVII, espectáculos como los de la *commedia dell' arte* fueron perdiendo vitalidad en la arena pública, inversamente el género literario del teatro lo fue absorbiendo, por ejemplo en la figura de Carlo Goldoni y Moliere. Los tipos de la *commedia*, pertenecientes a la pujante clase burguesa de las ciudades, fueron dotados de un sentido distinto para el teatro de sala.

Esta búsqueda surge en el Renacimiento, cuando el teatro resurgió convirtiéndose en un monumento físico indiscutible propio de las ciudades, por su función civil y social.

E. La crisis del espectáculo popular.

El siglo XVII europeo marca una pauta de separación en los espectáculos. Por un lado, la sala y la supremacía de la escena y decorados, y por otro, los espectáculos ambulantes que son representados a las afueras de los lugares oficiales. A la par que las ciudades se vuelven más funcionales, según Cruciani (1994), el teatro se vuelve recinto para que los espectadores se encuentren y vean. La función de la escena cambia, y ya no se concentra en la producción de ficciones, sino en la fidelidad a la realidad de lo representado.

Martín Barbero (2001) señala que desde finales del siglo XVII pueden encontrarse disposiciones de los gobiernos de Inglaterra y Francia, las cuales prohíben la existencia de teatros populares en las ciudades. Esta disposición trataba de frenar el mal uso del arte teatral y el alboroto de sus espectadores, prohibiendo el diálogo bajo cualquiera de sus formas. El teatro del pueblo debió variar hacia espectáculos de mimos, los mismos que eran ofrecidos por las compañías ambulantes.

Sin embargo, la presencia del pueblo o lo popular se ve potenciada durante el siglo XVIII en la figura del melodrama. Martín Barbero lo llama *el espectáculo total* por la visualidad reflejada no sólo en los tipos, sino en los temas que se acercaban más a la clase burguesa y popular.

Lo que hace teatro en el melodrama ha sido durante siglos espectáculo de *troupes* ambulantes que van de feria en feria, y cuyo oficio más que el de “actores” es aquel otro que mezcla la representación de farsas y entremeses al de acróbatas, titiriteros y prestidigitadores. (Barbero 2001: 125)

Durante esta época cobra importancia la necesidad de ser fieles a la realidad en la representación. El objetivo es lograr emocionar al espectador, tanto en la

trama de la obra como por los efectos usados para hacer “más real” la escenificación. Es así, según Barbero (2001:125), que el pueblo se veía «imponente y trivial, sentencioso e ingenuo, solemne y bufón, que respira terror, extravagancias y jocosidad» era la época de la emoción completa basada en las grandes pasiones del hombre, exaltada por el imaginario colectivo que el pueblo manejaba.

La crisis de las concepciones románticas permitió en el siglo XIX y XX una vuelta hacia las llamadas tradiciones no oficiales del *otro cultural*. El teatro de calle, el cabaret y las tradiciones de pueblos orientales, americanos y africanos, signadas como exóticas, buscaban reavivar la relación del espectador con el teatro y la necesidad del mismo para la sociedad y sus creadores⁸.

En América Latina, el personaje que acompañó las obras del melodrama fue el del gracioso. Este se vincula a las tradiciones de las principales ciudades del continente, sin dejar de lado las representaciones del espectáculo ambulante. El público-el pueblo- ya no va sólo a la feria o la plaza, sino que también puede acceder a otras formas de entretenimiento que apelan a lo que despierta su atención.

De este modo, el teatro de calle o espectáculo ambulante y el llamado teatro de sala han sido dos realidades paralelas que han viajado por el mismo camino a lo largo del tiempo, buscando encontrarse en el sendero.

1.1.2. Espectáculo ambulante y la tradición latinoamericana.

Rituales y fiestas religiosas han sido las simientes de las representaciones que empezaron a realizar las culturas antiguas de los pueblos de América Latina. El círculo también reunía a los participantes dentro de estas ceremonias, las cuales contaban con lugares oficiales al aire libre, santuarios o grandes

⁸ En la tradición occidental, como señala Gonzalo Portocarrero (1993), con el Romanticismo se produce un cambio. Las élites de la cultura se preocupan por el pueblo como realidad que se idealiza y se revaloriza. Dentro de las fuentes que se estudian se encuentran las formas de la tradición oral y sus representaciones, recogidas por los estudios sobre lo popular y lo folklórico, vinculado a las ideas sobre el nacionalismo.

complejos arquitectónicos donde se desarrollaba la vida social y religiosa de cada grupo cultural.

Dentro de nuestras culturas de tradición oral se encuentra una distinta clasificación de los espectáculos. Según García Mejía (1984) en primer lugar está los *areitos del Caribe*, que eran conjuntos de música, baile y pantomima. En segundo lugar se encuentra la representación litúrgica con énfasis en dejar un mensaje, pero sin indicio de conflicto, sino de propagación de un modo de vida y costumbres. Dentro del tercer nivel se halla el *Rabinal Achí* o *baile de Tun*, descubierto en Guatemala en 1862, dentro del cual se puede encontrar un conflicto que es articulado como parte de la vida del pueblo.

En estas manifestaciones no sólo sobresale la idea de un actor sino de danzantes en conjunto, donde la noción de fiesta envuelve a la música, canto y danza. En cada representación podía existir un predominio de la danza o el canto o fusionarse ambas. Así, de estas representaciones festivas y religiosas se desprende una rama dramática donde el eje es la representación de hechos de saber *común* dentro del pueblo. En México y América del Sur, según García Mejía (1995), dicha cultura dramática aparece en las culturas Quiché- Maya, Tolteca-Azteca y Quechua.

Entre las representaciones también se distinguían aquellas propulsadas por el poder de las realizadas dentro de los espacios públicos por medio de espectáculos ambulantes, como en el caso de la cultura maya⁹. En el teatro quechua¹⁰, se recoge una distinción entre dos géneros de teatro, el *wanka* y el *aranway*, siendo el primero de uso pertinente para temas de corte histórico y de carácter oficial. Por otro lado, el *aranway* se relacionaba a la representación de temas de la vida cotidiana.

⁹ Desde un apunte histórico, García Mejía (1984) aclara que se realizaban presentaciones en los mercados mexicas llamados *tianquiztli* que incluían hasta farsas, por lo cual también se puede constatar la presencia de actores llamados *balzam*.

¹⁰ Según el especialista en cultura quechua, Jesús Lara (citado en Espinoza 1976:6) «El teatro representaba no sólo una función artística o recreativa, sino también, y ante todo, una función sociopolítica [...] era el género más cultivado y en todos los confines del Tawantinsuyo se representaban de día, en lugares públicos, en todas las fiestas que se celebraban.»

En la formas de espectáculos ambulantes sobresale la pantomima. Sin embargo, a raíz de los procesos de fusión las representaciones fueron recibiendo influencias de la cultura europea, letrada y dominante que propuso formas teatrales literarias. Por otro lado, existía la influencia de las tradiciones de representación popular de grupos poblacionales que cohabitaban un espacio con la cultura oficial letrada. Así, según Gonzáles (1995) tradiciones indígenas y africanas fueron la base para las representaciones mestizas que surgieron de la fusión de los grupos étnicos.

A. Mestizaje en la Colonia: rastro de una primera hibridación.¹¹

El espectáculo ambulante está presente en los espacios de la diversión popular reflejada en la celebración del carnaval. Según Rojas (2005) esta fiesta, tan popular entre negros, indios, mestizos y la aristocracia, era recreada por el poder para beneplácito de la plebe, separando la diversión culta de la vulgar¹². Así, por medio del carnaval¹³ se escapaba de la rutina por un tiempo limitado, se transgredían las normas y se descansaba del trabajo. Pero sobre todo, se establecía una condición de igualdad social entre todos los participantes.

Como señala Rojas, dentro de esta fiesta se hacían presentes numerosos personajes como papahuevos, gigantes y diablillos; así como danzas y juegos de baldazos de agua que se realizaban a diestra y siniestra en las calles de la ciudad. Sin embargo, fuera de las festividades de carnaval, el espacio público de Lima también se poblaba de «charlatanes, artistas populares, mercachifles, ladronzuelos, músicos ambulantes, magos, mendigos y predicadores» (Rojas, *Ibíd.*:46) Las acciones con que dichos personajes tomaban el espacio se

¹¹ El desarrollo del concepto de hibridación lo podemos encontrar en el punto 1.2 de este mismo capítulo.

¹² A este tipo de fiesta popular se puede contraponer la realización de los autosacramentales, cuyo fin litúrgico, sin embargo, permitía la participación del pueblo. Sin embargo, al tratar de afianzar el lado estético de la representación, este fue delegado a las compañías de comediantes, lo cual dejaba fuera de la escena al pueblo. Entonces, la participación del pueblo se hizo más fuerte en las fiestas del carnaval, llegando a ser los protagonistas de las mismas.

¹³ Aunque en estricto sentido, el carnaval sólo se llevaba a cabo los tres días previos al miércoles de ceniza, las imágenes irreverentes y paródicas del carnaval irrumpían en las fiestas y ceremonias oficiales el resto del año de la mano de las clases populares (Rojas 2005: 41)

encuentra relacionada con una forma de asentamiento del espectáculo ambulante por medio del uso del círculo.

Es interesante constatar cómo hasta antes de los últimos años del siglo XIX las diversiones como el carnaval y los espectáculos ambulantes en las plazas reflejaban la predominancia del uso del espacio público. Como señala Fanni Muñoz (2001) al acogerse el proyecto de modernidad en la República, el Estado también fue normando las nuevas diversiones públicas dentro de la capital. Esta nueva normativa significaba imponer el orden público y el buen gusto, por medio de la promoción del arte culto para dejar de lado las formas consideradas licenciosas y vulgares del teatro popular, el carnaval, las corridas de toros y las peleas de gallos.

Ya desde 1822 Bernardo Monteagudo prohíbe la celebración del carnaval, como reacción a la forma bárbara en que se desarrollaba. Un tiempo después, San Martín promueve el teatro como arte culto que ayuda a la formación de la ciudadanía, razón por la cual nombra al primer censor de teatros, el cual vela por que este arte cumpla su fin educativo. Con ambas disposiciones el espacio de entretenimiento libre del pueblo, por medio del carnaval y las representaciones populares, se ve limitado en su hacer.

Como especifica Muñoz (2001) con el proyecto de modernidad, basado en el ejemplo de las ciudades europeas, el espacio de la diversión pasaba de lo público a los sitios cerrados. Esto significó un cambio en la configuración arquitectónica de la ciudad, donde los edificios como los teatros aumentaron en número. Y también, significó el abandono de la Plaza Mayor como lugar de reunión y representación al quedar prohibidos por ordenanzas municipales los espectáculos callejeros en pro del orden público.

Para Rojas (2005) no será sino hasta la Guerra con Chile que se replantean las ideas de nación y cultura en la figura del carnaval como diversión popular. Esta se propulsó como ícono de la cultura nacional por un sentimiento romántico de dicha celebración como escena pintoresca del pueblo. Lo popular ascendía como guía de la afirmación de nación, al reconocer el vínculo que esta fiesta

establecía en la ciudad no sólo entre el pueblo sino con las clases dominantes por medio del entretenimiento.

Sin embargo, el carnaval no fue revalorado en su forma original, sino que se trató de amoldar a las formas del carnaval europeo. Se buscaba cambiar el agua de acequias y matacholas por el desfile en carros alegóricos y guerras de flores, lo cual, según Rojas, no fue muy bien recibido por el pueblo ni por las clases dominantes, dejando en el pensamiento de esa época la nostalgia por el antiguo carnaval popular, su lado grotesco y la acción ruda.

Para Muñoz (2001) por el lado de la representación teatral, el lugar del espectáculo ambulante, celebrado por los sectores medios y populares, recayó en las tandas. Este tipo de diversiones se llevaban a cabo en el Teatro Olimpo de la capital y tuvieron gran acogida por su estructura rápida y fresca, en la cual se distinguían las escenas verdes y los chistes colorados.

Vemos, pues, cómo la diversión se desplaza hacia el espectáculo en recintos especiales. Y además, la plaza pública se ve reglamentada para su uso, aunque se contempla el incremento de estos lugares como encuentro de la población, pero no como el lugar oficial de representaciones como el teatro.

B. Las vanguardias

La llegada de las vanguardias hacia América Latina en el siglo XX está marcada por la influencia del teatro de agitación política o *agitprop*. Desde los años sesenta y setenta, influido por las renovaciones teatrales del teatro occidental que marcan la renovación de la escena, la calle, la feria y la plaza recobran un lugar predominante así como los *performers* de estos lugares.¹⁴

En general, el mundo hacia el cual se orientaban según Schechter (2003:4) era el de formas de representación que en su mayoría han sido llamadas arte

¹⁴ La murga, la danza, el pasacalle, el carnaval, el circo y el cabaret son referentes directos de las acciones que se realizan dentro de estos espacios, tanto en la disposición espacial de actores, espectadores y los contenidos de representación.

folclórico o tradicional más que teatro popular¹⁵. Así, la referencia política generada por los procesos políticos y culturales de esos años fue fundamental. En ese sentido, las clases medias ilustradas acogieron esas formas de representación y las llevaron hacia los sectores populares en su exploración del concepto de nación.

Según Luzuriaga (1984), en los años cincuenta del siglo XX por influencia de los partidos socialistas y comunistas creados, así como otras organizaciones, se usaron representaciones teatrales, como preámbulo a las actividades políticas, ya sea que cumplieran un rol de adoctrinamiento a quienes participaban en las reuniones o sólo entretenimiento. Sin embargo este hecho resultó crucial pues el teatro fue el vehículo elegido para comunicar y también para reaccionar contra el régimen y la injusticia. Los conflictos se plasmaban por medio de actuaciones que tomaban la forma de las representaciones populares.

Como refiere Peirano (1987:9) los creadores tenían que ser conscientes del cambio de categorías estéticas que iba desplazándose en el arte, para organizar el espectáculo tanto internamente como externamente, qué decir, cómo decirlo, a quién decirlo, dónde y para qué decirlo: se habla de «ensayar y exponer una obra de teatro.»

El teatro de sala también, por ello, explora nuevas formas tanto a nivel dramático como en la creación escénica. Surgen nuevos temas acordes a la situación social y también nuevas formas de organización. En este sentido, la presencia del teatro de grupo recorre diferentes países. Su trabajo se orienta a llevar el teatro al pueblo, a nutrirse de sus formas de representación, sin descuidar el perfil político que encausaba sus acciones.

¹⁵ «In general, popular theatre performance were and still are publicly supported, highly visual and physical, portable, orally transmitted, readily understood, not flattering to wealth or tyranny; and for the reasons, as well as for low or no admission cost, they have been widely appreciated.» (Schechter 2003:4)

Entre las primeras influencias Peirano antepone a Brecht, Grotowski, Artaud y Barba. Mientras, en las primeras propuestas nacidas del territorio de América Latina surgen los nombres de Santiago García y Enrique Buenaventura en Colombia así como Augusto Boal en Brasil.

Este último fue uno de los propulsores de este tipo de experiencias, publicando en 1972 el libro *Categorías del Teatro Popular* donde se refiere a la necesidad de un nuevo teatro, de un teatro popular que se deselitice y que salga de las esferas de lo que la élite puede denominar teatro o no, de lo que debe ser popular o tomar otro nombre. Para él, el teatro popular se vuelve una cuestión de enfoques y no sólo de temas, y referido al pueblo desde su participación como público y creador según su problemática

1.1.3. La tradición andina y el cómico ambulante de Lima.

Muchas de las formas populares de representación en América Latina han albergado la figura del cómico. El cómico danza, usa máscara en la mayoría de fiestas, juega bromas al público que participa de la festividad y se vincula con él abriendo el espacio para que las comparsas o procesiones avancen. Es pues un nexo entre lo real y lo representado.

El cómico ha estado presente tanto en las formas rituales, representaciones y obra dramáticas de los siglos XVI- XVII. En este periodo se encuentra una obra cómica llamada *Yauri Tito Inca o El pobre más rico*. Esta obra, según García (1995) fue escrita, al parecer, por un clérigo cuzqueño nacido de madre indígena. Aquí se nota la presencia del personaje cómico llamado Pesquillo, referencia al *Piquichaqui* de la obra *Ollantay*.

Y si bien la presencia del cómico se halla en textos escritos, también se encuentran fuera del texto, en el lugar escénico improvisado en el espacio público. Payasos y titiriteros poblaron tales lugares desde la colonia abriéndose un lugar en el espacio público. Así también, en la actualidad diferentes personajes cómicos de comparsas de danza se insertan dentro de las celebraciones en diversas regiones del interior del país. Entre ellos tenemos en

Cusco a los *Maqtas*, *Monos*, *Sijllas* y el *Pablucha* o *Ukuku*. En Puno, se encuentran el *Kusillo*, el *Chiuchico*, el *Oso*, el *Auki Auki* y la *China diablo*. En Junín, tenemos al *Chuto* de la Chonguinada, mientras que en Huancavelica, el *Quiscamachu*, entre otros.

Según Amiel Cayo¹⁶ estos cómicos satirizan la imagen y comportamiento de personajes representativos, tanto a nivel histórico como en la vida cotidiana, así como de animales. Lo interesante es que son los mismos pobladores del lugar quienes los caracterizan, principalmente los de género masculino. Cumplen funciones vitales para las comparsas pues se relacionan directamente con el público, le juegan bromas, protegen a los danzantes de posibles agresiones y abren el espacio para dar paso a la danza. Algunos poseen comparsas propias, pero en su mayoría son presencias independientes dentro de la festividad.

A. *El círculo de tiza de Acuña.*

En Lima, es Jorge Acuña Paredes, actor del Instituto Nacional de Arte Dramático, a quien se le considera el primero en hacer un espectáculo en el espacio público de la capital. Para Benjamín Sevilla (1988: 334) Acuña «saca al teatro de las salas hacia la Plaza San Martín [...] Casualmente el mismo año en que se inicia el radical proceso reformista del General Velasco».

Como refiere Sevilla, Acuña empieza a trabajar como mimo en la Plaza, el 22 de noviembre del año 1968, armando su espectáculo con un círculo de tiza que delineaba la separación entre actor y público y un pizarrín en la mano que llevaba escrita la siguiente inscripción: *La burguesía quiere del artista un arte que corteje y adule su gusto mediocre.*

Este actor empezaba su espectáculo al ponerse un saco verde de grandes botones, unas zapatillas de gimnasia y pintarse el rostro de blanco frente a su público. Con estas acciones tomaba literalmente el espacio público. Miguel

¹⁶ Conversación con el actor del grupo teatral Yuyachakani de Perú. El modo de trabajo de éste actor incorpora el estudio y representación de estos cómicos para su trabajo creativo. Comunicación personal.

Rubio (2001), al respecto, afirma que Acuña tuvo que lidiar con el maltrato y la incompreensión del público. Fue Acuña quien propuso nuevas formas de comunicación, acondicionó sus números a este nuevo espacio basadas en un lenguaje gestual que alcanzara a la sensibilidad de ese público sorprendido por lo que veía.

Este mimo empezó con un cuento de E. A. Poe, luego números de mimo, entre ellos *La sopita*, *El dentista*, *El escultor* y *La estatua*. Al no contar con un permiso para realizar sus presentaciones fue llevado preso en varias oportunidades. Sin embargo, era dejado en libertad al no encontrársele motivos de arresto. Aún con esa precariedad, Acuña nunca faltó a alguna cita en la Plaza San Martín, pues ya contaba con cierto público que lo esperaba aunque siempre tuviera que escaparse de los policías tal y como lo hacían los vendedores ambulantes.

Y gracias a ello, una serie de personajes y grupos de teatro universitario como San Marcos y La Católica tomaron también la plaza y la calle. Entre ellos se encontraban la esposa e hijos de Acuña Paredes y Rayda Callalle. Esta última lleva a escena *La campesina*, «que incorpora la vivencia rural y la proclividad permanente a jugar con el público, al que con frecuencia incorpora y conmina a participar de las escenas.» (Sevilla 1988:334)

También en la Plaza San Martín se escenifica el *El Paraca*, de Oscar Miranda, que narra las peripecias del provinciano que viene a Lima y se asimila al servicio militar obligatorio. Ya desde esta manifestación podemos encontrar rasgos más cercanos a la puesta de La Gesta del Cholo que realizan los cómicos ambulantes, pues desde esa fecha también la mayoría de público que iba a ver el espectáculo era de raíces migrantes.

Según Benjamín Sevilla estos espectáculos hicieron posible la entrada al espacio público en la ciudad de todo un grupo de personajes como prestidigitadores, payasos, faquires y charlatanes. Estos entretenían al público de la plaza ya sea realizando números de faquirismo, imitando a políticos o

artistas, o hablando con el público sobre temas coyunturales de orden social o político.

Para ello se valen de una capacidad comunicativa poco frecuente: el gesto preciso, la palabra desbordante y sin pausa, a la manera de feria o un vendedor ambulante. Lo importante es mantener la atención sea con el gesto o el gag chaplinesco (Ibíd.: 335)

Otro de los referentes importantes para este autor son Los Hermanos Excremento, «desenfadado trío que crea historias escatológicas sobre los fundadores del Imperio Incaico, Manco Cápac y Mama Ocllo, la estatua del primero en una plaza cercana y el Libertador San Martín y su caballo. Escenifican también hilarantes peleas de boxeo y números de fonomimia.»(Sevilla 1988: 335)

En los barrios también se halla la simiente de estas representaciones que tiene al migrante como tema, como lo explica Miguel Rubio (2000), donde se plantean asuntos como la migración, los conflictos de identidad y la propuesta de sus soluciones. Aquí se conjugan la esperanza y la marginalidad de los nuevos pobladores de Lima.

Luego de estas experiencias, en los años ochenta, grupos como *La Tarumba*, *Maguey* y *Raíces* se abrirán camino en el uso de los espacios abiertos para la representación. Por otro lado, también se hace presente un sector emergente, el de los cómicos ambulantes que conocemos ahora en los anfiteatros. Todas estas nuevas expresiones generarían nuevos estudios y acercamientos hacia lo que significarían las raíces de nuestra teatralidad según un contexto.¹⁷

¹⁷ Hacia el año 1995, para Malgorzata Oleszkiewicz, el teatro peruano contemporáneo se dividía en teatro comercial, teatro no comercial y fiestas y celebraciones populares. Dentro del teatro no comercial existían los grupos del MOTIN (Movimiento Teatral Independiente) el cual se origina en los 60 e incluye el teatro experimental, popular (incluye teatro de calle) y urbano. Entre los no afiliados, se hallaba el teatro campesino, escolar, universitario, los artistas callejeros y otros grupos no afiliados. Sin embargo, la configuración de ambos grandes conjuntos hoy no es la misma, pues los cómicos ambulantes no son considerados herederos oficiales del legado teatral de experiencia popular de los años sesenta.

Y así también, se abrirían nuevas formas de representación en espacios y grupos emergentes, del proceso de modernización de nuestra ciudad. Para Sevilla, si bien Acuña fue el pionero, aún usaba los recursos escénicos de uso del espacio de las salas. Por ello, si bien el espacio de la calle se había abierto era necesario encontrar nuevas formas de habitarlo.

B. Los cómicos ambulantes de Lima.

Los cómicos ambulantes son, en su mayoría migrantes o descendientes de migrantes de tercera o cuarta generación y trabajan desde hace treinta o veinticinco años en espacios públicos de la ciudad de Lima. Aquí empezaron a tomar lugares como la Plaza San Martín y el Parque Universitario, y algunos parques de barrios ubicados en el centro de Lima, la periferia y provincias.

En sus distintas presentaciones reunían diversos números. Entre ellos, bailes, fonomímicas, prestidigitación, interlocuciones con el público, y presentaban escenas de situación, las cuales aún forman parte de sus presentaciones. Éstas se realizan actualmente, por un grupo de ellos, en la Alameda Chabuca Granda del Cercado de Lima.

Víctor Vich (2001) analizó dichas presentaciones y el aspecto oral que las envuelve y les permite relacionarse con el público de sectores populares. Para él la característica básica de estos espectáculos es la de una economía del humor, por la cual los cómicos reciben una compensación económica a cambio de actuaciones que ironizan la realidad social. En ellas se «constituyen espacios de construcción y deconstrucción de estereotipos sociales y de una opinión popular profundamente relacionada con los conflictivos debates acerca de las clases sociales, la raza, el género, la cultura y la oralidad en el Perú» (Ibíd.:120)

En 1999 los cómicos se organizaron en la Asociación de Cómicos Ambulantes de Lima, la cual realizaba actividades en beneficio del gremio, ya sea por alguna enfermedad o muerte de sus integrantes, así como regulaba sus campos de trabajo dentro de los escenarios en los que labora. Sin embargo, al

enrejarse el Parque Universitario, varios de ellos se diseminaron fuera de estos espacios para actuar en carpas de barrio o viajar a provincia¹⁸.

Hoy dicha asociación se encuentra en reestructuración y de las 36 personas que acogía, sólo quedan 10¹⁹. Sin embargo, sigue regulando los horarios de presentaciones y la conducta de los artistas, bajo una serie de normas que ordenan el uso de los anfiteatros de la Alameda.

Estos cómicos trabajan de lunes a domingo y realizan *shows* personales, así como presentaciones en carpas de barrio ubicadas en zonas marginales. La mayoría ha trabajado en la televisión durante los primeros años del 2000 en dos canales de señal abierta con programas llamados *Los reyes de la risa* y *El show de los cómicos ambulantes*.²⁰

En sus representaciones se puede leer el rastro del viaje por el que han pasado sus antepasados o ellos mismos para constituirse en un nuevo espacio, y en este proceso cómo el rostro de la ciudad se ha reconfigurado. Los cómicos de ahora se reconocen como los herederos del camino tomado por Acuña, con la diferencia que él primero hacía uso del silencio para su representación como mimo, mientras estos despliegan una verborrea conectada con el fenómeno de la oralidad y la gestualidad amplificada.

El tipo de humor que plantean presenta al cómico como una persona más, un ciudadano que puede levantar su voz y hablar sobre la realidad pero lo hace

¹⁸ Un aspecto señalado por los cómicos ambulantes fue que dentro del conglomerado de asociados también se encontraban los vendedores ambulantes. Así, la categoría de ambulante reunía gente sin distinción para la organización dentro de esa asociación.

¹⁹ Es importante señalar que si bien ellos empezaron con una predominancia migrante de la zona sierra, hoy los cómicos de la Alameda Chabuca Granda son, en su mayoría, migrantes provenientes de la zona norte del país. Pero además llevan un legado migrante de familiares asentados en Lima con los cuales comparten la experiencia migrante desde las primeras oleadas migratorias en el país.

²⁰ Dichos programas fueron cancelados y vinculados con la nominación de “televisión basura” bajo el régimen del ex presidente Alberto Fujimori. En la actualidad, 2007, han vuelto a la pantalla televisiva del canal 5 con un programa de humor llamados “Los Imbatibles”, el cual se transmite a las 5 p.m. los días sábado. La estructura de sus presentaciones ha cambiado un poco desde la primera vez que entraron a la televisión, no sólo en contenido sino en el modo de representar.

desde la forma cómica y una presencia vocal y gestual que se transforma y se agiganta hasta convertirse en un personaje grotesco y criollo.

De este modo, la «criollada» o «achoramiento»²¹ adoptado por el migrante es, según Peirano y Sánchez León (1984:60), ser «pícaro, gracioso, simpático [...] sobretodo en la actualidad, es un valor cultural que se debe alcanzar para mantenerse en la sociedad limeña. Entre ellos, el más necesitado es el serrano que viene a Lima»

Pero la estrategia del «achoramiento» no se da sólo en la población migrante, sino que como establece Medina (2000) no nace de las clases populares, sino que provienen de un patrón cultural proveniente del capitalismo occidental que se traduce en un comportamiento anómico contra los valores y las normas en las cuales no se confía para el logro de las metas a las que aspira el actor social.

Del mismo modo, el achorado, tampoco es que viola siempre todas las normas sino que «asume una actitud de cálculo ante las normas: se aviene a su cumplimiento si éstas coinciden o promueven sus intereses; y las quebranta cuando éstas constituyen un obstáculo para sus metas.» (Medina 2000: 36). Y la forma en que el «achoramiento» se practica con un resultado distinto en el panorama peruano pues se ha visto relacionado con otras formas de relación como la “viveza criolla” y la “picardía”

La viveza o criollada es pues parte de una estrategia de la condición migrante para establecerse en la ciudad y construir una identidad frente a los otros. Es, a la vez, una distinción que eleva el estatus por medio del uso del ingenio popular. Como veremos más adelante, la viveza se vuelve una herramienta que utilizará el cómico ambulante en su espacio de trabajo, convirtiéndose en una transgresión.

²¹ El achoramiento, según Medina (2000) como concepto sociológico vine del habla popular que significa “choro”, es decir, ladrón, y que se extiende a formas de comportamiento como el abuso, la bravuconería y la agresión.

1.1.4 Definición de «espectáculo ambulante» en Lima.

Podemos definir entonces al espectáculo ambulante como aquel que se realiza en los espacios públicos de la ciudad, donde predomina la estructura circular, que comparte con la tradición occidental, como reunión de sus espectadores. En el se activan relaciones espaciales y sensoriales que apelan a la conexión con el público. La figura de esta representación es el actor cómico que comparte un contexto con su público y actúa como portador de una memoria cultural que se activa por los sentidos de la representación.

La definición del espectáculo ambulante, como hemos visto, presenta cinco ejes: En primer lugar, el arquetipo del círculo como forma espacial de reunión, el cual delimita el espacio de acción, reuniendo y separando a un grupo de otro conglomerado humano mayor. El círculo activa la presencia de actores y espectadores, quienes dada la predominancia del uso de la plaza pública o del espacio abierto por el espectáculo ambulante, lo significan como lugar de encuentro y reunión ciudadana. El uso de este espacio de relación común lleva a seleccionar contenidos a representar y modos de representación «vulgares», en tanto comunes y de fácil lectura para los espectadores bajo una convención inherente al espectáculo. Por ello, una de las formas más usadas es la comedia por su capacidad performativa de relación con el público.

No obstante, si bien dichos ejes pertenecen a la tradición occidental, también puede constatarse su presencia en las representaciones y acciones en espacios públicos de América Latina. Por ello, postulamos la presencia de personajes cómicos desde los rituales festivos hasta la presencia de los mismos dentro de los carnavales de la época colonial. Desde allí, también enlazamos con los personajes cómicos andinos vinculados con las comparsas de danzantes dentro de festividades regionales hasta llegar a la presencia de los cómicos ambulantes de la ciudad de Lima, herederos de la tradición de representación en espacios públicos, iniciada por Jorge Acuña y que ha conectado ambas tradiciones en los espacios públicos de la capital.

Ante esto, podemos definir el «espectáculo ambulante» para fines de esta investigación como aquellas representaciones o actos comunicativos realizados en el espacio público, cuyo carácter trashumante define su naturaleza como espectáculo. En ellos, el espacio es tomado por medio de la reunión circular en busca de generar un vínculo sensorial dinámico con los espectadores. Por consiguiente, la selección de los contenidos a representar se manifiesta a través de códigos culturales relacionados con convenciones escénicas en espacios abiertos, siendo el uso de la forma cómica, en la mayoría de casos, el que permite la performatividad del acto comunicativo.

1.2 Espacio sociocultural migrante como condición de la representación.

La migración ha sido una realidad constante para los pueblos de América Latina. Ya sea bajo un patrón libre o forzado, este proceso siempre ha propiciado intercambios culturales. Por medio del trabajo, la provisión de alimentos, objetos de uso doméstico, alianzas matrimoniales y distintas formas de conocimiento, la comunicación entre las culturas que se movilizaban siempre fue dinámica, en su afán de establecimiento y asentamiento en el nuevo territorio.

Entonces, el espacio habitado es adaptado y redefinido, no sólo al introducir nuevos patrones de convivencia, sino también nuevos usos culturales, formas de trabajo, prácticas festivas y de recreación. En el proceso de migración del campo a la ciudad del siglo XX, estos cambios pueden distinguirse de modo drástico, como parte del proceso de modernización en América Latina.

Para García Canclini (1990), la modernidad constituye cuatro movimientos: un proyecto emancipador referido a la secularización de los campos culturales y de la vida social sobre una base más racional, así como el individualismo dentro de las grandes ciudades. El segundo, es un proyecto expansivo que busca extender el conocimiento y la posesión de la naturaleza así como la circulación y producción de bienes. El proyecto renovador refiere al

mejoramiento e innovación constante del conocimiento y de la sociedad liberada de un deber ser. Aquí también entra la reformulación de los signos de distinción del consumo. Por último, un proyecto democratizador que alcanza una evolución racional y moral en base a la educación, la difusión del arte y los saberes especializados.

La realización de los cuatro proyectos constituyó un desafío en América Latina, y por consiguiente, resaltó la heterogeneidad de los pueblos y el carácter cultural de cada uno de ellos. Al entrar culturas diferentes en contacto se abrió paso al proceso de hibridación que generan nuevas formas en objetos y prácticas.

En vista de lo expuesto, nos proponemos desmenuzar el concepto de espacio sociocultural migrante en cuatro movimientos. En (1.2.1) nos referiremos al proceso de migración interna en el Perú que se llevó a cabo en la última mitad del siglo XX y la reconfiguración del uso del espacio público de Lima por los nuevos habitantes. En (1.2.2) veremos cómo se desarrollan algunas prácticas comunicativas de naturaleza híbrida, centradas en la reunión de estos grupos y la creación de lazos de identidad. Por consiguiente, en (1.2.3) presentamos un conjunto de representaciones estéticas que conforman para este estudio la mentalidad migrante que ayuda a encontrar un sentido de pertenencia en la ciudad. Por último, en (1.2.4) retomaremos todas estas coordenadas conceptuales para terminar de elaborar una definición de espacio sociocultural migrante, en la que se despliega una sensibilidad híbrida, desde el uso del espacio y las representaciones estéticas.

1.2.1 El rostro escondido de la ciudad

El lugar asentado se ve reconfigurado a nivel espacial y con el ingreso de los nuevos habitantes. Se reorganizan las prácticas económicas, sociales y culturales, se crean nuevas formas de entrar en contacto con el otro, tanto a nivel de las relaciones interpersonales o dentro del espacio público.

Según Matos Mar (2004) desde el año 1940 se registra el inicio de movilizaciones del campo a la ciudad de Lima motivado por las obras de red vial y el nuevo clima económico en el país. Hacia 1960 ese flujo se incrementa con un alto registro desde las provincias de la sierra hacia la costa, lo cual se hizo más palpable con la explosión demográfica de los nuevos asentados en la ciudad de Lima. En los años ochenta la aparición de organizaciones terroristas en las zonas alejadas de la capital acrecentó aún más esta oleada migratoria. El miedo llevó a muchas familias a huir de sus comunidades de origen y migrar a zonas más seguras, principalmente, la capital.

Estos cambios produjeron lo que Matos Mar llama «Desborde popular y crisis del Estado», ya que el Estado no pudo hacer frente a las demandas de los nuevos pobladores en la inserción de los mismos como ciudadanos. El rostro escondido del Perú se revelaba, y con ello también se hacía presente la dramática desigualdad social y económica de la mayoría de la población del país. Por ello, las movilizaciones sociales toman las calles en el reclamo de una inserción ciudadana.

En esta perspectiva Matos Mar (Ibíd.:65) se refiere a la respuesta de los nuevos habitantes de Lima, quienes se organizaron «fuera de las normas oficiales y de las pautas sobre las cuales se estableció la sociedad peruana desde el siglo XIX. Dos sistemas interpenetrados, con metas de débil convergencia, se antagonizan sordamente». La informalidad se abrió paso por medio de prácticas económicas, así como en el uso del espacio de la ciudad de Lima.

«Desbordados», tal y como lo referiría Matos Mar, las multitudes provincianas se adueñan del espacio y lo reconfiguran por medio de lo que ahora significa para ellos y cómo viven dentro de él. Es justamente este espacio el que tomamos en cuenta como recipiente de formas de reunión que se establecieron entre las poblaciones migrantes dentro de la ciudad. Tales están llamadas a reforzar el sentimiento de pertenencia por medio de los lazos de parentesco entre ese grupo social.

A. *Lima des- cuadrada: un espacio por construir.*

Durante el proceso migratorio la ciudad es rediseñada por los nuevos habitantes. Los patrones urbanísticos de vivienda cambian con el asentamiento en cerros y arenales. Pueblos jóvenes como Villa El Salvador, Villa María del Triunfo, San Juan de Lurigancho, San Juan de Miraflores y Comas, dieron paso a los llamados *conos de la capital*. Estos territorios se tomaban vía legal o informal, con invasiones, para sobre ellas erigir precarias construcciones de madera, esteras, plásticos y cartones. Estas fueron defendidas por medio de luchas y movilizaciones en busca del derecho a la vivienda y el acceso a las necesidades básicas.

A la par de este proceso, según Grompone (1999), Lima se encontraba en la decadencia de su fuerza simbólica como lugar²². Descompuesta su imagen señorial, esto dio paso a una superposición de valores simbólicos en sus espacios públicos, tales como calles, parques, plazas, alamedas y playas, todas zonas de encuentro y recreación. La calle presenció la llegada de vendedores informales llamados ambulantes, quienes la tomaron como suya para el comercio informal. El centro de Lima fue el primer lugar de partida para estas actividades, al ser considerado un lugar de reunión y dispersión, un espacio de encuentro con el proyecto de modernidad soñado.

La Plaza de Armas (hoy, Plaza Mayor), el Parque Universitario, la Plaza San Martín, el Parque de la Exposición, el Jirón de la Unión, entre otros espacios, marcaban la centralidad del espacio de la ciudad. La popularidad que gozaban al ser elegidos como puntos referentes de encuentro o de paseo acrecentaba la oferta de actividades económicas ambulatorias que aún se pueden apreciar en sus recintos: Fotógrafos, vendedores de golosinas, globos, muñecos, flores para las parejas, y grupos de comediantes.

²² Roland Barthes se refiere a la ida al centro como una forma de encontrarse con la “verdad social”, marcando la pertenencia a un espacio y a una comunidad. Si bien para él el centro es el lugar donde «se condensan los valores de la civilización, la espiritualidad (con las iglesias), el poder (con las oficinas), el dinero (con los bancos), la mercancía (con los grandes almacenes), la palabra (con las ágoras- cafés y paseos)» (Citado por Grompone 1999: 212), podemos decir que el centro económico y la recreación fueron los que más llamaron la atención de los nuevos habitantes.

Así, los migrantes, según Grompone (1999: 205), buscarán «compartir o apropiarse si pueden de un espacio al que no quisieran ponerle límites; será la realidad que les toque vivir la que los imponga, no sus aspiraciones» Pero esto también se relaciona con los espacios de reunión y entretenimiento, en los cuales la sociedad en conjunto se encuentra. Este mismo autor propone una mirada sobre los patrones de diversión y consumo de esta nueva Lima migrante, como una manera de integrarse a la sociedad, la cual adquiere sentido en los valores comunes que se ponen en juego al interactuar con el otro.

B. Un nuevo público.

Para Chambers (1994) la figura característica de la metrópoli es el migrante, ya que con su llegada activa la vida dentro de la ciudad según la circunstancia que lo rodea. En el caso de Lima, según Matos Mar (2004: 147), la actitud que tomaron fue siempre contestataria y rebelde, con el objetivo de «afirmar su presencia, sobrevivir, encontrar bienestar y, sobre todo, hacerse ciudadanos plenos de un país centralizado que los tenía olvidados.»

Sin embargo, según Nugent (1992: 75) el ambiente que se generó con este ingreso fue el de una descomposición social en que en el Perú lo que debía existir era indios, señores y mistis, todos hermanados, pero sin tocarse. Y si bien el primer intento fue tratarlos como «indios urbanos en tránsito a la plebe criolla» al final fueron ubicados jerárquicamente como *cholos*, fuera de lugar.

Por ello, García Canclini (citado por Zubieta 2000: 255) se refiere a esta condición del migrante como una especie de descentramiento donde «es un sujeto al que a la vez se le ofrece y se le condena por hablar desde más de un lugar». Así vemos cómo lo liminal, lo fronterizo, se condena y se aparta del imaginario culto de lo llamado *limeño*, entendido como lo *netamente peruano*, pero más aún se corta la inserción legítima del mismo como ciudadano.

Con ello, el nuevo grupo necesita encontrar canales nuevos para no sentirse fuera del juego, para entretejer de una frontera a otra una nueva historia por

medio de una memoria activa y propia. Así, fueron insertándose con más fuerza no sólo en zonas del plano urbano habitadas, sino con el ingreso a diversas actividades económicas por medio de una lógica propia a sus prácticas y creencias.

Es justamente el conformar esta memoria la que los lleva a plantearse quiénes son, dónde están y a dónde van, así como también adecuar sus espacios de trabajo y ocio a los estímulos de la ciudad y el arraigo de su tierra. Los hábitos de consumo y formas de diversión y reunión, surgen en una zona liminal donde los lazos de parentesco y los valores de reciprocidad y redistribución aún jugaban papeles centrales, pero acomodados a una nueva mentalidad.

Por ello, según Cornejo Polar (2000) es importante evitar la visión del migrante como un sujeto desamparado, subalterno, frustrado y humillado, quien vive en un mundo que no entiende. Todo lo contrario se ve en los canales que han usado para marcar una nueva identidad donde según Roel Mendizábal (citado por Wood 2005: 15)

El “descubrimiento” del universo migrante y la mercantilización de la producción artesanal y musical trajeron a la luz comportamientos y patrones de consumo cultural, que fueron vistos o como expresión de la nueva identidad popular (y nacional) o como una degradación del gusto.

El gusto de este nuevo público se distingue de los demás, pues empieza a consumir ciertos productos culturales, que en su mayoría son creados por ellos y para ellos. Es a través de estos productos culturales que el grupo migrante afianza lazos de identidad dentro de su grupo y con la ciudad, distinguiéndose del resto.

1.2.2 Prácticas comunicativas y de identidad en el sector migrante: la reunión y la asociación.

Las prácticas comunicativas que han establecido los migrantes en Lima pueden ser consideradas como medios para lograr un lazo identitario con el lugar de origen o como nuevas maneras de relacionarse dentro de la ciudad, con lo

urbano y moderno. Según García Canclini (2001) es importante rescatar los escenarios donde esa identidad se pone en escena, entre los cuales encontramos espacios privados y públicos tales como las fiestas y los rituales cotidianos.

Así, dentro de tales escenarios encontramos tres referentes de modos de reunión de la población migrante en Lima: las asociaciones provinciales, las fiestas religiosas, y las llamadas fiestas chicha²³. Las primeras, aun siguen vigentes y han traspasado fronteras nacionales como formas de patronazgo que mantiene la reunión de los asociados, y se accede a cierto reconocimiento dentro del grupo. Del mismo modo, las fiestas chicha, hoy llamados mega-eventos, siguen considerándose espacios de diversión privilegiados por descendientes de migrantes y nuevos migrantes, al abrir espacios de relación con la urbe y el proyecto de modernidad en forma masiva.

Por ello, a través de éstas se puede ver que se han configurado distintas formas de comunicación. Se ha hecho presente una hibridación de formas de vida, y con ello, de prácticas culturales. Cuando nos referimos a la hibridación nos referimos a productos culturales creados, según García Canclini, en el choque de las tradiciones con el proceso de modernización, el cual aún no termina de consolidarse en América Latina.

La identidad cultural del migrante se inscribe así también en espacios de reunión híbridos que otorgan sentido a las ideas y prácticas sociales de su grupo dentro de la ciudad, configurando modos de relacionarse, de reflexionar sobre sus modos de vida y de dejar su sello en la ciudad, así como ir escribiendo una memoria.

²³ Este es el nombre que se les daba en los años ochenta, pero hoy podemos ver cómo la nueva cumbia, tanto de vertiente andina y norteña, así como el huayno andino, van tomando estos espacios. Su público en la mayoría está conformado por descendientes de migrantes.

A. Asociaciones provinciales.

Hacia 1920 se empiezan a registrar las primeras asociaciones provinciales en Lima. De ser casi 200 en los años cincuenta, estas se incrementan a 1050 hacia los setenta. Con el tiempo dichas asociaciones se consolidan como instituciones llamadas clubes departamentales, asociaciones regionales, guardando una estrecha relación con un sentido localista de origen que se recrea en las formas de participación por medio de actividades religiosas y de entretenimiento.

Sin embargo, como refiere Teófilo Altamirano (1984) este tipo de instituciones no son urbanas en sí, pues también existen en los lugares de origen de los migrantes. Surgen como respuesta al intercambio entre ciudad y campo que se genera con la migración. Por lo tanto, podemos decir que la asociación permite la reunión de individuos para interactuar entre ellos y canalizar su participación política, tanto en el nivel urbano como rural. Son creadas por los migrantes para los migrantes, y sirven como puntos de encuentro donde el migrante reafirma su identidad cultural y a la vez recrea estrategias de supervivencia, al establecer lazos de parentesco por el lugar de origen, abriéndose canales de reciprocidad entre sus miembros.

Cada asociación cuando nace pone énfasis en alguna actividad, según Altamirano, ya sea los deportes, eventos sociales como las fiestas de carnaval o de aniversario de fundación del lugar, actividades económicas, celebraciones religiosas o la participación política. Conforme pasa el tiempo y van accediendo a distintos niveles de participación en la ciudad, el prestigio marca cierto énfasis en las mismas. Cabe resaltar la necesidad del local para la institucionalización, así como para atraer al público como centro de reunión, fuera de los espacios públicos que la ciudad ofrece.

Por cómo las asociaciones mantienen unidos a sus miembros, vemos los puntos de definición de su identidad, señalados en las formas de celebración de fechas conmemorativas, la música, la comida, los bailes de la región y las prácticas económicas. En la manifestación de cada una de estas prácticas

también podemos notar la presencia de lo urbano y su redefinición por el grupo migrante, así como el modo de organización y comunicación con el grupo y la urbe.

B. De las fiestas chicha a los Megaeventos.

Este tipo de reuniones nace con la aparición en escena del género musical llamado “chicha” que parte de una temática de corte populista y progresiva hacia los años setenta, para luego afirmarse en una problemática personal de corte amoroso hacia los años ochenta. Muestra otra estrategia en respuesta al estilo de recreación urbano, pero replanteado con elementos de identidad del grupo migrante, específicamente, la música y el baile.

Las fiestas chicha son de espectro cerrado, casi siempre realizadas los fines de semana en estacionamientos o canchas deportivas que de día cumplen tales funciones. Desde la tarde hasta altas horas de la madrugada son pistas de baile. Así, el espacio se redefine según el uso y las prácticas que el público realiza dentro de él.

En el público migrante que acude es fácil reconocer empleadas domésticas, militares provincianos de franco y con otros oficios como comerciantes informales y formales. La música es un elemento de reunión que entra en comunión con el consumo de cerveza. Los integrantes de los grupos musicales que se ven en escena son identificables por sus rasgos andinos.

Según Llorens (1999) el proceso que tuvo la música chicha refleja el acceso de las clases populares a una expresión más amplia, en una «cultura de masas» incipiente hacia los años sesenta, período en que la movilización de migrantes es mayor dentro de la zona urbana de Lima.

Esto refleja cierta distensión en las preocupaciones de los mismos migrantes, al volcarse más hacia preocupaciones personales y de relación con el otro. Por lo cual también se buscan espacios donde se pueda fomentar la reunión del grupo, la música y la bebida. Estos espacios le pertenecen al grupo y hay

comportamientos que marcan el sentimiento de territorialidad dentro de él. Por lo mismo, los enfrentamientos son escena cotidiana dentro de los locales.

Para Grompone (1999: 234) dentro de los chichódromos se da todo un cruce de significaciones que refleja la forma en que lo urbano ha sido asimilado en este microcosmos. Es un espacio de resistencia que toma como bandera la música que sirve de fondo a las relaciones entre sexos, la violencia y el extrañamiento. Aquí existen patrones de comportamiento que permiten la distinción como forma de pertenencia al lugar pues

[...] se goza de la música hasta que se pierdan los sentidos por tantos tragos tomados y los cuerpos caídos o vacilantes parecieran dar cuenta de una derrota, no la de esta fiesta chicha, en particular, sino de las dificultades para alegrarse y disfrutar en un medio hostil

Los megaeventos son los grandes conciertos de cumbia norteña y música andina, realizados en grandes explanadas, zonas públicas y locales habilitados para la ocasión²⁴, como centros recreacionales, complejos, carpas, entre otros. En ellos, la música y el consumo de bebida alcohólicas en grandes cantidades guían la pauta de diversión. Pero lo interesante es que dentro también se desarrollan prácticas económicas propias de zonas como parques: venta de rosas y souvenir, toma de fotos, entre otros.

En las fiestas chicha y megaeventos, el círculo prima en la disposición del público. Una vez que llegan, los hombres se pegan a las paredes con cerveza en mano, separados de las mujeres. Todos se reúnen formando pequeños círculos desde los cuales se mira al resto. Con la llegada de los grupos musicales poco a poco van tomando el centro de la pista al empezar a bailar, para replegarse otra vez hacia los lados al término de la canción. El centro es

²⁴ Estas fiestas se desarrollan en distritos como Ate, Zarate, los Olivos, San Juan de Lurigancho, Comas, entre otros. En sus inicios fueron llamados Caravanas musicales, realizadas por Jeanette Barboza, presentadora de televisión. Luego, varias figuras de la televisión formaban caravanas tanto dentro como fuera de la capital. Los Megaeventos empiezan desde temprano, en ocasiones, con espectáculos infantiles, y duran hasta la madrugada. En ellos, el consumo de licor y de comida acompaña toda la jornada resultando elementos imprescindibles.

completamente ocupado como un punto de equilibrio, un ser visto y distinguido por los demás; el reconocimiento social por parte del mismo grupo.

En este sentido, la relación de identificación con los cantantes o grupos crea un vínculo muy especial y fuerte, ya sea por la conexión con las letras de sus canciones, así como por la relación de “él mismo” como «alguien como ellos»²⁵.

Pero otro modo de identificación entre ellos es el de acriollamiento y territorialidad en ambos eventos. Según Zizek (citado por Vich 2001:177) puede reconocerse dentro de algunos grupos sociales situados en zonas liminales cómo van configurando su identidad dentro de un lugar, por medio de estrategias que los mantengan unidos «es decir, lo que le proporciona la cohesión necesaria para su existencia, no es tanto la identificación con la ley, sino, más bien, la identificación con formas específicas de transgresión y de evasión de esas normas.»

El espacio indicado para ese tipo de transgresión es aquel en el cual pueden sentar reglas y actuar bajo una lógica ya pautada. Así, las fiestas chicha y los megaeventos permiten una cohesión por medio de la música, las bebidas alcohólicas y el comportamiento sin restricciones. Cabe resaltar que estos espacios no son un micromundo extraño a la ciudad, sino que justamente dentro de ellos se nota el contacto entre lo moderno y lo local. La hibridez hace posible que la realidad se modifique y con ello, surjan nuevas narrativas urbanas, y dentro de ellas, nuevos personajes.

²⁵ Uno de los ejemplos más saltantes fue el entierro de Chacalón, un ícono de la música chicha y del inicio de la cultura de masas vinculada con lo cholo. Éste acontecimiento movilizó una gran masa humana en su entierro. La frase más usada al referirse a sus espectáculos era que cuando él cantaba los cerros bajaban. En aquella oportunidad se pudo ver la importante presencia de gente en el entierro que podían llenar explanadas extensas. O también el fenómeno desatado por la figura de Augusto Ferrando y su alcance mediático, señalado por Eloy Jáuregui (2002) como el hecho de la identificación de sus seguidores con la muerte de la madre del conductor hasta el punto de arrebatarle el ataúd a sus familiares gritando “Es nuestra madre”.

1.2.3 Nuevos ciudadanos, nuevos personajes.

Esta identidad híbrida permite referirnos a representaciones estéticas que configuran la mentalidad de la condición migrante, y que pueden verse como anclajes cotidianos que portan con un sentido nuevo de pertenencia a la ciudad. Éstas nos permiten acceder a aquellas representaciones que pueden verse en la experiencia de la vida cotidiana²⁶. Si bien el universo de las mismas es amplio, hemos tomado como nuestra fenomenología solo aquellas que nos permiten comprender las representaciones de los cómicos ambulantes²⁷. Entre ellas tenemos los que se refieren a formas que rigen patrones de comportamiento social, los personajes y los temas.

A. Patrones de comportamiento social.

Aquí hacemos referencia a dos formas de comportamiento del universo migrante. Una está referida al aspecto corporal relacionado con la música y el

²⁶ La experiencia a la que hacemos referencia maneja la idea del migrante como una condición fronteriza por la que pasa éste sujeto al llegar a la ciudad y reordenar sus patrones identitarios para asentarse en la misma. Estas experiencias también son representadas dentro del imaginario migrante mediático y de relaciones sociales, lo cual asienta la conformación de una mentalidad.

