

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



La teatralidad itinerante en el doble lugar/ no lugar: El espacio urbano intervenido por artistas en la ciudad de Lima en tiempos de pandemia en el caso de “La Banda Dinamita”

Tesis para obtener el título profesional de Licenciada en Teatro que
presenta:

Hilda Carolina Rodríguez Salazar

Anyela Shantall Vera Bazán

Asesora:

Marissa Violeta Béjar Miranda

Lima, 2023

Informe de Similitud

Yo, *Marissa Violeta Béjar Miranda*, docente de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis de investigación titulada “*La teatralidad en el lugar/no lugar: el espacio urbano intervenido por artistas ambulantes en la ciudad de Lima en tiempos de pandemia*”, de las autoras *Hilda Carolina Rodríguez Salazar* y *Anyela Shantall Vera Bazan* dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 16%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 02-jun.-2022.
- He revisado con detalle dicho reporte y la tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, *13 de junio de 2023*

Apellidos y nombres del asesor: <i>Béjar Miranda, Marissa Violeta</i>	
DNI: <i>07207206</i>	Firma 
ORCID: <i>https://orcid.org/0000-0001-8265-4523</i>	

Resumen

Esta investigación surge de nuestro interés de indagar acerca del arte escénico autogestionado que trabajaba en el sector informal, para sobrevivir a la pandemia. Así, nuestra investigación se preguntó de qué forma un espacio público se iba transformando en un escenario itinerante en pleno confinamiento. De esta manera, abordamos el caso de La Banda Dinamita, que llega a nuestras calles en la búsqueda de nuevos públicos. Así pues, desde las artes escénicas, consideramos importante analizar este tipo de fenómeno itinerante, ya que propone nuevos recursos artísticos, como lograr un alcance a nuevos públicos en espacios residenciales. Así, queremos visibilizar el arte callejero itinerante y su impacto en el confinamiento. Por ello, nuestra metodología incluyó una etnografía que nos permitió presenciar el desempeño de La Banda Dinamita, el análisis de registros audiovisuales de las puestas escénicas de esta banda, así como entrevistas a sus integrantes. Así también, apoyamos nuestra reflexión con los conceptos de la teatralidad y sus derivados propuestos por Dubatti y el del “no lugar”, propuesto por el antropólogo Marc Augé. En nuestra investigación, encontramos tres principales hallazgos: Primero, dos tipos de teatralidad, además de la poiética, que son la social y la liminal, en las representaciones de La Banda Dinamita. Segundo, este espacio, en su contexto, responde tanto a las definiciones de lugar como no lugar, lo que lo llevaría a ser un doble lugar / no lugar. Y, finalmente, el vínculo establecido entre el artista itinerante y su espectador nos hace reflexionar sobre la posibilidad de que el arte escénico itinerante logre tener un impacto social positivo. Además, nos motiva a pensar en un contexto donde se desarrolle de manera formal.

Palabras clave: teatralidad, lugar/no lugar, artistas itinerantes, liminalidad, espacio residencial, catarsis

Agradecimientos

Esta investigación comenzó en un periodo muy difícil a nivel mundial por el inicio de la COVID - 19. Nosotras, como artistas, nos encontramos en una situación de incertidumbre sobre el futuro de nuestra carrera debido al cierre de establecimientos y paralización de proyectos relacionados a nuestro rubro, las artes escénicas. Por ello, esta tesis ha significado un reto y una forma de resistencia ante las adversidades. Realizarla representó enfrentar nuestros miedos, que iban desde nuestra inseguridad sobre si seríamos capaces de lograr licenciarnos, hasta la incertidumbre de lo que nos esperaba después de ello. Desde el primer momento en que nos aventuramos a estudiar esta carrera, pensamos que sería para siempre; sin embargo, muchas veces dudamos si sería suficiente para mantenernos económicamente. Entre estos temores, también estaba el encarar una realidad lamentable: la informalidad y las oportunidades dentro de nuestro sector, que no se desliga de nuestra naturaleza como actrices y gestoras independientes. De aquí nace nuestra admiración y curiosidad para investigar a los artistas itinerantes (los llamaremos así, ya que no desean ser considerados ambulantes por la carga estigmatizada de dicho calificativo) que durante esta pandemia nos regalaron momentos de alegría durante el confinamiento. A ellos, nuestros mayores agradecimientos. Mientras escribimos estas líneas, escuchamos afuera a otros artistas que nos alientan y nos recuerdan que este fenómeno aún continúa sobreviviendo. Por otra parte, durante el proceso, nos enfrentamos a obstáculos, tanto internos como externos, que en algún momento parecían sobrepasarnos: la enfermedad, la pérdida de seres queridos, nuestra salud (emocional y mental), y esa voz interna que nos pedía que nos rindiéramos. Sin embargo, tomamos la decisión de luchar por nuestro proyecto, por nuestras convicciones y por este tema de investigación, que deseamos marque un antes y un después en la visibilización del trabajo artístico de los artistas callejeros itinerantes en pandemia.

Es importante mencionar, que contamos con muchos seres queridos que nos apoyaron en la decisión de realizar esta tesis; sin ellos, hubiese sido imposible lograrlo. Es por eso que queremos agradecer a nuestros familiares, amigos y profesores como a la profesora Becky Rodriguez, quien nos guió en la primera etapa de esta investigación y nos siguió apoyando a lo largo de ella. Así mismo, a nuestra asesora Marissa Béjar, quien se sumó a esta tesis y nos brindó nuevas luces, perspectivas, lo que enriqueció en gran manera nuestro trabajo, así como también, a nuestro estimado profesor Alberto Isola, cuyo aporte bibliográfico fue de gran ayuda. Por otro lado, dentro de nuestros familiares, queremos agradecer a la señora Hilda Salazar por su acompañamiento y constante preocupación por nuestro bienestar durante este proceso. Y en especial, a un ser pequeñito que ya no se encuentra entre nosotros, pero que nos dio todo su amor y apoyo emocional en los días, noches y madrugadas que más la necesitábamos: Lola, que cuando sentíamos que nuestros brazos parecían rendirse, siempre estuvo para nosotras, alegrando nuestros momentos y llenando nuestras vidas hasta su último aliento. A ella le dedicamos esta tesis y todo nuestro eterno amor.

Agradecemos, particularmente, la colaboración y apoyo de los integrantes de La ninahua Banda Dinamita, entre ellos, Gabriel Ninahuanca, quien se encargó de la organización y presentaciones de dicho grupo, cuyos aportes e ideas fueron claves para la realización de nuestros capítulos. Además, a la ingeniera Saray Siura, que nos brindó el espacio y ciertas herramientas necesarias para llevar a cabo esta investigación. Así mismo, a nuestra compañera, colega y gran artista, Viviana Pereyra, por brindarnos su ayuda y tiempo para este proyecto.

Y, sobre todo, le agradecemos a Dios, nuestro padre, que, en medio de la crisis, nos levantó de los momentos más difíciles, brindándonos una luz de esperanza y de fe.

Tabla de contenidos

Resumen	ii
Agradecimientos	iii
Tabla de contenidos	v
Índice de figuras	vi
Índice de anexos	vii
Introducción	1
Consideraciones terminológicas previas	8
Capítulo I: Artistas itinerantes y su relación con la informalidad en tiempos de pandemia	18
1.1. Lima Metropolitana y sus artistas itinerantes	21
1.2. El COVID 19 y La Banda Dinamita	28
Capítulo II: La Banda Dinamita y su espectador pandémico	39
2.1. El público cautivo y el público transeúnte	42
2.2. El Impacto de “La Banda Dinamita” sobre el espectador	50
Capítulo III: Teatralidad, Performance y La semiótica de La Banda Dinamita en las estrategias sobre espacio público	59
3.1. Elementos de la teatralidad presentes en las puestas escénicas de la “Banda Dinamita”	62
3.2. Signos teatrales y estrategias presentes en la apropiación del espacio público de la “Banda Dinamita”	71
Conclusiones	85
Referencias bibliográficas	87
Anexos	91

Índice de figuras

Figura 1: Gráfico representativo de dos planos y lecturas paralelas de La Banda Dinamita	55
Figura 2: Representación gráfica de la teatralidad poética que propone Dubatti, aplicada a La Banda Dinamita	67
Figura 3: Imagen de los serenazgos antes de interceptar a La Banda	67
Figura 4: Representación gráfica de la teatralidad social, durante la intervención por parte del serenazgo	68
Figura 5: Suma de teatralidades que resultan en una teatralidad liminal	68
Figura 6: Fotografía de La Banda Dinamita durante su preparación en el vehículo antes de iniciar el espectáculo	71
Figura 7: Fotografía de La Banda Dinamita en la entrada de la calle	74
Figura 8: Fotografía de Gabriel, animador de La Banda Dinamita	76
Figura 9: La Banda Dinamita actuando para el cumpleaños de un vecino del distrito de Pueblo Libre	81

Índice de anexos

Anexo 1: Entrevistas a miembros de La Banda Dinamita	92
Anexo 2: Entrevistas a espectadores del espectáculo de La Banda Dinamita	93
Anexo 3: Acuerdo de compromiso	94
Anexo 4: Videos de los espectáculos realizados en Pueblo Libre, Barranco y San Juan de Lurigancho	95



Introducción

Nuestro primer acercamiento a este tema de estudio se originó durante la pandemia y el confinamiento, que se generaron a causa del virus SARS-CoV-2, desencadenante de la COVID-19.

Mientras pensábamos en la virtualidad como única posibilidad para desarrollar temporalmente las artes escénicas, en las calles se estaba gestando lo que podría significar una esperanza para nuestro sector. Fuera de nuestras casas, se iban configurando nuevos espacios de representación artística no convencionales. Es aquí, donde la aparición de distintos grupos artísticos itinerantes de músicos, cantantes y bailarines, representaron para nosotras un aliento de vitalidad, reanimando a un sector llevado al silencio. Este hallazgo significó una esperanza en el desarrollo y reactivación de las artes escénicas.

Así, nos encontramos ante la realidad del artista transitando por las calles. Nosotras veíamos, desde nuestras ventanas, al artista itinerante. Fue su necesidad la que lo empujó a cruzar ese umbral que marcaba la línea entre exponerse y estar a salvo del contagio.

Como analizaremos en los siguientes capítulos, la necesidad de salir a las calles a manifestar el trabajo artístico era tanto económica como artística. Se trataba de una necesidad fundamental: seguir produciendo arte como algo inherente de la vida del artista. Es así como las calles residenciales de los distritos de la ciudad de Lima fueron intervenidas por distintos artistas itinerantes (músicos, bailarines, clowns, actores, entre otros). Y de esa manera, estos artistas nos mostraron el fenómeno que estamos investigando: la apropiación itinerante del espacio callejero en pandemia.

El objetivo de la presente investigación es analizar de qué manera el espacio urbano residencial es transformado por artistas itinerantes desde la esfera informal en el caso de La Banda Dinamita, en la ciudad de Lima, dentro del contexto de la pandemia por la COVID-19.

Pero ¿por qué nos interesó investigar a estos artistas itinerantes? Para responder a estas preguntas, primero, es necesario entender mejor el contexto de la pandemia, pues, no solo la agrupación que estudiamos se formó en este periodo, sino que las consecuencias de esta coyuntura evidenciaron y acentuaron una continua problemática en nuestro rubro artístico: la permanente tensión de que nuestra actividad sea una labor sostenible en un contexto sin precedentes.

Así como muchos artistas e industrias han buscado reinventarse y adaptarse para mantener sus labores, los artistas itinerantes encontraron una nueva modalidad de continuar su labor. De esta manera, se adaptaron a las nuevas condiciones de la pandemia, donde las personas que antes transitaban las calles comenzaron a pasar la mayor parte del tiempo en sus casas, cumpliendo con el distanciamiento social. Es así, como algunos artistas escénicos decidieron llevar su espectáculo de manera itinerante por las calles residenciales de diversos distritos recorriendo las pistas y veredas en busca de su público.

Para esta investigación, decidimos analizar el trabajo del grupo artístico denominado La Banda Dinamita, que se conformó en pandemia por 4 artistas, 3 músicos y un clown malabarista quienes, al estar impedidos de continuar su labor en espacios cerrados, decidieron tomar las riendas y buscar un público en los vecindarios. Fue así que, cierto día, desde nuestras casas, conocimos a La Banda Dinamita y nos pareció el grupo adecuado para nuestra investigación por las siguientes razones. Primero, porque se desarrollaba en un espectáculo integral: se desenvolvía en distintos aspectos artísticos como el clown, el circo, la música y la actuación. Además, el espectáculo de La Banda Dinamita presentaba un trabajo visual detallista en el vestuario e indumentos. Por otro lado, se preocupaba porque hubiera una comunicación directa con el público, ya que contaban con la presencia de un anfitrión que siempre saludaba a los espectadores, se despedía de ellos y mantenía el contacto visual. Aun cuando nadie o muy pocas personas se asomaban a sus ventanas, puertas o balcones a ver el

espectáculo, ellos mantenían la energía. Por ejemplo, si era el cumpleaños de algún vecino, improvisaban un agasajo para la persona. Es decir, ellos se encargaban de construir una atmósfera lúdica y alegre para entretener a los vecinos. Desde una mirada de teatristas, notamos un trabajo de construcción de personaje, trabajo coral y uso de instrumentos musicales para enriquecer el hecho escénico. Por otro lado, desde la semiótica teatral, nos interesó analizar los diferentes signos que encontramos en sus presentaciones. También nos llamó la atención que este espectáculo estaba impregnado de comedia, ya que estaba destinado a hacer reír a la gente. Por último, quisimos rescatar y estudiar el discurso social y activista al final de cada puesta en escena: un mensaje claro expresando una preocupación por la continuación de la producción artística.

A partir de este contexto, surgen las siguientes preguntas: ¿qué estrategias utilizan los artistas itinerantes en la construcción del espacio, de duración efímera, que toca la línea que divide el espacio-casa y el espacio-calle? Bajo los parámetros de la teatralidad, ¿qué elementos encontramos en las intervenciones desarrolladas por los artistas itinerantes?, ¿cómo es la relación entre el artista y el espectador en este contexto? Para responder a estas preguntas, planteamos como hipótesis que el espacio pasa por una transformación donde encontramos los tres elementos de la teatralidad: la *poiesis*, el convivio y la expectación, que se generan a partir de la presencia de un público con el cual se establecen vínculos. Dichos elementos de la teatralidad serán tomados a partir de la propuesta de Dubatti en su trabajo *Introducción a los estudios teatrales* (2011). Además, sobre el espacio, recurriremos al concepto del “no lugar”, término que define Augé (2000) como un territorio de una naturaleza transitoria y efímera que permite la aparición de estos fenómenos. Estas ideas serán elaboradas en la sección “Consideraciones terminológicas previas”, antes de abordar los capítulos.

Creemos que el tema de esta investigación se diferencia de anteriores investigaciones sobre las artes escénicas en espacios callejeros, ya que se realiza de forma itinerante, pasando de un punto a otro durante el espectáculo, lo cual, además, responde a un contexto político y geográfico distinto como la coyuntura en Lima a mediados del 2021. Así mismo, encontramos que esta nueva propuesta amplía el rango de posibilidades en el uso de espacios potencialmente escénicos como el espacio urbano - residencial. Por ende, produce una acción transformadora del *status quo* anímico del público, pues los artistas interactúan con las personas que se encuentran tanto en sus casas, como en el espacio público. De esta manera, también aumentan las posibilidades y formas de llevar este arte a diferentes sectores ampliando su capacidad de alcance hacia un público diverso. Este caso de estudio también responde a las necesidades de los artistas para proveerse de una audiencia.

Durante el proceso de investigación, se hizo evidente que este tipo de estudios sobre las artes escénicas no cuentan con bibliografía en nuestro país, dado que, en la actualidad, este tipo de arte callejero, además de ser itinerante, se desarrolla en un contexto de pandemia y confinamiento social, lo cual es un fenómeno reciente. Por ello, consideramos importante abrir una vertiente hacia un estudio académico de este tipo de arte escénico, reivindicando así a los estudios teatrales en el análisis del arte itinerante, como un aporte al entendimiento de fenómenos no necesariamente enmarcados dentro de un espectáculo teatral convencional en nuestro país, con una carga de crítica social significativa.

Nos atrevemos a decir, que, así como el virus de la COVID-19 ha demostrado su capacidad para transformarse, mutar y evolucionar en distintas variantes, del mismo modo ha reaccionado el sector artístico: siempre en búsqueda de mantener su esencia con tal de sobrevivir. De esta manera, el estudio realizado logra adaptarse y encontrar nuevos indicios en los usos de herramientas escénicas que es posible utilizar, sistematizar y profundizar por futuros artistas escénicos investigadores, pues, como sabemos, las técnicas del arte escénico

están en permanente evolución y responden a las nuevas necesidades y curiosidades de su contexto:

[...] estamos frente a la necesidad de un teatro que dialogue con su público de manera más cercana, íntima, pero íntima no en el sentido de cerrado y pequeño sino de público y universal. Allí es donde nos encontramos con un teatro que se lleva a cabo en un espacio que sea cotidiano, habitado y conocido; teatro en la calle, sobre el agua, en una plaza, en un gran espacio al aire libre, en un galpón, un departamento, una estación de subte, una biblioteca, etc. (Gómez, 2014, p.76).

Esta intimidad, a la que hace referencia Gómez, la vemos reflejada en la conexión que se puede llegar a establecer en estos espacios cotidianos, la cual se vuelve propicia para la aparición de nuevos públicos. Más aún, creemos que un público que está más cercano al espectáculo, dentro de su propia residencia, podría estar más propenso a reaccionar, y también, conectarse con el artista itinerante. En este caso, como hemos mencionado, estaríamos abriendo paso al encuentro con el arte que se da en las calles, agregando al campo escénico espacios que hasta ahora no han sido relevantes para su investigación o que son muy recientes (como los espacios residenciales durante la pandemia COVID-19).

Así mismo, en este estudio entendemos cómo la teatralidad se manifiesta más allá de los espacios cotidianos de nuestra sociedad y cultura, y puede trascender a una resignificación del espacio físico, en este caso, la calle, y transformarla por un periodo limitado, donde dicho espacio adquiere otro significado. Hay un público que no está habituado a consumir arte, por razones de índole socioeconómica, educativa o generacional. Una manifestación artística, como la explorada en esta investigación abre paso a descubrir nuevos públicos. De esta manera, nuestro análisis también busca transformar y actuar en

nuestra realidad social, con nuevas formas artísticas que actúan de forma inclusiva sobre un público que no necesariamente está habituado a consumir expresiones artísticas.

De esta manera, daremos paso a esta documentación de nuestro estudio, el cual se dividirá en tres capítulos. En el primero, se presentará al artista itinerante antes de la pandemia en la ciudad de Lima Metropolitana, el modo en el que labora desde el sector informal, así como su relación con las políticas públicas y autoridades municipales que se presentan como un obstáculo para desarrollar sus presentaciones. Esto último es especialmente relevante para nosotras, ya que el modo en que interactúa este espectáculo específico dentro de su ambiente social, político, histórico y económico nos es necesario para entender globalmente el fenómeno. Por ello, consideramos dar cuenta del vínculo de La Banda Dinamita de su contexto, determinado por la pandemia producida por la COVID-19. Así, presentaremos a La Banda Dinamita como caso de estudio para analizar de qué manera se originaron y desarrollaron sus actividades artísticas en el contexto de la pandemia COVID-19, y cómo ésta repercute positiva y negativamente en su quehacer escénico.

En el capítulo dos, desarrollaremos los vínculos que se establecen entre La Banda Dinamita y las personas que se encuentran en la zona residencial donde transitan estos artistas. Del mismo modo, describiremos los dos tipos de público que llegan a generarse: el público cautivo, que se encuentra dentro de su hogar, y el público transeúnte, que circula por dicho espacio público que circunscribe al acto. Además, observaremos las repercusiones que tiene La Banda Dinamita en dicha área residencial, y, de igual forma, describiremos los factores que determinan el éxito de cada jornada del grupo artístico en relación al público, antes, durante y después del acto. Esta información podrá ser constatada con las entrevistas que realizamos con algunos vecinos de dichos puntos de la ciudad de Lima, así como a los mismos integrantes de la banda, cuyos registros se encuentran en nuestros anexos.

Finalmente, el tercer capítulo se centrará en un análisis de la puesta en escena de La Banda Dinamita desde la teatralidad presente. Además, esta puesta se analizará desde el punto de vista semiótico a través de elementos tales como, maquillaje, vestuario, gestos, música, discurso, vestuario y/o indumentos. Así mismo, analizamos de qué manera los artistas itinerantes operan para captar a su público con estrategias espaciales, corporales y discursivas. También, se muestran cuatro anexos, que incluyen los registros audiovisuales de La Banda Dinamita que cumplen la función de orientar al lector de una manera más completa sobre esta investigación. Además, estos anexos contienen las entrevistas, en una versión completa, tanto de La Banda Dinamita como de su público.

Tenemos la seguridad de que se cumplirá nuestro deseo de visibilizar el trabajo y esfuerzo de los artistas escénicos itinerantes, en este caso, La Banda Dinamita, en pandemia, y, sobre todo, provocar el interés sobre este tipo de fenómenos, para investigaciones venideras, en la historia académica de las artes escénicas en el Perú.

