



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
ESCUELA DE POSGRADO

“Lanzafuegos: La Itinerancia Como un Estilo de Vida”

Tesis para optar el Grado de Magister en Antropología Visual

Alejandro Guerrero Torres

Julio, 2013

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I. CARÁCTER, MÉTODO DE INVESTIGACIÓN Y PRODUCCIÓN DEL DOCUMENTAL	4
1. PROBLEMÁTICA DE LA INVESTIGACIÓN	4
1.1. EL TEMA DE INVESTIGACIÓN	4
1.2. PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN	6
1.2.1. Pregunta principal	6
1.2.2. Preguntas secundarias	6
1.3. OBJETIVOS	7
1.3.1. Objetivo principal	7
1.3.2. Objetivos específicos	7
1.4. CONCEPTOS CLAVE	7
1.4.1. Performance	7
1.4.2. Itinerancia	8
1.4.3. Juventud	8
1.4.4. Estilos de vida	9
1.5. ANTECEDENTES	10
1.5.1. Fuentes audiovisuales	10
1.5.2. Fuentes del cine etnográfico	12
1.6. MARCO TEÓRICO	16
1.6.1. Performances de los lanza fuegos	16
1.6.2. Itinerancia como estilo de vida transgresor	19
1.6.3. Relación con el espacio urbano	21
2. DISEÑO METODOLÓGICO	23
2.1. Campo	23
2.1.1. Campo temporal	24
2.1.2. Campo espacial	24
2.1.3. Campo conceptual	25
2.2. ENFOQUES METODOLÓGICOS	25
2.2.1. Observación participante	25
2.2.2. Auto etnografía	26
2.2.3. Registro audiovisual	28
2.3. INSTRUMENTOS DE METODOLOGÍA	29
2.3.1. Observación participante	29
2.3.2. Técnica de entrevista semi-estructurada	29
2.3.3. Grupos focales	30
2.3.4. Registro audiovisual	30
2.3.5. Auto etnografía	31
CAPÍTULO II. REFLEXIONES SOBRE EL TRABAJO DE CAMPO	32
1. ETNOGRAFÍA ITINERANTE	32
2. LOS JOVENES ITINERANTES COMO OBJETOS DE ESTUDIO	36
3. APORTES DEL PRODUCTO AUDIOVISUAL A LA ANTROPOLOGÍA VISUAL	39
CONCLUSIONES	48

BIBLIOGRAFÍA	49
VIDEOGRAFÍA	55
ANEXOS	56
ANEXO 1 – EQUIPO TÉCNICO	56
ANEXO 2 – FOTO DE MAX LANZAFUEGOS	56
ANEXO 3 – PAUTA GENERAL	57



INTRODUCCIÓN

Este documento es una reflexión sobre el proceso de producción del audiovisual : “**Lanzafuegos: La Itinerancia Como Estilo de Vida**”, que es un documental etnográfico de estilo participativo, en el cual, a partir de la historia personal de un joven lanzafuegos que conocí en un semáforo de Lima, se aborda el estilo de vida particular de una comunidad de jóvenes que han hecho de la itinerancia el objetivo primario de sus vidas. El documental explora qué los mueve a viajar constantemente y qué satisfacciones o beneficios les ofrece esa vida; para exponer detalles y nuevos conocimientos sobre este estilo de vida, que han sido opacados por los estereotipos de la vida contemporánea. Mostrando de ellos su desarraigo basado en sus propias razones e intuiciones sentimentales que los llevan a vivir apartados del lugar de donde vivieron y del círculo afectivo familiar. Por estas características, este estilo de vida captó mi atención porque contrasta con mi propia vida en muchos aspectos, que también los menciono en el documental. Me entusiasmó que haya una diferencia entre la vida itinerante, que es otra característica de este grupo, y la que nosotros conocemos como una vida normal y estructurada donde hay que respetar horarios de trabajo y las reglas del sistema. No obstante, el documental muestra una sub-cultura con sus propias características y reglas desde las voces de un pequeño grupo de jóvenes que se encuentran inmersos en la sociedad postmoderna (Harvey 1998), que buscando insistentemente desligarse del sistema económico y político de la sociedad actual o postmoderna, no pueden hacerlo por completo.

El documental es una tesis audiovisual que sigue los parámetros recogidos en los estudios de Antropología visual, que aborda el tema desde la mirada científica y metodológica con el **fin de investigar, registrar y estudiar el**

estilo de vida itinerante de una comunidad de jóvenes viajeros que van de paso por el Perú. Jóvenes que constantemente pasan por la ciudad de Lima, presentando actuaciones en vivo por las calles, lo que constituye su forma de vida; y que, con el tiempo han pasado a formar parte del paisaje urbano.

Para la Antropología visual, muchos de estos jóvenes son considerados en la teoría social científica como *performers* que actúan en la ciudad apoderándose de las calles por instantes, convirtiendo un lugar de paso, común y corriente, como un cruce de calles, en un escenario donde realizarán actos artísticos espectaculares de todo tipo. Son muchos artistas que andan por las calles; pero, de todos ellos, los que nos han llamado la atención para este proyecto son aquellos artistas viajeros, que solo están de paso por las ciudades. Aquellos que están en constante movimiento, llevando su arte de ciudad en ciudad, y que tienen como objetivo primario el “viajar para conocer.” Y quienes, además, realizan una actividad bastante peligrosa, como escupir fuego utilizando gasolina o kerosene. Podemos definir a los *performers* como personas que convierten el espacio público en teatros, hombres o mujeres que se producen en un acto ritual, por algunos instantes, transformándose en seres diferentes para dar vuelta a sus vidas, transformarse y producirse para mostrar una imagen especial y diferente hacia los demás.

El documental muestra las prácticas cotidianas, los viajes y los usos sociales de comunicación de estos artistas, su forma de ver el mundo, la forma de comportarse, la manera cómo se ven ellos mismos, el sentido de desarraigo al querer separarse de la familia y evitar caer en el sistema económico de mercado que incentiva la acumulación de capital. Se muestra la otra cara de la moneda, de la vida que hay detrás del sistema que gobierna el mundo; ya que, el estilo de vida de estos artistas exige vivir sin muchos objetos que cargar, sin mucho dinero y con ciertos cuidados para no enfermarse, como evitar los alimentos que podrían ocasionar malestares. Las imágenes también muestran los métodos que usan para apropiarse del espacio público, la preparación de

sus actos, sus relaciones sociales y sentimentales, junto a la demostración del riesgo que implica su oficio.

Desde tiempos antiguos, los artistas ambulantes o *performers* han existido en la ciudad, y han atraído la atención de la gente con diversos y llamativos espectáculos. Desde el viejo organillero, que acompañado de su inseparable mono, ofrecía papelitos de la suerte; hasta los modernos mimos, hombres-robot y *breakdancers* que vuelan sobre el asfalto. Los artistas callejeros han perfeccionado constantemente sus actuaciones adaptándolas a los tiempos modernos, agregándole efectos, mejorando el acto y sintonizando con lo que le gusta a la gente para hacer de sus presentaciones un espectáculo que impacte al público y, a la vez, les permita ganar el dinero que sostiene su modo de vida.

Finalmente, el documental muestra un nuevo campo o espacio de trabajo que está determinado por los lugares que recorren estos artistas callejeros itinerantes, en ciudades, en los distritos y calles que les resultan atractivos y rentables para sus actuaciones. Un campo aparentemente sin fronteras, trazando caminos y mapas, siguiendo a los personajes en sus rumbos casi impredecibles.

CAPÍTULO I

CARÁCTER, MÉTODO DE INVESTIGACIÓN Y PRODUCCIÓN DEL DOCUMENTAL

1. PROBLEMÁTICA DE LA INVESTIGACIÓN

1.1. EL TEMA DE INVESTIGACIÓN

La siguiente investigación surgió de la observación de artistas itinerantes que trabajan en las calles. Fue el resultado de la observación y la curiosidad diaria que uno tiene, al percatarse de las cosas inusuales que pueden romper un día común, o un viaje de retorno a casa después de salir del trabajo.

Cada noche, al regresar de la oficina manejando el auto, he visto la actuación de esos artistas callejeros, que en el tiempo que dura un cambio de luz en el semáforo, presentan un bien montado acto, que no se puede dejar de ver, porque se despliega frente al parabrisas del vehículo en un momento en el que no se puede ir a ningún lado. Una primera cosa que he notado es que conforme pasa el tiempo sus presentaciones se vuelven más audaces, más habilidosas y sobre todo que están dispuestos a correr más y más riesgos para atraer la mirada de los conductores. Y una segunda cuestión es que no siempre son los mismos. Las esquinas y las calles son las de siempre, pero las caras de los *performers* cambian, aparecen nuevos chicos y chicas con atuendos, peinados y acentos diferentes que a todas luces los reconocemos como foráneos que están de paso por la ciudad. Sin embargo, a pesar de que

también hay *performers* locales, los extranjeros han recorrido y están más alejados del lugar de donde nacieron, trayendo curiosidades de otros países, actos y palabras a los cuales la mayoría de gente no está acostumbrada.