²⁷ Como un contexto de la fenomenología que se va a usar, es importante ver como es que se maneja la idea alrededor de “lo cholo”, siendo este un concepto que ha atravesado las distintas épocas que conforman nuestra historia. Actualmente, el sentido del término va más allá de lo racial y lo étnico para convertirse en un concepto cultural. Cabe señalar que los estudios sobre “lo cholo” nacieron bajo el horizonte indigenista cuyas vertientes se desarrollan a lo largo del siglo XX con investigaciones desde la sociología, antropología y literatura. En su libro *El laberinto de la choledad*, Nugent aborda este fenómeno cultural. Aníbal Quijano llama a éste un *proceso de cholificación*, en que los migrantes redefinen su propia identidad indígena sin asumir totalmente la identidad de la cultura criolla occidental, sino dando lugar a una identidad nueva, el cholo. Durante la época del Fujimorismo, el fenómeno de lo “cholo” y “lo chicha” desbordan los ámbitos de la experiencia y las investigaciones son más escasas. Durante el gobierno de transición, investigadores como César Ramos, Santiago Alfaro y Alfredo Villar, entre otros, retoman los estudios sobre lo cholo desde proyectos como *El mercader de imágenes* y *Sabroso, encuentro con los sentidos populares*, y se plantean otras actividades como el coloquio “Lo cholo en el Perú” que reunió a diversos profesionales. Según Garvich (s/f) dentro del espacio de discusión de ése coloquio lo cholo se vuelve una especie de fantasma que bordea varios planos y presenta diversas caras, apropiándose de distintos espacios (las ciudades, la música, el humor, una estética audiovisual) por medio de representaciones que cabe resaltar son hechos en sí y no retórica. Y la motivación de estos hechos parte de una omisión del Estado y sus instituciones. Sin embargo, si bien el proceso puede constarse en diversas investigaciones y actividades como la señalada, todo ese conjunto de estudios se halla desarticulado en la actualidad.

baile, y la otra es vista desde el aspecto verbal en el uso de los chistes. Bajo ciertos patrones se representa el cuerpo y sus movimientos, así como se muestra el despliegue de la oralidad entre el grupo migrante, lo cual puebla sus representaciones sobre tipos y situaciones.

A1. Pasitos para bailar.

Los pasos de baile son movimientos corporales realizados por las personas para acompañar alguna canción. Algunos están dentro de coreografías que son presentadas por videoclips musicales o conciertos o son inventados por la gente. El público accede a ellos por los medios de comunicación como la radio y televisión, pidiéndolas en las fiestas, y llegando a establecer lazos de identificación con los cantantes que ejecutan las coreografías. Por ello, es importante resaltar la música y el baile como estrategias indispensables para insertarse en la modernidad de la ciudad, apropiándose de nuevos estilos musicales y nuevas poéticas corporales.

Así, el radioescucha migrante puede asimilar canciones en inglés que pasan a formar parte de su imaginario. En este caso, no es la letra lo que llama su atención sino la melodía, que puede ser contagiosa y formar parte de las canciones más pedidas dentro de las fiestas. Esta es la característica que se relaciona con el baile, principalmente en los temas de techno, cumbia y *reggaeton*. Existen canciones que están de moda en las radios locales y aquellas que han permanecido como *clásicos*. Por ejemplo, tenemos los temas románticos cantados por Vicky Carr, Ana Gabriel, Pimpinela, y algunas rancheras.

En el caso de las canciones de moda, se encuentran distintos géneros, entre ellos, la cumbia, el techno de discoteca y el *reggaeton*, más recientemente. En los bailes de estos tipos de música encontramos un cuerpo, principalmente femenino, que se exhibe. Irrumpe en el espacio de la presentación o ante la cámara de televisión, la cual selecciona las partes más llamativas. Es posible constatar una gestualidad corporal caracterizada por los movimientos frenéticos y amplios, así como también aquellos que exaltan las zonas «vulgares» con

frases corporales ondulantes y cadenciosas.

Es interesante notar que en muchas de estas canciones existe un momento del baile que se da la espalda al público y se muestra el movimiento de aquellas partes del cuerpo escondidas en la cotidianeidad como los glúteos o los senos. Y al momento en que el público baila la canción en una fiesta copia esos pasos de baile lo mejor posible²⁸ o exhibe su facilidad para copiar estos pasos y «estar a la moda».

Aquí la gestualidad del cuerpo está directamente referida a poner en contacto las zonas pélvicas del hombre y la mujer realizando movimientos copulatorios explícitos que son celebrados por el público. En este caso, tenemos como referente musical inmediato para la juventud migrante al reggaeton, cuya fusión con el huayno trajo el Huaynetón de Yolanda Rojas (autodenominada la «Angie Cepeda del folclor») mientras que con la cumbia existe el «perreo chacalonero» de José María Palacios, «Chacaloncito Jr.»

Y si bien existen diferencias con la cumbia norteña que hoy es ampliamente solicitada, los pasos de baile son esenciales para ser la favorita en el público. Por ejemplo, la canción *La culebrítica* del Grupo 5 cuenta con distintas versiones de baile según la orquesta que la interprete, pero grupos musicales de mujeres como, por ejemplo, *Alma Bella*, explotan el lado sensual de la coreografía.

Por ello, hoy, la vinculación de la cumbia con el cuerpo sensual femenino que lo baila puede verse en las promociones de la radio Mega, de música variada, donde el género de la cumbia es bautizado para los oyentes como «Cukucumbia». El Cuku o Cucú hace referencia a las nalgas en otras canciones como por ejemplo, «Mueve tu cucú» del cantante de música afroperuana Zambo Cavero, entre otras. Y esta exhibición del cuerpo se puede

²⁸ Desde la filosofía actual, Peter Solterdijk (2003:238) presenta una fenomenología corporal para referirse al cinismo de la época actual. Entre éstos, el «culo» tiene un papel plebeyo desterrado a la oscuridad, pero que siempre tiene mucho que decir pues «azotado, pisado y maltratado, el culo posee una imagen del mundo plebeya, popular, realista. Milenios de maltrato ínfimo han pasado por él no sin dejar huella [...] una cosa que se calla tan tenazmente, aunque no se la pueda eludir, tiene que tener un gran poder sobre los espíritus».

rastrear desde programas como *Trampolín a la Fama* y las vedettes que formaban parte de la presentación del programa.

En este aspecto, es interesante señalar la proliferación del uso de la cámara fotográfica y de video para captar las acciones y partes provocativas de ese cuerpo. El uso más cotidiano se da por medio del teléfono celular, el cual registra momentos de la vida familiar y privada como fiestas, encuentros con artistas y hasta «ampays»²⁹ amorosos. Muchas veces, estos eventos son colgados en plataformas como *Youtube* o bajados a la computadora personal.

A2. La risa vulgar.

En las representaciones estéticas del universo migrante tiene un lugar privilegiado el humor. Nos referimos especialmente a aquellas de humor grotesco que satirizan situaciones de coyuntura nacional, y toman referentes considerados “vulgares”. Se distinguen los chistes “colorados” o subidos de tono, y los sanos, logrando una mayor aceptación los primeros³⁰.

En las plataformas de representación mediática distinguimos a la radio, la televisión y la prensa escrita. En los diarios encontramos este humor en las tiras cómicas de diarios populares como *Ojo* y el *Chesu*³¹, por ejemplo. También se encuentran los programas cómicos de televisión donde se juega con los chistes en doble sentido, las imitaciones de personajes de la farándula

²⁹ Así son llamados los sucesos comprometedores en que son descubiertos personajes de la farándula. El registro de estos momentos y su visualización televisiva, por medio del programa de espectáculos *Magaly Tv*, los convierten en temas del momento en las conversaciones cotidianas y alcanzan prioridad en algunos sectores de la prensa y el debate del público en *blogs* y otras formas de interrelación digital.

³⁰ El papel del humor dentro de estas representaciones migrantes se relaciona con las festividades andinas donde es la fiesta como categoría una relación entre la comunidad, pertenencia a un tipo de identidad y soporte de costumbres clave para la sociedad. Dentro de ella, pues, el humor está expresado en los personajes cómicos infaltables en las peregrinaciones, fiestas, corridas de toros y bailes. Y también existe un tipo de humor que son presentadas por Bajtin (1990) en relación al carnaval medieval: la exaltación de lo vulgar y la degradación de lo sublime.

³¹ Ambos diarios son de corte popular, pero en el caso de *Chesu*, está poblado de chistes y caricaturas referidas a los temas de la actualidad local e internacional.

y política nacional así como sketches que recrean el mundo de barriadas donde interactúan personajes de distintas procedencias sociales, culturales y étnicas.

Recargados de Risa y *El especial del humor* son dos de los principales programas de televisión en el 2007. En éstos, los actores también son descendientes migrantes. En el caso de la radio está *Los chistosos* que llega a un espectro mayor de gente por la señal radial y cuyos conductores son reconocidos. Es interesante esta relación entre el humor y la oralidad en el caso de los mismos, pero más interesante aún es que cuando realizan sus imitaciones en televisión el cuerpo se transforma en el personaje automáticamente al emitir un discurso.

B. Los personajes tipo.

La representación estética acerca de los tipos estéticos mixtos o híbridos, la concepción de género, la inmigración, las relaciones generacionales y el acriollamiento son referentes esenciales que pueblan la mentalidad del espacio cultural migrante. Existen patrones de comportamiento particulares que están marcados por lo tradicional, pero que funcionan de un modo distinto en la esfera privada.

B.1 La culpable.

Aquí encontramos una representación estética de las relaciones de género en las que no solo el migrante es un protagonista sino en las que él mismo las produce. Tales representaciones suelen difundirse a través de programas de radio o de las letras en las canciones de los grupos de technocumbia y cumbia. Existen situaciones de la vida cotidiana en las que la mujer es sindicada como la culpable de traer el pecado a la humanidad, por lo cual la desnudez y el gozo sexual, asociados a la libertad, son ahora sentenciadas como algo «vulgar» y repudiado.

La asociación con el pecado se encuentra en la figura de la “tentación” del cuerpo, el cual es mostrado en televisión en los tipos femeninos. De este modo una mujer puede llegar a subvertir el equilibrio del género masculino al no

poder resistir éstos la tentación. Las fotos en ropa de baño de artistas, bailarinas y vedettes en algunos diarios populares, la muestran como una figura provocadora bajo los titulares de *Las malcriadas* o *Las Gatitas*.

Son éstas portadas las que se ponen en los quioscos de diarios para llamar la atención de los lectores. Inclusive a fin de año, algunos diarios populares entregan semanalmente un calendario por fascículos, cuya característica principal es la figura de la mujer semidesnuda en ambientes naturales o estudios.

B.2 El “cabro” o travesti.

Estas representaciones estéticas nos hablan de la relación del género masculino y femenino con los homosexuales. Ante los ojos del machismo tan marcado tener una opción sexual distinta a las conocidas es censurable. Las referencias en programas de televisión, canciones y diarios como *Chesu*³² exageran al máximo el aspecto externo del gay al que se le llama comúnmente «cabro». Sin embargo, también existe cierta aceptación de los mismos como personajes pintorescos imitados por artistas mediáticos que pertenecen a la farándula. Entre ellos, tenemos a *La Chola Chabuca*, cuyo caso es más de imitación de una mujer, *La Fuana*, *La Carlota* y el *Fulvio Carmelo* del programa *Los Chistosos*.

El caso de *Los chistosos* es muy interesante porque se ha representado tanto en imagen televisiva como en el medio radial, no sólo por *Fulvio Carmelo*, sino por el personaje homosexual interpretado por el cómico Hernán Vidaurre. La gracia de estos personajes consiste en el uso de comentarios en doble sentido que apelan a su libertad sexual. Otra referencia en los comentarios de doble sentido en la televisión es el *Padre Maritín* del Especial del humor. Este juega con el lenguaje para crear un doble discurso escondido en su discurso oficial como un encubrimiento de su condición ambigua.

³² A nivel histórico parte de éste recorrido está atravesado por la presencia de *Monos y Monadas*, semanario que utilizaba la referencia del homosexual para caricaturizar a personajes políticos.

Los homosexuales son objeto de burla por medio de chistes y también se insulta a los demás adjudicándole esa condición. En la vida cotidiana de sectores de la ciudad con un fuerte asentamiento migrante, el *gay* también es asociado a establecimientos como peluquerías y puestos de mercado que son administrados por ellos. Se les asocia a espíritus festivos por su modo de hablar, forma de vestir y peinarse

La condición homosexual para el sector migrante se adquiere desde el nacimiento y aflora en cualquier etapa de la vida. Canciones como *Y que se le moja la canoa*, de los Embajadores del Vallenato, por ejemplo, hablan del solapamiento de esta condición de vida, principalmente en el sector masculino. Pero también se pueden referir a la libertad del *gay* para expresar sus emociones de una forma más abierta que se contrapone a la masculina.

B.3 *El cholo vivo.*

Esta representación puede rastrearse desde las canciones chicha como *Muchacho provinciano* que narran las peripecias del migrante en la ciudad. Aquí, se presentan estrategias como el *acriollamiento* que permite la reinversión de las situaciones de opresión o menosprecio por medio del ingenio, la picardía y la *viveza*. Esta estrategia es vista como la llave que permite sobrevivir en Lima borrando la imagen del “indio tonto y sumiso”, y ha encontrado referentes en personajes vinculados con el ámbito mediático.

Entre ellos, tenemos las escenas de situación de programas cómicos que presentan desde *Tulio Loza*³³ al cholo que se abre paso en la ciudad. Otro referente es el comic *El súper cholo* y los diversos chistes que re-invierten la

³³ Si rastreamos una de las primeras representaciones del cholo las encontramos en la televisión de los años setenta y ochenta, dónde éste personaje aparece por primera vez como protagonista de la historia en la figura de Tulio Loza. Para Peirano (1987:29) «son los programas cómicos de televisión los que producen y resumen- en forma disparatada, pero con una coherencia y fidelidad básicas- la dinámica actual del cambio sociocultural en nuestro país [...] [y] los medios de la comicidad empleados fueron la picardía, la gracia y el uso de la lisura y la grosería» Es con este tipo de personajes que se produce una identificación con un gran sector de la población, principalmente de los sectores bajos. Antes de la aparición de Tulio Loza, los cholos aparecían – como los otros personajes- como estereotipos, asociándosele los adjetivos de “sonso” o “quedado”, casi siempre apareciendo como el doméstico. Loza borra esa imagen en su representación y la asocia al acriollamiento que el cholo tiene que pasar para acoplarse a la ciudad, lo que equivale a hacerse el “vivo”, el gracioso

situación del cholo en diarios donde la “pendejada”³⁴ es celebrada. Pero además, se encuentran como referentes los distintos cantantes de cumbia como *Chacalón*, *Johnny Orozco* y *La Muñequita Sally* que son ejemplos de superación como migrantes. Esto se hizo más palpable con la muerte de ellos que dieron pie a miniserias sobre su vida. Así también tenemos al *Chato Grados*, *Dina Paucar*, *Sonia Morales*, *Abencia Meza*, entre otros.

B.4. Los adolescentes.

Representaciones estéticas que se oponen entre una generación y otra encuentran su explicación en las diferencias generacionales que se observan entre los migrantes de primera, segunda y tercera generación. El proceso de cholificación (Quijano: 1980), explica la aparición de aspectos que diferencian a los grupos indios de los no-indios, en relación con los roles ocupacionales diferenciados.

El lenguaje, la vestimenta, el nivel de escolaridad y su importancia, su movilidad geográfica, los rasgos de urbanización y la edad determinan la identidad y la elección de gustos muy distintos, entre ellos la música, entre la cumbia andina o norteña y el reggaeton. El conflicto se da al chocar ambos mundos psicológicos, principalmente en la adolescencia. Este busca subvertir las normas tradicionales frente a la autoridad paterna para conseguir mayor libertad en sus acciones. Las letras de canciones del reggaeton explicitan esta búsqueda de libertad sexual, por ejemplo.

Y es interesante notar cómo el conflicto se hace más palpable en las representaciones de la plataforma de Internet. El uso del correo electrónico, el *Messenger*, *Hi5*, *Youtube*, así como el libre acceso a la información, vincula a gran cantidad de público de variada procedencia de forma rápida. La nueva generación domina estas herramientas a comparación de las personas mayores, ya que se despliegan estrategias identitarias que permiten acceder a

³⁴ La “pendejada” o “achoramiento” son considerados como la viveza criolla a través de la cual alguien saca provecho de las situaciones por medio del ingenio, ya sea timando a alguien o engatusándolo.

otro imaginario más amplio y cosmopolita³⁵. Por medio de estas representaciones se construyen identidades que permiten el disfrute de una realidad virtual soñada.

C. Temas.

El imaginario migrante también se disgrega en temas de los cuales se desprenden representaciones estéticas que pueblan los espacios culturales del migrante. Estos temas se perciben en la vida cotidiana y son difundidos en el nivel mediático como una nueva mentalidad. De todas las posibilidades de estas representaciones escogemos aquellas que nos permiten referirnos a los referentes usados por los cómicos ambulantes en sus espectáculos, especialmente en el uso de determinados tipos de música.

C.1. Tormentos de amor.

Las representaciones estéticas de temática amorosa son las más usadas, ya sea por la letras de música romántica de cualquier género o las miniserias y telenovelas. En el caso de la música contamos con varios temas que pasan por los distintos estadios de la relación de pareja: el cortejo, el enamoramiento, los celos, el matrimonio, la infidelidad y la ruptura.

En la mayoría de esas canciones el género de quien sufre una decepción depende del cantante. La persona amada es aquella por la que se sufre, a la que se le implora retomar la relación sentimental o se le es indiferente con mucho orgullo. Los títulos de las canciones dan una pauta de los mismos como *La Titular*, *El Pisao*, *Que te perdone Dios*, *Agua de veneno*, *Tú vives equivocada*, *Te vas*, *Me enamoré de ti y qué*, entre otras.

³⁵ A propósito de este fenómeno podemos citar la investigación de Carla Colona (2003) sobre el uso de las cabinas públicas de Internet en Lima, donde los usuarios necesitan establecer identidades sustentadas en la pertenencia a grupos de mayor alcance. Por ejemplo, es común que la comunicación vía e-mail o el Chat permita entrar en contacto con aquellos familiares que han emigrado o han migrado dentro del país. Pero también les permite adoptar identidades distintas dentro del mundo virtual reconstruyéndose así según sus gustos e imaginario.

En la cumbia y technocumbia cantantes y grupos como *Rosy War*, *Armonía 10*, *Agua Marina*, *Néctar*, *Agua Bella*, y ahora el impacto de la cumbia norteña explotan dicha temática³⁶. También tenemos a la música de *Dina Paucar*, *Sonia Morales* y *Abencia Meza*. En los conciertos de estos artistas el lleno de público es total y las canciones de este corte son coreadas y reclamadas. Por otro lado, el impacto en ventas de dicha música ha acrecentado una industria cultural por la masificación de sus seguidores.

C.2 La condición de la mujer como la nueva jefa.

En la actualidad la mujer migrante es la portadora de un rol activo dentro de la manutención del hogar. Ante la pobreza y la baja calidad de vida surgen organizaciones barriales propulsadas por mujeres como los comedores populares, comités de vaso de leche y wawa wasis. Las representaciones de este rol pueden verse en las letras de las canciones de artistas vernaculares femeninas³⁷ que exaltan el rol de la mujer fuerte y luchadora, en especial cuando le cantan a la madre.

El ser “jefa” del hogar le otorga derechos por sobre la situación de su pareja que la mayoría de veces se encuentra desempleado o a veces es una figura inexistente. Pero no es sólo a nivel de las representaciones de masas, sino a nivel barrial que se dan representaciones de esta condición por medio de los radioteatros y los teatros comunitarios, con los cuales trabaja el Ministerio de la Mujer como extensión del programa wawa wasi.

C.3. Los ritmos musicales de moda

Esta representación estética puede verse por el tema de la inmigración extranjera, principalmente por medio de las llegadas de cantantes de distintas procedencias a la capital. Ellos llegan hacia los medios y se les realiza entrevistas con una amplia cobertura, lo que deja sin un espacio mediático a los cantantes del país. Por ejemplo, puede verse esta condición por la cantidad

³⁶ Entre los grupos más representativos están *Somos Kaliente*, *Caribeños de Guadalupe*, *El Grupo 5* y *Los Hermanos Yaipen*

³⁷ *Rosy War*, *Muñequita Sally* y *Dina Paucar* tienen canciones cuyo tema es la lucha de sus madres por darles la vida, y principalmente, educación.

de emisoras de música en inglés y muy poca música tropical (cumbia, huayno, technocumbia) en FM.

Pero la situación es más compleja, pues esto ocurre con los ritmos tropicales, que no encuentran cabida en emisoras locales. Es por esta razón que en la frecuencia A.M. existen programas y espacios de mayor variedad en esos géneros. A comparación de la frecuencia modulada, las emisoras con música en inglés y en español son mayores que las de música vernacular. En este sentido, el acceso a las emisoras de género no-tropical es más difícil, a no ser que se de en circunstancias especiales, como con la música criolla, para el 31 de octubre.

Sin embargo, en la actualidad la situación de géneros como la cumbia norteña ha traspasado las fronteras entre las emisoras, y asimismo, en las reuniones sociales. Por ejemplo, la canción *El embrujo* fue elegida como la canción del año 2007 en varias emisoras locales.

1.2.4 Definición de espacio sociocultural migrante.

Los espacios socioculturales migrantes son aquellos que dejan ver la huella de pertenencia a una sensibilidad híbrida que busca encontrar referentes para su asentamiento en la ciudad, conformándose como espacios límite dentro de la capital por el uso que hacen de ellos algunos grupos de personas. En ellos se desarrollan prácticas comunicativas como actos de relación entre personas y con el espacio, las mismas que otorgan identidad. De esto surgen prácticas que forman una sensibilidad y un imaginario que se hace visible en sus representaciones estéticas.

De este modo, entre los distintos lugares y formas de interacción nos centramos en focos de entretenimiento como los lugares públicos les permiten hacer suya la experiencia de la modernidad en relación con el *otro*. Por ello, llamamos espacios liminales o de tránsito a aquellos lugares dentro del espacio público donde se despliegan una serie de prácticas comunicativas de relación

con el otro y donde se pone en juego sensibilidades híbridas que buscan trazar lazos de identidad, y con ello, de pertenencia a un lugar.

1.3 Performances

El ser humano se presenta y se representa ante los demás, y es por medio de sus presentaciones ante los otros que se identifican como parte de un grupo. Por otro lado, por medio de sus representaciones re-elaboran estas presentaciones para articularlas en discursos, ya sean artísticos o culturales, pero siempre mediados por una interpretación de la realidad.

A algunas representaciones se les ha llamado «teatro», a otras que llevaban este carácter de presentación se les ha llamado «prácticas culturales», tales como los ritos o los comportamientos y costumbres reflejadas en acciones que marcaban una identidad. Sin embargo, como afirma Beatriz Rizk (2001:205) en el siglo veinte fue necesario que el concepto de «teatro» fuera re-definido para abarcar géneros o sub-géneros relegados de la tradición aristotélica, pertenecientes a «expresiones autóctonas o vernaculares, de algunos pueblos consideradas como *inferiores* o *vulgares* culturalmente». La frontera de la representatividad permitió abarcar tales prácticas, englobándose bajo el término de «performance.»

La categoría de performance, además, no es usada sólo para referirse a prácticas culturales sino que es referida en otras disciplinas como las artes visuales, la antropología, la filosofía pragmática, las artes escénicas y los estudios culturales. Así, el concepto de «performance» ha viajado como una *esponja mutante y nómada*, y se ha nutrido de todas las disciplinas y marcos referenciales para abarcar diferentes significados. El término partió del latín *per- formare*, realizar, para con el paso del tiempo denotar formas y modos del hacer como actuación, ejecución, desempeño, espectáculo y representación, entre otros. (Muñoz, citada por Prieto 2002: 4)

Es importante aclarar que la perspectiva que aquí se asume proviene de las Artes Escénicas y busca establecer los límites y fronteras conceptuales con la categoría de «performance» y también con otras perspectivas provenientes de la antropología, las artes visuales y la filosofía. Bajo este marco, en América Latina la performance se ha relacionado con el activismo político y social realizado por artistas de teatro y artistas visuales que se han juntado en movimientos ciudadanos.

Por ello, si bien aún se generan controversias sobre lo que significa el/la performance, lo que no puede dejarse de lado es la vinculación de la performance con el espacio público, compartido por un grupo. Al ser el espacio público un espacio simbólico sobre el que se entra en diálogo con la memoria, se entra en contacto también con seres humanos a la vez parte de una colectividad. Es este espacio público el lugar de aparición de dichos actos, así como, también el espacio de la ruptura, con los criterios establecidos para la representación.

A continuación en (1.3.1) se analizarán las rutas hacia la definición del concepto de performance relacionadas primero con las artes visuales y luego con las prácticas culturales de grupos sociales dentro del espacio público desde la antropología, con el análisis de los Estudios de Performance en Estados Unidos, así como su uso en América Latina Mientras, en (1.3.2) se relacionará esta categoría de performance desde América Latina con el re-habitar de los espacios por medio de grupos sociales emergentes del proceso de modernización del siglo XX, los cuales buscan a través de acciones en el espacio público generar un discurso de participación política y social. Por último en (1.3.3) retomaremos nuestra discusión conceptual sobre la performance para definirlos como actos comunicativos en el espacio público que logran un impacto en los destinatarios por medio de la identificación.

1.3.1 Hacia una definición y estudio.

Desde las artes visuales, la performance se vincula con las corrientes de vanguardia artística que vieron su nacimiento en Estados Unidos y Europa.

Con el arte contextual, el conceptualismo de los años sesenta y setenta marca una ruptura en la presentación del objeto de arte, así como en su contenido. Así, «el arte conceptual fue, pues, el que no se podía coleccionar en un museo; arte desechable que se producía en cualquier parte, tanto en una galería como en espacios habitacionales, en la calle, o en espacios abiertos.» (Rizk 2001:207)

Las artes visuales salían del esquema convencional de presentación para incorporar las nociones de tiempo y lugar en la producción del arte, redefiniendo las relaciones con el espectador y con la producción del objeto de arte. Entre las influencias encontramos las corrientes de vanguardia de comienzos del siglo XX.

Todas ellas proponían una ruptura con las formas convencionales de creación artística, donde el artista y su entorno tomaban un papel distinto como respuesta a una realidad descentrada y deshumanizada por los cambios tecnológicos, sociales y económicos que se vivían.

Para Elena Kontova (1980), es en las artes visuales donde el llamado *arte del performance*, es usado como término desde los setenta, pero no cuenta con referentes conceptuales claros desde su nacimiento. Lo que sí queda claro es que los *actos* llamados performances se ven influidos desde los años sesenta por el Arte Gestual, el Accionismo Vienés, el Happening y las demostraciones de Fluxus. Sin embargo, existen otras corrientes con otros tipos de eventos como el Body Art, el Land/Earth Art, el Process Art y la escultura ambiental, de las cuales se tomaron conceptos y métodos usados en tales obras.

En todas estas presentaciones o acciones, el *cuerpo que hace y se muestra haciendo* juega un papel fundamental como objeto de arte. Del mismo modo, el espacio compartido con los espectadores es la apelación a una experiencia más vivencial, mucho más cercana a lo *real*. Los trabajos abarcados dentro de esta propuesta del arte del performance se basan en la presentación de una

serie de eventos o acciones humanas, que juegan con los elementos de espacio y tiempo para su creación³⁸.

Y es en esta relación con el entorno que la performance sale de los espacios de las galerías de arte para tomar el espacio público, y muy pronto se vincula con acciones de participación social y política de grupos sociales emergentes. Fue así como se ve a la performance «en los años setenta en Estados Unidos que por medio del movimiento feminista de Judy Chicago y Miriam Shapiro que se convierte en los medios preferidos de expresión de este género.» (Sayre, citado en Rizk 2001:212)

Estas manifestaciones se acercan a la frontera con las artes escénicas, pero principalmente, se vinculan con ellas desde una nueva perspectiva de autores como Víctor Turner y Richard Schechner en Estados Unidos. En tal perspectiva, asimilada a cierta corriente de renovación en los estudios de antropología, se consideran los rituales como performances basados en las nociones de eficacia y entretenimiento.

A. Arte/Vida.

A partir de los años sesenta, Richard Schechner (2000) se refería a un área de estudio llamada *las actividades de performance del hombre*. En 1979, se creó el curso Teoría de la performance en la Universidad de New York, el cual abarcaba temas sobre la representación del yo y prácticas experimentales en teatro así como performance cultural e intercultural. Así, mediados por una serie de eventos y congresos de investigadores de varias ramas humanistas y artísticas, propulsados por el antropólogo Víctor Turner, se abren campos de estudios sobre la performance motivados por los estudios antropológicos.

Aquí, las ciencias sociales y la antropología, hacen uso de la etnografía como herramienta³⁹ para acercarse a prácticas culturales de diferentes grupos

³⁸ En este encuadre, desde las artes visuales, el término de performance queda vinculado al Arte-Acción, por lo cual para Padín (2007) «más que un dogma o receta es una propuesta para la acción en comunión con los demás, en directa relación con la memoria y el entorno dado»

sociales desde el trabajo de campo y el diálogo con sus actores. Dichas prácticas son revaloradas como «puestas en escena» de lectura compleja, y por ello requieren de una mirada interdisciplinaria. Así, se analizan performances como acciones necesarias en conexión con una memoria colectiva que se actualiza por medio de ellas. Estas llevan en sí no sólo tratamiento estético y artístico, sino conectado al contexto cultural en el que se desarrolla la acción humana sobre un espacio y cómo esta entra en relación con una identidad.

Por ello, desde la rama de las Artes Escénicas, para Richard Schechner (2000) los estudios de performance se centran en la realidad de un mundo post-colonial en que las culturas se chocan e hibridizan, al cual no es posible acercarse sino desde un estudio interdisciplinario. Así, la performance no sólo comprende «géneros estéticos» sino también performances de la vida cotidiana como, por ejemplo, ceremonias seculares y sagradas, deportes y entretenimientos populares, las cuales tienen como característica lo que el llama «conducta restaurada», acciones realizadas una y otra vez bajo ciertos patrones.

En esta perspectiva, estas conductas son marcadas por Schechner fuera de las oposiciones entre ritual y teatro, en la tensión eficacia- entretenimiento. El contexto y la función o necesidad que cumpla dicho acto comunicativo serán los parámetros para ubicar una performance como teatro o como ritual. Por ello, para este autor, ninguna performance sale de la tensión eficacia- entretenimiento para ubicarse en alguno de los polos. Por lo mismo, «todo se construye, todo es *juego de superficies y efectos*, lo que quiere decir que todo

³⁹ La etnografía es una herramienta muy importante dentro de la investigación intercultural en la actualidad. Bartolomé (2003) propone el trabajo etnográfico como relevante y necesario no sólo para un círculo académico, sino para los mismos pueblos estudiados. Por medio de ella, se puede conocer las distintas realidades de nuestra multiculturalidad, sobre todo en América Latina, dejando de lado lo que uno se “imagina” de las sociedades en que vive. En aras del diálogo intercultural, la etnografía permite un análisis profesional de la realidad, alejado de una aprehensión “exótica” del objeto de estudio. La etnografía abre un diálogo que pone en escena conocimientos y formas culturales. A pesar de que la corriente antropológica posmoderna caracteriza el discurso etnográfico como una ficción y como construcción de quien lo escribe, es posible afirmar que el contexto juega siempre un papel fundamental en la construcción de la realidad y en la lectura de la imagen de la misma. Por ello, para Bartolomé la vivencia personal del etnógrafo alimenta el análisis conceptual en busca de la activación de sentidos dentro de lo social.

es performance: del género, al planteamiento urbano, a las presentaciones del yo en la vida cotidiana.» (Schechner 2000: 11)

Así, hay dos características que definen una performance: la repetición y la condición de restauración de la conducta. A través de la repetición se origina la permanencia en el tiempo bajo ciertos patrones de tiempo y lugar. Mientras, con la restauración de dicha conducta, se abre el diálogo con su contexto inmediato y la memoria, la que hace significativa y necesaria una performance para un público de espectadores o participantes, y la legítima ante ellas mismas por su nivel de eficacia o necesidad en el tiempo presente.

Es en este tejido, que por medio de las performances se oscila entre las fronteras del arte y la vida, las cuales se presentan como una tensión o zona liminal donde se juega con la entrada y salida de la representación. El drama social se vincula a la vida, lo *real* sobre lo cual los actores son los mismos ciudadanos que exponen situaciones de conflicto. Mientras, el drama estético como el teatro se presenta en lugares especiales para un público que consume una obra teatral como producto cultural.

El teatro experimental trata de redefinir ambas fronteras, de deslindar el límite entre lo privado y lo público, desde las acciones que presenta, dónde se presentan y para qué se presentan. Conectar esas fronteras entre *arte / vida* es lo que permite que las performances contribuyan a ser significativas para un público, a producir un cambio no sólo a un nivel de su vida cotidiana, sino también en su ser social.

La actuación puede transformarse en un testimonio de vida del actor, donde se va más allá del *sentido de verdad* que el teatro reclama en aras de lo verosímil hacia un conectar con la memoria cultural de un grupo social. La teatralización de la vida cotidiana y social borra esas fronteras y se acerca a la vida para restaurar conductas y construir un texto cultural con un sentido distinto y más cercano, darle un sentido.

En este discurso se crea una tensión que Víctor Turner llama «liminal» y le permite referirse a la performance como sitio de negociación que se nutre de distintas formas estéticas. En ellas es «donde los significados, valores y objetivos centrales de una cultura se ven “en acción”, mientras dan forma y explican la conducta. Una performance afirma nuestra humanidad compartida, pero también declara el carácter único de las culturas particulares.» (Turner, citado por Schechner 2000: 16- 17)

Y este carácter único que se despliega en acciones toma forma irreductiblemente en el cuerpo del performer, en las relaciones políticas, sociales y culturales que se hacen visibles a través de él. En la performance se es «transformado en otro y celebrar ser uno mismo; desaparecer y exhibirse; llevar otro trascendente que existe entonces- y- ahora y más tarde- y- ahora a un lugar especial; estar en un trance y también consciente.» (Schechner 2000: 58-59)

Esta *exposición del cuerpo* y de la *historia personal* es atravesada de modo diacrónico por una historia o memoria más amplia. Al respecto, Rosenthal (citada por Carlson 2001) se referirá a la performance de los años noventa como aquella que ha renunciado al juego de la ilusión, y por ello escoge el retorno hacia lo real como una construcción de lo político, para mostrarlo más cercano al plano individual del sujeto⁴⁰.

Entonces, el cuerpo del sujeto conecta en esa zona liminal el arte y la vida, de tal modo que en el modo de estructurar una performance hallamos diferencias culturales. El creador-actor se expone frente al público y la performance también se redefine, como en el caso de América Latina donde se vincula con el activismo político.

⁴⁰ Performance art in the nineties has renounced the play of illusion. It has chosen to return to the real as a construction of the political, and to show the real as necessarily bond to the individual. (Rosenthal, citada por Carlson 2001: 151)

B. El cuerpo político.

El término performance llega a América Latina en los años setenta. Según Rizk (2001), fue un género con un compromiso ideológico usado como caballo de batalla para la experimentación o la ruptura con los patrones clásicos de representación. En la época de su aparición, sin embargo, era muy difícil abordar dicho concepto desde los paradigmas circundantes, como el formalismo en lo estético y el socialismo en lo político.

Por ello, fuera de este compromiso ideológico, la performance fue usada por los creadores para conectarse con un compromiso que aunque se presenta como subjetivo no cae en el individualismo. Sin embargo, como afirma Rizk, en América Latina la performance se transformó en como un género marginal y extranjerizante que tomó cuerpo en manos de algunos grupos femeninos y de artistas vinculados con acciones sociales de denuncia.

Es precisamente este grupo el que se articula por medio de un discurso una manera distinta de hacer sobre el espacio. Su historia se conecta como material autobiográfico al género femenino, y el uso por otros grupos sociales emergentes se hace más visible, especialmente, en aquellos que no encuentran canales oficiales para expresarse.

Así, desde las Artes Escénicas se encuentra un vínculo con el activismo político de compromiso con la esfera pública y los temas de agenda a discusión en dicha arena. Según Nava (2006) el performer utiliza su cuerpo y su historia para hablar desde su experiencia hacia la realidad que lo circunda. Se puede decir que se pone en escena, por medio de la presencia concreta del cuerpo en el espacio, una historia, una memoria colectiva que crea y se re-crea, es decir, se restaura.

Dentro de esta línea de las artes escénicas, los conflictos culturales de conformación de identidad han jugado, pues, un papel central en la exploración por medio de la performance. Ileana Dieguez (2004) se refiere a las continuas búsquedas de estos espacios o zonas liminales en las tendencias del arte

latinoamericano contemporáneo, más que nada de apoyo entre las artes visuales y las nuevas tecnologías. Esta autora los llama «escenarios liminales» pues el cruce entre el arte y la vida permite referirse a lo fronterizo «como un espacio conceptual donde se configuran múltiples arquitectónicas, como una zona compleja donde se cruzan la vida y el arte, la condición ética y la creación estética.»

En América Latina, la performance empezó en los años setenta entre grupos de arte catalogados por Juan Acha con la categoría de no-objetualismo. En México, por ejemplo, los grupos se encontraban conformados tanto por artistas visuales como por gente de teatro que buscaban romper con los preceptos aristotélicos y jugar con otras condiciones para la representación. De este modo, según Antonio Prieto (2001) la performance en América Latina es

un arte en el que la idea y la provocación que ésta ejerce sobre el espectador, es más importante que el valor formal o estético de la obra [...] Desde los happenings del neoyorquino Allan Kaprow hasta las exuberantes acciones tropicalistas del brasileño Hélio Oiticica, los años 60 y 70 conocieron una explosión de acciones dedicadas a replantear la relación del cuerpo con el entorno natural, social y político.

Este entorno natural o *environment* de quien realiza la performance, se volvió un hecho conceptual importante para elaborar los discursos detrás de las acciones presentadas. Ello implicaba una movilización de objetivos no solo artísticos sino también sociales, vinculados con discursos de grupos sociales emergentes desde la concepción del sujeto contemporáneo, lo que Antonio Prieto (2001) llama hoy identidades transfronterizas y que también hace referencia a presencias de carácter liminal en un espacio de representación.

Dentro de ésta propuesta, pues, la acción corporal realizada por alguien cobraba relevancia frente a otras dramaturgias que privilegiaban la palabra⁴¹. La situación del cuerpo “que hace” se orientó a otros dilemas entre disciplinas, pues significó con el pasar de los años que surja una disputa entre los que

⁴¹ Ver Capítulo IV sobre las referencias a la dramaturgia y su relación con la teatralidad.

hacen performance desde las artes escénicas y quienes la hacen desde las artes visuales⁴².

Entre lo ético y lo estético se crean distintos discursos, donde el punto desde el que enuncia el performer es sustancial. En este sentido, por ejemplo, el activista y performer Guillermo Gómez Peña (2001) se refiere al arte de la performance como el lugar donde los grupos marginados pueden hablar desde el mismo centro del conflicto, desde su propia historia y pueden re-inventarla⁴³.

El centro mismo de conflicto es el cuerpo, la presencia del sujeto en determinado lugar y realizando una serie de acciones. El cuerpo del performer se pone en escena de acuerdo a una relación cultural con el mismo. De ser concebido un espacio sagrado puede pasar a ser un espacio donde se notan todo tipo de transgresiones físicas o no⁴⁴.

1.3.2 Performance: memoria e identidad.

El papel de la cultura es central como continente de una performance. En nuestro enfoque, es a través de estas prácticas que nos desenvolvemos en una realidad y le damos sentido como una marca de identidad. Así, Schechner define la performance sobre la marca particular de una cultura, pues son ellas las que señalan si lo es o no, según la tradición, la convención y la costumbre. De este modo, «marcan identidades, tuercen y rehacen el tiempo, adornan y remodelan el cuerpo, cuentan historias, permiten que la gente juegue con conductas repetidas.» (Ibíd. 2001: 13)

⁴² Sin embargo, actualmente en México la performance se encuentra más ligada a las artes visuales y está divorciada del teatro. Esto resulta extraño si se le compara con el trabajo de colectivos de los años setenta como Proceso Pentágono, Suma, Mira y No-Grupo, entre otros.

⁴³ I aspire to speak from the center, to be active in the making of culture. The same is true for gays, women, and artists of color, who can't afford to be marginalized anymore. Performance art is the one place where this can happen- where ritual can be reinvented, and where boundaries can be crossed. (Gómez Peña, citado por Carlson 2001: 164)

⁴⁴ Performances como la circuncisión y el matrimonio marcan ritos de pasaje sobre los que se opera una transformación. En el primer caso, existe un cambio físico pues el cuerpo es intervenido; mientras que en el segundo, se cambia de estado social a un nivel simbólico, expreso en la figura de los novios o contrayentes.

Por ello, la performance es siempre performance para alguien más, como señala Richard Bauman (Citado por Carlson 2001:5), de tal modo que el sentido le es dado por el contexto que envuelve a quien hace y el espectador que tiene al frente. El papel de la memoria en los dos involucrados es importante, pues quien realiza la performance se adhiere a una idea o sensación, la cual es a la vez compartida como referente para un “otro”.

Y si vinculamos a las performances con marcas de identidad, debemos tener en cuenta que el proceso de conformación de una identidad no es algo estático, y las performances tampoco lo son. Y es en ese dinamismo que les permite mantenerse en espacios liminales capaces de absorber diferentes prácticas culturales desde un contexto particular.

En este sentido, Carlson (2001) señala que lo importante de una performance no es el hacer, sino el Re-hacer⁴⁵, lo cual enlaza un tiempo presente donde se da la acción con un tiempo pasado donde esa acción fue realizada y a la cual se remite. De este modo, se crea una tensión en la transposición del hecho acorde a las circunstancias del presente, surgiendo lo que él llama una “negociación cultural” entre los patrones de conducta ya establecidos y su ajuste cuando varias culturas interactúan.⁴⁶

Aquí es el espectador el que da vida a la performance, es la vida del individuo que realiza la acción quien también soporta su validez como “acto performativo”. Pero sobre todo, resulta importante considerar el espacio en que la performance se realiza, ya que es en relación con el lugar que también adquiere un significado y el que alberga a quienes realizan una acción.

⁴⁵ Desde la antropología, se pone énfasis al referirse a la performance al Mostrar hacer, el desplegar la situación de la puesta en escena ante los ojos de otro, mediados por un contexto y un enfoque para su realización.

⁴⁶ Aquí podría hablarse de la conexión con la hibridación cultural. Según la teoría de la reproducción social, todo es trasladado desde los niveles macro hacia los micros, inclusive en las performances que llevan a cabo los grupos sociales. Dichos actos comunicativos están en constante diálogo con lo que sucede social, económica y culturalmente al entrar en el terreno de lo público.

A. *Re-habitar los espacios.*

Moholy-Nagy (citado por Yates 2002:208) se refiere al espacio como «una realidad en nuestra experiencia sensorial». Con ello, este autor resalta su importancia como continente de las innumerables relaciones que se llevan a cabo dentro de él, no sólo de orden espacial, sino también a nivel simbólico. Es en este nivel que los individuos otorgan significado al espacio por medio de las acciones o performances que realizan en él.

Asimismo, en esta significación del espacio, según Infussi y Semioforidis (2001) se muestra la complejidad de relaciones entre sujetos con intereses distintos u opuestos entre sí. Esto afecta directamente a los lugares en que esta relación se transluce, y no sólo a nivel institucional, sino ciudadano. Por ello, «el espacio público tradicional verá evolucionar su valor representativo desde el punto de vista de las colectividades complejas, heterogéneas y en continua transformación cultural y social.» (La Varra, citado por Koolhaas 2001: 428)⁴⁷

Y al referirse a espacio público también se connota a la arena pública de la sociedad donde se exponen los temas de interés común. Por ello, el espacio público se vincula con una memoria colectiva atravesada por la acción personal. Para aparecer en el terreno de lo público se debe actuar, y con este acto, se abre camino al diálogo con el otro.

Y en esta redefinición del espacio también se hallan las percepciones de la ciudad por medio de las vivencias de los individuos. Salas (2003: 10-12) se refiere a esta percepción como «una delicada mediatización entre sentir, recordar y entender», una carga emocional que puebla el espacio, y se inicia en una relación sensorial que despierta el significado del mismo y lo convierte en *lugar*.

⁴⁷ Los grupos migrantes serán uno de los grupos que con su llegada reconfiguran el espacio de Lima, por ejemplo, como grupos emergentes.

Por eso los lugares públicos como plazas, avenidas principales, parques y locales institucionales son escogidos para realizar alguna acción significativa o performance. El objetivo político, cultural o de entretenimiento de la acción se conecta con una memoria de *uso de los lugares comunes*, la cual potencia el sentido del lugar desde un plano cultural, social o político. En definitiva, se escoge el lugar que actúe como una arteria conectada con otros centros de la urbe, un punto concéntrico, donde cualquier acción realizada se engrandezca, no solo a nivel físico, sino en un viaje de una reminiscencia a otra⁴⁸ que permite hacerse visible y relacionarse con la esfera pública.

Y en este sentido es interesante señalar la relación entre el lugar, la capacidad performativa del acto y la memoria. Para María Eugenia Ulfe (2003) construir una memoria significa reproducir una experiencia del pasado en el presente por medio de mecanismos representacionales (escritos, orales, actuados, gestuales, etc.), entre éstos, la performance, que son necesarios para que nuestra identidad se manifieste en la cotidianeidad. Es así, que éstas necesitan de una visibilidad social, por ende acceder al espacio público desde el uso de los lugares públicos que activan la memoria de la sociedad.

Con la modernización de la urbe surgen nuevos espacios de relación, los cuales se adaptan y se transforman según el cuerpo que los habite. Miguel Rubio en su libro *El cuerpo ausente* (2006:33) se refiere a la necesidad de sus actores de trabajar «la ausencia en sí mismos para evocar el cuerpo de los ausentes», aquellos cuyos cuerpos fueron mutilados o desaparecidos por la guerra interna del Perú, y a los cuales la memoria volvía tratando de significar un vacío.

En ese sentido, podemos decir que todo cuerpo ausente requiere- y reclama- un espacio por habitar, donde se represente aquello que otros canales tradicionales ya no pueden representar. El cuerpo reclama siempre un *lugar* desde el cual dialogar con las circunstancias presentes, los extravíos pasados

⁴⁸ Las manifestaciones, pasacalles, paradas militares u otros eventos que ahí se realizan potencian el efecto del uso de determinado espacio con la representatividad del mismo como lugar común y la visualidad de la acción realizada.

y las esperanzas futuras para activarse dentro de una memoria. Por ello, como refiere Pérgolis (2003) la ciudad se convierte en un escenario sobre el cual se despliegan una serie de acontecimientos que pueden o no darle sentido a la misma, en tanto satisfaga los deseos del habitante a nivel individual y colectivo.

Y por lo mismo, el habitante y su historia personal se enlazan con las de un grupo más amplio con el cual se comparten lazos de identitarios y el mismo lugar común. Las performances que realizan para ponerse en contacto marcan un modo de habitar los espacios ciudadanos por medio de conductas restauradas que abren el diálogo con el otro.

B. Re-hacer las conductas.

En la práctica artística con las performances políticas se establecen nuevas relaciones con la comunidad, con el espacio público, por medio de acciones o eventos que ponen al público en una dinámica de participación. Grupos de artistas de la calle toman escenarios de la ciudad para generar un discurso por medio de sus acciones. De este modo, re-hacen sus conductas para poder re-habitar un *lugar* por medio de un diálogo con una memoria que revalida sus prácticas y las hace necesarias para determinado grupo social.

En este sentido, Dieguez (2005) se refiere a una revalorización del cuerpo o presencia que re-habita los espacios, donde se deja de lado lo *virtuoso* para explorar el poder *relacional* de la acción real en los espacios comunes. El artista es un *ente liminal* en doble perspectiva o mirada sobre lo que realiza, no sólo como protagonista de la acción, sino también quien da una *mirada periférica*, colocando su acción sobre un umbral, un límite que tiende puentes con un *otro* que mira.

Por ello, esta autora propone los *performing ciudadanía* como «manifestaciones no jerarquizadas de los *ethos* ciudadanos que constituyen *comunitas* efímeras y espontáneas, expresiones de aquellas zonas que las instituciones oficiales no pueden ya representar» (2005: 24). De este modo, las prácticas escénicas políticas ya no se basan en proyectos ideológicos de

partido sino que parten de grupos y personas que crean canales para elaborar un discurso que los identifique⁴⁹.

Y por otro lado, otros grupos sociales pueden vincularse con el activismo político, el cual, según Dieguez (2005: 22) se define como «acciones culturales que existen en una relación social específica, que se proyectan hacia el compromiso con las problemáticas de sus comunidades y con la búsqueda de soluciones». Ejemplos de estas acciones las tenemos en las marchas o los actos colectivos que alcanzan un nivel simbólico. Por ejemplo, una acción como *Lava la bandera*, realizada en el año 2000 que congregó artistas y ciudadanos para reclamar frente a la dictadura Fujimorista.

En ambas manifestaciones hay una carga política planteada desde el hacer mismo, ya sea con una carga “expresiva” de los mismos sujetos, como señala García Canclini (2001:65) donde «como generalmente los sujetos quieren compartir sus experiencias, oscilan entre la creación para sí mismos y el espectáculo: a menudo, esa tensión es la base de la seducción estética». Por lo mismo, las fronteras entre lo que se hace y cómo se hace se acercan a diversas experiencias estéticas y toma aquello que le permite evocar un canal de comunicación e identificación con su público.

O bien podríamos referirnos a una reflexividad sobre la acción, como señala Turner (citado por Schechner 2000: 16- 17) al referirse a las performances como «una dialéctica de flujo, es decir, movimiento espontáneo en el que acción y conciencia son uno». Así, si nos referimos desde esta perspectiva a acción y conciencia, se toma en cuenta que quien realiza la acción es consciente de lo que realiza y por qué lo realiza. Aquí, conciencia hace

⁴⁹ De aquí nacen las representaciones teatrales que se realizan en barriadas luego del proceso migratorio del campo a la ciudad, las cuales, según Rubio (2001), crecen en “lugares públicos” como plazas, parques, escuelas, barrios y parroquias y se enfrentan a un nuevo público nacido de la experiencia migrante que se topa con varias tradiciones culturales. Justamente los barrios del nuevo rostro urbano van recreando lugares como las carpas de circo o las ferias. Como refiere Rubio (Ibíd.: 15) «la referencia inmediata y legítima de la representación no es Shakespeare por cierto, sino la fiesta y el carnaval, de donde brota un tipo de espectador activo y participante.»

referencia a darle un valor trascendente al proceso comunicativo llevado a cabo.⁵⁰

Sin embargo, los espacios públicos de las ciudades han sido por naturaleza los centros clave para poner en escena prácticas de representación, ya sea con un compromiso estético o social. Lo importante en este aspecto, como señala Dieguez (2005:24) es «la experiencia compartida que altera la vida de sus interlocutores y participantes». Y en esta alteración se producen transformaciones, diálogos, y se abren nuevos canales para la comunicación.

Por ello, según Diana Taylor (s/f), las performances «actúan en la transmisión de una memoria social extrayendo o transformando imágenes culturales comunes de un 'archivo' colectivo [...] performance no sugiere artificialidad; no es 'sobre poner' o proponerlo como antitético a la 'realidad'». Una vez más, la condición de conducta restaurada permite poner en escena parte de la historia de un grupo mediante la representación de determinadas unidades narrativas de acción o de presentación.

1.3.3 Definición de performance.

Retomamos la caracterización de Yolanda Prieto sobre la performance como una esponja mutante y nómada, lo que la convierte en una categoría fronteriza. Desde la perspectiva de las artes visuales, la performance establece nuevas relaciones del objeto de arte con el espacio en que se realiza y con el espectador. Esto indica que se hace hincapié en el acto de “mostrar el hacer” que está siendo realizado por un sujeto que al mismo tiempo es un “hacer”⁵¹.

⁵⁰ Por ejemplo, existen performances que realizan artistas de teatro en la calle como el grupo Yuyachakani, uno de los más importantes y reconocidos en América Latina. Dichas performances tienen una clara inscripción política, integrada a los lineamientos que sigue el tipo de teatro que desarrollan.