Consideraciones terminológicas previas

Empezaremos definiendo uno de los ejes de esta investigación: la teatralidad y los elementos que esta conlleva, pues nos ayudará en el análisis del hecho escénico. Para ello, nos basaremos en los conceptos que propone Dubatti (2011), ya que la forma en cómo desarrolla este concepto se acerca más a los eventos culturales y sociales propios de los espacios cotidianos. Asimismo, Angel Prieto, quien también se apoya en la misma definición de Dubatti, menciona lo siguiente:

La teatralidad surge originalmente como enfoque analítico en el ámbito de la teatrología para abordar aquellos aspectos de las artes escénicas que las distinguen del arte literario. (...). La teatralidad de fenómenos como estos radica, entre otras cosas, en la ostentación visual y acústica de signos dispuestos de forma específica para impresionar a un público determinado (2009, p.2).

Es por ello, que cuando nos encontramos frente a un texto dramático, entendido como un texto que está concebido para ser representado, sabemos que aquello necesita de una vía teatral para llegar a su propia finalidad. Para esto, dentro de la representación, se necesitan de una serie de elementos como signos y códigos teatrales que amplifican y particularizan una acción en escena que tiene la intención de ser visibilizada, como menciona Prieto (2009), impresionar, entendiéndose como un conjunto de estrategias que buscan lograr un impacto en un público, generando así, una dinámica de acción- reacción.

Esta idea de acción está contenida dentro de lo que Dubatti denomina como poiésis: la organización o creación de un acto cuyo fin no es la comunicación o el entendimiento, sino que esta es un fin por sí misma y que posee la capacidad de llamar la atención de quien la observe y sugerir o estimular a su receptor. Por ejemplo, en la cotidianeidad, una comparsa

pasando cerca a nuestra ventana, o una manifestación política en medio de un espacio público captarán nuestra atención inmediatamente, participemos o no de ella.

El segundo aspecto importante que menciona el autor es el convivio. Para que exista una teatralidad, necesitamos de un encuentro con el otro. Entendemos convivio como la relación o vínculo que se establece entre el ente que acciona, el espectador y aquellos que se encuentran vinculados en el acto presente. Este vínculo es aurático, pues se desarrolla en un mismo tiempo y espacio, y es una experiencia única. Además, se contextualiza, produciéndose una afectación por igual, tanto del emisor como el receptor, donde ambos se benefician de la misma experiencia.

Es precisamente, en este momento de interdependencia, donde encontramos pertinente el análisis desde esta relación desde los signos semióticos, los cuales surgen en el momento en que el espectador otorga un sentido a lo que ve. De esta manera, quien recibe la información va develando la fábula hasta el final, mientras decodifica los signos que encuentra en su camino a los cuales otorga un significado según lo que vaya entendiendo de la historia. Esto no es algo que genere en el espectador un esfuerzo adicional a su propia capacidad de entender situaciones, por lo que este leerá un drama como lee el mundo y viceversa (Carnevali, 2013).

Los signos están irremediamente ligados con la interpretación del público. Por ende, se conectan con un espectador, es decir, un ente humano y su capacidad de recepción e interpretación. Esta capacidad no solo se desarrolla frente a un hecho escénico, sino también, en la esfera cotidiana, es por ello, que un análisis semiótico también puede realizarse en eventos de orden social en general. Como se mencionó anteriormente, Dubatti aplica el concepto de teatralidad a dichos aspectos de carácter social. Por ejemplo, él afirma que existe una teatralidad natural o grado cero presentes en el llanto de un bebé que pide que lo alimenten o en un grito de auxilio. A esto se le denomina teatralidad social no poética, es

decir, el conjunto de estrategias u operaciones que organizan la mirada del otro, en el cual no existe un cuerpo poético, porque no hay una intención creadora de por medio: poiesis.

Lo que distingue a la teatralidad específica del teatro de la teatralidad natural y social es el salto ontológico de la poiesis, la instauración de un cuerpo poético y la forma en que éste genera una expectación (con distancia ontológica) y un convivio específicos (Dubatti, 2011, p. 45).

Así, podemos entender que el cuerpo no poético, en el ejemplo de Dubatti, sería el bebé que llora, para lo cual, la expectación que genera en su madre no contiene una distancia ontológica con su espectador, ya que es una situación que sucede en la esfera cotidiana real, sin embargo, sí sucede en un mismo tiempo y espacio, llevando a un convivio. Por lo tanto, existe teatralidad social: convivio + expectación, pero sin poiesis. Es importante, este concepto de teatralidad social, ya que, en este estudio constatamos que en este fenómeno de investigación aparece tanto la teatralidad poética como social.

Por otra parte, la teatralidad no solo abarca eventos o acciones cotidianas, sino, como menciona Taylor (2015), dentro del marco de la teatralidad social podemos encontrar actitudes, posturas o comportamientos, incluso relacionado a temas de género.

Una drag queen puede resaltar la teatralidad del género al exagerar gestos, vestuarios y comportamientos (...) Pero la dimensión performática del género (...) puede también incluir la internalización y normalización del género, las actitudes menos visibles. No todos consideramos nuestros roles sociales como teatrales, aunque tal vez lo reconozcamos como performances sociales (p.46).

Es aquí donde encontramos una relación estrecha entre los conceptos de teatralidad y performance, que dependiendo del enfoque que se le dé, uno será más idóneo que el otro para definirlo, pero que, como menciona Prieto, no son dos términos que se oponen, sino que se

complementan y que el análisis desde ambas perspectivas nos brindan una visión más amplia del panorama.

Los estudios del performance pueden aportar a la teatrología un entendimiento del cuerpo en sus dimensiones identitarias y políticas, así como de una nueva epistemología de saberes corporizados. Mediante esta óptica, el trabajo del actor se puede analizar más allá de su función representacional, para examinar sus dimensiones de agente que propone nuevas maneras de conocer y actuar su género, etnicidad o clase social. (...) Los estudios del performance nos ofrecen vías para abordar la construcción social de nuestros roles tanto en la vida cotidiana como en el escenario, así como los repertorios de saberes culturales que operan en una dramaturgia escénica (Prieto, 2009, pp. 26-27).

Sin embargo, en esta investigación, nuestro enfoque predominante será desde la teatralidad. A la vez, nos gustaría analizar algunos aspectos desde la performance ya que podría aportarnos una óptica más completa en esta investigación.

De esta manera, desde la teatralidad social y la performance, las actitudes y posturas de un artista itinerante (o de cualquier artista), nos dan información sobre su identidad y su relación con el mundo que los rodea. Es así como se establece la necesidad de autodefinición en un contexto social que se comunica hacia los demás. Esto es importante, ya que la transformación del espacio urbano en un escenario dependerá de cómo se configure la identidad del cuerpo poético, que como menciona Vázquez y Ariosa (1991) responde a nuestro proceso cultural contextual.

Cuando se le da concreción al concepto de cultura, se habla necesariamente de Identidad: somos en razón de nuestra historia y nuestros productos, pero especialmente del sentido colectivo que éstos tienen para sus creadores. Es decir, somos en función de nuestras prácticas y del significado colectivo que

ellas adquieren(...) En otras palabras, consideramos que, para comprender la identidad como un proceso social, es menester contextualarla (p. 1).

En el caso de La Banda Dinamita, como desarrollaremos más adelante, sus integrantes construyen una identidad del artista independiente que sale adelante en la pandemia. Es necesario tomar en cuenta la carga cultural que tiene el significado relacionado a la palabra “artista” e “independiente” en el Perú, en Lima, en dicho momento.

Una de las herramientas que La Banda Dinamita utiliza para comunicar su identidad es el clown, el cuál parte de la propia personalidad de cada uno.

Se podrá afirmar que todos los seres humanos llevan un Clown dentro. Aún así, no a todos se les facilita el identificar su Clown o, incluso encontrarlo, pues no todos están dispuestos a entrar en los entresijos de su personalidad ni a dejar de lado el «pensar» para darle paso al «hacer» (Saavedra, 2019, p.6).

Por medio de la técnica del clown, se logra llegar a un estado donde se pierde el miedo al fracaso, ya que los actores no juzgan lo que hacen, si no que se permiten mostrar de una manera más honesta. Este es un camino personal y que puede ser complejo, por lo que, a partir de este estado, es que, los integrantes de La Banda Dinamita se relacionan con el público.

Ciertamente, ser un actor Clown no es nada fácil pero lo más envidiable, desde mi punto de vista, es esa facilidad para abrazar su fracaso y continuar con la misma emoción con la que inició el juego. Por esta razón, el actor Clown ya no evita el ridículo porque sabe que este es inherente a la vida; y, como ama la vida, se podría afirmar, de igual forma, que ama el ridículo (Saavedra,2019, p.6).

Este concepto es muy importante en la definición del espectáculo de La Banda Dinamita, ya que se componen con una identidad que los define como artistas independientes que llevan una “explosión” de alegría y humor a las personas que lo necesitan.

Por otro lado, el concepto de teatralidad social también servirá para agrupar dichos elementos. En el caso específico de los artistas itinerantes, se establecerá una relación más estrecha entre estos tres elementos de la teatralidad social y la teatralidad poética como son el convivio, la expectación y la poiesis; que podrían interceptarse en el umbral de la “liminalidad”.

La liminalidad es de naturaleza política por las dinámicas de inversión, de anarquía y caos fecundo que la sustenta, es un tejido de segregaciones estéticas como éticas y tiene la textura de esa arquitectónica relacional que observa la complejidad constitutiva de la vida y la creación artística (Diéguez, 2008, p.30).

Adelantándonos un tanto a un análisis posterior, entendemos la liminalidad como un evento que posee una carga social, pero también puede verse a través de un lente artístico, es decir, que se desarrolla en un umbral entre estos dos mundos. Iliana Diéguez aborda este término que acuña originalmente Víctor Turner para referirse a estos fenómenos que se encuentran entre los hechos sociales y escénicos, y, que además tiene un carácter antiestructura. Debido a que La Banda Dinamita desarrolla su creación artística durante el periodo de pandemia, cuando las restricciones de distanciamiento social eran estrictas, el hecho de realizar su labor abarcando un espacio público restringido se convierte en un acto que va en contra de la estructura del momento,

Además, como menciona Graham (2008) sobre Turner, la liminalidad es entendida también como un estado intermedio entre el hecho y la ficción (p.4). Es el espacio difuso sobre el cual ubicamos ciertos momentos del desarrollo escénico de La Banda Dinamita. Es

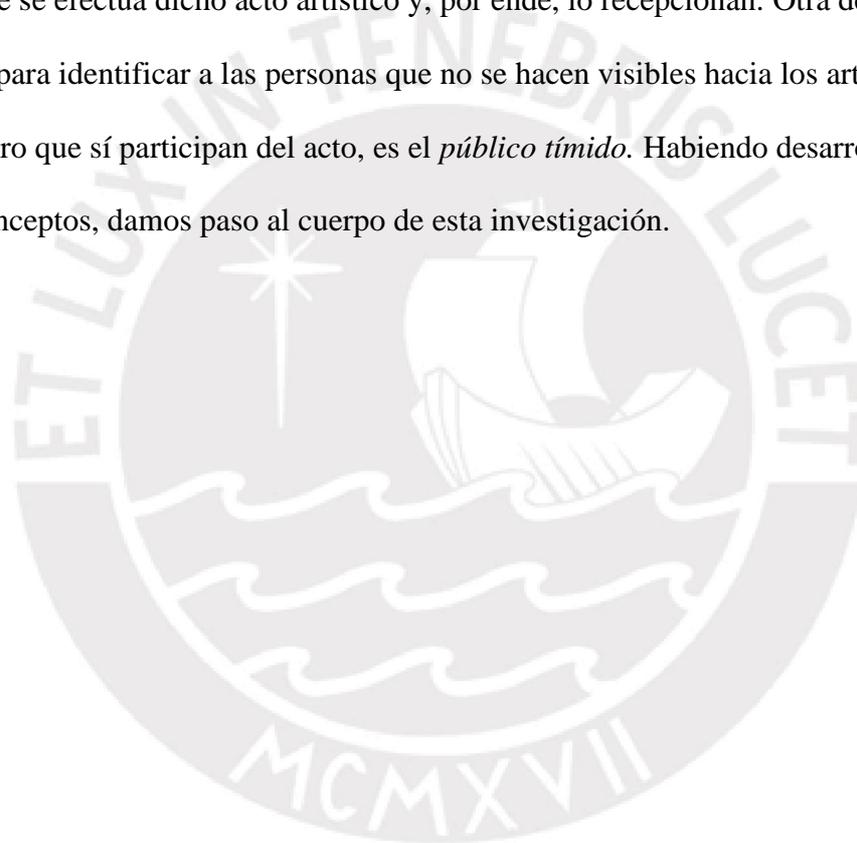
aquí donde proponemos el término de teatralidad liminal como un estado en el cual confluyen ambas teatralidades (social y poética) en un espacio liminal. No obstante, además de la teatralidad, existe otra característica espacial, que nos ayudará a entender cómo se desarrolla el área que analizamos.

Así pues, partiremos del concepto del “no lugar” acuñado por Augé (2000), para explicar el espacio que nace dentro de la sobre-modernidad debido a la necesidad de la inmediatez. Este espacio usualmente es un lugar de tránsito libre como un paradero, estación de tren, centro comercial, la calle, aeropuerto, entre otros ejemplos posibles. Este lugar se puede identificar porque no hay una relación de pertenencia entre el sujeto y el espacio, como existiría en la casa o un salón de clases. De esta manera, estos “no lugares” abren la posibilidad de irrumpir en ellos. Esta condición del “no lugar”, explica la transformación del área residencial ordinaria en un espacio propicio para el tipo de representación de la Banda Dinamita, que rompe con la cotidianeidad. De esta manera, se genera una estrecha relación entre la teatralidad y los hechos cotidianos sociales y políticos.

Asimismo, dentro de las casas, durante la pandemia, se desarrollan múltiples lugares como las combinaciones de diferentes esferas y el hogar: casa-colegio, casa-universidad, casa-trabajo, casa-hospital, ya que sus habitantes repotencian una relación de pertenencia con el espacio sobre el cual se han trasladado las esferas antes nombradas. Por este hecho, los residentes permanecen en casa por muchas horas, lo cual extiende el alcance del espacio privado a la calle. Por dicha razón, estos espacios se vuelven un doble lugar/no lugar, que como menciona Augé, ambos conceptos no se contraponen, si no, se complementan. A continuación, procederemos al capítulo 1, para conocer más de cerca a los artistas itinerantes desde la informalidad y su contexto histórico.

Finalmente, nos parece importante resaltar, que, en este estudio, en este tipo de espacio, encontramos diferentes configuraciones de públicos, es decir, la forma en cómo

hemos clasificado a las personas que recepcionan de alguna manera u otra el accionar de estos artistas itinerantes. Para ello, tomamos la denominación de público cautivo que se desarrolló en la tesis de Jara y Muñoz en su investigación sobre los músicos callejeros en el transporte público de la ciudad de Santiago de Chile, donde se define a este tipo de público como personas que forzosamente reciben el hecho escénico, pues deben compartir el espacio del microbús en un mismo periodo de tiempo. Así pues, hemos decidido denominar al siguiente grupo, *público transeúnte*, a las personas que necesariamente transitan por el espacio donde se efectúa dicho acto artístico y, por ende, lo recepcionan. Otra denominación que usamos, para identificar a las personas que no se hacen visibles hacia los artistas itinerantes pero que sí participan del acto, es el *público tímido*. Habiendo desarrollado los anteriores conceptos, damos paso al cuerpo de esta investigación.



Metodología

En esta sección, describiremos el diseño metodológico de esta investigación que implicó delimitar el caso que queríamos estudiar y la forma de realizarlo. Antes, cabe resaltar que la metodología de este estudio sobre las artes escénicas incluye una etnografía, a través de la cual pudimos observar las incursiones de La Banda Dinamita en las calles, el análisis de los registros audiovisuales de las puestas escénicas de La Banda Dinamita, así como la realización de entrevistas a sus integrantes y a la audiencia, que nos permitió recoger información de los involucrados en este hecho escénico y reflexionar sobre el mismo. En primer lugar, debido a que esta investigación fue realizada durante la época de pandemia, ambas investigadoras tomamos la decisión de mudarnos juntas, y así evitar algunos problemas y riesgos como la mala conexión en nuestras reuniones virtuales, o el riesgo de contagiarnos del virus de la COVID 19. Además, el lugar donde residimos fue uno de los puntos a analizar a nivel de zona distrital y donde se realizaron las entrevistas a los integrantes de la banda. En segundo lugar, por la parte analítica conceptual se aplicaron los conceptos de teatralidad y sus derivados, de Jorge Dubatti (2011), ya que se acercan de manera más específica a las características de este fenómeno a analizar. Sin embargo, hacia el final de este proceso, decidimos incluir también el concepto de performance, definido específicamente por Diana Taylor, pues ambos, finalmente, se complementan y nos ayudan a estudiar a La Banda Dinamita, así como el espacio, de manera más exacta; el “doble lugar / no lugar” de Marc Augé (1998) que delimita la connotación del espacio en pandemia; el concepto de liminalidad, de Iliana Diéguez (2008); así como los signos de carácter semiótico, útiles para el análisis del espacio en este tipo de fenómeno.

En tercer lugar, decidimos realizar nuestro trabajo de campo en tres distritos distintos de la ciudad de Lima. De esta manera, encontramos tres públicos distintos, de los cuales obtuvimos diferentes reacciones de cada uno. Estos tres distritos son parte del recorrido

habitual de la banda. Luego de conversar con la agrupación, llegamos a un consenso en la elección de los mejores lugares para ser objeto de análisis en esta investigación. Primero, el distrito de San Juan de Lurigancho, lugar donde reside la banda. Este lugar es conocido para los miembros de la Banda, así que nos permitió verlos interpretar la puesta en su entorno. Luego, Pueblo Libre, distrito donde vivimos las autoras de esta investigación, pues nos permitía tener un mejor análisis comparativo con otros grupos de artistas itinerantes que a menudo suelen pasar por nuestra casa, y, finalmente, el distrito de Barranco, caracterizado por ser un distrito abierto al espacio cultural.

En cuarto lugar, ya que como pretendemos analizar el impacto que generó La Banda Dinamita en su público, optamos por ubicar dos contactos que vivieran en los distritos de San Juan de Lurigancho y Barranco para que se encargaran de grabar dichas presentaciones. Además, en estos distritos, estos contactos fueron nuestro nexo con los futuros entrevistados. Por otro lado, como no queríamos sesgar la información obtenida de las entrevistas, decidimos no poner en sobreaviso a las personas que serían entrevistadas, sino, a sus acompañantes o convivientes, que eran conocidos nuestros. Dichas entrevistas se realizaron por la plataforma Zoom, ya que así evitamos arriesgar nuestra salud, como la de nuestros entrevistados.

Finalmente, clasificamos la información recogida y compartimos reflexiones en tres capítulos que se dividen en los análisis de los artistas itinerantes, del público o audiencia y del espacio físico, respectivamente.

Capítulo I: Artistas itinerantes y su relación con la informalidad en tiempos de pandemia

Antes de adentrarnos en analizar puntualmente a los artistas itinerantes en el contexto de pandemia, es necesario hacer un recuento de manifestaciones previas, tanto nacionales como internacionales de este tipo de fenómenos. Para iniciar con este capítulo, haremos una observación importante para entender al artista callejero. Si bien el artista callejero nace de una necesidad (dinero para alimentarse, por ejemplo), los antecedentes sobre el uso del espacio público para actividades artísticas indican que estas necesidades no siempre se relacionan con lo económico, como es el caso de los espectáculos de origen medieval. Sobre ellos, Antunes menciona:

El hecho teatral en la calle existió desde el advenimiento de la ciudad misma. Pero, tal cual lo conocemos hoy como hecho teatral paralelo a la teatralidad del espacio cerrado, surge en la Edad Media, en el momento en que una vertiente de realizadores de teatro religioso, una vez impedida la representación en los templos, optó por utilizar los espacios abiertos de la ciudad, en los cuales pasó a convivir con narradores, cómicos y todo tipo de artistas trashumantes (2001, p.63).

Según el autor en referencia, el arte en la calle ya se consideraba como opción, como en este caso, por motivaciones religiosas, no necesariamente lucrativas. En el Perú, hemos podido encontrar otras formas de personajes en espacios públicos que podrían ser los antecesores de lo que hoy en día observamos con los artistas itinerantes. Otras manifestaciones artísticas que incluyen personajes, historias, vestuarios, signos, acciones, entre otros elementos que podemos observar en puestas escénicas itinerantes, ya desfilaban entre los hogares y comunidades llamando la atención de la gente. Es por ello, que decidimos remontarnos a otras figuras escénicas similares como son las comparsas o carnavales, por ejemplo, en el tiempo

después con la llegada de los españoles, donde sucede una fusión entre la cultura andina ritualística y el cristianismo, como es el carnaval, otra manifestación, movable, llena de personajes, vestuarios, con un gran poder de convocatoria social.

Las fiestas del carnaval es una celebración popular, lleno de coloridos y multivariados motivos de influencia europea que llega a América con los inmigrantes y que tiene lugar días antes de la cuaresma católica. Estas celebraciones son movibles y “se reinterpretan para afirmar conceptos culturales y expresiones artísticas propias de las culturas nativas que se integran a la vida social contemporánea” (Vásquez & Vergara, citado en Carrillo, 2021).

Fuera del Perú, nos hemos podido topa con una manifestación muy parecida y que nos recuerda a la que analizaremos más adelante (La Banda Dinamita). Se trata de las agrupaciones que se formaban en base a “personajes tipo” durante la Italia de los siglos XVI y XVIII: Comedia del arte.