El reparar en diferentes *performers* demostrar su arte en las calles de Lima despertó la intriga sobre cómo se ubican dentro de un ritmo de vida que exige el desplazamiento. Partí de la observación de Friedman, quien afirma que nuestro mundo conocido se ha aplanado al aumentar las inter conexiones entre los individuos (FRIEDMAN, 2006: 18). Así, se generan redes de información y de intercambio comercial, lo cual produce sociedades donde todos estamos alertas de lo que ocurre en otros rincones del planeta. En cambio, esto se limita al capital económico y al estatus que pueda tener cada persona dentro de su sociedad. La globalización como fenómeno mundial puede ser un marco facilitador de innovación y de prosperidad, pero también contribuye a perpetuar la exclusión ya existente. No hay que olvidar que las particularidades culturales, religiosas y teleológicas se reforzaron durante inicios de los noventas, cuando detonó la primera “fuerza” globalizante: el Muro de Berlín (Ídem: 57 – 59). Es en un binomio entre lo global y lo local que se explican actualmente las articulaciones de las sociedades contemporáneas, y por ello la duda que surgía era cómo estos jóvenes se ubicaban dentro del gran esquema que es la globalización, y si su aparente errancia respondía a estilos de vida insertados en dinámicas globales y locales.

Un elemento importante en estas presentaciones callejeras es sin lugar a dudas el riesgo, un ingrediente altamente apreciado por los espectadores. Que cuanto más peligroso ven el espectáculo, más dispuestos están a dar unas monedas para colaborar con el artista. Por esta razón, los que más atraen la vista de los conductores, aparte de los acróbatas callejeros que dan peligrosos brincos sobre el asfalto exponiéndose en cada momento a romperse la crisma, son los lanzafuegos. Esos temerarios muchachos que se llenan la boca con gasolina o kerosene para luego escupir una larga llamarada de fuego ante la asombrada mirada de los espectadores. Tomar gasolina y luego soplarla encendida es algo extremadamente peligroso que puede costarle muy caro al

que cometa el más pequeño error: por eso, hay muy pocos lanzafuegos en las calles.

Pero el riesgo que implica el oficio está recompensado para ellos con el dinero que reciben y que juntan cada noche para cubrir no solo sus necesidades básicas, como alojamiento y comida, sino principalmente, la necesidad fundamental en su estilo de vida que es: viajar, moverse de ciudad en ciudad, de país en país y de escenario en escenario. El riesgo es el medio que hace posible su estilo de vida itinerante.

Por ello, nuestro tema capturado es el estilo de vida itinerante y lo que conlleva como el riesgo y el desarraigo, es lo fundamental en la vida de estas personas, que los hacen diferentes, convirtiéndolos en un grupo con una cultura que posee características propias y particulares.

1.2. PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

Indagar por elementos claves para la construcción de un documental ha servido para construir la *performance* de los lanzafuegos que están relacionados con su vida itinerante. Para realizar el análisis de este particular estilo de vida es necesario responder las siguientes preguntas:

1.2.1. Pregunta principal

- ¿Cómo se plantea sobre la vida y cuáles son las motivaciones que impulsa a un performer LANZAFUEGO para optar por la itinerancia como un estilo de vida? Estudio de un caso.

1.2.2. Preguntas secundarias

- ¿A qué responde la itinerancia de los sujetos de investigación?
- ¿Qué elementos ponen en juego para la apropiación del espacio y la construcción del *performance*?
- ¿Son estos jóvenes y su estilo de vida un producto de la globalización?

1.3. OBJETIVOS

1.3.1. Objetivo principal

- Analizar las experiencias cotidianas, las relaciones sociales y los desafíos que plantea el estilo de vida de los jóvenes artistas viajeros, y su relación con la sociedad en su conjunto.

1.3.2. Objetivos específicos

- Estudiar el significado del desarraigo en los jóvenes artistas viajeros, y su transformación en el tiempo.
- Observar el proceso de la adopción de tal estilo de vida, y si sus repercusiones son menos drásticas gracias a la globalización.
- Investigar el uso estratégico que estos jóvenes hacen del sistema para reafirmar su estilo de vida

1.4. CONCEPTOS CLAVE

1.4.1. Performance

Significados, valores y objetivos centrales de una cultura se ven en la acción, mientras dan forma y explican la conducta. Así, todo acto humano está impregnado de significado: aumenta cuando tratamos de poner lo que la cultura y el lenguaje han cristalizado del pasado junto con lo que sentimos, deseamos y pensamos acerca del punto presente en nuestras vidas. Nuestra cotidianeidad y las continuas performances que realizamos en ella tienen entonces un potencial dramático, hay drama latente en la experiencia que es la combinación de lo que ha sido interiorizado junto con deseos y sentimientos actuales (TURNER, 1986: 33)

Retomando a Dilthey, podemos decir que se forma una estructura vital a través de experiencias formativas y transformativas que cada uno tiene. Es en estos momentos de sobresalto donde hay una necesidad ansiosa de significado en lo

que nos ha desconcertado y ha convertido la mera experiencia en una experiencia. En cambio, existen ciertas experiencias que se repiten y que están modeladas socialmente: son actos vitales de transferencia que transmiten saber social, memoria, y sentido de identidad a través de acciones reiteradas. Es en la actuación repetida, en la performance que las estructuras de la experiencia del grupo son replicadas, desmembradas, recordadas, re modeladas y hechas significativas. (Ídem: 35)

1.4.2. Itinerancia

Condición en la cual el individuo se desenvuelve en diferentes contextos geográficos, culturales y/o sociales, por lo cual vive “escindido” entre varias culturas. De acuerdo a García Canclini, esto le permite tomar distancia de las identidades que se adquieren por nacimiento; es decir, sin elección. Es entonces una forma de vida desarraigada y que se genera en un marco de desintegración de fronteras. Sin embargo, están afectadas por limitaciones materiales y de estatus, lo cual la asocian a la marginación social (GARCÍA CANCLINI, 2005: 164 y 171).

Así, se entiende que la ausencia de hogar es elegida, al privilegiar diversas experiencias que hacen cuestionar al Sujeto elementos de su identidad y permite entonces no sólo un desplazamiento físico sino de los sistemas de pensamiento que rodean a los individuos (BRAIDOTTI, 2000: 49 y 143).

1.4.3. Juventud

Si bien se define por convención como jóvenes a las personas entre los 15 y los 24 años (ONU, 1985); el concepto es mucho más complejo y no se limita solamente a un rango de edad. De esta manera, la juventud es una noción fluida y negociable porque “*en ello residen tanto la carga de significaciones simbólicas, de promesas y amenazas, de potencialidades y de fragilidades (...) como por ende la atención ambigua, construida a la vez de esperanzas y de sospechas, que a cambio le dedican las sociedades*” (LEVI y SCHMITT, 1996: 8).

La juventud se puede entender como período formativo para la adultez, generando identidades que servirán para la construcción del Sujeto o que también pueden estar en contradicción con lo que simboliza la adultez. Así, el joven se ubica en contraposición a lo institucional y a las tendencias sociales masivamente aceptadas (TAGUENCA, 162 – 163).

Aunque la juventud se asocia con la rebeldía y con expresiones marginales en la sociedad, es exaltada por representar un cambio futuro y por ajustarse a los modelos de belleza hegemónicos. Ser joven se torna un valor a poseer, pues representa el mayor desempeño físico, sexual y finalmente, de producción del individuo. La juventud supone una permanente contradicción, entre el rechazo al mundo adulto y el deseo del mismo de emularlo.

1.4.4. Estilos de vida

Patrones de acción que diferencian a las personas, que ayudan a dar sentido a lo que éstas hacen, por qué lo hacen, y lo que significa para ellas y para otros hacerlo (CHANEY, 1996: 4). Los estilos de vida muestran formas de identidad social particulares a la sociedad donde se desarrollan los sujetos, y se expresan en actitudes, valores y gustos. Las elecciones que realizan los individuos se vuelven entonces plataformas de expresión, que son juzgadas por otros y que denotan afinidades mediante el ocio y el consumo.

Así, aunque cada opción pueda tener motivos personales y/o emocionales, cada uno cae en esquemas particulares asociados a su vez con características culturales y sociales. Los estilos de vida funcionan como un conjunto de expectativas que actúan como una forma de control ordenado de las incertidumbres de la sociedad de consumo. Son recursos interpretativos, formas de conocimiento local (Ídem: 10 – 12) insertados en estructuras de prestigio y estética, y clasificados de acuerdo a valoraciones locales y globales (FEATHERSTONE, 2007: 25).