⁵¹ Desde la antropología, Gisella Cánepa (2006: 27) plantea el *mostrar hacer* como un imperativo performativo que condiciona el ser del sujeto dentro de la sociedad. Para Cánepa entonces «se entiende que el *mostrar hacer* adquiere preponderancia sobre el hacer configurando así un régimen y un sujeto netamente publicitarios». Por ello, el *mostrar el hacer* conecta la cultura con campos sociales, económicos y artísticos.

En este sentido, la perspectiva antropológica se refiere a la performance como acciones restauradas de sucesos que comprometen a una colectividad y se relacionan con una memoria cultural. Se vuelven necesarias como rituales dentro de nuestra cotidianidad- y no sólo fuera- para afirmar identidades. En ellas importa el lugar en que se hace y los sentidos que se activan para lograr la identificación con el otro.

Y para las Artes Escénicas en América Latina, la performance puede ser realizada por artistas con fines plenamente artísticos, proponiendo *mostrar el hacer* de su práctica. Sin embargo, es frecuente su vínculo con el activismo político no sólo realizado por artistas, sino por los distintos actores sociales. Su fin es comunicativo y compromete a un *otro* dentro de un contexto social en que la acción es realizada. Por ello, también se enlaza con una memoria al usarse signos culturales específicos y una distinta relación del ser humano sobre el espacio, cuyo cuerpo es codificado para alcanzar una visualidad determinada. La performance es, dentro de esta perspectiva, un acto que compromete la esfera pública para su visibilidad por una colectividad.

Así, una performance es una práctica comunicativa en el sentido en que activa sentidos de relación e identificación con un espacio y con un público. Por ello, los espectáculos ambulantes pueden ser leídos como performance, así como uno dentro de una sala.

El cómo la performance se ha comenzado a desarrollar en el siglo XXI nos permite referirnos a su uso como prácticas comunicativas relacionadas con su condición de conducta restaurada y necesaria para un grupo humano, ya que activa una memoria. Por ello, ha estado tan relacionada a los procesos de conformación de la identidad para grupos de protesta o activismo político. Es así que cobra vital importancia la presencia de la plaza pública como terreno de la performance y como espacio de comunicación de un grupo emergente con sus potenciales destinatarios, en lo que radica el aspecto performático de dicha relación al convertirse dichos espacios en zonas de negociación de límites establecidos dentro de la ciudad.

En este sentido, definimos performance para esta investigación como aquellas acciones en espacios que adquieren sentido al trabajar sobre la base del alto impacto sensorial por medio de la codificación del cuerpo y voz del performer. En un nivel performático esto permite una identificación del que hace con sus destinatarios por medio de lo que hace, activando los canales de una memoria cultural. Así, una performance es un acto de identidad y memoria que se re-hace en el tiempo y el espacio sobre la base de su necesidad dentro de un contexto social y cultural.







Capítulo II

Metodología

Aquella otra mirada a lo humano y las cosas.

Peter Sloterdijk



Un capítulo metodológico está orientado a mostrar los métodos usados dentro de una investigación. Pero además es una revalidación de la importancia de los métodos y las técnicas seleccionados para abordar nuestro objeto de estudio. Por ello, el presente capítulo tiene como objetivo mostrar el marco metodológico que ha guiado y sustentado nuestra investigación en el trabajo de campo y el análisis.

En la presente investigación el trabajo de campo ha sido fundamental, no sólo para comprender nuestro objeto de estudio, sino también para acercarnos a él e insertarnos en su propia dinámica. Resaltamos este punto, porque ha sido en la aplicación de las técnicas empleadas que hemos podido acercarnos lo más

naturalmente posible al mundo de los cómicos ambulantes de Lima hasta lograr ser aceptados dentro de sus dinámicas de trabajo y de vida.

Por ello es que este capítulo nos permite no sólo mostrar el camino trazado en lo referente al cuadro metodológico para la obtención y análisis de los datos, sino también dilucidar el vínculo entre las técnicas empleadas y la construcción de nuestras categorías, en especial, la de teatralidad.

La metodología usada se encuentra relacionada de modo muy cercano a la hipótesis que queremos demostrar. Así, proponemos como hipótesis general que se puede reconocer en los espectáculos de los cómicos ambulantes de Lima una vinculación con la tradición de lo cómico. Lo cómico aparece bajo una identidad cultural híbrida originada por la migración a la ciudad. Tales espectáculos son performances por el impacto e identificación que producen en el público y, permiten, a su vez, una lectura de las acciones de los cómicos. Estas acciones se entienden como hechos teatrales, y alimentan una mirada contemporánea del teatro, basada en la producción y consumo de una teatralidad.

Así, al proponer tal hipótesis hemos optado por el uso de una metodología cualitativa, pensada para realizar una observación y una interpretación de dicha realidad pues consideramos importante reencontrarnos con los sentidos que vuelven necesario para un público un espectáculo como éste, y la visión que tienen los cómicos como productores del mensaje de su contexto cultural.

A continuación, desarrollaremos cada una de las partes que conforman nuestro diseño metodológico. Es así que en (2.1) nos centraremos en la concepción de la metodología. Seguidamente en (2.2) expondremos el diseño metodológico mostrando la selección de técnicas cualitativas, así como el diseño de cada uno de los instrumentos utilizados durante la investigación

2.1 Concepción de la metodología.

La presente investigación se ha centrado en estudiar las performances de los cómicos ambulantes entre los años 2006 y 2007 tratándolos como textos culturales que se inscriben dentro del concepto de representación. En este sentido, nuestro estudio propuso abordar este texto cultural desde la perspectiva de las artes escénicas y su relación con el espacio cultural que contiene dichas prácticas comunicativas.

El tipo de investigación propuesto para abordar este fenómeno fue comprensivo, lo cual se adecuó al uso de una metodología cualitativa. Así, nos basamos en la descripción e interpretación de las performances de los cómicos ambulantes pues nos interesaba entender el sentido de dichas prácticas dentro de su contexto, así como a los creadores y espectadores que son parte de dichas acciones durante la representación.

Así, la metodología cualitativa nos permitió el estudio de las performances de los cómicos como fenómenos creativos que también son fenómenos sociales. Por ello, nuestra metodología de recogida de datos tomó herramientas de las técnicas de las ciencias sociales para poder recoger la información necesaria y abordar nuestro objeto de estudio.

Por lo mismo, cabe observar que el camino tomado para nuestra metodología de análisis se presenta dentro de una modalidad pertinente en su uso al interior de las Ciencias Humanas. Es decir, los datos son recogidos con ciertas técnicas cualitativas. Y luego, en un segundo momento, son analizados en relación con la teatralidad.

En consecuencia, en el capítulo final, antes de pasar a éste análisis, se presenta una discusión acerca del concepto de teatralidad. Por ello, en esta investigación optamos por un análisis vinculado directamente al hacer en Artes escénicas, Ciencias Sociales y Ciencias humanas, el cual analiza la información a la luz de ciertas categorías planteadas como pertinentes por ser

indispensables para referirnos a un hecho teatral, y reconstruir el sentido cultural de las performances de los cómicos en la Alameda Chabuca Granda⁵².

2.2 Diseño metodológico.

Como expusimos en la introducción de este capítulo, es importante no sólo señalar las técnicas cualitativas empleadas, sino revalidar su selección y pertinencia para los fines de la investigación. Siendo nuestra elección el uso de la metodología de corte cualitativo, hemos tomado aquellas herramientas que nos han permitido acercarnos a nuestro objeto de estudio dentro del contexto de un tipo de representación como el teatral, con seguridad y, sobre todo, con confianza, no sólo en nuestro trabajo, sino en el modo de generar un vínculo, en un inicio sutil, con los sujetos que investigamos, los cómicos ambulantes de Lima.

Por ello, para estudiar las performances de los cómicos hemos necesitado que la metodología nos permita acercarnos a observar y describir tales actos comunicativos y su acción performativa dentro de un contexto de representación que implica la toma de un espacio público de la ciudad de Lima. Cada herramienta escogida nos ha permitido abordar de modo estratégico las distintas partes que componen esta investigación: el hacer de los cómicos ambulantes y su historia de trabajo en la calle, la estructura del espectáculo en

⁵² Oscar Quezada Macchiavello en su libro *Del mito como forma simbólica. Ensayo de hermenéutica simbólica* (2007), justamente, hace referencia a las dos maneras de entender la metodología. Una, propia de la corriente fenomenológica y su vertiente hermenéutica. Otra, atribuida al estructuralismo y pos-estructuralismo. En este punto, se genera una tensión al interior de la filosofía semiótica entre un “humanismo” y un “antihumanismo”. El “humanismo” es consustancial a la perspectiva no metódica de la hermenéutica, mientras que el “antihumanismo” a la propiamente metódica de la semiótica. En esta investigación, en cierto momento, se ha hecho uso de una fenomenología para reconstruir las performances de los cómicos ambulantes y vincularlas a representaciones estéticas de una cultura híbrida-migrante. Tal fenomenología ha servido de insumo para interpretaciones específicas hechas a la luz de un análisis de la teatralidad. Naturalmente, esto es de primera importancia, pues se trata de una tesis cuya mirada desarrolla una manera de entender las Artes Escénicas. Por ello, no incluimos en este capítulo de metodología una guía explícita que de cuenta -bajo la apariencia de un formato lógico- del análisis de la teatralidad. Remitimos al lector al capítulo cuatro, esto es, a los hallazgos que ofrece este tipo de análisis.

relación con los elementos del hecho teatral, y la acción performativa del público.

Así, el diseño de la metodología consistió en la elaboración de instrumentos sobre la base de los conceptos clave de la investigación, así como la preparación de los documentos que actuaron como guías durante la recogida de información.

De este modo, la población que investigamos fue la de los cómicos ambulantes de Lima que trabajan en la Alameda Chabuca Granda. Este grupo comprende a diez cómicos que se encuentran dentro de la Asociación de Cómicos Ambulantes de Lima. Lo interesante de esta asociación es que reúne a un sector de procedencia migrante que ha desarrollado el trabajo ambulante en espacios públicos en su lugar de origen. Al llegar a Lima, ellos tuvieron la oportunidad de trabajar con cómicos que empezaron en la ciudad con dicha actividad y han llegado a ser reconocidos por el público.

El auge de este reconocimiento se debió al ingreso de los cómicos a la programación televisiva en dos canales de señal abierta. Algunos de los cómicos más antiguos de esa etapa han fallecido o se encuentran enfermos, otros, dejaron el trabajo en la calle al encontrar oportunidades dentro del medio televisivo. El grupo al que hemos investigado, es pues, una especie de transición en la búsqueda de una nueva imagen del grupo como asociación, que busca desligarse de la imagen de *televisión basura* con el que fueron calificados⁵³. En este nuevo grupo trabajan cómicos ambulantes que aparecieron en la televisión y nuevos aspirantes a cómicos, quienes comparten un pasado migrante y la tradición del espectáculo ambulante en la capital.

Del mismo modo, las performances de los cómicos ambulantes involucran a dos sujetos muy importantes, el cómico y el espectador. Ambos se encuentran durante el momento de la creación del espectáculo y de la presentación misma dentro de un espacio específico y un contexto muy particular, y hacen uso de

⁵³ Ver Capítulo I donde se realiza un alcance más exhaustivo del grupo de los cómicos ambulantes.

una convención que les permite interactuar en el espacio/tiempo señalado. Por ello, era importante poder observar ese espacio de interacción real que permite al público entrar en relación con lo representado.

Así, dichos espectáculos como objeto de estudio presentan un marco de acción concreta dada su naturaleza. Nos interesaba describir las performances de los cómicos en su impacto e identificación. Al ser éstas actos comunicativos donde se juega con entrar y salir de la representación, nos interesaba específicamente el tiempo presente de la misma, es decir, el momento en que surge el encuentro entre el público y lo representado.

2.2.1 La recogida de datos: etnografía y entrevistas.

Las técnicas cualitativas seleccionadas para la recogida de datos se centran en la actividad del emisor del proceso comunicativo, el cómico, en el momento de la representación y el contexto socio-cultural de la misma, lo cual incluye la mirada del público. Por ello hemos trabajado en la realización de una etnografía, para lo cual hemos realizado observaciones participantes. Asimismo, sobre la base de los elementos de teatralidad y el contexto en que son usados, realizamos entrevistas en profundidad, así como grabaciones de audio y video sobre performances de los cómicos pertinentes a nuestro estudio.

Toda la información recogida nos sirvió de insumo para plantear una fenomenología de los espectáculos de los cómicos. A continuación, nos detendremos en cada una de estas técnicas.

A) La observación participante como base para una etnografía.

Mirar ha sido importante, pero más aún aprender a mirar, lo que implicó poder observar como un espectador más dentro del espacio elegido durante un largo tiempo y de modo silencioso. Así, también en ese silencio fue indispensable abrir los demás sentidos para alimentar aquella mirada y también para establecer un canal de comunicación más específico y sensorial. De este modo, se abrió el camino para la descripción de nuestro objeto de estudio.

Para Jesús Galindo (1998: 347) la “etnografía se reconfigura en comunicación, el otro y el yo tenemos que aprender a relacionarnos, a respetarnos, incluso a amarnos, indispensable, comprendernos”. Es para este autor una forma de relacionarse con el entorno y con el otro y encontrar el sentido del mundo que se elige a través de una mirada sensible, que implica confianza.

El inicio de esta investigación se dio en el año 2003, realizando observaciones participantes con cómicos ambulantes del Parque Universitario. Entre en el 2005 y el 2006 los cómicos ambulantes cambiaron de escenario de trabajo, y reconfiguración sus prácticas e integrantes. Y fue ese año, el 2006, que la investigación se retomó concentrándonos en el nuevo espacio, la Alameda Chabuca Granda. Había que volver a mirar.

La aplicación de las observaciones se dividió en dos etapas. La primera se desarrolló en el año 2006, y la segunda durante los cuatro últimos meses del año 2006 y la primera mitad del año 2007. Esta fase de aplicación de la observación participante fue una de las más largas pues comprendió entrar al espacio de trabajo de los cómicos así como a una esfera personal más cercana, necesaria para poder ingresar a sus dinámicas de relación.

Así, la primera fase se desarrolló entre los meses de julio y setiembre del año 2006. Mientras, la Segunda Fase correspondió a los meses de octubre 2006 hasta junio 2007. Cada una de ellas contó con un instrumento diseñado especialmente para su uso durante cada fase.

B) La entrevista.

Conocer al otro por su historia es interesante, pero mucho más es conocerlo por cómo él cuenta su historia y la va armando frente a un determinado suceso. Parte de nuestra investigación se centraba en el cómico y su proceso de creación de espectáculos. Por lo tanto, nos interesaba ahondar en su historia de vida personal para reconstruir los sucesos que pudieran determinar el contexto de creación escénica que articula su espacio de trabajo.

De este modo, la elección de la entrevista cualitativa constituyó la posibilidad de un encuentro del entrevistador con el cómico, buscando conectar el pasado con su presente. En cierto sentido, cada una de las entrevistas fue también la oportunidad de conocer sus espacios de trabajo y de ocio, así como sus dinámicas y expectativas diarias. La entrevista cualitativa también nos permitía complementar el trabajo etnográfico al darle voz a los sujetos que observábamos. Fue esta etapa la que permitió construir un canal de comunicación más dinámico con el cómico y su mundo.

Utilizamos la entrevista enfocada en un tema en particular: su proceso de trabajo como cómico ambulante, desde sus inicios hasta el momento presente. Sin embargo, también se mantuvieron conversaciones abiertas con todo el grupo, guiadas principalmente por un motivo coyuntural: la amenaza de desalojo de los cómicos por parte de la Municipalidad de Lima en agosto de 2007.

Este punto crítico fue el que permitió la entrada al mundo personal de los cómicos, pues se realizaban conversaciones con la gente que iba a los anfiteatros a verlos y éstos eran cerrados por los vigilantes municipales, ya sea para que se quedan vacíos o para poner a otro grupo musical o teatral con permiso de la municipalidad⁵⁴. Ésa fue la oportunidad decisiva pues ellos querían hablar, querían utilizar su propia voz para rescatar su espacio de trabajo, lo cual fue fundamental para su trabajo.

2.2.2 Instrumentos.

Los instrumentos son las herramientas aplicativas con las que vamos a investigar, a volver a mirar la realidad que se ha seleccionado como objeto de estudio para luego proceder a recoger información desde esa realidad y trabajar con ella.

⁵⁴ Esta situación se mantuvo durante dos semanas, pero la gente abarrotaba el único anfiteatro que se cedió a los cómicos. Fue tanta la insistencia de la gente por ver a los cómicos que los otros espectáculos no contaban con la cantidad de público que podía observarse en los cómicos. En una semana más los cómicos pudieron trabajar en los tres anfiteatros habituales aún sin permiso escrito de la municipalidad de Lima.

Por ello, al ser los instrumentos un medio entre nuestro diseño de investigación y la realidad, están relacionados también con nuestros objetivos e hipótesis de investigación. De este modo, en el caso de las performances de los cómicos ambulantes, para saber cómo le íbamos a preguntar a esa realidad aquello que necesitábamos conocer, los instrumentos fueron diseñados para acceder al hacer creativo de los cómicos en relación con su organización de los elementos teatrales que usan para comunicarse con su público.

Así, los instrumentos utilizados en esta investigación han sido diseñados sobre la base de las técnicas cualitativas seleccionadas y los objetivos específicos de la investigación. Por ello, cada uno de los instrumentos que mostraremos a continuación nos ha ayudado a realizar el levantamiento de información específico para la descripción del objeto de estudio y su posterior análisis.

Así, presentamos a continuación tres instrumentos utilizados durante el proceso de investigación: dos guías de observación, correspondientes a cada una de las fases descritas en párrafos anteriores, y una guía de entrevista a los cómicos.

A) *Instrumento 1: Observación participante.*

Este instrumento fue diseñado para la primera fase de observaciones, la cual tuvo como objeto cognitivo describir el espacio y las prácticas de los cómicos por medio de la aplicación de una guía de observación de la Alameda. Por tanto, el instrumento de aplicación se realizó sobre la base de la hipótesis específica destinada al capítulo descriptivo que es presentado como una etnografía. En ella formulamos que es posible mediante trabajo de campo describir las performances de los cómicos ambulantes de Lima, realizadas en la Alameda Chabuca Granda del centro de la capital, y el contexto que ha favorecido el desarrollo de un tipo de teatralidad particular.

A1) Características, alcances y limitaciones.

El sistema de observación de este primer instrumento, por tanto, se centró en la posibilidad de descripción del espacio, la Alameda Chabuca Granda, y las

prácticas comunicativas que dentro de él se realizaban, así como de sus espacios circundantes. No entramos aún a describir las prácticas de los cómicos dentro de sus performances, sino sólo como parte del espacio de la Alameda, el cual es compartido con grupos de comerciantes formales e informales y paseantes. Nos interesa la articulación de esos espacios contruidos por los cómicos y cómo existe un contexto que les da vida.

A2) Objetivo.

En esta perspectiva, el objetivo del instrumento fue describir las performances de los cómicos ambulantes de Lima entre los años 2006 y 2007, las cuales muestran el uso de elementos teatrales en un espacio público, permitiendo que se activen sentidos necesarios para el público que acude a ver dichas presentaciones.

A3) Forma operativa.

El diseño operativo ha tenido en cuenta la selección del espacio y de los focos comunicativos a observar dentro y fuera de él, así como su modo de aplicación en el trabajo de campo.

De este modo, la Alameda como espacio de observación fue seleccionada al ser contenedora de las prácticas de los cómicos ambulantes, así como por constituir una zona de conexión entre los proyectos de reconstrucción del centro histórico con la tradición. Este espacio es usado y redefinido por los paseantes que acuden en busca de entretenimiento los fines de semana al centro de la capital.

Del mismo, modo, se buscó abarcar la descripción de toda la Alameda junto con los alrededores que marcan cuatro zonas de gran circulación pública. Las prácticas comunicativas desplegadas dentro de estos espacios también fueron tenidas en cuenta, especialmente las zonas cercanas a los ruedos de los cómicos o que interactuaban con ellos.

El público seleccionado para la observación fueron los cómicos, quienes eran observados en el transcurso de sus prácticas, antes y después de sus

espectáculos. Asimismo, los ambulantes del recinto, quienes tienen la oportunidad de pasear por toda la Alameda y conocen a los cómicos y cuál era su horario de trabajo. Fueron sujetos de nuestra observación también los ambulantes fuera de los anfiteatros y el público habitual.

Se realizaron siete visitas a la Alameda para la aplicación de la guía. Éstas fueron realizadas tanto los fines de semana, especialmente el domingo que acude mayor cantidad de gente, como los demás días durante los meses de julio a setiembre de 2006. Dependiendo del día fijado para la observación, se observaban determinados puntos, especialmente los días de lunes a viernes que no había presentaciones de los cómicos y establecíamos las diferencias con los días de mayor afluencia.

Asimismo, las horas establecidas para la observación se determinaron en bloques de tres y cuatro horas diarias. Éstos fueron fijados según los días de observación escogidos, resultando con mayor frecuencia las observaciones entre las doce del mediodía y las ocho de la noche. Durante este período no hubo ningún tipo de contacto verbal con los cómicos, el único momento de encuentro se daba durante sus presentaciones en los anfiteatros y al pagar por el espectáculo.

A4) Diseño del instrumento No. 1: Observación Participante.

A continuación mostramos la estructura de la guía diseñada con cinco puntos a observar: el espacio, los paseantes, los anfiteatros los cómicos y su dinámica de organización del trabajo fuera del anfiteatro y los demás elementos que llaman la atención. Éste último punto fue el que nos permitió rescatar la mayoría de apreciaciones sensoriales de lo que significaba el espacio de la Alameda para su público y quienes trabajan en él, así como para encontrar otras dinámicas no presentes en la lista y que nos ayudaron a estructurar la guía de las performances en sí correspondiente a la segunda fase de observaciones.

A4.1) Documento 1: Observación de la Alameda Chabuca Granda y sus formas comunicativas.



A5) Frecuencia de uso del instrumento.

A continuación la lista de observaciones de esta primera fase entre los meses de julio y setiembre del año 2006.

- **Observación 1.** Domingo 16/07/2006. Hora: 11:00- 3:00 p.m. Alameda Chabuca Granda, cercado de Lima.
- **Observación 2.** Sábado 30/07/2006. Hora: 3:00- 6:00 p.m. Alrededores Alameda Chabuca Granda, cercado de Lima.
- **Observación 3.** Domingo 06/08/2006. Hora: 4:00- 7:00 p.m. Alameda Chabuca Granda y alrededores, cercado de Lima.
- **Observación 4.** Domingo 13/08/2006. Hora: 2:00- 6:00 p.m. Alameda Chabuca Granda, cercado de Lima.
- **Observación 5.** Miércoles 23/08/2006. Hora: 05:00- 07:30 p.m. Alameda Chabuca Granda, cercado de Lima.
- **Observación 6.** Viernes 25/08/2006. Hora: 11:00- 2:00 p.m. Alameda Chabuca Granda, cercado de Lima.
- **Observación 7.** 2/09/2006. Hora: 2:00- 6:00 p.m. Alameda Chabuca Granda, cercado de Lima.

A6) Dificultades de Operatividad del instrumento No.1.

La aplicación de este instrumento necesito de un seguimiento constante, pues era muy variable lo que se observaba durante las primeras dos semanas. Si bien los ítems de observación eran abiertos, la amplitud de la Alameda y la cantidad de procesos que se desarrollan en él durante los fines de semana requería de un mayor tiempo de trabajo de campo en los que por momento parecía no pasar nada con los cómicos.

Sin embargo, fueron esos espacios de la observación los que permitieron no sólo mirar sino ser parte de las dinámicas de muchas de las personas que visitaban la alameda sin compañía, y estaban ahí haciendo nada en contraste con quienes sí utilizaban la Alameda como lugar de encuentro con sus pares o como forma de entretenimiento.

Además durante esta etapa era muy necesario ser alguien más del público, por tanto, el diario de notas o libreta para recoger los datos fue un elemento auxiliar que se tuvo que manejar discretamente para no levantar barreras entre el público con el que se conversaba y el investigador. Entonces, la mayor parte de los datos recogidos por este instrumento tuvieron que ser anotados en intervalos de tiempo específicos o al final de la jornada.

B) Instrumento 2: Observación de las performances de los cómicos.

La segunda etapa de observaciones se realizó en dos períodos: de setiembre a octubre, y de enero hasta noviembre de 2007. El diseño de este instrumento correspondió a la segunda hipótesis específica que establece la posibilidad de identificar mediante la observación de las performances de los cómicos, el tipo de teatralidad que usan para realizar su puesta en escena, y cómo ésta se expresa en el uso de determinados elementos teatrales y su despliegue frente al espectador en cada una de sus presentaciones. Es por ello que en este período se observaron las performances de los cómicos y sus rutinas de preparación dentro y fuera de la Alameda.

B1) Características, alcances y limitaciones.

El instrumento fue diseñado para poder observar las variables que establecimos para las performances de los cómicos ambulantes. Cada una de ellas se encuentra como parte del hecho teatral y las definimos para su observación y descripción como: el espacio, el actor, la estructura narrativa, la convención y el público. Así también recogimos material en grabaciones y pequeños videos que pudimos grabar como parte del trabajo de campo.

Del mismo modo, fue importante para la elaboración del segundo instrumento reunir la información de las observaciones de la primera fase, las cuales nos marcaron el contexto específico de los espectáculos de los cómicos, pues ésto nos permitía guiarnos sobre qué tipos de espectáculos íbamos a observar y cuál era la dinámica del espacio los fines de semana en la Alameda.

En un primer momento la guía se estableció para todos los espectáculos en general que realizan los cómicos ambulantes dentro y fuera de los anfiteatros. Se pensaba realizar dos tipos de guías para poder abarcar el espectro del trabajo de todos los cómicos. Sin embargo, después de cuatro aplicaciones decidimos especificar aún más lo que le preguntábamos a cada uno de los espectáculos según el cómico observado y reformular el instrumento para que la aplicación abarque desde lo más general hasta lo más específico, pues los cómicos iban variando la forma de sus presentaciones según los cambios que se dieron en la Alameda y en el contexto coyuntural de las mismas referida a un contexto social, económico y político.

El trabajo durante esta fase fue el más interesante y rico, no sólo por el material de la realidad recogido, sino porque fue una puerta de entrada sutil a ganarse la confianza de los cómicos y conocer otros espacios fuera de la Alameda que se involucran su proceso creativo y de organización de las presentaciones.

Por lo tanto, la guía permitía adentrarnos en la forma de organización de las performances de los cómicos dentro de la Alameda y, además, fuera de ella. Esto último porque nos convertimos en espectadores habituales ante los ojos de ellos.

B2) Objetivo.

El objetivo del instrumento fue identificar mediante la observación de las performances de los cómicos, el tipo de teatralidad que despliegan para realizar sus espectáculos, y cómo ésta se expresa en el uso de determinados elementos teatrales.

B3) Forma operativa.

El diseño de la guía consideró como variables que permitían la lectura de la teatralidad a los elementos del hecho teatral porque es en la manera en que éstos son organizados que uno puede referirse a un modo de teatralidad para un tipo de representación⁵⁵. Por ello, la elección de lo observado empezó desde la forma general en que se desplegaban esos elementos en cada una de las presentaciones de los cómicos hasta llegar a ver cómo cada cómico imprimía su estilo en el uso de éstos elementos.

Todos los cómicos e invitados de los cómicos que se presentaron en la Alameda fueron observados, lo que reúne a 10 cómicos, dos ex cómicos que no están dentro de la asociación y algunos invitados que han sido cómicos y ahora realizan su trabajo en la televisión. Dentro de este grupo se prestó mayor atención a aquellos cómicos que convocaban a una mayor cantidad de público dentro de los anfiteatros dada la coincidencia en que eran sus trabajos los que incentivaron a más preguntas en la aplicación del instrumento. Así también, los sujetos de observación fueron ambulantes con quienes los cómicos trabajan dentro del ruedo y el público que asistía a las presentaciones.

Durante este período los cómicos sólo estuvieron trabajando en la Alameda 25 semanas. Los motivos de su ausencia fueron contratos en provincias y la prohibición municipal para que usen los anfiteatros, lo cual detuvo las observaciones con la regularidad habitual durante dos meses y medio aproximadamente. El último mes de observaciones lo destinamos a observar aspectos específicos que nos faltaban recoger y que nos eran necesarios para el análisis. Es así que las últimas dos observaciones oficiales respondían a observar espectáculos específicos de cada cómico. Por ende, esta última etapa de trabajo de observación fue también la de mayor duración.

Entonces, llegamos a realizar 15 observaciones cada una con un rango de duración promedio de cuatro a seis horas durante los días sábado y domingo.

⁵⁵ Es interesante además, que la discusión sobre la definición de la teatralidad que realizamos en el Capítulo IV se refiere a la lectura de la teatralidad tanto desde adentro, por parte de los creadores, como desde afuera, por parte de los espectadores.

La elección de las horas de observación específicas fue planeada según el uso de los anfiteatros por cada cómico, de tal modo que se realizó un seguimiento del trabajo dentro de los tres anfiteatros ocupados por los cómicos, lo cual se muestra en los siguientes cuadros.

B3.1) Cuadros de trabajo por anfiteatro.

A continuación presentamos tres cuadros con que organizamos las frecuencias de observaciones según el patrón de asentamiento de los cómicos observado en la primera fase. Cada cuadro hace referencia a un anfiteatro y a los cómicos que trabajan en éste. Empezamos por los anfiteatros cercanos a la entrada más próxima la avenida Tacna y terminamos con los más próximos al Palacio de Gobierno.

Así también, en las columnas de la izquierda está la relación de cómicos mientras que en las de la derecha, las horas en que cada cómico usa el espacio señaladas con un aspa.

B3.1.1) Anfiteatro 1

Cómico	Hora					
	2- 3:30	3:30- 5	5- 6:30	6:30 -8	8- 9:30	9:30- 10:45
Cholo Juan	x				x	
Cotito	x				x	
Caballo			x			
Kelvin				x		
Shaggy		x				x
Chino		x				x

B3.1.2) Anfiteatro 2.

Cómico	Hora		
	3:30- 5	3:30- 5	5- 6:30
Kelvin	x		
Blackaman		x	
Kelvin			x

B3.1.3) Anfiteatro 3.

Cómico	Hora					
	2- 3.30	3:30- 5	5- 6:30	6:30 - 8	8- 9:30	9:30- 10:30
Jofresina	x					
Petete		x				
Mono Pavel			x			
Caballo				x		
Petete					x	
Jofresina					x	
Mono Pavel						x

Así, observamos el orden entre cómicos dentro de un mismo anfiteatro, el cual puede cambiar, pero casi siempre trabajan los mismos cómicos en el anfiteatro que han tomado. La hora ideal para empezar nuestras observaciones era desde las cuatro de la tarde para poder ver el desenlace de los ruidos o desde el inicio de los mismos.

Cabe señalar que las dinámicas de observación variaban los días sábados pues las presentaciones de los cómicos terminaban hacia las nueve y media de la noche, quedando sólo dos anfiteatros trabajando, pues eran lo que contaban con alumbrado público. No sólo fue necesario realizar visitas en días distintos

sino en horas distintas, pues la temática de sus espectáculos dependía mucho de la constitución del público, así como durante los domingos se contaba con una mayor cantidad de cómicos para observar. Sin embargo, una de las dificultades fue poder encontrar un espacio cómodo para observar pues la gente se asentaba durante horas en un solo anfiteatro, especialmente los días domingo. Entonces, cualquier espacio entre la aglomeración no sólo era bueno, sino un golpe de suerte.

El anfiteatro que fue más observado fue el tercero pues en él se concentraba la mayor cantidad de público, además de limitar con la feria que organizaba la Municipalidad de Lima dentro del recinto. El trabajo desarrollado dentro del mismo, además, era uno de los más interesantes pues la dinámica de trabajo entre los cómicos muchas veces incluía a más de un cómico por ruedo para apoyar en el trabajo con el público. A este anfiteatro pertenecen los cómicos que más interesaban para la investigación.

Fue también durante esta etapa que los cómicos fueron informados de la investigación, pues también se iban programando las entrevistas. Un punto interesante fue que al tener contacto con los cómicos y estar dentro del público habitual que cada fin de semana venía a verlos, también se era punto de las bromas dentro del ruedo, lo que nos permitió estrechar más los lazos para conocer otros lugares conectados a su forma de trabajo, tales como restaurantes cerca de la Alameda y la tienda del Tío Pilincho, una bodega a la cual llegaban religiosamente para almorzar, registrarse en su acta de entrada y organizar los aspectos técnicos y artísticos de los ruedos.

B4) Diseño del instrumento No.2: Observación participante.

La elaboración de esta guía se basó en la observación de las variables del hecho teatral. Hemos señalado cuatro puntos, pues nos parecía importante unir al público y la convención dentro de un mismo punto pues es la forma en que podemos mirar al público en su hacer dentro de las performances.

B4.1) Documento 2: Observación de las performances realizadas por los cómicos dentro de los anfiteatros de la Alameda Chabuca Granda.



B5) Frecuencia de uso del instrumento.

A continuación mostramos la lista de observaciones realizadas durante esta fase.

- **Observación 1.** Domingo 03/09/2006. Hora: 12:00- 6:00 p.m. Anfiteatros Alameda Chabuca Granda, cercado de Lima.
- **Observación 2.** Domingo 10/09/2006. Hora: 2:00- 6:00 p.m. Anfiteatros Alameda Chabuca Granda, cercado de Lima.
- **Observación 3.** Domingo 17/09/2006. Hora: 2:00- 6:00 p.m. Anfiteatros Alameda Chabuca Granda, cercado de Lima.
- **Observación 4.** Domingo 24/09/2006. Hora: 3:30- 6:30 p.m. Anfiteatros Alameda Chabuca Granda, cercado de Lima.
- **Observación 5.** Domingo 01/10/2006. Hora: 4:00- 8:00 p.m. Anfiteatros Alameda Chabuca Granda, cercado de Lima.
- **Observación 6.** Domingo 08/10/2006. Hora: 2:00- 6:00 p.m. Anfiteatros Alameda Chabuca Granda, cercado de Lima.
- **Observación 7.** Domingo 13/01/2007. Hora: 2:00- 4:30 p.m. Anfiteatros Alameda Chabuca Granda, cercado de Lima.
- **Observación 8.** Domingo 28/01/2007. Hora: 4:30- 8:30 p.m. Anfiteatros Alameda Chabuca Granda, cercado de Lima.
- **Observación 9.** Domingo 25/02/2007. Hora: 5:00- 9:00 p.m. Anfiteatros Alameda Chabuca Granda, cercado de Lima.
- **Observación 10.** Domingo 04/03/2007. Hora: 2:00- 6:00 p.m. Anfiteatros Alameda Chabuca Granda, cercado de Lima.

- **Observación 11.** Sábado 17/03/2007. Hora: 3:00- 6:30 p.m. Anfiteatros Alameda Chabuca Granda, cercado de Lima.

- **Observación 12.** Domingo 18/03/2007. Hora: 4:00- 9:30 p.m. Anfiteatros Alameda Chabuca Granda, cercado de Lima.

- **Observación 13.** Domingo 09/09/2007. Hora: 3:30- 10:15 p.m. Anfiteatros Alameda Chabuca Granda, cercado de Lima.

- **Observación 14.** Sábado 20/10/2007. Hora: 2:00- 8:00 p.m. Anfiteatros Alameda Chabuca Granda, cercado de Lima.

- **Observación 15.** Domingo 28/10/2007. Hora 3:00- 8:00 p.m. Anfiteatros Alameda Chabuca Granda, cercado de Lima.

B6) Dificultades de operatividad del instrumento No.2.

Una de las primeras dificultades que nos permitió organizar la aplicación del instrumentos fue que todos los ruedos trabajaban al mismo tiempo, y al principio era difícil llegar a uno de ellos y poder observar con tranquilidad. Por ello, se realizaron cuadros de asentamiento de los ruedos (Ver B3.1) en cada anfiteatro que señalaban cierta periodicidad de cómicos y de horarios. Por tanto fue necesario organizarse mejor para poder abarcar la mayor cantidad de ruedos.

La segunda dificultad fue que era necesario ajustar el instrumento según las performances que se iban observando, de tal modo que busquemos aquellas que permitían recoger una información más variada sobre los elementos del hecho teatral. Por tanto, esta segunda dificultad se convirtió en una etapa del proceso necesaria para poder afinar nuestro instrumento.

Y la tercera dificultad fue la paralización de actividades, ya sea por viajes a provincia de los cómicos o por las prohibiciones municipales para que los cómicos trabajen en los anfiteatros. Por ello, esta etapa fue también la más

larga, pero fue la que nos permitió encontrar un contacto más cercano con los cómicos. Y así también, al tener un tiempo sin poder observar las performances los períodos de observación posteriores a estos incidentes fueron más prolongados hasta altas horas de la noche.

Del mismo modo, como este tiempo de observaciones fue el más largo, la frecuencia de las mismas permitió adaptarse mejor a las condiciones de la observación o grabaciones de audio y video pues aún no se contaba con autorización de los cómicos para realizarlas, por tanto, los elementos auxiliares como grabadoras, libretas u otros dispositivos debían ser escondidos, también como prevención de robos.

C) Instrumento 3: La Entrevista.

Ésta fue la última etapa y se realizó desde la quincena del mes de agosto y todo el mes de setiembre del año 2007. El diseño de la entrevista recogió como insumo todo lo observado en la aplicación de los instrumentos 1 y 2 estuvo orientado a trabajar conjuntamente con las observaciones la segunda hipótesis específica. Esta hipótesis establecía la posibilidad de conocer mediante entrevistas el contexto del trabajo creativo de los cómicos, y cómo la historia personal de cada uno de ellos en el trabajo ambulante imprimía una huella en sus performances y dentro del espacio público, según la forma de organización de los elementos de sus performances dentro de los anfiteatros de la Alameda.

C1) Características, alcances y limitaciones.

Una de las características principales de Este instrumento es que permitió trabajar también con la segunda hipótesis, pero desde una esfera distinta. Ahora nos interesaba acceder la historia personal del cómico desde su propia voz. Por ello, el alcance de la guía para la entrevista abordaba su historia personal en relación con su historia de trabajo, ya que nos interesaba conocer sobre su condición migrante y cómo ésto formaba parte sustancial del contexto de su representación en los anfiteatros.

El diseño de la entrevista fue estructurada según el uso de nuestros conceptos clave: espectáculo ambulante, espacios socioculturales migrantes y performance. La categoría de teatralidad no fue implicada directamente dada su complejidad, sino que fue abordada desde la propia experiencia de trabajo del cómico.

Es decir, estructuramos preguntas sobre cada uno de los elementos que componen el hecho teatral para recabar información pertinente y desde ahí acercarnos a dicho concepto. Asimismo, tratamos que las preguntas contenidas dentro de la guía alcancen lo más concretamente posible la experiencia de los cómicos, para que no les sea difícil contestar alguna pregunta. Esto ayudó a que la comunicación durante el acto de la entrevista fuera fluida y ellos tuvieran momentos de proponer temas o situaciones que la entrevista no contemplaba, como la presencia de chistes o de canciones que cantaban.

De este modo, la entrevista se estructuró en seis partes, las cuales mostraremos a continuación según el siguiente cuadro.

C1.1) Estructura de la guía de la entrevista.

<i>Conceptos clave</i>	<i>Ítems a desarrollar dentro de la guía</i>
-La migración como espacio sociocultural liminal que sirve de contexto a la representación.	- Historia personal y trabajo ambulante en su lugar de origen y en Lima.
- La Alameda como zona de representación liminal de encuentro entre tradición y modernidad.	- Trabajo dentro de la Alameda Chabuca Granda.
- Lo cómico	- Sobre el espectáculo. - Percepciones sobre lo cómico.
- La teatralidad	- El cómo organiza sus espectáculos (Uso de elementos teatrales_ El espacio y el actor, Estructura narrativa (temas, personajes, forma de creación) Elementos/Indumentos.

C2) Objetivo.

Los objetivos que se persiguieron con éste instrumento fueron identificar mediante la entrevista la dimensión personal que fundamenta el trabajo que realizan los cómicos en la Alameda Chabuca Granda (armar su historia como descendientes de migrantes o migrantes que hoy viven en Lima), así como conocer el proceso de creación de los espectáculos y los elementos que estructuran en sus performances para encontrar el tipo de teatralidad que ellos despliegan.

C3) Forma operativa.

De los 10 cómicos que eran todo nuestro universo, se realizaron entrevistas a profundidad a 6 cómicos, quienes presentaban espectáculos interesantes y decisivos para el análisis, así como una mayor experiencia de transición de un espacio de trabajo como el Parque Universitario al actual. Otro elemento que afectó la selección fue que los cómicos realizan diversos tipos de presentaciones en sus ruedos pero sólo una parte del grupo realiza performances que articulan sentidos para el público, lo cual se hace notorio en la cantidad de gente que acude a sus presentaciones⁵⁶.

Lo que sí hay que señalar es que durante esta etapa también se realizaron conversaciones grupales con todos los cómicos, las cuales tenían como punto principal su coyuntura laboral y la importancia de contar con un permiso de trabajo en los anfiteatros. En algunos casos, resultó muy difícil contactar con algún cómico aún cuando nuestros contactos, Caballo y Mono Pavel, hicieron lo posible por conseguirnos una cita para la entrevista. Sin embargo, dada la cantidad de trabajos que se llegan a hacer sobre los cómicos no todos tenían la misma voluntad para hablar personalmente. Sólo un cómico seleccionado, Cotito, no pudo ser entrevistado.

Las entrevistas duraron entre una hora y media y dos horas, y fueron realizadas en un solo día a cada entrevistado. A todos los cómicos se les aplicó la guía completa en la dimensión personal y de trabajo en la Alameda, ya que

⁵⁶ Ver Capítulo III donde se realiza una etnografía de la Alameda Chabuca Granda y los espectáculos de los cómicos.

al haberse iniciado la mayoría de ellos durante la infancia, era imprescindible indagar también sobre su contexto familiar para la situación del trabajo en la calle, en ese período y en la actualidad.

Sin embargo, cada entrevista fue re- diseñada para el trabajo de cada cómico. La forma de entrar a preguntar sobre su forma personal de crear los espectáculos fue la que generó un ambiente muy distinto al de la primera parte ya que el cariz de las entrevistas fue cambiando. Algunos llegaron a sentirse libres de cantar para ejemplificar de lo que estaban hablando o hacer bromas mientras fueron entrevistados.

Podemos entonces señalar que cada cómico fue libre de expresarse para contestar las preguntas, así como para cuestionarlas o discrepar con las mismas. Ninguno se negó a contestarlas, pero sí pidieron que algunas les fueran explicadas. Todos sabían de la investigación y a dónde estaba destinada la información, y no tenían problemas en eso, pero lo que sí pedían es que el espacio y horas de la entrevista no interfiera con sus horas de trabajo. Por tanto, no se realizaron entrevistas días domingo pero sí los días sábados dentro de la Alameda o fuera de ella durante la semana.

En este punto hay que señalar que fue muy difícil encontrar esos espacios pues realizan diferentes actividades que ocupan su tiempo. Por ello, por ejemplo, una de las entrevistas fue realizada toda una tarde en el auto de un cómico mientras le hacían reparaciones al vehículo.

Por motivos de confidencialidad manejaremos sólo los nombres artísticos de cada cómico al referirnos a ellos. Es así que se realizan entrevistas a Caballo, Mono Pavel, Blackaman Jofré, Petete y Kelvin⁵⁷.

⁵⁷ Los nombres de los cómicos se mantienen en reserva, así que utilizamos los apelativos o nombres artísticos con que son conocidos por el público.

C4) Diseño de instrumento No. 3: Guía de entrevista.

La presente guía consta de 86 preguntas abiertas que buscan que el cómico pueda sentirse libre de narrar su experiencia personal de vida en relación a su trabajo como cómico ambulante.

C4.1) Documento 3: Guía de entrevista a los cómicos ambulante de la Alameda Chabuca Granda.



C5) Frecuencia de uso del instrumento.

A continuación presentamos la guía de los entrevistados.

- Entrevista a “Mono Pavel” (10/09/07) Hora: 3- 4:30 p.m. Lugar: La Victoria y san Juan de Lurigancho. Duración: 1 hora 30 minutos.

- Entrevista a “Kelvin” (15/ 09/2007). Hora: 9:30 p.m. Lugar: Alameda Chabuca Granda. Duración: 40 minutos.

- Entrevista a “Blackaman” (15/09/2007). Hora: 7 y 45 p.m. Lugar: Alameda Chabuca Granda. Duración: 60 minutos.

- Entrevista a “Petete”. (15/09/2007). Hora: 1:00 p.m. Lugar: Restaurante en el cercado de Lima. Duración de la entrevista: 45 minutos

- Entrevista a “Jofré”. (15/09/2007). Hora: 8:50 p.m. Lugar: Alameda Chabuca Granda. Duración: 45 minutos.

- Entrevista a “Caballo”. (16/09/2007). Hora: 4:00 p.m. Lugar: Alameda Chabuca Granda. Duración: 45 minutos.

C6) Dificultades de operatividad del instrumento No.3

La principal dificultad fue que las actividades de los cómicos eran tan variadas que la aplicación de entrevistas a todos ellos no fue posible, y sólo quedó uno de ellos sin ser entrevistado. Y en aquellos que fue posible hubo que acomodarse a las circunstancias de su hacer cotidiano. Por ello, algunas entrevistas fueron realizadas en la misma Alameda en horas libres de trabajo o en el auto de uno de los cómicos mientras cambiaba un repuesto de su auto en el cerro El Pino.

La segunda dificultad fue que si bien en un principio se quería realizar cada entrevista en un día distinto, esto no fue posible por cuestiones de tiempo y de

horarios para el cómic. La mayoría de veces las entrevistas eran canceladas por los cómicos y se replantearon de día y lugar, por esta razón, se siguió el consejo de uno de los cómicos, nuestro contacto principal, de usar el local de reuniones previo a las presentaciones como sitio de entrevista donde se podía encontrar a todos. Y así también, las entrevistas fueron realizadas en un solo día, pero el contacto semanal con todos permitía conversar con ellos y preguntarles algunas cosas nuevas fuera del formato de la entrevista.

Y la tercera y última dificultad fue la necesidad de ajustar el instrumento para su aplicación para que sea totalmente claro con el cómic y éste lo entendiera y se conectara con el momento de la entrevista. Con ellos, por ejemplo, no se habló de teatro ni teatralidad como conceptos, sino que se habló sobre su hacer específico, su trabajo en los anfiteatros, el ruedo. Entonces, fue muy importante dirigir la entrevista momento a momento para mantener conectado al cómic.

Sin embargo, esta condición de atención entre entrevistado y entrevistador también permitió momentos de mayor libertad al cómic para que contara un chiste, cantara o bromease con sus compañeros que estaban cerca. Estos momentos no contemplados en la entrevista fueron justamente los mejores puentes comunicativos hacia temas no presentes en el formulario de preguntas y que resultaron importantes. Al ser motivados por la espontaneidad del cómic permitieron que cada entrevista tenga la atmósfera de cada uno de ellos, tal y como se deja ver en el ruedo.





Capítulo III

Etnografía: La Alameda Chabuca Granda como espacio cultural híbrido y sus prácticas comunicativas.

*A veces ciudades diversas se suceden sobre el mismo suelo y
bajo el mismo nombre, nacen y mueren
sin haberse conocido, incomunicables entre sí.*

Italo Calvino

El presente capítulo busca identificar y describir las performances que realizan los cómicos ambulantes de Lima y el contexto en que estas se han presentado entre el año 2006 y 2007. Dichas performances se realizan en la Alameda Chabuca Granda ubicada en el centro histórico de la capital, y por ello, también describimos la particularidad de ese espacio público como espacio sociocultural migrante que articula prácticas comunicativas que lo definen y descubren como un referente para el entretenimiento de los sectores populares en la ciudad de Lima durante los fines de semana.

Describir estas prácticas comunicativas también nos permite identificar nuevas formas de actos comunicativos a las que llamamos performances y podemos

describir como estructura de espectáculo realizada por los cómicos ambulantes así como por su contenido. Así también, a través de ellas nos referimos al público que participa de ellas, quienes se convierten en un referente importante para la creación y la representación.

Por tanto, este capítulo mostrará por medio de una descripción etnográfica que es posible mediante trabajo de campo describir las puestas en escena de los cómicos ambulantes de Lima realizadas en la Alameda Chabuca Granda del centro de la capital. Así también, describiremos la organización del tiempo y el espacio dentro de la misma, identificando los elementos performáticos dentro de sus presentaciones.

Así, en (3.1) describiremos el espacio de la Alameda, y las características socioculturales que enmarcaron su construcción, para en (3.2) referirnos a las prácticas comunicativas que desarrollan dentro de él los visitantes de este espacio público. Finalmente, en (3.3) nos referiremos específicamente a las performances que realizan los Cómicos ambulantes de Lima y las describimos tanto en estructura como en contenido⁵⁸.

3.1 Un escenario en el espacio público: La Alameda Chabuca Granda

Un escenario es un espacio dotado de una característica especial por una colectividad. Existe una convención que permite llamar escenario a un lugar dentro de un recinto teatral, así como también a determinada zona de la ciudad donde ocurre algo. La acción o el suceso permiten la definición de su naturaleza como escenario otorgándole unicidad y valor en el imaginario de cada ciudadano.

⁵⁸ Como parte de estas descripciones se adjunta en el ANEXO 3 un compendio en CD de la música citada en estas presentaciones, lo cual permitirá un acercamiento más sensible a dichas prácticas.

La Alameda Chabuca Granda fue diseñada en enero del año 1998 dentro del planeamiento del Gran Parque del Río Hablador, el cual forma parte del Proyecto de Recuperación del Centro Histórico de Lima, extendido en 900 Has. Éste empezó a gestionarse durante el período edil del burgomaestre Alberto Andrade Carmona y partía de un proyecto germinado en 1987 llamado *El Plan del Centro de Lima* que planteaba la recuperación del Centro Histórico con base en un programa de recuperación de los espacios públicos.

Según Ortiz de Zevallos (1999) era un tema importante re- habitar estos espacios dándoles un carácter público que resulte significativo para la población que se acercaba a esos espacios y que le permita señalar su pertenencia al importante conjunto arquitectónico del Centro de Lima. Esto, a propósito del uso que se les daba y los convertía en *tierras de nadie* que cumplían la función de basurales de las zonas aledañas y punto de encuentro de delincuentes.

Este proyecto recién se llevó a cabo diez años después bajo el Plan de *Ciudad segura, limpia y ordenada* del Dr. Alberto Carmona. El mayor aliciente fue además la Declaración de Lima como Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO en 1992, al ser considerada centro histórico del virreinato

Esto implicó la firma del Tratado Internacional de Protección del Patrimonio Cultural y Natural de la Humanidad en la cual se comprometía a las autoridades a conservar y proteger los lugares que se extienden dentro del patrimonio nacional. En relación a la opinión pública, esto también tuvo un impacto muy positivo, pues el Centro de Lima dejó de ser un foco de peligro para convertirse en un espacio de reunión y entretenimiento, ya que a la par de la recuperación arquitectónica se realizaron múltiples actividades culturales como pasacalles, conciertos de música criolla, presentación de estampas de bailes, entre otros, durante las festividades que involucraban a la ciudad de Lima.

El lugar sobre el que se construyó la Alameda se encuentra ubicado a espaldas de la Iglesia Santo Domingo, entre la última cuadra de la Avenida Tacna y el

Jirón Camaná, tiene al frente a la ribera derecha del Río Rímac y al lado opuesto el jirón Lima, hoy llamado Conde de Superunda. Se conecta a la avenida Tacna por un extenso puente de metal, que a su vez también lo vincula con la zona baja del río y del tren. Esto último se ha convertido en un nuevo punto de atracción visitado por la ciudadanía. (Ver Anexo 2)

En la década del 70 dicho espacio se usaba como estacionamiento dada su amplitud y cercanía a las zonas más visitadas del centro de Lima. Con el paso del tiempo el lugar fue usado por vendedores ambulantes que formaron lo que se conocería más tarde como la feria *Polvos Azules*, un lugar tugurizado de puestos de venta informal de artículos, en su mayoría de contrabando.

La zona era considerada de riesgo por la delincuencia que se producía a las afueras de la feria y en las zonas aledañas. Y esto respondía en los años ochenta a como el Centro Histórico se convirtió en un foco de marginalidad urbana e informalidad - industrias artesanales como las llamadas *paraditas* y venta informal de servicios- producto de la necesidad de supervivencia de la población, según Bonilla (1999).

