

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



La utilización de espectáculos callejeros por parte de grupos o instituciones teatrales en el Perú

Trabajo de investigación para obtener el grado de Bachiller en Artes Escénicas con mención en Teatro presentado por:

Joaquin Andres Usseglio Alayza

Asesor:

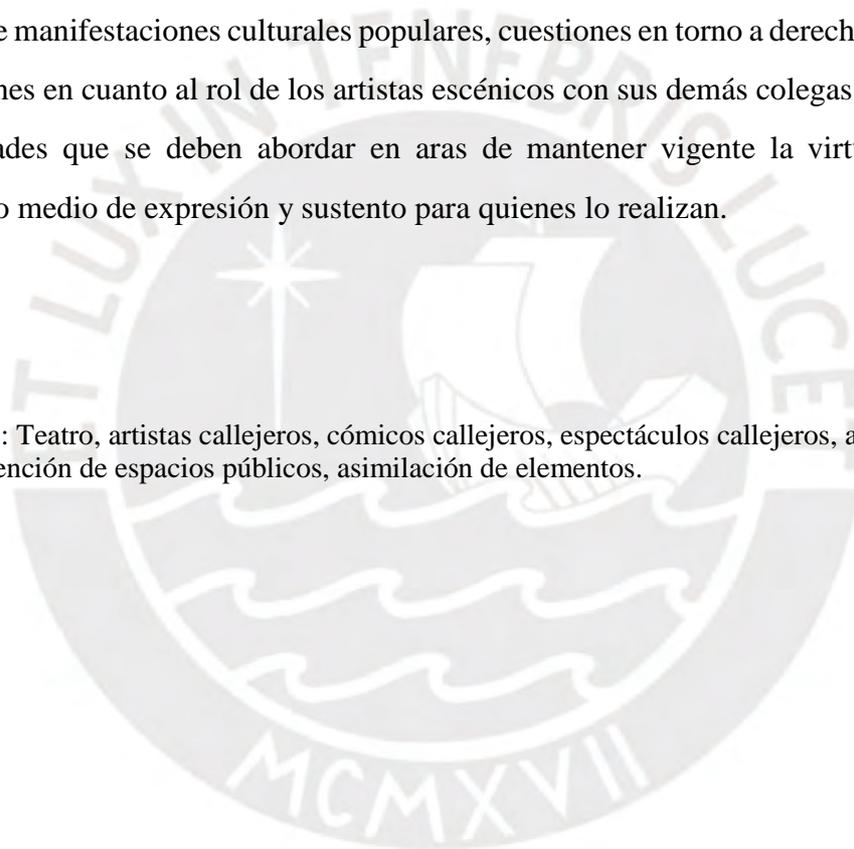
Victor Francisco Casallo Mesias

Lima, 2020

RESUMEN

El presente ensayo de investigación se enfoca en proponer un análisis en torno a las implicancias éticas existentes dentro del hecho de acoplar elementos particulares de los espectáculos de cómicos ambulantes en nuestro país a propuestas teatrales de grupos o instituciones culturales establecidos más formalmente en nuestro medio. Dado que en los últimos años han surgido propuestas que involucran abordar las temáticas de los artistas callejeros, también es necesario preguntarse de qué manera esto puede ser usado para apoyar o para afectar a dichos artistas. A nivel de debate ético se plantearán premisas en cuanto apropiación de manifestaciones culturales populares, cuestiones en torno a derechos de autor, contemplaciones en cuanto al rol de los artistas escénicos con sus demás colegas del rubro y responsabilidades que se deben abordar en aras de mantener vigente la virtud del arte escénico como medio de expresión y sustento para quienes lo realizan.

Palabras claves: Teatro, artistas callejeros, cómicos callejeros, espectáculos callejeros, apropiación cultural, intervención de espacios públicos, asimilación de elementos.



SUMMARY

This research essay focuses on proposing an analysis around the ethical implications existing within the fact of incorporating particular elements from the shows of street comedians in our country to theatrical proposals of groups or cultural institutions established more formally in our environment. Given that in recent years proposals have emerged that involve embroidering the themes of street artists, it is also necessary to ask how this can be used to support or affect said artists. At the level of ethical debate, premises will be raised regarding the appropriation of popular cultural manifestations, issues around copyright, contemplations regarding the role of performing artists with their other colleagues in the field and responsibilities that must be addressed in order to keep it current the virtue of performing art as a means of expression and sustenance for those who perform it.

Keywords: Theater, street artists, street comedians, street shows, cultural appropriation, intervention of public spaces, assimilation of elements.

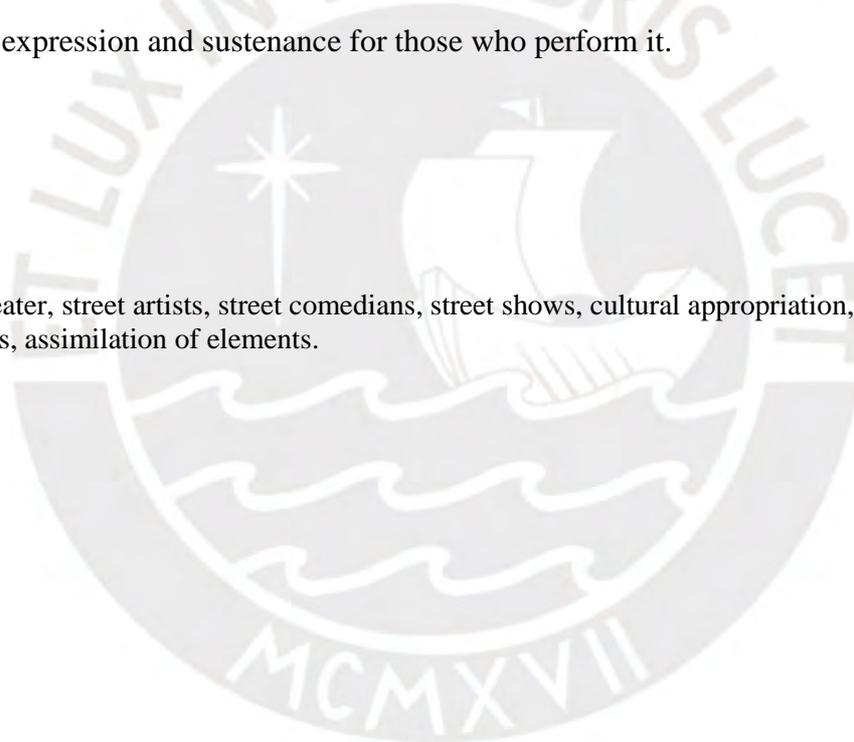


TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO 1. LA UTILIZACION DE ESPECTÁCULOS CALLEJEROS POR PARTE DE GRUPOS O INSTITUCIONES TEATRALES EN EL PERÚ.....	2
CONCLUSIONES.....	20
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	23



INTRODUCCIÓN

En el Perú existen múltiples formas de espectáculo popular las cuales han surgido a raíz de la aparición de diversos grupos demográficos atraídos, cada uno, por diferentes maneras de percibir lo que es el entretenimiento y diferentes formas de consumirlo. Hacia la segunda mitad del siglo XX, una de las manifestaciones que poco a poco fue apareciendo en las calles, sobre todo de la capital, para posteriormente hacer su aparición en la TV, fue la de los cómicos ambulantes. Estos estaban compuestos en su mayoría por migrantes de la región sierra del país que buscaban solventarse a través de intervenciones cómicas de espacios públicos como plazas y parques los cuales los ponían en proximidad con el público propiamente de la ciudad; específicamente de los sectores populares. Fue a raíz de este fenómeno cultural que estos intérpretes llegaron a insertarse en el imaginario colectivo de la población al punto de ser referentes de la comedia para diversos sectores.