1.5. ANTECEDENTES

Este proyecto obviamente supone una revisión de la literatura antropológica referente al problema de investigación, que he ordenado de la siguiente manera: (i) se trata de poder ubicar el problema de investigación planteado con respecto a un corpus de documentos audiovisuales previos, así como al debate teórico, e (ii) identificar y discutir un conjunto de fuentes del cine etnográfico que servirán como herramienta teórica para el análisis e interpretación.

1.5.1. Fuentes audiovisuales

En el año 2007, el documentalista Pável Valenzuela Aramburo, de la Universidad de Baja California en México, produjo un video documental titulado “Dragones Urbanos”. Ese video trata sobre las experiencias personales de un grupo de jóvenes de la ciudad de Tijuana que, orillados por la desocupación y la frustración de no poder pasar la frontera hacia los E.E.U.U., se dedican a *performar* en las esquinas de los semáforos, un espectáculo que se ha convertido en un símbolo de esa ciudad: Lanzar fuego. Valenzuela, los llamó “dragones urbanos”, por la espectacular flama que lanzan al aire utilizando un pequeño dispositivo que se colocan en la boca antes de escupir la gasolina y que hace que el chorro de fuego se dispare a buena distancia del *performador*. En las calles de Tijuana los Dragones se han convertido en algo tan cotidiano que ya forman parte del espacio público y la gente los considera un elemento apreciado de la ciudad al punto que los extrañarían si desaparecieran repentinamente.

El documental de Valenzuela está centrado en la vida cotidiana y las formas de comunicación de los dragones, sus historias personales, procedencia, cómo se perciben a sí mismos y la manera cómo llegaron a convertirse en dragones. Hace mucho énfasis en la frustración y el desarraigo en que viven y pasan los días, sin más oficio o actividad que soplar fuego en los semáforos. En el video se ve y escucha el testimonio de “Patachín” uno de los dragones más

experimentados de Tijuana que dice: “¿A qué le tengo miedo? Pues a nada le tengo miedo, para mí el vivir es la lumbre y el morir es ganancia” (Valenzuela, 2007).

El tema es que los dragones de Tijuana son en su mayoría jóvenes sin empleo ni objetivos en la vida que llegaron a esa ciudad para tratar de cruzar la frontera en busca del sueño americano y al no poder conseguirlo quedaron varados en medio de la nada y terminaron convirtiéndose en dragones para poder sobrevivir. No tienen cómo volver a sus pagos, no saben hacer otra cosa y no se mueven de Tijuana. El documentalista recoge sus historias en video para descubrir quiénes son, de dónde vienen y qué piensan de ser dragones. Ello me ayudó a enfocar mi estilo, aunque los dragones urbanos de Valenzuela, hablan por sí mismos, sin ayuda del narrador, pude darme cuenta lo valioso que es un testimonio personal y una experiencia de vida contada por la propia persona que la ha vivido y no por el narrador. También, llevó a preguntarme qué diferencia podría haber con el caso latinoamericano, y con los *performers* que llegaban al Perú.

Otros reportajes observados para este producto audiovisual incluyen “Malabares Callejeros”, “Fuego en la Calle” y el micro documental “Circo de Calle Malabares”. Sobre este tema vale la pena indicar que casi todos los documentales, reportajes y mini documentales que he encontrado en la red y en la televisión local, tratan sobre jóvenes que salen a los semáforos a hacer presentaciones pero no necesariamente tienen el objetivo de viajar. Son residentes permanentes en la ciudad, personas arraigadas que hacen esos shows para ganar algo de dinero. En nuestro audiovisual se presenta otro caso: los viajeros permanentes, jóvenes para quienes el objetivo principal es el viaje y que se mueven incesantemente entre las capitales de América del Sur viajando y performando sin parar. Una cosa adicional es que en esta búsqueda de producciones similares a Lanzafuegos no he encontrado ninguna que se ocupe de los artistas que tienen la habilidad de lanzar fuego. En la mayoría de los casos tratan sobre malabaristas con antorchas encendidas. Estos lanzafuegos son muy raros y sólo en el documental

“Dragones Urbanos” a un grupo de jóvenes que no viajan son residentes fijos en esa ciudad, no se pueden desarraigar. Ese ángulo de un lanzafuego viajero es el aporte específico del audiovisual que hemos producido.

En nuestro proyecto los personajes que teníamos en el Perú, tenían varias características diferentes a los que tenían los dragones de Valenzuela, las cuales las hemos percibido en las exploraciones y sondeos que hemos realizamos, y con el pasar del tiempo. Nuestros *performers* tienen hogares, familias que los esperan, recursos para regresar y saben hacer diversas cosas para ganarse la vida, como lanzar fuego, malabarismo, fabricar adornos y joyería artesanal. Están en las calles porque los mueve el deseo de viajar y conocer. Tienen un espíritu errante y utilizan su arte para solventar ese propósito.

1.5.2. Fuentes del cine etnográfico

En el campo de la Antropología visual, queríamos enmarcar el proyecto en el género denominado reflexivo-participativo del francés Jean Rouch, en el que se solicita y promueve la participación de los sujetos que serán parte de la historia. A través de una “cámara participativa” hemos captado datos de la cultura y el estilo de vida que queremos mostrar. La cultura es un dato; por lo tanto, podemos hacer una lectura y un registro de ella utilizando métodos audiovisuales.

El cinema-vérité se diferencia de otras películas, sean o no etnográficas, porque no sigue una narrativa determinada: no hay un conflicto que arranque la trama, ni un clímax ni un desenlace. Esto también difiere del argumento escrito, por lo cual no se mantiene una lógica interna que explique lo que se está viendo, como ocurre en los textos etnográficos. Es de cierta manera una recreación de lo vivido por los sujetos de investigación, y en ello Jean Rouch se presentó a la vanguardia de la disciplina antropológica. Si comprendemos la realidad en la cual vivimos como redes articuladas a través de la interacción, no vamos a pretender reflejar linealmente la vida cotidiana de individuos, porque sabemos que esa linealidad es artificial. Lo que podemos mostrar es cómo

ellos perciben la realidad y cómo interactúan con su entorno, revelando facetas que no se pueden obtener solamente con la observación (STOLLER, 1992: 208 – 209).

Además de este referente, se ha empleado el enfoque de Jorge Prelorán para trabajar el tratamiento con el informante principal, Max Arévalo. En “Hermógenes Cayo”, Prelorán utiliza técnicas observacionales y planos amplios con poco movimiento para reflejar la historia de Hermógenes, como si no quisiera remover nada más allá de lo que él mismo esté dispuesto a contar. Además, tiene la calidad de evidenciar de manera velada los problemas sociales que experimentan en Jujuy, sin tener que chocar o denunciar – por ende, evitando colocarse como autor en primer plano. Prelorán presenta vida y penurias que atraviesan los personajes, donde el discurso recogido acompaña a la imagen:

“Una película documental será recordada con mucha más claridad si está basada en individuos con nombres y apellidos, opiniones y problemas personales con los que podemos identificarnos (...) Esta experiencia compartida entre el filmador como espectador y la audiencia como testigo confluyen en una compleja alquimia de funciones alternantes, que es quizás el efecto más interesante de esta disciplina, con el público como coautor del trabajo” (PRELORÁN, 1995: 126 -128).

De esta manera, el director busca que los personajes hablen por sí mismos y que la audiencia descubra la historia en vez de ser explicativo. La cualidad etnográfica está en el trabajo de investigación previo a la filmación: después de 6 meses de conversar con Hermógenes realiza una sola grabación de audio y 2 años posteriores de filmación. El valor de estar en el lugar, conocer y entablar una relación con la personase refleja en el filme, pues está clara la intención de generar una relación horizontal con el protagonista y teniendo incluso una “simpatía social”, una afinidad forjada en el campo y un sentimiento de compañerismo frente a las adversidades con las que Cayo convive (RUFFINELLI, 2003: 167).

Para la realización tanto del documental como del presente informe, entendemos por cultura el sistema ordenado de significados y de símbolos donde la interacción social toma lugar. Tomamos la diferenciación entre cultura y estructura social de Turner, para el cual la primera es:

“El tejido de significados en términos en los cuales los seres humanos interpretan su experiencia y guían sus acciones; la estructura social es la forma en la que la acción toma lugar, la red existente de relaciones sociales. La estructura social y la cultura son abstracciones diferentes del mismo fenómeno. Una considera la acción social respecto a su significado para aquellos que lo llevan a cabo, el otro lo considera en términos de la retribución al funcionamiento del sistema social (TURNER, 1957: 33 – 34).”