Con la gestión edil del año 2000, los ambulantes fueron reubicados y se dispuso darle un uso público a ese espacio, diseñándose la Alameda Chabuca Granda, así como la remodelación de espacios circundantes.

El proyecto distingue tres áreas definidas con características propias articuladas entre sí y que conforman una unidad urbana: la Alameda Chabuca Granda propiamente, la Plazuela La limeña y el Pasaje Santa Rosa. Estos dos últimos espacios hacen las veces de enlace entre la parte antigua del centro histórico y la Alameda. (Artadi 2000: 85- 86)

La visión arquitectónica del espacio fue planeada para mostrar un continuum entre el presente y el pasado arquitectónico de la ciudad.

El espacio principal de la Alameda Chabuca Granda, basa su diseño en la existencia de una serie de elementos urbanos de uso previsto- anfiteatros, pérgolas-, y otros de uso espontáneo- esferas, cubos, etc.- [...] El lenguaje de

geometría abstracta que caracteriza a la composición general y a todos los elementos que la conforman, procura señalar la voluntad de que no sobredestaque el nuevo espacio urbano de los antiguos del rededor. (Artadi 1999: 86- 87)

La recuperación del centro histórico requería, pues, no solo de tareas de preservación sino de valoración del espacio por parte de la población, para lograr que vuelva a ser significativo en la memoria de la gente. Más aún, se requería que la vuelta al Centro sea atractiva para el tipo de población que haría uso de ella y la escogería no sólo como lugar ocasional sino como punto de referencia de reunión los fines de semana.

Esto también concuerda con la recuperación de otros espacios públicos como el Parque Universitario en la Avenida Abancay, el Parque de la Exposición, el Gran Parque de Lima y la Plaza San Martín, entre varios más. Algunos de ellos al ser remodelados también sufrieron ciertos cambios, entre ellos, el enrejado, como en el Parque Universitario, lo cual desplazó algunas actividades que allí se realizaban, y por ende, también a un tipo de público.

El centro así tomaba otra cara bajo la tarea de preservación, pero sin lograr aún articular una propuesta que sea significativa para el imaginario de los ciudadanos que tenían como opción reunirse en el centro, de tal modo que

El centro es a su vez la fachada de la urbe: síntesis de pobreza y promesas, eje de una ciudad excluyente durante años y hoy desbordada por las masas provincianas; desborde que convierte al espacio limeño en un espacio nacional nacido, no desde el sector moderno y estatal sino desde abajo [...] En Lima se da una batalla cultural, una confrontación en la que no sólo se viene rehaciendo la ciudad sino también los signos de referencia del conjunto de la sociedad peruana. (Arroyo 2003: 68)

De este modo, la extensa masa de concreto, antes llamado Polvos Azules, se revestía con anfiteatros, bancas, una gran escultura moderna de color rojo que estilizaba la figura de la cantante criolla Chabuca Granda. Faroles de alumbrado público daban luz a una nueva cara de la ciudad que promovía la reunión y entretenimiento de quienes acudían al centro los fines de semana.

Hoy, en el año 2007, la Alameda mantiene la estructura arquitectónica con que fue diseñada. Las zonas laterales cuentan con bancas de concreto a todo lo largo, así como faroles de alumbrado y árboles sembrados en poyos de concreto. Por la zona central se extienden tres anfiteatros, algunos precedidos por anfiteatros más pequeños también circulares usados como zona de descanso y decorados con gras y árboles pequeños.

Por ello, en (3.1.1), veremos la evolución en el uso de ese espacio desde dos conceptos propuestos en el planteamiento arquitectónico: lo previsto y lo espontáneo. Para en (3.1.2), concentrarnos en los habitantes de ese espacio, público en general y actores permanentes, quienes redefinen el uso del espacio a su forma de habitarlo. Por último, en (3.1.3) describiremos las prácticas comunicativas que se pueden distinguir dentro de la Alameda.

3.1.1 Usos del espacio: lo previsto y lo espontáneo

La Alameda fue planteada, como hemos establecido en párrafos anteriores, como un continuum entre el pasado y la modernidad. El grupo ARQUIDEA hizo el diseño del espacio, contando a Artadi como arquitecto principal⁵⁹. Cabe resaltar que en una primera instancia se deseaba preservar el referente de la Alameda como parte del centro histórico. De este el diseño planteaba un uso moderno del espacio con cubos y esferas en vez de bancas, y explotando el centro del espacio como lugar de reunión.

Hoy, dicho espacio público ha sido tomado por una multitud que lo ha ido dotando de algunos usos previstos y otros que han ido surgiendo conforme el público se ha ido apropiando del mismo. La Alameda es concurrida por una masa de personas que trabajan o estudian en el centro de Lima de lunes a viernes, pero el mayor punto de afluencia se registra los fines de semana, especialmente los días sábado y domingo.

⁵⁹ El grupo Arquidea (1986- 1990) estuvo conformado por un círculo de importantes arquitectos del medio. Fue reconocido con premios fruto del trabajo de sus miembros como en el concurso urbano de ideas "Lima sí puede cambiar" (1990) dentro del proyecto de reconstrucción del Centro Histórico de Lima.

Desde tempranas horas de la mañana, después que los trabajadores de limpieza municipal terminan de barrer las calles, llegan parejas de enamorados muy jóvenes, quienes inician muchas veces su recorrido en el Parque de la Muralla que colinda con el fin de la Avenida Abancay o por la visita a la Plaza Mayor o el Jirón de la Unión. Uno de los nuevos atractivos es el puente Rayos de Sol, paralelo al puente Santa Rosa.

Artadi, al referirse a los elementos urbanos que conforman la estructura arquitectónica de la Alameda, hace referencia a dos tipos: uso previsto y uso espontáneo. Podemos decir que ambos usos tiene igual importancia para los visitantes de la Alameda, pero especialmente los elementos de uso espontáneo han permitido que el espacio sea significativo para los niños, así como zonas de conversación que atraen mucho más que las bancas dispuestas en las zonas laterales. Además, estas zonas geométricas son un componente que resalta la modernidad de la Alameda.

Pero tal vez lo más interesante es que la multitud que llega a la Alameda ha hecho un uso distinto de los espacios previstos como bancas y anfiteatros que son usadas con una sensibilidad distinta. Esto ha transformando la Alameda en una zona liminal donde se despliegan lógicas distintas de asentamiento y hasta de transgresión del espacio.

3.1.2 El público

En su mayoría se puede distinguir gente que bordea entre los quince hasta los setenta u ochenta años de edad. Los grupos se distinguen en parejas de enamorados, familias extensas con varios niños pequeños, grupos de empleadas del hogar en su día libre, gente que viene de alguna provincia del interior del país, turistas que hacen su recorrido por el centro histórico, grupos de pirañitas controlados por los policías municipales y personas solitarias que merodean la Alameda o se paran junto a las barandas laterales aguardando la salida del tren. Priman los sectores socioculturales C, D y E y dominan los rasgos andinos en los rostros de los curiosos niños y despreocupados visitantes.

Una feria de productos artesanales y comidas típicas, cuyo carácter es casi permanente, acompaña las actividades culturales organizadas por la Municipalidad de Lima. Éstas abarcan desde recitales de música andina y criolla hasta shows infantiles y presentaciones de algunos personajes de la televisión, en su mayoría cómicos, quienes realizan juegos con el público o animan las presentaciones de otros artistas los días domingos. Estos espectáculos se realizan en un estrado dispuesto por la Municipalidad muy cerca de la feria, la cual da al jirón Camaná, y esto también acrecienta la población que a determinadas horas se apropia de algunos espacios de la Alameda.

Lo interesante es que varios de los grupos que llegan a la Alameda no lo hacen de casualidad, sino que escogen ese lugar para pasar el resto de la tarde, comer en algunos de los establecimientos de comida cercanos a la Alameda o dentro de la feria. Hacia el mediodía se puede observar un mayor contingente de personas el cual se hace más grande hasta pasadas las 11 de la noche, aún cuando la intensidad de los faroles de alumbrado es bastante tenue.

Las bancas que se encuentran a los lados son mayormente usadas por los comensales de los puestos de comida posicionados en las zonas laterales. Mientras, el punto caliente de reunión se da en el centro de la Alameda, lugar donde se ubican cuatro anfiteatros y tres zonas formadas por bloques de cubos y esferas (elementos urbanos de uso espontáneo). En este centro converge la acción comunicativa, reuniendo a la mayor cantidad de gente dentro del recinto.

Las zonas de figuras geométricas son usadas como bancas por algunos, pero en su mayoría sirven como espacio de recreación para los niños, quienes corren entre ellos o realizan carreras de precisión ante la mirada distraída de sus padres. No existen juegos dentro de la Alameda, así que la posición de las figuras geométricas es ideal para que los más pequeños se entretengan hasta que algún show infantil se presente hacia las cuatro de la tarde.

Así también numerosas personas se sientan en las esferas y cubos para conversar, aún cuando suele ser un poco incómodo o existe el riesgo de toparse con algún niño corriendo entre ellos. Sin embargo, esta tendencia muestra como las actividades que concitan mayor atención, siempre tienden a apropiarse del espacio del centro, el lugar hacia donde todas las miradas convergen, el lugar desde donde se participa.

3.1.3 Dinámicas comunicativas que se generan en el espacio.

Hacia las cuatro de la tarde el centro de la Alameda también se puebla de predicadores de religiones evangélicas, quienes Biblia en mano mantienen enérgicas discusiones con los transeúntes. Así también despliegan grandes carteles con los llamados *Verdaderos diez mandamientos* y realizan cantos acompañados de instrumentos musicales como panderetas y pequeños triángulos o tambores.

Otro espectáculo esperado por los concurrentes a la Alameda es el tren, el cual anuncia con un pitillo su paso próximo por la parte baja. Pasa tres veces al día, a las doce, tres y seis de la tarde, aproximadamente. No importa qué se encuentre realizando alguna persona dentro de la Alameda, cuando suena el conocido pitillo todos se agolpan a la zona lateral que da al río Rímac para verlo pasar, saludarlo y decirle adiós. Este ritual no es sólo realizado por los niños, sino también por jóvenes y adultos de las más variadas edades.

Otra dinámica es la de los vendedores de comida, los vendedores de globos, muñecos y flores, y los fotógrafos. Algunos vendedores de comida tienen puestos fijos de color blanco y venden dulces limeños tradicionales y anticuchos, ellos toman las zonas laterales. Mientras, otros vendedores informales de globos, muñecos y flores se pasean por toda la Alameda tratando de encontrar compradores o clientes, al igual que los fotógrafos. Los vendedores de dulces que merodean la Alameda a veces buscan los espacios de los anfiteatros para vender sus productos, pero esto muchas veces es difícil pues dentro de estos espacios se realiza una dinámica aparte.

El fenómeno comunicativo más resaltante de la Alameda se da dentro de los anfiteatros, no sólo por la naturaleza del espacio comunicativo que ahí se genera sino por la cantidad de personas que participan en él. Ahí se realizan los espectáculos de los cómicos ambulantes de Lima, los cuales atraen aproximadamente seiscientas personas en sus presentaciones, quienes van llegando, saliendo de la Alameda o rotando cada dos horas.

La mayoría de estas personas acuden en grandes cantidades los días domingos para ver las presentaciones que este grupo realiza. Es un espectáculo abierto a todo público y que presenta una variedad de números para ver.

3.2 Organización del tiempo y las prácticas de los cómicos en la Alameda Chabuca Granda.

Las presentaciones de los cómicos ambulantes se realizan como un trabajo del artista de la calle que vive de los ingresos generados por el grupo durante las jornadas de trabajo. La asociación está formada sólo por cómicos del género masculino, no se conoce ninguna mujer que forme parte de ellos. La mayoría de los cómicos que trabajan hoy en día tiene entre 23 y 55 años de edad y realizan estas presentaciones a cambio de una retribución económica que cada uno establece entre cincuenta céntimos y un nuevo sol.

Esta organización agrupa a 10 cómicos que trabajaron en el Parque Universitario y luego en el Jirón de la Unión y distintas carpas de barrio en distritos populosos. Con la gestión edil del Dr. Luís Castañeda Lossio, quien reestructuró dicho espacio y destinó su pequeño anfiteatro para presentaciones de actividades culturales, especialmente danzas folklóricas, los cómicos fueron impedidos de seguir trabajando en ese recinto.

El aprendizaje de la mayoría de los cómicos se realiza mediante la observación de otro cómico. Se observan las estructuras de chistes y situaciones que otros

colegas han propuesto a través de los años, dejando de lado algunos números para variar el repertorio según el bagaje del cómico y sus habilidades, así hay quienes combinan las pericias físicas o los juegos de ilusión con fonomímicas, monólogos y escenas.

Por ello, se puede ver participando a varios jóvenes que desean trabajar como cómicos dentro de los «ruedos» y como parte del grupo de apoyo técnico. Entre sus funciones está manejar los aparatos de sonido que puedan utilizar, ayudar al público a ubicarse, recoger la paga y controlar a los vendedores que quieren entrar al anfiteatro sin su permiso, entre ellos también, los recogedores de botellas y los «pirañitas»⁶⁰.

La mayoría de los cómicos que trabajan en la Alameda son reconocidos por quienes son asiduos a sus espectáculos o por su trabajo en el período que tuvieron programas en televisión. Entre ellos podemos mencionar a *El poeta de la Calle, Loncherita, Tripita, El Cholo Cirilo I, El Cholo Cirilo II, El Cholo Cirilo III, Manguerita, Danny, Cachay, Jofre, Petete, Caballo, Mono Pavel, Cotito y Blackaman*.

Ellos se sienten herederos de la transmisión por vía oral de estos actores, a quienes consideran grandes comediantes de la calle. Sin embargo, son muy pocos los que tienen algún tipo de formación en teatro, considerando lo que realizan como basado en la observación, la creatividad, el ensayo y la experiencia que han llegado a acumular en un escenario tan complejo como la calle. Tal vez lo más cercano son los trabajos que algunos realizan como payasos y animadores de fiestas o eventos populares.

Actualmente cuentan con un “permiso” de la Municipalidad de Lima para trabajar en la Alameda los fines de semana⁶¹. Su rutina de trabajo empieza

⁶⁰ Se les llama pirañitas a los grupos de niños que viven en las calles y realizan actividades delictivas para sobrevivir. La mayoría está vinculado al consumo de drogas desde muy pequeños, así como presenta una historia de maltratos dentro del hogar, motivo que ocasiona el abandono del mismo.

⁶¹ Este permiso no está basado en un acuerdo escrito, sino que es sólo de palabra. Cuando han intentado desalojarlos del lugar se han producido enfrentamientos con la policía municipal,

entre la una y las dos de la tarde pero a partir de las doce del mediodía se encuentran en un lugar cercano para firmar un acta y almorzar. A las dos se reúnen con otros cómicos para esperar una mayor afluencia de gente. Algunos llegan con sus hijos y parejas, según sea el espectáculo que vayan a realizar, por si necesitan apoyo.

El grupo se dispone alrededor de los anfiteatros y ultiman detalles técnicos como los parlantes, el CD player o el micrófono que van a utilizar durante las presentaciones, si el cómico lo precisa. Antes del espectáculo y en la Alameda son como cualquier visitante del espacio, pero poco a poco van tomando posesión de los anfiteatros y preparándose para la presentación.

Hacia las dos de la tarde se toman los anfiteatros. Casi siempre se empieza con los dos anfiteatros más grandes. Estos espacios circulares de cemento y con graderías de cuatro filas recién se empiezan a poblar con la llegada de los cómicos quienes de distinta manera atraen a la gente que se encuentra en los alrededores o comprando en la feria. Su principal recurso es el uso de su voz y la capacidad que tiene para llamar la atención del público

A quien inicia la jornada le corresponde llamar público, buscando entre la gente que circula los alrededores, en su mayoría parejas y familias con niños. Su acción se centra en llamar la atención dentro del esquema de representación por medio de la caracterización del personaje con quien se abrirá el espectáculo. Los demás cómicos también ayudan no dejando solo el «ruedo» que ya ha sido formado y animando al público que llega desde las otras entradas a la Alameda.

Para este fin hacen uso de presencias que van tomando forma en el cuerpo de los actores frente a los primeros espectadores. La caracterización que usan para sus presencias varía según el estilo de cada cómico. Algunos sólo se presentan como un cómico y pasan a realizar su espectáculo, pero esto pasa

lo cual lleva a una constante promesa de regularizar su situación. Actualmente los cómicos se encuentran re-organizando su asociación para poder regular sus presentaciones en la Alameda, bajo rubros que distinguen el espectáculo para niños y para adultos.

más con los cómicos nuevos, pues los antiguos ya tienen una personalidad tipo que el público que frecuenta la Alameda ya reconoce.

Así, a continuación en (3.2.1) concentraremos la atención en los «ruedos» y su organización dentro de la Alameda, para en (3.2.2) describir los espectáculos que se generan dentro de los «ruedos», distinguiendo dentro de las últimas, los juegos de ilusión y las pericias físicas.

3.2.1 Los «ruedos» y su organización.

El lugar escénico que forman los cómicos y donde se desarrolla toda la acción se llama «ruedo» y hace referencia a un agrupamiento de espectadores formado no sólo dentro de los anfiteatros, sino también fuera de ellos con personas paradas alrededor del cómico que va a desarrollar su espectáculo. Dependiendo de la afluencia del público se presentan entre tres o cinco «ruedos» simultáneos.

Entonces, el «ruedo» integra tanto al espacio de los espectadores que se encuentran sentados o de pie y la zona central que alberga la performance de los cómicos. Sin embargo, este espacio a diferencia del que se puede ver en los teatros tradicionales, rodea completamente al cómico y genera otra percepción del espacio por parte del público, quien transita por él, pero siempre tratando de pasar desapercibido, aún cuando es visible a todos.

Los «ruedos» que concentran mayor cantidad de público son los que se realizan dentro de los anfiteatros pues se puede tener una mejor visión del espectáculo. Cada «ruedo» dura entre una hora y media y dos, llegando a realizarse entre cuatro y seis presentaciones hasta casi pasadas las once de la noche. Así también, generalmente se plantean actividades alternas que concitan mayor cantidad de público como eventos llamados el *Festival de la Risa* donde se invita a cómicos ambulantes que ahora trabajan en programas de televisión.

Las presentaciones que realizan tienen como característica principal ser

austeras tanto en el uso de escenografía, utilería o vestuario. Lo que toma el espacio escénico del anfiteatro es la presencia de los cómicos ayudados de música, los indumentos de vestuario o utilería muy específica. Por ello, depende para sus presentaciones de la presencia escénica del cómico, quien debe llamar la atención del público y mantener este estado durante el tiempo que dure la performance.

Dentro del «ruedo» no se puede distinguir la presencia de un director exactamente, sino de alguien a quien le pertenece el espacio en ese momento, como ya señalamos párrafos anteriores. La temática que utilizarán en cada una de sus presentaciones depende de cada uno de ellos y de la temperatura del público ante el que van a actuar. Estos espectáculos se basan principalmente en la improvisación, que implica una dinámica activa entre espectadores y cómicos para que progrese según el esquema de espectáculo.

3.2.2 Espectáculos dentro de los «ruedos»

Entre los cómicos que trabajan en la Alameda podemos contar a Petete, Jofré, Blackaman, Cotito, Kelvin, Cholo Juan o Zorro, Mono Pavel, Giovanni, Caballo y Shaggy. De los mencionados, solamente Blackaman y Kelvin realizan presentaciones distintas a los otros cómicos, las cuales están más relacionadas a la tradición circense de números con juegos o trucos de ilusión o demostraciones de pericia física.

Los espectáculos de Kelvin tienen como cuerpo una serie de demostraciones físicas como estiramientos, equilibrio, saltos mortales y pruebas de elasticidad, realizando ésta última exclusivamente con su esposa a quien presenta como la mujer elástica. Ésta es la única vez que interviene una mujer en un espectáculo, y su función es bastante silenciosa. El cómico mantiene una relación de dominación sobre ella, la cual está plagada de ridiculizaciones, sin embargo, ella no se inmuta ante lo que él pueda decirle al público, sólo cumple su función y cuida del hijo que también se presenta junto al padre.

Dentro del espectáculo también desarrolla algunas situaciones de improvisación, pero con su hijo de cinco años. Esta escena que presentan muestra la relación entre un niño pequeño y un adulto, quien le enseña a realizar pericias físicas y lo reta a ser tan hábil como él; cuando el niño falla el adulto lo golpea. El niño al final le demuestra que ha aprendido, dejándolo ridiculizado frente al público y sometiéndolo a su nueva capacidad de responderle el golpe.

A diferencia de los otros cómicos, Kelvin sí usa micrófono para amplificar el sonido de su voz y llamar la atención del público. El CD player con parlantes llena el espacio con el sonido de música techno de los años noventa, la cual acompaña a las demostraciones físicas.

En el caso de Blackaman, el cuerpo de sus presentaciones está guiado por los monólogos sobre la cultura y la venta del libro que ha traído en esa ocasión, y por los juegos de ilusión que realiza acompañado de sus hijos varones. Los juegos de ilusión que realiza son los trucos con monedas y el truco del periódico. El primero de ellos consiste en desaparecer unas monedas que se encuentran en la mano derecha del cómico y aparecerlas en su oreja izquierda. Otra variante del mismo truco es mostrar las monedas multiplicadas en cantidad en su mano derecha.

El truco del periódico consiste en mostrar al público una hoja de periódico de dos cuerpos, no muy grande, la cual es doblada y luego rasgada varias veces hasta quedar completamente rota. Luego, el cómico recoge los pedazos y los encierra en su mano, pide al público que sople conjuntamente, él dice las palabras mágicas y hace aparecer la hoja entera en la otra mano.

Blackaman realiza ambos trucos y luego se los explica al público para que ellos también pueda realizarlos. El truco consiste en la articulación de una serie de movimientos que la mano ejecuta rápidamente para distraer a los espectadores y poder sacar otra moneda u otra hoja del mismo periódico en la mano, mientras que los pedazos de la primera hoja o monedas siguen en la mano que la recogió. El truco del periódico es el que llama más la atención de los

espectadores y el que mejor explica Blackaman realizando varias apelaciones al público para burlarse de él y soltar algunos chistes.

La telepatía es otro truco muy usado, y los participantes en éste varían, ya que puede realizarlo con su hijo de diez años, quien ha aparecido en varios programas de televisión local como el “niño genio”, o con él y su hermano mayor. Lo que Blackaman hace en este truco es cubrir los ojos del menor con un pañuelo y hacerle varias preguntas de cultura general que el niño responde presurosamente y sin parar.

Luego de esto, le pide que se explaye en detalles sobre la vida de algún personaje o que recite algún poema de un autor peruano. Lo que le dice al público en todo momento es que él supervisa la educación de sus hijos diariamente pues para él es muy importante prepararlos para que sean unos profesionales en la carrera que elijan aún cuando su padre no lo sea.

Pero, la plaza se vacía un poco cuando Blackaman entra a la arena, pues el tiene una dinámica muy particular y agresiva. El atribuye esto a la ignorancia del público. Este cómico es uno de los más antiguos y utiliza un lenguaje violento para su conexión con el público, lo que lo atribuye a la ignorancia de la gente, pues según él «lo necesita para hacerlos reaccionar». Blackaman siempre hace referencia a que tiene cara de ladrón, y que lo ha sido efectivamente, pero que, sin embargo, es más inteligente que los demás, pues es autor del libro que ofrece a los asistentes. El libro se llama *Los pirañas del parque* y tiene un costo de tres soles, agotándose siempre antes del tercer «ruedo» que él realiza.

Si bien es interesante lo que Kevin y Blackaman realizan, ellos no logran convocar mucho público. Esto se debe a que los ruedos de los otros cómicos son más bulliciosos y participativos con el público que el resto, sobre todo, teniendo en cuenta que a partir de las cuatro y media todos compiten entre sí por la gran bulla que se desata al presentarse otros espectáculos en la Alameda, como los conjuntos musicales, cantos evangélicos y shows infantiles.

La estructura de estas presentaciones no deja de lado la parte del pago, siendo la de Kelvin donde menos se utilizan las lisuras, mientras que la agresividad que se puede notar en el espectáculo de Blackaman es bastante intensa. Pero, esto no está fuera del código con que manejan al público en las otras presentaciones.

Así, en relación con los otros cómicos mencionados sí existe un patrón en el tipo de presentación diferente al de los que aquí se ha tipificado como trucos y juegos de ilusión, y es a este otro tipo de presentaciones a las que llamamos performance. Estas presentaciones se distinguen de las anteriores por un uso particular del cuerpo y gestualidad del cómico, la cual tiene como convención la relación de agresividad que se establece entre el actor y el público.

3.3 Performances.

*Cuando nosotros llegamos a esta Chabuca/ no había gente/
había que vestirse de mujer/irte hasta el cerro/ y llamar a la gente/
llegó el anfiteatro/el mejor anfiteatro/
el alcalde vio que había gente/ puso la feria
/pero el día de mañana no sabemos si podremos trabajar aquí/
si habrá anfiteatro/ si todavía va a estar acá/
y si algún día tu vienes y no nos ves/ anda a la Plaza San Martín/
porque nosotros vamos a luchar por esa plaza/ como antes/
esa plaza nos pertenece⁶²*

Las performances de los cómicos ambulantes consisten en una serie de unidades de espectáculo, cuyo contenido, diseño y desarrollo depende del trabajo en el que se distingue cada uno de los cómicos, es decir, chistes, caracterizaciones, fonomímicas o trabajo de relación con el público. La improvisación es herramienta fundamental dentro de su estructura como articulación de todo el espectáculo, ya que de ella depende la vinculación entre el público y el tipo de acción o de narración que se lleve a cabo y le de forma al espectáculo, es decir el tipo de presentación.

⁶² Cómico Petete. Ver Fuentes Bibliográficas primarias. Observación 9.

Por consiguiente en (3.3.1) veremos los tipos de presentaciones que se realizan dentro de lo que se consideran performances, y aquí distinguimos cuatro formas que se pueden describir como las más usadas. En (3.3.2) distinguimos una estructura en las performances, la cuál se articula en cuatro secciones: saludo, contenido, cobro y venta de productos y despedida.

3.3.1 Tipos de presentaciones.

Podemos distinguir 4 tipos de presentaciones, las cuales pueden mezclarse dentro de la estructura del espectáculo o realizarse unitariamente según la propuesta de cada cómico y lo que se genere de su relación con el público:

A. Fonomímicas de canciones.

Las fonomímicas comprenden un número de 2 a 3 canciones dependiendo del cómico y la estructura de la presentación. Las canciones son aquellas que están de moda en las radios locales y el público reconoce o aquellas que son clásicos en las emisoras radiales. En su mayoría son del género balada, entre ellas de Vicky Carr, Ana Gabriel y Pimpinela. También usan, según el cómico, rancheras, cumbias, reggaeton y techno. Aquí vemos en casos concretos cómo se aplica en los espectáculos de los cómicos ambulantes la fenomenología del capítulo I de cómo el migrante se apropia de estos géneros musicales para significarlos dentro de su representación.

Así, la ranchera *Ay, Chabela* (Ver Anexo 3.5) es más usada por Cotito, quien también utiliza una canción en inglés para realizar sus fonomímicas con una guitarra fabricada especialmente para ese número. Este cómico también usa música romántica como *A esa* (Ver Anexo 3.3) y *Olvídame y pega la vuelta* (Ver Anexo 3.11) del dúo Pimpinela o *Que te perdone Dios* (Ver Anexo 3.12) de Rossy War, pero sólo para escenas de situación con otro cómico, el Cholo Juan.

Caballo utiliza música de discotecas entre techno y reggaeton, siendo una de ellas *El Chacarrón* (Ver Anexo 3.7) y si bien no utiliza utilería sí usa indumentos

de vestuario para llamar la atención sobre su cuerpo al realizar las fonomímicas. El Mono Pavel realiza también tres fonomímicas. La primera y la más antigua y pedida por el público, es la del *Chocho Loco* (Ver Anexo 3.13). La segunda es *La Culebrítica* (Ver Anexo 3.1) y la tercera, el baile hindú (Ver Anexo 3.6) Para las dos primeras utiliza la presencia del público, quienes son sacados al «ruedo» para imitarlo.

En el caso de Jofré, utiliza distintas canciones de cumbia, entre ellas *El embrujo* (Ver Anexo 3.10), y *El arbolito* (Ver Anexo 3.8), las cuales canta y baila vestido de mujer. En el caso de este cómico y el anterior, las canciones cuentan con coreografías que denotan un contenido sexual, un ejemplo de ellos es la referencia a *El Chuculún*, cuyo contenido es analizado por Jofré para compararlo con alguna cumbia. Otro de los tipos de canciones que usan son *Dos mujeres un camino* (Ver Anexo 3.9) y *Cosas del amor* (Ver Anexo 3.4) donde se explora en el tema de la infidelidad.

B. Escenas de personajes o situaciones tipo.

Llamaremos entrada a la forma en que el cómico parte para iniciar su espectáculo. Así, consideramos dos tipos de entrada, siendo la primera la del personaje tipo, mientras que la segunda está basada en situaciones que les sirven a ellos para ampliar las improvisaciones. En relación con los personajes tipo, toman algún referente en torno a algo que ha sucedido en el «ruedo» por la presencia de una persona dentro del ruedo que llega y llama la atención.

Los que más son tomados en cuenta son los hombres, las parejas de enamorados o esposos y las personas mayores. Por ejemplo, si ven que hay mucha gente parada en las entradas, eso les permite referirse a los *punteadores*⁶³ y desde ahí desarrollar o enlazar con otro personaje o situación. Las entradas por personaje más usados son: La mujer, la condición del género

⁶³ Los *punteadores* son llamados así porque utilizan su zona genital para ponerla en contacto con la zona trasera del cuerpo de otra persona. Este comportamiento es denunciado en lugares público donde existe una gran concurrencia de gente como las combis, conciertos, etc.

femenino en relación al masculino, los niños, el *tarado*, el *gay*, el *punteador*, el desconfiado, el *choro*, el flojo y el abusivo

Mientras, las entradas temáticas permiten enlazar desde una situación particular como las elecciones, el comportamiento de los hijos o el pandillaje. A veces se empieza por las situaciones y se enlaza con personajes al final, pero es más común pasar de lo particular a lo general, es decir partir de un personaje para terminar con una situación. Las entradas temáticas que hemos llegado a distinguir son: La creación del mundo, El mundo sin pecado, El cantante gringo, La gesta del cholo, Hijos y padres, La adolescencia, El enamoramiento, El matrimonio, La infidelidad, Las fiestas, La pobreza y La delincuencia.

B.1 La creación del mundo.

En esta situación se hace referencia a cómo el mundo fue creado para el ser humano desde una condición de pureza reflejada en la figura de la desnudez del cuerpo. Se explica como todos se conservaba en equilibrio en la relación entre especies animales, humanas y vegetales. La desnudez permitía que Adán y Eva, nuestros primeros tipos femeninos y masculinos, puedan vivir en armonía y gozando del sexo.

Hasta que esa condición se ve truncada por Eva, sindicada como la culpable del pecado vertido sobre la raza humana, toda la creación del mundo se vuelve en contra del hombre pues ya no se vive libre.

Eva/ maldita/Ella es la mujer/ ella es el pecado/¿cómo sería el mundo sin la mujer?/ sería lindo/ sería perfecto/esa maldita desgraciada nos hizo comer la manzana/ ¿qué hubiera pasado si fuera una sandía?/andaríamos con la huevada así [Se coloca la mano sobre la manzana de adán el cuello]/Para mí que Dios fue hombre/Porque si hubiera sido mujer hubiera creado a la mujer primero/pero creo al hombre/bello/hermoso/No/ como tu no [señala a alguien del público]/Tu sí que eres feo por mi mare/ Perdón mis respetos señor/ ¿ De qué planeta viene?/ En cambio la mujer es hermosa/ camina preciosa/miren cuántas bellezas han venido/¿ustedes han visto a la mujer cómo camina?/ cuando tiene quince años/ cerradita/ya señora camina hasta las huevas/ Hola

*mi amor/ la morena/miren qué bonita/ no te avergüences mamita/es que está nerviosa/¿cómo te llamas?/No entiende/ hay que hablarle en su idioma/ waca wamba zulu/está nerviosa/¿cómo te sientes entre tantos humanos mi amor?/*⁶⁴

B.2 El mundo sin pecado.

Esta es una continuación de la situación B1. Una vez que Eva siembra el pecado la desnudez se vuelve prohibida y repugnante. Entonces el cómico se imagina cómo sería ahora el mundo si eso no hubiera sucedido. Todos andarían desnudos por las calles, no sólo nos saludarían a nosotros, sino a nuestros órganos sexuales, no existiría la discriminación y podríamos viajar desnudos en las combis sin ningún peligro.

El espacio de la combi se convierte en una experiencia surreal donde todos apretujados esquivarían los órganos sexuales de los demás mientras están sentados y otros pasajeros viajan parados. Aquí se describe lo que sucedería en la relación entre pares y la reacción de los homosexuales frente a los órganos sexuales de los demás, donde éste grupo sería el más complacido con una situación de este tipo.

*¿Ustedes se imaginan cómo sería todo no huevon?/ puta que la cagada/todos calatos/él calato/la gorda calata/yo calato calato/correría así por todos lados/mis huevos ahí/tu pipi ahí/qué bonito sería todo/Pero te imaginas lo que sería el micro/puta sería la cagada/Todos parados/se mueve el carro/ tu cuestión se mueve/za/ za/ tirando cachetadas a todo el mundo/Los que más sufrirían serían los que están sentados/las chicas/oiga joven saque su cuestión pues/ya pues más allá joven/El hombre/oe! saca tu huevada pues mierda/hace rato se me está metiendo a mi boca/Oe amárrate pues mierda/ tá que ponle un corcho huevón/Pero el cabro, el cabro feliz/ay joven probrecito/está cansado/déjelo reposar nomás/ay ¿lo puedo tocar?/Travieso eres/Un besito pues/Una chupadita entonces/ta que los cabros una mierda huevón/pero es verdad¿/o no huevón? [Se acerca a un hombre del público]/Habla cabro de mierda.*⁶⁵

⁶⁴ Cómico Mono Pavel. Ver Fuentes Bibliográficas primarias. Observación 7.

⁶⁵ Cómico Mono Pavel. Ver Fuentes Bibliográficas primarias. Observación 7.

B.3 El cantante gringo.

Un cantante extranjero que habla un inglés *castellanizado* llega a Lima y marca los contrastes entre las mujeres de su país y las peruanas, las calles de Lima y la música, en base a una serie de preguntas que un entrevistador le formula. Aquí se deja entrever la discriminación no sólo por parte del extranjero al peruano sino también desde el peruano al extranjero.

El idioma y cómo se expresa en el lenguaje es fundamental en esta situación, pues ambos tratan de comunicarse pero las barreras que imponen la desvalorización del otro distorsionan el sentido de lo que se dice, lo cual genera un permanente conflicto que desencadena la agresión física entre ambos para finalizar en la oportunidad que le da el peruano al extranjero de hacer un concierto dentro del anfiteatro.

B.4 La gesta del cholo.

Esta es una escena que se realiza con dos cómicos y fue representada en los años ochenta y noventa. Los cómicos que las realizaban ya no participan en los «ruedos» y la nueva generación ha dejado de presentarlo. Sin embargo, lo que se mantiene es la sujeción a otro sujeto por medio de las estrategias de acriollamiento

Tiene como tema la condición del migrante, el cholo quien no es el *sumiso bajadito* a quien se puede tratar de menos, sino que va abriéndose paso en la capital. En los distintos enfrentamientos con el policía, el transeúnte limeño y el mismo cholo que ya llegó a la capital y maltrata al recién llegado, va conformando una identidad nueva y muy compleja, diferente a la de sus padres y abuelos, migrantes de la primera o segunda generación.

B.5 Hijos y padres.

Aquí se presenta la evolución en la relación de los hijos con los padres a través de las distintas generaciones. La escena empieza con la presentación de la relación familiar, donde los hijos son más sumisos y los padres autoritarios protegen al mínimo a la hija menor y esclavizan a los

hijos hombres a que acompañen a su hermana hasta sitios privados como el baño.

antes los niños respetaban/antes los niños eran educaditos/buenos días profesor/buenos días tío/buenos días vecino/ahora el chico de once trece años/antes los niños/un niño ve al papá y a la mamá/ el chiquito /Pancho Manuel vengan/los viejos se han encerrado en el cuarto/saca pa ver película porno/el más chiquito empieza mirar por el huequito/ ay mi papa/ay no no no no/ ay lo que hace mi maaaaaa/ ay mi mamá bien mala/cómo a mi me pega/ a mi me pega por chuparme el dedo/hablo suave para que los niños no entiendan/⁶⁶

Luego se contrasta esta relación con la situación actual donde son los hijos quienes ejercen una relación autoritaria sobre los padres, maltratándolos de diversas maneras como no dejarlos salir a la calle, si no es para trabajar, pues viven a expensas de ellos, por ejemplo. La actitud de los padres es sumisa y siempre trata de mantener contentos a los hijos para evitar conflictos.

Viejo/Viejo/ ¿Dónde has estado ah?/ ¿Qué?/ ¿Y a ti quien te ha dicho que salgas?/ Son las seis de la tarde/ ya es muy tarde pa que andes por ahí/ métase a la casa/ uno no puede salir a chupar tranquilo carajo/ que los viejos se escapan/⁶⁷

B.6 La adolescencia.

Esta relación está marcada por la diferenciación que hacen los padres entre la hija mujer y el hijo hombre durante la adolescencia de cada uno, pues mientras la mujer es sobreprotegida, el padre se vuelve cómplice del hijo, creándose ciertas alianzas de género entre madre-hijas y padre-hijo.

⁶⁶ Cómico Jofré. Ver Fuentes Bibliográficas primarias. Observación 7.

⁶⁷ Cómico Jofré. Ver Fuentes Bibliográficas primarias. Observación 7

Sin embargo, la adolescencia en la actualidad vuelve a las chicas más rebeldes y discuten abiertamente con los padres y no llegan al hogar después de varios días luego de asistir a una fiesta, mostrando una liberación en base a actitudes, que según su punto de vista, más les competen a los hombres.

Los cómicos culpan de ese comportamiento al reggaeton, ya que, para ellos es esa música y su forma de bailarla lo que despierta la sexualidad de los adolescentes y los vuelve más rebeldes frente a la autoridad o algún tipo de restricciones a lo que consideran su libertad..

a todos los niños que los padres creen que de aquí pueden aprender/ no mentira/ es mas/ los niños saben mas que nosotros/todo por el Internet/ pero hay gente que la ha agarrado hasta de vicio/chicas de catorce y quince años/ mamá tengo tarea que tengo que sacar de Internet/sol sol sol/ toda la vida carajo me pides pal Internet/¿por que no le pides a tu papa?/¿cago plata?/¿que cosa soy yo?/a su casa no llegan al desayuno ni al almuerzo/con los ojos rojos botando baba parecen vampiros/la huevada ya no debe llamarse Internet sino intérate/⁶⁸

B.7 El enamoramiento.

Aquí se describe lo que es el enamoramiento y como este ritual ha cambiado tanto para hombres como para mujeres con el paso del tiempo, por lo cual se presentan los consejos del cómico para enamorar a una chica y qué hacer para lograr llamar su atención y sobreponerse si ella al final no le corresponde. Así también, se enseña a las mujeres como hacerse respetar y no dejar que ningún hombre las engañe mientras las enamora.

Si un hombre mamita te busca/te persigue/te dice corazón/mamita/qué linda eres/no lo creas/ si se te acerca más/bótalo/fuera basura/el hombre promete y promete hasta que la mete/primeró/qué bonita mi amor/ qué rica mi hembra/espera corazón/primeró voy a limpiar la pista pa que pases/ todos deténganse que está pasando la reina/mua [Le envía un beso volado a una

⁶⁸ Cómico Petete. Ver Fuentes Bibliográficas primarias. Observación 8.

mujer imaginaria]/ ¿Quieres algo mi amor?/¿un pollito a la brasa o una salchipapa?/pídeme mi amor/ Sírvale lo que quiera mozo/ a mi me trae un vaso con agua nomás/ ¿qué pasa mi amor?/¿quieres para llevar a tu casa?/ pero acabamos de llegar/ ya no importa/ Y luego cuando están contigo y ya la jodiste/ya/pasa/pasa mierda/avanza carajo/ que te atropella el carro y yo no sé/ ¿por qué lloras?/ Ya no me jodas ah/ ¿tienes hambre?/ ¿ya no comiste ayer?/ por eso estás hecha un cerdo pues carajo/⁶⁹

Muestran el caso, también, de que una vez que la relación logre darse, esta evoluciona en base a la figura de la mujer que es adorada y cuidada hasta en los más mínimos detalles en el trato por el hombre, quien sólo piensa en ella y no se le ocurre mirar a otra mujer. Y luego, es dejada en segundo plano, degradándose la imagen sublime que el mismo hombre había creado de ella.

B.8 El matrimonio.

En esta situación también observamos la degradación de la imagen femenina, una vez que se realiza el acto de matrimonio. Esta situación es presentada por dos cómicos, y muestra cómo la relación matrimonial se va deteriorando hasta convertirse en un campo de batalla donde la mujer lleva la peor parte pues es golpeada y humillada por el hombre. Sin embargo, la mujer logra salir adelante después de devolver los golpes al esposo y ser independiente.

Por eso todas tienen que ser una profesional/tu te le acercas a ese desgraciado/le metes su puñete y le dices /¿qué te pasa Roberto, ah?/¿tu crees que me puedes pegar cuando te dé la gana?/¿Tu no sabes que yo soy abogada?/he leído a grandes pensadores como Sófocles/Demóstenes/Schopenhauer/ilustres inventores como Albert Einstein/ y tu crees que voy a soportar tus humillaciones/tus maltratos/ tienes que saber que antes que tu hubo otro/ igual lo boté/ y después de ti habrá otro/ así que suéltame basura/lárgate/y te quitas toda la ropa que te he comprado/pedazo de

⁶⁹ Cómico Petete. Ver Fuentes Bibliográficas primarias. Observación 8.

basura/ no me importa/ calato te quedas mierda/pasa pasa los calzoncillo también/porquería⁷⁰

También se presenta el opuesto a esta situación donde la mujer soporta todas las humillaciones por los veinte hijos que tiene con su esposo. El hombre gana en casa, pero en la calle donde tiene una amante, se comporta como un enamorado más que es maltratado por ella.

B.9 La infidelidad.

Esta situación la realizan dos cómicos o piden a alguien del público que participe. Se explica por qué se da la infidelidad, siendo los dos principales motivos que la mujer deje de arreglarse para el esposo y la condición de infiel del hombre.

Lo central de esta situación es cómo la infidelidad es descubierta en una discoteca por la esposa (un cómico) quien encuentra a su esposo (público) con su amante (otro cómico). Se produce una pelea entre la amante y la esposa que se resuelve con la llegada de otro cómico vestido de mujer que se lleva al objeto de deseo.

B.10 Comportamiento de género en fiestas (contraste pasado/ presente)

Se contrasta lo que eran las fiestas años atrás donde las relaciones se daban con un mayor respeto entre las personas y la figura del baile era todo un ritual. Para poder asistir a una fiesta se tenía en cuenta el traje indicado, bailar con la chica más bonita de la fiesta, establecer buenas relaciones con los padres y mostrarse como un caballero a cada momento.

Antes/tu te acuerdas/ pa sacar a una chica tenías que pedirle permiso a su familia/ Señorita ¿Puedo bailar con usted?/Pregúntele a mi mamá/te respondía/ Señora ¿Puedo bailar con su hija?/ Pregúntele a mi esposo/ señor ¿puedo bailar con su hija?/ pregúntele a su abuelo que está presente/ Y cuando le ibas

⁷⁰ Cómico Petete. Ver Fuentes Bibliográficas primarias. Observación 8.

*a preguntar al viejo/ ya se había terminado la canción/ por la puta madre/ pero esas eran otras época/ ahora ¿has visto como sacan a las chicas en una fiesta?/ ya no las sacan/ ellas los sacan a los patas/ baila el Chuculún amigo/y pa/ te meten el poto en la cara/*⁷¹

Hoy esta situación ha cambiado para ambos sexos, pues las relaciones son más informales. Aquí se encuentran dos personajes *el ahorado* y *la disforzada*, y a través de ellos el cómico muestra las relaciones que se dan en el baile y cómo el hombre puede ser humillado para luego dejar humillada a la mujer.

*Amiga/ ¿bailas?/ ya te he dicho que no/lárgate oye/ una bailadita nomás/ Yo no bailo baladas/ ¿Entonces una salsita o una cumbia?/ oye ¿tu crees que yo bailo con mostros como tu?/mírate tás todo flaco/hasta las huevas/ Pero señorita/ no me insulte/ Entonces tu te tienes que dar tu lugar/ la jalas del brazo y le dices /ahora sí vas a bailar/ porque me vas a escuchar María/ tu crees que por mi condición humilde puedes tratarme como una basura/ pero te equivocas/soy humilde/ por mi sangre corre la estirpe de todos los incas/ y tu nacistes en cuna de oro/ pero qué importa/ tu eres bonita pero tienes negro el corazón/ ahora me desprecias/ pero ya vas a ver/ yo se superarme/tendré una profesión el día de mañana/ y seré alguien/ y te veré rogándome que te ame/que te de un beso de mis labios/tirada en la calle/ y te diré/¿te acuerdas que me despreciaste esa noche en la discoteca?/ ¿No te acuerdas? / pues yo sí/ Ahora soy feliz/ tengo dos hijos /mi esposa es alta/ rubia de ojos azules/ una gringa mamacita/ pero tu mírate/ toda chorreada/ hasta las huevas/chola de mierda/*⁷²

B.11 La pobreza en la calidad de vida.

Se muestra la oposición en la calidad de vida entre pobres y ricos a través de las figuras del vestido, la vivienda y la alimentación. Asimismo esto se expresa en los gustos que cada uno de estos grupos muestran muchas veces, también pueden compartir algunos gustos como la música que bailan en las fiestas, teniendo como exponente la cumbia y el reggaeton.

⁷¹ Cómico Cotito. Ver Fuentes Bibliográficas primarias. Observación 5.

⁷² Cómico Jofré. Ver Fuentes Bibliográficas primarias. Observación 5.

Aquí surge la figura de la mujer como la que mantiene el hogar ante la desocupación del esposo. Éste último es desplazado a ser un pisado, mientras la mujer toma las riendas de la casa.

B.12 La delincuencia juvenil.

Esta situación parte de la premisa de lo que significa ser un delincuente en Lima, la forma en que se comportan individualmente, desde cómo visten, qué escuchan, cómo duermen y cómo van formando las pandillas.

Reflexionan cuán útiles serían estos si tuviéramos que enfrentar una guerra, ya que las pandillas han desarrollado unas formas de ataque que podrían ser comparadas a las del mejor ejército del mundo. A continuación se muestran sus más eficaces armas de ataque y en qué situaciones se utilizan, y cómo éstas podrían ser usadas con cada tipo de enemigo que el país enfrentara.

C. Rueda de chistes.

Aquí se trabaja sobre la base de una serie de chistes que se desencadenan de la interacción con el público. Algunos cómicos sólo utilizan los chistes para tejer su espectáculo y lo enlazan con la presentación de personajes tipo.

Los chistes que ellos clasifican son de dos tipos, sanos y colorados. Los primeros tratan sobre confusiones por enredos de palabras o relaciones humanas que se ven realizadas por animales, mientras que los segundos, hacen referencia a situaciones de contenido sexual, ya sea entre animales o humanos. Le dan a elegir al público el tipo de chiste que desean escuchar, pero siempre hacen ruedas de los dos tipos para comparar con el mismo público, cuáles son más divertidos.

D. Juegos de participación con el público.

Otra variante que necesita la interacción directa del público se da cuando quieren robar público a otros «ruedas» y se recurre a un juego que consiste en que todos procuren tener una botella en la mano o papeles, y cuando el cómico

pasa dando la vuelta al interior del espacio interno del anfiteatro, los demás las lanzan acompañados de distintos gritos que respondan ante una situación de agresión diciendo:

*Oe no te pases/No seas abusivo Oe /Oe/ malo/desgraciado/Déjalo/ya déjalo*⁷³

Esto sirve para llamar la atención de los que aún no se encuentran en ningún «ruedo» y la de los curiosos. Gran cantidad de gente se suma al «ruedo» en su afán de conocer lo que ha pasado dentro. Durante ese momento, que dura casi un minuto, el «ruedo» se vuelve uno solo y los participantes aplauden al cómico al sentirse parte de ese momento.

Existe un juego e participación con el público que tiene que ver con adivinar cuántos *cabros* han venido al ruedo, y consiste en hacer aplaudir a los hombres mientras el cómico pasa por todo el anfiteatro buscando e identificando a los sospechosos de ser homosexuales.

*A ver, vamos a ver/ sólo que aplaudan los varones/Yo sé que hay un montón de homosexuales/te lo voy a decir una vez nomás/escucha bien/ a ti te pido por favor/señor cabro/con todo respeto/ no aplaudas/yo te conozco mierda/al cabro se le saca con la mirada/yo te voy a sacar/ A ver uno dos tres aplaudan/ Ah ¿crees que no te he visto?/todos aplauden como huevones/ hay cabros pendejos pero yo los voy a descubrir/Voy a pasar y contaré cuántos cabros han venido hoy/ A ver/ Uno/ Dos/ tres/Tú/ Cuatro /a ver amigo, ¿no te molestan no?/ Claro, es una bromita/ ¿ya ven?/ hay cabros que no se molestan.*⁷⁴

Otro tipo de espectáculo que se puede contemplar es el de algunos bailes donde participa el público por medio del cómico, pues éste saca a una pareja de participantes que no se conocen para que armen con ellos una situación, entre ellas las más comunes son el enamoramiento y la infidelidad.

⁷³ Ver Fuentes Bibliográficas primarias. Observación 5.

⁷⁴ Cómico Mono Pavel. Ver Fuentes Bibliográficas primarias. Observación 5.

3.3.2 Estructura de las presentaciones

Los espectáculos presentan una estructura de organización en cuatro bloques que son fácilmente reconocibles. Sin embargo, el orden de las partes depende de cada uno de los cómicos, de la afluencia del público y cómo esta interactúa con el espectáculo.

A. Saludo

*Ven, mamita/ belleza/ acérquense pues/
Yo no necesito cien/ doscientas personas para trabajar/
Con veinte me basta/ con tal que tengan cerebro.⁷⁵*

El saludo es la forma en que el cómico hace su primer contacto con el público o establece un puente con el próximo cómico. Es hecha por el cómico que lo antecedió u otro que lo acompaña en el «ruedo». Dependiendo de la cantidad de espectadores participan más de dos cómicos como apoyo dentro de los números que presentan o del cobro para ver el espectáculo. Lo que sí queda claramente establecido frente al público es de qué cómico es el «ruedo» en ese momento, ya que las ganancias recogidas en la parte del cobro van para él.

Cuando recién se inicia la jornada quienes han llegado primero a la plaza empiezan llamando la atención del público. Casi siempre se utiliza una canción para resaltar el ingreso de un nuevo cómico al ruedo, en ocasiones son las que identifican al cómico, y otras veces, una canción de moda, entre ellas tenemos *El chavón* (Ver Anexo 3. 2) y *Kulikiataka*, *La culebrítica* o algunas cantadas por ellos mismos.

Otro modo de concitar gente para armar el «ruedo» consiste en transformarse mediante el uso de indumentarios de vestuario, utilería y maquillaje en la presencia que van a caracterizar y se presenta al

⁷⁵ Cómico Mono Pavel. Ver Fuentes Bibliográficas primarias. Observación 1.

«ruedo», para lo cual piden la participación activa del público que ya se encuentra en el anfiteatro. Una vez listo el cómico sale a recorrer las periferias del anfiteatro llegando hasta la feria para *robar* público o *alertarlos* sobre su llegada.

Resaltamos estas dos palabras *robar* y *alertar* porque la acción que realizan para llamar la atención del público se basa en la realización de dos verbos transitivos que implica hacerle algo a alguien, y rompe la cotidianeidad que circunda la periferia de los «ruedos», ya que la Alameda mantiene un ambiente bastante tranquilo a comparación de lo que sucede en los anfiteatros que intervienen los cómicos.

El cómico sale de su espacio habitual para tomar los alrededores y sacar de su cotidianeidad a los visitantes de la Alameda. Este jala del brazo a las personas, les grita, vocifera parado en uno de los poyos de cemento, corre por todo el lugar gritando hasta lograr su cometido: llenar el anfiteatro.