Uno de los elementos más destacados en la definición de La Comedia del Arte son los escenarios, su desarrollo e imaginación durante más de dos siglos resultan sorprendentes. Al principio, los comediantes del arte representaban sobre una mesa o tarima, y aún antes, lo hacían sobre bancas y sillas en las plazas públicas, (...) pasaron de esta manera de los bancos a la mesa, de la mesa a las tarimas y a las carreteras y, finalmente en tabladitos que se instalaban en las plazas. Después improvisaban tiendas de campaña con cortinas y cuerdas, a manera de camerinos guardarropas (Villaseñor, 1994, p.43).

Además, esta gestualidad grande, que surge como estrategia frente al obstáculo de no compartir el mismo idioma con su público, se puede comparar con este contexto pandémico. Donde se tienen limitaciones como, por ejemplo, el uso de mascarillas, el distanciamiento

social, la gente encerrada dentro de sus casas, todo ello significa una barrera física. La mímica configura, a su vez, como lo ha hecho en la historia, personajes legendarios y estereotipados propios de la comedia, lo cual también veremos en el caso a analizar.

Los personajes de la Comedia de del Arte se fueron transformando hasta llegar a la condensación del clown, llamado así en Inglaterra, donde empezaron siendo personajes que actuaban como bufones para la reina.

Clown es una palabra inglesa, la traducción es “payaso”; y dicen que viene de termino clod, que significa tonto, campesino. En los orígenes, el payaso es una de las formas dramáticas que aparece en los primeros rituales de todas las culturas (Grandoni, 2006, p.21).

Volviendo al Perú, se encuentran otras formas escénicas itinerantes semejantes, como los pregones, que eran utilizados antiguamente para comunicar decretos o información importante al pueblo. El pregón fue “la forma tradicional que se había trasplantado a América Latina desde los primeros días de la colonización de promulgar o publicitar las disposiciones legislativas” (Castro, 2016, p. 4). La forma de comunicación de los pregones se fue adoptando, tiempo después, por los comerciantes ambulantes. Hoy en día, ellos transitan por las calles de la ciudad y vociferan de particulares maneras para poder vender sus productos: un claro vestigio de sus predecesores, los pregoneros, que solían cantar para realizar esta misma publicidad. “Con su tradición con día y ollas venceremos, ambientada en el periodo de la independencia. Ricardo Palma menciona a los pregoneros de Lima. Curiosa forma de llamar a los vendedores ambulantes” (TVPerú, 2020, min.20:20). Así, también, se fueron configurando ciertos personajes que se dedicaban a pregonar sus productos en particular. El historiador Cesar Mexicano, en el programa transmitido en TVPerú, menciona a algunos personajes, como, por ejemplo, el anticuchero, la mazamorrera, el zaguero y la picaronera.

Hoy, similarmente, los artistas itinerantes, pregonan su producto artístico de casa en casa, de vecindario a vecindario, los podemos escuchar desde la mañana hasta la noche. Esto no se desvía mucho de cómo operaban los pregoneros y las pregoneras en la Lima de antaño:

Desde las seis de la mañana la lechera integraba a la ciudad desfilando después la chichera, la tisanera y un conjunto de vendedores ambulantes. Todo el día estos vendedores con sus pregones eran los que daban la hora en Lima de antaño, a las 10 de la noche se acostaba a la ciudad sin luces y el sereno del barrio cantaba cada 60 minutos entre pitazo y punteo, ave María purísima las 10 en dado ¡Viva el Perú y sereno! (Arroyo, 2015, p.16).

De esta manera, los pregoneros lograban establecer un contacto con su público. Esta característica permanece en el Perú de hoy. El comercio ambulante se ha convertido en parte de nuestra cultura limeña. En la actualidad, la necesidad de un ingreso económico en este rubro artístico y la presencia de una pandemia global que frenó completamente la actividad en este medio fue la combinación precisa para volver a los pasacalles y comparsas.

Sin embargo, incluso antes de la pandemia, la figura de los artistas en los espacios públicos ya estaba muy presente en nuestra realidad. A continuación, nos adentraremos en este aspecto, para después, en segundo acápite, describir la dinámica itinerante durante la pandemia del COVID-19 en Lima Metropolitana.

1.1. Lima Metropolitana y sus artistas itinerantes

La búsqueda de nuevas modalidades de trabajo y la apropiación de diversos espacios públicos de la ciudad, para buscar oportunidades laborales, fueron consecuencia de la crisis económica en América Latina, que repercutió en el aspecto social y político, esto, a su vez, propició la aparición de nuevas relaciones entre un sujeto y su sociedad. “las migraciones y, con ellas, la búsqueda de nuevas oportunidades laborales y de ascenso social han configurado

nuevas formas de trabajo, como es el caso del comercio informal o callejero” (Veleda Da Silva, citado en Robertson, 2011, p.3). Esta modalidad de comercio informal se manifiesta aún en la actualidad. Asimismo, las estrategias, las vías y los espacios públicos, se han ido adaptando a las mismas necesidades, pero manteniendo siempre una raíz o problemática latente: el sector informal.

Para hablar de este sector, es necesario recurrir a la figura del vendedor ambulante. Es necesario, ya que muchas de las actuales políticas públicas que se aplican para restringir a los artistas itinerantes, están basadas en las leyes propuestas para los vendedores ambulantes. Sea el grupo al cual pertenecen, existen distintas modalidades de venta ambulante. Por ejemplo, están los que determinan un espacio estratégico y se asientan en él diariamente, sea por tener un convenio con el municipio u otra organización. También están los que suben a los medios de transporte o incluso aquellos que van de puerta en puerta ofreciendo productos de una empresa a la cual prestan sus servicios. Pero estas modalidades se remontan a la época colonial, cuando los vendedores deambulaban por las plazas y calles de la ciudad, la historiadora María Belén Soria comenta lo siguiente.

Los españoles con la conquista introducen la moneda y aparte ingresan los mercados que van a ser centros de comercialización cotidiano, ellos instalan estos lugares en las principales plazas. Ingresan los pregoneros, los vendedores ambulantes que deambulan por las calles. Los primeros vendedores ambulantes en la época colonial fueron principalmente españoles empobrecidos. Después ingresaron las castas, las clases morenas y posteriormente, en el siglo 17, los indígenas (TVPerú, 2020, min.3:26).

Dentro del comercio ambulante que menciona Soira (historiadora de la UNMSM), también encontramos la figura del pregonero o pregonera, como hemos mencionado anteriormente, por su relación con los artistas itinerantes. Cabe aclarar que, si bien existen

otros artistas callejeros como los cómicos ambulantes, prestidigitadores, entre otros, en este estudio mencionamos únicamente estos dos grupos (vendedores ambulantes y pregoneros) ya que nos acercan directamente a los artistas trashumantes que son el centro de nuestra investigación, que a diferencia de los anteriores (artistas callejeros), son itinerantes, es decir se movilizan por la calle mientras realizan su arte. Por otro lado, este tipo de comercio bastante popular para la época ya contaba con un sistema de regulación. Eran los cabildos, quienes actuaban como agentes municipales para controlar tanto los productos que se vendían, así como los permisos que tenían ciertos tipos de vendedores para comercializar:

El cabildo va a ser la institución que vigila cómo se comercia en la ciudad, qué productos se pueden vender, cuáles son los precios y, eso le otorga al sector español la posibilidad de controlar. Entonces, siempre hubo una mirada de fiscalizar, de controlar (TVPerú, 2020, min.16:12).

En la época de la colonia, los españoles eran los encargados de cumplir dicha función de vigilar que se efectúe las normas establecidas. Así mismo, el historiador Cesar Mexicano comenta que los españoles no podían trabajar como cierto tipo de vendedor ambulante (mercachifle), ya que se consideraba que ese oficio le pertenecía a las clases de rango social bajo, como lo eran los esclavos, libertos e indígenas (TVPerú, 2020, min.6:50). Hoy en día, los agentes municipales son los que controlan el comercio ambulatorio. De manera que, si ven un comerciante informal o que no cumple las políticas públicas del lugar, ellos ejercen su autoridad, ya sea desalojándolos o quitándoles los productos que comercializan.

Cabe señalar que, la imagen de ser un vendedor ambulante continúa estigmatizada, lo cual suele repetirse con los artistas itinerantes, especialmente con el trato de las autoridades municipales. Sin embargo, los artistas reiteran que no son vendedores ambulantes y esto se ve reflejado en la construcción del discurso que ellos manejan sobre la validez de su actividad

frente a otro tipo de actividades ambulatorias como el pedir limosna, por ejemplo, o vender algún producto.

Sin embargo, las autoridades de serenazgo hacen la comparación refiriéndose a que el vendedor ambulante hace una transacción: vende un producto para obtener dinero. En el caso del artista itinerante, el objetivo es hacer la transacción de su arte, y, al igual que los vendedores ambulantes, detrás de cada presentación se encuentra un discurso con el cual se identifican y sobre el cual accionan. En muchos casos, este discurso puede ser de índole político-social.

De esta manera, según cada distrito, el trato que recibirán, así como los obstáculos, serán distintos. Los artistas itinerantes se han convertido en parte de la cultura popular. Esto viene como resultado de la relación conflictiva con los que tienen la posibilidad o privilegio de contar con una oportunidad laboral formal que les otorgue un sustento económico básico para satisfacer sus necesidades y los que tienen que buscar otras formas alternas de conseguirlo, recurriendo a la informalidad, lo que puede incluso llegar a poner en riesgo su integridad física.

Ser artista itinerante implica, en muchos contextos, trabajar con la incertidumbre de cómo va a resultar el producto, pero también se trata de la falta de certeza de un futuro económico adecuado. De esta manera, podemos afirmar que ser un artista itinerante (y, para tal caso, un artista) es una decisión con la que se vive cada día. Para montar un espectáculo, se debe contar con fondos que aseguren poder gestionar un proyecto y, a su vez, cubrir las necesidades básicas. En un quehacer como el escénico, no siempre las ganancias suelen ser las esperadas, sobre todo si se trabaja de manera independiente.

Así pues, en el inicio de la pandemia y, luego, durante los planes de reactivación económica de las grandes empresas, tanto los proyectos como artistas independientes pasaron desapercibidos al momento de recibir un respaldo económico por parte del Estado.

Sin embargo, lo que no pasó desapercibido fue el impacto de la pandemia sobre este sector, así como, el rol que este ha desarrollado en pro a sobrellevar tiempos difíciles. Esto ha llevado a músicos, bailarines, actores, entre otros, a buscar alternativas que les brinden las posibilidades de adaptar sus presentaciones y que, a su vez, logren ser económicamente viables. Muchos artistas que contaban con las herramientas y recursos económicos recurrieron a la virtualidad como una posibilidad de continuar haciendo arte y a su vez resguardar su salud. Sin embargo, otro grupo de artistas se vio en la necesidad de considerar otras opciones más inmediatas, como buscar un encuentro presencial con el público confinado en sus hogares. El espacio callejero residencial, ubicado entre casas y edificios, se presentó como una buena alternativa. Por otro lado, a raíz del confinamiento, el arte tuvo un rol significativo para poder enfrentar los efectos negativos, como en los aspectos emocionales del encierro y la pandemia.

Mientras todos hablamos de epidemiología, de infectados y muertos, la cultura parece tener un lugar de relevancia en este contexto, tanto sea por considerarla un recurso para sobrellevar cuarentenas interminables, como por observarla como un campo agónico, porque, finalmente, lo que se ha perdido es el tiempo del ocio y la cultura, aunque contradictoriamente, persiste como el espacio del entretenimiento, de ese tiempo excedente asociado al disfrute (Lacarrieu, 2020, p.71).

Consideramos que, dentro de esta necesidad de consumir arte para sobrellevar la pandemia, se hace presente este fenómeno de artistas itinerantes, que de alguna manera lleva el arte al confinamiento. Sin embargo, cabe mencionar, que al configurarse este espacio de casa - calle- casa como un doble lugar- no lugar, también se genera un espacio de conflicto. Es por ello, que también como se mencionó antes, los artistas itinerantes y su relación con la informalidad para trabajar en espacios públicos, los ha llevado a tener dificultades para

ejercer su labor debido a la falta de políticas públicas que los respalde. Al contrario, los ordenamientos municipales se han caracterizado por limitar las horas de trabajo y lugares donde presentarse, aunque se solicite permiso para realizar su espectáculo.

Los cómicos ambulantes -me dijeron- habían tenido que registrarse con el secretario de cultura y él les había asignado un horario limitadísimo. En realidad, ese lugar no es -ni ha sido nunca- un espacio libre para presentaciones espontáneas. Se trata, más bien, de un lugar para espectáculos organizados por la Municipalidad y solamente decididos por ella: “¿quién puede vivir de trabajar sólo dos días a la semana?” me decía Coto, que en ese momento era el nuevo Presidente de la Asociación. Así, ese año, no los encontré ni en la Plaza San Martín ni en el Parque Universitario, sino en el Parque Cánepa, en Gamarra, mucho tiempo antes de que esta zona también fuera remodelada (Vich, 2010, p.170).

Esta problemática se ha intensificado a raíz de la pandemia, intrínsecamente, la actividad laboral dentro de la informalidad ya es complicada. Y esto se hizo aún más difícil ante la aplicación de medidas de bioseguridad para enfrentar la pandemia del COVID-19, por ejemplo, el distanciamiento social. Cabe mencionar, que las políticas públicas que regulan los artistas callejeros dependen de cada distrito, sin embargo, no todos tienen ordenamientos específicos al respecto. En el siguiente capítulo, veremos cómo Barranco, por ejemplo, (uno de los tres distritos a analizar) es el que más cercano se encuentra a apoyar el desarrollo de la cultura. Aquí, se han autorizado puntos específicos donde los artistas callejeros pueden realizar su espectáculo después de solicitar un permiso especial. Estas y otras dinámicas propias de cada distrito serán analizadas a continuación en el contexto de la pandemia del COVID-19.

En muchos países alrededor del mundo, donde se iba extendiendo la pandemia, el arte se fue manifestando de distintas maneras, como una necesidad de la coyuntura. La búsqueda de una forma de transmitir un mensaje de esperanza, dentro de la desolación e incertidumbre, nos mostró nuevos espacios no convencionales. Esto ocurrió, por ejemplo, a nivel regional. Se realizó una investigación reciente sobre el caso de Buenos Aires, Argentina:

En Buenos Aires, donde incluso el arte fue el recurso por excelencia para incrementar esa visión asociada a la solidaridad barrial. Así, los balcones y terrazas se han transformado en esos espacios que dieron lugar al cara a cara y a la expansión cultural a través de músicas y canciones (la sonoridad fue fundamental en estas formas de encontrarse, escucharse, bailar un poco y hasta ayudar a cantar). La creación artística ha tomado la forma del vecindario, saltando del teatro y del espectáculo a la exterioridad de la casa, o ese umbral que hace de puente entre la casa y la calle (Lacarreu, 2020, p.85).

Así como relata Mónica Lacarrieu, estas primeras manifestaciones desde el confinamiento también sucedieron en el Perú, lo cual dio lugar a espectáculos escénicos que empezaron a surgir, acompañando los eventos y sucesos culturales y políticos. Por ejemplo, el golpe de estado que ocurrió en el mes de noviembre en el 2020 llevó a artistas itinerantes a salir a apoyar la moción de revocatoria hacia el presidente Manuel Merino. Durante la primera etapa de la pandemia, la principal medida para combatir al COVID- 19 fue la cuarentena (confinamiento obligatorio), donde la mayoría de las labores cambiaron a una modalidad virtual y la mayoría de las personas se quedaron en sus casas. La siguiente medida la decretó el gobierno en el diario El Peruano:

El peruano: el 15 de marzo de 2020, se declaró por el término de quince (15) días calendario, el Estado de Emergencia Nacional y se dispuso el aislamiento social obligatorio (cuarentena), por las graves circunstancias que afectan la

vida de la Nación a consecuencia del brote del COVID-19 (Decreto supremo N° 044-2020-PCM, 2020).

Este plazo se fue alargando conforme los casos por contagio de COVID-19 iban aumentando; sin embargo, no todas las ocupaciones se adecuaron a este formato, y este fue el caso de los artistas itinerantes. Sobre ello, Lacarreu (2020) sostiene que “cuando la pobreza se hizo visible para el virus, también se visibilizó el confinamiento como una concepción burguesa, recordándonos el hacinamiento que habitan los sectores relegados de las grandes ciudades” (p.22). Justamente, de entre los sectores más desfavorecidos por el confinamiento de la cuarentena obligatoria, surge un grupo de artistas itinerantes que busca revivir su oficio de manera presencial.

1.2. El COVID 19 y La Banda Dinamita

La necesidad de laborar en su rubro durante la pandemia llevó a cuatro artistas amigos del distrito de San Juan de Lurigancho, tres músicos y un malabarista, a formar el grupo La Banda Dinamita que realizó espectáculos de comparsa itinerante, recorriendo las calles entre las casas, durante el confinamiento.

Así pues, la Banda Dinamita estaba conformada por Brayan Ingaruca (bailarín, artista circense, músico y cantante) quien se encargaba de tocar el bombo, Marco Sara quien tocaba la tarola (músico y fundador de la asociación cultural Kactus), Samir Zamudio quien tocaba la trompeta (profesor de música y artista circense) y Gabriel Ninahuanca (Payaso y malabarista) quien se encargaba de realizar malabares e interactuar con los residentes y transeúntes. De manera grupal montaba un número que incluía la interpretación de canciones festivas modernas y antiguas, mientras Gabriel realizaba un show de malabares intercalado con mini-sketchs de humor e interactuaba con el público.

Este último, se desempeñaba animando en eventos, celebraciones y matines los fines de semana; pero, a raíz del confinamiento, ya no tuvo más contratos, por lo que tuvo que buscar otro tipo de trabajo en una cadena de restaurantes: “En *Rústica* yo ganaba 1500 aproximadamente, más las propinas diarias, pero no me sentía feliz y menos en estos momentos de pandemia” (entrevista vía Zoom, ver anexo 1). Este tipo de consecuencias del confinamiento afectó duramente el sector artístico independiente, muchos artistas itinerantes y callejeros abandonaron sus actividades artísticas y se dedicaron a otro tipo de trabajos que les proporcione la seguridad de un ingreso mínimo en medio de la incertidumbre.

Sin embargo, los integrantes de La Banda Dinamita, finalmente, tomaron la decisión de renunciar a este tipo de trabajos, no relacionados con su arte, y arriesgarse a apostar por una nueva modalidad: llevar arte y cultura a las calles y casas en confinamiento. Esto los llevó a buscar nuevas oportunidades y enfrentarse también a obstáculos. Uno de ellos, las autoridades municipales que responden a una estructura de orden social establecida. Para comprender esta problemática, será pertinente presentar, primero, el estado actual de las leyes y políticas públicas de estos tres distritos que regulan el uso del espacio público donde se realizan las presentaciones.

En el caso de Barranco, hallamos que la Municipalidad cuenta con un proyecto llamado “Cultura en la calle”, el cual propone promover el desarrollo de expresiones artísticas callejeras, poniendo a disposición de los artistas ciertos puntos de Barranco para realizar su espectáculo, pero con previa solicitud de permiso:

Hemos establecido puntos y horarios específicos para facilitar permisos temporales y condiciones óptimas a todos los artistas que trabajan en la calle, buscando de esta manera, atender, fortalecer y promover la cultura en los espacios públicos, con distintas manifestaciones artísticas. Puntos para el trabajo de artistas callejeros: Pasaje Sánchez Carrión 1, Pasaje Sánchez

Carrión 2, Plaza Municipal con Av. Grau, Plaza Municipal con Av. San Martín, Alameda Chabuca Granda 1, Alameda Chabuca Granda 2, Plazuela bajo el Puente de los Suspiros, Ermita, Mirador, Parque de la Cruz, Rotonda al final de Bajada de Baños, Bajada Jr. Zepita (Municipalidad de Barranco, s.f.).

Sin embargo, la disposición geográfica de la mayoría de estos puntos limita el desplazamiento de la comparsa y el acceso a una posible audiencia, debido a que no todos se encuentran aledaños a las viviendas. Esto último es una de las necesidades de los artistas itinerantes, ya que necesitan llegar a captar el mayor público posible. Por la pandemia y las disposiciones de bioseguridad, las calles y plazas se encuentran vacías, respetando el distanciamiento, esto representaría un inconveniente para estos artistas itinerantes.

Así mismo, buscamos en la sección cultural de la municipalidad de Pueblo Libre, y encontramos el siguiente comunicado:

Pueblo Libre es un distrito donde se respira cultura y tradición. Es así que no solo cuenta con dos de los más importantes museos de Latinoamérica, sino también que se tiene como consigna difundir diversas expresiones artísticas como son la música, la danza, la pintura, la literatura (el fomento de la lectura) y las artes plásticas, interviniendo los espacios públicos, como fuente de conocimiento para nuestros vecinos y visitantes. Cultura Pueblo Libre hemos creado como un buen espacio para mantenerlo informado de las actividades culturales que se realizan cada semana en nuestro distrito histórico (Pueblo Libre Capital del Bicentenario, s.f.).

Por ello, no encontramos información sobre permisos municipales para los artistas itinerantes o callejeros que puedan trabajar en este distrito, tampoco se encontró algún tipo de apoyo a este grupo. A pesar de manifestar su apoyo a las artes culturales, en general en

relación con el espacio público, en este distrito, los agentes del serenazgo prohíben este tipo de actividades, y alegan que no están permitidas.