El corpus de análisis de la representación o performance del estilo de vida que realizan los lanzafuegos itinerantes para atraer la atención de los conductores en las paradas de los semáforos y el uso final que le dan a los beneficios que obtienen para sostener un estilo de vida viajero, requieren finalmente hábitos y capacidades que no todos pueden tener; por ello, fue necesario tomar la iniciativa de ponerme en el lugar de ellos, y participar en las cosas cotidianas que realizan, como levantarse por la mañana, y practicar un rato con las clavav. El hecho de participar y realizar lo que él hace conlleva además un proceso auto-reflexivo, el cual me hace comprender más a fondo todo lo que estos *performers* me cuentan y todo lo que puedo aprender de ellos.

He pensado que los sujetos observados modifican su actitud cuando son conscientes de la presencia de la cámara y en consecuencia el registro deja de ser fidedigno y podría perder su rigor científico. Pero la propuesta fue que bajo determinadas circunstancias y en condiciones propicias, los sujetos se olvidan de la presencia de la cámara y se conducen normalmente como si los camarógrafos no estuvieran presentes. Esa posición invisible, estática, y totalmente observacional de la cámara es notoria en *films* como “*The Meat*

Fight (1974) o “*A Rite of Passage*” (1972) de John Marshall, en donde predominan las tomas muy largas y quietas y en los que la cámara se limita a observar y registrar la actuación de los sujetos sin interferir ni tomar ninguna iniciativa.

En el “cine directo” de Jean Rouch señala que es mejor solicitar y hasta promover la participación de los sujetos en el proceso de producción para evitar que el observador y el observado se refugien en mundos diferentes y aislados. Rouch pedía a los sujetos con los que filmaba que muestren su presencia en la pantalla. El uso de la cámara portátil hizo posible que Rouch pudiera desarrollar ese novedoso estilo que llamó cine directo y participativo. En el que la cámara es un sujeto activo en la película. Rouch decía que sólo así se logra “el relato de las historias.” (Reflexiones de Gaspar de Alba, 2006)

Con la experiencia que tenemos en el uso del video, en la producción de documentales para televisión, nos ha sido difícil romper con la tradición. Pero, finalmente, nos exigimos para tratar de entender un estilo nuevo que estaba acorde con el estilo de Jean Rouch, por lo menos en algunos detalles, y usar la cámara como herramienta de observación-participante, para registrar la *performance* de los lanzafuegos itinerantes: filmando directamente en el campo y sin arreglos previos, para que la realidad hable por sí sola y se revele” (Ídem, 96). Hay que recordar que la propuesta de Rouch no se limita a ir con la cámara siguiendo al personaje; esa es solo la técnica para desarrollar un proyecto que tiene que ver con la manera en que se comprende lo social y la relación del investigador con el mundo estudiado. Así, nos cuestionamos cuál es la relación planteada entre la cámara y los informantes.

Sin embargo, en el proceso de hacer la película la “realidad” tal cual se desea retratar también es una actuación en sí. Durante la filmación de “*Crónica de un Verano*”, Edgar Morin se quejó que una de las participantes, Marcelline, cada vez más forma un personaje, pero es su manera de narrar su propia historia (MORIN, 1985: 15 – 16). Los otros también lo hacen aunque quizá no sea tan evidente o tan claro durante la filmación. Así, podríamos pensar que es

inevitable realizar una representación de sí mismos ante una cámara, y para esto ante otro grupo, u otra persona. Cada uno de nosotros tiene su propia narrativa de vida, y construye la presentación de su persona según el contexto y el interés que se tenga en la interacción que se va a dar. Nuestra historia está entonces basada en la participación y en la interrogación a los sujetos sobre su forma de vida y su arte. Se ha visto reflejado en el modo con el que hemos planeado compartir con ellos la filmación en forma de retribución, para que se vean a sí mismos y dialoguen con nosotros intercambiando reflexiones críticas.

Por otro lado, el lugar indeterminado del campo de investigación, que resultó diferentes calles y trayectos que nos llevaron a viajar hacia Arequipa, Pucallpa y Lima. Se ve reflejado en el uso del espacio público como lugar para la investigación. Porque los espacios de encuentro con el sujeto no son propiedad de ellos, sino que ellos se apropian de estos espacios simbólicamente. Según Michel De Certeau (2000 [1990]: 129-130) cuando el espacio se relaciona con el sujeto, el cual entra en aquella escena pública para actuar, es en ese instante en que empieza un relato, y el espacio se convierte en un lugar, donde acontece algo. Adquiere vida y sentido transformándose de espacio a lugar. Esta idea que tomaré para tratar el lugar donde se desarrolla la performance del lanzafuego que se acomoda de tal modo, que permite manejar esta área de investigación que se encuentra deslocalizada. Porque si bien es en una esquina, o cruce de calles, hay tantas posibilidades que cubrirían toda la ciudad.

1.6. MARCO TEÓRICO

1.6.1. Performances de los lanza fuegos

Las presentaciones de los lanzafuegos para por la reivindicación que ellos hacen del espacio, y por la demostración de actividades que los identifican como grupo. Según la definición de cultura de Turner, los significados, valores y objetivos centrales de una cultura se ven en la acción, mientras dan forma y explican la conducta. De esta manera, todo acto humano está impregnado de significado. Es en la actuación repetida, en la performance que las estructuras

de la experiencia del grupo son replicadas, desmembradas, recordadas, re modeladas y hechas significativas.

Llegamos a una realidad intensificada, donde definimos Performance por actos vitales de transferencia: transmitiendo saber social, memoria, y sentido de identidad a través de acciones reiteradas. La intensidad es provocada, ya que a través de sí mismo el performer construye en su Cuerpo una narración o discurso que más tarde servirá de sustento a la relación entre él y los espectadores o el público. La performance que realizan es praxis cultural individual, no sólo es interpretar sino sintetizar dentro de las re interpretaciones actuadas. Se entiende la Performance según Schechner como el comportamiento continuo de acciones humanas con carácter provisional, en permanente construcción y movimiento. (SCHECHNER, 2000: 172)

Si combinamos esta noción con la de la experiencia, podemos tener un espectro completo de la elaboración subjetiva del lugar y de la propia identidad para los lanzafuegos. Según Casey, es la única manera de obtener conocimiento, cuya percepción de lo que nos rodea nos permite conocer la “esencia” fenomenológica, o más bien estar conscientes de la existencia de algo percibido. La percepción es constituida y constituyente, configurada de antemano por las estructuras sociales y culturales (CASEY, 1996: 21).

Dentro de la aprehensión empírica del espacio, el cuerpo sirve como un campo de localización. El cuerpo como objeto recibe y se impregna de las sensaciones del lugar ocupado, siendo una barrera porosa. La interacción entre movimiento, cuerpo y lugar produce 1 cierta idea de lugar y de cómo nos relacionamos en ella. El lugar es vivido y es sobre todo incorporizado: cuerpo y lugar se animan mutuamente. A través de cuerpos y vivencias nos volvemos individuos culturales (Ídem: 22 – 24). La exhibición del cuerpo, y de lo que dicho cuerpo puede hacer, en el artista itinerante es parte de formar un *statement*: una declaración, afirmación y exposición acerca de quién eres y de quién quieres ser. A través de las piruetas, del dolor, del esfuerzo físico se manifiesta una

identidad y un estilo de vida. En consecuencia, mediante las experiencias sensoriales se reconocen espacios y se los vive como propio.

El cuerpo y las destrezas que contiene son un elemento performativo que pueden tornarse en un objeto atrayente o de consumo. Así como los skaters de Estados Unidos han conseguido escalar en la estructura social, vendiéndose como individuos que marcan la tendencia “de la calle” a la par que realizan un deporte extremo y que exige el máximo de sus esfuerzos, los artistas itinerantes son identificados por un cuerpo que puede realizar acciones que no son comunes a su público. El control del cuerpo y el display de habilidades les proveen de cualidades distintivas que son aprovechadas para obtener recursos y continuar viajando.

Retomando a Rouch, en “Jaguar” el centro está en las historias de vida de los personajes, retratando el momento económico y político de Costa de Oro. Estas historias de aventura se unen para buscar lo desconocido, como si fuese una historia épica, una leyenda que se formula desde una figura mítica ajena. Rouch está proyectando el mito guerrero de origen greco romano sobre las experiencias de los jóvenes protagonistas (MACDOUGALL, 1995: 407). La construcción de héroes sugerida en “Crónica de un verano” se completa al verlos Rouch como guerreros económicos haciendo paralelo con sus antepasados. Somos testigos de la identificación de Rouch con su versión de los personajes y se asume que el público puede hacerlo, porque se tiene una cierta idea de quiénes observan el filme: personas provenientes de sociedades occidentales con cierta instrucción académica, y que se reflejan en el rol del aventurero masculino heterosexual. De la misma manera, estos aventureros tienden a auto mitificarse, a demostrar sus hazañas con fuego, a contar anécdotas en las cuales estuvieron entre un gran riesgo, donde el viaje se complica y atenta contra su seguridad. Son marcas de hazañas en la cuales ellos mismos se ven como los protagonistas, y éste es un punto que hay que tener en mente mientras relatan sus historias de vida.