Otra forma que utilizan cuando no cuentan con una presencia determinada es la rueda de chistes que se realiza mientras el cómico que los ha precedido va recogiendo las pocas pertenencias que trae al anfiteatro. Durante la organización logística del espacio que realizan quienes lo van a apoyar, él va entreteniéndolo al público con una serie de cinco o seis chistes que clasifica como sanos o picaros (*colorados*) y cuenta según la elección del público.

Estos chistes son realizados también por otros cómicos pues han sido transmitidos oralmente. Un recorrido por los «ruedos» permite constatar esta afirmación pero lo que más llama la atención es que los cómicos más experimentados se distinguen por un estilo en al forma de presentarlos.

Luego de la rueda de chiste, el cómico se presenta al público y les dice quién es y por qué ha venido. A su vez, también les agradece por haber venido o haberse quedado luego de la presentación anterior.

Ven que yo te voy a actuar todo lo que tu quieras/es más/me voy a colgar de esa sogá gruesa que está arriba/El otro mira como huevón/no hay nada idiota/ ¿cómo va a haber una sogá en el cielo?/ ¿de dónde me voy a colgar?/ ¿del asta?/cojudo.⁷⁶

Durante el saludo también empieza la intimidación a la gente, para que no salga o no se escape de dejar la paga respectiva. No sólo el lenguaje es agresivo sino también la forma en que se relacionan con el público. Quienes llegan por primera vez se muestran muy sensibles al código que ellos establecen, pero los que ya conocen de él participan dentro de la clave de la convención, ya que forman parte de ella en el transcurso de la performance, y eso les permite actuar en ella

B. Contenido

Te voy a divertir / te vas a cagar de risa/ hasta que tu potito diga/ Radio mar plus/ categóricamente superior/ ay que rico⁷⁷

Está compuesto por performances realizadas por una sola persona o en parejas, según sea la propuesta del día en el «ruedo». Se presentan micro situaciones con acciones de un personaje en particular o el desarrollo de una situación. Éstas tienen un nivel de improvisación marcado por el *timing* de la performance.

La presentación de personajes dura entre 3 a 5 minutos y varía de acuerdo a la interacción con el público y cómo este reacciona a lo

⁷⁶ Cómico Mono Pavel. Ver Fuentes Bibliográficas primarias. Observación 4.

⁷⁷ Cómico Jofré. Ver Fuentes Bibliográficas primarias. Observación 2.

propuesto. Dependiendo de lo que suceda durante la performance, se toman otros temas, lo cual dará lugar a una nueva parte de la performance donde un ciclo se conecta con el otro. Las situaciones y los juegos con el público duran de cinco minutos a más.

Los temas tratados también pasan por este tamiz y sirven de referencia para las improvisaciones. Algunas performances se distinguen por que el inicio está marcado por el tránsito que establece la persona o cómico en la presencia que propone para iniciar la performance, siendo la figura usada con mayor frecuencia la de la transformación del hombre en mujer. Esta caracterización es ayudada con indumentos de vestuario o utilería.

El actor presenta una serie de personajes tipo pero éstos no dejan de ser una máscara, siempre es el cómico quien utiliza su imagen para enlazar entre personaje o presencia que presenta, así como para cobrar a los asistentes.

Lo que sí resulta importante es que el espectáculo llega a tener un carácter intimista. Si bien el manejo de la palabra es a garganta en cuello, la atmósfera que ellos van creando con el uso del cuerpo y la voz depende de crear una relación especial con el espectador. No usan micrófono durante el espectáculo, salvo durante el momento de recoger la paga que les corresponde, o si es que se encuentran con alguna afección a la garganta.

Así, el espacio del anfiteatro se convierte en espacios externos e internos: la calle, un cuarto o una discoteca, el cual diferencian según sus relaciones espaciales manteniendo dos niveles en el cual nunca se diluye el concepto del espacio como lugar de representación.

Dentro de este espacio el performer se encuentra en una posición de permanente equilibrio y desequilibrio, su cuerpo está dentro de la presencia que presenta y el cómico que la representa, de tal modo que

puede entrar y salir de ese estado para ir creando su discurso de representación.

De este modo la convención que se realiza es bastante agresiva, como en un límite entre lo que está permitido dentro del «ruedo» y lo que no. Dentro, el cómico es el dueño, pero ese espacio también le pertenece al espectador porque lo hace parte de la representación al hacerlo entrar para ejemplificar una presencia de la cual hablan o para interrumpir el espectáculo con algo que debe decir.

Si alguien no da la paga que piden por ver el espectáculo, se le ridiculiza o insulta frente a todos los demás hasta conseguir que se vaya del anfiteatro bajo amenaza de no continuar el espectáculo. Así se distingue lo que es ser un espectador o un participante del ruedo ya que quienes quieren formar parte del «ruedo» no pueden ser simples espectadores, menos aún cuando se ha desarrollado la performance, pues son participantes activos por medio de la risa, la bulla, el reclamo, y la intervención física y verbal en el espacio.

El público responde vivamente a esta relación y lo demuestra al llenar el espacio cada fin de semana. La mayoría de público se concentra en los espectáculos de algunos cómicos en respuesta al trabajo que realizan y es significativo para ellos. Dentro del «ruedo» se pueden ver familias enteras, inclusive con niños muy pequeños, quienes se convierten en el blanco de las bromas de los cómicos cuando lloran o caminan dentro del espacio de presentación del cómico.

Otro grupo que también forma parte del «ruedo» es el de las parejas de enamorados bastante jóvenes. También se observan grupos de amigos o amigas donde prevalecen los rasgos andinos, mujeres con sus hijas adolescentes, y por último, las personas ancianas que llegan a la Alameda y establecen una relación bastante especial con los cómicos al ser otro blanco de las bromas a las cuales responden con efusivas risas

y señas de aprobación, por la relación que han establecido en performances anteriores.

Si el público tiene la oportunidad de responder ante algún comentario del cómico lo hace con la misma agresividad, y el cómico lo usa dentro de la performance para que esta se desarrolle. Son pocas las personas que lo hacen, pero quienes entran en este juego son quienes tienen familiaridad con el espectáculo, de tal manera que el cómico puede reconocerlas porque son asiduas al anfiteatro.

Según como se desarrolle el «ruedo» hasta que el cómico siguiente haga su entrada, son varios los que se quedan dentro de los anfiteatros para ver al próximo cómico. Sin embargo, si no les ha convencido, rotan entre los «ruedos» que se desarrollen dentro de la Alameda. En ocasiones, muchas personas se quedan en un mismo anfiteatro cerca de cuatro horas y consumen bebidas u otras cosas que los cómicos venden durante las presentaciones.

Otro aspecto importante a describir es el uso de la voz y del cuerpo, pues a través de estos se comunican durante todo momento con el espectador estableciendo relaciones dentro del espacio. El cuerpo cambia y la voz se modifica, toma otra tonalidad, el volumen aumenta y se conecta con la presencia que el cómico presenta dentro del espacio.

No existe sólo el volumen alto para llenar el espacio, sino que dependiendo de la situación o personaje que presentan éste varía para entrar en otro estado con el espectador. Éste también puede romperse agresivamente con un grito o la interpelación a algún espectador que no forma parte de la performance en ese momento. O de lo contrario, su discurso puede cortarse por el silbido del tren y luego el cuerpo y la voz deben ponerse en movimiento creativamente para llamar la atención del público.

Los cómicos articulan un discurso y por ello también necesitan una

forma de hablar acorde a su trabajo en la calle, no sólo en relación con el volumen, sino al color o intención. Sin embargo, el trabajo que tienen sobre el cuidado de su voz es insuficiente para la cantidad de horas de trabajo, motivo por el cual padecen de afecciones a la garganta que palian con inyecciones o pastillas, lo cual informan al público ante el hecho de tener que usar micrófono en determinada presentación.

C. Cobro y venta de productos.

*Ese sol que tienes en el bolsillo me pertenece.
Yo no voy a pasar/ pido a 40 personas que me llamen y me digan/
Cholo/ toma un sol/ te lo has ganado.⁷⁸*

Se vende canchita en paquetes de 50 céntimos y turrone de a sol o de cincuenta céntimos, dependiendo del cómico. Los turrone son parte del pago, pero la canchita es opcional para el espectador, así como la venta ocasional de dvd que ellos mismos producen de capítulos de programas de televisión en los cuales participaron, hacia 1999 y 2000 en el canal 2, Frecuencia Latina y 5, Panamericana Televisión⁷⁹.

Se recauda un sol o cincuenta céntimos como mínimo por persona. No aceptan la palabra colaboración, sino que hablan del pago por derecho al espectáculo que están viendo los espectadores. Dentro de su discurso de apertura a esta parte de la presentación justifican que el turrón es un regalo de ellos hacia el público, porque no son vendedores sino artistas y ese es su trabajo.

Si algún espectador se rehúsa a pagar el importe que piden, se le expone al ridículo por medio de insultos y se le bota del lugar, previa amenaza de no continuar el show si la persona no es sacada del lugar. Algunos cómicos no pasan el sombrero por el pago, sino que piden la colaboración de cierto número de personas para que les den un sol. La

⁷⁸ Cómico Jofré. Ver Fuentes Bibliográficas primarias. Observación 3.

⁷⁹ Blackaman, como fue descrito antes, también vende su libro en este momento.

mayoría de veces se llega a recaudar el monto deseado, entre cuarenta y cincuenta soles.

Pero la situación más frecuente es la de dos o más personas por todas las filas de los espectadores, que en una buena función, pueden llegar a ser doscientos. Si llega una familia con hijos, el monto es de un sol adultos y cincuenta por los niños. Si hay parejas, el pago mínimo es dos soles y si lo realiza la mujer en vez del hombre, a éste último se le expone al ridículo.

El tiempo de pago puede prolongarse si los espectadores no colaboran, y ellos no tienen ningún problema en retirarse si la situación no cambia. Otras veces, la parte del pago no se realiza al final, sino que se presenta después del saludo, pues ellos argumentan que es el mismo ritual que uno realiza al ir al cine o al teatro, y éste por ser el teatro del pueblo no tiene por que ser la excepción.

La defensa ante cualquiera que se rehúse al pago es que se encuentran en la calle, en el teatro de la calle, pero los espectadores están dentro del anfiteatro del cómico, y ese es el espacio que ellos construyen y mantienen. Y por ello, puede recurrir también a la ironía ante quienes no les dan el pago.

*Señor, ¿cómo que no tiene? Y más o menos ¿Para cuándo vas a tener?*⁸⁰

D. Despedida.

Esta parte es el enlace con el siguiente espectáculo, así que el cómico que está por ingresar puede hacer su aparición y realizar algunas dinámicas con el cómico que lo antecede. Algunos aprovechan este momento para dejar que ingresen otras personas ajenas al «ruedo» a

⁸⁰ Cómico Caballo. Ver Fuentes Bibliográficas primarias. Observación 5.

vender sus productos. Otros cómicos agradecen por el pago y sueltan una pequeña rueda de chistes mientras van anunciando al cómico que llegará.

Es interesante mostrar que el espacio del «ruedo» nunca queda vacío sino que siempre hay algún cómico esperando o apoyando la presentación y calentando al público que se queda o está por entrar al espacio.

3.4 Conclusiones parciales

3.4.1 Conclusión parcial 1: Sobre el espacio

La Alameda Chabuca Granda es un espacio público moderno, cuya ubicación y planteamiento arquitectónico ha permitido situarlo como uno de los focos de entretenimiento principales del centro de Lima, especialmente los fines de semana y feriados. La disposición de elementos de uso previsto y espontáneo ha permitido que el público se apropie del lugar, otorgándole un sello propio que materializa ideales y sueños de un público que anhela una plataforma de relación en donde ser visto y ver a los demás.

Es por ello un lugar atractivo para gran cantidad de público no sólo de los alrededores, sino de otros distritos alejados de la zona, quienes buscan dentro de él un lugar de entretenimiento y distracción, así como de encuentro y relación. Dentro de los grupos que pueblan el espacio podemos distinguir grupos de familias extensas y parejas de enamorados, los cuales son mayormente visibles desde las once de la mañana hasta las seis de la tarde. Después, desde las seis hasta las doce de la noche, la Alameda es tomada por grupos de adolescentes. Ellos se pasean y marcan su territorio en relación con otros grupos de pares. A esas horas también pululan los pirañitas y los vendedores ambulantes no visados por el control municipal.

El público puede utilizar la Alameda como punto de encuentro o marcar estancias largas, durante las cuales realizan diferentes actividades. Estas son de dos tipos: las actividades de comercio de comida y otros bienes; y las actividades de recreación. Las primeras no son relevantes para esta investigación. Y de las de recreación unas son reguladas por la Municipalidad, como shows musicales y concursos, mientras otras no tienen un estatus claro y se podrían denominar «informales» por ejemplo las presentaciones de los cómicos ambulantes, las cuales se realizan dentro de los anfiteatros.

3.4.2 Conclusión parcial 2: Sobre las dinámicas comunicativas de los cómicos ambulantes

Dentro de la Alameda existen cuatro anfiteatros de cemento, de los cuales tres son tomados por un grupo de artistas de la calle llamados *Los cómicos ambulantes*. Dentro del recinto ellos realizan presentaciones formando aquello que los cómicos llaman «ruedos». Los domingos se forman tres «ruedos», donde se llega a reunir seiscientas personas en cada uno, convirtiéndose en una de las prácticas comunicativas preferidas por los concurrentes a la Alameda.

Sus presentaciones son actividades económicas basadas en el entretenimiento del público que acude a verlos, por lo que reciben un pago directo, es decir, no es simbólico. Los cómicos por medio de su presencia corporal y vocal logran alterar y transformar el espacio de la Alameda y las relaciones entre los participantes. Si bien este es un espectáculo callejero, el público que acude no es sólo casual, pues hay personas que van específicamente a verlos, estableciendo una dinámica muy especial con ellos.

En la forma en que articulan estas presentaciones se encuentra como base la improvisación sobre temas cotidianos. Cada cómico establece un estilo de armar su «ruedo» y realizar su presentación, pudiendo usar fonomímicas, juegos con el público, trucos de ilusión, números de pericia física y performances basadas en personajes tipos y situaciones. Son estas últimas y

las fonomímicas las que cuentan con una acogida mayor del público. Quien va al ruedo sabe a qué se expone, ya que las frases agresivas y el comportamiento del cómico en permanente estado de alerta puede llevar a alabarlo inconmensurablemente o a dejarlo en el ridículo.

Dentro del ruedo todo es grande, la risa, los insultos, la libertad de hacer partícipes al público y de tomar el espacio de los anfiteatros, etc. Sin embargo, se encuentra una sutileza dentro de todo este mundo más agresivo al cual ellos se refieren y que utilizan como modo de llamar la atención. Esta sutileza se apoya en una convención donde la transgresión es realizada y permitida por quienes son partícipes del espectáculo.

Dentro de este espacio el performer se encuentra en una posición de permanente equilibrio y desequilibrio, su cuerpo está dentro de la presencia que presenta y el cómico que la representa, de tal modo que puede entrar y salir de ese estado para ir creando su discurso de representación.

3.4.3 Conclusión parcial 3: Sobre las performances de los cómicos ambulantes

Las performances son acciones estructuradas por los cómicos, donde se puede reconocer una forma espiral del espectáculo en su conjunto. Cada unidad presentada se relaciona durante su fase final con la que sigue. La comunicación que se llega a establecer dentro de este proceso depende de una serie de factores en los que interviene el espacio, la acción performativa que se presenta, el performer y el público.

Para la investigación en artes escénicas, el hecho teatral siempre es efímero y ello marca la pauta de toda performance. Para los cómicos, y esto es lo importante desde un punto de vista cualitativo, todo lo que hacen es también fugaz, pues al estar en la calle no existe ninguna certeza de completar el trabajo, pudiendo ser desalojados por las autoridades en cualquier instante. Las condiciones de realización del espectáculo son precarias, se alquilan

equipos de sonido pequeños, baterías, micrófonos y se trata de lograr un mayor recaudo con productos que son donados por algunas instituciones o personajes, como es el caso del Chamán del Norte, por ejemplo.

El uso del espacio y el trato de la gente son agresivos, tal vez como la defensa de un espacio de trabajo o como la defensa de una voz ante una autoridad hostil. A veces, ellos «arrebatan» a consumidores de otros productos y negocios –comida, joyas, etcétera- y los traen para que miren su espectáculo.

Por eso se transgreden las normas en estos espectáculos. Sus personajes tipo son los que violan las normas dentro del hacer cotidiano, su voz rompe lo socialmente aceptable. No hay una modulación de la voz sino que esta irrumpe de acuerdo a sus contenidos. El cuerpo del cómico se puede volver grotesco y cubierto de pelucas desaliñadas, sostenes de talla exuberante y vestidos cortos que dejan lucir piernas velludas. Su forma de presentar estos personajes y de articular el discurso deja ver esa trasgresión que les permite hacer que su voz se escuche y que su cuerpo signifique. Se trata de ser algo más que «uno del montón» al situarse en este gran espacio, aún por construir, de la ciudad de Lima.



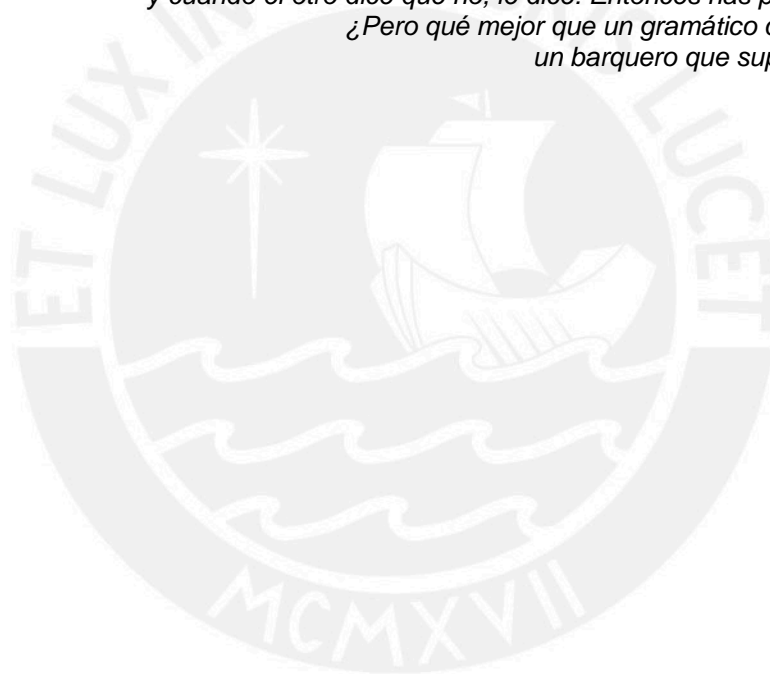


Capítulo IV

Definición de teatralidad y análisis de cómo leer la teatralidad en los espectáculos de los cómicos ambulantes de Lima.

*Pregunta el gramático indio al barquero: ¿Sabes de gramática?
y cuando éste contesta que no, le dice: Has perdido el sentido de tu vida.
Le pregunta el barquero al gramático, cuando la barca se da vuelta: ¿Sabes nadar?
y cuando el otro dice que no, le dice: Entonces has perdido toda tu vida.
¿Pero qué mejor que un gramático que supiera nadar y
un barquero que supiera de gramática?*

Umberto Eco



Al inicio de este trabajo, el capítulo I propuso definir los conceptos de espectáculo ambulante, espacios socioculturales migrantes y performance, para nuestro marco conceptual. En esta línea, no definimos en ese momento el concepto de teatralidad, pues éste se planteaba como una categoría que necesitaba ser formulada a la luz de la relación de estos conceptos con el objeto de estudio y su contexto. Por ello, en el capítulo III se realizó una descripción etnográfica de las performances, las prácticas comunicativas y los usos dentro del espacio público de la Alameda [Lima cercado], incidiendo en la descripción etnográfica de los espectáculos de los cómicos ambulantes y la relación con el público que acude a sus presentaciones.

Por consiguiente, en el presente capítulo se aborda la conceptualización de la teatralidad. Y a continuación ésta se utiliza para el análisis del caso de los cómicos ambulantes sobre la base de los elementos constitutivos del hecho teatral y la forma de teatralidad propuesta. En la medida que esta misma forma se basa en la relación de sus elementos constitutivos, este análisis, toma en cuenta el contexto sociocultural migrante, al cual pertenecen dichos comediantes, la forma del espectáculo y su relación performática con el público.

Es el conjunto de narrativas de vida y relación como migrantes la que establece por medio de sus espectáculos puentes de comunicación con el público. Por ello, es posible percibir como sus performances se vuelven necesarias para los referentes de entretenimiento de los sectores populares que acuden a la Alameda Chabuca Granda.

Y así, podemos decir que se puede identificar un tipo de teatralidad que responde al contexto particular de los actores y del nivel de comunicación que establecen con éste, lo que hace referencia al despliegue de determinados elementos teatrales (actor, contenido, espacio, convención y público) en cada una de sus performances.

Por ello, en (4.1) se propondrá una definición de teatralidad en función de los elementos constitutivos del hecho teatral y el contexto cultural de trabajo de los cómicos. Esto nos permitirá en (4.2) analizar bajo esta definición las presentaciones de los cómicos ambulantes a propósito de la importancia del aspecto performático como vínculo con el contexto sociocultural migrante. Finalmente en (4.3) se expondrán las conclusiones a que este análisis nos conduce.

4.1 Teatralidad

Un espectáculo se define por la presencia del espectador, es éste quien le otorga sentido a lo que está siendo realizado frente a sus ojos. Así, otorgar

sentido implica comprender conceptual y sensorialmente, es decir, relacionarse con el hecho del que se es parte al manejar o no códigos comunes presentes en dicho proceso comunicativo.

Asimismo, descifrar la compleja escritura de signos que nos presenta cualquier tipo de representación implica la presencia de un creador, que maneja competencias como el «hacer» y el «mostrar». Estas generan relaciones que se despliegan dentro del escenario y son susceptibles de ser leídas como teatralidad. Por ello, en el medio teatral, como forma de comunicación, definir la teatralidad según el objetivo que se quiera comunicar resulta imprescindible para comprender la naturaleza y dinámica del espectáculo.

4.1.1 Relaciones en el espacio escénico: la teatralidad y sus elementos.

En *La Poética*, Aristóteles (1974) propone tres modos de realizar la mimesis: por los objetos a representar, los medios que se usan para la representación y, finalmente, los modos de representar en el espacio escénico. Este último, el modo, establece el cómo es presentado un espectáculo. Contrariamente a la importancia que le da Aristóteles a este último aspecto, en la actualidad resulta crucial. Para este autor la cuestión de los modos era terreno de artesanos y decoradores, por tanto, menos valorado que los contenidos que hacían explícita la función social de la representación. Sin embargo, en el siglo XX para Bertolt Brecht cobra una importancia vital el modo de representación en tanto esto significa una forma de comunicar el hecho escénico a un público.

Es a través de los modos que se despliegan una serie de relaciones sobre la escena, las cuales entretienen al actor, el espacio escénico, al público y lo representado como contenido. Estos tres generan una convención que es descifrada por el público que ve lo representado, lo cual hace posible distinguir una teatralidad que otorga un sentido propio a una puesta en escena. Podríamos señalar, entonces, que en la relación entre quien hace la enunciación y la enunciación misma se gesta el núcleo de la teatralidad.

Así, cuando hablamos de actor, espacio y convención nos referimos a elementos que se usan dentro de la representación. Es la definición de Peter Brook (1977) una de las más difundidas y usadas en el teatro contemporáneo para significar una relación con el espectador, donde un *escenario desnudo* es tomado por alguien por medio de una acción. Por lo mismo, en dicha concepción pueden leerse las unidades mínimas de sentido de la puesta en escena, tales como el espacio, el actor, una estructura de acciones, el público y una convención que permite entrar al ritual de la representación.

A. *El espacio en el hecho teatral.*

Anne Ubersfeld (1996) se refiere al espacio teatral como una realidad física y compleja que relaciona a los comediantes con el público mediante la organización de un conjunto de signos dentro de la representación. En el uso que hagan de él los emisores se basa su definición como lugar escénico, el cual se establece según la «colocación de coordenadas precisas» de relación entre objetos y comediantes.

Así, el anfiteatro ubicado en el espacio público es habitado por los cómicos ambulantes de un modo muy particular que les permite desplegar en él sus propias reglas para realizar su trabajo y relacionarse con un público. Como se observó en el capítulo 1, el espacio convertido en *lugar* es escogido por los habitantes de una ciudad según la carga simbólica que adquiere. Dar vida a un lugar es hacerlo significativo, y en este sentido, el espacio del anfiteatro se convierte en un lugar escénico por las acciones que en él se realizan y lo que significa estar en él⁸¹.

Siendo el anfiteatro de estructura circular, y utilizando el patrón de reunión y dispersión de Schechner (2000), distinguimos al centro del anfiteatro como el punto caliente de reunión pues en ella se realiza la acción comunicativa. Este

⁸¹ Resulta pertinente recordar la importancia de la Alameda Chabuca Granda y los anfiteatros como zona liminal de juegos de relaciones entre quienes hacen uso del espacio y van desplegando una serie de estrategias identitarias para hacerse visibles dentro del lugar como parte del espacio.

punto caliente al ser circular, como señala Ubersfeld (1996:104-105), tiene una vocación natural a no dejarse orientar, pues

reclama la mirada del espectador libre de afrontarlo desde todos los ángulos a la vez y no soporta ningún escondrijo, ningún ocultamiento. El espacio circular es el del juego expuesto, de la ausencia de secreto. Ahí también el semantismo es evidente, pero no lo suficientemente evidente para descartar superposiciones, contestaciones, provocaciones.

Para Rubio⁸² la «circularidad» y la «simultaneidad» de la imagen son dos elementos que se pueden ver en la fiesta tradicional y en el uso del espacio por medio del cuerpo que lo habita. Por ello, el foco dentro del espacio circular del anfiteatro siempre tiende a desplazarse y a ser simultáneo, aún más, cuando dicho espacio se encuentra dentro del espacio público.

Siendo para Ubersfeld (Ibíd. 73) el espacio teatral siempre mimético «es, pues, la imagen de un lugar en el mundo» inserto en una cultura. Entonces, podemos decir que el anfiteatro como lugar escénico del hecho teatral dentro del espacio público es un espacio mimético y de exhibición donde la circularidad prima como característica principal pues expone una relación provocadora entre el cómico y los espectadores en relación con lo representado. En él, los focos de acción pueden ser simultáneos dentro de todo el anfiteatro o desplazarse rápidamente según la dinámica que surja entre los participantes del hecho teatral.

B. El actor que habita el espacio.

El actor o comediante otorga significado al espacio, pues articula «sentidos» al entrar en relación con otro actor, el espacio escénico, los objetos, el decorado y el público. Por ello, según Ubersfeld (1996), el aspecto performativo del actor sobre el espacio, el *yo actúo* es una función primordial para la representación.

⁸² Ver Fuentes Bibliográficas primarias. Entrevista a Miguel Rubio.

Para esta autora el actor está en el centro de los códigos presentes en la representación: visual, auditivo, gestual, fónico y lingüístico. Además, atraviesa los códigos culturales e ideológicos no sólo presentes en sus caracterizaciones sino también, sin intencionalidad, como persona que enuncia y representa por medio de signos. Del mismo modo, estos signos también se presentan como estímulos para el público, especialmente como «estímulos eróticos.» (Ibíd. 169)

Este último aspecto señalado es interesante en el caso del cómico ambulante pues lo erótico está referido, según el *Diccionario de la Real Academia (2001)*, en relación con el amor sensual o que excita el apetito sexual. Lo *sensual* y lo *sexual* están en la zona de lo sensible, en el deleite de los sentidos; es el cuerpo algunas veces expuesto, y otras, escondido. En este sentido, el cuerpo del actor o performer es la presencia sensible de un cuerpo construido por relaciones políticas y sociales que también significan dentro de la escena como realidad palpable ante nuestros ojos que vamos reconstruyendo.

El actor es, pues, un productor de sentidos, ya que como refiere Umberto Eco (1986) es el cuerpo humano que se mueve sobre un espacio como algo verdadero, y puede ser objeto de signos al exhibirse. Su presencia real plantea una figura interesante de la retórica teatral, el oxímoron. Ésta refiere a los dos sistemas de signos contradictorios: la del comediante y el personaje que representa, bajo la frase *Yo soy otro* (Ubersfeld, 1996: 189).

De este modo, el *ser otro* dentro de la representación se activa por medio de una gestualidad donde también prima el impacto sensorial. En el caso del cómico ambulante de la Alameda, en los gestos que realiza puede constatarse la conformación de una corporalidad híbrida, en tanto existe un choque de tradiciones culturales en la codificación de su cuerpo, y que le otorgan un sentido distinto a su presencia en el espacio público.

Así, definiremos al cómico ambulante como el actor que habita un lugar escénico con una presencia que acciona sobre el espacio y los espectadores por medio de la exhibición transgresora de su cuerpo y su voz como estímulos

eróticos. En su cuerpo se puede leer una carga social y política, que junto a lo representado, producen sentidos contradictorios que dejan al descubierto dando forma a una corporalidad híbrida.

C. Lo representado en el hecho teatral: el contenido.

Es aquello sobre lo que se realiza la mimesis. Sobre la escena, cualquiera sea su especificidad, se ponen en relación conjuntos textuales de signos cuyo canal y código (visual, auditivo) son múltiples. La acción del comediante sobre la escena hila cada uno de esos conjuntos en el instante de la presentación.

Según Vich el discurso callejero de los cómicos es producto de una subjetividad migrante que reflexiona sobre su condición subalterna y sobre sus espacios para enunciar. «Desde ahí los cómicos ambulantes se someten, reinterpretan y se apropian de puntos específicos del proyecto moderno y lo hacen, como digo yo, desde una enunciación popular, agónicamente carnavalesca y paródica.» (2001:177)

La mirada cómica de estas presentaciones está atravesada por la exaltación de lo vulgar (Bajtín, 1980) y la «viveza» desde la que se re- hacen conductas, historias, acciones. Mauron (citado por Ubersfeld 1996:338- 339) insiste en la importancia dentro de lo cómico, de la fantasía subversiva del triunfo que hace posible lo que parece imposible de suceder. Aquí, los caracteres jóvenes y débiles se burlan de los viejos y fuertes, respectivamente, sacando provecho de las situaciones por medio de la astucia

Podemos entonces referirnos al contenido de las mimesis de los cómicos ambulantes como representaciones donde se exalta lo vulgar desde un humor grotesco que desenmascara a los personajes de su imaginario cotidiano.

D. El público y la convención.

Siguiendo a Ubersfeld (1996) el espectador es un co-productor de sentidos presente en el escenario si los enunciadores han tenido presente sus universos

de referencia: su experiencia y cultura. Es un signo más al momento de la representación, tanto para los actores como para los espectadores.

La misma autora se refiere al placer teatral como *acrobático* al convocar una imagen por medio de lo visual y lo auditivo, lo que crea una sensación de sentidos que llegan a él⁸³. Y este placer pasa por la presencia del actor, con su identificación con él al ser como uno. Para que esto sea posible tenemos una convención que funciona como el acuerdo previo o contrato entre el público y lo representado. Según Ubersfeld (Ibíd., 306) «no sólo establece el hecho mismo de la representación con sus condiciones socioeconómicas, sino también el modo de representación y el código de percepción del espectáculo».

En este sentido, la convención que establecen los cómicos ambulantes vuelve al público en participantes dentro del hecho teatral y no solo espectadores. Este tipo de participación implica un mismo nivel en la emisión de signos dentro del espectáculo, pero también una diferencia en el modo en que estos signos adquieren relevancia dentro del código propuesto por los cómicos. El público es parte del espectáculo y son ellos también el espectáculo.

Por ello, las relaciones entre los cómicos y público están convenidas según la estrategia del acriollamiento o la viveza que es exaltada por medio de la transgresión de la «cuarta pared», lo cual refleja cierta agresividad en las relaciones y produce en el público un placer *acrobático* que retroalimenta al cómico y permite que se despliegue este tipo de convención eficazmente.

E. Teatralidad.

El *cómo*, volviendo otra vez a la noción de los modos planteada por Aristóteles, permite concretar la forma que tomará la representación y las dinámicas que se

⁸³ Por ello es que esta autora propone incentivar el trabajo en una escuela del espectador que se centre en la performance y los códigos para leerla, siendo parte creativa en la comprensión de los sentidos que se proponen. Es decir, centrarse en los modos de representación.

vuelven explícitas al jugar con este conjunto de signos⁸⁴. Por ello, cuando Ubersfeld define la teatralidad, se basa en la «interacción» en un espacio, textual o escénico, de todos estos elementos como signos textuales, corporales y audiovisuales. Es en el momento de la representación donde estos se hacen visibles ante el espectador como lector.

Al respecto Conargo (2005) se refiere a la teatralidad como una cualidad que adquieren algunas representaciones, la cual es graduable. A diferencia de la representación⁸⁵, pues esta es un estado dado o no, es a través de la teatralidad que nos damos cuenta del *mecanismo* que funciona detrás de lo que se está viendo.

Existe, pues, un aspecto visible y no visible, de tal modo que la interacción de ambos planos permite la lectura de un sentido a la luz de una convención. Por ello, Adamov (citado por Pavis 1980:469) se refiere a la teatralidad como la expresión del contenido oculto, referido también a la presencia anterior de un texto escrito. Por lo mismo, entre los aspectos visibles podemos distinguir

⁸⁴ Bertolt Brecht (1999:36) también se refiere a esta nueva concepción sobre los modos de representación al proponer que «no hay que partir del hombre sino ir hacia él. Vale decir que no basta con que yo me ponga en su lugar: debo ponerme frente a él, en representación de todos nosotros. He aquí por qué el teatro debe extrañar lo que muestra». El efecto de distanciamiento brechtiano permitía mantener patente la condición de ficcionalidad de lo representado, y desde ahí establecer una relación distinta del espectador con lo que está viendo, es decir, trabajar con la pregunta desde el cómo de la representación y su orientación hacia el público.

⁸⁵ Existen numerosas perspectivas sobre la representación dentro del teatro. Para Pavis (1980) es sustancial la articulación de un doble nivel: lo representante y lo representado. Lo representado es aquella realidad que se re-construye a un nivel figurativo o simbólico, por medio de lo representante, entrando en este conjunto las artes de la representación. Por ejemplo, un suceso como una guerra puede ser material en un nivel representante. Lo representado sería la representación de esa realidad. Sin embargo, para el teatro la representación, dado su carácter en tiempo y espacio compartido por un público en tiempo presente, no es una repetición sino una creación sobre la base de una realidad tomada para crear un mundo posible en la escena. La capacidad performativa de la representación permite referirnos a ella como acto realizado en el mismo momento que su presentación, cuya recepción en tiempo presente le otorga una diferencia con otras artes. Por otro lado, la categoría de representación presenta diversos debates toda vez que la realidad que se representa ha necesitado de la incorporación de nuevos lenguajes y códigos para su construcción como sentido.

aquellos señalados dentro de un texto escrito que es llevado a escena, y los que surgen por medio del trabajo de los creadores sobre el espacio⁸⁶.

Es así que Roland Barthes (1964:41-42), define a la teatralidad al nivel de concreción de un texto escrito como «un espesor de signos y sensaciones que se construye en la escena a partir del argumento escrito, es esa especie de percepción ecuménica de artificios sensuales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge el texto en la plenitud de su lenguaje exterior.»

A partir de las renovaciones escénicas del siglo XX surgen otras formas de creación que no tienen como primer punto de trabajo un texto escrito. A este tipo de trabajos se les ha llamado comúnmente creación colectiva. En esencia, lo que se propone en estas formas de creación es volver a mirar el cómo de la representación en relación con la respuesta al cuestionamiento de para quién se representa.

Al respecto, Antonin Artaud (2002:50) reclama la necesidad de un teatro que salga de su esquema puramente verbal para poder dar a conocer la realidad complementaria de la escena que lo sustenta, «todo cuanto ese aire escénico mensura, circunscribe y toma en el espacio; movimientos, formas, colores, vibraciones, actitudes; gritos. En todo lo atinente a ese fenómeno inconmensurable dependiente del poder de sugestión del espíritu.»

En América Latina, la renovación de la creación escénica pasa, en primer término, por trabajar desde la presencia del actor sobre el espacio y su relación sensible con el mismo. Por ello, Miguel Rubio⁸⁷ describe estas propuestas como *dramaturgias* del actor sobre el espacio, donde el actor escribe un texto escénico pleno de distintas formas que pueden venir de otras variantes escénicas como la danza, la performance y el ritual. Este tipo de trabajo, a su

⁸⁶ De tal modo que podamos referirnos también a dos niveles de «dramaturgia», una en un nivel escrito, a un texto, y otra a un nivel de acción del actor sobre el espacio, al que se le llama dramaturgia del actor sobre el espacio. Tomamos esta categoría como paso importante en el entendimiento de la teatralidad para efectos de nuestra investigación. Sin embargo este concepto no es parte de nuestro estudio y no nos detendremos exhaustivamente en él.

⁸⁷ Entrevista a Miguel Rubio. Ver Fuentes Bibliográficas primarias.

vez, se contagia del tiempo fronterizo e híbrido, tanto social como cultural, en que surge la representación y que expande el concepto de teatralidad.

Por ello, el acercamiento a una definición de teatralidad, por parte de este director, se refiere a la misma como

una trama compleja, este telar que ha resultado de esos hilos que se cruzan en el espacio, por eso el término que hemos usado es el de dramaturgias, escrita con “s” porque no es sólo propuesta del autor como resultado de su gabinete [...] Si me preguntas qué es teatralidad, yo diría que es la organización del espacio compartido por actores y espectadores.

En esta definición, la relación entre quien ve y quien hace define la teatralidad pues entre ellos se genera una tensión explícita, según Oscar Conargo (2005), en la brecha entre lo que uno ve (lo visible) y, a su vez, percibe como escondido detrás de lo que ve (lo intuido) y ahonda en un nivel más profundo con lo representado.

Por ello, para Conargo (2005), lo que potencia la teatralidad es «la exterioridad material, la ostentación de la superficie de representación, de los signos que se van a poner en juego». Esto último refiere a la presencia del signo teatral que adquiere sentido dentro de lo representado, al actuar como estímulo de nuestra sensibilidad y cultura común.

Sin embargo, no se encuentra una definición de teatralidad que satisfaga la época contemporánea de la representación. Para Patrice Pavis (1980) la teatralidad es lo que en la representación es lo específicamente teatral. Pero esto es aún muy general. Según Rozik (2000) el interés por los estudios sobre teatralidad que se registran en la actualidad es un indicador de un sentido de desorientación dentro de la teoría teatral sobre el objeto del teatro.

Para Rozik, desde que el teatro es concebido como un medio (un particular tipo de sistema de significación y comunicación), el común denominador de todos los miembros del conjunto teatro es el *uso* de ese medio, no sólo para fines artísticos. En el siglo XX el modernismo, la teoría del ritual y la performance, el

arte de la performance y los usos metafóricos del teatro, son los que han contribuido a la extensión de lo que comprende el teatro y la teatralidad. En la mayoría de casos, se coloca bajo el rubro del teatro un continuum de manifestaciones que no necesariamente usan el medio teatral, lo cual vuelve nula la noción de teatralidad.

Así, la solución a este vacío conceptual, según Rozik, es entender que el denominador común de todo texto-performance teatral es el *uso del medio teatral* de significación y comunicación, el cual la teatralidad denota.⁸⁸ Y el medio teatral está señalado por la idea de representación que se apoya en la creación o construcción de una ficción como realidad construida sobre el escenario. El referente de los signos teatrales, de naturaleza múltiple, que se juegan dentro de la representación mediante una convención, se articula por la lectura que hace el espectador a la luz del mundo real.

En este sentido, la teatralidad responde a un contexto, a una forma de hacer teatro desde los creadores hacia los espectadores. Y aquí se expresa su fin comunicativo. Al respecto, Villegas (1996:14) reflexiona sobre la necesidad de

Entender y sistematizar las teatralidades legitimizadas dentro de las culturas a las que pertenecen los textos dramáticos o las puestas en escena en un momento histórico [...] las selecciones y construcciones de las teatralidades por medio del "teatro", la fotografía, el cine y otras artes visuales son construcciones diferenciadas tanto por los códigos de cada una de las formas artísticas como por su funcionalidad en los procesos de comunicación, según sus potenciales destinatarios.

El encuentro entre espectadores por medio de la representación se vuelve necesario en la medida en que existen signos en juego que apelan a nuestra sensibilidad. Por ello, para Rubio, es posible y necesario ahondar en las formas de teatralidad propias del lugar en el que se representa. Y este proceso pasa por incorporar otros códigos musicales, sonoros, dancísticos, lumínicos y espaciales que hacen efectiva la comunicación.

⁸⁸«The obvious common denominator of all theatrical performance- texts is the use of the theatrical medium of signification and communication, and that "theatricality" denotes this common denominator. »(Rozik 2000:26)

En este sentido, al pertenecer la teatralidad a la noción de los modos de Aristóteles, podemos decir que no existe una teatralidad única. Su naturaleza dinámica, al desplegarse por medio de los elementos teatrales, se transforma al orientarse al espectador. Y, en tanto productores de sentido, estos se nutren de los cambios sociales y culturales, sobre todo, a nivel de las representaciones estéticas.

Por consiguiente, el teatro es un medio de representación y comunicación, donde la especificidad del lenguaje teatral es distinta al del texto como literatura (Ubersfeld, 1996). Es pues, una escritura sobre otra escritura, de tal modo que podemos definir la teatralidad como un concepto que articula la organización e interacción de sentidos en una representación. Es así, que revela un aspecto visible y un contenido oculto de lo representado, el cual apela a la sensibilidad del espectador para crear un sentido, en definitiva, comunicar.

Ante ello, podemos decir que la teatralidad desplegada en los espectáculos de los cómicos ambulantes está estrechamente relacionada con la forma de representar dentro del espacio público y el aspecto performativo de relación entre quienes acuden a verlos articulados por un contexto específico. Existe una sensibilidad híbrida, producto de la experiencia en los espacios socioculturales migrantes, que se pone en escena no sólo en los temas a representar sino en los modos de representación. Este último es el que busca comunicar por medio del entretenimiento, la activación de una memoria común, y la participación.

Por ello, nos referimos a un tipo de teatralidad que apela a la transgresión del espacio público por medio del cuerpo y voz del cómico, el cual es exhibido como estímulo erótico y provocador, creando una gestualidad híbrida. Asimismo, se juega con un foco simultáneo de atención del espectador, de naturaleza altamente sensorial, por lo cual provoca un placer acrobático que invita a la participación dentro del hecho teatral. En definitiva ésta teatralidad activa sentidos que apelan a la sensibilidad de la condición fronteriza del migrante en la ciudad.

4.2 Análisis sobre la performatividad: Teatralidad de los espectáculos de los cómicos ambulantes.

Los elementos del hecho teatral han sido aislados para establecer un orden dentro del análisis, de tal modo que hemos separado al espacio del actor, a los contenidos de la representación del público y la convención. Sin embargo, tenemos en cuenta que todos estos elementos adquieren organicidad por su interrelación entre ellos. Como refiere Ubersfeld (1996) semiotizar la representación es ver el cruce de funciones semióticas entre los elementos. Por ello, durante el análisis iremos saltando de territorio a territorio para explicitar las relaciones entre los mismos como productores de sentido para el espectador.

Es así que una representación teatral adquiere sentido ante el espectador por las relaciones que se activan entre cada uno de los elementos constitutivos del hecho teatral. El tipo de relaciones nos permite referirnos al despliegue de una forma de teatralidad que es leída como texto escénico bajo un contexto. Por tanto, la forma en que son organizados estos elementos, por parte de unos enunciadores, depende de la historia de vida de los mismos y lo que se desea comunicar ante un público y apelar a su sensibilidad.

Por ello, en (4.2.1) analizaremos el anfiteatro de la Alameda habitado por los cómicos como lugar escénico, mientras que en (4.2.2) nos centraremos en la relación del actor migrante con una gestualidad que exhibe su cuerpo en escena como estímulo erótico, producto de su sensibilidad. Con ello, en (4.2.3) analizaremos la mimesis transgresora que realizan los cómicos en sus representaciones de tipos humanos y situaciones que pueblan su mundo cotidiano y el tipo de convención con el público que asiste a dichas presentaciones y produce en ellos un placer acrobático.

4.2.1 El espacio habitado por el hecho teatral

*Espacializar el mundo es no sólo hacerlo comprensible
sino hacerlo teatralizable.*

Anne Ubersfeld.

Con esta cita de Ubersfeld nos colocamos ante el poder que tiene la forma de habitar un espacio. Pobl原因arlo nos permite hacerlo más comprensible, más humano, y además, teatralizarlo, de tal forma que dentro de él se activen sentidos.

A. La calle como lugar escénico: La transgresión del espacio.

La representación estética de los cómicos ambulantes de la Alameda Chabuca Granda de Lima es un modelo sobre el sentido de habitar un espacio público por medio de un espectáculo. Durante la Edad Media, plazas y ferias eran usadas como zonas de intercambio entre comarcas. En estas zonas no sólo se vendían mercancías, sino que las personas se encontraban e intercambiaban experiencias de vida. Al lado de éstas dinámicas el espectáculo ambulante estaba presente, de tal modo que creaban el ambiente festivo y de relación entre los que negociaban.

Igual que en esas representaciones se tomaba un espacio de relación común construido para hablar de temas comunes, hoy la Alameda Chabuca Granda es una zona liminal de reunión. La forma de acercarse a estos espacios, la convierte en una zona de negociación de límites pues dentro de ella se transgreden las normas sociales y se presentan nuevas convenciones para apropiarse del espacio. En ésta zona se encuentran la memoria de la Lima antigua como lugar de reunión y las nuevas experiencias de modernidad de sus habitantes.

En el espacio público, es el uso espontáneo el que permite que un lugar se mantenga activo en la memoria de los habitantes por su funcionalidad y

significación como ámbito de experiencias comunes. Este uso permite el diálogo entre lo moderno y la tradición. Fuera de la Alameda siguen existiendo las zonas inseguras que se ven desde la misma, como un aviso silencioso sobre la necesidad de crear un diálogo con la ciudad entera, con esas zona límite que nos permiten insertarnos a la ciudad desde una propia experiencia de identidad.

Por ello, las formas de representación de los sectores populares y sus actores encuentran en este espacio público un territorio de negociación donde poner en juego el lenguaje, las prácticas comunicativas y convenciones propias de la calle. Aquí, el espacio es tomado de modo transgresor, ejerciendo violencia sobre los límites, exaltando las estrategias de acriollamiento que ubican la viveza como una cualidad indispensable para adquirir pertenencia a la ciudad.

De este modo, los cómicos ambulantes de Lima, cuyo trabajo se ha caracterizado por la trashumancia, habitan este espacio sin permisos escritos, en una continua lucha con la autoridad municipal. Por ello, realizan un espectáculo ambulante en la medida en que es informal (no está regulado) y ocupa el espacio público, lo cual define su naturaleza como espectáculo y muestra una de sus formas de transgresión.

La mayoría de los cómicos de la Alameda son provincianos, y el aspecto urbano de grandes edificios y avenidas fue lo que más llamó su atención al llegar a la ciudad de Lima. Lo «amplio» y «monumental» son características que se contraponen a la forma urbana de sus ciudades, donde todo es reservado y más pequeño. Esto se aplica a las zonas de reunión como la Plaza de Armas y la Plaza San Martín. Estos dos lugares, a diferencia de las plazas de su ciudad de origen, resaltan no sólo por el tamaño, sino por el dinamismo del lugar, poblado de gente y diversas actividades.

Lo que me quedé sorprendido [de] acá eran los edificios, las casas, eran grandes. Allá en Chimbote nunca has encontrado casas grandes, solamente casas chiquitas he mirado, pero me quedé sorprendido [de] la Plaza San Martín, mire el Jirón de la Unión, tanta gente que se ve por ahí. Lugares [así]

en Chimbote muy poco, la gente muy poco que se queda pegado, la gente se ve de lejos, alejado. (Entrevista al Mono Pavel, 2007)

Así, al habitar los espacios públicos de reunión se vuelve parte del ideal de participación en el proyecto de modernidad anhelado. En este sentido, la Alameda ha sido reconfigurada por los sectores populares, según los patrones de asentamiento de la población migrante centrada en los espacios públicos de reunión y recreación. Por ello, al tomar los cómicos este espacio para sus representaciones se han ubicado en una zona límite, una frontera que es tomada y habitada ante la ausencia de otras manifestaciones.

Nosotros [...] respetábamos todos esto, pero cerrar un parque donde hay un anfiteatro donde no les das uso, y aquí a los tres anfiteatros no les das uso, entonces para qué invertir tanto en anfiteatros si no le vas a dar uso. Entonces yo también reclamo mis derechos, reclamo mis impuestos, porque el público reclama. En parte nos pertenece solo que la municipalidad es la que lo controla, porque si ellos vinieran y trajeran músicos invadiríamos otra plaza, buscaríamos otro sitio. (Entrevista a Blackaman, 2007)

La Alameda Chabuca Granda, así, se ha convertido en uno de los referentes más importantes para el entretenimiento de sectores populares, pues desde ella se relacionan con el centro de la ciudad y con su periferia por medio de una convención transgresora. Es pues un lugar con un gran significado simbólico y que reúne un público consumidor. Habitar este espacio significa poblarlo de representaciones estéticas, tal y como una feria, integrando las prácticas económicas y de recreación para poder relacionarse con el otro y activar un sentido de pertenencia a la ciudad.

Es así que la forma de relacionarse con el otro en esta zona liminal propone otra transgresión de los imaginarios sociales tradicionales en lo que a la condición migrante se refiere. El migrante es presentado como el vivo que aprovecha transgredir las convenciones o normas para adquirir su identidad y su lugar dentro del espacio sociocultural.

B. El círculo, lugar para mirar-se.

La teatralidad necesita un espacio para hacer visible los signos de la representación, para su organización e interacción. Y esta tarea pasa, principalmente, por la función enunciativa de los cómicos, en la manera en que ellos habitan el espacio para resemantizarlo y comunicar que es suyo.

El anfiteatro dentro de la Alameda, de estructura circular, cuenta con cuatro grandes niveles para asiento de los espectadores. Una vez que llegan los cómicos, el espacio se transforma y se vuelve un espacio ritual donde la circularidad guía el uso que se hace del espacio. Los cómicos marcan su territorio desde el centro del anfiteatro, la gente que lo ocupaba se retira o se queda, porque sabe que va a empezar el espectáculo.

El modo en que los cómicos llegan, marca su primera relación transgresora con el espacio. La marca del mismo como zona de trabajo se realiza al colocar los objetos que caracterizan sus presentaciones: parlantes, radio, maletas y grandes bolsas negras cerradas. Así, el centro del círculo es la primera zona del anfiteatro sobre la que se marca una distinción para señalar que está ocupado.

Llamaremos a este centro el punto caliente de la acción comunicativa, lugar donde surge el hecho teatral. Fuera de los anfiteatros, los puntos fríos y tibios son usados por el cómico para vigilar la zona y encontrar la estrategia adecuada que permita llamar la atención de los paseantes. Sentados en bancas o caminando alrededor de los anfiteatros tomados, su presencia significa que no falta mucho para que empiece el espectáculo. Poco a poco los cómicos se van desplazando hasta quedarse sólo dos o tres por anfiteatro.

Aquí se explota la circularidad del espacio con dos movimientos, uno centrífugo y otro, centrípeto, los cuales se alternan según el uso de cada cómico. Desde el centro del anfiteatro se inicia la acción que se extenderá de modo centrífugo hacia las afueras del anfiteatro. En esta acción centrífuga el espacio se proyecta desde cualquier punto y nivel de la zona exterior del anfiteatro hacia

los espectadores para ser habitado por ellos. Una vez que ya todos están reunidos, de modo centrípeto la atención se dirige a la zona interna del anfiteatro donde se realiza la presentación del cómico y los espectadores son exhibidos.

Vemos en estos dos movimientos, en primer lugar, una estrategia de asentamiento dentro del espacio para resignificarlo y hacerlo llamativo al público que va a verlos. Y en segundo lugar, se pueden ver como estrategias para marcar su territorialidad dentro del espacio, relacionado su trabajo en los anteriores espacios públicos. Sin el permiso correspondiente, la acción de toma del espacio debe ser intempestiva y efectiva, sobre todo, para llamar la atención de los transeúntes.

Ahora, si bien el anfiteatro es un lugar ya construido, la acción de toma del ruedo, sigue siendo intempestiva y transgresora. Conviene ser rápido y llamativo, irrumpir en el espacio de la Alameda para ser efectivo en la toma del espacio. Y lo centrípeto y centrífugo otorga una dinámica de uso del espacio que les permite resemantizarlo con focos de acción simultáneos, tanto dentro como fuera del anfiteatro.