La forma tan particular de hacer comedia, a partir de la viveza criolla que poseían, su condición de vida precaria y su lenguaje un tanto vulgar; fueron claves para que estos lograran generar un impacto tan fuerte en la población. Y fue esto justamente lo que atrajo en gran medida el interés de los artistas escénicos pertenecientes propiamente al ámbito del teatro quienes deseaban plantear sus propias propuestas en base a lo que dichos espectáculos callejeros tenían para ofrecer. Desde al clown hasta las obras propiamente de teatro, fueron varias las propuestas que surgieron inspiradas en estos artistas populares urbanos lo que a su vez llevó a que sean reconocidos por cada vez más sectores de la población. Sin embargo, quizá es necesario abordar un poco cuales son las implicancias de esta toma de elementos de un sector sociocultural hacia otro a fin de ver exactamente que es lo que está en juego realmente para cada una de estas partes involucradas.

CAPÍTULO 1. LA UTILIZACION DE ESPECTÁCULOS CALLEJEROS POR PARTE DE GRUPOS O INSTITUCIONES TEATRALES EN EL PERÚ

Dentro de la amplia variedad de espectáculos escénicos que tiene para ofrecer nuestro país, uno de los que más ha sobresalido en las últimas décadas ha sido el de los espectáculos callejeros por parte de diferentes clases de artistas cómicos ambulantes particularmente en la capital. Su forma de expresión escénica tan particular derivada de elementos de la cultura popular y de ciertos rasgos idiosincráticos particulares de nuestro medio los han puesto por mucho tiempo en el ojo de diferentes investigadores, tanto antropológicos como sociológicos y escénicos, dado el significado sociocultural que estos tienen como un reflejo de diferentes elementos de nuestra sociedad a través de su forma de satirización. Y es que pese a cierta carga un tanto peyorativa o vulgar que puedan tener en su discurso, lo que a su vez constituye una razón por la cual a veces son vistos con rechazo o censura, no dejan de plantear un acto de comunicación performativo que está intrínsecamente vinculado al reflejo ideológico de lo que son y de lo que ven en su realidad. Dicha realidad, como muchas otras, tiende a tener cargas políticas o sociales que puede o deben estar abiertas a un cambio. Pues como bien señala Gramsci (1932 como se citó en Sacristán, 1970):

No hay actividad humana de la que pueda excluirse toda intervención intelectual: no se puede separar al homo faber del homo sapiens. Al cabo, todo hombre, fuera de su profesión, despliega alguna actividad intelectual, es un “filósofo”, un artista, un hombre de buen gusto, participa de una concepción del mundo tiene una línea consciente de conducta moral y contribuye, por tanto, a sostener o modificar una concepción del mundo, o sea, a suscitar nuevos modos de pensar. (p. 392)

No obstante, el interés de carácter investigativo no es el único que se vincula a esta forma de espectáculo. Como es de esperarse, dentro del medio más formal de las artes escénicas también surgió una nueva perspectiva en torno a estos artistas cómicos y

a su manera inconsciente de plantear un acto performativo (y disruptivo) tan cercano al público popular. Y desembocando en un proceso de análisis y asimilación, han surgido propuestas en base al concepto de espectáculo callejero por parte de algunos grupos teatrales, dramaturgos y entidades culturales con el fin de desarrollar más a profundidad las posibilidades de representación de este acto escénico en un espacio que funciona bajo otros códigos muy diferentes al de la calle: el escenario teatral. En algunos casos, meramente se han tomado algunos elementos ideológicos o semióticos para desarrollar propuestas que abarquen temas actorales y discursivos con el fin de entablar esa forma de cercanía que los artistas itinerantes tienen con su público urbano. En otros se han acoplado a verdaderos artistas ambulantes para que ejecuten su espectáculo bajo algún tipo de premisa particular en base a códigos teatrales o simplemente con el fin de hacerlo a manera de antología o competencia de espectáculos callejeros. En cada caso, se reconoce directa o indirectamente la influencia del estilo escénico original. Sin embargo, a partir de todos estos procesos de experimentación escénica y fusión de ideas semióticas, cabe pensar en cuáles son las implicancias que ocurren para cada una de las partes involucradas en términos de principios morales e ideales éticos dado que se está dando un acto de encuentro entre dos técnicas diferentes surgidas de premisas históricas e ideológicas diferentes. Siendo una de ellas (la desarrollada de manera formal) quien está empleando elementos de la otra (informal) para enriquecer y ampliar su universo de conceptos con el fin de abarcar nuevos niveles de comunicación que es, a fin de cuentas, de lo que se trata la labor de las artes escénicas.

La premisa a desarrollar a lo largo del siguiente ensayo de investigación gira en torno a la manera en cómo ciertas cuestiones de carácter ético se ven involucradas en todo este proceso de asimilación y en sus involucrados, es decir, los artistas escénicos tanto de los shows callejeros como de los grupos teatrales surgidos de la tradición escénica convencionalmente aceptada y reconocida. Tanto desde planteamientos de derecho de autor como de apropiación institucional, pasando por ideas en torno a lo que debe ser el arte en cuanto a un medio de expresión en paralelo a una forma que permita a sus participantes subsistir a partir de sus creaciones y proyectos. La idea es partir de algunas definiciones de investigadores de espectáculo escénico callejero de nuestro país en cuanto a lo que es y representa para sus artistas, a fin de establecer los parámetros de los involucrados para posteriormente describir brevemente algunas puestas en escena o proyectos escénicos que hayan optado por involucrar a estos individuos. Aunado lo

anterior, se procederá a plantear las nociones éticas y filosóficas de diversos autores que ayuden a ampliar un debate en cuanto al uso y responsabilidad que recae en cada una de las partes dentro de este fenómeno de la comunicación para poder entender más claramente los posibles beneficios o daños en los que esto puede resultar si es que no se analizan todas las implicancias que están en juego en un medio como el nuestro.