El acento dentro de la sociedad contemporánea está en la habilidad de producirse como identidades sociales, donde las cualidades corporales han adquirido nueva importancia. La identidad personal se configura al mismo tiempo que se obtiene reconocimiento dentro del grupo, a partir de obtener un look completo de viajero y/o de artista callejero, y del mismo aprendizaje de realizar los trucos y/o de viajar: todos son procesos que responden a la producción de una nueva manera de entender el Cuerpo y la propia identidad dentro de un grupo social, el cual no se puede desligar del lugar donde efectúa dichos procesos. Ambos son indesligables y se necesitan uno al otro para existir, aunque luchar por los espacios pueda ser conflictivo.

1.6.2. Itinerancia como estilo de vida transgresor

En tanto que viajeros, los artistas itinerantes realizan estrategias constantemente, para sobrevivir materialmente y para establecer rutas en las que se puedan desplazar de manera segura. Sin embargo, ellos se cruzan con actores que los juzgan, y/o que no les permiten desarrollar sus actividades. Esto se debe a que realizan acciones consideradas transgresoras, entendiendo la transgresión como la práctica de uno o varios comportamientos que rompen dichas barreras, son comportamientos “fuera de lugar” los cuales llaman la atención y pueden ser usados de manera subversiva, aunque no tienen por qué ser intencionales (CRESSWELL, 1996: 3 – 4).

La transgresión sirve para poner en primer plano el mapeo de la ideología en el espacio y el tiempo. Sus márgenes nos hablan de la “normalidad” y de los límites demarcados por grupos involucrados, lo cual nos lleva al conflicto por los discursos ejercidos sobre un mismo espacio pero diferentes lugares para los transeúntes, autoridades, conductores y artistas itinerantes. La representación del espacio y los espacios de representación se expresan de maneras divergentes: las primeras generan lugares de poder y de concentración del capital (en su sentido más amplio), las segundas producen un simbolismo derivado en lugares comunes y en transgresiones a los usos primarios de los lugares diseñados por la clase dominante. En el contexto analizado, vemos cómo una representación legitimada toma forma y se

autoriza mediante las prácticas individuales y refuerza sus identidades, permitiendo su apropiación y la transformación espontánea del espacio compartido.

El espacio es una analogía del mundo social, bajo condicionamiento a valores. Es también un proceso histórico, por ello posible de de/re/construir: los lugares ya determinados son contestados desde el simbolismo de poder y la apropiación subversiva del espacio cotidiano. Las dos vías son aplicadas por dichos jóvenes para legitimarse y legitimar sus prácticas, explorando estilos de vida que refuerzan su ocupación del espacio. Sin embargo, esta construcción de un nuevo lugar y la voluntad de ir progresivamente imponiendo esta perspectiva con fines estratégicos se chocan con el rechazo hacia ellos.

El rechazo se percibe, pues no es enteramente velado sino que se presenta casi de manera irracional. La segregación responde a la construcción de un Otro que se empieza a temer sin conocerlo, donde la separación geográfica genera una “burbuja de seguridad” pasando de un espacio público a un espacio privado pero colectivo. Esta exclusión espacializada y literal expulsión de partes de la población está de acuerdo a la visión de la ciudad vista como caótica, la cual necesitaría esquemas ordenados y fronteras claras para ser vivible.

Para Delgado, el espacio público *“en tanto espacio de todos, no podría ser objeto de posesión pero sí de apropiación”* (DELGADO, 2009). Debe imperar la libre accesibilidad, así como la fluidez entre espacios pensados para vivienda y trabajo desde el punto de vista urbanístico. El espacio público es planificado y por lo tanto busca reflejar las relaciones de poder, al mismo tiempo que impone una apariencia limpia, bella, segura: valores que las autoridades proclaman como propias. Todo lo cual no entre en dicho esquema, en este caso jóvenes con ropas raras haciendo una práctica que no es considerada como artístico o como una fuente de ingresos legitimada por el imaginario cultural regional, en horas en las cuales “podrían estar trabajando”, es sometido a control y a la

posible expulsión. Así, tenemos un conflicto latente que se evita, manteniendo siempre recelo dentro del mismo espacio.

1.6.3. Relación con el espacio urbano

Dentro de un marco de constante desplazamiento, los jóvenes itinerantes se mueven en espacios que son experimentados, percibidos e imaginados. Los espacios tienen la potencialidad de afectar la representación de lo que es una esquina o una calle, y además de actuar como material productivo respecto a prácticas espaciales (HARVEY, 1990: 263). Las prácticas espaciales obtienen su eficacia a través de la estructura de las relaciones sociales en las que se articulan.

Según Cresswell, el lugar es más que un referente espacial pues implica un sentido de propiedad, y un significado determinado por las relaciones de poder y las dimensiones simbólicas compartidas por la Sociedad. Así, nosotros creamos lugares constantemente y los re significamos, a través de la experiencia y de la reflexión. Podemos entender entonces al espacio como una categoría vacía que sirve de contenedor a significados y referencias construidas individualmente y socialmente (CRESSWELL, 1996: 3 y 9). La apropiación a partir de las prácticas sociales pasa por una internalización conceptual del espacio, pero la interacción simbólica de las relaciones sociales (diferentes orígenes étnicos, bagajes culturales) dentro de espacios compartidos resulta en nuevas explicaciones y en creencias compartidas.

La apropiación a partir de las prácticas sociales pasa por una internalización conceptual del espacio, pero la interacción simbólica de las relaciones sociales (diferentes orígenes étnicos, bagajes culturales) dentro de espacios compartidos resulta en nuevas explicaciones y en creencias compartidas. Para Tuan, los lugares icónicos son puntos focales donde cada sociedad aplica sus propias interpretaciones tal y como los parques son entendidos bajo varias visiones dentro de una misma sociedad. Estos lugares perdurables “hablan” a las personas, obtienen un significado permanente dentro de sus referencias espaciales. Un espacio sin referentes específicos mediante la percepción (no

experimentamos por los sentidos dónde termina y dónde comienza un perímetro) toma sentido cuando se lo asocia con emociones, con un pasado compartido, con una identidad colectiva (TUAN, 2001: 170 – 171).

El significado de los espacios, como las esquinas para los performers que observamos, se gana progresivamente, volviéndose un referente para ellos dentro de la ciudad. También es un referente dentro de su cotidianidad y en la construcción de sus identidades en tanto que grupo social: es a través de la práctica del tragafuegos y de la vivencia de su práctica que se acumulan historias, anécdotas, que las esquinas cobran vida para ellos. Es el mismo caso para las rutas que realizan, las cuales se comparten de viajero a viajero, o los hospedajes en los cuales la mayoría de ellos termina pasando las noches. El lugar tiene la capacidad de guardar, de acuerdo a Casey pueden albergar tanto lo físico como lo inmaterial: memorias, pensamientos, sentimientos. Los lugares ocurren: no son una cosa sino un evento único, a partir de varios elementos (percepciones, referencias espaciales, emociones) cobran el significado que los hace lugares, y cada elemento se mantiene cohesionado por ser parte de un mismo lugar (CASEY, 1996: 29 Y 31). Vínculos de tipo afectivos se desarrollan progresivamente con una ruta, un paradero, una esquina en la que se ganó una buena plata alguna vez. Esto almacenando historicidad para el individuo y también para el grupo. El valor de sus experiencias como viajeros y como artistas callejeros se vuelve tal que compartir vivencias dentro de dicha comunidad es el nuevo eje de su narrativa de vida.

La constante itinerancia de los sujetos de estudio también obliga a considerar la transitoriedad del lugar. Las esperas en las estaciones de bus, o la primera exploración de una ciudad a la que se acaba de llegar son experiencias que marcan significados. Practicar la itinerancia en este caso es un momento que se construye y se evoca, no solamente en el plano espacial sino temporal. Es el caso además de convenciones e intervenciones urbanas, donde un motivo en especial produce una situación que es efímera como los segundos en los cuales la luz del semáforo está en rojo y el performer puede presentar su arte. Al mismo tiempo, se va construyendo un lugar, una demarcación simbólica

sabiendo en qué semáforos se gana más dinero o en cuáles hay menos Serenazgo.