El anfiteatro, así, como lugar escénico es un espacio mimético en el que se crea un *mundo posible* como creación de una realidad o ficción. En él pueden sentar sus reglas de asentamiento y apropiación acorde a su forma de representación guiada por un tipo de sensibilidad que llama a abarcar todos los espacios posibles de reunión y hacerlos suyos para insertarse a través de ellos en la ciudad. Cómicos y público se adueñan del espacio para hacer uso de él como lugar de relación común. En él la relación con el público y las representaciones son exhibidas por la circularidad del espacio.

Lo que queda como señales del asentamiento son desperdicios de alimentos, como botellas, bolsas y recipientes de plástico, así como papeles higiénicos y hojas de periódicos. Lo que se llevan los espectadores es el haber accionado su imaginario con lo representado, creando una forma de habitar un espacio

como si fuera un lugar donde se pueden barrer las convenciones y normas de cuidado del ornato, pues existe libertad para ello.

Esto deja al descubierto cómo el anfiteatro se vuelve un espacio donde la transgresión es permitida, y donde, como veremos más adelante, las relaciones proxémicas convencionales son borradas. Se abre paso a nuevas convenciones que implican adueñarse del espacio y tomar partido dentro de la representación. En este sentido, el anfiteatro no es sólo un lugar para mirar, sino también para convivir por horas, así como mirarse a uno mismo en su relación con el otro y con el espacio que se habita.

B.1. El círculo como acción simultánea: zona alpina y zona vagina.

El círculo es, pues, una característica importante para analizar el espacio dado el foco de acción simultáneo que proponemos. En él todo se exhibe, tanto a actores como espectadores, pues todo el espacio del anfiteatro es usado para desarrollar la acción escénica, y por tanto, existen distintos focos de atención que se activan de modo simultáneo o se desplazan rápidamente por acción de sus enunciadores. Cabe señalar que la categoría de enunciadores incluye tanto al cómico como al público, dada la exhibición, lo cual hace más interesante el uso del espacio desde adentro.

Así, en cómo es semantizado el espacio circular encontramos una relación con la exaltación de lo vulgar por medio de la transgresión de las formas de articular los distintos focos de atención, de lo cual nos ocuparemos a continuación.

Los tres niveles de gradas son usados durante el saludo, la presentación, la venta de productos y la despedida. Sólo en la parte de presentación del espectáculo es que se centra mayoritariamente la atención en la zona circular central o punto caliente. Estas zonas tienen su nombre dentro del argot de los

cómicos, de tal modo que la zona de las gradas es la zona *alpina*, y la zona de abajo, la zona *vagina*⁸⁹.

En la zona *alpina*, el plano de arriba es exaltado, pues es el que está más cerca del cielo. Por ahí suben los globos de gas que se desprenden de la mano de los niños, pasan las aves, un avión y hasta cuelgan sogas imaginarias señaladas por los cómicos. Desde ahí se puede ver lo que sucede en los otros ruedos. Este es el lugar del público participante que se va redefiniendo según la afluencia del mismo, tanto en cantidad como por las acciones con que habitan el espacio en relación con el espectáculo.

En esta zona, el cuerpo del cómico eleva su tamaño para llamar al público que se encuentra en los alrededores de la Alameda. Y por la misma, también se pasean los cómicos para resguardar que nadie salga del anfiteatro ni abandone el ruedo sin antes haber pagado su asistencia.

En la zona *vagina*, el plano de abajo es el que centra la atención de las miradas, pues siempre hay algún cómico haciendo algo. Este espacio es usado completamente, por uno o dos cómicos. Es la zona principal para la actuación, y es ahí donde se concentran sus efectos personales, el equipo de sonido y las bolsas de canchita que venden. El transformarse en personajes ocurre ahí y desde ese lugar se genera la relación con el público participante que cruza el círculo para desplazarse de sitio o es invitado para realizar algo con los cómicos.

Desde la zona central circular es que se sube a la zona de arriba, jugando con los focos de acción simultánea. Por ello, ambas zonas están en constante apropiación por parte del cómico durante todo el espectáculo, pues el cómico acciona focos para mantener la atención del público en todo el perímetro circular.

⁸⁹ Este tipo de referencia a los lugares como *alpina* o *vagina* es usado como parte de la convención del espectáculo, y forma parte de las situaciones de humor que serán analizadas más adelante.

Podríamos decir, en este sentido, que la zona *vagina* es la zona de provocación por parte del cómico, y la zona alpina, la del público, la de respuesta. Desde un nivel bajo se provoca al nivel alto, la mirada es orientada hacia lo que ocurre en el nivel de abajo, donde nada puede esconderse, todo está expuesto. Pero a su vez, la zona baja puede transformarse por la respuesta de la zona alta. Es esta retroalimentación entre ambas zonas la que marca la dinámica del espectáculo, y que también cuenta con movimientos centrípetos y centrífugos en la zona interna del anfiteatro.

Así, cuando el cómico se encuentra en la zona de arriba, cambia el eje de su visión y su relación proxémica con el espacio. Lo que estuvo abajo cambia de posición y sube a un nivel que lo relaciona más cercanamente con el público, forma parte de ellos y mira con cierta distancia lo que ha sucedido en la zona de abajo. Si queda algún cómico en la zona de abajo, se encuentra dialogando con la gente o con el cómico que ha tomado la zona de arriba. Pero si no hay nadie, otra vez está el espacio sólo poblado con los significantes del espectáculo: maletas, micros, parlantes y bolsas negras repletas de cancha salada.

B2. Círculo como metáfora del espacio y el tiempo.

Chevalier y Gheerbrant (1980) refieren que los santuarios de los pueblos nómadas están habitualmente contruidos sobre estructuras circulares. Mientras, con el patrón de asentamiento sedentario predomina el cuadrado. Y ello esta conectado a las relaciones espaciales del espectáculo ambulante, tanto en organización de la acción como de la visibilidad.

Pero además, podemos constatar que es con el círculo que se abren los puntos de reunión en las fiestas de provincia. Ya sea alrededor de una caja de cerveza o simplemente bailando, el círculo llama a la reunión en torno a un centro, que puede ser ocupado o no, pero que esta ahí significando el motivo de la reunión, protegido además por una barrera humana.

En esto hallamos una referencia al centro como punto clave o foco de una interpretación del sentido en una reunión. Sin embargo, es interesante

constatar que el círculo en las fiestas de provincia también permiten los focos de acción simultánea, por lo cual las relaciones contenidas dentro del círculo se expanden, como vimos, en los movimientos centrífugos y centrípetos dentro del anfiteatro.

Así también, en el círculo podemos hallar relaciones no sólo de espacialidad, sino también de temporalidad. El círculo connota a un ciclo de tiempo que no escapa de las connotaciones rituales y de la pertenencia a una comunidad. Un ciclo de tiempo circular se reescribe constantemente sobre sí mismo para cerrarse y volverse a abrir, siendo esto también símbolo del retorno. Esto responde, pues, también a la estructura de las presentaciones de los cómicos, de estructura circular más no por ello repetitiva, sino, de forma espiral construida sobre la presentación anterior. Cabe recordar que ésta estructura circular acompañó a las primeras presentaciones de los cómicos, empezando por Acuña hasta la actualidad.

B3. El círculo como lugar para mirar y mirarse: el público.

En esta perspectiva, resulta interesante constatar cómo la disposición de las gradas de los anfiteatros forma círculos concéntricos dentro de él. Estos círculos están a su vez cortados por dos entradas que los conectan con el resto de la Alameda como parte del espacio. En la forma en que se toma este espacio no se contempla respetar esas fronteras sino que todo es llenado por la presencia del público, haciéndose un lugar a cómo de lugar dentro del anfiteatro.

Y así vemos que un grupo de personas reunidas circularmente no sólo se juntan para ver, sino para ser parte de algo. Esta circularidad, entonces, convierte al espacio del anfiteatro en un lugar para mirar y para mirarse. Se es un espectador pero a la vez un participante pues el foco de atención puede posarse sobre un espectador a referencia del cómico. El público mira lo que sucede en escena pero a la vez es mirado e interpelado por el otro que tiene a su costado o al frente. Todos están expuestos, no sólo el cómico, a ser parte del espectáculo.

Y de este círculo que todo lo expone, parte la simultaneidad de acción dentro del anfiteatro. Mientras un cómico habla desde la zona de abajo, otro está vendiendo bolsas de cancha, y también hay una tercera persona vendiendo gaseosas. La simultaneidad se da en los momentos de venta de productos y de cobro, los cuales son insertados como parte del espectáculo. El foco también puede variar dentro del anfiteatro por acción de los participantes, pues mientras la zona de abajo provoca a la de arriba constantemente, el cómico utiliza estos estallidos para estructurar su espectáculo por medio de la improvisación.

Pero así como dentro del anfiteatro la circularidad expone todo, lo expuesto queda también encerrado dentro del círculo. Justamente, la palabra *ruedo* usada por los cómicos para denominar a la reunión de gente también hace referencia a un límite o contorno que encierra algo en su interior⁹⁰. Así, se crean micromundos con una dinámica de relación propia y una serie de reglas regidas por cada cómico. Es más, con la cantidad de público que llena los anfiteatros, es imposible en algunos puntos de la tarde, especialmente los días domingo, encontrar un sitio para ver o para pararse.

Entonces, cualquier resquicio entre dos personas es usado para mirar. Los cuerpos se superponen y crea un nuevo espacio de relación el cual borra los límites de lo privado. El espacio es sobre-habitado hasta tal punto que resulta difícil salir de él en ocasiones; es imposible no formar parte y no ser visto por todos.

B4. Círculo obliterado, obstruido: la masa.

El cuerpo del público de pie forma una cerca humana que no permite la visibilidad de la acción del «punto caliente». El anfiteatro crece en su zona *alpina* y se rebalsa en su zona *vagina*, pues las dos vías de acceso también

⁹⁰ En el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua española (2001)* el ruedo se define como *parte puesta o colocada alrededor de una cosa* y como *las tierras o heredades situadas en los alrededores de la ciudad*. En este sentido, podemos ver una relación entre los ruedos y las periferias, rodeando la ciudad. Dentro del ruedo se producen sentidos a manera de micromundo que hacen referencia a un afuera, la ciudad. Entrar al ruedo, salir del ruedo o salir al ruedo se vuelven formas de conectarse con nuestro espacio público por medio de estas representaciones.

son cerradas por el público que se estaciona en las entradas para poder ser parte del ruedo.

Entonces, el espacio escénico que se construye dentro del anfiteatro tiene como referente los espacios socioculturales migrantes y su relación con el sujeto que los habita y los resignifica, acorde a los patrones de comportamiento y reunión donde prima la tugurización del espacio.

En ellos la forma que adoptan los cómicos para tomar el espacio es fundamental para hacerlo suyo, para habitarlo. Esta implica transgredir las normas de apropiación frente a la autoridad, y una vez ya instalados, generar la participación del público moviendo el foco de atención a cualquiera de los participantes de acuerdo a su dinámica de representación.

Además a esto es interesante señalar el contacto con los estímulos desde fuera del anfiteatro. El ruido del tren, la música, los cantos evangélicos, la voz en cuello de los predicadores y de los mismos paseantes son una competencia que lleva a hacer mucho más activo el uso del espacio por parte de los cómicos para evitar la distracción del público y de ellos mismos.

El círculo del anfiteatro, de esta forma, exhibe por medio del uso del espacio todo lo que se encuentra dentro de él. Para que se active durante el espectáculo necesita de un foco simultáneo de acción que no sólo mantiene atentos a los espectadores, sino que les permite mirarse y relacionarse bajo las convenciones del espectáculo. Esto precisa la participación activa, propiciando con ello, la performatividad del espectáculo por el grado de impacto de la relación que se establece entre público y espectadores.

4.2.2 La presencia erótica

Alfonso Cánepa: *Vine a Lima a...*

Qolla: *...recobrar mi cadáver*

Alfonso Cánepa: *Así comenzaría mi discurso...*

Qolla: *...Cuando llegase a la ciudad.*

(de un salto sale de la rampa)

¡Esta no es mi voz! ¡¿Quién eres?!

GrupoYuyachkani. Adiós Ayacucho.

La presencia que se adueña del anfiteatro es esencial para entender las relaciones desplegadas en el lugar escénico. Es el comediante quien significa el espacio y a través de su gestualidad el público entra en relación con lo presentado en la arena del círculo.

Y tomamos la presencia del cómico ambulante en relación con una ausencia. Pero no nos referimos a la relación de ausencia con un personaje textual que interpreta, sino a la ausencia que llena al habitar un espacio público que reclama una presencia activa y mediadora⁹¹. Es justamente en las fiestas que encontramos la función mediadora del actor cómico quien abre el espacio para que pasen las comparsas y establece puentes de relación más directos con el público.

En este sentido, el cómico ambulante se presenta como un mediador cuya presencia permite articular el espacio de los anfiteatros con el público. El cómico ambulante ha abierto nuevas formas de representación en el espacio público de Lima y provincias y ha re-significado el papel de la participación de los habitantes dentro de él para otorgarle sentido a lo que allí se representa. El cómico se exhibe de modo transgresor, y exaltando siempre lo vulgar bajo la

⁹¹ Miguel Rubio en *El cuerpo ausente* (2006) se refiere a las ausencias (desparecidos, mutilados, muertos de la violencia política) que reclaman un cuerpo de representación para las acciones escénicas que los nombren. Para esta investigación, como lo especificamos en el capítulo I en el apartado de performance, los espacios públicos también reclaman una presencia que los habite y los signifique, en la medida en que puedan servir como mediación entre el pasado y el presente del lugar que habitamos.

forma de la *viveza criolla*, con el fin de comunicarse con su público por medio de la risa y generar su participación.

A. *El cuerpo como signo y estímulo erótico.*

En nuestra definición de teatralidad, el elemento que permite la lectura de la misma es el comediante. Y a este cuerpo que transita por el espacio lo significamos una vez dentro de él y le pedimos verosimilitud⁹² en relación a lo representado. Para alcanzar esa verosimilitud el cómico usa una corporalidad que nosotros, para efectos del análisis llamamos «híbrida».

El cómico ambulante es, pues, la presencia significativa dentro del anfiteatro y su realidad cotidiana le sirve de texto para representar. Necesita una respuesta inmediata para hacer suyo el espacio, para hacerlo llamativo y significarlo. Y en relación con ello, su representación de tipos también dependerá de su presencia en el espacio con una gestualidad específica que el público logre reconocer.

Resulta interesante en este proceso constatar cómo los mismos visitantes de las plazas toman el espacio. De ser un paseante y un observador de lo que acontecía en la plaza, los sujetos migrantes llegados a la capital adquieren protagonismo. De esta acción, salen los primeros cómicos ambulantes y arman los ruedos, guiados por la necesidad de crear una estrategia económica de supervivencia.

Al respecto Rubio⁹³ se refiere a la palabra *camaq* del idioma quechua, la cual se traduce en la *vida que aparece* o está escondida detrás de una forma de la naturaleza. Detrás de los apus o por la acción del agua sobre la tierra, la vida aparece de pronto como una irrupción pues el lugar reclama un tipo de

⁹² La verosimilitud para efectos de esta investigación se encuentra dentro del código de la representación. Lo verosímil es la relación directa entre la realidad construida o representada y la realidad representante. Patrice Pavis (1980: 535) «la verosimilitud es un eslabón intermedio entre dos “extremos”: la teatralidad de la ilusión teatral y la realidad de la cosa imitada por el teatro.»

⁹³ Entrevista a Miguel Rubio. Ver Fuentes Bibliográficas primarias.

presencia. Es así que la calle requiere de una presencia propia y transgresora, la cual pueda romper con la cotidianidad del espacio público. Y esta presencia se hace carne en sus propios usuarios.

De este modo, la *vida que aparece* en la calle con la presencia de los cómicos es transgresiva en todo el sentido del término porque irrumpe rompiendo con lo cotidiano del entorno para instalarse con el uso de su cuerpo y voz en el espacio de forma extra-cotidiana. Y sin embargo, lo extra-cotidiano no sale del discurso de lo urbano, sino que encuentra formas de actualizar y hacer llamativo un modo de representación.

Lo extra-cotidiano se lee por medio de signos que el cómico construye y enuncia. Por ello, nos referimos a la presencia del cuerpo del cómico como una exhibición de signos que funcionan como *estímulos eróticos*. Estos exponen y estimulan por medio del trabajo corporal del actor el apetito de alguien que ve. Y el apetito está definido como un impulso instintivo que lleva a satisfacer necesidades y deseos.

Entonces el cuerpo como canal del cómico para llegar al público depende de una retroalimentación por parte del mismo. El cómico de la Alameda, actualmente migrante del norte del país en su mayoría, expone al espacio público su cuerpo buscando conectarse sensorialmente con el espectador⁹⁴. Pueden entrar intempestivamente al anfiteatro, rodearlo gritando desaforadamente, cantar y bailar dentro de él o llamar al público colocándose en la parte alta del anfiteatro para poder ser visto en todo el espacio. De todos modos hay un cuerpo que reclama ser visto y usa un tipo de gestualidad para hacerse notar, adquiriendo una identidad.

En este sentido, el tipo de corporalidad que usa el cómico es definida para este estudio como *híbrida*. Existe un modo de codificar el cuerpo según su cultura

⁹⁴ Cuando los cómicos se refieren a lo que hacen con su cuerpo para manejar la atención del espectador utilizan verbos como *coquetear*, *seducir*, *encantar*, *provocar*. El estímulo sensorial, de este modo es crucial para su trabajo y para producir una respuesta en el público: quedarse o marcharse, pagar o no pagar.

de procedencia donde todo es más reservado. El cuerpo no se muestra sino bajo una convención cultural. Sin embargo, al llegar a la ciudad el cómico necesita de la exhibición del cuerpo según ciertos patrones para llamar la atención.

Leemos pues en esta corporalidad que construyen los cómicos un encuentro entre tradición y modernidad en el espacio público. El cómico rescata de este encuentro un modo de codificar su cuerpo en relación con el espacio y el público al que quiere llamar la atención. Y por ello, entra en juego el consumo de medios como la televisión y diarios como saberes compartidos con su público. La exhibición del cuerpo entero y de sus zonas escondidas necesita de una apertura que descubra lo que se encuentra escondido, que las resalte y las haga protagonistas. El pudor y la vergüenza son suplantadas por el avivamiento criollo que desnuda al cómico frente al público y le permite a éste *desnudar* también al público.

Así también, por medio de la interacción cara-a-cara con el público, la palabra cumple un papel crucial. Es a través de la forma en que el sonido físico de la palabra llegue a su interlocutor y apele a él, que estaremos hablando de una voz performática⁹⁵, que *dice* y *hace*. Una voz que se presenta para hacer algo donde surge la acción de enunciar.

En este caso, podemos decir que tanto cuerpo como voz se integran. A un cuerpo transgresor le corresponde una voz transgresora que llena el espacio del anfiteatro y exhibe la presencia del cómico como el dueño del ruedo. Pero además de la fuerza enunciativa de la voz, se ubica una voz performática, un modo de hablar que refiere a la pragmática oral de los espectadores.

Y si la gente viene es porque, carajo, es el lenguaje popular. Es algo que en eso yo tengo mucha razón, si a mi no me gusta la grosería, que hago entonces dentro de los groseros. Yo creo que la grosería viene a ser parte de una cultura, yo lo tomo así, porque la grosería se habla en todas partes del mundo.
(Entrevista a Blackaman, 2007)

⁹⁵ Nos referiremos específicamente a ella en el sub-título de *Mímesis, público y convención* contenidos, en este mismo capítulo.

Y podemos decir, además, que la forma en que esta voz se hace presente dentro del ruedo es también un signo que funciona como estímulo erótico. El cómo se juega con la tonalidad de la voz, los volúmenes, o el timbre de cada uno de los personajes que dan vida y los efectos que les sirven para crear atmósferas sonoras en una situación, construye junto con el cuerpo, los gestos que le permiten comunicarse con el otro, por medio de la performatividad del habla.

El cuerpo del cómico migrante toma las plazas públicas y a través de la performatividad de su cuerpo y voz, en movimiento y expuestos, podemos leer una historia. Ya sea en signos intencionales o no, existe un registro cultural que la memoria transmite al cuerpo al diseñar la representación. Y es en ese viaje de la memoria corporal realizado por cada cómico que se gesta la forma que tomará su cuerpo, lo que usará y resaltarán sobre el escenario para ser apreciado por otro.

Para Ubersfeld (1996), el comediante emite signos intencionales, los cuales se hallan guiados por la acción de representación. Así también, emite signos no intencionales que son entendidos como “estilo” por el espectador, y que llevan en sí un rastro de sus trabajos anteriores. En este tipo de signos no intencionales podríamos ubicar también las características físicas y sociales de los cómicos, y que son mostradas por ellos mismos⁹⁶.

De este modo, el cómico ambulante es un actor social y a la vez un actor de representación. Es ahí que no es sólo un hombre más caminando por el espacio, sino alguien que hace y está ahí para significar algo, para ser signo y estímulo ante alguien más.

B. Del vivo al cómico ambulante.

Hoy el trabajo del cómico es una forma híbrida, la cual toma los elementos esenciales de cada una de las formas anteriores de trabajo realizados en la

⁹⁶ Por ejemplo, varios cómicos tienen marcas en su cuerpo como cicatrices o chuzos. Estos son exhibidos ante el público para mostrar cómo es la vida en el trabajo de la calle.

calle para llamar la atención del público de un modo eficaz. Y la forma que han tomado para presentar este híbrido se encuentra en la figura del vivo de la estrategia identitaria del acriollamiento usada por la mayoría de migrantes en la capital.

En primer lugar, podemos constatar una memoria corporal producto de las diferentes sensibilidades adquiridas con los trabajos anteriores. Entre los trabajos realizados por la mayoría de cómicos encontramos payasos⁹⁷, fakires, dislocadores, charlatanes, magos, y según testimonio de algunos, ladrones. Es interesante constatar que todas estas actividades necesitan de una corporalidad especial para ser realizada, ya sea por la elasticidad, rapidez y precisión del movimiento.

Así, la presencia del cómico ambulante en el anfiteatro toma lo cómico del payaso, la plasticidad corporal de los dislocadores, la picardía y engatusamiento del charlatán y la capacidad de asombrar del mago o prestidigitador. Sin embargo, lograr comunicarse con el público no es tarea fácil. La mayoría hace alusión a la necesidad de poseer habilidades especiales para ser un cómico ambulante.

Entre las habilidades se encuentra: ser gracioso, carismático, ser el más «vivo», es decir estar en todas. Así también, ser espontáneo, saber improvisar, y lo más importante, saber mandar la grosería en el momento preciso:

El cómico es espontáneo/jodido/fregado/cochinea a uno/cochinea a otro/ ¿Por qué crees que él se viste de mujer?/ Ese es su arte/ nosotros lo hacemos porque nos gusta/ y por eso/ tu tienes que pagar/Este es el teatro/pero aquí/mucha gente paga por miedo/Esta es la calle/esto es libre⁹⁸

⁹⁷ Al respecto de este tipo de trabajo, varios de los cómicos están relacionados con el espectáculo circense en carpas de barrios populares de la ciudad. Estos espacios son focos de entretenimiento trashumante que también guardan una vital importancia en la forma de diversiones de los barrios populares. Hasta hoy, de lunes a viernes, además de realizar shows personales, trabajan alquilando carpas de barrio para realizar funciones. La forma de organización del trabajo es como una especie de *pandero* donde varios trabajan en el show de uno, y luego, uno trabaja para el show de otros. Aquí puede leerse un canal de reciprocidad y redistribución dentro del grupo de cómicos, de generación en generación.

⁹⁸ Cómico Petete. Ver Fuentes Bibliográficas primarias. Observación 9:

Así, ser un buen cómico significa conocer el alma del espectador y equilibrar lo vulgar con lo chistoso, pero sin llegar a extremos, como relata Jofré, uno de los cómicos.

Pero no llegamos nosotros a la vulgaridad cruda, por ejemplo, yo puedo mandarme un *carajo*, puedo hablar un *mierda*, pero parece mentira, sabes el momento en que lo dices y la gente goza con esa palabra, con esa frasecita vulgar, lo goza, se divierte. (Entrevista a Jofré, 2007)

Fuera de las habilidades señaladas también encontramos referencias a la necesidad de poseer un don natural para ser cómico ambulante. Este discurso sobre el *don* se refiere a la capacidad de ser todas las características antes señaladas, y a la vez, tener un estilo.

Eso tiene que ser nacido, tienes que nacer para ser cómico ambulante porque acá han venido varios, yo les he agarrado de correazos a varios que han querido ser cómicos, porque me decían, ayúdame, y entraba yo y les explicaba, y cuando veía que no respondía, que no atendía [hace un gesto de golpear] el cómico ambulante tiene que ser rápido, espontáneo, y sus chistes son improvisados, entonces acá el que no improvisa, no es para que sea cómico ambulante. (Entrevista a Jofré, 2007)

Sin embargo, cuándo los cómicos relatan cómo se hicieron cómicos, siempre se encuentra la referencia a un cómico que observaron como modelo. Fue en la Plaza San Martín y la Plaza Guadalupe, en el centro de Lima, donde la mayoría de cómicos de la Alameda se sentaban a *no hacer nada* cuando llegaban a la capital. En ella se topaban con la presencia de oradores y cómicos ambulantes, en su mayoría también migrantes, a los que observaban con detenimiento.

Vine solo, no conocía la capital. Vine y me puse a ver cómicos ambulantes que trabajaban antes en la Plaza Guadalupe, casi frente al Palacio de Justicia. Te lo juro que tuve tanto temor que el mismo día me regresé a mi pueblo, el mismo día. (Entrevista a Blackaman, 2007)

Y en esta observación constataron que poseían habilidades que podían ayudarlos a realizar el mismo trabajo.

Un día vimos al Cholo Juan y de arranque nomás nos metimos al ruedo. Lo que sí, es que nosotros desde muy temprana edad siempre nos gustaba participar en el colegio, nos gustaba cantar, bailar, contar chistes, sentíamos el arte así sin necesidad de haber conocido la calle [...] Entonces yo le digo a mi hermano, “hay que recurrernos así como esos patas” Y de ahí cholo Juan nos decía, “esta bien lo que hacen así, pero ahora tienen que aprender a cobrar”. Y así empezamos a caminar con él, como tres meses, él hacía su aguja [Se perforaba el cuerpo], yo hacía mi salto, mis dislocaciones, y juntábamos nuestro dinero entre los tres, mi hermano y yo nos pintábamos de payaso y así sucesivamente salimos. (Entrevista a Petete, 2007)

La mayoría de los cómicos han trabajado como vendedores informales desde niños en su ciudad de origen o vivían en las calles realizando trabajos eventuales que incluían hacer números en las avenidas. Entonces les parecía fácil pararse en la calle a «hacer», pero no lo era hablar frente a un público. Esto guarda estrecha relación con las referencias a la oralidad y saberes populares que no les era posible poner en práctica al no conocer los usos lingüísticos del público de la capital.

Cuando se pararon por primera vez frente al público, la mayoría tuvo una guía con mayor experiencia, quien llevaba cierto tiempo en Lima. Entonces algunos cómicos como Blackaman empezaron armando el ruedo a otro cómico, o como en el caso de Petete y Jofré, ellos trabajaban como dislocadores o payasitos y otro cómico hablaba al público y pedía la colaboración. Ellos empezaban *haciendo* con el cuerpo para luego una vez adquirida experiencia dentro de la ciudad explotar el discurso de la palabra.

yo hacía dobladas, me doblaba el cuerpo, me ponía una pierna en la cabeza, fumaba cigarro con los pieces [sic] y de ahí dejé un poco de eso, y me dediqué un poco a la payasada y de payasito me decían “escobita”, y como dislocador me decían “El hombre goma”. Ahora como soy cómico, hago reír, hago fonomímicas, ya no nos pintamos la cara solamente hacemos reír así nomás.

Entonces este, despintado ahora hacemos reír a la gente. (Entrevista a Pavel, 2007)

Es interesante cuando los cómicos se refieren a las dos etapas dentro de su experiencia de trabajo: pintado y despintado. La primera, hace referencia al trabajo como payaso, con el uso de una máscara. Mientras, la condición de “cómico” se refleja en la cara despintada, libre de retoques de color. Sin embargo, podemos señalar cómo el maquillaje ha sido reemplazado por el gesto sobre la cara lavada o cubierta de otro tipo de maquillaje, el femenino.

Así observamos cómo la competencia del «saber hacer» la fueron adquiriendo por medio del trabajo continuo⁹⁹ y su capacidad de insertar otras habilidades que podían atraer al público. Pero, por sobre todo, reconocen la importancia de preparar su cuerpo y su voz para la calle, y adquirir una conciencia sobre lo que se está haciendo frente a los espectadores, de qué modo lo hacen y qué necesitan para lograr comunicar lo que desean.

[En mi trabajo] más le tengo fe yo a mi cuerpo, porque mi cuerpo lo meneo para acá, para allá, lo camino, lo exploto bien. (Entrevista a Jofré, 2007)

En segundo lugar, este conjunto híbrido de corporalidades tomó carne en la figura que presenta el cómico ambulante, el vivo. Esto le permite configurar una identidad lejana a la del *tonto recién bajado* y *sub-alterno* para transgredir el espacio de la Alameda y su mismo cuerpo. Un cómico ambulante es «achorado» y está siempre en posición de defender su derecho a trabajar en el espacio público. Pero también es un migrante más, fuera del anfiteatro, y deja constancia de ello al presentarse.

El cómico ambulante siempre es más vivo que el público, y se disputa esta condición frente a otros cómicos cuando están en escena. En estas

⁹⁹ Cabe señalar que algo que los cómicos manifiestan es que por el dinamismo de las plazas públicas en Lima ellos han podido trabajar más y conseguir mayor experiencia en su trabajo. De los dos ruedos diarios que podían hacer en provincia, aquí podían realizar entre cuatro a seis, siempre y cuando pudieran encontrar un espacio libre para trabajar y sin tanto control policial. Aún así, eran llevados a la comisaría en reiteradas oportunidades por alterar el orden público.

presentaciones en que interactúan dos cómicos, un cómico siempre somete al otro por medio del ingenio. Es interesante ver cómo la figura del «vivo» se ha relacionado con la del gracioso o pícaro, pues puede verse la necesidad de no pasar desapercibido dentro de la ciudad, y cómo esto se ve en la exhibición del cuerpo.

[Como cómico, la persona] tiene que ser talentosa, ¿me entiendes? Tener mucha habilidad de palabra, oratoria, sugestión psicológica; nunca, nunca tiene que amilanarse ante nadie porque no falta un espectador que te va a joder. (Entrevista a Blackaman, 2007)

El uso de una serie de estrategias permite al cómico sacar provecho de las situaciones que enfrenta o desligarse de responsabilidades usando su ingenio. De este modo, el ingenio del cómico es la llave que permite sobresalir entre los demás, ocultarse y exhibirse cuando le resulta pertinente.

Esta corporalidad híbrida, entonces, es construida en base al estilo de cada cómico por medio de una gestualidad y mímica particulares. Este punto es el que desarrollaremos a continuación.

C. Gestualidad y mímica de una corporalidad híbrida.

El hecho de tener un cuerpo¹⁰⁰ que exhibir ante los demás requiere del diseño de una corporalidad acorde al espacio en que ese cuerpo se va a movilizar, a lo que va representar y frente a quiénes lo hará. La representación necesita un referente para crear el mundo posible que construirá una realidad en escena. En el caso del cómico ambulante el mundo de afuera actúa como referente y esto es vital para poder representar lo mejor posible, diseñando una corporalidad, acorde a su estilo.

Por medio del uso de niveles, velocidades y direcciones, el cuerpo del cómico se desplaza por el espacio del anfiteatro modificándose constantemente para

¹⁰⁰ Las edades de los cómicos fluctúan entre los 35 y los 55 años de edad. Todos tienen pareja e hijos, los cuales no participan del trabajo, sino apoyando con la música.

asumir las caracterizaciones de personajes tipos. Cada movimiento realizado está conectado con algo que desean mostrar a alguna zona del público según el foco de acción que active.

En una representación tradicional el comediante se transforma de principio a fin y utiliza, en mayor o menor medida, indumentos de vestuario o utilería para representar. Para el trabajo del cómico ambulante, al estar todo expuesto en el espacio circular, debe alternar entre recrear presencias sobre el escenario, muchas de las veces sin indumentos de apoyo, sino por medio de un código corporal, el cual requiere precisión sobre lo que se indica en el cuerpo. No existen sutilezas en el uso de pelucas, vestidos u otros elementos.

Justamente, esta ausencia de sutilezas contribuye a originar lo cómico, y con ello la risa del público, pues el proceso de la interpretación se da al descubierto. Se exhibe un cuerpo masculino que adquiere corporalidades de diferentes sexos, edades y condiciones sociales, y es ese doble signo expuesto el provocador de la risa. Es su modo de representación el estilo que da vida al trabajo del cómico¹⁰¹, donde su performance consiste en no esconder, sino que se presenta y se expone, en otras palabras, se regodea en *mostrar su hacer*.

En lo señalado en el párrafo anterior notamos como la presencia de la figura del oxímoron al que se refiere Ubersfeld se hace más compleja en su articulación. Las caracterizaciones del cómico ambulante están planteadas para llenar el espacio del anfiteatro y puedan ser fácilmente reconocidas por el imaginario del público. Requieren precisión con el imaginario referido, rapidez y poder encontrar siempre lo que es *gracioso* de la caracterización.

Al respecto, no se evalúa si la representación está mal o bien sino hasta que es confrontada con el público.

No se si está bien, el que dice es el público, si lo haces bien el gesto, el público se ríe, si lo haces mal el gesto, el público no se ríe. Porque depende la gracia,

¹⁰¹ «Las actitudes que los personajes mantienen entre sí entran en el ámbito de lo que nosotros llamaremos “gestual”. La actitud del cuerpo, el tono de la voz, la expresión del rostro están determinados por un gesto social.» (Brecht, 1991: 44)

como tú lo hagas reír al público, no es fácil hacer reír. (Entrevista al Mono Pavel, 2007)

Y en este sentido, hacemos referencia a los gestos que los cómicos articulan en la representación de sus personajes. Para Ubersfeld (1996) el gesto más natural es social, y si se presenta dentro del medio teatral, su naturaleza es doble porque cumple una función comunicativa hacia otro: «es» y «dice». Por ello, puede usarse como puntualización de la palabra, el desarrollo de algo no dicho que es indicado o una redundancia sobre lo dicho.

En este sentido, lo cómico es lo que hará reír al público por el modo de imitación, ya no sólo de tipos bajos e inferiores, sino también de los modelos cultos, reordenando el mundo y las relaciones dentro de él, desde su visión del mismo. El cuerpo y la voz son las herramientas principales para hacer esto posible al ser el medio de comunicación con el otro.

De este modo, el cuerpo es expuesto y resemantizado para transformarse en las distintas corporalidades que van a ser representadas. Así, los movimientos son abiertos y exagerados remarcando o poniendo en evidencia ciertas partes del cuerpo. Las principales zonas son la boca y lengua, los pectorales, la barriga, las zonas genitales, el *derriere* y las piernas, en los cuales se lee el rastro de trabajos anteriores.

En el caso de Blackaman, existe un cuerpo lleno de cortes, no sólo por el trabajo de fakir que realizó sino por los enfrentamientos cuerpo a cuerpo en que se ha visto envuelto. La zona del abdomen, los brazos, el cuello y el rostro presentan las señales de violencia en su cuerpo. Por ello, la exposición de su cuerpo es una exhibición de cada uno de sus tajos y perforaciones.

Son estos los que determinan su ser-ahora, los que lo identifican y distancian del público. Sin embargo, es la mímica de su rostro la que cambia esta primera lectura de su cuerpo. Para Ubersfeld (1996), el gesto tiene tres funciones: locutoria (dice algo), perlocutoria (provoca emociones) e ilocutoria (como acto).

Así, al cuerpo grotesco, cuya exhibición tiene una función perlocutoria buscada por el cómico, se le suma la mímica que aporta otra construcción de sentido sobre lo que quiere decir en el escenario y su hacer. En el caso de este cómico, es lo que dice y cómo lo dice con su cuerpo, lo que llama la atención sobre su trabajo, centrado en números de prestidigitación. La viveza se centra en el uso de la palabra que se opone a la imagen de su cuerpo exhibido.

Kelvin es el caso opuesto, pues ha sido gimnasta desde pequeño y desarrolla demostraciones de pericia física en sus espectáculos. Cuando él muestra su cuerpo lo hace por medio de una caracterización femenina que pone al descubierto la zona del abdomen, la cual manipula frente al espectador. Los movimientos circulares predominan en él tanto en las caderas, hombros y manos, así como en un paso sostenido, siempre en actitud de mostrar. La mímica que realiza se centra en el rostro, constriñendo los labios o moviendo varias veces los ojos frente al espectador.

Petete es el que menos muestra el cuerpo, a menos que esté realizando la parodia de una mujer. Pero su gestualidad está recreada en movimientos pequeños y precisos que actúan como pinceladas para reconocer al tipo que se caracteriza. Los movimientos delicados se asocian a la mujer y al homosexual, mientras que los tipos rudos masculinos o *lumpen* juegan con la rigidez del cuerpo y los movimientos rectos, acartonados y rápidos.

Mientras que en este cómico, la figura de la mujer se caracteriza por relajar el cuerpo (hacia lo bajo), el tipo masculino llama a jugar con el plano alto, elevarse por sobre el otro personaje con que interactúa. De todos modos, en ambos se apela al plano de arriba (senos y pectorales) que se relacionan con la evidencia de los órganos genitales.

El Mono Pavel es uno de los cómicos que trabaja más sobre su gestualidad en la realización de fonomímicas. En ellas, el cuerpo también es exhibido pero con mucha particularidad y centrándose sobre todo en la mímica de ojos, labios y lengua. La gestualidad con la que presenta a sus personajes indica una relación sensual con su cuerpo. Se toca constantemente indicando las zonas

de los pectorales y el derriere para tipos femeninos. En el caso de la caracterización homosexual, los gestos son más indicativos, específicos y repetitivos de acuerdo a la música, pues todo lo realiza por medio del baile.

Lo interesante es el contraste entre la gestualidad y la mímica del rostro. Pues mientras que el cuerpo utiliza movimientos circulares y sostenidos que denotan sensualidad, su rostro se constriñe o pone bizcos los ojos. Otro de los tipos que caracteriza es el *stripper*, el cual también guarda una relación de exhibición de su cuerpo. En todo su trabajo se apela al movimiento sensual y directo hacia el público desde que se va transformando.

Jofré también realiza un trabajo interesante en la codificación de su cuerpo en relación con la música. En su caso, si bien realiza varios tipos de caracterizaciones lo hace por medio de un personaje con que abre su presentación: la Jofresina. Este personaje es una caracterización de mujer cuya gestualidad es resaltada con el uso de vestuario. El cuerpo se transforma, poniendo en relieve las zonas femeninas como busto y *derriere*, así como se crea una mímica acorde a exagerar la apertura de los labios y de los ojos. Los movimientos ondulantes y pausados sirven para exhibir mejor su cuerpo, en especial las piernas llenas de vellos.

Lo interesante es cómo este personaje se transforma en *otros* (tipos masculinos, homosexuales, gente lumpen, niños y ancianos). Con este cómico la figura del oxímoron es más interesante aún pues en el plano visual hay un cuerpo transformado de mujer que se re-hace en otros tipos por medio del uso de una gestualidad específica y el uso de la voz que los caracteriza. Estos cambios de una corporalidad a otra son instantáneos y llenos de variaciones según la improvisación que se realice y el público.

Y algo que muestra toda la corporalidad diseñada para la mujer es el momento del baile, el cual es realizado sobre la base de los movimientos de las bailarinas de cumbia. En éste cómico se puede notar el rastro de la cultura visual televisiva, por los movimientos y encuadres de la cámara de los

programas de música tropical y los de contenido cómico¹⁰². Jofré señala lo que quiere que el público vea de su cuerpo con mucha claridad, y también sorprende mostrando las zonas escondidas bajo su vestuario y corporalidad, como los órganos genitales.

Yo estoy pasando y estoy modelando con mis vestidos mini y se me ve la pierna, yo quiero verme bella, osea ese es el factor [con] que jalo un multitud de gente porque me gusta verme bien de mujer, porque si voy a ponerme alguna ropa que mayormente se ponen las abuelitas, quién se va a parar a verme, a quién voy a convocar, ni a los abuelitos, y yo no es que me pase de soberbio, yo tengo buenas piernas. (Entrevista a Jofré, 2007)

Los movimientos amplios de brazos y piernas son acompañados por vueltas alrededor de todo el espacio, allí mueve la cabeza, los hombros, los pectorales y el *derriere*. El contraste que se genera entre la gestualidad corporal y la voz de tono grave del cómico mantiene lo representado dentro de una zona liminal rica en sentidos, donde como vemos la figura de oxímoron se hace presente con mayor complejidad.

En el caso de Cotito, quien también trabaja musicales, es por medio de la música que se explora sobre la caracterización de tipos. La gestualidad con que diseña los personajes es bastante precisa. Explora no sólo en el movimiento del cuerpo, sino en los distintos gestos que buscan mostrar el lado ambiguo de una situación representada. En él se nota la influencia de la cultura de la imagen audiovisual pues utiliza planos de acercamiento y detalle de partes del cuerpo, especialmente en interacción con otro cómico.

El uso del suspenso trabajado con la velocidad ralentada del movimiento para darle un beso a otro cómico o abrazarlo en una parodia es común. Así también, se concentra en el trabajo de una mímica que exagera la apertura de labios, el fruncir de las cejas y la relación con la mirada según el tipo caracterizado,

¹⁰² Aquí la forma en que se representa el cuerpo de la mujer se basa en la selección y exhibición de ciertas partes del cuerpo como el busto, el *derriere* y las piernas. Es así que en este tipo de corporalidad diseñada por el cómico notamos la concreción en el caso de los cómicos ambulantes de la fenomenología citada como representaciones del imaginario migrante en relación con la mujer y los pasos de baile. Ver Capítulo I.

llegando a diferenciarlo claramente, aún cuando los cambios son instantáneos. También las referencias a las zonas genitales son usadas por este cómico, más cuando caracteriza un tipo femenino u homosexual.

En este sentido, la gestualidad que distingue al cómico ambulante de la Alameda se define por la exhibición consciente y constante del cuerpo del actor, la cual pone en evidencia el carácter de entrada y salida de la representación. Desde ahí se trabaja sobre una corporalidad híbrida y transgresora basada en cambios instantáneos de movimientos acompañados de una mímica que busca contrastar con la información que da el cuerpo, ya sea comentando lo que se hace, reafirmando, o llevando un poco más allá la acción, es decir, hacia algo más sensorial como un gemido, un grito o una risa desaforada que se relacione sensorialmente con el espectador.

El cuerpo es explotado en la creación de signos y estímulos sensoriales eróticos. Es lo visual lo que llega al espectador y se acompaña del aspecto performático de la voz que integra el recorrido de personajes que ellos van hilando en su discurso espectacular. Más aún, es interesante como en tres de los cómicos, Pavel, Cotito y Jofré, la presencia de la música es un estímulo directo para la representación de los tipos humanos por medio de pasos de baile tipificados. La relación del cuerpo con el espacio lo es todo para construir el mundo posible de su espectáculo.

En todos los casos, la imagen que adquiere el cuerpo llega a ser grotesca y eso despierta hilaridad en el público, más aún cuando ellos son testigos de la transformación que es dejada al descubierto. Lo oculto y lo visible juegan aquí un papel primordial durante la representación: lo visible es el cuerpo transformado, y lo oculto, lo que está debajo y puede verse, pero que deja al descubierto el artificio y enuncia un discurso que complementa lo que los cómicos presentan, la opacidad del signo que no tiene un significado específico y es lo que llama más la atención del espectador, otra vez, un jugar con entrar y salir de lo representado.

Si bien se puede tratar de un estereotipo de fácil reconocimiento en el imaginario del público, éste es reinventado por cada cómico. En eso marcan su estilo por más que todos indiquen la misma zona del cuerpo para representar determinado tipo. En la creación del signo, según una codificación propia de su modo de representar y del contexto, está el secreto.

Lo cómico, entonces, vinculado potentemente al cuerpo del actor, no resulta de su capacidad de innovación de temas a tratar, los viejos chistes o los mismos tipos representados, sino del cómo este cuerpo hace suya esa información y la actualiza ante el público para establecer puentes con ellos y comunicarse, principalmente a modo sensorial. En los modos, entonces, está el arte y el secreto.

4.2.3 La mimesis, el público y la convención

*El teatro es la más bella herramienta de la transgresión;
herramienta magnífica
y sin (demasiado) peligro.*

Anne Ubersfeld.

La mimesis que realizan los cómicos ambulantes son representaciones que toman el referente de su mundo socio cultural y su experiencia dentro de ese mundo. De éste toman tipos humanos conocidos y situaciones donde se deja translucir un conflicto de mentalidades propias de la ruta por la constitución de una identidad híbrida nacida del proceso de migración.

El modo en que se realiza esta mimesis depende del espacio de representación, la forma cómica orientada a la exaltación de lo «vulgar» que utilizan y el carácter de espectáculo ambulante. Por ello, para esta parte del análisis no hemos separado en distintos acápite al *público* y la *convención*, pues están presentes en los referentes de creación del espectáculo y en el momento mismo de la representación al hacerse explícita la performatividad del espectáculo en la teatralidad que despliegan. En este sentido, conviene

analizar la relación que surge entre estos tres elementos como productoras de sentido.

A. *Re-haciendo conductas.*

Los tipos y situaciones escenificados están referidos a las representaciones estéticas de su imaginario social y la experiencia cotidiana de los migrantes en relación con el otro. Y como ya no bastan sólo los ambientes privados de reunión, es necesario encontrarse en el espacio público. Esta enunciación pública realizada por los cómicos es en efecto popular y paródica mediante el uso del ingenio. Los cómicos transforman la experiencia de la precariedad en la ciudad como una celebración de la vida¹⁰³.

Estas representaciones, en la medida en que rearmen su imaginario cotidiano, tanto en la esfera personal como social, permiten que al re-hacer conductas sobreviva su punto de vista para ser partícipes de un proyecto de ciudadanía.

Por ello, dentro del anfiteatro estos tipos y situaciones cobran otra dimensión expresada en la exaltación de lo vulgar por medio del acriollamiento como estrategia identitaria. Los personajes son presentados de forma grotesca, tanto en relación con el cuerpo como en su forma de comunicarse oralmente. Los insultos, las lisuras y el lenguaje vulgar, son un puente con el público al que se conecta por una imagen visual y auditiva de alto impacto sensorial. Y esto está intrínsecamente conectado con el saber popular que manejan y actualizan en contacto con el público.

tu tienes que escuchar el sonido, dónde va el sonido, [d]ónde va los gestos del mariconcito, todos los gestos tienes que chaparlos y escucharlos, tirarte cinco u ocho músicas, nuevamente repetirlos y nuevamente escucharlo

¹⁰³ Lo agónico es un término complejo. Hablar de una agonía hace referencia a algo que se enrumba hacia la muerte, como se puede ver en la definición de los tipos de teatro de Peter Brook en *El espacio vacío*. En ésta caso específico, Vich señala que estas representaciones coloca a los cómicos en un estado de agonía. Sin embargo, dichas performances permiten la activación de sentidos necesarios para un tipo de público y sociedad, por ello, considero este tipo de representaciones más cercanas a la sobrevivencia por medio del uso del ingenio popular que a la agonía.

bien...entonces a la hora que tienes tu show ya lo tienes marcado. [A mí] se me ocurrió sacar un pata del público, eso no hace nadie, los cómicos todo es humor, lo que hago yo son nuevos. (Entrevista a Mono Pavel, 2007)

Esta es la forma de comunicación más directa con el público: se les apela, se les despierta y se les invade. Al pasar los límites de la exhibición del cuerpo, el cómico se burla del falso decoro del público, y de sí mismo. Otra vez: el cómico insulta al público y a la vez lo celebra y le reclama un pago.

El conflicto entre lo femenino, lo masculino y la homosexualidad son figuras comunes dentro del espectáculo de todos los cómicos. Éstas se realizan tanto en escenas de relación entre cómicos como en fonomímicas. En los sketches podemos notar relaciones de subordinación de un personaje a otro, por medio de juegos de palabras que aturden al otro por su verborrea o por la acción física, especialmente el golpe.

Las caídas, cachetadas, puntapiés, puñetes y patadas son exaltados por el público pues se conectan sensorialmente con él sin mediación racional alguna. Es aquí donde lo físico es ampliamente explotado, pero son realizadas con cierta técnica para articular el golpe con su sonido sin daño alguno de un cómico a otro. No obstante, cuando alguno se sobrepasa en los golpes esto es celebrado por el público al transgredirse la frontera entre la ficción o realidad construida y la realidad en sí. Podemos decir que es el uso de ésta zona liminal la que llama más la atención del público y lo mantiene activo.

El golpe rebaja a quien es golpeado, pero también establece cierta identificación con el público que lo celebra. Y es que ninguno de los golpes se da por nada, sino porque permite aprovechar el ingenio del cuerpo, su rapidez y memoria corporal para que el personaje cómico saque provecho de las situaciones de un modo ingenioso.

Justamente, en los conflictos entre este tipo de personajes no se llega a establecer una predominancia de estos caracteres por el género o edad, sino por el ingenio y viveza de cada uno. La mujer pasa de la humillación al

desenfado y predominancia como jefa del hogar. En este tipo de situaciones representadas la imagen de una *súper mujer* que hace todo tipo de oficios se complementa con la exhibición de su cuerpo como *indestructible*, imitando a los poderes de los súper héroes.

Por ejemplo, los cómicos asemejan el cuerpo de una mujer al de Mama Oclo, con brazos fuertes, pechos de acero, piernas descomunales y un *poto* histórico. Con este cuerpo ellas pueden quebrar puertas o atropellar al esposo infiel o que intenta pegarles. Cuando estas referencias no se hacen para exaltar el cuerpo femenino entero, se toma la frase de *poto histórico* para llamar la atención sobre las chicas que salen del anfiteatro o han venido con sus enamorados.

Mira estas mamacitas/Petete/Ricuras/ ¿Tu sabes por qué fue un fracaso el Miss Perú?/Porque ellas son las que se quitaron pe/Qué Marina Mora/ Qué Maju /Estos son culos/Estos potos son históricos/ mamacitas/ ¿Cuántos turrone van a comprar?/ (Las chicas niegan con la cabeza)/ ¿Qué?/ ¿No van a comprar?/Feas de mierda¹⁰⁴

Por otro lado, el hombre pasa de ser la imagen de la violencia a ser un *pisado* frente a la mujer. A él se le adscriben características como flojo y mantenido de cuerpo esmirriado. Mientras, la figura del homosexual es la que irrumpe y llena de frescura y libertad las situaciones. Esto guarda semejanza con la tradición occidental de los *lazzi* de la *commedia dell arte*, los cuales eran usados para distender un momento por medio de una palabra, una canción, o el ingreso de alguna presencia cómica que aviva el espectáculo.

Fuera de la tradición occidental, estos momentos en que irrumpe una lisura, un golpe o entra algún personaje a desequilibrar un aparente orden, son los momentos de chispa o exacerbación de la criollada. La situación más frecuente es la entrada del homosexual mientras dos cómicos terminan una escena.

¹⁰⁴ Cómico jofré. Ver Fuentes Bibliográficas primarias. Observación 10:

*Aquí adentro/el es mi marido/allá afuera/yo soy el marido de él/ (entra otro cómico) y yo soy el marido de ellos dos/ (Entra otro cómico) y yo el marido de estos tres/ (Entra otro cómico) y yo/el marido de todos ustedes.*¹⁰⁵

En las fonomímicas, la representación está guiada por el tema musical que sirve de marco para la representación de la situación. Entre las más usadas tenemos las decepciones amorosas, peleas conyugales, la infidelidad, el amor no correspondido y el desplante. No se utiliza la palabra del actor, sino la letra de la canción a la que le añaden varios sentidos gesticulando con los labios. Es decir, mientras que se escucha la letra de la canción que es gesticulada por el cómico, el cuerpo realiza acciones contrarias.

a mi me gusta mucho más mi Chocho loco, miles de personas me lo han dicho, de todo mi trabajo me gusta más el Chocho loco, es lo máximo, porque es un tema muy bonito y aparte gracioso...involucro al público y da gracia. (Entrevista al Mono Pavel, 2007)

El *chocho loco* es una de las fonomímicas que mas ha perdurado en el tiempo, teniendo en cuenta que su aparición en las discotecas limeñas fue a finales de los años noventa. La partitura de gestos corporales es muy puntual y explícita en las partes que señala.