Del mismo modo, en la municipalidad de San Juan de Lurigancho, solo hallamos una ordenanza del Diario Oficial El Peruano. Esta indica la promoción de actividades culturales, enfocadas a la formación de ciudadanos.

La presente Ordenanza aprueba el Programa Municipal de Educación, Cultura y Ciudadanía Ambiental de la Municipalidad Distrital de San Juan de Lurigancho, para el periodo 2018 - 2022; con la finalidad de promover la cultura y la educación ambiental para la formación de ciudadanas y ciudadanos ambientalmente responsables e incentivar la participación ciudadana en todos sus niveles (N° 376-2018-GDS-MDSJL).

Aun así, no se especifica una publicación que brinde información sobre la solicitud de permisos para artistas itinerantes o callejeros. Por otra parte, encontramos una nota de prensa de la Plataforma Digital Única del Estado Peruano, en la cual se demuestra el apoyo por parte del Ministerio de Cultura hacia la asociación de artistas populares del distrito de San Juan de Lurigancho

El ministro de Cultura, Alejandro Neyra y la viceministra de Patrimonio Cultural e Industrias Culturales, Leslie Urteaga, entregaron productos de primera necesidad a los integrantes de la asociación de artistas populares FOLCLORESTE en el distrito de San Juan de Lurigancho. Para este apoyo social se gestionó con el Instituto Nacional de Defensa Civil 500 kits de alimentos que fueron entregados a los difusores culturales. El ministro Neyra destacó el espíritu de cambio y adaptación de los artistas ante la nueva convivencia que ha generado el estado de emergencia sanitaria causado por el Covid-19 (Ministerio de Cultura, 2021).

En efecto, esto tampoco respalda a los artistas itinerantes, ya que son informales y no pertenecen a dicha organización, por lo tanto, no se encuentran contemplados, ni empadronados como artistas. Es por ello que, el encuentro entre los artistas itinerantes y las autoridades del orden público, convergen en objetivos distintos. Tras la entrevista realizada a los integrantes de la “Banda Dinamita” se encontró que la relación con la municipalidad suele ser, en la mayoría de las ocasiones, confrontativa de parte de las autoridades, pues ellos pretenden detener el espectáculo y desalojarlos del espacio público. Por otro lado, estos artistas también se defienden:

En el caso de cuando íbamos a otros distritos... San Isidro, Jesús María, Lince, también te botaban de una manera déspota, no apropiada... Algunos de mis compañeros, les respondía, queriendo dejarles una lección, pero a veces había un poquito de conflicto en la discusión (entrevista vía Zoom, ver anexo 1).

De esta forma, los agentes municipales se convierten en un obstáculo para la labor de estos artistas, quienes corren el riesgo de ser amonestados por la ley. Asimismo, cabe resaltar que, en dos distritos, donde se llevaron a cabo los registros audiovisuales durante nuestro trabajo de campo para esta investigación, sucedieron altercados con los agentes de la municipalidad. El primero fue en Pueblo Libre, donde casi al finalizar su recorrido, los integrantes de “La banda dinamita” fueron obligados a detener su espectáculo. Es por ello que, nosotras, en el rol de investigadoras, nos acercamos a explicarles que estábamos realizando un trabajo de investigación. Además, de manera amable, les consultamos sobre el impedimento. En un primer momento, el serenazgo alegó que los artistas estaban “alterando el orden público”, mientras buscaba un papel que no llegó a mostrar, pues al parecer, no hay información al respecto que suscriba la norma del agente de la municipalidad con respecto a los artistas itinerantes, solo se tiene información sobre los vendedores ambulantes, específicamente. Este es uno de los motivos por los cuales los artistas de La Banda Dinamita

suelen hacerles frente, ya que aseguran que no hay leyes que prohíban su labor, además resaltan la forma inapropiada con la que los interceptan. Estos artistas no consideran que estén comercializando algún producto, sino que acuden a la voluntad de las personas que residen en dicha calle por la cual ellos transitan, mientras actúan.

Nunca solicitamos ni un permiso [...] La pregunta que siempre le hacemos a las autoridades era, “si ustedes dicen que el comercio ambulatorio está mal, pero nosotros no vendemos nada, el comercio trata de vender algún producto”- Sí, pero tú estás cobrando. Nosotros recibimos la voluntad de la gente y eso no es ser ambulante. [...] Si hay un registro, un estatuto donde diga... el artista que toca instrumentos... el tiempo, el periodo en el que no debemos estar, nos dicen: Sí, sí tenemos. Pero nunca nos mostraban. Sabíamos que estábamos en todo nuestro derecho, lo que hacíamos no requería de un permiso (entrevista por Zoom, ver anexo 1).

Como menciona Gabriel, las autoridades detectan una infracción a las leyes de comercio ambulatorio, ya que consideran al artista itinerante como un comerciante informal. Es por ello, que investigamos sobre las posturas que tienen los distintos municipios sobre el comercio ambulante informal. Sin embargo, nos fue difícil encontrar información y el resultado más reciente que encontramos (pre- pandemia) fue que existe un plan llamado “serenazgo sin fronteras”: “Este plan, dijo la comuna, permite adoptar acciones conjuntas, no solo en materia de seguridad ciudadana, también en mejoramiento de infraestructura vial, control del tránsito y comercio informal ambulatorio en Pueblo Libre, San Miguel y Magdalena” (Diario El Comercio, párr. 4). Dicho plan se encarga, entre otras funciones, de desalojar a los vendedores ambulantes o retirarles sus productos, ya que van contra la norma, al no haberse formalizado.

No obstante, la figura del artista itinerante vuelve a quedar en el limbo, por no haber suficiente información para lograr formalizarse como artistas. Asimismo, esta carencia de información, tanto para los artistas como para los serenazgos, entorpece un correcto desarrollo de los artistas que, de manera formal, podrían desenvolverse y hallar mejores oportunidades en el sector cultural.

De la cita, líneas arriba, es interesante notar que ellos no se consideran como vendedores ambulantes, pese a ser vistos de esta manera, así, es el público quien, por voluntad propia, decide colaborar con ellos (lo cual veremos más adelante en los tipos de espectadores que se van configurando a lo largo de esta experiencia artística). Gabriel menciona que el grupo no se acerca a ofrecer un producto y que solo se acercan cuando los llaman para darles alguna contribución, de lo contrario se mantienen en la pista, donde adquieren mejor visibilidad desde las casas, respetando así las medidas de bioseguridad. Así también, los integrantes de la banda no se consideran un obstáculo para el tránsito del transporte, ya que en cuanto aparecen, ellos ceden el paso y se posicionan a un costado, mostrando un trato cordial a los conductores. Esto último, también lo desarrollaremos en el capítulo tres de este estudio, dentro de las estrategias de los artistas para la toma del espacio. Así pues, se puede evidenciar la búsqueda o la intención de mantener una buena relación de parte de los artistas, como también sucede con las personas que pueden estar trabajando o estudiando ya que aseguran que, si alguien les hace notar que están incomodando, se retiran, de inmediato a otra cuadra u otra calle.

Caso contrario, sucedió en Barranco, aunque el encuentro con los agentes del orden se volvió a repetir en ese distrito. Esta vez, sí se les comunicó que necesitaban un permiso y estos no contaban con ninguna autorización requerida para realizar espectáculos artísticos en las vías públicas autorizadas, como se mencionó anteriormente:

¿Tienen algún tipo de autorización, permiso, comunicado a la municipalidad de algún tipo de actividad en la vía pública? ... Correcto, suspendan por favor hasta que lo tengan o el área correspondiente que están más nutridos les indiquen cual es el procedimiento. Si es de una institución, lo hacen con oficio simple. Para nosotros darles el apoyo (ver anexo 4).

En este caso, el espectáculo fue parado casi desde el comienzo por los agentes del orden, quienes se mostraron con una actitud dialogante, aunque severos con el cumplimiento de la ley antes comentada. No obstante, como se ha mencionado, la mayoría de los puntos autorizados por la municipalidad de Barranco no permiten el espectáculo de comparsa (de tránsito fluido). Solo se encuentran admitidos los que se posicionan en un solo espacio, (lo que es imposible especialmente ante el contexto de pandemia) por lo que el trabajo formal en este distrito reduce las probabilidades de éxitos de los artistas itinerantes.

Asimismo, se pudo notar que, en San Juan de Lurigancho, distrito de procedencia de la banda y donde han tenido recurrentes presentaciones, no ocurre la misma experiencia con las autoridades municipales como en Barranco y Pueblo Libre. Es decir, los agentes del orden no suelen pasar y, por lo tanto, nadie impide que en este distrito los artistas puedan desempeñar su arte de forma normal. A partir de lo anterior, ahora veremos cuáles son los obstáculos presentes en el contexto de pandemia, así como, las oportunidades que se presentaron a causa de la misma para la “Banda Dinamita”.

Dentro de los obstáculos, en primer lugar, como se ha mencionado anteriormente, las artes escénicas se vieron afectadas porque no se permitían las reuniones sociales y el artista depende de un público para que exista un hecho artístico. Como mencionan Brook o Dubatti, es necesaria una expectación: “un payaso necesita de una fiesta, una obra de teatro, de un público” (entrevista por Zoom, ver anexo 1), motivo por el cual, los artistas itinerantes arriesgan su integridad física y se exponen al contagio, ya que, al salir de sus casas y transitar

por diferentes lugares, al tocar sus instrumentos, compartir el mismo espacio o en el momento de transportarse como agrupación, aumentan las posibilidades de riesgo. Del mismo modo, presenta un riesgo de salud para sus familiares y las personas con las que viven, razones por las cuales muchas personas decidieron confinarse en sus hogares e incluso hacer las compras de productos de necesidades básicas por medio de un *delivery*, lo cual marca una clara línea entre las personas que pueden mantenerse a salvo, y los que necesitan salir a trabajar.

Por otro lado, ellos deben trabajar teniendo en cuenta que, por ser trabajadores informales, se exponen también a los malos tratos, el abuso de autoridad y el desalojo por parte de las autoridades, pues no les permiten tener un ambiente tranquilo, para lo cual, deben elegir los lugares que incluirán en sus recorridos con la comparsa, de modo que no se encuentren con los serenazgos. Gabriel menciona: “Algunos serenos tenían buen trato, teníamos ese libre albedrío de seguir circulando, solo que sentimos un abuso de autoridad de algunos municipales” (entrevista por Zoom, ver anexo 1). Así también, las ofensas e insultos de algunas personas que, como comenta Gabriel, no siempre usaban una manera adecuada para pedirles que se retiren, lo cual, les hacía sentir que afectaba directamente su dignidad. Del mismo modo, la falta de apoyo de los municipios y en general, de parte de nuestro Ministerio de Cultura, no les facilitan o les brindan oportunidades para crecer como artistas.

A lo largo de los meses en confinamiento La Banda Dinamita experimentó como el interés de su público fue disminuyendo, pues más agrupaciones empezaron a salir y, por tanto, la competencia aumentó. Grupo tras grupo pasan por una misma calle y las colaboraciones ya no eran las mismas para los meses de noviembre y diciembre, lo que produjo un desánimo por parte de algunos integrantes de esta agrupación, quienes quisieron retomar sus anteriores trabajos, que sí les aseguraban un sustento económico en medio de la pandemia.

Por otro lado, el contexto de pandemia impulsó la formación de la Banda Dinamita, lo cual significa que a pesar de un contexto de pandemia que ha tenido grandes consecuencias negativas en la economía general, se pudo generar una vía autogestionada de sustento económico. Así mismo, surgieron oportunidades en este contexto, ya que dio pie a una nueva forma de hacer arte, pues buscar un público en pleno confinamiento social, tener un trato cercano, y conseguirlo era un reto para muchos artistas, La Banda Dinamita fue un claro ejemplo de ello. Así mismo, en el aspecto emocional, este trabajo los alentaba a continuar luchando por sus sueños de no abandonarse como artistas. Además, las vivencias y experiencias que surgían en base a este intercambio con el público también fueron grandes motivadores, así como también el comprobar que sus presentaciones estaban cargadas de una acción movilizadora y potencialmente transformadora. A raíz de estas relaciones, los artistas itinerantes lograban hacerse conocidos y promocionarse a sí mismos; en ocasiones, los contrataban para pequeños shows privados que ofrecían desde las puertas de una casa, respetando el distanciamiento. Por otra parte, en algunas calles donde hay condominios, Gabriel nos comenta que recibían la colaboración de 30 pisos y eso les aseguraba el ingreso de un mes para toda la banda. Además, solo trabajaban 4 horas al día y no todos los días, lo cual supera un sueldo mínimo en este país.

Entre otros efectos positivos, se abren una serie de posibilidades: La Banda Dinamita nos plantea que, tal vez en un futuro, las personas se puedan cansar o aburrir de escuchar o colaborar con los artistas, músicos, bailarines itinerantes. Por otro lado, continuar laborando de manera informal no beneficia a nadie, el no contar con ningún respaldo, solo sigue sumando a la problemática de las artes escénicas en nuestro país, por lo que ellos proponen una evolución de este proyecto para convertirlo en un servicio social, en una tarea comunitaria. El arte tiene una gran importancia en el aspecto ético y un gran poder de

transformación que nos lleva a pensar en un arte itinerante que eduque, que inculque valores para la formación ciudadana.

Es por ello que, en el siguiente capítulo, veremos la relación entre el artista itinerante y su público, es decir, las personas que se convierten en espectadores, ya sea que se encuentren en sus casas, o transitando por las calles donde La Banda Dinamita desarrolló sus puestas escénicas. Dicho análisis nos mostrará el potencial que ofrece este tipo de fenómeno artístico a nivel social.



Capítulo II: La Banda Dinamita y su espectador pandémico

A las 9 am, de un sábado de pandemia en el distrito de San Juan de Lurigancho, llega un auto negro y cuatro personas vestidas con enterizo de color rojo. Abren la maleta y sacan una trompeta, tarola, clavav y pelucas. Juntos se dirigen a la punta de un parque triangular, que se intercepta entre las calles Periodistas y Libertadores. Esto les permite captar una mayor cantidad de público, ya que dicha esquina colinda con tres calles. Se escucha el sonido de una trompeta, e inmediatamente después, en forma coral, se escucha “Nosotros somos La Banda Dinamita”, rematando con el sonido de una corneta. Ahí empieza la comparsa musical. Más tarde, en el distrito de Pueblo Libre a las 11.15 am, en medio de la calle Luna Iglesias, La Banda Dinamita inicia con la presentación que los caracteriza. Segundos después empiezan a tocar “Yo te quiero dar”, una canción festiva y de celebración, mientras Gabriel, que busca animar a toda la cuadra, se dirige hacia diferentes casas a saludar a quienes han salido por sus ventanas.

Sigue la fiesta con la batucada de la canción brasileña “Ey Macalena”. En este momento, el personaje que hace de animador se coloca delante de la banda para comenzar con su presentación de malabares, a la vez que baila haciendo contacto visual con los residentes de las viviendas. Finalmente, a las 12:30 del mediodía, la banda llega al distrito de Barranco, empezando su espectáculo en la calle del Boulevard. Sin embargo, a mitad de la presentación, tal como ocurrió en Pueblo Libre, son detenidos por el serenazgo del lugar. A pesar de todos estos obstáculos, su recorrido por esta calle termina en una celebración de cumpleaños que estos artistas le realizan a un trabajador de una fábrica de panes, cuyos compañeros decidieron sorprenderlo con este homenaje. La misma puesta escénica en tres distritos diferentes de Lima obtiene tres reacciones distintas al espectáculo de La Banda Dinamita, en tres espacios y contextos que decidimos escoger en el planteamiento de la metodología.

En cuanto, al análisis de este trabajo de campo, nos parece relevante considerar los comentarios del público porque, como explicamos anteriormente, la expectación es un elemento de la teatralidad para que este fenómeno ocurra. Por ello, nos interesa saber cómo los residentes receptionan el espectáculo de La Banda Dinamita.

A continuación, analizaremos más de cerca los vínculos que se pueden llegar a establecer entre la “Banda Dinamita” y su público. Es decir, no solo las personas que observan el espectáculo, sino también las que oyen o participan de alguna manera de dicha experiencia, y, por lo tanto, que se encuentra dentro del área circunscrita en el momento del acto, entendiéndose el área como espacio físico que ha podido ser analizado desde la información recogida de nuestro trabajo de campo, lo cual abarca tanto la calle como el interior de algunas casas. A estas personas que se convierten en un público (de manera incidental), las llamaremos “espectadores”. Este término, en su concepto más convencional, hace referencia a “la persona que encuentra un rompimiento de la rutina a través del enfrentamiento con una obra creativa” (Flores, 2018, p.1). Así, podemos entender que los espectadores siempre se ven interrumpidos, de alguna manera, de su *status quo* por un agente artístico externo. Sin embargo, como vamos a comprobar, en el caso de la Banda Dinamita, los espectadores no han decidido “asistir” por su cuenta, lo que abre muchas posibilidades de que el trabajo de este grupo sea visto. Por ejemplo, en este caso, el público no necesariamente observa, aun así, se forma o surge un tipo de relación. Los espectadores tampoco dejan sus actividades para interactuar con el espectáculo, aun así, como veremos en las entrevistas, pueden ser interrumpidos de su *status quo*. Además, existe un momento en el que son oyentes, por lo tanto, espectadores del acto.

Así mismo, desde la semiología, podemos entender al espectador como el encargado de realizar ciertas funciones que dan sentido al espectáculo.

La semiología se preocupa por el modo en que el espectador construye el sentido a partir de las series de signos de la representación, de las convergencias y de las distancias entre los diversos significados. La tarea (y el placer) del espectador consiste en efectuar sin tregua una serie de microopciones, de miniaciones, para focalizar, excluir, combinar, comparar. [...]. Es la mirada de los espectadores lo que constituye la producción escénica puesto que confiere su sentido al escenario concebido como multiplicidad variable de enunciadores (Pavis, 2008, p.181).

A partir de esta premisa, queremos dar a entender que el espectador no solo significa la presencia física con la que recepciona el espectáculo, sino, sobre todo para este trabajo, nos referimos a aquel sujeto que capta y reacciona, voluntariamente o no, al espectáculo de la Banda Dinamita. Asimismo, es relevante, para este estudio, la manera en que los espectadores se configuran en este fenómeno. Debido a su naturaleza poco convencional, buscamos analizar, descubrir y comprobar su reacción a las estrategias utilizadas por la Banda Dinamita en este capítulo. De esta manera, encontramos que el público termina perteneciendo a distintas categorías según su respuesta al espectáculo.

Cabe destacar, que estas relaciones que pueden formarse entre La Banda Dinamita y el espectador se ven supeditadas al contexto de pandemia que dio lugar a la elección del formato de este espectáculo. Es por ello que este capítulo se dividirá en dos subcapítulos que nos ayudarán a entender el impacto de La Banda Dinamita sobre el espectador, a través del desarrollo de este vínculo que emerge de manera particular, condicionada por el contexto pandémico. En el primer subcapítulo, analizaremos los tipos de público que encontramos y los clasificaremos en dos disposiciones, el público cautivo y el público transeúnte. Con este último, nos referimos a la libertad que tiene la persona que transita por la misma calle y puede evadir el espectáculo o pasar de frente. Por otro lado, nos referimos al “público

cautivo”, adjetivo utilizado por Jara y Muñoz, para explicar la transformación involuntaria de los pasajeros en el metro de la ciudad de Santiago de Chile al convertirse en espectadores de las puestas escénicas de los artistas itinerantes que suben al transporte público. A partir de estos grupos, se desplegarán otras clasificaciones de espectadores, como el *espectador activo* que sale de su casa o la persona que se asoma por la ventana a colaborar o interactuar, de algún modo, con los artistas itinerantes. Pero, dentro de estas categorías existe, a su vez, otro tipo de espectador, el cual hemos decidido denominar como “espectador tímido”, que por algún motivo no decide salir, pero que de alguna manera recepciona el acto, ya sea de manera auditiva o visual y se ve impactado por el espectáculo de forma negativa o positiva, así como el espectador activo que participa de alguna manera frente al acto.

De esta manera, vemos que, al surgir distintas configuraciones de la expectación, tenemos una serie de posibilidades para analizar el mencionado vínculo entre La Banda y sus públicos.

En el segundo subcapítulo, evaluaremos el impacto del espectáculo de la Banda Dinamita sobre tres áreas delimitadas en tres distritos diferentes, donde podremos ver la aparición y configuración de los tipos de espectadores antes desarrollados. Estas áreas, donde se realizó la comparsa, fueron elegidas en base a la experiencia del grupo de artistas itinerantes. Mediante una entrevista previa, el líder de esta agrupación, Gabriel Ninahuanca, nos comentó que estos tres distritos se caracterizaban por tener cualidades particulares, tanto geográficas como políticas (como mencionamos en el capítulo anterior).

2.1. El público cautivo y el público transeúnte

A continuación, veremos los tipos de públicos que se van configurando en el contexto de pandemia, así como su clasificación. Antes, es necesario recurrir a la definición de espectador que en el diccionario de Pavis se define como un individuo portador de códigos

ideológicos y psicológicos a partir de los cuales logra cumplir ciertas tareas durante un espectáculo como tomar micro decisiones sobre lo que ve, en base a su bagaje sobre el mundo, la cual repercute en la constitución de la representación (2008, p. 181). Estos conceptos se basan en la suposición de que las personas que participan asisten por voluntad propia a un espectáculo. Sin embargo, por la naturaleza de este fenómeno, si bien partimos de estos conceptos, nos encontramos en una situación diferente, pues no se trata de un lugar cerrado o recurrente de eventos artísticos, sino que son los artistas quienes van a buscar espectadores. Dicho esto, en los distritos seleccionados para nuestro trabajo de campo, hemos podido observar tipos de espectadores que se expresan de diferentes maneras. Para poder analizar a profundidad cada tipo, hemos realizado una entrevista a personas puntualmente escogidas debido a las limitaciones de las normas de bioseguridad del momento en que se realizó este estudio.