Dentro de la práctica del lanzafuegos y de la itinerancia, se permite pensar a la ciudad como redes, en tanto que contenedores de relaciones sociales. Son las redes las que permiten vivir, adaptarse y reproducirse en la Ciudad, y es justamente eso lo que hacen estos jóvenes: la configuración de redes culturales y vínculos personales en un estilo de vida que incluye artesanos, malabaristas, artistas de Poi,... Si consideramos la argumentación de Simmel, según el cual en la ciudad existe la necesidad de agruparse ante un ambiente hostil, la búsqueda de identidad y de diferenciación es permanente. Provee de una sensación de libertad pues hay más oportunidades para hacerse sentir diferente (SIMMEL, 1994). Así estamos ante uno de los espacios de la sobre modernidad, ante la generación de estilos diferentes de vida que en el artista itinerante vive en un espacio, en un tiempo y a través de una destreza específica.

2. DISEÑO METODOLÓGICO

El trabajo de campo permitió que nos acerquemos a los protagonistas, los lanzafuegos, y que conversemos y acompañemos durante el día para observar lo que hacen durante el día, a modo de conversación.

2.1. Campo

Para definir el trabajo de campo a efectuar en esta tesis, se tomó la definición de Guber según la cual el campo va más allá del límite espacial o temporal. El investigador, según ella, debe estar dispuesto a ver dicha determinación como flexible ya que ésta es influenciada tanto por los informantes como por lo que se vaya descubriendo durante la etnografía (GUBER, 2004: 58 – 59). Aun así, el campo ya ha sido delimitado desde el planteamiento teórico y es poco

probable que en su base cambie. Por ello, se divide el mismo en temporal, espacial y conceptual.

2.1.1. **Campo temporal:** Yo conocí a Max una noche de Mayo de 2011 en una calle de Barranco cuando lo vi haciendo su performance de lanzar fuego por primera vez y me acerqué para conversar. Desde ese día estuvimos en contacto durante casi tres años. No fue constante porque él viajaba mucho a las provincias pero cada vez que pasaba por Lima nos reuníamos en las casas donde se quedaba, en cafés y restaurantes y también en mi oficina en el trabajo. Después hicimos dos viajes juntos a Pucallpa y Arequipa de cinco días cada uno. En resumen, he pasado bastante tiempo con el sujeto de mi investigación y he tenido la oportunidad de compartir experiencias y estar a su lado en diferentes momentos: trabajando, conversando, viajando, viéndolo preparar sus presentaciones y hasta fumando yerba en algunos momentos. Eso aparecía en el video pero los asesores me pidieron que lo saque porque yo aparecía en las imágenes.

2.1.2. **Campo espacial:** Los espacios donde trabajamos juntos para esta producción audiovisual fueron tres: Lima, Arequipa y Pucallpa. En Lima pasamos mucho tiempo grabando principalmente de noche en los semáforos de Miraflores, Surco y Barranco, distritos por los que tenía mayor preferencia para performar porque según dice “tienen semáforos que cargan más”.... eso significa que dejan más monedas. Lo observé haciendo malabares con clavas y con antorchas encendidas y también lanzando fuego que son sus tres principales presentaciones. En realidad prefiere los malabares y las antorchas y sólo lanza fuego cuando los semáforos no cargan como él quiere porque tomar gasolina le da dolor de estómago y luego tiene que tomar leche para limpiarse. Viajamos a Arequipa y nos quedamos cinco días...allí observé cómo se ubica en una ciudad que no conoce, cómo busca alojamiento, sitios dónde comer, los “parches” donde están los viajeros como él y especialmente su

forma de recorrer las calles para ubicar las esquinas con semáforos con más tráfico.

Fuimos a Pucallpa porque Max insistía en conocer la selva del Perú y tomar la “yerba de los chamanes”, es decir participar en una sesión de Ayahuasca...hice contactos con unos amigos en esa ciudad y lo acompañé a una sesión donde pasamos casi toda la nochetomó la yerba y yo también pero no quiso comentar sobre sus visiones más bien al día siguiente fue a una cabina de Internet y le contó por el Facebook a su madre toda su experiencia con el chamán.

- 2.1.3. **Campo conceptual:** A partir de mi observación y seguimiento a Max me acerco al estilo de vida de los jóvenes artistas de la calle, pero no a esos que viven en sus casas y salen a hacer presentaciones y los semáforos para ganar algunas monedas, sino a los que han hecho del viajar el objetivo primario de sus vidas. Jóvenes como Max y otros que aparecen en el audiovisual que llevan años y años viajando sin parar, sin arraigarse en ningún sitio, que siguen rutas ya abiertas por otros a lo largo de América Latina, desde Panamá hasta Chile y Argentina y que recorren esas rutas una y otra vez.

2.2. ENFOQUES METODOLÓGICOS

2.2.1. Observación participante

El primer enfoque que se empleó fue el observacional, en tanto que público de los futuros sujetos de estudio y compartiendo las mismas intersecciones temporales y espaciales de sus actividades productivas – malabares, lanzafuegos, etc. Este proceso se realiza desde un punto de vista que busca ser horizontal. Según Guber, la parcialidad propia del investigador debe intentarse dejar de lado por todos los medios posibles, ya que interfiere con la recaudación de datos y nos deja respondiendo a nuestras preguntas de manera cómoda y sin cuestionar nuestro marco teórico.

Así, señala que se debe comprender de antemano el marco interpretativo de estudio y diferenciarlo del de los investigados (GUBER, 2004: 203), aparte de abrir la entrevista y alejarla de formalismos o de preguntas muy rígidas que no incorporen los propios conceptos del investigador. Es decir, dejar las técnicas más directivas y acercarse a una asociación libre. Guber nos recuerda, mediante Bourdieu, que el investigado e investigador pertenecen a dos sectores diferenciados donde uno pregunta y otro responde: uno se personifica como activo y otro como pasivo, en una situación controlada por el primero y que no es habitual para el segundo, creándose una relación necesariamente asimétrica (Ídem: 209 – 210) que aumenta si es que se va a investigar a un espacio de menor estrato socio-económico del investigador, o donde las diferencias étnicas son muy fuertes. En el caso contrario, el investigador aún posee la legitimidad académica para sopesar sus interrogantes y obtener respuestas.

Si bien con Malinovski se introduce la exigencia de salir del punto de vista del investigador, “quitarse los anteojos” para ponerse los del investigado; esta demanda parece inalcanzable. Lo que se puede conseguir a través de la observación es realizarla sin filtros, concentrándose en la sociedad vista en el momento de la investigación (Reflexiones de ÁLVAREZ ROLDAN, 1994). De esta manera, se realizó el trabajo de campo relacionándose con los jóvenes itinerantes, entrevistándolos repetidas veces antes de proceder a la etapa audiovisual. También se siguió al informante clave Max en sus viajes a Arequipa y a Pucallpa, desarrollando un vínculo mayor y observando diversos matices en su forma de visa y de viaje.

2.2.2. Auto etnografía

Gran parte de la relación con el tema de estudio pasó, en efecto, por la propia percepción y experimentación de lo que significaba ser itinerante, y lo que es ser un lanzafuegos como Max. La antropología, si busca el total conocimiento de la situación del Otro estudiado, debe sentir y vivir las experiencias de éste, y a partir de ello reconocer sus maneras de sentir y su relación con lo sentido. Captar la sensorialidad es el nuevo desafío de dicha ciencia social, dentro de

un nexo heterogéneo; y de una reformulación y reinterpretación de la cultura al mismo tiempo de la vivencia (KERSENBOOM, 1996: 80 – 81).

La perspectiva mencionada busca eliminar la distancia entre el antropólogo y un objeto de estudio frío y distante, ir “*más allá de la formalización, codificación e incluso articulación*” (Ídem: 83): el individuo en su dimensión social es concebido dentro de experiencias particulares y no como un ser homogéneo y generalizable. Es necesario estudiar la lógica interna de las acciones humanas y trabajar a partir de sus contextos culturales. Lo que propone Kersenboom es una participación participante, donde la subjetividad juega un rol tan importante como la pretendida objetividad de lo estudiado. Lo relativo de la experiencia para el investigador se conjuga con la realidad concreta de lo ocurrido: sus recursos son sus propios sentidos y la aproximación a las performances.

La información obtenida pasa por la percepción del investigador necesariamente, por lo cual era obligatorio realizar las mismas actividades del observado. Aunque estamos conscientes que éstas mismas varían por el registro audiovisual y con la posibilidad de contar con recursos para movilizarse y hospedarse, se procuró igual interactuar y representar las acciones de los lanzafuegos.