Establezcamos entonces el concepto teórico de cómico ambulante para contextualizar un poco cómo han sido retratados a través de diversos estudios surgidos entorno a su arte y al fenómeno social que, en ciertos casos, representan. Iniciando con el que desarrolla Vich (2010) en el cual plantea que “los cómicos ambulantes son, en su mayoría, migrantes andinos que han desarrollado un tipo de actuación callejera que se encuentra ampliamente difundido en los sectores populares” (p. 13). Como se mencionaba anteriormente, tenemos entonces a un sector de la población particular (migrantes) quienes han planteado un espectáculo escénico con características muy marcadas y particulares con relación a otras existentes. Esto, además, tiene un fuerte contenido a nivel social dado que posee un reconocimiento de parte del sector de la población dentro del cual estos se desarrollan. Estos espectadores (quienes vienen a constituir claramente su público objetivo) presencian el espectáculo a medida que contribuyen directamente de manera económica con quien está realizando el espectáculo cómico en algún determinado espacio de dominio público. Esto, es algo fundamental que constituye dichas actuaciones ya que, se efectúa una suerte de economía del humor, pues está presente un deseo por parte del espectador de recibir dichas representaciones satíricas que hace el cómico ambulante a cambio de una colaboración que depende enteramente de lo que cada persona esté dispuesta a dar. Inconscientemente, este proceso implica que este público perciba una suerte de crítica social hacia ciertas percepciones que existen dentro de su comunidad. Vich (2010), entorno a ese aspecto, afirma que:

[...] estas performances -en las que la palabra oral cumple una función protagónica- 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. (p. 13)

Esto último que se menciona en cuanto al rol que cumplen con respecto a lo que

es poner de manifiesto las estructuras sociales de pensamiento, que a su vez están influidas por criterios culturales y políticos, nos muestra cómo es que elaboran un acto escénico que cumple con la labor de exponer los prejuicios ideológicos que guardan un grupo de individuos en base a sus circunstancias a la vez que les proporciona una forma de entretenimiento que los hace vincularse muy profundamente con aquello que aceptan o repudian en lo que constituye su visión del mundo a partir del lenguaje que normalmente emplean en la cotidianidad (que por lo general suele contener cargas ofensivas o “vulgares” para otros grupos sociales). Por otro lado, en cuanto a lo que menciona sobre la actualización de los espacios públicos en los que se presentan, se nos describe una premisa muy cercana a lo que plantea Medina (2008) quien señala que “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” (p. 31). Dicha estructura particular, concebida dentro de muchos otros espectáculos escénicos alrededor del mundo y que viene de una tradición casi tan antigua como el espectáculo teatral mismo, resulta ser algo fundamental dentro de los códigos de esta forma de representación escénica. Al establecerse una formación circular, se está delimitando un espacio de acción dentro del cual ha de crearse esta intervención del lugar público, en la cual se desarrollará un acto performativo donde el cómico se ha de relacionar meramente con quienes configuren dicho círculo, tanto a través de personajes esporádicos que interpreta como también a través de un diálogo más directo. Esta forma de agrupación particular ha de servir para separar a los participantes de resto de personas que puedan estar transitando con el fin de generar un enfoque más particular al momento de entablar vínculos de acción. La formación circular, establecida dentro de un espacio público abierto, ha de plantear que surjan representaciones de elementos cotidianos en un código de “lenguaje vulgar” dado que este es percibido con mayor facilidad por parte de quienes optan por insertarse en los códigos de este espectáculo dado que reconocen que hay una cierta veracidad dentro de todo lo que propone (Medina, 2008).

Entonces, tenemos que el artista o cómico ambulante es aquel individuo normalmente de una condición de migrante (por lo general de un sector socioeconómico bajo o muy bajo) que interviene un determinado espacio público (calle, parque, etc) con un espectáculo propio el cual consiste principalmente en desarrollar, a través de un diálogo humorístico, diferentes situaciones o personajes a partir de ideas, prejuicios o

estereotipos que existen dentro de la consciencia colectiva popular de nuestro país. Dentro de dicho diálogo, se presentan palabras o expresiones típicas de la oralidad popular de nuestro país así como palabras un tanto groseras u ofensivas (desde un punto de vista ajeno al sector social al que va dirigido dicho espectáculo) y satirizaciones de algunos roles arquetípicos que existen en la cultura colectiva popular. Para que se ejecute dicho espectáculo, el público procede a rodear al cómico en el espacio en el cual se encuentra de manera que plantean un espacio determinado en donde el acto de comunicación se ha de llevar a cabo y desde donde han de colaborar de forma monetaria a medida que se desarrolla la interpretación.

Habiendo delimitado el concepto sobre los espectáculos y cómicos ambulantes, nos abocaremos a mencionar algunos ejemplos en donde se ha hecho uso, desde diversos mecanismos, de los elementos de esta forma de manifestación escénica popular en el medio teatral en nuestro país. Empezando con uno de los textos dramáticos que mayor acogida han tenido desde que fue montado por primera vez a principios de 1990. Nos referimos a la obra *¡A ver un aplauso!* del dramaturgo peruano Cesar de María, la cual ha sido abordada desde múltiples visiones de distintos directores reconocidos como Roberto Ángeles, Jonathan Trucios y Mikhail Page entre otros. En esta obra, se desarrolla la historia de un cómico ambulante llamado Tripaloca que va narrando su vida como si fuera uno de sus espectáculos callejeros a fin de evitar ser llevado por la muerte dado que padece una grave enfermedad y vive en condiciones deplorables puesto que no posee recursos económicos. Como señala Patiño (2017):

El autor reflexiona en sus obras sobre personajes marginales, en este caso el cómico callejero, portador de una imagen negativa porque se vincula con la pobreza, la calle, lo popular, lo vulgar, lo que carece de valor estético y, por ende, no es valorado y es catalogado como incapaz de transmitir un mensaje trascendente y de causar emociones más allá de la risa. (p. 2)

Dicha obra ha sido interpretada por actores propiamente de teatro los cuales han incorporado en su representación todos los elementos propios de la fisicalidad y forma de hablar de un cómico ambulante real. Se ha vuelto un gran referente de la dramaturgia en nuestro país e incluso ha sido puesta en escena internacionalmente. En todos los casos se rescata el valor cultural de la obra por su manera de demostrar cómo, desde un discurso

simple, honesto y carente de cualquier pretensión intelectual, se puede crear una crítica social que involucra reflexionar en cuando a las situaciones de desigualdad social, abandono, marginalidad, incapacidad de acceder a una educación de calidad, etc. Todos ellos problemas muy vigentes hasta nuestros días. Además saca a relucir ese rechazo que existe hacia esta clase de cómicos, lo cual a su vez denota un repudio hacia un sector de la población considerado marginal y culturalmente vulgar que debe lidiar con los prejuicios que recaen sobre ellos.

Un ejemplo similar se desarrolló en la puesta en escena de la obra *Día de miércoles* de 2015, escrita y dirigida por Gustavo Cerrón. En esta obra se narran tres historias diferentes las cuales tienen como protagonistas a cómicos ambulantes que se ven envueltos en situaciones hilarantes y desafortunadas. Si bien el texto no ahonda tanto ni en los complejos vínculos sociales entre estos artistas y el entorno que los rodea ni en el rol que desempeñan como un reflejo de las carencias a las que están expuestas las personas de escasos recursos; aun aborda el significado cultural que existe en los espectáculos callejeros con el fin de concientizar sobre el valor social de dicho significado. Además, en esta puesta en escena, uno de los intérpretes era un cómico ambulante real quien participaba como uno de los tres protagonistas en una de las historias. Lo cual resulta en una propuesta que acercaba ambos tipos de arte performativo (el teatral y el ambulante) de una forma más directa y explícita a nivel de discurso meta teatral.