Para poder proceder con el análisis, ha sido imperativo clasificarlos. Por ejemplo, en el distrito de Pueblo Libre, encontramos, principalmente, un público cautivo, sin posibilidad de salir del área que comparte con el acto escénico. Esto da pie a una convivencia efímera con el artista itinerante que, como mencionan Jara y Muñoz (2018) en su investigación sobre los músicos callejeros en el transporte público de la ciudad de Santiago de Chile, es una particularidad de los no lugares que permite la formación de estas relaciones efímeras entre los artistas de paso y los espectadores temporales, lo cual sería un beneficio para los artistas itinerantes. Si bien, su presencia puede resultar una incomodidad para quienes están realizando distintas actividades dentro de sus casas, por otro lado, sus puestas escénicas tienen un corto tiempo de duración, lo cual puede permitir cierta tolerancia de parte de los potenciales espectadores.

Con respecto al estudio realizado de la Banda Dinamita, hemos podido notar que este público cautivo puede expresarse de distintas maneras como, por ejemplo, la persona que está

en su casa y decide no participar o, por el contrario, interactúa directamente con la banda, pero desde el interior de su casa. Dicho caso se registró en el distrito de Pueblo Libre de parte de una espectadora.

Recuerdo que ellos tenían unos trajes rojos y pelucas [...] Por eso, incluso, me acerqué hacia la baranda de la azotea. [...] Yo estaba escuchando música, y yo cuando escucho música me abstraigo del mundo, [...] pero me llamó tanto la atención, que me quité los audífonos y me puse a ver. Aparte de los trajes coloridos me gustó que el sonido resonaba en todo el espacio [...] Había una atmósfera envolvente y sentí la necesidad de verlo (entrevista por Zoom, ver anexo 2).

La relación del espectador cautivo con la banda se da a través de una reacción a lo que acontece. En este caso, Paula recibe el estímulo de la Banda Dinamita y se permite observarlos, así mismo, salir a su azotea y dialogar con la presentación dejándose ver por la banda y envolver por la atmósfera y apreciando el contenido estimulante del espectáculo como los colores, la música, entre otros.

Por el contrario, en este distrito encontramos otro tipo de manifestación de un público que no se hace visible físicamente, “el espectador tímido” pero que sí se interesa por el espectáculo y hace llegar su reacción de maneras en que no se muestre. Esto se pudo evidenciar en el registro audiovisual de la comparsa de La Banda Dinamita donde se pudo captar que, desde una de las casas aledañas, una mujer utiliza su voz y grita “¡bravo!”, al finalizar la presentación de La Banda. Esto fue interesante, ya que mostró una respuesta positiva con respecto al espectáculo de parte de un público que, a pesar de no salir o asomarse desde su ventana, experimentó la comparsa de La Banda Dinamita desde dentro. Así, el espectáculo de La Banda logró atravesar las paredes y generar una reacción-emoción en los espectadores.

Por otro lado, tenemos al espectador activo que sale de su casa o transita y presencia la puesta escénica. Este participa, y, a veces, también contribuye económicamente con algunos víveres u otro tipo de colaboración con el artista, como nos comenta Gabriel: “En el mes de noviembre fue bajando [la colaboración], a pesar de que íbamos a distritos como Miraflores o Barranco que solían dar más. En una ocasión nos dieron fruta” (entrevista por Zoom, ver anexo 1). Como menciona Gabriel, la aparición de los espectadores activos permitía la existencia de una retribución a su labor, la cual fue alta a principio de la pandemia, sin embargo, esta fue disminuyendo meses después. Pero no siempre la interacción con un espectador activo es positiva, pues los residentes pueden hacerse presente, pero no necesariamente para aplaudir la presentación.

La primera vez que nos insultaron, salió un señor a gritarnos que nos calláramos, nos dijo: apaga tu música de eme y se escuchó más fuerte que la banda y nosotros nos miramos las caras, y la otra vez hicieron que nos llevara la policía (entrevista por Zoom, ver anexo 1).

El rechazo por parte de los espectadores fue parte de la experiencia de transitar por las calles llevando su espectáculo artístico, sin embargo, esto se compensaba con las anécdotas en donde espectadores se sentían conmovidos positivamente por su presentación fuera de sus casas.

Ese intercambio con la gente de hacerlas reír a veces había barrios apagados y decíamos aquí no nos van a dar nada, pero veíamos un abuelito o una abuelita en su ventana y decíamos vamos allá. Tocábamos y los alegrábamos un rato como si fuera un privado, lo mismo pasaba con los niñitos. En mi caso yo disfrutaba mucho eso (entrevista por Zoom, ver anexo 1).

Así también, en nuestro registro audiovisual de su puesta escénica en Pueblo Libre, captamos cuando una persona que trabaja en un taller ubicado en la misma cuadra, al pasar la

banda, salió a pedirles que tocaran la canción de feliz cumpleaños para su compañero de trabajo que ese día cumplía años. La banda se acercó a la puerta del taller y tocaron especialmente para ellos. La persona celebrada y sus otros compañeros salieron también a cantar, mientras otro registraba en video el momento. Además, Gabriel nos comentaba que era muy usual que algunas personas, como padres de familia, les pidieran una función privada para sus hijos, pero como se debía mantener el distanciamiento social, el niño o la niña se paraba en su puerta mientras La Banda Dinamita actuaba enfrente de ellos.

En ese momento hacíamos un privadito de cinco minutos y nos daban una colaboración que podía estar entre los 20 soles o 50 soles. A parte de eso, había padres que nos pedían una presentación que pueda durar un poco más, pero lo máximo que podíamos era una duración de 20 minutos (entrevista por Zoom, ver anexo 1).

Esta experiencia colabora en la apropiación del espacio por parte de la banda Dinámica, que a través de un pedido específico es validada en espacio, así como valorada y retribuida por su espectáculo. Además, aumenta sus posibilidades de repertorio a canciones más específicas como la melodía de “Feliz cumpleaños” lo que abre nuevas formas de realizar su puesta escénica debido al pedido de los residentes, quienes como podemos apreciar, encuentran en La Banda Dinamita una opción de celebración para ocasiones especiales.

En otra ocasión, un adulto mayor en silla de ruedas le pidió a la agrupación que se acerque para agradecerles por haberles llevado un momento de alegría y distracción en medio de la soledad que este decía sentir: “el señor se puso a llorar y nos dijo que era la primera vez que salía y no pensaba ver algo así... no podíamos ni abrazarlo, pero nos presentamos y le pedí que nos recordara” (entrevista por Zoom, ver anexo 2). Esta conmovedora situación puede entenderse, ya que los adultos mayores representan la población más vulnerable, de

riesgo, frente a la COVID 19, por lo que no les era posible salir tan seguido, inclusive, en un momento, el gobierno restringía la salida a tal punto que solo se podía salir para conseguir productos de primera necesidad.

En estos casos expuestos, emergen los elementos de la teatralidad propuestos por Dubatti (convivio, poiésis y expectación). Por un lado, la expectación juega un rol importante para los artistas itinerantes, pues les proporciona un destinatario hacia quien va dirigida su acción y con quien interactúan. Como nos cuenta Gabriel, hay calles en las que no hay mucha actividad, por lo que ellos deben buscar recursos para captar la atención en las personas que vean salir de su casa o vean pasar a por la vereda, en la cual recaerá la acción de estos personajes. Esto sucede en el caso del espectador transeúnte o libre que está de paso, que no reside en una de las casas aledañas, sino que se encuentra transitando por el espacio y se ve atraída por el hecho escénico, de tal manera que muestra un tipo de reacción en respuesta al sujeto que actúa en escena. Por ejemplo, en el distrito de Pueblo Libre, una señora iba de la mano con un niño, el cual se quedó sorprendido por la performance que desarrollaba La Banda Dinamita. Cuando Gabriel hacía malabares, y, se tocaba el trombón y la tarola, el niño detuvo a la señora que lo acompañaba y se puso a observar, forzando a la señora a detenerse. Fue entonces cuando Gabriel aprovechó la oportunidad para dirigir el espectáculo hacia el niño y establecer una conexión. En consecuencia, el niño decide permanecer en el lugar, a pesar de que la persona adulta con la que iba acompañado trata de hacerle continuar su camino. Esto, para La Banda, ya es una respuesta y, como se ha mencionado antes, un indicador de éxito.

Asimismo, sobre este tipo de espectadores activos, cabe señalar los hallazgos encontrados en las entrevistas. Estos espectadores aceptan su rol y deciden asumirlo de manera activa. Sobre estos, es interesante conocer sus perspectivas y qué los moviliza a participar del espectáculo. En este caso, la mayoría coincide en que la comparsa de la Banda

Dinamita, en tiempos de pandemia, ha significado un momento de distracción positiva que ha irrumpido con la tensión originada por la coyuntura. Sobre ello, Janeth, quien participó de manera activa en el distrito de San Juan de Lurigancho, menciona que se encontraban trabajando; sin embargo, ella, junto a su esposo e hijos salieron a observar el acontecimiento que les provocaba alegría en medio de la tensión y acumulación del estrés por la carga laboral y las actividades cotidianas en la casa que ha sido en gran parte a causa del encierro en pandemia.

De verdad que transmite mucha energía, mucha alegría, porque realmente estar en esta situación de pandemia, en el encierro o tener ciertos límites de algunas cosas, realmente nuestra salud emocional está muy resquebrajada y yo creo que estos pequeños momentos ayudan muchísimo, de verdad, me gustó mucho, me relaje por un momento (entrevista por Zoom, ver anexo 1).

En este caso, podemos notar las consecuencias positivas en el aspecto emocional de Janeth donde encontramos que el concepto de liminalidad parte de este espectáculo que, como mencionamos, si bien es una creación artística, esta se encuentra enmarcada en un espacio-tiempo de pandemia y se desarrolla ante personas que están viviendo una experiencia en común: un encierro. Es así, que el espectáculo tiene una relevancia en el aspecto social por lo que significa en el contexto de pandemia.

De igual manera, ocurre en el caso de Claudia, del distrito de Barranco, quien, a través de la comparsa de La Banda Dinamita, volvió a sentir la vitalidad del ambiente artístico que caracteriza al distrito de Barranco, antes de la pandemia.

Fue como algo lindo porque [...], yo vivo en el boulevard de barranco [...] antes de la pandemia siempre era, ósea, había pintores, artistas, músicos, [...] siempre había muchas actividades culturales en el mismo boulevard [...] a raíz de la

pandemia, todo esto se fue, y verlo fue como que te da una cosita super linda, vida, color (entrevista por Zoom, ver anexo 2).

En ambas entrevistas, se puede hallar una relación entre la presentación artística de La Banda Dinamita y su efecto en el cambio del estado anímico de las espectadoras de manera positiva que, además, repercute en sus siguientes actividades. Por ejemplo, en el caso de Janeth, al finalizar el espectáculo, reanuda sus actividades con un ánimo renovado y alegre. Por su lado, Claudia menciona que la comparsa fomenta la interacción con su compañera de piso, que también dejó sus actividades para mirar la comparsa.

La alegría de la comparsa como que te cambia el *mood*, me cambió el humor, como que estaba más seria y a raíz de eso fue bonito porque se empieza a conversar, empecé a conversar con mi roomie, oye y esto, qué bonito (entrevista por Zoom, ver anexo 2).

Esta interacción entre los residentes de una misma casa también ocurre en el caso de Orlando, quien convoca a su familia para participar de la comparsa.

Lo primero que hice fue llamar a mis hijos [...] Hay un valor, hay un esfuerzo, hay horas de práctica, un reconocimiento mínimo sería otorgar un beneficio económico porque lo hacen justamente por eso, no es que lo hagan simplemente por tocar, además es una forma de intercambiar, ¿no? la alegría que ellos nos traen y lo compensamos (entrevista por Zoom, ver anexo 2).

En este caso, Orlando considera que un reconocimiento monetario es necesario por su esfuerzo y un intercambio justo por llevar alegría a los hogares. De tal manera, los espectadores activos aquí mencionados aprecian y valoran que por un breve tiempo los artistas logren transportarlos a un espacio diferente al de su cotidianidad, lo cual, consideran es merecedor de una retribución, de preferencia económica, pero también, en caso de no tener dicha posibilidad, esta puede ser simbólica.

Usualmente sí [...], económica, cuando se puede, cuando salgo con mis hijos, mis hijos desde el balcón le tiran su monedita [...] o en otros casos solamente esperamos porque a veces no hay. Pero, al menos un aplauso o hacerle un like (Hace gesto del pulgar arriba). Yo sé que a los artistas eso les motiva a continuar (entrevista por Zoom, ver anexo 2).

Este gesto de Janeth muestra una actitud de reciprocidad por los beneficios que obtiene del espectáculo. Esto, como hemos visto antes, también representa un índice de éxito en La Banda. Según las entrevistas, la relevancia de las comparsas en este tiempo de pandemia serían una forma importante de canalización y mejoramiento anímico. Sobre ello, Janeth señala que:

Muchas mamás se estresan, no saben ni como parar la olla, los papás igual, y ahora con las tareas, prácticamente la escuela se trasladó a la casa, los niños y adolescentes se estresan; y la música permite siquiera por un momento, relajarse, alegrarse (entrevista por Zoom, ver anexo 2).

La Banda Dinamita, a lo largo de su traslado por los distritos antes mencionados, ha pasado por trato hostil por parte del serenazgo y residentes. Sin embargo, es evidente la repercusión que tiene su presencia musical y artística en general sobre parte de los espectadores que pueden expresarse de diferentes maneras. Incluso, como hemos visto, no se hacen presentes físicamente, sin embargo, reciben los efectos del espectáculo escénico.

2.2. El Impacto de “La Banda Dinamita” sobre el espectador

“Un vendedor ambulante ofrece caramelos a cambio de unas monedas y endulza, en este caso, nosotros brindamos música, diversión, algo entretenido, a cambio de su colaboración”

(Entrevista por Zoom, ver anexo 1).

Como se ha mencionado a lo largo de esta investigación, La Banda Dinamita realiza sus presentaciones pasando por las calles de diferentes vecindarios de los distritos de Lima. Es necesario recordar que, como consecuencia de la pandemia, los hogares han sufrido una transformación, ya que, en muchos casos, las casas se han convertido en un lugar de trabajo (home office), como menciona Alvarado (2020), debido a las medidas de emergencia adoptadas por el gobierno. Por ende, las empresas acataron esta ordenanza para reducir los contagios de COVID-19 en los espacios públicos. Así también, en el sector salud, al no contar con más espacio en los hospitales y clínicas, los casos no tan graves guardaban reposo en casa. Por otro lado, en el sector educativo, los estudiantes de colegios, universidades e institutos tuvieron que adaptarse a las clases virtuales, de igual manera con cualquier otro tipo de actividad social, como, por ejemplo, las celebraciones y cumpleaños.

De esta manera, la casa se convierte en un multi lugar que contiene espacios multifuncionales donde sus integrantes conviven entre sí y buscan la manera de continuar con sus rutinas. Por ende, el vecindario adquiere esta misma característica como un espacio colectivo. Frente a todo este panorama, nos cuestionamos: ¿Qué tipo de repercusión puede llegar a tener La Banda Dinamita sobre el espectador? Es en este espacio que resulta de la pandemia donde La Banda Dinamita transita de manera itinerante buscando un público. Para ello, habría que tomar en cuenta que la relación entre los artistas y los espectadores difiere de los espectáculos en espacios convencionales como teatros donde el público decide asistir a la presentación, ya sea comprando su entrada, o aceptando una invitación.

Así mismo, se diferencia de un espectáculo callejero que ocurre en una plaza o en una esquina, donde el espectador tiene la posibilidad de acercarse a presenciar dicho acto, o, en su defecto, continuar transitando. A diferencia de estos, en este nuevo espacio, el espectador, al encontrarse confinado en su hogar y por el contexto pandémico, no tiene opción de alejarse del área, a la vez que se encuentra realizando actividades (mencionadas anteriormente) a

través de la virtualidad. No obstante, si bien, el confinamiento puede ofrecer un posible público asegurado, estos artistas lidian, además, con la tensión de irrumpir en un espacio sobrecargado de otro tipo de ocupaciones. Por ello, la medida del éxito y las estrategias para conseguirlo serán muy distintas a cualquier otro tipo de espectáculo.

La diferencia es que no siempre eres bien recibido, eres algo inesperado, no sientes la misma mirada de las personas cuando la gente espera un payaso en la calle... siento que la mitad del barrio te espera y la otra no, pero eso es suficiente para poder seguir presentándote, poder seguir transmitiendo. Y ese 50% espera salir de su rutina (entrevista por Zoom, ver anexo 1).

Existen otros factores que motivan a estos artistas a seguir laborando día a día. En el caso de La Banda Dinamita, los integrantes determinan que una jornada ha sido exitosa a través de dos factores. Por un lado, la solvencia económica; por otro, el reconocimiento a su labor como artistas. Esto último es sumamente importante para ellos, pues es parte de la reafirmación de una identidad que los representa: “Para mí, el éxito de la jornada era 4 horas de trabajo donde cada uno saca 70 soles o en un mal día hasta 25, pero yo personalmente el solo salir a actuar era suficiente” (entrevista por Zoom, ver anexo 1).

La función o rol que la Banda Dinamita siente con su público es descrita como un compromiso con el cual se involucran como artistas en tiempos donde la pandemia afecta a las personas, no solo en un nivel físico, sino también psicológico. Por otra parte, uno de los integrantes de la banda comenta sobre la finalidad que ellos tienen como grupo, para lo cual resalta la diferencia entre esta nueva forma de trabajo itinerante y la de su antiguo trabajo encima de un escenario.

En mi caso, yo contaba con un público diferente, tocaba en un escenario y había personas abajo. Era una sensación bonita, por lo que yo practicaba de lunes a jueves para tocar el fin de semana, y ahora, ensayo y trato de no ver

cantidad de personas, sino alguien que lo disfrute, porque es chocante, hay personas que les gusta y personas que no (entrevista por Zoom, ver anexo 1).

Este músico saxofonista responde a ello desde una necesidad de recrear ambientes en los cuales se ha ido desarrollado en el pasado pre-pandémico, la entrega de su arte a un público. De esta manera, podemos evidenciar que esta modalidad no solo busca una sostenibilidad económica, sino también en su necesidad de los artistas por conectarse con un público. Sin embargo, como ya lo comentaron los integrantes de la banda, no siempre esto último es bien recibido.

Durante nuestro trabajo de campo, mientras registramos la puesta en escena, llegó el serenazgo de la zona y les pidió a La Banda que se retirara. Gabriel nos cuenta que esto es bastante usual y que muchas veces son los propios vecinos los que se quejan.

La mayoría de las personas se alegran, se divierten y colaboran o te sonríen y saludan, pero hay personas que en sus casas están descansando o estudiando y por eso tratamos de hacer la presentación rápida, por eso pasamos para no molestar (entrevista Zoom, ver anexo 1).

Asimismo, hubo situaciones en que los vecinos les han pedido que se vayan de una manera tosca u hostil. Estas reacciones suceden debido a la naturaleza del público, que, en este caso, se encuentra cautivo, es decir no tiene la opción de irse, salir de sus casas, por lo que se ven obligados a ser espectadores. Aquí sucede un choque de objetivos y/o necesidades por parte de estos dos agentes. Por un lado, los artistas itinerantes que requieren de un público para su acto, y, por otro, la persona (estudiantes, profesor, abogado, ingeniero, etc) forzada a ser espectador, pues ambos utilizarán las estrategias necesarias para lograr su objetivo.

En esta experiencia, se puede ver claramente cómo se genera la relación del artista y el espectador, donde el convivio y la expectación evolucionan a un campo liminal, ya que, si

bien el espectáculo se instaura bajo una creación artística, este se desarrolla en un espacio cotidiano como es la calle y responde a eventos de no ficción con un objetivo, que hemos visto. Este, a su vez, responde a un valor comunitario que envuelve a los espectadores transeúntes y cautivos, moviéndose así, entre la esfera de lo artístico y lo social.

El arte y el ritual son generados en zonas de liminalidad donde rigen procesos de mutación, de crisis y de importantes cambios. Esta mirada interesa para reflexionar algunos rituales públicos como hechos conviviales en los que se condensa a través de la reunión del acto real y a la vez simbólico, una 'teatralidad' liminal (Diéguez, 2009, p.6).