Llegamos a una metodología de lo sensorial a partir de la experiencia, que involucra imágenes del acto corporal, gestos y experiencia por narraciones. El investigador debe ser capaz de reconocer categorías sensoriales del Otro. La imagen evoca, pero no permite vivir lo que el observado vive. La vivencia prima por ser una socialización, una experiencia directa de lo estudiado. La observación es necesaria para replantearse el extrañamiento ante lo vivido y examinar la reflexibilidad de los actores. Así, el trabajo de campo no es sólo un estudio acerca de un tema teórico o de un grupo social, versa sobre la interpretación de nuestras vivencias dentro del cuadro de una sociedad en teoría ajena.

2.2.3. Registro audiovisual

El registro ocurrió en una fase posterior, y se tuvo en cuenta que sería un factor clave en la interacción con los lanzafuegos, además de la comprensión del campo espacial. Según Collier, la geografía cultural y el medio ambiente sirven como marco de referencia dentro de los objetivos de la investigación, lo cual se logra mediante el registro audiovisual (COLLIER, 1986: 29). La relación de la comunidad estudiada con la ecología política es importante para comprender los efectos de esta relación en su vida diaria y en la construcción de conceptos como lugar, espacio, hogar. Así, lo que denominamos pueblo o ciudad es una producción cultural y social (Ídem: 33) y sus representaciones son posibles de ser comparadas a través del tiempo. De esta manera, podemos registrar el aspecto del grupo con el cual queremos trabajar, el “*outer face*”, reflejando dimensiones culturales y emocionales (Ídem: 36). Si cada cultura tiene sus propias representaciones y demostraciones, debemos estudiar cómo se expresan y se representan, y por qué escogen hacerlo de tal forma.

Para Rose, se deben abordar las relaciones de poder y las connotaciones ideológicas de cada visión, y alejarse de la naturalización de la mirada (ROSE, 2007: 7 – 9). Así, la autora divide la cultura visual entre la composición de las imágenes, sus efectos, la forma de mirarlas, desde qué contexto cultural son miradas y finalmente si es que son desafiadas o no. Esto se simplifica en modalidades de producción, imagen y audiencias. Lo que nos pide el artículo es cruzar estos sitios donde el significado de la imagen es creado con enfoques tecnológicos, compositivos y sociales (ídem: 16 – 17). Desde este punto de vista, el documental fue producido con el principal objetivo de efectuar una investigación sobre los estilos de vida de los jóvenes itinerantes que performan como artistas callejeros. La audiencia es pensada ante todo como académica, y son miradas desde la antropología y desde la experiencia personal del realizador como periodista y documentalista.

En este punto, se consideró el peligro de la naturalización a través de la cámara. En efecto, las imágenes con las que seleccionamos trabajar y el enfoque bajo el cual tomamos una foto o realizamos un encuadre están

determinados por lo que creemos ver y por lo que queremos ver. Así como en la sistematización por medio del recojo organizado de datos, también nos alejamos de la creencia occidental acerca de la infalibilidad de la tecnología y de la evidencia sensible como la foto o el filme. Si bien se mencionan las primeras impresiones como tácticas para evitar sesgos particulares (COLLIER, 1986: 167 – 168), no es suficiente reducirlo a la técnica sino reflexionar en torno a ello.

2.3. INSTRUMENTOS DE METODOLOGÍA

2.3.1. Observación participante

No llevé un cuaderno de notas específico para el proceso de observación. Pero en las tres ciudades que fueron el ámbito espacial de la producción, utilicé el mismo método que en periodismo, observar, preguntar y repreguntar ...de esa forma pude conocer, cómo se ubica en las ciudades, cómo consigue alojamiento, sitios para comer, lugares donde viven otros viajeros...etc.

Me inserto en el medio, invadiendo los espacios de los cuales se han apropiado, con la intención de entablar una buena relación con los lanzadores de fuego a los cuales se está entrevistando. He probado hacer lo que ellos hacen, y me resultó difícil. No es fácil hacer malabarismo con dos clavos, y mucho menos con tres o cuatro. Pero mi frustración, no implica que no aprenda de las explicaciones directas que ellos podrían hacerme de sus actos.

2.3.2. Técnica de entrevista semi-estructurada

Las entrevistas se basan en las experiencias y la observación desde los primeros encuentros con el informante. Básicamente observo, participo, pregunto.

Con la intención de obtener los datos que cubran las preguntas del plan de investigación. Nuestra intención era comprender a fondo las características del

estilo de vida que estos *performers* tienen, y en que situaciones conlleva que tomen ciertos riesgos.

2.3.3. Grupos focales

Nos hemos reunido varias veces con algunos de estos lanzafuegos que encontramos por ahí, la mayoría amigos de Max, que fueron y aparecen en el documental. Con el fin de revisar el contenido del video y plantear problemas que podrían tener, para conocer cómo los resuelven. También, para que cuenten sus experiencias como viajeros y los riesgos que toman en sus viajes y en su arte. Tuvimos solamente tres de importancia. En Lima visité tres veces una casa o nido de viajeros que hay en el distrito de Barranco donde pude observar cómo se organizan para vivir, cómo comparten los gastos para las comidas, cómo pagan el alojamiento y cómo se distribuyen las tareas dentro de la casa. Había un grupo integrado por un chileno, una argentina, Max y un peruano.

En Arequipa visitamos un parche, es decir un sitio de venta de manualidades de los viajeros como Max, allí conversamos con una chica de escocia que lleva un año viajando por América, un brasileño que está viajando por 20 años y un peruano de la zona de Rioja que está fuera de su casa por 5 años.....todos cuentan sus historias y explican por qué han escogido ese estilo de vida de constante viaje.

2.3.4. Registro audiovisual

Utilizando cámaras filmadoras profesionales y grabadoras de sonido también profesionales se obtuvo un registro sobre el estilo de vida de estos *performers* modernos. Que puede ser reutilizado. Con el fin de guiar las grabaciones y economizar algunos recursos, se realizó un Guion para el registro audiovisual. Aunque ya teníamos más de quince horas de grabación, el trabajo tuvo su peso en recolectar las secuencias necesarias para cumplir con el guión planteado.

2.3.5. Auto etnografía

Durante la producción del video etnográfico compartí mucho tiempo con el sujeto, viajé a Pucallpa y Arequipa en bus, nos alojamos y compartimos habitación en pequeños hostales donde el precio de una habitación no pasa de 20 soles la noche, practiqué un poco de los malabares con antorchas encendidas como se ve en el audiovisual, caminé muchas calles junto con él buscando las esquinas más adecuadas para que haga su presentaciones y hasta fumamos yerba en la habitación del hotel en las largas mañanas cuando se dedicaba a tejer pulseras y collares o engarzar piedras en pequeñas pulseras.

Durante el viaje pude sentir las grandes diferencias entre el estilo de vida de Max y el mío. Aparte de su capacidad para desarraigarse, una gran diferencia es su sentido del tiempo. Para él no es importante la precisión de los minutos y horas. Sólo existen bloques de tiempo, el día y la noche. De día ensaya o teje, y de noche sale a los semáforos. Para producir este documental me tuve que adaptar a su tiempo y su ritmo. Lo que pudimos haber grabado en unos días se extendió por meses.

CAPÍTULO II.

REFLEXIONES SOBRE EL TRABAJO DE CAMPO

1. ETNOGRAFÍA ITINERANTE

Para encontrar las respuestas a nuestras preguntas, decidimos trabar amistad, involucrarnos y participar en las jornadas de Max Arévalo, un argentino de 23 años de edad que practica el peligroso acto de tomar gasolina y lanzar fuego en las esquinas de los semáforos y que gracias a ese y otros trucos que presenta en las calles puede ganar lo suficiente para viajar incesantemente por las principales ciudades de América del Sur.

El modo en que el audiovisual ha trabajado es en base a la teoría formulada por algunos de los antropólogos y científicos sociales más importantes sobre el tema de la *itinerancia* y la *cultura callejera*. Entre ellos Michel de Certeau (2000 [1990]), Marc Augé (2000 [1992]), Nestor García Canclini (1997), entre otros, quienes han propuesto maneras diferentes de entender a los “otros” (aquellos quienes pueden ser estigmatizados por una sociedad moderna e industrializada que los ven como unos simples marginales sin oficio). Estas propuestas teóricas que reivindican a este grupo humano, como una tribu urbana inmersa en la sociedad contemporánea que rompe con el sistema y reclama un espacio propio al igual que cualquier otro grupo; son aplicadas en la propuesta visual.