Y así como se han desarrollado propuestas escénicas en donde un actor interpreta a un cómico ambulante desde un texto previamente escrito, también existen ejemplos en donde ciertas instituciones han empleado a los artistas callejeros reales como parte de una actividad cultural determinada completamente improvisada. Una de las más reconocidas fue el Campeonato de Cómicos Ambulantes llevado a cabo por el área de cultura de la Municipalidad de Lima con el apoyo de Los Productores en el año 2016. En este proyecto, dirigido por el actor Christian Ysla, se buscó llevar a los cómicos de las calles a un formato de concurso en el cual desarrollaban sus dinámicas características delante de un público y dentro de un teatro. Lo que indicó el actor en cuanto a la propuesta, en una entrevista para el diario El Comercio, fue que se enmarcó la idea en un formato de 'match' haciendo que los cómicos se enfrenten con monólogos, agregando reglas que invitan a elevar su creatividad: además de tener un tiempo límite, cada uno puede utilizar no más de tres lisuras (2016). Todo esto con el fin de que las personas, quienes previamente

debían comprar su entrada, puedan apreciar y entretenerse con lo que estos artistas tenían para ofrecer a la vez que estos reciben una parte de las ganancias por prestar sus servicios.

A raíz de esto, se han llevado a cabo otras actividades similares con el fin de acercar estos espectáculos a un público más general. Uno de los más recientes fue un proyecto del Teatro Municipal de Lima el cual, estando también bajo la dirección de Christian Ysla, desarrollo un taller escénico para cómicos ambulantes que tuvo como finalidad una muestra para el público. En este caso, se trabajó fuera de la premisa de un concurso para enfocarse mucho más en realizar diferentes presentaciones de cada participante para poder, según se mencionó al diario El Popular, reivindicar su “arte” (2020). Con esto último, se nos da a entender que ya existe un tipo de valoración por parte de quienes llevan a cabo esta labor, los cuales a su vez reconocen que existe un tipo de responsabilidad social dentro del rol que cumplen. Para tal caso, dicho rol, como se mencionó anteriormente, emerge desde el encuentro de ideas y percepciones de la población sobre la forma en como estos se vinculan con su realidad. Como señala Vich (2010):

...son nuevas prácticas populares cuya función consiste, por un lado, en articular diferentes formas de subjetividad a través de la reproducción o la crítica de las ideologías hegemónicas de la sociedad y, por otro, en abrir nuevos canales de circulación de imaginarios populares. (p. 13)

Queda claro entonces que en los últimos años se han desarrollado propuestas teatrales que han buscado elevar el arte cómico ambulante a un nivel más directamente reflexivo desde donde ha sido llevado a los escenarios con el fin de hacer una revisión sobre los discursos implícitos de esta manifestación para entablar vínculos entre un colectivo con su universo de subjetividades. Dichas subjetividades, desarrolladas en clave humor, ponen sobre la mesa las falencias de su sociedad y su política en cuanto a las desigualdades que existen en estas. El cómico deviene de dichas desigualdades por lo que recurre a su espectáculo para solventar sus gastos y poder subsistir. Es un intercambio concreto en donde uno otorga un servicio y recibe una retribución del otro. Pero dicho servicio se circunscribe dentro del aporte de las artes a una sociedad que, como cualquier otra, tiene falencias que afectan a todos, vacíos en la forma de entender otras percepciones ajenas a la del individuo. Ese servicio está abocado a colaborar con los puntos más obtusos

del entendimiento entre personas de un mismo grupo que compartan estructuras mentales similares. Como afirma Nussbaum (2010):

Para todas las sociedades en todo momento tienen sus puntos ciegos particulares, grupos dentro de su cultura y también los grupos en el extranjero que son especialmente propensos a ser tratados de forma ignorante y obtusa. Obras de arte (ya sean literarias, musicales o teatrales) pueden ser elegidas para promover la crítica de esta torpeza, y una visión más adecuada de lo invisible. (pp. 106-107)

Pero ¿ese mismo trato ignorante y obtuso puede llegar a ocurrir dentro de los mismos límites de un grupo social o dentro del rubro de una actividad social determinada (como por ejemplo el de las artes)? O también puede llevar a desarrollar ciertos prejuicios dentro de los cuales una forma de arte puede recibir mayor valoración que otra similar pero que carece de un reconocimiento intelectual por parte de las élites que evalúan que elementos se encuentran dentro de lo que, según ellos, es un fenómeno que promueve o desarrolla su ámbito cultural.

En este caso, entendemos que, dado se han empezado a emplear esta clase de espectáculos itinerantes desde una disciplina diferente pero dentro de un mismo rubro artístico, estamos hablando de un hecho que implica una aprehensión de ideas, teorías y conceptos que están siendo revisados y quizás hasta reformulados. Y como en cualquier evento fenomenológico que involucre una asimilación de ideas desde una perspectiva teórica hacia otra, que a su vez están vinculadas con dos grupos humanos diferentes, se deben tomar en consideración cuales son las implicancias de carácter ético que entran en juego para cada una de las partes involucradas sobre todo si es que uno de los mencionados grupos humanos, por algún tipo de desigualdad de carácter hegemónico, no goza de los mismos beneficios que la otra.

Al hablar de beneficios nos referimos a tener una visibilización notoria dentro del grupo humano en donde tiene lugar y a recibir una aceptación del mismo. En cuanto a esto, Piñero (2019) plantea que pensar las singularidades y horizontes de un determinado régimen del arte, es así reflexionar sobre los modos de visibilidad y de inteligibilidad que participan en él y su particular articulación (p. 9). Para nuestro caso, dichos modos de visibilidad e inteligibilidad están ocurriendo dentro de la aceptación que tienen las artes

escénicas (o propiamente el teatro) por parte de sectores medios y altos de la población. Y dentro de esto, hay que considerar la manera como los públicos de cada una de las puestas en escena y actividades anteriormente mencionadas pueden percibir el uso que se le está dando a una forma de expresión popular sacada de su contexto particular (la calle en este caso).

Ahora bien, al aproximarnos a una cuestión de debate dentro de las artes escénicas, quizás es necesario hablar un poco a cerca de las implicancias éticas que de por sí rodean a esta profesión desde la forma en como está contemplada por sus enseñanzas teóricas. Y en base a este tema, Zarrilli (2014) ha desarrollado una perspectiva compleja que habla directamente de la manera en cómo al hacer teatro desde la perspectiva occidental se tienden a abordar diferentes cuestiones éticas, políticas y sociales desde las mismas enseñanzas que se emplean para instruir a los alumnos de lo que este denomina como “teatro aplicado” o “drama aplicado” (applied drama/ theatre) (p. 118). Esta forma de teatro viene a representar un modelo que busca generar un punto de reflexión en el espectador en cuanto tópicos sociales, tanto de una misma comunidad como de otras, a través de una propuesta en base a personajes concretos que viven situaciones que involucran algún tipo de marginación de parte de su sociedad. Posteriormente, dicho autor afirma que:

Los problemas éticos, morales y, a menudo, políticos son fundamentales tanto para lo que se hace en el drama aplicado como para cómo se aplican sus herramientas en entornos sociales / educativos. Una ética de las buenas prácticas es siempre fundamental para emplear herramientas de teatro / drama en contextos sociales / educativos. (p. 118)

Se puede suponer entonces que el soporte ético intrínseco desde el que se instruyen y se producen las artes escénicas de por sí ya cumple con la responsabilidad de desarrollar un concientización hacia su público en base a los principios morales que estos deben reconocer como parte de los pilares de su sociedad. Y no está de más mencionar que, correspondientemente a la cita de Zarrilli, el sociólogo Zygmunt Bauman (de quien dicho autor rescata gran parte de sus fundamentos en cuanto a la situación posmoderna de la ética y a los procesos de esta en las sociedades actuales) determina que la responsabilidad marca el punto de inicio de cualquier proceso ético. En el caso de las obras en base a espectáculos

callejeros, al partir estas de la premisa de poner en evidencia un tipo de desigualdad social o situación de abandono, se podría suponer también que ya están cumpliendo con prestar una plataforma de difusión y visualización para el grupo de los cómicos ambulantes y el respectivo grupo social al que pertenecen.