Sin embargo, la resolución de las situaciones siempre es de final disparatado, pues sucede algo que cambia el rumbo de la historia: aparece un tercer personaje (como en *Dos mujeres un camino* que aparece el personaje gay que se lleva al personaje masculino) o uno de los personajes se descubre como homosexual (como en la canción *Cosas del amor* de Vicky Carr y Ana Gabriel) y se cae el solapamiento de una situación no aceptada socialmente aún¹⁰⁶.

¹⁰⁵Ruedo del cómic Cholo Juan. Ver Fuentes Bibliográficas primarias. Observación 9.

¹⁰⁶ Las canciones usadas para la representación pertenecen a referentes culturales de los temas de telenovelas, las cuales narran situaciones de infidelidad. En *Dos mujeres, un camino*, una mujer se lamenta al enterarse de la infidelidad de su pareja. En *Cosas del amor*, una amiga aconseja a la otra, quien sospecha de la infidelidad de su esposo. Estas son usadas continuamente en el imaginario popular para referirse a situaciones de infidelidad, con cierto humor, tal y como lo desarrollamos en el capítulo I bajo el título C1. *Tormentos de amor*.

Aquí todo se descubre y se exhibe por medio de la fuerza imaginativa de lo cómico donde todo puede suceder. Es encontrarle el lado disparatado a cualquier asunto lo que les permite conectarse con la risa del público. En este sentido, la presencia de las formas televisadas como las telenovelas es bastante significativa pues se reproduce la gestualidad exagerada de sus personajes en situaciones de conflicto. Los gestos del sufrimiento, la alegría, los celos y otras pasiones son amplificadas al máximo llegando a rayar en lo grotesco lo que despierta la hilaridad del público

Por ejemplo, las escenas de relación vinculadas con el «ingenio» peruano rayan en la hilaridad del público al referirse a situaciones disparatadas. En este tipo de situaciones entran los ladrones, los ambulantes informales, los pandilleros y los cantantes de música andina y chicha. Cada uno de ellos ha conseguido desarrollar un ingenio que les permite sobrevivir y hasta a veces destacar en la sociedad frente a los otros personajes de una clase más acomodada que se vuelven los clientes de sus actividades. Cabe resaltar que en esta situación no se distingue entre el migrante y el capitalino, sino que se refieren a *los peruanos*.

aquí el peruano no se muere de hambre/porque el peruano es campechano criollo/el peruano no se muere de hambre así este fuera del Perú/porque somos hábiles y astutos /el peruano encuentra alambre botado en la basura/lo chapa/con una lija lo lija bien/con alicate lo dobla bien el alambre/ le hace en forma de alguien montado en una bicicleta y lo vende/encuentra colchones de esponja/ lo lava/lo limpian/ lo pinta amarillito y los corta bien bonito/Bob esponja te vende/ dos tres soles lo vende/ el peruano pinta una piedra y lo vende señor/tu has visto en las ferias/lleve su piedra amarilla/lleva su piedra verde/para que nunca pierdas la esperanza/un camión o un amor que encontrar/ siempre feliz en el hogar/el peruano no se muere de hambre/todo lo vende/ ¿y sabes por que?/porque siempre habrá un cojudo que compre piedra/ es que los peruanos somos hábiles/El Perú es la primera potencia en exportar la delincuencia al extranjero/¹⁰⁷

¹⁰⁷ Cómico Petete. Ver Fuentes Bibliográficas primarias. Grabación 3.

Cómo se ve, así como, los ladrones cuentan con varias estrategias para robar, los pandilleros tienen muchos modos de enfrentarse violentamente. Ambos logran tal eficacia que son material para exportación al extranjero. Igualmente los cantantes de cumbia y chicha son contrapuestos como el ingenio por medio de la música a otros ritmos como el *reggaeton* que son denominados como «vulgares».

El caso de la representación de los ambulantes informales- y que a ellos los toca- es la del ingenio llevado al máximo para realizar negocios o vender cosas. Esta característica de la inventiva peruana es la que les permite a ellos, por ejemplo, adscribirle poderes mágico- curativos a los turrónes que se da a los asistentes con el pago del espectáculo y que se convierte en un elemento llamativo que se transforma de cómico en cómico.

Turrón Diego Armando Maradona/ con éste te pones duro/ pero eso sí/llévalo con fe/si eres mujer/ recíbelo con la mano izquierda y guárdalo en el pecho derecho/si eres varón recíbelo con la mano derecha y guárdalo en el huevo izquierdo/y guarda las envolturas para que recibas una consulta gratis/ en mi consultorio del hermano yawar wawa/allí en mi consultorio te voy a desnudar/ te voy a dar un baño de florecimiento/te voy a echar boca abajo en una cama bien grande/para sacarte todo el mal y meterte todo el bien/pero eso sí/ Llévalo con fe/ y en estos momentos te voy a dar la bendición/ y te voy a decir tu futuro/tu pasado/ y tu presente/recuerda que el signo nunca miente¹⁰⁸

Así también, los turrónes pueden adquirir características relajantes o resultar mortales, según el poder que les adscriba el cómico dentro de su ruedo.

Yo el turrón te estoy regalando/claro/sería criminal de que te venda un sol cada turrón/esa huevada no vale ni veinte céntimos cada uno/hermano/acá lo que se te vende es el trabajo/hermano/yo te cobro un sol la entrada/el turrón yo te lo regalo/porque me da la gana/ además como chucha te lo voy a vender/si esta huevada me la ha regalado el programa Panorama/en el ultimo decomiso que hicieron a unos turrónes con hongos/¹⁰⁹

¹⁰⁸ Cómico Petete. Ver Fuentes Bibliográficas primarias. Grabación 3.

¹⁰⁹ Cómico Jofré. Ver Fuentes Bibliográficas primarias. Grabación 4

El turrón es un elemento importante dentro de la representación pues les permite entablar referencias al contexto de los espectadores, y desde ahí, activar el ingenio de una situación que se les presenta. Cabe resaltar que es además es el producto que más se consume dentro de los ruidos, pues forman parte del pago del público a los cómicos.

Gracias pa los que están llevando sus turrones/un solcito/señores la envolturas de los turrones no las vayan a botar por favor/no la vayan a botar por favor/dentro de las envolturas hay un raspa y gana/si eres ganador/ la empresa del turrón te regala una casa de campo en las playas de Pisco¹¹⁰

Otro de los temas que atraviesa situaciones y personajes es la sexualidad como placer carnal, el cual les ayuda a explotar lo vulgar y grotesco. Aquí la figura de la mujer es exaltada en sus zonas prominentes del plano alto y bajo y sus zonas ocultas, a las cuales no sólo se hace referencia en las caracterizaciones de los cómicos sino en el cuerpo de las asistentes al anfiteatro.

Este tipo de referencias trasluce la influencia de la cámara televisiva, la cual enfoca y exalta con los acercamientos de la cámara el cuerpo femenino. Los cuerpos de las bailarinas, modelos y grupos femeninos de cumbia son invadidos por la cámara en programas musicales y de entretenimiento. Esto es parte de una estética que lleva a contemplar el cuerpo en esos detalles para la caracterización de los personajes femeninos y para saber cómo mostrarlos, borrando además el límite con el espectador, al que también se le contempla.

Todos los tipos y situaciones usados forman parte del referente del espectador, pero también el modo en que es comunicado hacia ellos por sus enunciadores, los cómicos, apela a un código necesario para entrar en comunión con ellos de un modo efectivo. En este sentido, el vestuario o utilería que se utiliza para las representaciones se elige por ser llamativo para el otro que tiene al frente. Ya sea una prenda que resalta algunas partes del cuerpo que buscan ser

¹¹⁰ Cómico Petete. Ver Fuentes Bibliográficas primarias. Grabación 4

exhibidas, o en el uso del color fosforescente o los brillos, lo visible llama a resaltar aún más la exhibición del cuerpo y a potenciar la exaltación de lo grotesco.

B. El placer acrobático.

El *cómo* se realizan estas presentaciones está conectado con la instantaneidad y rapidez de la toma del espacio público por los cómicos. El contacto cara-a-cara es esencial para el desarrollo de sus presentaciones, lo que a su vez, depende de las circunstancias inmediatas dentro del anfiteatro y del contexto que las rodea, tales como temas de coyuntura nacional o internacional.

Por lo mismo, los espectáculos de los cómicos ambulantes están completamente relacionados con el aspecto performático basado en el placer acrobático que genera el tipo de convención. De este modo, el público se relaciona con lo que ve representado, por medio de los códigos usados, el contexto en que se da el hecho teatral y con el tipo de comunicación que se establece entre ellos y el cómico.

Así, el contexto es relacionado con los temas y personajes tipo de forma que la herramienta de improvisación es la que permite enlazarlos. Los cómicos no utilizan un guión escrito sobre lo que van a realizar en el anfiteatro, pues el aprendizaje del cómico sobre el representar se basa en la observación y la experiencia dentro del trabajo en el espacio público. Con lo que sí cuentan es con una estructura de presentación¹¹¹ que ellos rearmen según como vaya el ritmo del espectáculo.

Del mismo modo, la forma de improvisación que realizan no pertenece a una técnica reconocida o estudiada. Lo que los cómicos ambulantes usan es lo que ellos llaman la «improvisación de la calle», la cual está dotada por las características de la *viveza* que cada cómico debe manejar a la perfección para

¹¹¹ Esta estructura ha sido definida en el capítulo tercero en el acápite de performances dentro del espacio de la Alameda, pp.144.

dar en el gusto del público. Y esto a su vez está acompañado de una referencia al estilo de *hacer reír* de cada cómico.

Los chistes en nuestro país son inmensos, y parece mentira, pero yo puedo entrar a contar un chiste detrás de un cómico que contó el mismo chiste, y la gente se va a tener que reír porque son estilos distintos. (Entrevista a Jofré, 2007)

Este tipo de improvisación, pues, requiere de una capacidad de inventiva pronta, llena de maña o ingenio, y perspicacia para encontrar el aspecto gracioso de las cosas y mostrarlo de un modo audaz. Se requiere que el espectáculo se encuentre vivo en el momento a momento para que el público se relacione con el.

En relación con el uso del espacio, la cuarta pared desaparece para dar paso a una relación más abierta y distinta. Por ello, la apelación al público como parte del espectáculo es muy importante, más aún porque la Alameda ofrece varios focos auditivos como el sonido del tren, los discursos de los predicadores evangélicos, el llanto de los niños y la música de algún otro ruedo. Así, junto al uso de la improvisación encontramos la referencia a una convención en la que el espectáculo se maneja, y que implica que el público es parte del mismo, toda vez que la circularidad del espacio no deja nada al descubierto y los expone.

Por ello, si en un espectáculo de sala se hace referencia a la cuarta pared como un límite espacial dentro de la convención, en el espacio público de la Alameda ese límite es difuso y hasta inexistente, en ocasiones. Sin embargo, si bien el público atraviesa la zona circular en busca de un asiento, lo hacen con cierto respeto cuando el cómico está presente, y aprovechan cuando éste sube a la zona superior para transitar libremente dentro del anfiteatro.

En este sentido, podemos decir que la convención de uso del espacio por parte del público, implica la ausencia de la cuarta pared por la presencia de una relación mucho más dinámica y participativa. Aquí prima la relación cara-a-cara, el contacto físico directo con el cómico y con los otros participantes del

hecho teatral. Por ello, todo lo que implique una apelación directa al público se vuelve un resorte que activa un contacto sensorial único, especial, pero sobre todo, necesario para este tipo de espectáculo y público.

De este modo, podemos decir que el foco de acción múltiple contribuye a que el público participe dentro de la acción teatral. Así, el cómico apela al espectador y el espectador también puede responder al cómico. En nuestro análisis del espacio nos referíamos a la zona de abajo como la de provocación, por lo cual, la zona de arriba era también de respuesta provocadora.

Ahora bien, si se llega a generar una respuesta de parte del público para que esta funcione dentro del ruedo también debe adentrarse en el código del acriollamiento que proponen los cómicos. Cuando el público interviene debe demostrar que es más *vivo* que el cómico, para estar a la par del espectáculo y generar una dinámica comunicativa que permita que el espectáculo sea atractivo para todos, que todos se diviertan, inclusive el cómico.

Ante esto, es interesante notar que este tipo de placer acrobático no sólo está presente en el público, sino también en el cómico, mientras representa. Cuando el cómico se divierte con lo que hace consigue enganchar al espectador con toda una superficie sensorial de lo representado y, a su vez, contagiar por medio de su risa a la risa general. En la dinámica que se realice entre el cómico y el público se halla el placer del disfrute con lo representado, la posibilidad de conectarse de un modo distinto con una memoria y una sensibilidad propias de la experiencia en la calle.

Cierto es que resulta difícil ser más vivo que el cómico, pues este busca tener siempre la última palabra, o mejor dicho, generar la risa más estruendosa. Pero esto está concebido como parte esencial de su trabajo, lo cual requiere mucha habilidad en el manejo del público y la improvisación. En este punto los cómicos tienen conciencia sobre la dificultad de manejar ese espacio y un público, sobre todo para divertirlos y estar siempre actualizándose en el saber que comparten con el público.

La calle no es fácil, mucha gente piensa que hacer teatro, es estar haciendo tonterías. Yo quisiera que se paren y hagan la tontería que nosotros hacemos. (Entrevista a Petete, 2007)

Sin embargo, si bien pueden bromear con el público cuidan el darle un espacio para que se exprese más allá de la risa. El cómico es quien le otorga poder al público dentro de la representación, tanto en el decir como en el hacer.

Así, la inventiva del público, en ocasiones, puede desbalancear esta relación vertical si uno se pone *boca a boca* con el cómico. Una de las frases que muestran este suceso es “Me cagaste”, señal de que el público superó en inventiva al cómico, ya sea por una frase o acción, y el cómico lo reconoce y lo aplaude, pero cuando tiene la oportunidad de “cagarlo”, la aprovecha.

Petete/ ¿Sabes lo que [este pata] le dice a su jerma?/mi amor/tu guárdalo nomás [el turrón]/cosa que a la otra vuelta/cuando [el cómico] nos pida plata/enseñamos el turrón nomás/Ah vivos son/ ya no les doy nada/Mira se ríe la chica/y el otro también/ahora los cago a los dos¹¹²

En ocasiones, cuando se llega por primera vez al ruedo es muy difícil entrar en el código que los cómicos proponen: la apelación al público es violenta tanto en la forma verbal, por medio de lisuras, sobrenombres groseros e insultos, como en lo corporal pues se está en una continua actitud defensiva.

Señora/ así como su marido se compra sus chelitas/usted compres sus dos turroncitos /así como él se gasta sus treinta/cuarenta lucas/pa chupar una cajita de cerveza/usted cómprese tu turroncito/ y si el no quiere tragar/usted como es gorda/trágaselo todo/es más si es posible/ tráguese a ese huevón también y ya que no joda/aquí gasta bien/lo gasta alegremente/¹¹³

En esta actitud podemos notar una agresividad latente, alerta a todo lo que sucede en el ruedo. No se llega a la agresividad física sino por medio de la

¹¹² Cómico Jofré. Ver Fuentes Bibliográficas primarias. Grabación 5

¹¹³ Cómico Mono Pavel. Ver Fuentes Bibliográficas primarias. Grabación 4

palabra y la actitud del cómico, especialmente durante el momento del cobro, donde cada cómico está más cerca de cada uno de los espectadores.

Eso nosotros lo hacemos en joda, es que sabes que es lo que pasa, hay personas que a veces al artista lo minimizan y cuando a uno lo minimizan por el hecho de estar en la calle...una cosa es que te digan "Sabes qué, flaco, para otra oportunidad, no tengo" bonito, ¿no?, pero que te den diez céntimos, entonces ahí es donde el artista entra a la joda. (Entrevista a Petete, 2007)

Es esta agresividad transgresora la que se usa para llamar la atención dentro del espectáculo, donde las lisuras o insultos más agresivos son los que despiertan la mayor hilaridad. El público sabe que estas transgresiones por parte del cómico pertenecen a un mundo ficcional, que no pertenecen a su mundo real.

Así vemos que dentro del anfiteatro se construye otro mundo, de tal modo que pueden aceptar y creer que el cómico es todo aquel personaje en que se transforma, por más que la forma visual les de otro sentido. Del mismo modo, el público acepta los insultos como parte del *mundo posible* que el cómico crea y en el que todo puede suceder, siempre que se busque despertar la risa. Es en este choque de discursos que se gesta la capacidad mimética del teatro bajo una convención establecida.

[...]no lo agarramos de punto, el público ya sabe a qué van a venir, el público viene a un anfiteatro porque sabe que el cómico lo va a joder, a lo criollo, lo va a hacer broma...a la gente le gusta eso, y ellos vienen y se matan de risa de lo que el cómico los va a cochinear, [...] esa es nuestra chamba y ellos lo saben. (Entrevista al Mono Pavel, 2007)

El uso del espacio y el trato de la gente son agresivos tal vez como una defensa de un espacio de trabajo, como la defensa de una voz ante una autoridad hostil. Por eso se transgreden las normas en estos espectáculos, sus personajes tipo transgreden el hacer cotidiano, y su forma de representarlos es transgresora para lograr que su voz se escuche y su cuerpo signifique usando imágenes de alto impacto sensorial.

Y en el disfrute se encuentra la valoración del espectáculo como trabajo. Si el público paga el sol de “entrada” todo está resuelto, pero si no, se expone a ser blanco de las burlas.

Valora el espectáculo/valora el show/para eso estamos los cómicos acá/para hacerte reír/hacerte gozar/hacerte olvidar tus problemas/ pero paga/aguanta aguanta/ acá la señorita me dice/recién he venido no he visto nada/me dice/ya ya /de repente tiene razón carajo/señorita venga nomás/ acá lo puede mirar (el cómico se sube el vestido y hace el ademán de sacar su órgano genital)¹¹⁴

El placer por medio del disfrute de esta experiencia estética, no sólo individual sino colectiva, nos interpela por medio de la mirada y la risa entre todos. Un movimiento de la persona del costado, un grito o una carcajada pueden contagiar a todo un auditorio porque indican el momento único y vivo del que se es parte. Y por lo mismo, la convención que plantean los cómicos ambulantes para disfrutar del ruedo es la de exhibir todo el artificio. Sin uso de grandes vestuarios, escenografía ni mobiliario, lo que predomina dentro de los espectáculos es la precariedad de los objetos¹¹⁵ con la predominancia del cuerpo expuesto.

Es más, podríamos decir que lo más usado por los cómicos son los indumentos que sirven para significar ese cuerpo. Así, tenemos al vestuario, especialmente para las caracterizaciones femeninas, con vestidos, tacos y pelucas desaliñadas. No se trata, entonces, de ser lo más fiel a lo representado sino de dar un punto de vista exaltando lo vulgar desde una mirada pícara.

Así, los signos usados para la caracterización de personajes se articulan dentro del mundo posible por medio de la transgresión presente también en el placer teatral del espectador. Es un ejercicio de juego con la memoria y un recorrido sensible por lo que no está, pero está convocado por el medio teatral.

¹¹⁴ Cómico Jofré. Ver Fuentes Bibliográficas primarias. Grabación 1

¹¹⁵ Sólo Cotito es quien usa elementos específicos como una guitarra de madera, la cual es un objeto teatral al que le da varios usos durante la representación.

Por ello, podemos decir que el placer del espectador es *acrobático* y viaja en doble sentido hacia el cómico, pues requiere que los planos auditivo y visual se conecten con cada foco simultáneo de acción. En este sentido, podemos hablar de una retroalimentación dada según el impacto del aspecto performático de relación entre ambos.

La verborrea del cómico se debe conectar con el cuerpo que escribe dentro del espacio con total rapidez y de modo proteico. Además, esto requiere ser activado por medio de los estímulos que se reciben, aquellas referencias al imaginario por medio del lenguaje popular. De salto en salto, la sensibilidad del espectador viaja por los focos simultáneos de atención que se le presentan dentro del espacio de representación y fuera de él.

Y este placer sólo se logra por medio del manejo de una convención que permite el disfrute, entendido no sólo intelectualmente sino de modo sensible en relación directa con lo que sucede en la escena dentro del círculo. Pero, además, este disfrute necesita de una conexión con el imaginario de referencia para las representaciones.

Más aún, es necesario tener en cuenta que casi todos los cómicos de la Alameda han trabajado en programas cómicos de la televisión. Por lo tanto, existe cierta admiración por parte del público, quienes los reconocen y vienen a verlos. Y además existe un reconocimiento de quienes recién se acercan a ser cómicos o trabajan en provincias. Algunos de los que vienen a la Alameda llevan los chistes de los cómicos a sus espectáculos y esto causa reacciones contradictorias en los cómicos si no les piden permiso y los graban o ellos descubren que hacen lo mismo en otras plazas haciéndose pasar como los verdaderos cómicos. El reclamo también puede ser agresivo.

Le hemos dado un nombre para todos nuestros amigos que hacen teatro en la calle, que a muchos no los conocemos, pero bien por ellos de que sean cómicos ambulantes y que estén en esta época, porque a la época que nosotros hemos empezado, pucha que éramos marginados, maltratados, a

cada rato nos llevaba la policía a la comisaría Cotabamba, por hacer teatro en la calle. (Entrevista a Petete, 2007)

En cierto sentido, ellos también son un referente de superación dentro del sector de ascendencia migrante. Aunque resulta contradictorio con la imagen de trabajo informal dentro del anfiteatro, lo cierto es que llega a ser una actividad rentable por cierto prestigio que se hace visible en el reconocimiento del público expresado en el pago.

Podemos decir, entonces, que es en la aceptación de la convención del trato con el público que se establece la diferencia entre espectador y participante del ruedo. Quienes quieren formar parte del ruedo son participantes activos por medio de la risa, la bulla, el reclamo, y la intervención física y verbal en el espacio, pero sobre todo, también por el pago. Quienes no entran en la convención y sólo desean ser espectadores – más aún, sin pagar- son los blancos de burla y desaprobación de los demás participantes por medio de la risa.¹¹⁶

Por lo mismo, dentro del anfiteatro se establecen diferencias en relación con las convenciones del teatro de sala, por más que este también sea un recinto. Sin embargo, al estar dentro del espacio público, estos referentes cambian, y por lo tanto, se crea una nueva convención que implica tener en cuenta las condiciones del espacio y la relación dentro de él.

Para Bajtin (1990) la exaltación de lo bajo era una de las vías para el humor grotesco. Y así como se exalta lo bajo o vulgar de sus cuerpos, los cómicos hacen lo mismo con el cuerpo del público en la forma de los sobrenombres o insultos. Es más, dentro de los insultos de la concepción vulgar el público que

¹¹⁶ En cierta ocasión, uno de los espectadores sólo dio cincuenta céntimos al momento del pago, el cómico lo instó como a todos a que de el respectivo sol, pero el le dijo que no le iba a pagar porque aún no lo había hecho reír y además eso no era teatro ni tampoco su anfiteatro. El cómico se enervó y lo insultó. Aquel espectador fue el punto de burla durante el resto del espectáculo. Cada vez que otros espectadores cumplían con el pago, él utilizaba el ejemplo de los cincuenta céntimos para ser punto de burla, y el público respondía y también se burlaba de él. Al final, el espectador se fue y esto despertó una mayor complicidad entre los espectadores y el cómico.

no colabora es relacionado con los fluidos del cuerpo como el excremento, con lo que no se regenera sino que debe ser expulsado.

Este me da cincuenta y me dice dame cinco/el otro me da noventa y me dice falta diez/todas las parejas comprenden de dos en dos [el turrón]/gracias/si uno no compra / me avisas para hacerlo roche/al toque /al toque hermano/siéntate/yo solamente voy a dar turrón a los que me dan [la plata]/si no tienes plata no salgas hermano/métete a tu corral/huevea con los patos/No sé/Mira este me da veinte céntimos/¿Oe tu sabes cuánto cuesta el baño acá?/Cincuenta céntimos/ Si me das veinte/quiere decir que yo valgo menos que tu caca/fuera mierda/ tu eres el excremento/huevón¹¹⁷

El público puede responder pero no juzgar lo que hace el cómico como bueno o malo, arte o no. Para los cómicos quienes vienen a verlos cada semana saben que todos se exponen a ser el blanco de las burlas. Es más, saben que lo que más divierte al público es que llegue el momento en que se apele a él, en que se juegue con la posibilidad de ser él también un actor, un foco de atención.

Esto último se hace palpable al parodiarse los encuentros cara- a- cara, representados por personas elegidas del mismo público bajo la supervisión del cómico. Aquí se rehacen conductas de comportamiento para relacionarse con el sexo opuesto como la presentación, la invitación a bailar en un lugar público, la declaración de amor, entre otros. Este re-hacer conductas lleva a una mayor participación del público y les da libertad de acción, al compartir el lugar escénico con el cómico.

En este punto, es importante la referencia de la música que acompaña la mayoría de presentaciones, no sólo en las fonomímicas, sino como temas por los que se identifica el espectáculo de algún cómico. La música llena el espacio de presentación y apela a la sensibilidad del espectador con el uso de temas musicales de moda en las radios o que son clásicos en el imaginario del espectador.

¹¹⁷ Cómico Mono Pavel. Ver Fuentes Bibliográficas primarias. Grabación 5

Existe una convención clara en la transgresión del cuerpo y el espacio en relación a lo visual, donde importa mucho el público, lo que ve y como lo ve presentado por los cómicos. Dentro de *lo que se ve* se rearmen los códigos de la ciudad, tanto en personajes y comportamientos que desencadenan situaciones tipo de relación. También existe una deconstrucción del discurso, pues sacan personajes de la ciudad, una ciudad fragmentada cuyos referentes son apropiados dentro del discurso de los cómicos.

Dentro del ruedo hay que tener *correa*, es decir, aguantar o responder no con agresividad, sino con ingenio. A menos que se salgan de la convención, el público siempre tiene voz.

4.3 Conclusiones Parciales.

4.3.1 De la Teatralidad y sus elementos.

La teatralidad se relaciona con la acción de activar sentidos al poner en escena los elementos que constituyen la esencia del hecho teatral. El sentido toma cuerpo y relevancia para los creadores y el público, en la medida en que existe un contexto que funciona como referente para el mundo posible que se crea dentro de un lugar escénico.

En este sentido, el teatro es una forma de comunicación de sentidos culturales, en tanto de relación entre seres humanos. Por ello, los contenidos de la representación necesitan en la escena contemporánea de una correlación imprescindible con un *cómo* de la representación referido a la noción de los modos planteada por Aristóteles. Los modos, y no sólo los contenidos, se conectan con los espectadores en la medida en que no sólo con un texto escrito se llega al alma del espectador, sino que en esta comunicación llega a jugar un papel decisivo todo el mundo sensorial que es propuesto por el espectáculo.

Así, podemos referirnos al uso de un tipo de teatralidad en los espectáculos de los cómicos ambulantes. Ésta activa el sentido de este tipo de representaciones dentro del espacio público de relación en la ciudad. Cabe resaltar que el uso que los cómicos ambulantes hacen de un tipo de teatralidad no responde a una conciencia reflexiva sobre su acto performativo. El sentido de su representación está más relacionado con un nivel de “espectáculo” que ellos defienden para lograr un tipo de goce e identificación del público con aquello que ve.

Por ello, en el uso de cada uno de los elementos del hecho teatral vemos dos características que guían nuestra definición de teatralidad de este tipo de representación: la transgresión y la exhibición, las cuales apelan a la performatividad del espectáculo en relación con quienes acuden a las presentaciones, en su mayoría población de ascendencia migrante

4.3.2 De la Teatralidad en los espectáculos de los cómicos ambulantes.

De este modo, el espacio del anfiteatro de la Alameda Chabuca Granda se significa como lugar escénico, en tanto mimético, por el uso que de él hacen los cómicos. En él, la circularidad del espacio permite los focos de acción simultánea del cómico y una relación más expuesta y dinámica con el público. Este espacio es una zona liminal de relación que articula el sentido del lugar como espacio público y como lugar escénico de representación.

El cómico ambulante es un actor de descendencia migrante que exhibe su cuerpo y su voz como estímulos eróticos de forma transgresora. El cuerpo «vulgar» desnudo o cargado de artificios permite jugar con sentidos contradictorios centrados en la exhibición del mismo ante el público, llamando esto su atención. Esto da lugar a una corporalidad híbrida en que se lee una carga social y política que nutre su presentación frente al público.

Por lo mismo, los contenidos de lo representado forman parte de su imaginario cotidiano a nivel micro y macro, relacionándolos efectivamente con el público que asiste al espectáculo. Lo representado como estructura de acciones busca por medio de lo cómico re-hacer conductas y situaciones sociales para exhibir su artificio según una forma vulgar que se conecte sensorialmente con el público por medio de un humor grotesco.

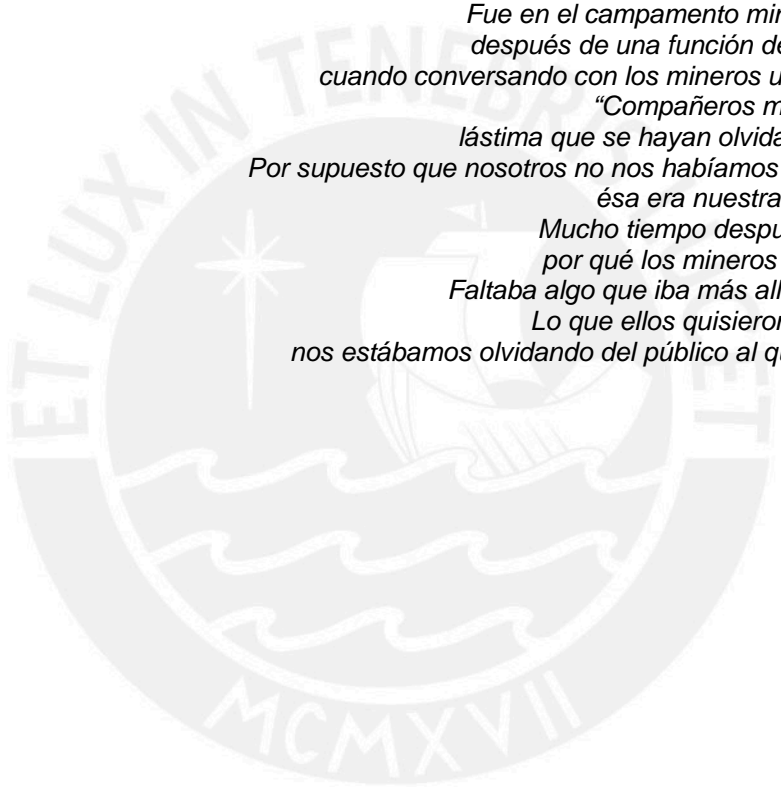
Así, el aspecto performático de relación con el público requiere que estos no sean sólo espectadores sino participantes. Esto es trabajado por medio de una convención transgresiva que los hace formar parte esencial del hecho teatral, el cual provoca un placer acrobático en el cómico y el público al generar una relación cara a cara que conecta las fronteras entre el mundo ficcional y la realidad del anfiteatro.

Por ello, la teatralidad desplegada por los cómicos depende mucho de la conexión con la sensibilidad de su público, tanto en imágenes como en palabras, con su contexto. Es de este modo que sus espectáculos basan el cómo de su representación en generar canales comunicativos efectivos que entretengan a los participantes del hecho teatral sobre la base de referentes comunes.





Capítulo V Teatralidad y transgresión: Conclusiones Finales



*Fue en el campamento minero de Allpamina,
después de una función de “Puño de cobre”,
cuando conversando con los mineros un obrero nos dice:
“Compañeros muy bonita su obra,
lástima que se hayan olvidado sus disfraces”.
Por supuesto que nosotros no nos habíamos olvidado de nada,
ésa era nuestra propuesta teatral.
Mucho tiempo después comprendimos
por qué los mineros pensaron aquello.
Faltaba algo que iba más allá de los disfraces.
Lo que ellos quisieron decirnos era que
nos estábamos olvidando del público al que nos dirigíamos.*

Miguel Rubio.

El presente capítulo busca, a modo de conclusión, reconstruir el sentido de las puestas en escena de los cómicos ambulantes de Lima. Estas han sido definidas como performances en espacios abiertos que desarrollan un tipo de teatralidad, la cual responde al contexto de sus creadores y público. Por lo mismo, estas representaciones dotan de identidad a un grupo sociocultural nacido de las migraciones del campo a la ciudad, las cuales aún se encuentran inmersas en el proceso de modernización.

5.1 Primera conclusión final: El sentido de las performances de los cómicos en relación con el uso del espacio público como condición para la representación.

El espacio público de Lima es una zona de comunicación aún por construir, pero se va perfilando su importancia como centro de encuentro y reunión de sus habitantes. Es en la calle y los lugares como parques, alamedas y plazas donde se abren espacios de comunicación no oficiales, los cuales se activan bajo una lógica de relaciones propuesta por quienes los habitan. La reunión y el entretenimiento de la población van configurando, entonces, el sentido de pertenencia a un lugar. Y en tanto se encuentran en el espacio público, este reclama nuevos modos de ser habitado, así como permite nuevas presencias para adquirir sentido como espacio común.

De este modo, el habitar de la Alameda Chabuca Granda exige, como espacio, nuevas convenciones. Ubicado en el Centro Histórico de la ciudad, ha buscado la integración de la modernidad y la tradición arquitectónica del plano urbano. Y como parte del planeamiento de recuperación del Centro Histórico de Lima, este cumple una función muy importante en la activación de sentidos culturales, sociales y comunicativos que estimulen la creación de una nueva imagen del centro de la capital como espacio necesario de encuentro y relación.

En esta perspectiva, dicha integración de tradiciones ha permitido que se desarrollen prácticas económicas y comunicativas que han convertido este lugar en uno de los referentes de entretenimiento más importantes los fines de semana por pobladores de las zonas aledañas y también de zonas alejadas. Y ya que se proponen nuevas prácticas, ha sido posible que la forma de habitar el espacio de la Alameda se escape de lo previsto y construya nuevos sentidos de pertenencia a la ciudad y a la experiencia de la modernidad desde el uso que los sujetos hacen del lugar.

Bajo el mismo sentido es que se pone al descubierto la arena de lo público en la ciudad de Lima. Desde diversas prácticas comunicativas se despliegan formas de generar un discurso sobre temas comunes que pueblan el acontecer

diario. Las performances de los cómicos ambulantes son pues actos comunicativos que tratan los temas comunes de la arena pública y los enlazan con su realidad cotidiana, toda vez que los cómicos son ciudadanos que se interpelan ante ellos mismos e interpelan a la sociedad.

Por ello, las performances de los cómicos ambulantes se insertan dentro de este espacio con la toma de un lugar no habitado, los anfiteatros. Así vemos como el espacio público es usado como lugar de representación por sus mismos habitantes o paseantes con un espectáculo ambulante que pone en escena una identidad compartida por los cómicos y el público que acude a sus presentaciones quienes se miran a sí mismos y al «otro».

5.2 Segunda conclusión final: Sentido cultural de las performances de los cómicos ambulantes.

Las performances que realizan los cómicos ambulantes de Lima son actos comunicativos que manejan representaciones estéticas de personajes y situaciones que pueblan su imaginario de referencia social y cultural. Son, además, actividades económicas que reciben un pago por parte del público ante su puesta como espectáculo.

Estas performances se presentan en los *ruedos* dentro de los anfiteatros de la Alameda de modo informal, pues no se cuenta con permisos de las autoridades para la realizarlas. Así, por un lado, la Alameda como lugar de encuentro y relación motiva a un uso libre del espacio por parte de sus paseantes pero restringe, a su vez, otras formas de entretenimiento como la de los cómicos al considerarlas vulgares y de mal gusto, por ende, que no responden al llamado de lo considerado como *cultural* por parte de las autoridades.

Aún así, las presentaciones de los cómicos se organizan bajo ciertos patrones que les permiten activar sentidos comunicativos con su público. Cada performance muestra una estructura espiral con partes que son enlazadas según el estilo de cada cómico y la dinámica de relación con el público. Esto permite crear una convención del espectáculo que pueda realizarse de acuerdo

a la afluencia del público y el espacio en que dicho suceso se da. Además con esta forma de espectáculo el espacio es tomado literalmente como propio, como un derecho ciudadano. De este modo, la actividad de los anfiteatros es continua y prolongada durante la estancia de los cómicos los fines de semana.

Un punto central en estas performances es el uso de la improvisación. Esta recoge una técnica transmitida de cómico a cómico, llamada la improvisación de la calle, la cual consiste en mantener una estrategia de acriollamiento que consiste en ser más «vivo» que el otro y sacar provecho de las situaciones por medio del uso del ingenio popular. Cabe precisar que su hacer no se apoya sólo en el *decir*, sino también en el *hacer* y el *mostrar hacer*.

En este punto, es importante referirse a la relación entre acción y palabra que se articulan para crear la presencia transgresora del cuerpo del cómico ambulante. Este cuerpo irrumpe en el espacio público y se exhibe ante su público recreando códigos corporales que plantean dejar al descubierto las partes ocultas del cuerpo, las cuales son exaltadas en las transformaciones del cómico en tipos híbridos como el *travesti*, así como en los tipos basados en géneros o condiciones sociales.

En este proceso, la figura del oxímoron resulta precisa para referirse al tipo de signos que emite el cómico al dejar al descubierto en su transformación su ser social y concreto creando imágenes de fuerte impacto sensorial. Es esta zona liminal de la representación del cuerpo dentro de la performance lo que distingue este tipo de espectáculos en su especificidad en el uso del espacio público y en la forma de comunicarse con sus espectadores.

Cada performance crea micromundos con convenciones propias que se conectan con la memoria de los habitantes del espacio: cómico y público. Así, se rehacen conductas sociales y se presentan tipos por medio de un humor grotesco que exagera una mirada «vulgar» y festiva de la realidad la cual provoca la participación del público por medio de la risa. Por ello, los contenidos de las performances de los cómicos son recogidos de sus propias

experiencias de vida y re-creados por medio de su lenguaje y acciones propias del contexto.

Así, con estas performances los cómicos transgreden el espacio de la Alameda y las normas convencionales. Sus actos comunicativos proponen un entrar y salir de la representación dentro de un espacio liminal que les permite mantener un contacto activo con el público desde una presencia límite que exhibe las contradicciones sociales y culturales de las que son parte atravesada por una vena cómica. La forma en la que adquieren la ansiada visibilidad es, pues, transgrediendo las normas y convenciones de la representación para crear un modo distinto de ser parte de un acto comunicativo.

Por otro lado, sus representaciones les permiten ser presencias necesarias desde una forma de hacer y decir en el espacio público, la cual utiliza el acriollamiento como estrategia de identidad de sus performances. Esto permite que se activen sentidos de pertenencia a la ciudad de los cómicos como ciudadanos, así como el público encuentra referentes cercanos de representación y, por ende, de entretenimiento con sus reglas de asentamiento propias, donde justamente, no existen las reglas.

Así, en relación con otras formas de la tradición ambulante los espectáculos de los cómicos han permitido crear una nueva convención en el uso de los elementos teatrales y su interrelación dentro de los espacios públicos de la ciudad y la tradición del espectáculo ambulante en nuestro país. Es en este tipo de teatralidad que ellos usan que establecen una mirada y postura sobre la modernidad desde sus propias historias personales representadas.

5.3 Tercera conclusión final: El aspecto performativo de relación con el público.

La relación que se establece entre el cómico ambulante y su público es fundamental para la dinámica del espectáculo y para su persistencia como práctica cultural y comunicativa en el tiempo. Siendo gran parte de su público

de procedencia migrante o descendiente de migrantes, y de sectores populares, sus universos de referencia son tomados en cuenta, y de ellos, elementos que activan su sensibilidad como experiencia, lo cual hace este espectáculo necesario como entretenimiento.

Por ello, existe una conciencia práctica del cómico sobre lo que está haciendo visible en su performance, pues toma en cuenta las preferencias del público, en definitiva, su sensibilidad. Estos dos elementos son permanentes en toda la performance pues a través de ellos se logra una comunicación efectiva. Así, la dinámica del espectáculo consiste en mantener un estado de alerta del público por medio de la activación de los focos de acción simultáneos, la transgresión de la *cuarta pared* y el uso de imágenes visuales y auditivas de fuerte impacto sensorial.

De este modo, el público no es un simple espectador dentro del ruedo, sino un participante activo no sólo por medio de la risa sino de la acción y la palabra. Este participante ejerce su presencia desde que también habita el ruedo tomado sin permisos y decide establecerse ahí bajo un patrón de largas permanencias. Y para esto es indispensable conocer y aceptar la convención que se maneja en el espectáculo donde la agresión por medio de los insultos, sobrenombres y lisuras se maneja por medio del humor y como un resorte que busca activar su sensibilidad.

Del mismo modo, la emisión de signos dentro del espectáculo, tanto del público como del cómico, está al mismo nivel. Sin embargo, el cómico sigue siendo el dueño del espectáculo pues es él quien le da realce a lo que hace el público. De este modo, si tenemos en cuenta que el cómico da forma al espectáculo y la relación con el público es tan vital, entonces, podemos decir que es la retroalimentación entre ambos participantes el verdadero espectáculo.

Y en esta relación entre ambos podemos constatar cómo la estrategia del acriollamiento se hace presente en la figura del “vivo”. Siempre está en juego mantener el estatus de ser el más ingenioso y pícaro entre los cómicos y el público también puede obtener este estatus, lo cual perfila mejor su

participación dentro del mismo espectáculo. Existe, pues, un hacer por parte del público el cual retroalimenta la performance y la vuelve necesaria para el tipo de público que acude a los anfiteatros.

Así, el público es parte de la representación no sólo por los contenidos representados, sino por el placer acrobático del que es parte al ser referente de lo representado. Y más aún, este placer también invade al cómico al representar, por lo que podemos referirnos a una relación de retroalimentación constante que permite que el hecho teatral sea necesario para ambos como representación estética, como entretenimiento y en relación con una memoria sensorial y cultural.

5.4 Cuarta conclusión final: El sentido de una teatralidad propuesta desde el contexto de la representación de un espectáculo ambulante.

Teatralizar es activar sentidos dentro de una representación, y esta dinámica es externa e interna. Así como la teatralidad es leída desde el plano de afuera por el espectador, también es pensada por los creadores de una puesta en escena (plano interno) al relacionar los elementos constitutivos del hecho teatral en un tiempo y un espacio precisos, aunque sujetos a la fugacidad del hecho teatral.

De este modo, nuestra propuesta de definición de una categoría de teatralidad depende mucho del análisis del espacio de representación, del contexto y del fin comunicativo. Y por ello, resulta imprescindible incidir en la reflexión y práctica desde las Artes Escénicas sobre el cómo o modo de representación, formulado en la tradición del teatro como forma de la mimesis. Responder al *cómo* significa tomar en cuenta nuestro contexto al representar, para articular el mundo de la escena con lo que sucede en nuestra realidad, y desde ahí establecer puentes con la propuesta de un lenguaje teatral.

Así, podemos decir que la teatralidad de los espectáculos de los cómicos ambulantes se despliega informalmente en un espacio público y está orientada

a impactar al público que acude a verlos. La forma en que se realiza este impacto es la transgresión, de tal modo que el espacio es *transgredido* por la presencia del cómico quien apela a llamar la atención del público codificando su cuerpo en la exhibición de imágenes de alto impacto sensorial en tanto estímulo erótico. El uso de indumentos de vestuario y utilería es bastante precario, dejando al descubierto el artificio dentro de la representación. Del mismo modo, los contenidos representados forman parte del imaginario que comparten público y cómicos, ambos de procedencia migrante en su mayoría.

Esta forma de teatralidad provoca en el público y en el cómico un *placer acrobático*. Éste invita a la participación dinámica dentro del hecho teatral. Es decir, se activan sentidos de relación con lo que se ve, con cómo se ve y también con cómo se relacionan unos y otros durante el hecho teatral. Y si bien a este tipo de público le es difícil acceder a los espacios oficiales de representación tales como los teatros, el público acude masivamente a estos espectáculos porque en ellos encuentra un modo de representación que le es cercano y necesario.

En este sentido, estos espectáculos son necesarios para sus realizadores y público. En el caso de los cómicos no es tan sólo una actividad económica, sino una estrategia para estar en contacto con la ciudad, así como una forma de identificarse ante el otro y en relación con el otro. Público y cómico, durante la performance, activan una memoria común por medio de representaciones estéticas que los entretienen y comunican teniendo como lugar el espacio público.

Por ello, podemos concluir que la teatralidad de estos espectáculos se basa en la efectividad del aspecto performativo. Los cómicos ambulantes siguen la misma dinámica del espacio público al poner en escena temas comunes en un espacio *común* y de un modo *común* a su contexto. Es decir, sus espectáculos son modos de encontrar, construir y comunicar sentidos que les permitan, a ellos y a su público, ser parte de una experiencia común utilizando su vivencia y su sensibilidad para ser una presencia que tiene mucho por hacer y decir en la ciudad de Lima.

En esta perspectiva, abordar una lectura desde la teatralidad de representaciones propias de nuestra sociedad peruana, nos permite encontrar un sentido sobre el hacer teatro. ¿Cómo lograr que el teatro que se hace sea necesario para el público? Haciendo hincapié en que el público es necesario para el teatro no sólo en el conteo de butacas, sino como parte de un proceso comunicativo que requiere de apelar a su sensibilidad por el uso de los elementos teatrales que puedan activar sentidos en sus espectadores. En esta lectura, el contenido de la representación no deja de tener importancia, sino que más bien necesita de una reformulación del cómo de la representación que permita atrapar también sensorialmente al público, según sea lo que se escoja.

En este sentido, la aproximación desde la performance nos permite mirar el hecho teatral como un acto comunicativo que encuentra nuevas formas de representación. En ellas se puede recrear zonas liminales en las que la realidad y la ficción se entrelazan para dar cuenta de un tipo de estética que hace uso de una teatralidad específica acorde al uso de un tipo de espacio y público, y las relaciones que se despliegan en esta performance como acto al hacer uso de elementos teatrales desde un contexto determinado.

Por ello, los espectáculos de los cómicos ambulantes muestran la creación de un tipo de teatralidad específica al tipo de sensibilidad de su público. El uso de los elementos teatrales responde, a su vez, a una sensibilidad migrante que mira la ciudad y a sus habitantes con otros ojos y de otro modo, los mira con un humor invasor, desenfado y con cierta crítica. Pero sobre todo, utiliza el teatro como herramienta para elaborar discursos que les permitan representar dicha realidad y accionar sobre ella.

Estas performances, entonces, muestran la importancia del entretenimiento para un gran sector de la población como puerta a la apropiación de los espacios públicos y a la experiencia de la modernidad. Y dicha relevancia radica en que estos espectáculos ambulantes no sólo recorren las plazas de Lima sino de todo el Perú, y forman parte de una tradición que va dejando rastros de su trashumancia sin todavía alcanzar consideraciones de su impacto

en nuestras expresiones culturales, sobre todo con su alcance en los medios masivos de comunicación.

Por ello, la propuesta de esta investigación plantea reflexionar sobre la teatralidad y la importancia de su relación con la performatividad, tanto como creadores y como espectadores. Esa es una de las vías desde la cual podremos no sólo renovar la práctica escénica sino reencontrarnos con lo específicamente teatral: el teatro como encuentro y forma de comunicación entre seres humanos para ser, no sólo mejores seres humanos, sino para encontrar los caminos dentro de nuestro contexto que nos puedan llevar a este fin.







VI Bibliografía y manejo de fuentes

- ABRAMOVIC, Marina y Leopoldo MALER
1978 "Propuesta para una "performance en México". *Artes Visuales*.
Número 18, pp. 11-12.
- ACHA, Juan
1979 *Arte y sociedad: Latinoamérica. El sistema de producción*.
México, Fondo de cultura económica.
- ALTAMIRANO, Teófilo
1984 *Presencia Andina en Lima Metropolitana. Un estudio sobre
migrantes y clubes de provincianos*. Lima, Fondo Editorial
PUCP
- ANÓNIMO
1974 "Jorge Acuña Paredes: el artista, para ser tal, debe estar
siempre en función del hombre". Recopilado en *Conjunto*.
Número 21, pp., 85- 94
- ARISTÓTELES
1974 *Poética*. Madrid, Editorial Gredos.
- ARROYO, Eduardo
2003 "Lima. El centro Histórico". *Arquitextos: Revista de la
Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad
Ricardo Palma*, pp.65-68
- ARTADI, Javier
1999 "Alameda Chabuca Granda". *Arquitextos: Revista de la
Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad
Ricardo Palma*, pp.83-87.
- ARTAUD, Antonin
2002 *El teatro y su doble*. Buenos Aires, Retórica ediciones.
- BAJTIN, Mijail
1990 *La cultura popular en la Edad media y el Renacimiento*.
Madrid, Alianza Editorial.

- BARTHES, Roland
1964 *Ensayos críticos*. Barcelona, Seix Barral (Traducción al castellano)
- BARTOLOMÉ, Miguel.
2003 “En defensa de la etnografía. El papel contemporáneo de la investigación intercultural”. *Revista de Antropología Social*, Número 12, pp. 199- 222.
- BERGSON, Henri
1947 *La Risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Buenos Aires, Editorial Losada S.A.
- BOAL, Augusto
1972 *Categorías de teatro popular*. Buenos Aires, Ediciones CEPE.
- BONILLA DI TOLLA, Enrique
1999 “Volver a Lima (Es decir al “Centro”)” *Arquitextos: Revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Ricardo Palma*. Lima, pp. 44-49.
- BRECHT, Bertolt
1991 *Breviario de Estética Teatral*. Trujillo, Papel de Viento Editores.
- BROOK, Peter
1977 *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Barcelona, Península.
- CANEPA, Gisela y María Eugenia ULFE (eds.)
2006 *Mirando la Esfera Pública desde la Cultura en el Perú*. Lima, CONCYTEC.
- CARLSON, Marvin
2001 *Performance. A Critical Introduction*. London and New York, Routledge.
- CHAMBERS, Iain
1994 *Migración, cultura e identidad*. Buenos Aires, Amorrortu editores

- CHEVALIER, Juan y Alain GHEERBRANT
1980 *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Editorial Herder.
- COLONA, Carla
2003 “Las cabinas públicas de Internet en Lima: Procesos de comunicación y formas de incorporación de la tecnología a la vida cotidiana”. [En línea] *PUCP. Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación*. Consulta: 15 de marzo de 2008 <<http://hermes3.pucp.edu.pe/fac/comunic/ccolona.pdf>>
- CONARGO, Oscar
2005 “¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad”. [En línea] *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral*. Consulta: 15 de febrero de 2007 <www.telondefondo.org>
- COOK, David
1989 “Patrones de Migración Indígena en el virreinato del Perú: Mitayos, Mingas y forasteros”. *Histórica*. Vol. XVIII, Número 2, pp.125-152.
- CORNEJO POLAR, Antonio
2000 “A Non- Dialectic Heterogeneity: The Subject and Discourse of Urban Migration in Modern Peru”. En: *Unforeseeable Americas: Questioning Cultural Hybridity in the Americas*. Amsterdam, Critical Studies. pp.112- 121
- COUNSELL, Collin y Laurie WOLF
2001 *Performance Analysis. An Introductory Coursebook*. London, Routledge.
- CRUCIANI, Fabrizio
1994 *Arquitectura teatral*. México, Grupo Editorial Gaceta. S.A.
- DIEGUEZ, Ileana
2005 “Prácticas de Visibilidad. Ethos, teatralidad y Memoria”. En: RUBIO, Miguel. *El cuerpo Ausente*. Lima, Grupo Cultural Yuyachkani.
- DUANY, Jorge
1998 “On Borders and Boundaries: Contemporary Thinking on Cultural Identity”. *Conjunto*. Número 25, año 13, pp. 15- 33.

- ECO, Umberto
1986 "El signo Teatral". *Gestos*, número.2, pp.131- 136.
- ESPINOZA, Oscar
1992 "Risas y Salsa" y la cultura popular peruana". *Pretextos*, número 3/ 4, pp. 166- 186.
- GALINDO, Jesús (coord.)
1998 *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*. México, Addison Wesley Longman.
- GARVICH, Javier
s/f Un fantasma recorre el Perú. [En línea] *Terra*. Consulta: 03 de mayo de 2008.

<<http://www.terra.com.pe/noticias/articulo/html/act623508.htm>>
- GARCÍA CANCLINI, Néstor
1990 *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Grijalbo.