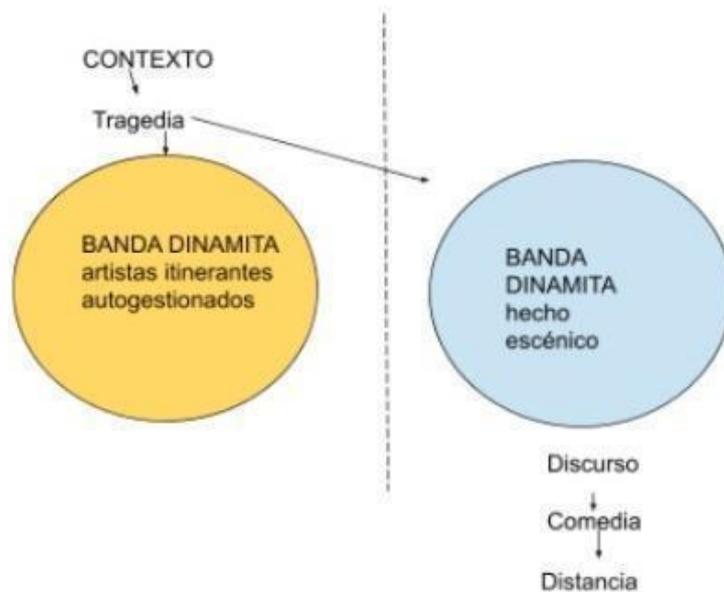
Además, sobre estas experiencias rituales, Turner obtiene cuatro características que Diéguez relaciona a las prácticas liminales en dichas acciones escénicas como la función purificadora, la experimentación de prácticas de inversión de una posición social, la realización de una vivencia en el intersticio de dos mundos (entre lo social y artístico) y la creación de una *communitas* o anti-estructura. A partir de lo que menciona Diéguez, consideramos que este espectáculo contiene ciertas características, que más allá de la ritualidad, nos lleva a plantearnos qué otros procesos o fenómenos suceden a la par, pues la relación y vínculos logran complejizarse más al contar con tantos factores distintos, ya sea la pandemia, el encierro, la necesidad de un espacio de trabajo, de una nueva forma de vida, entre otros, donde se mezclan distintas esferas sociales y artísticas. Por ello, cuando un artista itinerante capta la atención de las personas, sucede también otro acontecimiento, al cual lo emparentamos con el proceso de purificación o catarsis, que describe Aristóteles, ya que el espectador experimenta un cambio de estado: "La catarsis es una descarga de emociones provocada por una experiencia estética (...) que mediante, compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones" (Aristóteles, 1999). Sin embargo, Sanchez Palencia (1996) interpreta que la compasión y el temor no son las únicas afecciones que derivan en catarsis,

pues cualquier otra emoción podría producirla y que Aristóteles se refirió a estas dos primeras a modo de ejemplo. Dado así, la risa puede generar el mismo efecto de catarsis.

Las personas que logran la conexión con el espectáculo itinerante conectan con la parte artística, pero también con el aspecto social. Ya que se tiene la premisa de que la pandemia, al afectar el sector económico, las personas que salen a laborar y a poner en riesgo la salud no tienen otra alternativa que salir en dichas condiciones, y esto es valorado por el público: “Las personas sentían pena, pena en especial (ríe) al ver a un peruano luchador, artista y nos dicen, suerte, que te vaya bien o vuelve a pasar por aquí o nos aplaudían” (entrevista por Zoom, ver anexo 1). Para ello propondremos dos planos distintos en los que se generan dos lecturas que se complementan sobre La banda Dinamita, como se puede observar en el siguiente gráfico.

Figura 1

Gráfico representativo de dos planos y lecturas paralelas de La Banda Dinamita



En el primer plano de la figura 1, se puede leer a La Banda Dinamita como una agrupación de artistas independientes que se encuentran inmersos en un contexto de tragedia, originado por la pandemia. Al mismo tiempo en un segundo plano paralelo, se lee el hecho

escénico como tal, donde estos artistas, a través de la comedia como estrategia en su discurso, transforma un hecho trágico y generan o instauran una distancia que permite un proceso catártico para el espectador. Por un lado, esto ocurre al momento de la aparición del espectáculo en la zona residencial que refleja una cercanía, lo que, a su vez, cambia el *status quo* de distanciamiento social. Es interesante evaluar esto, ya que regresa nuevamente en el presente la cercanía social y la celebración, en esta última encontramos vitalidad, un aspecto que también compensa la angustia general que provoca la mortandad del contexto de pandemia. Además, la transformación del hecho trágico se da a través del chiste. “En el caso de la pandemia, nos ha dejado mal, siempre agarrando el chiste, como yo soy el más flaquito del grupo, miren mi amigo, le ha dado el covid y se ha llevado la mitad de su cuerpo” (entrevista por Zoom, ver anexo 1). Así mismo, Freud (1989), en *El chiste y su relación con el inconsciente*, explica el proceso de liberación de la pulsión de lo que uno puede reprimir de manera inconsciente, a través de la risa, lo cual libera esa represión. Esta purga de emociones se origina, ya que la tensión, antes generada por un tema delicado, como la pandemia y sus consecuencias en La Banda Dinamita, se rompe, pues el sujeto que se encuentra inmerso en dicha tragedia es el mismo que crea el chiste y es protagonista del chiste, dando licencia a los demás a que se rían de su situación. Así, los artistas generan empatía por parte del público, a quienes hacen parte de su realidad.

Sin embargo, la duración del hecho escénico es tan corta que no permite brindar mucha información sobre la historia de cada artista, y en este tipo de formato escénico que se encuentra entre el umbral de lo real y lo cómico clownesco, se instaura la distancia, proceso similar al que sucede cuando Aristóteles explica el concepto de mimesis, en la catarsis, como un hecho ficticio lejano a uno, pero que, a su vez, se establece una relación de identificación con el otro, por lo que la imaginación juega un rol importante y se vale de los signos

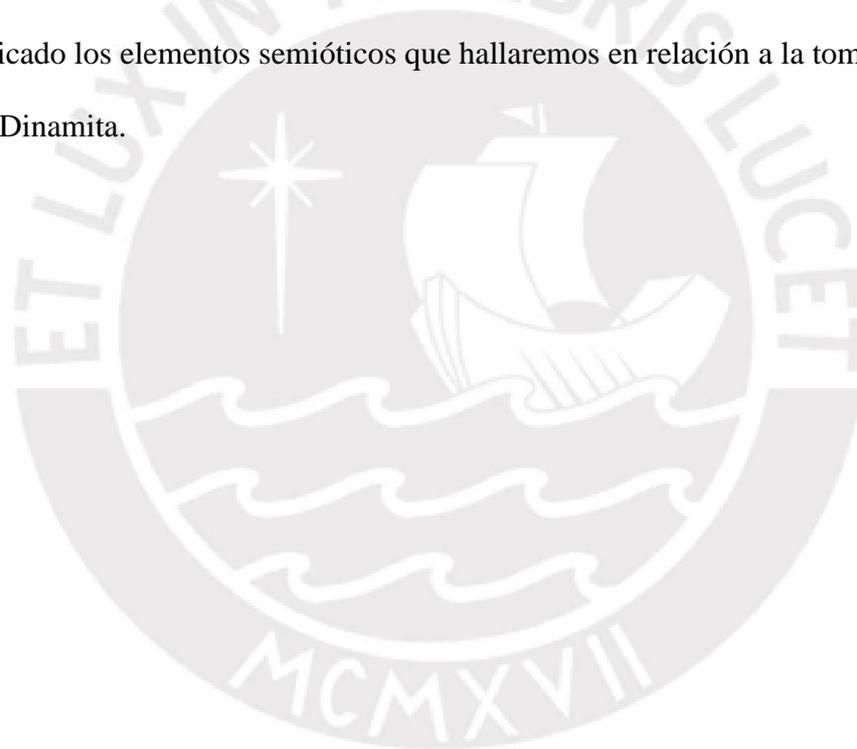
escénicos que se puedan obtener en escena para completar la información que necesitamos. Ahondaremos respecto a los signos escénicos en el capítulo siguiente.

En el caso de Paula, estudiante de antropología, nos cuenta cómo fue su experiencia al escuchar a La Banda Dinamita: “usualmente colaboro con los ambulantes, porque entiendo la situación económica en estos momentos, pero ver que ellos tienen, probablemente, mi edad y tienen que salir a trabajar, me resulta bastante chocante” (entrevista por zoom). Así como el caso de Paula que se encuentra identificada con estos artistas itinerantes, ya que pertenecen al mismo grupo etario, lo cual moviliza en ella cierta empatía al adquirir conciencia sobre la diferencia de necesidades y privilegios, como las oportunidades de cada uno, durante este contexto de pandemia.

Por otro lado, en este espectáculo, los artistas son agentes que rompen con el *status quo*, no solo por crear una convención artística sino también a nivel social. Esto se acentúa en estos tiempos de pandemia, ya que, como se ha desarrollado antes, han sido muy perjudicados al estar imposibilitados de convocar personas por la aglomeración que esto significaba. Así, este acto de salir a las calles para continuar con su labor artística, enfrentándose a los reglamentos gubernamentales y el propio riesgo de su salud, se convierte en una forma en que los artistas que conforman La Banda Dinamita deciden no aceptar la posición de subordinados frente a las disposiciones de las reglas políticas y sociales, sino que sobreponen su identidad como artistas y su derecho a laborar como tal. Sobre ello, Gabriel menciona: “Tenemos que hacerles sentir que somos payasos, estamos trabajando y no renunciamos a lo que nos gusta” (entrevista por Zoom, ver anexo 1). Con estas palabras, Gabriel dignifica sus acciones y justifica su lugar en el espacio público a través del trabajo y la valorización de su propio arte.

Así mismo, como afirma Diéguez, este acto se mueve entre dos mundos diferentes que son la performance artística y la intromisión en el quehacer cotidiano de los espectadores.

Por último, estos artistas serían parte de una *communitas*, compartir las experiencias de la liminalidad, que, según Turner, define como transición o transformación, permitiendo relaciones igualitarias que incitan a ello. Para lo cual, como hemos desarrollado en las consideraciones terminológicas previas, calificarían como una teatralidad liminal ya que el espectáculo brinda a los espectadores la posibilidad de dar espacio para el vínculo, la celebración, la contención y la presencialidad, lo cual permite al público la posibilidad de retomar su derecho a la interacción humana que es necesaria. De esta manera, la teatralidad, como hemos comenzado a desarrollar antes, se vuelve liminal. Por consiguiente, en el último capítulo, veremos desde la mirada de la teatralidad y la performance, cómo se explican o cobran significado los elementos semióticos que hallaremos en relación a la toma del espacio de La Banda Dinamita.



Capítulo III: Teatralidad, Performance y La semiótica de La Banda Dinamita en las estrategias sobre espacio público

“El teatro, en tanto acontecimiento convivial, está sometido a las leyes de la cultura viviente: es efímero y no puede ser conservado, en tanto experiencia viviente teatral, a través de un soporte in vitro” (Dubatti, 2011, p.36).

La teatralidad sugiere ser una cualidad del teatro, a menudo relacionada con el histrionismo o exageración, debido a que busca captar la atención de un espectador, para lo cual se valdrá de elementos y estrategias y así lograr establecer el vínculo o la conexión que los llevará al convivio en un mismo momento, compartiendo un mismo espacio físico.

Así mismo, este histrionismo, en realidad, parte del valor estético que contiene la teatralidad y es preciso señalar la diferencia que recae en estos dos conceptos. Según la propuesta de Acha (1988), lo estético nace de la sensibilidad natural de cada ser humano o conjunto, la cual entra por los sentidos. Pero, cuando esta sensibilidad de lo estético se une a la razón, podemos hablar de lo específicamente artístico. Se establece además una relación paradójica de contenido y pertenencia donde el arte es parte de lo estético y a su vez lo estético está contenido en el arte.

Nuestra sensibilidad suele dejarse seducir por la sobrevaloración burguesa del arte, y prefiere las experiencias excepcionales de éste. Porque el arte occidental mismo se ufana de no ser cuestión de todos los días. Sus obras están destinadas a una percepción especial y a momentos de excepción festiva (...)

Sin embargo, somos partidarios de una vida diaria estéticamente rica (Acha, 1988).

Así como desde la cotidianidad, hallamos lo estético en las manifestaciones artísticas y sociales; en la teatralidad, ocurre lo mismo. Por ejemplo, Richard Schechner (2002)

menciona que los movimientos de un basquetbolista pueden ser hermosos y captar la atención como los movimientos de una bailarina; sin embargo, solo el segundo se considera arte (p.26). Dubatti (2011) menciona que la oposición entre lo estético y cotidiano no existe, van de la mano. Por lo tanto, lo estético no es una característica que diferenciaría a un cuerpo poético de un cuerpo social, sino que, por el contrario, compondría una aleación en un solo cuerpo que se extiende y proyecta líneas sobre un espacio público, que, a su vez, es liminal desde su actitud social en su propia acción.

De esta manera, es necesario, primero, identificar los elementos propios de la teatralidad, lo cual lo particulariza como un acontecimiento artístico y escénico portador de una estética que permite convertir los cuerpos cotidianos en extracotidianos, y que se introducen dentro de un espacio determinado. Asimismo, los elementos de la teatralidad no solo se reducen al cuerpo, si no a la relación de este con el espacio donde se desarrolla y también con otros cuerpos, con los que va a compartir.

La teoría sobre los elementos de la teatralidad, propuesta por Dubatti, nos va a servir en este capítulo en el análisis del espectáculo de La Banda Dinamita, como acontecimiento, que existe y reúne a un grupo de personas para experimentar un hecho artístico. Sin embargo, como hemos explicado, el fenómeno de esta investigación se caracteriza por tener como lugar escénico, un espacio cotidiano como son las zonas residenciales, exactamente, en las pistas que se encuentran en el medio de las viviendas. Por lo tanto, esta reunión entre artistas y espectadores toma una forma diferente a la convencional, que dirige a los espectadores que quieren ver un espectáculo, a un lugar previamente adaptado para ello. En este caso, es La Banda Dinamita quien llega al encuentro con sus espectadores, aunque, de la misma manera, se mantiene el intercambio a través del hecho escénico, sobre un mismo espacio, donde se va a desarrollar el convivio.

Llamamos convivio o acontecimiento convivial a la reunión, de cuerpo presente, sin intermediación tecnológica, de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial cronotópica (unidad de tiempo y espacio) cotidiana (una sala, la calle, un bar, una casa, etcétera, en el tiempo presente). El convivio, manifestación de la cultura viviente, distingue al teatro del cine, la televisión y la radio en tanto exige la presencia aurática, de cuerpo presente (Dubatti, 2011 p. 35).

Cabe mencionar que donde Dubatti se refiere al concepto de teatro, también consideramos que el hecho escénico puede tomar distintas formas. Este es el caso de las representaciones de La Banda Dinamita que contienen ciertos rasgos de la teatralidad poética. Estos rasgos, antes mencionados, son la poiesis, es decir la creación artística; la expectación, la persona que observa esta creación y, por último, el convivio, que es el factor humano de convivencia. De esta manera, dentro de este acontecimiento (referido al hecho teatral), podemos detectar cómo se van decodificando signos dentro de la comunicación que existe entre un emisor y un receptor, entre el ente que acciona y su espectador.

Es por ello, que nos parece importante dedicarle este último capítulo a un análisis detallado sobre el acontecimiento escénico y su relevancia actual en un contexto de pandemia. Después de ello, nos parece prudente entrar en un análisis de los signos de esta puesta escénica que nos pueda develar las herramientas y decisiones que han tomado los artistas en esta representación para la toma del espacio.

Por consiguiente, el análisis de este capítulo se dividirá en dos subcapítulos. En el primero, se analizará la teatralidad en este tipo de comparsa que presenta La Banda Dinamita, en el cual notamos cómo la poiesis se caracteriza por el uso de la comedia, gestos grandes, habilidades circenses y musicalidad. Estas acciones buscan la expectación, creando así un vínculo y una convivencia efímera que se caracteriza por realizarse en un espacio residencial

y toma una trascendencia y valor debido al contexto pandémico en que se realiza. Así mismo, usaremos en el análisis semiótico las definiciones de Ubersfeld (1989) quien nos habla de la creación de signos (artificial) y su estrecha relación con el público, sin embargo, también hallamos signos en las estrategias de estos artistas itinerantes al apropiarse del espacio que por naturaleza presenta distintos obstáculos. Es aquí, donde nos apoyamos en la clasificación propuesta por Kowzan (1986), ya que nos ayudarán a ubicar en escena dichas estrategias.

3.1. Elementos de la teatralidad presentes en las puestas escénicas de la “Banda Dinamita”

Desde la perspectiva de la teatralidad, nos parece importante la formulación del acontecimiento convivial, que menciona Dubatti, ya que la comparsa de La Banda Dinamita se da en un tipo de espacio propicio, pues es un zona de calle - casa, que identificamos como un zona habitada y de tránsito que, durante la pandemia, ha repotenciado la convivencia dentro de las casas, la reunión y la socialización. Es un espacio habitado que se torna liminal al encontrarse en él la carga social antiestructura de La Banda Dinamita. En este caso, el hecho escénico irrumpe en el espacio privado y público en un contexto de pandemia, además también cuenta con una posible audiencia en un mismo tiempo y espacio.

De esta forma, La Banda Dinamita, introduce el hecho escénico dentro de un espacio de convivio convirtiendo a los residentes en espectadores, incluso aunque el público sea *cautivo o transeúnte*. Ya sean activos o que no quieran participar, de igual manera termina siendo parte de la audiencia de La Banda Dinamita, ya que ser espectador no garantiza necesariamente una reacción positiva, y en este caso un consentimiento por parte de los residentes. Esto sucede porque los espectadores, como se ha desarrollado en el capítulo anterior, pueden tener múltiples reacciones como en una reunión social, lo que Dubatti asemeja al acontecimiento escénico.

Es este convivio el que se genera y a la vez es detonador del acontecimiento escénico. Precisamente, este compartir es el que permite que La Banda Dinamita establezca un vínculo con el público que incluso puede dejar de lado la necesidad monetaria. Sobre esto, Gabriel Ninahuanca sugiere que dedicar o compartir su arte a un espectador, es una de las retribuciones emocionales que les otorga este acontecimiento escénico.

Nos reíamos mucho con la gente, ese intercambio de hacer reír y gozar de ver reír a las personas. O, a veces, veíamos un abuelito o una abuelita desde una ventana mirando y sabíamos que no nos iban a cancelar, ni pagar, pero vamos allá, decíamos, y tocábamos y le alegramos un rato como si fuera un privado para el abuelito y esa gracia. Y eso emocionalmente era chévere (entrevista por Zoom, ver anexo 1).

Esta reacción del público donde intervienen emociones orgánicas es parte del proceso de intercambio o comunicación convivial que se da en el acontecimiento escénico. Si bien el hecho escénico tiene una estructura, una creación artística, es el espectador quien regula este con sus respuestas o, mejor dicho, su sola existencia, debido a que, más allá del lenguaje, hay algo más que lo abarca, que es la existencia de todos estos cuerpos unidos por un evento artístico en un mismo espacio, se trata de una convivencia efímera. Esta convivencia, enmarcada en los tiempos de pandemia en que se llevaron a cabo estas representaciones, cobra un significado especial, ya que, por el confinamiento, la necesidad de convivio que parte de la naturaleza social del ser humano, ha sido la más afectada.

En el caso de La Banda Dinamita, Gabriel menciona que es en la etapa más crítica de la pandemia, donde el confinamiento obligatorio era durante toda la semana, es que obtuvieron mayores ganancias. Lo cual podemos tomar como un indicador de la valoración de su esfuerzo y de su arte “Al comienzo un poco más, 500 casi 600 soles (...) Cada uno se lleva un promedio de 80, 90 y ya al último noviembre ya no era lo mismo” (entrevista por

Zoom, ver anexo 1). Dicha ganancia significó, para ellos, lo suficiente para que abandonaran sus antiguos trabajos formales que no estaban ligados al arte. Así mismo, los efectos de la valoración de este arte se pudieron ver y sentir en algunas reacciones de los espectadores. Anteriormente, mencionamos la experiencia de La Banda Dinamita al realizar su acto frente a un señor de avanzada de edad, en silla de ruedas. Gabriel nos comenta que, al finalizar su presentación, notó que el señor se había emocionado tanto que le confesó haberse sorprendido al ver tal espectáculo después de tanto tiempo de haber estado en confinamiento. En este testimonio, podemos valorar las acciones efímeras que permiten vivir y convivir a los agentes involucrados. Su efimeridad puede resultar insuficiente, ya que desaparece y no se puede conservar, sin embargo, no lo es, ya que “hay una memoria del teatro con los relatos” (Cátedra Alfonso Reyes, 2013, min. 6:57). Aun cuando se pierde el acontecimiento, queda dicha memoria.

Por otro lado, si analizamos el hecho escénico persé, nos referimos a una teatralidad poietica y desde esta poiesis (creación escénica) La Banda Dinamita intenta establecer una comunicación con sus espectadores, lo cual los ayuda a lograr su objetivo: captar su atención y volverlos parte de este acontecimiento.

La poiesis, en tanto producción, surge en el teatro a partir del trabajo territorial de un actor con su cuerpo presente, vivo, sin intermediación tecnológica, inserta en el cronotopo cotidiano. El origen y el medio de la poiesis teatral es la acción corporal en vivo. No hay poiesis teatral sin cuerpo presente en su dimensión aurática (Dubatti, 2011, p.63).