Sin embargo, hasta este punto, pese al reconocimiento en las artes escénicas de los valores éticos inherentes a sus bases, dicha profesión aún debe esclarecer cómo es que se está dando un reconocimiento a dicha forma de entretenimiento de una manera más explícita. Y es que no basta con afirmar que, por hecho que sus objetivos y principios trabajan en función del desarrollo de temas morales y políticos, ya se está cumpliendo con beneficiar por completo a los artistas itinerantes pues algunos de estos aun laboran desde un ambiente informal. Por otro lado, hasta esta parte, meramente se ha hablado de lo concerniente a las obras concretamente realizadas en base a un texto que toma como inspiración a los cómicos de las calles y que emplean actores teatrales (*¡A ver, un aplauso! y Día de Miércoles*). Aun no se desarrollado el efecto o las implicancias que surgen en actividades como el Campeonato de Cómicos Ambulantes en donde se hace un uso más directo del trabajo de los artistas callejeros por parte de aquellos que planean actividades como esa desde una visión vinculada al formato teatral.

Es prudente en este punto rescatar un poco algunos de los principios establecidos por Hortal (2002) en cuanto a las tensiones éticas que surgen en el desarrollo de cada profesión (invariablemente de si esta ocurre dentro de las artes o no) con el fin de esclarecer si es que realmente, para la situación que estamos planteando, existe un reconocimiento empático del otro (el artista callejero) así como un respeto a su dignidad y al rol que este desempeña en todo este asunto. Pero antes de esto, quizá es necesario rescatar su idea con respecto a las profesiones liberales y a la manera de proceder de estas dado que surgen interrogantes en cuanto la manera en que una profesión asociada a lo informal o itinerante puede tener principios profesionales adscritos a ella. Comúnmente, se tiende a asociar el concepto del profesional liberal con el de aquel que hace:

...lo que quiere, porque quiere y en la medida en que se identifica con los fines de su quehacer profesional; sólo sus colegas, los iguales e igualmente comprometidos con la profesión, están en condiciones de enjuiciar su buen hacer o sus malas prácticas profesionales. (p. 57)

No es novedad, entonces, que muchos piensen que no hay una vinculación directa entre la forma como se desempeñan los procesos éticos dentro de las profesiones convencionalmente aceptadas como formales o “reconocidas” (como la medicina o el derecho, por ejemplo) dado que estas, históricamente, son consideradas como parte de las necesidades básicas que componen los pilares de una sociedad y, por lo mismo, desde sus inicios ya han sido participes de múltiples formulaciones en cuanto los temas éticos y políticos a fin de que sean desarrolladas con un sentido de humanidad y moral obligatorios; y los procesos dentro de aquellas estigmatizadas como innecesarias o de una relevancia menor.

Pero considerar esto está catalogado por diversos autores (que van desde Nietzsche hasta el propio Stanislavski) como un error de percepción muy profundo originado en la desinformación o la falta de educación en cuanto lo que cada carrera puede aportar a una sociedad. En toda forma de profesión hay ideales comunes sobre el desarrollo del que hacer los cuales no pueden ser de ninguna manera omitidos. Pese a que algunos, como en este caso, estén asociados a cuestiones de un entretenimiento popular, este entretenimiento debe de meditar en torno a la clase de valores, críticas o ideas que arroja sobre el aquellos que lo consumen. Si bien distintos autores argumentan que en la actualidad es difícil entablar algunas premisas de carácter moral en cuanto a temas de arte y ocio (desde su idea de que también es difícil hablar concretamente del valor cultural de estos desde una perspectiva sociológica), esto no debe significar que no se deban evaluar estos elementos para llegar a un punto en común con las demás prácticas y sus demás pautas de comportamiento.

Retomando a Hortal (2002) en cuanto a sus principios para los cánones profesionales, la forma en como este los ha planteado en función de las bases morales que deben regir dentro de todo proceso donde se entregue un bien o producto determinado a cambio de una retribución no necesariamente monetaria sino también de cualquier otra índole, al que ambas partes hayan llegado a través de un acuerdo, también podemos tomar en consideración que procesos éticos se atribuyen a dos partes que trabajan conjuntamente en aras de brindar un mismo servicio. No solo porque la forma en como brinden este servicio en conjunto habla bastante sobre los estándares que manejan, sino también porque, al igual de las circunstancias sobre las que hablamos, su forma de proceder dará origen a repensar los puntos ciegos que quizá existan en su ética profesional o a actualizarlos en base a las nuevas problemáticas que pueden surgir de acuerdo a las condiciones de la

época. Como bien señala el autor:

Decíamos que cada profesión es ejercida con vistas a la consecución de fines que forman parte del telos de la vida buena y contribuyen a configurarla [...] Al final, cada profesión tendrá de nuevo que plantearse o dejarse plantear la cuestión acerca de su mejor o peor contribución no sólo a los fines específicos propios de su actividad, sino a la vida humana en su conjunto y por cierto no en abstracto y de forma intemporal, sino en las condiciones históricas, materiales y sociales en las que se desarrolla la correspondiente actividad profesional en las nuevas condiciones. (pp. 108-109)

Si hablamos de la situación particular en la que los artistas escénicos rescatan o incorporan elementos propiamente desarrollados dentro de los espectáculos ambulantes (tanto desde propuestas ideológicas, pasando por arquetipos y llegando hasta la misma contratación de verdaderos cómicos ambulantes), podemos extraer que es necesario, en ambas partes (gente de medio teatral y artistas callejeros), determinar cómo van a disponer de sus medios para desarrollar ese servicio al público que los beneficiara a ambos a futuro. Asimilando el hecho de que, para las dos partes, está en juego la perspectiva que se puedan construir sobre ellos el público consumidor; deben responsabilizarse por los métodos sobre los cuales se han de establecer los términos de su colaboración ya que de estos dependerá la evolución de sus prácticas a nivel profesional. En paralelo a esto, siempre deberá haber una empatía por la imagen que se plasma del otro sobre todo para este caso ya que un medio (con mayores plataformas de difusión) es el que está llevando a un nuevo tipo de público una muestra de lo que el otro medio tiene para ofrecer.