2001 *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Editorial Paidós.
- GARCÍA MEJÍA, René
1984 "Teatro Guatemalteco: Época indígena". *Conjunto*. Número 59, pp.11-24.
- GARZÓN, Francisco
1995 "Oralidad, narración oral y narración oral escénica". *Conjunto*. Número 101, pp. 108- 113.
- GÓNGORA, Leonel
1980 "Arte/ Performance, Performance?". *Artes Visuales*. Número 24, pp. 51- 53
- GONZÁLES, Fernando
1995 "El teatro callejero y la búsqueda del teatro popular". *Conjunto*, número 101, pp. 25- 32

- GROMPONE, Romeo
1999 *Las nuevas reglas de juego. Transformaciones sociales, culturales y políticas en Lima*. Lima, IEP
- HALL, Stuart. (ed.)
1997 El Trabajo de la Representación. En: Representation: Cultural representations and Sygnificance Practices. London, Sage Publications. Traducido por Elías Sevilla Casas en <http://socioeconomía.univalle.edu.co/profesores/docuestu/download/pdf/EltrabajodelaR.StuartH.PDF>
- HAUSER, Arnold
1982 *Historia Social de la Literatura y el arte*. vol. 1 Barcelona, Guadarrama.
- HENKE, Robert
2002 *Performance and Literature in the Commedia dell Arte*. London, Cambridge University Press.
- KONTOVA, Helena
1980 “Los artistas del Nuevo performance. Diálogo europeo-norteamericano”. *Artes Visuales*. Número 24, pp. 15- 21.
- KOOLHAAS, Rem; Stephano BOERI; Sanford KWINTER y otros
2001 *Mutaciones*. Barcelona, ACTAR.
- JAÚREGUI, Eloy
2002 “Va pa la peña”. *Somos*. Número 803, pp. 28- 36.
- LLORENS, José A.
1999 “Reflexiones en torno a la música chicha”. *Cuestión de Estado*. Número 24, pp. 80- 83.
- LOPEZ, Carlos y GUARNIZO, Luis
2003 “Historia de los payasos”. [En línea] *Ilustrados.com*. Consulta: 20de febrero de 2007 <http://www.ilustrados.com/publicaciones/EpylkuVFEEnmWvyVQ.php>

- LÓPEZ JIMÉNEZ, Sinesio
1998 "Cultura y Ciudadanía en el Perú". *Revista sociológica*, vol. X, Número 11, pp. 65- 116.
- LUZURIAGA, Gerardo
1984 "Dos notas sobre teatro y sociedad en América Latina". *Conjunto*. Número 59, pp38- 42.
- MABARDI, Sabine
2000 "Encounters of a Heterogeneous Kind: Hybridity in Cultural Theory". En: *Unforeseeable Americas: Questioning Cultural Hybridity in the Americas*. Amsterdam, Critical Studies. Vol 13, pp.1-17.
- MARTÍN BARBERO, Jesús
2001 *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México, Editorial Gustavo Gili, S.A. de C. V.
- 2005 "Cultura y nuevas mediaciones tecnológicas". En: *América Latina. Otras visiones desde la cultura*. Bogotá, Edición del Convenio Andrés Bello.
- MARTÍNEZ, Vivian
s/f "Por un viaje trans- post- disciplinario- de ida y vuelta- entre teatro y performance". [En línea] *Arteamérica*. Consulta: 15 de febrero de 2007
<<http://www.arteamerica.cu/8/dossier/vivianmar.htm>>
- MATOS MAR, José
2004 *Desborde popular y crisis del Estado. Veinte años después*. Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- MEDINA, Oswaldo
2000 *El achoramiento: Una interpretación sociológica*. Lima, Centro de Investigación de la Universidad del Pacífico.
- MUÑOZ CABREJO, Fanni.
2001 *Diversiones públicas en Lima. 1890- 1920: la experiencia de la modernidad*. Lima, Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

- NAVA, Iris
2006 “Bocetos para definir lo que hoy llamamos Performance”. [En línea] *Performancelogía. Todo sobre performances y performancistas*. Consulta: 15 de marzo de 2007 <<http://performancelogia.blogspot.com/2006/11/bocetos-para-definir-lo-que-hoy.html>>
- NUGENT, José Guillermo
1992 *El laberinto de la choledad*. Lima, Fundación Friedrich Ebert.
- OLESZKIEWICZ, Malgorzata
1995 *Teatro popular peruano: Del precolombino al siglo XX*. Warszawa: Cesla, Instituto austriaco para América Latina.
- PADÍN, Clemente
2006 “La performance desde la perspectiva Latinoamericana”. [En línea] *Performancelogía Todo sobre performances y performancistas*. Consulta: 15 de marzo de 2007 <<http://performancelogia.blogspot.com/2006/11/la-performance-desde-la-perspectiva.html>>
- 2007 “Arte Contextual y la Performance”. [En línea] *Performancelogía. Todo sobre performances y performancistas*. Consulta: 15 de marzo de 2007 <<http://performancelogia.blogspot.com/2007/02/arte-contextual-y-la-performance.html>>
- PEIRANO, Luis y Abelardo SÁNCHEZ LEÓN
1984 *Risa y Cultura en la televisión peruana*. Lima, Desco.
- PEIRANO, Luis
1987 “La creación teatral en la América Latina. Desde la perspectiva de la puesta en escena”. *Conjunto*. Número 76, pp. 5- 16.
- PORTOCARRERO, Gonzalo
1993 *Los nuevos limeños*. Lima, TAFOS, SUR.
- PRIETO, Antonio y Yolanda MUÑOZ
1992 *El teatro como vehículo de comunicación*. México, Trillas.

- PRIETO, Antonio
2001 “Escenas liminales”. [En línea] *Performanceología. Todo sobre Arte de performances y performancistas* Consulta: 26 de febrero de 2007.
<http://performancelogia.blogspot.com/2007/01/escenas-liminales-antonio-prieto.html>
- 2002 “En torno a los estudios de performance, la teatralidad y más. (Notas para una conferencia)” S.d, [En línea] *CRIM*. Consulta: 15 de febrero de 2007
<<http://www.cubaencuentro.com/es/revista-encuentro/ediciones-en-pdf/26-27-otono-invierno-de-2002-2003/una-metafisica-de-la-teatralidad>>
- QUIJANO, Aníbal
1980 *Dominación y cultura: lo cholo y el conflicto cultural en el Perú*. Lima: Mosca Azul.
- QUEZADA, Oscar.
2007 *El mito como forma simbólica. Ensayo de hermenéutica simbólica*. Lima: UNMSM. Fondo Editorial: Universidad de Lima. Fondo Editorial
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA
2001 *Diccionario de la Lengua española* Vigésima segunda edición. 2 vol. Madrid: Espasa Calpe, S.A.
- REMEDI, Gustavo
2001 “Del carnaval como “metáfora” al teatro del carnaval”. *Latin America Theatre Review*. Número 34, año 2, pp. 127- 151.
- RIZK, Beatriz
2001 *Posmodernismo y teatro en América Latina: teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*. Vervuert, Iberoamericana.
- ROJAS, Rolando
2005 *Tiempos de carnaval. El ascenso de lo popular a la cultura nacional (Lima, 1822 – 1922)*. Lima, IEP- IFEA.

- ROZIK, Eli
2000 "Is the Notion of "Theatricality" Void?". *Gestos*. Año 15, número30, pp. 11- 30.
- RUBIO, Miguel
2001 *Notas sobre Teatro*. Lima- Minneapolis, Grupo Cultural Yuyachkani.
- 2006 *El cuerpo ausente*. Lima, Grupo Cultural Yuyachkani.
- SALAS, Juan de Dios
2003 "Percepción y memoria de la ciudad" *Arquitextos: Revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Ricardo Palma*, pp. 9-13.
- SCHECHNER, Richard
2000 *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires)
- SCHECHTER, Joel (ed.)
2003 *Popular Theatre. A Sourcebook*. London, Routledge.
- SEVILLA, Benjamín (comp.)
1988 *Escenario de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica* (comp.) Vol. III, Madrid, Centro de Documentación teatral.
- SLOTERDIJK, Peter.
2003 *Crítica de la razón cínica*. Madrid, Ediciones Siruela.
- SUNKEL, Guillermo
2005 "Cultura, conflictos y formas de convivencia". En: *América Latina, otras visiones desde la cultura: ciudadanías, juventud, convivencia, migraciones, pueblos originarios, mediaciones tecnológicas*. Bogotá, Edición del convenio Andrés Bello.
- TAYLOR, Diana
s/f "El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política". [En línea] <http://hemi.nyu.edu>. Consulta: 26 de febrero de 2007
<<http://hemi.nyu.edu/archive/text/hijos2.html>>

- 2001 "Hacia una definición de performance". [En línea] <http://hemi.nyu.edu>. Consulta: 15 de febrero de 2007 <<http://www.crim.unam.mx/cultura/ponencias/PONPERFORMANCE/Taylor.html>>
- TUESTA, Sonaly
1998 "Nostalgias provincianas" En: MARTÍNEZ, Maruja y Federico TONG. *Nacidos para ser salvajes. Identidad y violencia juvenil en los noventa*. Lima, SUR/CEAPAZ
- UBERSFELD, Anne
1993 *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.
- 1996 *La escuela del espectador*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- URIBE, María de la luz
1983 *La comedia del arte*. Madrid, DestinoLibro
- VESCOVI, Renzo
1992 "Reflexiones sobre el teatro y su espacio". En: CRUCIANI, Fabricio. *El teatro de calle. Técnica y manejo del espacio*. México, Grupo editorial Gaceta.
- VICH, Víctor
2001 *El discurso de la calle. Los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú*. Lima, Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales.
- VILLEGAS, Juan
1996 "De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria". [En línea] *Gestos*. Consultado el 15 de febrero de 2007 <<http://hemi.nyu.edu/course/citru/perfconq04/readings/Prieto.pdf> >
- VITA Álvarez, Juan
1990 *Diccionario de Peruanismos*. Lima, Studium.
- VIVAS, Fernando
1999 "La patria ambulante. Los cómicos de la calle: nuevos símbolos de la peruanidad". [En línea] *Caretas*. Consultado el 10 de octubre de 2007.

<http://www.caretas.com.pe/1999/1578/cine/cine.htm>

- WOOD, David
2005 *De Sabor Nacional. El impacto de la cultura popular en el Perú.* Lima, IEP.
- YATES, Steve (ed.)
2002 *Poéticas del espacio.* Barcelona, Gustavo Gili.
- ZUBIETA, Ana María
2000 *Cultura popular y cultura de masas: conceptos, recorridos y polémicas.* Buenos Aires, Paidós.

FUENTES PRIMARIAS

1. Observaciones participantes de la Alameda Chabuca Granda citadas en esta investigación.

Observación 1 Domingo 03/09/2006. Hora: 12- 6:00 p.m. Alameda Chabuca Granda, cercado de Lima.

Observación 2: Domingo 10/09/2006. Hora: 2.00- 6:00 p.m. Alameda Chabuca Granda, cercado de Lima.

Observación 3: Domingo 17/09/2006 Hora: 2.00- 6:00 p.m. Alameda Chabuca Granda, cercado de Lima.

Observación 4: Domingo 24/09/2006. Hora: 3.30- 6:30 p.m. Alameda Chabuca Granda, cercado de Lima.

Observación 5: Domingo 01/10/2006. Hora: 4:00- 8:00 p.m. Anfiteatros Alameda Chabuca Granda, cercado de Lima.

Observación 6: Domingo 08/10/2006. Hora: 2.00- 6:00 p.m. Alameda Chabuca

Granda, mercado de Lima.

Observación 7: Domingo 28/01/2007. Hora: 4:30- 8:30 p.m. Anfiteatros Alameda Chabuca Granda, mercado de Lima.

Observación 8: Domingo 25/02/2007. Hora: 5:00- 9:00 p.m. Anfiteatros Alameda Chabuca Granda, mercado de Lima.

Observación 9: Domingo 04/03/2007. Hora: 2- 6:00 pm. Alameda Chabuca Granda, mercado de Lima.

Observación 10: Domingo 18/03/2007. Hora: 4.00- 9:30 pm. Alameda Chabuca Granda, mercado de Lima.

Observación 11: Domingo 18/03/2007. Hora: 4:00 - 9:30 pm. Alameda Chabuca Granda, mercado de Lima.

Observación 12: Domingo 09/09/2007. Hora: 3:30 – 10:15 pm. Alameda Chabuca Granda, mercado de Lima.

Observación 13: Sábado 20/10/2007. Hora: 2- 8 pm. Alameda Chabuca Granda, mercado de Lima.

Observación 14: Domingo 28/10/2007. Hora 3- 8 pm. Alameda Chabuca Granda, mercado de Lima.

2. Entrevistas realizadas y citadas para fines de esta investigación

2.1 Entrevista a Alberto Isola (2002)

2.2 Entrevista al Mario Tello Jiménez, el “Poeta de la Calle” (2002)

2.3 Entrevista a Miguel Rubio: (26/ 04/2007). Hora: 1:00- 2:15. Lugar: Miraflores, Lima.

2.4 Entrevista a “Mono Pavel” (10/09/07) Hora: 3- 4:30 pm. Lugar: La Victoria y san Juan de Lurigancho. Duración: 1 hora 30 minutos.

2.5 Entrevista a “Kelvin” (15/ 09/2007). Hora: 9:30 pm. Lugar: Alameda Chabuca Granda. Duración: 40 minutos.

2.6 Entrevista a “Blackaman” (15/09/2007). Hora: 7 y 45 pm. Lugar: Alameda Chabuca Granda. Duración: 50 minutos.

2.7 Entrevista a “Petete”. (15/09/2007). Hora: 1:00 pm. Lugar: Restaurante en el cercado de Lima. Duración de la entrevista: 45 minutos

2.8 Entrevista a “Jofré”. (15/09/2007). Hora: .8:50 pm. Lugar: Alameda Chabuca Granda. Duración: 45 minutos.

3. Grabaciones de audio y video

- Grabación 1: (04/03/2007) Hora: 4:30- 5:00 pm. Lugar: Alameda Chabuca Granda.

- Grabación 2: (08/04/2007) Hora: 5:00- 6:00 pm. Lugar: Alameda Chabuca Granda.

- Grabación 3: (22/07/2007) Hora: 5:00 - 6:00 pm. Lugar: Alameda Chabuca Granda.

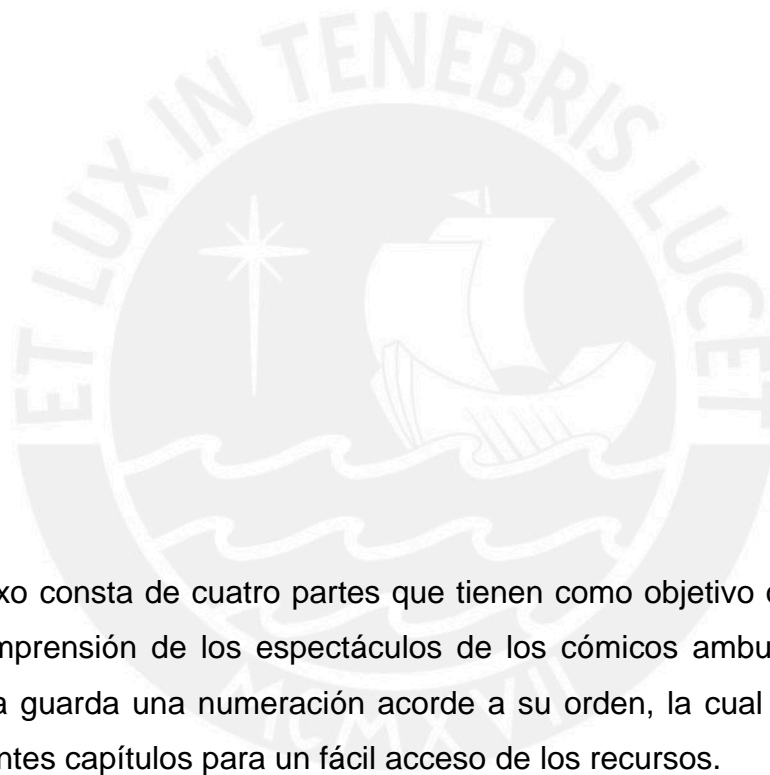
- Grabación 4: (26/08/2007) Hora: 4:30- 6:00 pm. Lugar: Alameda Chabuca Granda.

- Grabación 5: (9/09/2007) Hora: 4:00 – 7:00 pm. Lugar: Alameda Chabuca Granda.





VII Anexos



Este anexo consta de cuatro partes que tienen como objetivo orientar al lector en la comprensión de los espectáculos de los cómicos ambulantes de Lima. Cada una guarda una numeración acorde a su orden, la cual es señalada en los diferentes capítulos para un fácil acceso de los recursos.

Es así que en el Anexo 1 incluimos dos muestras representativas de recogida de datos por medio de las técnicas metodológicas empleadas. En el Anexo 2 incluimos un plano de la disposición espacial dentro de la Alameda Chabuca Granda. Mientras, el Anexo 3 consta de un CD que compendia los principales temas musicales que se usan en los espectáculos de los cómicos, lo cual apoyará la lectura del Capítulo II. Finalmente, el Anexo 4 consta de una galería de fotos virtual, también contenida en el CD adjunto.

ANEXO 1

Este anexo consta de una entrevista a dos de los cómicos más representativos de la Alameda, una realizada al cómico Jofré. Así también, una observación participante realizadas para fines de esta investigación.

Anexo 1.1

Entrevista Jofre

- Nombre del entrevistado: Jofré Vásquez López
- Día: Sábado 15 de setiembre
- Lugar: Banca de la Alameda Chabuca Granda
- Hora: 8:30 p.m.
- Duración de la entrevista: 45 minutos
- Descripción del espacio: banca dentro de la Alameda, alrededor están presentándose dos cómicos en un anfiteatro, gente circula por el lugar, en especial parejas de enamorados.

Su historia personal

¿Qué edad tienes?

40

¿Dónde naciste?

Nací en el departamento de San Martín, eso pertenece a Mariscal Cáceres, Juanjui, en la selva, soy charapa... hombre ardiente, caliente, de la selva su gente.

Si no nació en Lima ¿Hace cuánto vive aquí? ¿Vino sólo o con algún familiar? ¿Tiene familia, estás casado, hijos?

Yo llegue a Lima hace muchos años atrás, llegue acá desde el ochenta y cinco, ochenta y seis, pero solamente venía, estaba unos cuantos días y me iba. Los cómicos ambulantes siempre hemos sido así, foráneos, de ciudad en ciudad. Por ejemplo, yo nací en la selva, vine a vivir a la edad de nueve años a Chimbote, me inicio como Cómico a los 16 años...

¿En Chimbote?

No, en Piura...y de ahí empiezo a salir, porque los cómicos salíamos de un sitio y nos parqueábamos rápido, entonces salíamos de un sitio a otro sitio, y a otro sitio. Por ejemplo, para irme al sur tenía que pasar por Lima, y aquí me quedaba unos cuatro, cinco días, una semana, a veces un mes, y eso era rutinario. Llegue a estabilizarme un buen tiempo, como cinco seis meses, cuando participé en una programa aquí en frecuencia Latina, en la mira del éxito con Tulio Loza. Me acuerdo en esos tiempos, la charapita July Pinedo que era su anfitriona de Tulio Loza, de ahí ya fue más seguido que entraba y salía a Lima, regresaba a Chimbote, porque allá tenía yo a mi familia, ya estaba estabilizado. Yo he estado en Chimbote y cuando empezó los talk shows vine a probar suerte, vine con un circo primero, el circo Montecarlo...

¿Cuál fue el primer trabajo que realizó en Lima? ¿Estaba relacionado con la calle?

No, vine con un circo, pero venía siempre acá como cómico ambulante, sino que cuando hubo la corriente del niño, Chimbote se inundó y no había plata en Chimbote, entonces teníamos que salir, y ahí es donde yo vengo con el circo Montecarlo pa la temporada de fiestas patrias en el año 98, ahí nomás fueron a verme al circo porque le habían dicho, "Oe, acá hay unos cómicos que están en el circo Montecarlo" Porque ya todos los cómicos ya estaban, ya salía con Jaime Lértora, Jorge Henderson, con Laura, ya habían salido con la suavcita Mónica Zevallos y

Mónica Chang, y entonces querían gente nueva y nos encontraron en el circo Montecarlo, fueron de la producción de Hablemos Claro y ahí me presenté en Mónica Chang.

De ahí gano un concurso y yo mismo le ofrezco a Mónica Chang hacer un concurso de los cómicos provincianos, yo fui el gestor de los cómicos provincianos, vine yo con todos los cómicos de provincia e hicimos un rating elevadísimo, de ahí fue la guerra de los cómicos ambulantes, fue en Maritere, los sábados, y ahí fue que un mano a mano, provincianos versus limeños, ahí fue donde los cómicos provincianos ganamos a los cómicos de Lima, estaba como jurado Carlos Vílchez, Natalia Málaga, estaba Rubén García, el finadito, que conducía 90 segundos, eran cinco ese jurado, y nosotros fuimos los ganadores de ese concurso. Cuando ganamos es que cuando terminó el talk show, nos llamaron los ejecutivos de Frecuencia Latina y me dijeron que a mi me necesitaban para un programa cómico, porque éramos ocho, y de esos ocho me eligieron a mi, a Tornillo y a otro que sólo estuvo como relámpago en la televisión...Y me quedé en Lima, y desde allí radico en Lima, visitas a mi tierra, a donde crecí, son solamente espontáneo...

Sobre su trabajo como cómico y sus formas de organización

¿Cuándo empezó a trabajar como cómico? ¿Dónde? ¿Por qué en ese espacio? (si no fue la calle, ¿Cuándo empezó en la calle?

Parque universitario, Plaza san Martín, en la parada....

Los conoces a todos desde hace tiempo entonces...

De a ellos los conozco de hace mucho tiempo atrás, a todos los cómicos que trabajaban acá en Lima, porque todos, todos, la mayoría, son provincianos, incluso los cómicos que iban de acá de Lima a provincia nos chocábamos por allí, porque los cómicos de Lima hacían también su gira a provincia, salían de la rutina de Lima, se iban de ciudad en ciudad...ahora solamente cuando hay contratos hechos, nos lleva ahí recién salimos, pero así nomás no salimos, porque malo que bueno, aquí estamos nosotros bien.

Sobre el espectáculo

Sobre lo cómico

¿Cuál crees tú que son las habilidades que una persona necesitaría para ser un cómico ambulante?

Eso tiene que ser nacido, tienes que nacer para ser cómico ambulante porque acá han venido varios, yo les he agarrado de correazos a varios que han querido ser cómicos, porque me decían, ayúdame, y entraba yo y les explicaba, osea en un sketch de dos, yo entraba con alguien que no lo conocía y me decía que quería ser cómico, y cuando veía que no respondía, que no atendía...el cómico ambulante tiene que ser rápido, espontáneo, y sus chistes son improvisados, entonces acá el que no improvisa, no es para que sea cómico ambulante...yo le inventaba, le daba el pié para que él buscara su salida y siga la gente riéndose, y como no sabía hacía el papel de padre y le decía, "Bueno a las finales yo voy a ser tu padre, tu me robaste, arrodíllate" Y yo cogía la correa, y le daba pla, pla, pa que aprenda, y les agarraba a correazos, no solamente yo, un montón de cómicos hemos hecho eso con aquellos que querían ser cómicos, pero parece mentira, a uno le tiene que nacer. Requisito para ser cómico ambulante: que le nazca, porque sino a la fuerza nos e puede ser cómico ambulante.

He observado que algunos se dedican más a la perica física, otros a las fonomímicas...En tu caso ¿cuál consideras que es tu mejor habilidad?

El personaje de mujer que mucho hago porque me gusta hacerlo el personaje de mujer y creo que eso a mi me hace robar más aplausos del público, cuando me visto de mujer, me transformo de mujer, y le doy la caracterización al personaje. Porque si voy a vestirme de mujer y voy a ser seco, mejor no la hago. Es más, creo que en movimientos lo tumbo a una mujer yo mismo porque yo soy bien exagerado, bien así, bien, zuak....

¿Cuándo cuentas una historia, haces fonomímicas o bailas qué te ayuda más? ¿El uso del cuerpo, de la voz, la elección de los temas...?

El movimiento...no, no...creo que va acompañado de la mano, pero mas le tengo fe yo a mi cuerpo, porque mi cuerpo lo meneo para acá, para allá, lo camino, lo exploto bien. Hacer el personaje de la Jofresina es hacer es trasformarme bien, imitar e incluso exagerar los pasos al caminar de una mujer. Entonces a eso se debe creo que mi convocatoria, y otra que tengo un levantamiento, un timbre de voz muy alto, incluso me pongo a cantar, me pongo a bailar, y los movimientos, incluso cuando imito a la mujer, yo le saco el potito, lo elevo, y tengo que imitar, porque a ustedes las mujeres les gusta sacar el potito, y eso no me digan que no...parece mentira y ustedes saben lo que tienen, y el hombre lo primero que mira es eso de ustedes, su potito, y la mujer camina así derecho, pero cuando ya está en la calle se mueve de acá pa allá, de acá pa allá, porque a ustedes también como mujeres hay que ser un poquito coquetas, y yo con el público coqueteo bastante cuando hago el personaje de mujer...

¿Tomas en cuenta al público cuando sales al ruedo? ¿Cómo así? ¿Notan algún tipo de identificación? ¿Por qué creen que eso sucede?

Cuando yo estoy dentro del ruedo haciendo mi personaje, me gusta vivirlo, entonces yo me entrego al público con esa fuerza, con ese dinamismo, al personaje le doy duro, hago muy bien el personaje, incluso le saco del cuadro, me aspo los límites pero la gente para que se divierta. Entonces yo a la gente lo que le transmito es alegría, les transmito momentos felices porque hay gente que viene triste acá y les damos alegría, felicidad, le cambiamos es espíritu a toda esa gente que está cabizbajo, meditabundo, taciturno, pensativo, gente que tiene problemas porque todos tenemos problemas, entonces los cómicos ambulantes somos eso, hacemos olvidar, no te quitamos el problema, pero te hacemos olvidar...

El trato al público llega a ser agresivo ¿Siempre fue así? ¿Es algo que buscan? ¿Por qué?

Termina la Jofresina y viene lo que tú tienes que recompensar a esa alegría que yo te he dado, que yo te he transmitido, entonces yo también quiero que tú me alegres a mí. Pero te das cuenta que la Jofresina en un momento deja de ser Jofresina y se convierte en un ogro, no lacra, pero tengo que ser basura con la gente, porque qué daño le hemos hecho a la gente al hacerla reír, qué daño le hemos hechos a ese público maravilloso que lo vemos en un momento y cuando nosotros les decimos, "señores hacemos un alto"...nosotros queremos que el público también nos devuelva, aunque sea quedándose parados y no se vayan...porque si la gente no tiene plata, bueno, de todas maneras su presencia es bastante necesario porque, por ejemplo, si la Jofresina ha estado actuando y la Jofresina se para pa decir "Señores, creo que en este momento merezco que me den un pago voluntario"

Digo pago voluntario porque el show que nosotros hacemos se merece un pago, no es una colaboración porque nosotros no somos mancos, cojos, ciegos...colaboración hay que darle al manco, al necesitado, al que no puede hacer nada, yo tengo el cuerpo entero y eso lo que yo hago en el show, eso no lo hace un ciego, no lo hace un manco, entonces yo estoy haciendo un show y eso me lo tiene que pagar.

Ahora, el precio lo pone el público, osea lo que tenga, su disponibilidad, yo estoy disponible cincuenta céntimos, bienvenido sea, estoy disponible con un sol, bienvenido sea, pero no, no tengo plata en estos momentos, su presencia realza a todo lo que es el show pero te vas, te retiras, parece mentira, psicológicamente, al público que tiene esas ansias de seguir quedándose, al ver que tu te levantas estas dando a entender al público de que yo ya termine, cosa que es todo lo contrario, yo tengo que seguir, sino que el que esta sentado, se levanta, se levanta, y el ruedo llega un momento que se queda no como estabas actuando, se queda vacío....¿Tu alguna vez te has salido del ruedo cuando yo he estado actuando?

No, pero a mí me gusta, pero también es cierto que ustedes se pasean con palos por arriba y no dejan salir a la gente o que les van a hacer roche tremendo...

No... el roche, de hacerlo sí lo hacemos, el palo no le metemos nadie...

Pero hay algo amenazante ahí...

Pero eso es parte del chiste, no es que nosotros al público, sabes qué, dame o te doy el palo, no, sino que es un chiste porque "Oye, se están levantando" "Quédate, quédate", pero no es que le vamos a dar el palo porque nosotros respetamos al público que viene a verlos porque todos es parte del show, no podemos meterle palo a nadie.

¿Cómo nace el personaje de la Jofresina?

Cuando yo estaba en la televisión en Frecuencia Latina se tenía que hacer un sketch muy famoso, el pololeo, el enamoramiento, como le enamoras, como le afanas. Teníamos que hacer una secuencia donde alguien tenía que hacer el personaje de mujer, entonces yo salía del personaje pero no le hacía el cachito que hoy le identifica a la Jofresina, el moñito que siempre pongo como palmerita en la cabeza, salía así normal hasta que un día agarre y dije "Voy a ponerme así, voy a ser más..." . Y era un look que te causa risa, es igualita que Peebles de los Picapiedras y entonces ahí nace...yo salía al sketch sin nombre, entonces yo al que le podía decir mi pareja, el compañero que iba a actuar conmigo el nombre que le podía decir, pero teníamos que ponerlo, y como mi nombre verdadero es Jofre se puso la Jofresina, transformado en mujer...

Y eso es en la tele, pero en la calle, porque tu tienes una interacción bastante fuerte con el público, le pides el maquillaje a lagunas mujeres, te vas transformando frente a ellos, eso ¿Cómo nace?

Eso es improvisado, lo pides a veces no, antes, no se si tu te has dado cuenta, ya que has venido varias veces a vernos, que yo decía, "Señores me voy a poner , aquí me falta algo, estoy con vestido, estoy con tacos, pero me falta algo para que identifique a la mujer, la gente de hecho que va a ver que yo soy hombre porque tengo los pechos planos, de hombre, entonces la mujer tiene los senos un poquito más abultaditos, entonces yo pedía:"Señores, alguien que tenga un pedazo de papel higiénico", me daba uno, me daba otro, y me iba poniendo mis senos, formaba yo las tetas, y cuando veía que yo ese papel higiénico lo podía necesitar en cualquier momento en mi casa de repente pa irme al baño y ya no comprar en la semana, se me hizo costumbre, siempre "Señor, un pedacito de papel higiénico" Y pa, lo aplastaba, y todo lo apachurraba..."falta más, más" y cuando me daba cuenta ya tenía así ya, lo metía acá, y cuando ya la gente me decía "ya está tu teta" Ahora ya lo sacaba todos los papeles higiénicos de toda la cantidad de público, lo metía en mi bolsillo, y de mis zapatos sacaba mis medias y me lo metía...Y yo ahora actualmente siempre me pongo, y eso es improvisación, eso es espontáneo, te nace de un momento. Entonces, ahí me voy transformando, mis senos que son mis mismas medias...

¿Te gusta el trabajo que realizas como cómico? ¿Por qué?

Me gusta ser artista, ser cómico, ser cantante, bailarín, de todo, me gusta mis personajes que yo hago, pero no me gusta que mis hijos sigan ese camino, porque yo lo sufrí, no tuve educación, no tuve un padre que me dijera sabes que hijo tu vas a ser así, así...mis padres se separaron cuando yo era muy chibolo, mi mama tuvo su compromiso, no vivíamos bien, entonces no tuve estudios...en base a eso es que yo decido agarrar este camino, no irme por el mal, tampoco soy algo bueno que digamos, sí me considero bueno, porque no le hago daño a nadie y soy feliz con lo que hago, pero por falta de un apoyo de mis padres no tuve lo que de repente todo joven anhela porque a los dieciséis años yo me encaminé a esto por falta de apoyo económico. Los hijos de mi papa son profesionales mi papa es abogado, pero cuando se abrió con mi mama...por eso no quisiera que mis hijos se encaminen a esto, no porque sea malo, sino porque hay cosas mejores que esto, un montón. Pero mis hijos si tienen el apoyo de su padre. De aquí pago la universidad de mis hijos, farmacia, químicos farmacéuticos

Estructura narrativa (temas, personajes, forma de creación)

¿Siguen alguna técnica de improvisación? ¿Cuál?

Los chistes en nuestro país son inmensos, y parece mentira, pero yo puedo entrar a contar un chiste detrás de un cómico que contó el mismo chiste, y la gente se va a tener que reír porque son estilos distintos, y la gente se va a reír, y mayormente tu busca un chiste que va a pegar en la calle, ¿por qué te digo que va a pegar en la calle? Porque nosotros mismos, como tu mismo lo preguntas...preguntamos y a la gente más pide picantes, entonces hay que darle al público lo que te pide. Entonces yo agarré y digo, si la gente te pide ceviche no le vas a dar chanfainita ¿no?, hay que darle lo que la gente te pide...pero no llegamos nosotros a la vulgaridad cruda, por ejemplo, yo puedo mandarme un carajo, puedo hablar un mierda, pero parece mentira, sabes el momento en que lo dices y la gente goza con esa palabra, con esa frascecita vulgar, lo goza, se divierte, cuántos no se habrán orinado de risa, pero te digo, por so, la grosería, la vulgaridad cruda, decirte mierda y tu reaccionas ¿Qué dijo? Por qué, porque lo dijiste en un

momento en que no estás transmitiendo alegría, no transmites nada, y parece mentira, hay que saber combinar el humor.

Si tu le dices mierda, así de crudo, la gente no se va a reír, la gente va, se quita y se larga, pero si tu les dices “ya pues señora, gordita de mierda” la gente jajajaja. Osea lo disfrutan, lo celebran, te aplauden, incluso hasta una mentada de madre, y la gente porque mente la madre, Bravo. Porque acá en el teatro hay momentos en que hablas de cultura, porque yo por ejemplo, se te de un montón de filosofía, pensamientos, frases célebres de hombres como muchos dicen, no es que lo quiera repetir “No son muertos aquellos que en paz descansan de una tumba fría, muertos son aquellos que tienen el alma muerta y aún viven todavía” pero si me pongo a hablar todas esas frases de Cicerón, Juvenal, Pascal, Shopernauer, hombres que no son muertos aquellos sino que viven por lo que han dejado conocimiento, nosotros lo hacemos, hablamos de uff, poetas, pensadores, filósofos, dramaturgos, matemáticos, científicos, hombres exponentes de la literatura universal, lo decimos la biografía completa de ciertos personajes, transmitimos cultura pero cuando te das cuenta, no hay público, entonces ahí dentro la Jofresina, se pone su taco, se calatea, se sube la falda, enseña el calzoncillo donde se ven todos los huevos y la gente jajajaja, y cuando levanta la cabeza el ruedo esta llenesisititito, no cabe una aguja...

Teatralidad

¿Cómo eligen el vestuario o el uso de indumentos de utilería?

Lo encuentro, busco cualquier vestido que sea licrado, y que sea bien pegado a mi cuerpo, nada más...yo no busco un vestido que sea así, no, yo quiero verme bella, osea ese es el factor que jalo un multitud de gente porque me gusta verme bien de mujer, porque si voy a ponerme alguna ropa que mayormente se ponen las abuelitas, quién se va a parar a verme, a quién voy a convocar, ni a los abuelitos, y yo no es que me pase de soberbio, yo tengo buenas piernas, me lo han dicho, y hay gente que me dice así, por ejemplo, estoy pasando y estoy modelando con mis vestidos mini y se me ve la pierna, y cuando yo paso, si hay chicas, y murmuran “Qué ricas piernas tiene este”...hay mujeres que me han dicho “Papacito, yo te llevo a mi cuarto, te hago el amor, qué ricas piernas que tienes” Y hay mujeres que vienen a verme solo por mis piernas, como hay hombres que...pero eso no es de un hombre natural, es de un enfermo que viene a ver las piernas de otro hombre, pero sí las mujeres ven mis piernas pero hasta allí nomás llegan porque soy un pata muy difícil.

¿Cómo eligen el tipo de música que van a utilizar?

Música que este de moda o que peguen....el embrujo yo le vengo trayendo, me fui a actuar al norte y en una presentación escuché a Los Caribeños, y después me enteré que somos Kaliente lo canta en Iquitos...pero del norte lo traje yo, y el que menos del público me decía, linda esa música...nadie solo tenía El embrujo, incluso los mismos patas, los que venden discos, me pedían...

¿Y qué otras canciones?

Hay músicas que son eternas de escucharlo porque yo lo hago, dos mujeres, un camino, dos mujeres.....y bacán es pe...

¿Te gusta cantar, no?

Claro pe, me encanta cantar, incluso yo canto...

¿Tienes un grupo o algo así?

No, no tengo ni un grupo, pero supongamos que es cumpleaños de cualquier compañero y todos decidimos ir a una fiesta, yo subo a cantar de frente al escenario con la orquesta...yo de chibolo cantaba en una orquesta, por eso tengo el timbre, sigo el compás, lo que sí, soy un poco desorejado...voz tengo, pero no se entrar en el momento. Por ejemplo has escuchado Te eché al olvido de Tony Rosado “*Simplemente esperé este momento, yo sabía que tenía que llegar, a pesar que hubo sufrimiento mi venganza podía esperar, y ya vez, hoy te tengo ante mí, rogándome que te escuche, pidiendo que te comprenda, porque una vez hablastes mal de mí, ya ves, la boca castiga, hablaste más de la cuenta, y hoy soy quien no te quiere más, tu amor lo echo al olvido, que pena que hoy te des cuenta que solo a mí me has querido*”...Cuando tu subes a un escenario no te salen los gallos porque los micrófonos son

súper adelantados, por ejemplo, agarrar un micrófono Shulz, te absorbe tolitita la voz y te sale nítido...impostación de voz, el estómago, claro tienes que hablar con el estómago, con el diafragma...

A las finales...

¿Este trabajo te produce algún tipo de satisfacción, aparte de la económica?

Es un orgullo ver a tus hijos que vayan a una universidad...Cuando mi hija me dijo, "papa ingresé a la universidad" ya hijita, bien, te enorgullece bastante, y cuando me dijo "papa, tenemos que pagar trescientos cincuenta mensual" Yo le dije "Dónde..." "Es particular" Ahí sí me dio ganas de que siguiera de vaga.

¿Qué significa para ustedes la Alameda, aparte de ser su lugar de trabajo?

Mi vida, si no hubiera Alameda no hubiera vida para mi...no, hay un montón de recursos, pero parte de mi vida es la Alameda.

¿Cómo creen que los perciben, por ejemplo, la municipalidad?

En sí hay mucha presión que nos ponen a nosotros la municipalidad pero creo que ellos son veedores de que nosotros no perjudicamos nadie y sobre todo que no estamos haciendo daño, no...yo creo que a lo único que nos dedicamos nosotros es a hacer reír al público para nosotros poder adquirir unas monedas y poder solventar los gastos tanto de ecuación y alimentación para nuestros hijos...El trabajo es una obligación de todo ser humano, es un derecho universal, reunimos gente para transmitir alegría....

¿Crees que tu trabajo va a perdurar en el tiempo? ¿Por qué?

No es eterno, es una cosa de pasada...

Pero como transmisores...

Sí, hay generaciones que quieren ser cómicos, y hay cómicos que tienen sus hijos que son cómicos. Mis hijos ninguno ha sido cómico porque, bueno, en fin, no lo decidí así. Pero a nosotros se nos acaba esto y dependeremos de nuestros hijos.



Anexo 1.2

Observación 8

Lugar: Alameda Chabuca Granda

Fecha: Domingo 4/03/2007

Duración de la observación: 3 horas desde 3:00 p.m. hasta 6:00 p.m.

- Mono
- Giovanni
- Caballo
- Kelvin
- Yoffresina
- Petete

El espacio

Se realizaron sólo tres ruedos en la Alameda. Se observó la dinámica de dos de ellos porque la afluencia de gente no permitía ingresar a los tres. Normalmente hay cambios más marcados en el tránsito de flujo de las personas, pero esta vez se formaron grupos compactos que permanecieron más tiempo dentro de un ruedo, aún cuando los cómicos cambiaban en sus turnos.

El flujo de asistentes fue de 200 personas aproximadamente, lo que hace 600 espectadores perennes en los ruedos. Esto es importante teniendo en cuenta que ya no existe la feria que existía en las anteriores observaciones, lo que hace cambiar el tránsito de los espectadores.

La llegada de los cómicos al anfiteatro ha sido la misma de las veces anteriores. Han dejado sus pertenencias en el sitio de siempre, pero esta vez trajeron más bolsas de canchita desde el inicio del ruedo.

Primer ruedo

Participantes

- Mono
- Giovanni
- Kelvin

Segundo ruedo

Participantes

- Caballo
- Yoffresina
- Petete

Casi siempre hay dos cómicos por ruedo, pero en esta presentación se quedaron tres no sólo apoyando la venta de turrónes sino también en la interacción con el público, ya que hubo mucha gente expectante al ruedo. Los que vendían las gaseosas y canchita también ayudaron, pero eran ridiculizados constantemente por los cómicos. Ellos no decían nada (existe, al parecer, cierto trato entre ellos y los cómicos)

Elementos de teatralidad

Elementos constituyentes del hecho teatral: espacio, actor, estructura dramática, convención y público.

Estructura del espectáculo:

- Entrada de chistes
- Improvisación con base a personajes que pueblan la escena de los ruidos: el punteador, los enamorados, la mujer, las parejas de casados.
- Juego de relaciones con el público:
Tema: la infidelidad
Sacan una pareja de chicos para improvisar una historia que ya tienen marcada, empezando por presentarlos y luego cómo se hicieron amantes. Lugar: la discoteca, aquí entran los cómicos y fingen de parejas del muchacho para enseñarle a bailar.
- Venta de productos
- Enlace con el siguiente espectáculo

Uso del espacio: Estructura circular con gente sentada y de pie. Espacio vacío que se significa con la forma en que el cuerpo del performer lo toma. Se ubica en el centro o en los costados, rotando casi siempre su posición para poder cubrir el rango de visión de los espectadores. El espacio se modifica según la referencia que haga ya sea de modo verbal o con un gesto.

El espacio del anfiteatro se convierte en espacios externos e internos: la calle, un cuarto, una discoteca, el cual diferencian según sus relaciones de posición manteniendo dos niveles en el cual nunca se diluye el concepto del espacio como lugar de representación, esto a manera de convención. El cómico puede insertar dentro de la representación la apelación al espacio escénico y al espacio de representación.

El actor se encuentra en una posición de permanente equilibrio y desequilibrio, su cuerpo está dentro de la presencia que presenta y el cómico que la representa, de tal modo que puede entrar y salir de ese estado para ir creando su discurso de representación.

La representación es ayudada con indumentos, donde la presencia de la mujer es fuerte y la cual ellos señalaban

Mira lo que tengo que hacer para que tu te rías/ Crees que a mi me da risa/ mi vieja si pasa por aquí/ le va a dar un ataque/ tu no piensas en eso

Los indumentos de uso fueron: maletas, mochilas, vestidos, dos pelucas de colores chillones tirando más al rubio y pelirrojo, un chal de color verde chillón. Esto modifica el estado del cuerpo pero sólo en momentos precisos y que duran unos segundos en lo que media al discurso general que van poblando de estas presencias fisicalizadas en su cuerpo o que hacen patentes en los espectadores, creando una complicidad entre ellos y el público.

De este modo *la convención* que se realizaba era bastante agresiva, como en un límite entre lo que está permitido dentro del ruedo y lo que no. Dentro del ruedo el cómico era el dueño, pero ese espacio también le pertenece al espectador porque lo hace parte de la representación al hacerlo entrar para ejemplificar una presencia de la cual hablan o para interrumpir el espectáculo con algo que debe decir.

Quien va al ruedo sabe a qué se expone, ya que las frases agresivas y el comportamiento del cómico en permanente estado de alerta puede llevar a alabarlo inconmensurablemente o a dejarlo en el ridículo. Dentro del ruedo todo es grande, la risa, los insultos, la libertad de hacer partícipes al público, etc. sin embargo se encuentra una sutileza dentro de todo este mundo más agresivo al cual ellos se refiere y que utilizan como modo de llamar la atención. El límite nunca llega a cruzarse hasta ser demasiado grosero o atropellar al público, pero sí queda claro

que el ruedo pertenece al cómico. Lo interesante es que en esta relación, también el espectador se revela y a veces hace uso de su "ingenio" para sacar ventaja de las situaciones que propone el cómico.

Conclusiones:

Se notó una mayor conciencia del actor sobre su trabajo, en relación a lo que significa hacer este tipo de performances frente al público. Siempre hay un momento en que habla el cómico como performer y otro donde habla el cómico como personas entregando al público dos niveles de enunciación que evidencia el entrar y salir de la representación, volviendo a convertirse en una zona limítrofe de negociación de la identidad del actor como performer.

Es interesante anotar en cada presentación como son las voces de ellos las que dan una perspectiva propia de lo que significa ser un observador de la capital y de las relaciones de poder, de género, económicas que se pueden ver en la ciudad. Esta mirada no es neutra sino que está cargada de cierta agresividad que se deja notar cuando realizan el espectáculo y en la forma en que se relacionan con el público creando una convención que ambas partes respetan.

¿Se cuenta una historia, una estructura diferente a la de un cuento? Más bien pareciera ser a como te lo contaría yo desde mi perspectiva, de un modo cómico, como si estuviéramos frente a un observador que pone acento sobre determinadas cosas y desde ahí nos da su punto de vista.



ANEXO 2

Este anexo contiene un plano de la distribución espacial de la Alameda Chabuca Granda en la zona de los anfiteatros. (Ver Cap.III)



ANEXO 3

Compendio Musical de temas utilizados en las presentaciones de los cómicos ambulantes.

Contiene:

- 3.1 *La culebrítica*: Grupo 5 de Monsefú. Género: Cumbia.
- 3.2 *El chavón*. Los Sultanes. Género: Cumbia.
- 3.3 *A esa*. Dúo Pimpinela. Género: Balada.
- 3.4 *Cosas del Amor*. Vicky Carr y Ana Gabriel. Género: Balada.
- 3.5 *Ay, Chabela*: Antonio Aguilar. Género: Ranchera
- 3.6 *Asoka* (El baile hindú). Género: Techno.
- 3.7 *El Chacarrón Macarrón*. El Mudo. Género: Techno.
- 3.8 *El arbolito*. Grupo Néctar. Género: Cumbia.
- 3.9 *Dos mujeres, un camino*. Laura León. Género: Cumbia.
- 3.10 *El Embrujo*: Caribeños de Guadalupe. Género: Cumbia.
- 3.11 *Olvídame y pega la vuelta*. Dúo Pimpinela. Género: Balada.
- 3.12 *Que te perdone Dios*. Rossy War. Género: Technocumbia.
- 3.13 *El Chocho Loco*: Valeria. Género: Techno.

MCMXVII

ANEXO 4

Galería visual

Este anexo incluye 31 fotos usadas en la cartografía de la Alameda que permiten visualizar los espectáculos de los cómicos ambulantes. En el cuadro siguiente presentamos la relación de fotos contenidas en el CD adjunto.

EL ESPACIO

1. **Lo previsto: El espacio de los anfiteatros.** (Ver capítulo III:110) Día: Jueves 14 de agosto de 2008. Hora 11:00 a.m.
2. **Lo espontáneo. El uso de las figuras geométricas.** (Ver capítulo III:110) Día: Jueves 14 de agosto de 2008. Hora 11:00 a.m.
3. **El uso de los espacios previstos y espontáneos** (Ver capítulo III: 110) Día: Jueves 14 de agosto de 2008. Hora 11:00 a.m.
4. **Escultura estilizada de Chabuca Granda dentro de la Alameda.** Día: Jueves 14 de agosto de 2008. Hora 11:00 a.m.
5. **Paseantes en la zona de uso espontáneo.** (Ver capítulo III: 110) Día: Domingo 28 de octubre de 2007. Hora: 4:00 p.m.
6. **La Periferia: Vista del Río Rímac desde la Alameda.** (Ver capítulo III: 106).Día: Domingo 28 de octubre de 2007. Hora: 4:00 p.m.
7. **La periferia: Distrito del Rímac desde la Alameda.** (Ver capítulo III: 106) Día: Domingo 28 de octubre de 2007. Hora: 4:00 p.m.

EI RUEDO

8. **El ruedo. Vista externa.** (Ver capítulo III: 117) Día: Domingo 28 de octubre de 2007. Hora: 5:00 p.m.
9. **El Ruedo. Vista externa.** (Ver capítulo III: 117) Día: Sábado 20 de octubre de 2007. Hora: 4:30 p.m.
10. **Círculo y cómico. Vista interna de la zona “vagina”.** (Ver capítulo IV: 166, 167) Día: Domingo 28 de octubre de 2007. Hora: 4:30 p.m.
11. **Círculo y cómico: Vista externa de la zona “vagina”.** (Ver Círculo obliterado. Capítulo IV: 166, 167) Día: Domingo 28 de octubre de 2007. Hora: 4:50 p.m.
12. **Círculo y cómico. Vista interna desde zona “alpina”.** (Ver capítulo IV: Día: Domingo 28 de octubre de 2007. Hora: 4:50 p.m.
13. **Los rastros de la trashumancia. Detalle de las pertenencias del cómico.** Día: Sábado 20 de octubre de 2007. Hora: 4:30 p.m.

PERFORMANCES

14. **La entrada o saludo: Cómico Kelvin llamando a la gente para empezar el ruedo.** (Ver Capítulo III:)Día: Sábado 20 de octubre de 2007. Hora: 3:00 p.m.
15. **Cómico Mono Pavel camino al ruedo (de espaldas, con una silla roja y maleta) llevando sus cosas a otro anfiteatro.** Día: Domingo 28 de octubre de 2007. Hora: 4:45 p.m.
16. **Cómico Mono Pavel en fonomímica del Chocho Loco.** (Ver Capítulo IV: 193) Día: Sábado 20 de octubre de 2007. Hora: 5:00 p.m.
17. **El gesto vulgar. Mono Pavel en fonomímica.** (Ver Capítulo IV: 252).Día: Sábado 20 de octubre de 2007. Hora: 5:00 p.m.
18. **Ahhhh: Detalle de gesto de la boca de Mono Pavel durante fonomímica.** Día: Sábado 20 de octubre de 2007. Hora: 5:00 p.m.
19. **El público disfruta de las ocurrencias del cómico. Mono Pavel interactúa con participante.** (Ver *Placer Acróbatico*, capítulo IV:197) Día: Sábado 20 de octubre de 2007. Hora: 5:20 p.m.
20. **El cómico cobra la entrada al espectáculo.** (Ver capítulo III: 140) Día: Sábado 20 de octubre de 2007. Hora: 5:30 p.m.
21. **Cómico Caballo ayuda en el momento del cobro.** (Ver capítulo IV:195) Día: Sábado 20 de octubre de 2007. Hora: 5:30 p.m.
22. **La venta del Turrón: Cómico Caballo pasando los turrones al público.** (Ver capítulo IV:195) Día: Domingo 28 de octubre de 2007. Hora: 4:00 p.m.
23. **El público interactúa en espectáculo del Mono Pavel.** (Ver capítulo III: 122) Día: Sábado 20 de octubre de 2007. Hora: 5:45 p.m.
24. **Mono Pavel preparado para el baile Hindú.** (Ver capítulo IV: 185) Día: Sábado 20 de octubre de 2007. Hora: 6:00 p.m.
25. **Cómico Jofre se transforma en Jofresina.** (Ver capítulo III: 123, Cap. IV: 186) Día: Sábado 20 de octubre de 2007. Hora: 6:30 p.m.
26. **Las dos caras de lo vulgar. Cómico Jofré.** (Ver capítulo III: 123, Cap. IV: 186) Día: Sábado 20 de octubre de 2007. Hora: 6:40 p.m.
27. **Cómico Petete en anfiteatro lleno.** Día: Domingo 28 de octubre de 2007. Hora: 5:00 p.m.

DINÁMICAS COMUNICATIVAS FUERA DEL ANFITEATRO.

28. **La Alameda repleta de paseantes.** Día: Domingo 28 de octubre de 2007. Hora: 5:00 p.m.
29. **Público afuera de los anfiteatros.** Día: Domingo 28 de octubre de 2007. Hora: 5:00 p.m.

30. **Otras dinámicas: El Nuevo Pacto Universal.** (Ver capítulo III: 113) Día: Sábado 20 de octubre de 2007. Hora: 5:30 p.m.
31. **Paseantes descansando.** Día: Sábado 20 de octubre de 2007. Hora: 5:30 p.m.
32. **La Alameda de noche.** Día: Sábado 20 de octubre de 2007. Hora: 7:30 p.m.