Esta poiesis, sucede a través de recursos artísticos internos; gestualidad, cuerpo y voz; y externos: vestuario, música y accesorios, pero que se ejecutan en tiempo real en relación con otros cuerpos y son creados para ser presentados. En el caso de La Banda Dinamita, esta acción escénica está compuesta por diferentes disciplinas artísticas. Primero, la música, ya

que a lo largo de la comparsa, los artistas utilizan instrumentos musicales como una trompeta, una tarola y un bombo, que producen canciones de estilo festivo, lo cual, invita al espectador a celebrar. También, al mismo tiempo, uno de los artistas se desarrolla como malabarista, parte del arte circense, logrando así, una mayor atención del público. Agregado a esto, este mismo malabarista personifica una figura que nos recuerda al clásico personaje del “bufón” quien hace uso de la comedia a través de un tipo de discurso, el cual se desarrolla de la siguiente manera:

Primero, comienza con un saludo e introduce a la banda (la presentación), lo cual es importante, ya que será el primer contacto directo que establecen con sus interlocutores. Seguido de esto, utilizan recursos cómicos que incluyen en dicha presentación (lo cual se desarrollará más adelante). Al finalizar, La Banda Dinamita se despide y agradece a las personas que les prestaron atención. Todo este espectáculo, también incluye recursos de vestuario, caracterización, accesorios, como pelucas, e indumentos sobre los cuales, desarrollaremos un análisis, a través del sistema de signos escénicos en el siguiente capítulo.

Durante esta creación, es el público quien completa el acontecimiento, mediante sus respuestas y reacciones. Es justamente esta respuesta que infiere en la configuración de acciones escénicas (poiesis) de estos artistas, de tal manera que se vive un evento único e irrepetible. Estas acciones son contempladas, atestiguadas y luego co-creadas por el espectador y repotenciadas en la zona de experiencia del convivio. En la poiesis cumplen un papel fundamental estos dos elementos: el espectador y, especialmente, el convivio.

Sin embargo, la teatralidad poiética no es la única teatralidad que existe en el caso de La Banda Dinamita, sino también nos topamos con una teatralidad social, que como vimos anteriormente, en este tipo de teatralidad no existe la poésis, esto se da como resultado de que los cuerpos presentes en dicho momento no son poéticos, sino que accionan de cierta forma que organizan la mirada del otro. De dicho modo, sucede cuando La Banda Dinamita es

intervenida por los serenazgos, en el medio de su presentación. Estos siguen siendo observados por el público, incluso, se puede observar en el registro recogido en el distrito de Barranco, que, a nuevos espectadores, del tipo transeúnte, les llama la atención el ver a estas autoridades uniformadas deteniendo el espectáculo, es decir, aumenta el foco de atención sobre sobre lo que está sucediendo.

Como veremos en la figura 2, La Banda Dinamita, en un primer momento, se encuentra presentando su puesta en escena, en la cual existe una teatralidad poética, pues como recordaremos, hay convivio por parte del espectador de tipo cautivo que está observando y, por ende, una expectación. Paralelamente, en la figura 3 vemos a dos serenazgos con una corporalidad cotidiana acercarse. Es interesante lo que sucede con los serenazgos y su corporalidad, lo cual se ve reflejado en la figura 4, ya que cuando ellos entran en el espacio escénico de los artistas itinerantes, aunque rompen la poiesis, el espacio sigue manteniendo la carga significativa de espectáculo con respecto al público, ya que sucede en el mismo instante, por lo que los serenazgos también son afectados por dicha naturaleza y pasan de un estado cotidiano a otro extracotidiano generándose una metateatralidad. Es decir, entendemos por metateatralidad a lo que aparece teatralizado dentro de lo teatral como lo menciona Pavis (2008, p. 289). En este caso, por un momento pareciera que la intervención de los serenos se convierte en una especie de espectáculo escénico en sí mismo, que interrumpe el la función de La Banda Dinamita, ya que no solo llama la atención de los transeúntes, sino que al alzar la voz e incluir gestos corporales a su diálogo con los artistas, su corporalidad y forma de comunicación cambia. Es en esta situación, en la que también señalamos una teatralidad liminal, dentro de un evento teatral, es decir, la teatralidad que alcanza a los serenazgos que entraron a interrumpir (por la forma en cómo lo hacen). Se mantiene la figura del espectador, y se suman las miradas de los espectadores de tipo

transeúnte: convivio.



Figura 2

Representación gráfica de la teatralidad poiética que propone Dubatti, aplicada a La Banda Dinamita



Figura 3

Imagen de los serenazgos antes de interceptar a La Banda



Figura 4

Representación gráfica de la teatralidad social, durante la intervención por parte del serenazgo



Sin embargo, como consecuencia de estos dos momentos, hemos detectado una tercera teatralidad, donde tanto las acciones como el espacio público, en conjunto, resulta una teatralidad liminal, pues en cierto punto, dicha teatralidad no se ubica completamente en la esfera de lo poético, ni lo social (ver figura 5). Además, responde a la naturaleza del espacio físico que ya es liminal.

Figura 5.

Suma de teatralidades que resultan en una teatralidad liminal (figura 2 y figura 4)



Esta característica liminal se da cuando La Banda dinamita toma el espacio en pandemia, de manera que, como Turner citado en Graham (2008) describe, suceden acciones de carácter anti estructural, pues La Banda Dinamita ejecuta su acción escénica en una zona que se encuentra sujeta a leyes impuestas por las autoridades municipales que, como vimos, dificultan, a su vez, dicha ejecución. Tal es así que, al ser detenidos, La Banda Dinamita responde desde su identidad autoconstruida de artistas itinerantes autogestionados y desde ahí, cuestionan a la autoridad, alegando que solo están haciendo arte para salir adelante. Este acto anti estructural pasa de la esfera artística a la esfera social.

Por otro lado, para entender a mayor cabalidad este proceso que incluye la identidad, es necesario valernos de la performance. Como hemos visto, la identidad es un proceso que está sujeto al tiempo y espacio: el contexto, es una conducta, una postura, que como menciona Taylor (2015) el término performance incluye estas acciones del ámbito social y político, lo que permite ver a los artistas de La Banda Dinamita como actores sociales que tienen el “potencial de intervenir y responderle al poder” (p.47). Por ello, el factor cultural está inmerso en el accionar de estos artistas, así como en el accionar de las autoridades, e incluso en el espectador, lo cual nos brinda información de cómo nace este tipo de fenómeno artístico itinerante.

La propuesta de Taylor va en contracorriente con la tendencia de los estudios culturales a “leer” la cultura como si fuera un texto. En cambio, la autora propone abordar las actuaciones – tanto sociales como artísticas– no en su dimensión de narrativa sino en su dimensión de escenarios, entendidos como “paradigmas generadores de sentido que estructuran entornos sociales, conductas y desenlaces posibles” (Prieto, 2007, p 15).

Por tal motivo, el contexto en que se desarrolla la presentación de La Banda Dinamita cobra relevancia. En primer lugar, está el hecho de trabajar en un espacio público,

arriesgando su salud por el contagio. En segundo lugar, reforzar el discurso que presenta al artista que continúa trabajando a pesar de las dificultades. Y tercero, dignificar su trabajo como una labor respetable que, sea remunerado o no, mantiene una labor social importante como es el levantar los ánimos de las personas en tiempos de pandemia.

3.2. Signos teatrales y estrategias presentes en la apropiación del espacio público de la “Banda Dinamita”

Anteriormente, mencionamos sobre la naturaleza de este espacio al pertenecer o clasificarse como un doble lugar/ no lugar, el cual abre la posibilidad de irrumpir en estos lugares en cualquier momento, pero en los que, a su vez, se puede generar un conflicto. Por ejemplo, para la “Banda Dinamita”, esto se da de una manera fugaz, ya que ellos transitan, pasando por fuera de las casas, de tal manera que logran captar la mayor cantidad de público posible. Así mismo, obtienen un espacio que no les pertenece, y con el cual no se ha desarrollado una relación o vínculo previo. Este espacio de tránsito es un espacio público del cual se apropian por un tiempo corto. De esta manera, notamos cómo se desarrolla la naturaleza de esta apropiación. DaMatta (1997) hace referencia a este fenómeno en “Carnavales malandros y héroes”, donde describe las categorías de calle/casa, como esferas delimitadas que durante los carnavales pasan por una alteración en sus límites trasladándose lo doméstico a lo público y viceversa. De dicho modo, notamos que la línea que divide dichas categorías es transgredida por estos artistas itinerantes, pues, de alguna manera, sus manifestaciones artísticas resuenan en las viviendas aledañas.

Al mismo tiempo, podemos ver esta apropiación en el momento previo a la escena, donde los artistas de la “Banda Dinamita” se preparan, utilizando el vehículo en el cual se transportan, como una suerte de *backstage* como podemos notar en la figura 6.

Figura 6

Fotografía de La Banda Dinamita durante su preparación en el vehículo antes de iniciar el espectáculo



En este punto, repasan las acciones que van a realizar, coordinan, alistan sus instrumentos, revisan sus vestuarios y se relacionan entre ellos. Del mismo modo, ocurre con los artistas itinerantes de la ciudad de Santiago de Chile, a los que se aborda en una investigación que, si bien está mucho más enfocada desde la antropología, también trabaja con la figura del *backstage*, en el estudio de Jara, L & Muñoz, H. (2018): “El escenario en el no-lugar: la experiencia de los músicos callejeros en el transporte público de Santiago”. Esta investigación reúne muchos de los aspectos analizados en esta investigación. Esta tesis realiza un análisis en la ciudad de Santiago, sobre las características que presenta el espacio del transporte urbano, planteando así, qué posibilidades le ofrece al músico ambulante a nivel espacial tanto dentro como fuera del espacio propiamente intervenido para el hecho escénico y así transformarlo en un escenario y en su lugar de trabajo. Además, se demuestra cómo se

van configurando las estructuras fuera del propio espacio intervenido, como la estación camarín, término que ellos utilizan para explicar la transformación del espacio adyacente en las estaciones de tren, donde los artistas ambulantes se encuentran, se preparan y se relacionan entre ellos, como si fuera un *backstage*.

El primer hallazgo, que apareció no mucho después de empezar nuestra observación, fue el constatar que existían estaciones en donde los artistas se reunían antes de entrar al vagón del metro. Haciendo la analogía con un teatro, estas estaciones funcionaban como un camarín en que los artistas estaban antes de subir al escenario (vagón del metro). De esta manera, decidimos llamar a estas estaciones “estaciones camarín”. Según nuestro trabajo de campo, identificamos que Franklin, Irarrázaval, Los Héroes y Vicuña Mackenna contaban con esta característica (Jara & Muñoz, 2018, p. 30).

Después de identificar el tipo de espacio sobre el cual se desarrolla este fenómeno, veremos cómo la “Banda Dinamita” transforma ese “no Lugar” en un escenario. Fischer-Lichte (1999) menciona que el espectador recurre a los signos culturales ya que siente la necesidad de verse reflejado en lo que está observando y, de esa manera, confronta sus significados. A partir de esto, se deduce que dentro de un mismo espacio y de las relaciones que se establecen entre el sujeto que acciona y su espectador, el contexto influirá en la forma en cómo la acción es entendida o percibida por el público. Así pues, el espacio escénico comprende dichos elementos de la teatralidad que definen cualquier espacio tomado por el artista en un escenario.

Dentro de estos elementos podemos encontrar, por un lado, estrategias que la Banda Dinamita utiliza para la apropiación del espacio del no lugar. Por otro, signos teatrales que nos van a permitir desmenuzar las herramientas escénicas que utilizan durante su espectáculo teatral. Así, desde el lado de las estrategias para llegar a tomar estos espacios residenciales,

La Banda Dinamita comienza trasladándose de distrito a distrito en un vehículo. Este también les ayuda a transportar todos sus indumentos e instrumentos, de alguna forma, mantenerlos a buen recaudo. Es importante notar que, dentro de los elementos de la teatralidad, también podemos identificar, en los espectáculos de La Banda Dinamita, estrategias espaciales, corporales, discursivas (en sentido retórico), entre otras, que se manifiestan de diferentes maneras en estos tres puntos distintos de la ciudad de Lima. De tal manera, que en cuanto al espacio físico donde se desempeñan, este suele ser la calle o, en muchos casos, la pista, lugar por donde transitan los carros, el cual puede significar un obstáculo constante con lo que estos artistas necesitan tener en cuenta. Por lo que, el momento de duración de cada presentación también está sujeto al hecho de transitar y no estacionarse en un solo punto, pues esto también dificulta el desarrollo del acto, ya que tendrían que depender de que no pasen vehículos en ese lugar.

Dicho esto, para comenzar a trazar su recorrido, los integrantes de La Banda Dinamita escogían los lugares iban a desarrollar su comparsa en base a una especie de mapeo estratégico, el cual les ayudaba a evitar algunas calles, donde había más posibilidades de encontrarse con los serenazgos, o en otros casos, registraban los *points* (como ellos los llaman) donde conseguían buenos ingresos económicos:

En el caso de San Juan, como conocíamos todo el distrito, recorríamos casi todo el distrito... en el caso de cuando íbamos a San Borja, yo mandaba la ubicación por el grupo de WhatsApp y como nos íbamos en el carro de Samir, íbamos mapeando por qué lugares ya habíamos pasado, no nos convenía pasar, pero era un mapa mental (entrevista por Zoom, ver anexo 1).

Por otro lado, sobre el signo espacial, La Banda Dinamita suele escoger calles o jirones que se encuentren en medio de dos rectas compuestas por casas (ver figura 7), y que no den hacia una avenida. Esto no solo les proporciona un espacio con menos ruido de las

pistas con mucho tránsito vehicular, sino que les proporciona más probabilidades de tener público, al contar con un número mayor de casas: “Nos gustaba agarrar dos lados, que tenga el barrio dos, ambas caras, con casas [...] en cada jirón no pasar más de 10 minutos, [...] cuando está muy bueno 10 minutos y 15, si no hay casi nada de gente” (entrevista por Zoom, ver anexo 1). De la misma manera, el tiempo es un factor crucial, como ya hemos observado, además, dividen la cuadra en tres tramos: “En una cuadra hacíamos tres paradas [...] en el punto de inicio, en el punto de en medio bailando y al terminar la cuadra” (entrevista por Zoom, ver anexo 1), pues La Banda Dinamita considera que, a menor tiempo en su transición, mayor fluidez y una mejor cobertura de la cuadra por la que transitan.

Figura 7

Fotografía de La Banda Dinamita en la entrada de la calle



Sobre el desplazamiento de La Banda Dinamita, hemos podido notar el uso de estrategias para tomar el espacio, una de ellas es que una vez que comienza no detienen el show y buscar adaptar su acción o incluir los factores externos a su propia puesta en escena, como, por ejemplo, interactúan con el carro que está pasando o uno de los integrantes adopta el personaje de un policía de tránsito para darle el pase al carro o un mototaxi o simplemente modifican su coreografía alrededor del vehículo.

El siguiente componente, dentro de las estrategias analizadas de esta agrupación es la estructura que manejan para sus puestas escénicas. La presentación es un elemento importante para establecer una conexión con el espectador, el decir el nombre de la banda no solo les da una identidad como grupo, también les permite acercarse con su público. “Siempre presentarnos: Señores, damas y caballeros, con ustedes somos, La banda [...] Samir tocaba el bajo, y todos, levantado los brazos: Dinamita. [...] Cuando terminamos, también una despedida, agradeciendo, siempre alegres” (entrevista por Zoom, ver anexo 1). Así mismo, el agradecimiento al finalizar como cierre del acto y continuar con su recorrido.

Por otra parte, un cuerpo que se desempeña en un espacio no convencional, que no cuenta con un estrado, ni iluminación, ni un espacio diseñado para la resonancia de la voz, necesita valerse de ciertos recursos que le permitan destacarse, proyectar las líneas del cuerpo y extenderse (ver figura 8), llenar el espacio y dominarlo, mientras se sostiene dicho espectáculo con una presencia escénica. De esto último, La Banda Dinamita era consciente por lo que es su recorrido sus movimientos corporales son expansivos y rítmicos. Por un lado, los músicos siguen una coreografía que acompaña el género musical donde utilizan vueltas y pasos de inclinación hacia adelante y hacia atrás. Por su parte, Gabriel ocupa todo el espacio alrededor de ellos llamando al público con los brazos abiertos, combinado con movimientos rápidos, saltos y el uso de sus malabares que pueden llegar hasta 2 metros de altura al ser lanzados. Además, Gabriel, al momento de convocar la audiencia en las viviendas o dirigirse a algún transeúnte compone una corporalidad que este en dirección a ellos, lo cual transmite una comunicación cercana. “Hay que destacar [...] He visto a las bandas, son muy secos, nosotros tenemos que ser alegres. Nuestro objetivo es hacer reír a la gente, si es posible hacerlos bailar y en general transmitir esa alegría” (entrevista por Zoom, ver anexo 1).

Figura 8

Fotografía de Gabriel, animador de La Banda Dinamita



Para lograr transmitir una serie de emociones, es importante, según La Banda Dinamita, establecer una buena conexión visual con su interlocutor, siempre desde el personaje, desde el payaso. “Todo el tiempo mirarlos a los ojos, hacerles sentir lo que tu sientes. No mires a un lado, sino siempre mantén la mirada al público, es una de las técnicas que aprendí en el clown” (entrevista por Zoom, ver anexo 1). Pero el uso del personaje también les ayudaba a enfrentarse a los obstáculos y a veces a los malos tratos de algunas personas, y en general, el recurso de la comedia le facilitaba el acceso al público. Valerse de los hechos coyunturales, el burlarse de la tragedia o de uno mismo es uno de los principios de clown que La Banda Dinamita aplica en sus presentaciones. Así como también, buscaban renovar su show cada vez que pasaban por el mismo lugar, ellos sentían que no podían mostrar lo mismo dos veces, por lo que planificaban, desde el repertorio, hasta los gags que utilizarían.

Tenía un *gag* que el payasito decía: Ahora voy a tocar para todos despacito, pero tocaba literalmente, despacio y me decían ¡Oe toca fuerte! Lo que tú vas

a decir al comienzo va a vender mucho porque lo hacemos...En caso alguien nos gritaba o nos insultaba, estábamos en payaso y en payaso nadie pierde los papeles, lo tomamos como un chiste. En caso había un vacío el payaso lo rellenaba...Si volvemos a pasar por el mismo barrio debemos mostrarles algo diferente y debemos [...] siempre sencillez y esa alegría (entrevista por Zoom, ver anexo 1).

Sobre el repertorio de La Banda Dinamita, suele ser bastante variado, ya que su público objetivo lo es también, además, las canciones deben ser conocidas o encontrarse en tendencia. Sin embargo, esto variaba según el distrito o las zonas a las cuales iban, de modo que, si pasaban por los distritos de San Juan de Lurigancho, Rímac o Villa María del Triunfo, tocaban canciones, que ellos suelen calificar como más criollas y populares, por considerar que se maneja un público más suelto y accesible. Mientras que, en otros distritos como Surco, Magdalena del Mar, Miraflores, la banda los considera un público más reservado y por lo tanto el repertorio varía.

[...]empezamos con un repertorio infantil, como baby shark, arroz con leche, Popeye el marino, canciones en latín o canciones regionales, de la selva, Ayacucho, Arequipa o marinera. Hacíamos un mix variado y cada canción tenía una duración de 30 a 40 segundos, más allá no pasaba (entrevista por Zoom, ver anexo 1).

Además, el vestuario y los indumentos, así como los instrumentos utilizados por estos artistas itinerantes, son bastante particulares, ya que van de acorde al tipo de espectáculo que ellos realizan, así como la temática que utilizarán dependiendo, también del contexto. Los instrumentos que usan suelen ser de percusión y de viento.

Los instrumentos que utilizaron los artistas músicos fueron un bajo, un trombón y una tarola, mientras que el artista malabarista utilizaba clavos, pelotas, aros y también, en algunas ocasiones, usó machetes y monociclo.

El vestuario que usábamos era pantalones, tirantes, polos a rayas, camisas, a veces llevamos un saco brillante. Cuando íbamos a distritos fuera de San Juan, sí llevábamos vestuarios bien bonitos, sacos con lentejuelas, sombreros y gafitas. En zapatos, cuando eran distritos fuera de San Juan, llevaba chalupas (entrevista por Zoom, ver anexo 1).

Finalmente, el discurso es el último elemento para analizar de estos hechos escénicos. Como se mencionó anteriormente, dentro de la estructura que mantienen, ellos manejan un discurso, en el cual, muy aparte de las bromas relacionadas a la necesidad económica, ellos hablan de una necesidad de trabajo, pero como un sueño que quieren seguir viviendo y es vivir de lo que amas hacer. Ser artista en este país, es bastante difícil, y ser un artista autogestionado durante un estado crítico tanto político como sanitario, lo es aún más. Se necesita de una gran motivación para enfrentarse día a día a este gran desafío y mantenerse.

Siempre hay que hacer reír a la gente, mostrarle cuál es nuestra situación y demostrarle que no nos rendimos, [...] estamos haciendo nuestros sueños, que entiendan que este es nuestro trabajo, que no lo hacemos porque necesitamos plata, lo hacemos porque amamos esto (entrevista por Zoom, ver anexo 1).

Es por ello que La banda Dinamita, transmite y comparte este mensaje a las personas, a sus espectadores, activos o tímidos, cautivos o transeúntes. Incluso, a las personas que de manera incidental llegaron a transformarse en un público que recibe el mensaje. Se centra en el aquí y el ahora, en el convivio, en el intercambio mutuo de experiencias y emociones, en la ruptura de su estatus quo que captó su atención por un segundo o cinco minutos.