No obstante, dicho lo anterior, existe un punto a tratar sobre el que ya antes han surgido discusiones en cuanto al modo de proceder a nivel moral. Como se mencionaba previamente al describir el carácter público y efímero de los espectáculos ambulantes que se han desarrollado en estos años, es entendible hacerse a la idea de que un de las características principales de este acto escénico es justamente la posibilidad de ser abordado por cualquier persona (ya sea cómico ambulante o no) que desee llevar a cabo su propia aproximación a dicho acto performativo. Legalmente, no hay nadie a quien se le deban rendir cuentas sobre como trabajar o crear un personaje cómico callejero y una rutina

cómica a partir de este. Solamente en un escenario dominio público y libre de limitaciones, adquieren mayor sentido los aspectos culturales informales basados en su carácter espontáneo pues están exentos de cualquier tipo de organización (Clegg, 2020).

Pero esta forma de pensamiento, ampliamente influenciada por estructuras organizacionales basadas en la idea del capitalismo, muchas veces no contempla el hecho de que justamente las manifestaciones de carácter público pueden llegar a ser acaparadas o dominadas por entidades corporativas que existen incluso dentro de los medios culturales de difusión. Pese a que, en este caso, se esté hablando de algo que involucra agentes meramente ligados a un contexto artístico, se debe tener cuidado de no crear una suerte de manifestaciones culturales corporativizadas. Como señala Segovia (2000):

El poder corporativo se extiende a través de tres tipos de transformaciones en la infraestructura nacional: la desregulación de la actividad económica, la privatización de funciones antes públicas y la comercialización de actividades antes considerados sociales.[...] La mercantilización de la cultura es prácticamente total. (p. 253)

Como agentes culturales que son las personas que desarrollan el medio teatral, es necesario que planteen dentro de los espectáculos un discurso que indique concretamente cómo es que se están aproximando al trabajo de los artistas callejeros y cómo es que meramente se están canalizando sus recursos (tanto en un texto dramático como en presentaciones de carácter competitivo) sin ningún afán de insinuar que están absorbiendo dicha manifestación informal de manera que esta caiga en una asociación directa por parte del público con la actividad teatral propiamente dicha. Plantear que una expresión de carácter público se está insertando dentro de una estructura organizacional significa despojarla de su virtuosismo y de su característica más particular, que es justamente el hecho de estar en gran cercanía con un público popular que disfruta y se vincula de una manera única con dicho espectáculo.

Pasemos ahora a otra de las cuestiones que están permanentemente ligadas a situaciones o procesos que involucran la utilización de una forma de expresión cultural determinada dentro de un código o contexto diferente bajo los intereses de grupos de poder más grandes o con mayor influencia: la apropiación cultural. Pongamos en claro que, para

este punto, no estamos afirmando o negando el hecho de que este evento esté ocurriendo necesariamente dentro de la situación de debate; pero de todas maneras quizás es prudente aclarar cómo es que se dan los procesos de apropiación a fin de ver en qué medida hay paralelismos entre los planteamientos teóricos en cuanto a esto y la cuestión tratada en este ensayo.

Si tomamos en cuenta la aproximación que hace Hdlaki (1994) en cuanto al hecho de que la primera visión de la apropiación se expresa de la siguiente manera: si la forma de producción cultural de cualquier grupo dominante utiliza las 'voces' o experiencias o materiales de un grupo oprimido, constituye apropiación (p. 99); a simple vista podemos considerar que no necesariamente se está dando un procesos propiamente dicho de apropiación. Tanto dentro de las obras mencionadas como en los otros espectáculos sabemos que se está haciendo un uso particular del concepto de los espectáculos callejeros sin necesidad de estar llevando a cabo algún acto de opresión hacia estos.

En los casos que involucran a Christian Ysla, por ejemplo, los participantes que pertenecen a la “población” de los cómicos ambulantes están prestando voluntariamente su participación, dentro de su estilo performativo, para los espectáculos organizados desde un planeamiento por parte de entidades avocadas al desarrollo y promoción de la cultura en nuestro país. No se ha hecho referencia a algún tipo de sometimiento en función de las estructuras de poder ni a una condición de subyugación hacia los cómicos ambulantes. Además, si bien estos pueden desempeñarse dentro de un ambiente laboral relacionado con la alternancia de lugares (en las calles) a diferencia de quienes trabajan desde los organismos culturales o los teatros, desde hace algunos años existe lo que viene a ser la Asociación de Cómicos Ambulantes del Perú (ASOCAP) que es un sindicato fundado por los propios artistas callejeros con el fin de gestionar un reconocimiento por parte del estado hacia sus miembros y hacia la labor que cumplen. Por otro lado, dicha asociación se encarga también de velar por el respeto a la integridad y la dignidad de sus trabajadores. Es importante señalar esto con el fin de poner en claro hasta qué punto el grupo humano del que hablamos está en igualdad de derechos y posibilidades que aquellos que los están contratando y esclarecer si es que está ocurriendo de verdad algún tipo de resistencia de su parte ya que, como señala Hdlaki (1994) “al discutir la 'resistencia', destacó la importancia de un análisis de las relaciones de poder y demuestro la imbricación de la resistencia, la subversión y la oposición con cuestiones de apropiación y política cultural” (p. 96). Y hasta donde se entiende, no está ocurriendo nada de lo que menciona desde

ninguna perspectiva.

Por otro lado, en el caso de las obras dramáticas de los autores Cesar de María y Gustavo Cerrón, a lo que se alude no es a plantear alguna clase de ideología en base al sometimiento o la hegemonía de un grupo sobre el de los cómicos ambulantes ni a emplear su forma de entretenimiento a costa suya. Si bien en ambas premisas existe un comentario social (tanto de manera implícita como explícita) dado que hay temas de desigualdad y marginalidad, dichos temas abarcan a un sector más amplio de la población que ha estado afectado históricamente por cuestiones que van desde lo político hasta lo económico. Y la construcción que se hace de los cómicos ambulantes está más enfocada en eliminar los estereotipos y rescatar una perspectiva de estos personajes que, como se ha mencionado anteriormente, tiende a omitirse o ignorarse: su relevancia a nivel de plantear una crítica social.

Quizás esto es más visible dentro de la estructura dramática de *¡A ver un aplauso!* ya que el propio De María ha afirmado en reiteradas ocasiones su interés por retratar grupos invisibilizados o que difícilmente reciben atención de la sociedad. Mientras que en la de Cerrón se va más a lo que el desarrollo de la comedia a raíz de eventos que involucran a personajes cómicos ambulantes. Pero, al abordarlos en sí, involuntariamente ya puede estar ocurriendo una situación de representación la cual tampoco busca una apropiación o un refuerzo de estereotipos denigrantes. Como indican Scolnicov y Holland (1991)

Aun cuando un dramaturgo o un cineasta no intenten presentar en su trabajo un enfrentamiento cultural, sino que traten de comprender una cultura dada tal cual es, dan origen a una cierta modificación en los prejuicios. Los estereotipos surgen a causa de la distancia y la ignorancia, y un personaje singular produce una modificación del estereotipo que existía en el mundo del espectador. (p. 29)

Para el caso, no se desarrollan percepciones idealizadas o sesgadas por algún tipo de prejuicio o estereotipo en ninguna de las 2 obras sino que se trata de trabajar honestamente desde lo que cada uno de los autores ve en el aporte cultural de los cómicos ambulantes y en algunas condiciones o situaciones que no son ajenas al resto de personas tanto dentro de sus vidas como fuera de ellas (en sus respectivos entornos). Por lo que no estaría ocurriendo un caso de apropiación cultural dentro de las acepciones más negativas

de dicho termino pues se está reconociendo concretamente el valor humano de los cómicos ambulantes de manera clara.

Hay quienes, dentro de todo este debate, se aproximan más a una postura que se enfoca casi religiosamente en lo que se refiere al virtuosismo del arte y al hecho de que este no debe verse envuelto en situaciones como las mencionadas anteriormente en donde se pueden dar disputas por cuestiones a apropiarse o de ceder ciertas ideas y conceptos sobre procesos artísticos que se ejecutan en un determinado ambiente cultural. Para autores como Rachel Zuckert, por ejemplo, el teatro y las artes en general son actividades que nacen de un deseo incorruptible de manifestar el sentir y forma de pensar de una sociedad, por lo que estas pierden su valor artístico en el momento en el que pierden su autonomía (Zuckert, 2019). Consecuentemente, la autora también añade que estas actividades son completamente desinteresadas y jamás deben de partir de intereses secundarios que las involucren en conflictos que surgen desde los aspectos más banales de este proceso. Y al igual que ella, existen muchos autores que se rigen por esta línea de pensamiento ya que temen que esa pérdida en el virtuosismo del arte culmine con la labor humanitaria y ética que cumple está dentro de una sociedad. Y por ende, que también genere que los artistas elaboren formas de arte frívolas y carentes de cualquier ápice de verdad.

Sin embargo, debemos tener en cuenta que no todos los contextos de producción artística son iguales justamente porque no todos los ambientes culturales son iguales. El desarrollo de los modelos artísticos existente en un país puede diferir radicalmente del de otros países tanto por motivos históricos como sociopolíticos y económicos. Mas allá de lo que pueda ocurrir con las virtudes de una forma de arte y su concepción, actualmente vivimos en un mundo donde el acceso a las obras considerablemente más inmediato y fácil que antes. Y dentro de este mundo más globalizado e interconectado, el beneficiarse de dichas obras artísticas a costa de otros es un riesgo que puede generar una pérdida significativa para los artistas. Como señala Weinstein (2004) el mundo actual es un gran consumidor de imágenes, sea en la publicidad, en el merchandising o con la difusión de las obras en redes digitales y eso facilita ampliamente el acceso de los consumidores a imágenes de todo tipo (p. 175). Y si se toma en consideración lo significativo que es para un artista recibir una retribución por su trabajo, más aun si dicho trabajo resulta siendo su única fuente de ingreso, entendemos lo fundamental que es no enfocarse únicamente en lo que pueda aspirar a ser una obra de arte. Justamente por esto es por lo que no se debe pasar por alto los temas de derecho de autor pese lo efímero o informal que pueda haber en una

forma de arte. Argumentos como los de Zuckert tienden a caer en el error de reforzar ideales sobre virtuosismo en las artes los cuales están en un desfase bastante significativo como los procesos modernos por los cuales un medio artístico evoluciona y permite progresar a sus participantes. Para esa clase de situaciones, Weinstein reafirma que:

El derecho de autor está consagrado desde los inicios de su historia como un derecho individual e incluye el derecho del creador a divulgar su obra, el derecho al respeto de la integridad de su obra y el derecho de paternidad, esto es, de vincular la obra al nombre del autor. Por otra parte, también se presenta como un derecho patrimonial, que tiene que ver con la explotación del autor de su obra en lo que concierne a su reproducción bajo forma material, con su comunicación y difusión, y con su transformación (traducción o adaptación).
(p. 12)

Es a raíz de esto último que podemos empezar a comprender que la manera como se difunde o desarrolla una forma de arte a través de otras similares, conlleva a determinar cuáles son las posibles consecuencias tanto positivas como negativas. Mientras no esté ocurriendo algún tipo de abuso desde el cual se desprendan reclamos o disputas en términos legales, la actividad artística está cumpliendo con aquella misión a la que siempre debe enfocar todos sus esfuerzos: desarrollar elementos culturales que permitan hacer que los miembros de una misma sociedad evalúen aquello que los vincula en su entorno (tanto en un carácter positivo como negativo) así como también ayudarles a comprender cuál es su responsabilidad dentro de todo ello para que puedan actuar de una manera beneficiosa a todos, en especial a aquellos que no están en condiciones equitativas y que difícilmente pueden arreglárselas para subsistir en ese entorno. Las obras de arte son algo social fundamentalmente porque se oponen a la sociedad en virtud del momento de su autonomía (Maya, 2005, p 32).

Y dentro de dicha premisa se puede rescatar el hecho de que cada grupo teatral o institución cultural que adapte o recoja elementos de los cómicos ambulantes dentro de sus puestas en escena, también debe ser consciente de retribuir en algún modo a quienes les otorgan un poco de su trabajo o de quienes toman un punto de partida para desarrollar diferentes propuestas dramáticas. Así, se mantendrá una ética laboral sólida entre los miembros de este rubro, sobre la cual se construirán composiciones artísticas que invoquen

a respetar los principios de los que parte dicha ética con el fin de promover también un proceso introspectivo en la sociedad que no caiga en algún tipo de hipocresía o falta de valores. Así la práctica teatral se desenvuelve también en su dimensión política, pero no en un sentido panfletario, ni apologético sobre la ideología que le sirve de base a un partido político. (Malca, 2008, p. 186)



CONCLUSIONES

Entonces, a raíz de cuestionamiento acerca de cuáles son las responsabilidades éticas que debe asumir los grupos o instituciones teatrales en el Perú al emplear elementos de los espectáculos de los artistas cómicos callejeros para sus puestas en escena o espectáculos propios, podemos entender que, en primer lugar, debería primar una consciencia en base a la imagen que se está dando sobre los cómicos ambulantes y sus manifestaciones escénicas así como también la manera en como esto está siendo abordado desde premisas teatrales, ya que el público estaría registrando cuáles eran sus impresiones acerca de los espectáculos populares.

Considerando principalmente que el público que va a los teatros a ver estas obras o actividades vinculadas a los cómicos de la calle no es precisamente el que se vincula directamente como público objetivo de los actos callejeros originales, este muy probablemente va a desarrollar conceptos, impresiones y, en algunos casos, estereotipos en base a lo que las obras y demás actividades tengan para mostrar. Y justamente, por un simple principio entorno a lo que se vende al espectador a nivel de imagen, es recomendable que se evalúe que características se están rescatando de la manifestación artística original con el fin de asegurarse que no están proyectando ideas o valoraciones negativas que puedan, en algún nivel, perjudicar la recepción que hay de los cómicos ambulantes reales. El carácter particular del público que presencia las puestas en escena así como también las demás actividades desarrolladas en este ensayo se traduce también en una forma particular de acercarse a todo esto.

Por ende, como se mencionó previamente, quizá no comparten las mismas estructuras mentales a nivel cultural ni las mismas percepciones subjetivas en base a la realidad de nuestro país, por lo que pueden mostrarse ajenos a ciertas expresiones o palabras que puedan ser empleadas y que, para ellos, puedan ser en algún modo inapropiadas. Por lo que se puede incurrir en vulnerar ciertas susceptibilidades del espectador. Y para evitar esto, se debe tratar de llegar a un punto medio desde el cual se pueda aprovechar la amplia gama de recursos semióticos de los shows callejeros manteniendo un cercanía con ese público teatral.