Complementaremos lo antes mencionado, con un análisis semiótico de los signos teatrales más relevantes que encontramos en este hecho escénico (ver figura 9). Para ello, tomaremos las reflexiones de Patrice Pavis (2000), quien nos explica, en “El análisis del espectáculo”, que el espacio escénico existe donde se realiza la acción y se efectúa con un tiempo determinado y a su vez, el tiempo se manifiesta visiblemente en ese espacio. Luego, describe dos posibilidades de comprender el concepto de espacio: Según Artaud (citado en Pavis, 2000, p.159) está el espacio físico como el escenario vacío, el cual tiene la necesidad de que se le llene, domine y se le haga hablar con un lenguaje acorde a su contexto, basado en un sistema de signos en común, así como también, el espacio invisible e ilimitado que se encuentra sujeto al usuario y su desplazamiento físico, que más que rellenarlo, lo extiende en la proyección de los ejes del cuerpo, así como los gestos.

De esta manera, nos quedamos con dos conceptos: el espacio objetivo exterior, es decir el lugar en que se desplazan, y el espacio gestual, que contiene la expresión gestual que hay en el desplazamiento. Esta segunda definición es la que mejor se ajusta a la concepción de espacio de los artistas itinerantes. No solo se refiere a un espacio estático, sino que también es un espacio que puede desplazarse, ya que se encuentra subordinado al artista. En este caso, es el artista quien, con sus movimientos corporales y gestos, llena y se apropia del espacio. Justamente, menciona Peter Brook, que este espacio vacío no cuenta ninguna historia, sin embargo, es la imaginación de los artistas la que lo transforma (2015). Esto lo vemos en la apropiación del espacio de La Banda Dinamita, quienes deben utilizar recursos a través de ellos mismos para representar acciones escénicas; ya que, por la misma naturaleza del espacio, urbano residencial, así como el formato de recorrido itinerante al que se han adecuado, este suele carecer de escenografía o decorado. Esto conlleva a que las acciones físicas suelen ser más grandes, así como también, la gestualidad. De esta manera, en el caso

de La Banda Dinamita, podemos apreciar el uso de dichos recursos desde su aparición en el espacio de la calle.

Para el análisis de estos recursos, utilizaremos el sistema de signos semióticos de la representación teatral desarrollado por Ubersfeld (1989), quien explica que el producto escénico está hecho de códigos artificiales que están pensados y decididos arbitrariamente para la finalidad del espectáculo.

La representación teatral constituye un conjunto (o sistema) de signos de naturaleza diversa que pone de manifiesto — si no total al menos parcialmente— un proceso de comunicación en el que concurren una serie compleja de emisores — estrecha y recíprocamente relacionados—, una serie de mensajes — igualmente relacionados, en este caso según unos códigos extremadamente precisos— y un receptor múltiple presente en un mismo lugar. Que el receptor no pueda, por lo general, responder en el mismo código que el emisor — como lo hace observar G. Mounin— no implica, en modo alguno, que no se dé comunicación (p.20).

Esta comunicación se produce, a través de la recepción de los signos y microdecisiones, sobre lo que ven que realiza el espectador. Estos signos, aunque en el momento del espectáculo no son analizados de manera robótica, para la conveniencia de un análisis se han clasificado según aspectos internos y externos de la representación. En este caso, utilizaremos la clasificación de signos de Kowzan ya que consideramos que se acopla al estudio del artista itinerante.

Kowzan (1986) propone cuatro categorías de análisis que se dividen en signos visuales y auditivos fuera del actor, como, por ejemplo, decorado, accesorios, iluminación: aspectos del espacio escénico y, por otro lado, música, sonido: efectos sonoros no articulados. así como también aspectos correspondientes al actor, como texto pronunciado, expresión

corporal, la apariencia exterior del actor, lo que, a su vez, abarca la palabra, el tono, la mímica, el gesto, el movimiento, el peinado, el maquillaje y el traje, de manera correspondiente.

Figura 9

La Banda Dinamita actuando para el cumpleaños de un vecino del distrito de Pueblo Libre



Empezaremos por el análisis del vestuario, que es uno de los elementos que primero se aprecian al momento que los artistas se posicionan para comenzar su representación. Este signo tiene una importancia relevante ya que describe al personaje (Carrasquero & Finol, 2007, p.293). En el caso de la Banda Dinamita, utilizan un vestuario llamativo, de colores contrastantes como el rojo y el azul o también utilizan accesorios de tamaño exagerado, que incluso pueden contener lentejuelas y escarcha. De esta manera, los personajes que integran la banda se describen como seres extravagantes y pomposos que llaman la atención por la ruptura con la vestimenta cotidiana o convencional. Además, esta vestimenta, está acompañada del uso de pelucas y sombreros de gran volumen, de colores neones, que contribuyen a la expansión de su silueta sobre el espacio. También, cada integrante lleva un instrumento musical y, en el caso de Gabriel, elementos de malabarismo. Por otro lado, sobre

la gestualidad, los integrantes de La Banda Dinamita manejan una serie de códigos con los cuales se comunican con sus interlocutores, como el saludo que hace con las manos, las mímicas corporales como signo de comicidad, así como el gesto de agradecimiento, haciendo una reverencia hacia el público al finalizar su presentación.

Dentro de los signos kinestésicos (Carrasquero y Finol, 2007), encontramos en estos músicos la proxemia al colocarse juntos en fila, remarcando el espíritu de banda, además de la calidad del movimiento que es enérgico y uniforme, como si se tratara de una marcha, acompañado, por momentos, con el uso de gestos que denotan una actitud firme, pero alegre. En contraste, Gabriel, quien es el malabarista y presentador del grupo, usa movimientos ondulantes y fluidos, trasladándose en diferentes direcciones alrededor de los músicos y de las casas. De la misma manera, pasa con su rostro, pues amplía cada gesto, especialmente, cejas y ojos, ya que (por el contexto) el uso de la mascarilla, de alguna manera, les anula la mitad del rostro: un detalle que toman en cuenta. Además, dentro del uso de la voz, los músicos solo hablan cuando se presentan, respondiendo a la voz de Gabriel, con una intensidad fuerte y proyectada. Por otro lado, el personaje de Gabriel, quien es el nexo entre el público y presenta a los músicos, utiliza tonos muy agudos dentro de su registro vocal. Sobre el sonido, hallamos efectos sonoros que logran en base a los instrumentos musicales, que remarcan ciertas frases y refuerzan el timing. Así como, otros recursos vocales, gritos, aullidos, ruidos que cumplen la misma función de potenciar el *show*.

Con todo ello, se puede observar desde la arista semiótica, las estrategias que estos artistas itinerantes utilizan en sus puestas escénicas, así como el significado que se desprende de cada acción y cada elemento de lo que representa a La Banda Dinamita y la formación de su espectáculo. Los elementos desarrollados que componen el espectáculo son, a su vez, recursos que utilizan para la transformación del espacio en un escenario itinerante y de esta manera, apropiarse del espacio público- residencial. Así mismo, estos elementos semióticos

están sujetos a la relación que se quiere establecer con el espectador, como, por ejemplo, como nos comentaba Gariel Ninahuanca, dependerá del distrito al que vayan, qué repertorio utilizarán, qué chistes usarán, e incluso qué vestuario se pondrán. Después de este análisis, se puede entender cómo ocurre la apropiación del espacio por La Banda Dinamita, así como el uso de estrategias y la relación que se forma entre el artista y el espectador en esta circunstancia. Sobre esto último, procederemos a compartir la sección final de conclusiones.



Conclusiones

En principio, se puede notar, a través de la teatralidad, el uso de diferentes recursos visuales y sonoros, dependiendo del contexto, en la apropiación del espacio público y su transformación en un escenario efímero. Estos recursos son el uso de vestuarios y decorado, instrumentos de percusión y música en vivo, la gestualidad que utilizan según el tipo de público, gags de comedia, clown y elementos circenses.

Dentro de los elementos de la teatralidad que propone Dubatti, encontramos dos tipos de teatralidad, además de la poética, que son la social y la liminal, en las representaciones de La Banda Dinamita. Dada la naturaleza de este espectáculo, realizado en una zona residencial, el espacio ya cuenta con un potencial de experiencia convivial. Esto es aprovechado por los artistas en el proceso de convertir a los residentes en espectadores, por lo cual existe una expectación. Dentro de este proceso, identificamos como *poiesis* a la propia creación artística de La Banda Dinamita, y no *poiésis* cuando los serenazgos intervienen y, finalmente, como teatralidad liminal, al fenómeno en conjunto.

En la relación que se llega a establecer entre La Banda Dinamita y su interlocutor, hallamos dos tipos principales de público: cautivo y libre. El público cautivo es aquel que se encuentra confinado en sus casas y no tienen la posibilidad de evitar el espectáculo. Por su parte, el público libre está referido al transeúnte que solo está de paso y se encuentra con el espectáculo. A partir de estos dos grupos, se despliegan otros tipos de espectadores: activo, que participa o colabora de manera económica (o alguna otra forma de retribución), y el espectador tímido, que participa, pero no se muestra. Sobre este último, cabe resaltar que La Banda Dinamita no llega a percibirlo, sin embargo, nos sirve tomarlo en cuenta para medir el alcance real de audiencia que logra dicha banda.

Por otro lado, a causa de la pandemia, se ha podido evidenciar la falta de políticas públicas claras para el desarrollo del arte en las calles de la ciudad de Lima en el periodo de

pandemia. Como consecuencia, los artistas se exponen a la estigmatización por parte de autoridades y civiles y son impedidos de realizar su arte escénico, por lo que tienen que escoger calles, en las cuales tengan mayor libertad.

Así también, las reacciones negativas del público a este tipo de propuesta escénica hacen visible el maltrato de los residentes hacia los artistas, por la incomodidad que generan estas puestas escénicas al desarrollarse tan cerca de las viviendas, lo que representa otro de los obstáculos a los cuales se enfrenta La Banda Dinamita.

Por último, podemos sugerir la idea de que este tipo de espectáculos itinerantes escénicos contribuyen a generar una mejor accesibilidad hacia el arte y la cultura, pues este no solo se posiciona en un solo lugar, sino que va directamente a las puertas de las casas y se enfoca en un público familiar, que no necesariamente es consumidor de las artes escénicas o se siente identificado con las algunas expresiones culturales. Así, nos propone ideas sobre un formato itinerante que podría funcionar como una herramienta más para continuar en la lucha de democratizar el arte hacia todos los sectores que, además, podría apoyar en la formación de públicos y la formalización de muchos artistas. Finalmente, cada resultado que hemos obtenido sobre esta investigación, de principio a fin, nos deja constancia del valor de esta puesta en escena, por una parte, al proveer de vitalidad a las personas que disfrutaron de este, quienes se encontraban inundadas de duelos y, por otra parte, al brindar esperanza a al sector artístico, abriendo una nueva posibilidad de continuar el arte escénico en pandemia.

Referencias bibliográficas

- Acha, J. (1988). *El Consumo Artístico y Sus Efectos*. Trillas.
- Antunes, A. (2001). Delimitación del concepto de teatro callejero: un aporte a la investigación. *Los Rabdomantes*, 63-80.
- Aristóteles. (1999). *Poética*. Gredos.
- Arroyo, E. (2019). Imágenes de Lima y la ciudad de Ricardo Palma. *Aula Palma*, (14), 215–240. <https://doi.org/10.31381/ap.v0i14.2106>
- Augé, M. (1998). Lugares y no lugares de la ciudad [Documento en PDF]. III Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A.G. <https://www.academica.org/iii.congreso.chileno.de.antropologia/26.pdf>
- Augé, M. (2000). *Los «no lugares» Espacios del anonimato*. Gedisa.
- Brook, P., & Ordóñez, M. (2015). *El espacio vacío*. Península.
- Carnevali, D. (2013). Del textocentrismo a la materialidad de la escena: Hans-Thies Lehmann y Erika Fischer-Lichte. *Gestos*. <https://www.proquest.com/openview/f3161e138fa4a9b1ddc1a2acc0ed1c3c/1?pq-origsite=gscholar&cbl=15411>
- Carrillo, M. R. (2021). Carnaval de Cajamarca y la expresión corporal. [Documento en PDF].
- Castro, I. (2016). Ordenar el universo de los signos. Bandos, pregones y espacio urbano en España y América durante la Edad Moderna. *Laborhistorico*, 16-29. <https://revistas.ufrj.br/index.php/lh/article/view/4805/3513>
- Carrasquero, A. & Finol, J. (2007) Semiótica del espectáculo: contribución a una clasificación de los elementos no lingüísticos del teatro. *Revista de artes y humanidades única* 8(18), 281 – 309
- Cátedra Alfonso Reyes. (2013). *Jorge Dubatti - El teatro y la ética de convivencia* (video) <https://www.youtube.com/watch?v=UQfwvdLvZIQ>

- DaMatta, R., (1997). *Carnavales malandros y héroes*. Fondo de Cultura Económica.
- Decreto Supremo 044-2020-PCM (15 de marzo de 2020) Normas legales, Nro 29158, Diario oficial El Peruano, 15 de marzo de 2020.
- Diéguez, D. (2009). Escenarios y teatralidades liminales. *Prácticas artísticas y socioestéticas. Artes vivas Artes Escenicas*. <http://archivoartea.uclm.es/textos/escenarios-y-teatralidades-liminales-practicas-artisticas-y-socioesteticas/#>
- Diéguez, I. (2008). Practicas escénicas y políticas en Latinoamérica: Escenarios liminales peruanos: *Latin american theatre review*, 41 (2), 30-31
- Dubatti, J. (2011). *Introducción a los Estudios Teatrales*. Gedisa.
- Flores, J. (2018). Definición, funciones y papel del espectador frente a la obra creativa. *Anagramas-Rumbos y sentidos de la comunicación*, 17(33), 129-151.
- Freud, S. (1989). El chiste y su relación con lo inconsciente. Comercial Grupo ANAYA, SA.
- Gómez, C. (2014). Teatro en espacios no convencionales. *Creación y Producción en Diseño y Comunicación*, 124.
- Graham, J. (Ed.). (2008). *Victor Turner and Contemporary Cultural Performance*. Berghahn Books.
- Grandoni, J. (Comp.). (2006). Clowns: saltando los charcos de la tristeza. Libros del Rojas
- Jara, L., & Muñoz, H. (2018). El escenario en el no-lugar: la experiencia de los músicos callejeros en el transporte público de Santiago. *Revista a Contrahilo NI* (20-37).
- Kowzan, T. (1986). El signo en el teatro - Introducción a la semiología del arte del espectáculo. *El teatro y su crisis actual*. Monte Ávila editores.
- Lacarrière, M. (2020) *Estéticas de la pandemia: ¿es posible una reinención de lo urbano en la que la creación artística promueva nuevos derechos a la ciudad?* Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes

- Ministerio de Cultura del Perú. (2021, setiembre). *Covid 19 Líneas de apoyo para la cultura*.
Ministerio de Culura. <https://apoyoscovid19.cultura.gob.pe/>
- Municipalidad de Barranco, *Cultura en tu calle* (s.f.) <https://munibarranco.gob.pe/cultura-en-tu-calle/>
- Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos*. Teatro, mimo, danza, cine. Paidós.
- Pavis, P. (2008). *Diccionario del teatro*. Paidós.
<https://marisabelcontreras.files.wordpress.com/2015/03/diccionario-del-teatro.pdf>
- Prieto, A., (2009). *¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance*. Artea:
Investigación y Creación Escénica.
- Pueblo Libre capital del Bicentenario, *Cultura Pueblo Libre* (s.f.)
<https://muniplibre.gob.pe/portal/cultura-pueblo-libre/>
- Robertson, K. (2011). *Tradiciones discursivas y estrategias de cortesía en el discurso de vendedores de caramelos de los microbuses de Lima*. [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio PUCP
<https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/682>
- Rojas, I. C. Ordenar el universo de los signos. Bandos, pregones y espacio urbano en España y América durante la Edad Moderna. *Labor Histórico*, 2(1), 16-29.
- Saavedra, V (2019). El clown como herramienta pedagógica [Documento en PDF].
- Schechner, R. (2002). *What is performance studies?* Routledge.
- Taylor, D (2015). *Performance*. Asunto Impreso Ediciones.
- TVPerú. (2020, 03 de febrero). Sucedió en el Perú: Ambulantes en Lima [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=r2rwXEcjq8&t=400s>
- Ubersfeld, A. (1989) *Semiótica teatral*. Ediciones cátedra S.A.
- Vázquez, J., & Ariosa, M. (1991). Tiempo, espacio e identidad social. *Alteridades*, (2), 31-41.

Vich, V. (2010). El discurso de la calle: los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú. *Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú*

Villaseñor, M. (1994). La Commedia dell'Arte. *Fuentes Humanísticas*, 4(8), 41-42.



Anexos

Este segmento consta de 4 anexos que contextualizan y brindan al lector una experiencia más completa sobre este fenómeno artístico representado por La Banda Dinamita. Así pues, incluiremos los permisos para realizar esta investigación en base a la agrupación y los derechos para difundir este material audiovisual con motivos académicos, así como las entrevistas que se realizaron tanto a Gabriel, como a los integrantes de la agrupación y al público entrevistado. Además, se encuentran los registros audiovisuales en cada uno de los tres distritos de Lima: San Juan de Lurigancho, Pueblo Libre y Barranco. Estos recursos audiovisuales fueron parte del registro de nuestro trabajo de campo llevado a cabo el mes de mayo. Cuya información recabada sirvió de base para el desarrollo de los anteriores capítulos de esta tesis.

En el anexo 1 se encuentra la entrevista realizada por medio de la plataforma de Zoom a Gabriel Ninahuanca, Así también, la entrevista de modo presencial que se concretó con los integrantes de la agrupación. Por otra parte, el anexo 2 presenta el registro de las preguntas a los residentes de los tres distritos analizados, que fueron entrevistados de manera virtual. Así mismo, el anexo 3 contiene el Acuerdo de compromiso autorizado por Gabriel Ninahuanca como líder de la agrupación. Finalmente, el anexo 4 incluye los registros audiovisuales completos de sus puestas escénicas en cada distrito ya mencionados, así como, las intervenciones de las autoridades, a las cuales también se le realizaron algunas preguntas sobre las leyes municipales de dicho distrito.

Anexo 1. Entrevistas a miembros de La Banda Dinamita

Entrevista a Gabriel Ninahuanca:

- https://youtu.be/_YyITKxLWT4 (Parte 1)
- <https://youtu.be/Er-D1nxhQHo> (Parte 2)

Entrevista a integrantes de La Banda Dinamita

- <https://www.youtube.com/watch?v=h6s-B0giqKM> (parte 1)
- <https://www.youtube.com/watch?v=b4csSVDDomI> (parte 2)
- https://www.youtube.com/watch?v=Lhr6pHldJ_A (parte 3)
- <https://www.youtube.com/watch?v=WAPd39GpfU0> (parte 4)
- <https://www.youtube.com/watch?v=m-TNxUn6f2M> (parte 5)
- <https://www.youtube.com/watch?v=QGdfEaKQks8> (parte 6)
- <https://www.youtube.com/watch?v=w8YayZkpqeI> (parte 7)
- <https://www.youtube.com/watch?v=DIf4u8fSZSM> (parte 8)



Anexo 2. Entrevistas a espectadores del espectáculo de La Banda Dinamita

Entrevista a Paula

- <https://youtu.be/te53b7FAPBo>

Entrevista a Claudia

- <https://youtu.be/PU3K-TT8SX0>

Entrevista a Janeth y Orlando

- <https://youtu.be/Z8-G-qfA21k>



Anexo 3. Acuerdo de compromiso

Por medio de la presente, Yo.....Gabriel Ninahuanca.....representante de la agrupación artística “Banda Dinamita” con DNI.....45727919.....brindo mi autorización a las tesis, Shantall Vera y Carolina Rodriguez, alumnas del último ciclo de la especialidad de teatro de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, y autoras de la investigación “La teatralidad en el doble lugar/no lugar: el espacio urbano intervenido por artistas itinerantes en la ciudad de Lima en tiempos de pandemia” para lo siguiente:

Las imágenes y/o sonidos obtenidos de los registros audiovisuales (de las puestas escénicas en tiempos de pandemia, realizadas por la “Banda Dinamita”) podrán ser emitidos en la sustentación de este proyecto para obtener el grado de licenciatura. Así como el uso para dicha investigación sin fines de lucro.

Además, este material audiovisual será registrado en una cuenta de youtube respetando los derechos y autoría de la “Banda Dinamita”. Dicho enlace será adjuntado a la tesis publicada en el repositorio de tesis de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Así mismo, se realizará un número de entrevistas, previamente coordinado por videollamada con la “Banda Dinamita”, donde se obtendrá información sobre su trabajo en tiempos de pandemia que servirá como el caso a investigar de esta tesis. Dichas grabaciones serán utilizadas solo para fines académicos propios de la tesis.

De nuestra parte, nos comprometemos, bajo el principio ético en las artes escénicas de Beneficencia y no Maleficencia, a poner en buen recaudo la imagen del objeto de estudio, en

FIRMA DEL PARTICIPANTE



Fecha ..03.../...05.../..21

Anexo 4. Videos de los espectáculos realizados en Pueblo Libre, Barranco y San Juan de Lurigancho

Pueblo Libre

- <https://youtu.be/wkAahTBPYOM>
- <https://youtu.be/bIfjRs4dRdo> (serenazgo)

Barranco

- <https://youtu.be/NazxJr2WGjQ> (parte 1)
- <https://youtu.be/WxHFN75-H10> (parte 2)
- <https://youtu.be/awaxvqeGURA> (serenazgo)

San Juan de Lurigancho

- <https://youtu.be/NiTcLExQfCM> (parte 1)
- <https://youtu.be/tfTKAUEyJhI> (parte 2)
- <https://youtu.be/LjVjUr0vAgc> (parte