En segundo lugar, sería importante buscar un medio que permita aclararle al

público teatral que, lo que se esa planeando a partir del performance de los cómicos ambulantes, ha surgido desde una premisa la cual reconoce (y busca poner de manifiesto) el valor e impacto cultural que estos aportan con su arte. Como se desarrolló inicialmente en este debate, el carácter acriollado, efímero y popular de estas manifestaciones escénicas funcionan como mecanismos que exhiben a la vista de todos los estereotipos, prejuicios y esquemas mentales propios del sector popular de la población (ergo, el de mayor difusión), los cuales, a su vez, permiten al espectador contemplar las falencias ideológicas y baches (o vacíos) morales que comparten los individuos dentro de las circunstancias que los rodean.

Todo esto, desde las investigaciones de diversos autores los cuales reconocen la virtud, el peso simbólico y el valor que están presentes en este tipo de arte, lleva a cabo un rol de introspección, contemplación y reflexión de la realidad similar al que aborda el teatro pero desde códigos muy diferentes y que parten de raíces históricas algo distintas. Cabe señalar que, al referirnos a reflexión, se habla en el sentido de que refleja lo que esta intrínsecamente presente dentro de la psique de una sociedad y que lleva a esta a encarar los conflictos o verdades incómodas que este posee y que muchas veces tienden a ser invisibilizados.

Por ende, resultaría relevante hacer hincapié en el hecho de que todo lo que se esa exponiendo en las obras o los eventos que han asimilado rasgos significativos del espectáculo ambulante, le deben gran parte de su carga moral, intelectual y cultural a todo lo que se ha tomado de dicho fenómeno cultural desde su estado original con el fin de no incurrir, como se mencionó en el debate, en una suerte de apropiación dado que esto es siempre sinónimo de que alguna estructura de poder está actuando en favor de un grupo (el de aquellos que montan los espectáculos propiamente teatrales o de carácter teatral) a costa de marginar u omitir a otro con menor difusión. Por otro lado, esto también podría evitar que el público caiga en el error de producir un margen de separación entre la fuente del producto y el producto en sí, dado que generan un vínculo más directo con lo segundo que con lo primero y quizás no son conscientes de todos los procesos sociológicos, fenomenológicos y éticos que ocurren en un segundo plano.

Finalmente, podemos concluir que sería importante que en los actos escénicos que se nutren de lo callejero, se ponga de manifiesto que dicha forma de arte tan particular está vinculada de una forma muy particular con sus semejantes más conocidos, es decir, el resto

de las manifestaciones y eventos que involucran todas las variaciones que existen dentro de las artes escénicas. En muchas ocasiones, a raíz de las estructuras de poder jerárquicas establecidas en la sociedad por medio del lenguaje y las formas de expresión, se suelen imponer ciertos prejuicios intelectuales implementados desde los sectores “superiores” de la población hacia todos los demás. Teniendo lugar todo esto desde una atribución hegemónica que opta por determinar que clase elementos o manifestaciones pueden ser de carácter “cultural” o “artístico” y cuáles no. Y precisamente dentro de esas concepciones delimitadas es que se puede optar por excluir algunas manifestaciones (como las de los cómicos ambulantes) que no encajan dentro de los estándares mas cosmopolitas o de los círculos intelectuales con mayor influencia y difusión.

Por ende, justamente para terminar de confrontar y desprenderse de todo esto, resultaría ético poner sobre la mesa el virtuosismo de este espectáculo callejero y su vinculación (dialéctica, filosófica, semiótica, etc) con otras formas teatrales en aras de lograr que la sociedad lo vea como un arte que contribuye el crecimiento y desarrollo moral de la misma y los lleve a evitar, en mayor medida, su censura o su rechazo de parte de quienes aun no lo aprecian desde esa perspectiva. Es fundamental no olvidar que, en algún nivel, toda actividad humana implica un trabajo introspectivo y autoanalítico desde el individuo y desde la relación que este posee con aquello y aquellos que lo rodean así como la manera en que se constituye esa relación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cómicos ambulantes: de la calle al teatro (31 de Enero de 2020). *El Popular*. Recuperado de: <https://elpopular.pe/espectaculos/2013-01-19-comicos-ambulantes-de-la-calle-al-teatro>
- Clegg, S. (2020). Tratado de estudios organizacionales: volumen 2: Exploración de las temáticas. Medellín, Colombia: Universidad EAFIT.
- Gramsci, A. (1932) Textos de los cuadernos posteriores a 1931. En M. Sacristán (Sel. y Trad.) *Antología: Selección, traducción y notas de Manuel Sacristán*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI
- Hdlaki, J. (1994). *Problematizing the Issue of Cultural Appropriation*. *Alternate Routes: A Journal of Critical Social Research*, 11.
- Hortal, A. (2002). *Ética general de las profesiones*. Bilbao, España: Desclés.
- Los cómicos ambulantes dan el salto de la calle al teatro (15 de Enero de 2016). *El Comercio*. <https://elcomercio.pe/luces/teatro/comicos-ambulantes-dan-salto-calle-teatro-391115-noticia/?ref=ecr>
- Malca, M. (2008). *La gente dice que somos teatro popular: referentes de identidad en la práctica teatral de la zona periférica de Lima Metropolitana* (Tesis de licenciatura). Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú.
- Maya, C. (2006). *El arte como mediación de la utopía*. Medellín, Colombia: Universidad EAFIT
- Medina, L. (2008). *Teatralidad y cómicos ambulantes: Una vía performática de lectura de los espectáculos ambulantes en Lima* (Tesis de licenciatura). Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú.
- Nussbaum, M. (2010). *Not for profit: why democracy needs the humanities*. Nueva Jersey, E.E.U.U: Princeton University Press.
- Patiño, M, L. (2017). *Risa y verdad: La imagen del actor cómico en ¡A ver, un aplauso! de Cesar de María* (Tesis de pregrado). Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú.
- Piñero, G. (2019) *Ruptura y continuidad: Crítica de arte desde América Latina*. Santiago de Chile, Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Scolnicov, H. y Holland, P. (1994). *La obra de teatro fuera de contexto: el traslado de obras de una cultura a otra*. CDMX, México: Siglo XXI.

- Segovia, Ana. (2000). *Treinta años de economía política de la comunicación: Las aportaciones de Herbert I. Schiller*. CIC. Cuadernos de Información y Comunicación, (5),241-259. ISSN: 1135-7991.
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=935/93500513>
- Vich, V. (2010). *El discurso de la calle: los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú*. Lima. Perú: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- Weinstein, J. (2004). *Derecho de autor: un desafío para la creación y el desarrollo*. Santiago de Chile, Chile: Lom.
- Zarrilli, P. (2014). Toward an Intersubjective Ethics of Acting and Actor Training [Hacia una ética intersubjetiva en actuación y entrenamiento actoral]. En P. Macneill (Ed) *Ethics and the Arts*. New York, EE.UU: Springer
- Zuckert, R. (2019). *Herder's Naturalist Aesthetics*. Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press.