Michel de Certeau señala que los espacios de paso, se convierten en lugares, cuando se empieza a relatar algo sobre ese espacio, una historia, una anécdota o cualquier otra cosa. Adquieren los lugares, un significado para los seres humanos dándole importancia en un determinado tiempo y lugar (Tomado de DE CERTEAU, 2000). Las esquinas de los semáforos constituyen los espacios de paso más importantes para los artistas viajeros. También en el documental se ven varios de ellos:

- Esquina de la Av. República de Panamá con Ramón Castilla en el distrito de Surco. Es un semáforo que dura 70 segundos y permite que MAX pueda hacer una buena presentación de lanzar fuego.
- Cruce de la Av. Angamos Este con Velasco Astete en Surco. Semáforo de 65 segundos. Hace malabares con antorchas encendidas.
- Cruce de Av. Petit Thouars con Bernardo Alcedo en Lince. Semáforo de 50 segundos. Malabares con antorchas encendidas.
- Cruce de Av. Thomas Marsano con Av. Angamos Este, semáforo de 65 segundos. Hace malabares con antorchas encendidas.

Creo en ese sentido que la cámara podría registrar esos momentos, en que la calle podría tener un significado especial, ser calle como escenario y no ser una imagen repetida para la mayoría de gente que conoce muy bien un semáforo aburrido o una esquina de la ciudad. Marc Augé señala algo parecido, que se complementa con lo anterior, y privilegia “el relato como trabajo que, incesantemente, transforma los lugares en espacios a los espacios en lugares” (2000[1992]: 86). Mientras que, Nestor García Canclini (Ibíd.) ve el espacio urbano como un lugar privilegiado del intercambio material y simbólico del habitante latinoamericano. Así mismo, Canclini, considera a los viajeros como los grandes protagonistas de nuestras grandes ciudades.

Los espacios por donde circulan estos jóvenes itinerantes son centros urbanos que comparten, dentro del contexto latinoamericano, una mezcla entre exclusión y consumismo en auge. Si bien el documental se lleva a cabo en Perú, las rutas seguidas por los informantes y los estilos de vida que comparten se registran a nivel del continente. Lo que tienen en común las ciudades en las que trabajan es que, como en la mayoría de países en vías de desarrollo, las desigualdades económicas y sociales marcan distancias físicas en la geografía.

En estas ciudades fragmentadas por enclaves, es difícil mantener principios de apertura y libre circulación. Se limita el espacio público para privilegiar la propiedad privada (CALDEIRA, 1999: 83), por diversas razones que van desde la percepción de inseguridad hasta motivos étnicos. Las ciudades se convierten

en espacios articulados por redes que responden al interés privado, sin que esto signifique que solamente obedezca al poder adquisitivo. Las zonas donde viven los sectores pudientes generalmente están aisladas físicamente, procurando cortar cualquier necesidad de salir de dichos espacios y generando un ambiente de homogeneidad de clase (Ídem: 88 – 90). Por el otro lado, los sectores con menores recursos viven en áreas excluidas de la ciudad no intencionalmente, sino que son apartadas por sectores con poder adquisitivo e ignoradas por el Estado. En sociedades donde se demuestra el estatus a través del consumo, quienes no tienen acceso a él deben resignarse a elaborar sus propias estrategias de protección y organización.

Cada vez más la calle como espacio público se ve objetada, dejando de ser espacio de sociabilización por temor, rechazo o prestigio (Ídem: 93). Al mismo tiempo, la calle es retomada desde un enfoque lúdico y que reta a la planificación modernista urbanística. La corriente posmoderna rompe con la idea que la planificación y el desarrollo se debe enfocar en una escala masiva y en tecnologías racionales: se reivindican historias locales, tradiciones vernaculares, diseños espaciales especializados y, sobre todo, diversificados (HARVEY, 1990: 258). La deconstrucción de que esto implica pasa no solamente por cómo se ocupa el espacio desde el urbanismo de Estado o el diseño de áreas residenciales, sino que intervienen las acciones cotidianas de los diversos actores que integran la sociedad. Diferentes transgresiones y usos inesperados rompen con las trayectorias impuestas; y en los cruces peatonales son los artistas callejeros quienes irrumpen con su uso establecido. Inicialmente, el camarógrafo y yo decidimos observar desde una distancia prudencial la vida nocturna del lanzafuego. Lo grabamos varias noches en diferentes semáforos de Barranco, Miraflores y Surco, los distritos donde suele hacer sus presentaciones callejeras hasta que se percató de nuestra presencia y pudimos acercarnos para conversar.

Max tiene que luchar y hacer una serie de negociaciones para conseguir una esquina, o tener un espacio y tiempo para trabajar. Ya que tiene que competir con otros artistas, ambulantes, comerciantes, o el Serenazgo que evita que

trabajen allí. Estos personajes toman ciertos riesgos, y en algunas ocasiones ha tenido que pasar por algunas peleas donde tuvo que dejar una esquina, o casos en que los cuidantes le quitaron las clavos. Una vez apropiados del lugar, tienen que poner a prueba su entrenamiento para usar el intervalo de tiempo del semáforo y mostrar su acto lo más perfecto que se pueda, ya que cualquier oportunidad podría venirle algunas monedas al encantar a sus espectadores.

La competencia interurbana ha abierto espacios para que procesos laborales más flexibles puedan presentarse, en términos de movilidad geográfica. Además, los gobiernos han sido forzados a hacer sus ciudades más atractivas como centros de consumo (Ídem: 260), y por ende, de estilos. Según la primera aseveración, el costo del cambio de ubicación de las empresas ha bajado en las últimas décadas. A este hecho, se suma que la demanda laboral se ha diversificado y la sub contratación ha generado que los jóvenes urbanos puedan trabajar para servicios transnacionales o que los trasladen a sedes dentro de un país o incluso de un continente (FRIEDMAN, 2006: 46 – 48). De esta manera, se entiende que estos jóvenes itinerantes puedan recorrer países y acomodarse a la calidad de vida que éstos ofrecen, o que puedan mantenerse económicamente pues existe un sistema informal de oferta de mercado que no interfiere con sus constantes traslados.

El viaje para personas como Max Arévalo es una forma de iniciación, un rompimiento con el hogar y el puente que los convierte en personas adultas. Los ingleses decían que los muchachos para hacerse hombres tenían que “*run away to the sea*” (“salir de casa”). Pero, unos se lanzan a ese estilo de vida viajero con muchos recursos y facilidades mientras que otros, carentes de apoyo, como Max, deben adoptar un estilo de vida más riesgoso. Ahí, en ese otro mundo que ellos crean, dependen de sus propias reglas y estrategias. Entonces el objetivo de nuestro trabajo ha sido recoger en un video documental, las experiencias cotidianas, las relaciones sociales y los desafíos que plantea una forma de vida tal, cómo se relacionan con la sociedad en su

conjunto, alianza y al mismo tiempo se consideran a ellos mismos como outsiders = uso estratégico.

Sin embargo, el estilo puramente observacional que nos propusimos al inicio de la producción documental, no logró proporcionarnos la mirada etnográfica que buscábamos en el proyecto porque nos dimos cuenta que solamente observando a Max, no podríamos conseguir ingresar a su mundo interior, su forma de ver las cosas, su cultura y sólo conseguiríamos mirar desde afuera su estilo de vida.

2. LOS JOVENES ITINERANTES COMO OBJETOS DE ESTUDIO

Para estos jóvenes, hombres y mujeres, cuyas edades varían entre los 18 y 30 años y que provienen de países como Chile, Argentina, Brasil y Colombia, el objetivo no es ganar dinero para vivir sino para viajar y conocer.

“Hoy estoy aquí y mañana puedo estar en otra ciudad, nada me retiene, lo que me gusta es saber que no tengo que levantarme para ir a una oficina o un empleo rutinario. Yo hago mi tiempo”
(Maximiliano, lanzafuego argentino de 19 años, que está de paso por Lima. Cinta DVCAM N°2 del registro de video realizado el 10 de junio, 2011).

¿Qué puede hacer un conductor durante los sesenta segundos que dura en promedio un cambio de luz en el semáforo? Si no hay nadie a quien llamar por el teléfono celular, pues nada, solo esperar y mirar. El espectáculo del *performer* callejero hace que los sesenta segundos pasen más rápido, aceleran la cuenta regresiva y distraen al ocasional espectador. En las esquinas donde hay artistas callejeros el tiempo pasa más rápido y divertido y si el acto provoca admiración uno se siente más dispuesto a bajar la ventanilla y pagar por el show.

En la esquina del semáforo donde Max realiza sus presentaciones el público principal son los conductores de vehículos. Son un público cautivo, que no puede ir a ninguna parte mientras no cambie la luz del semáforo. Están obligados a mirar lo que el artista presenta y luego deben decidir si le dan o no una moneda.

Durante el tiempo que lo acompañé en Lima y en otras ciudades observé que el público mira con mayor atención y retribuye con más generosidad en la medida que el espectáculo sea novedoso y le resulte atractivo. Si el show implica algún riesgo como lanzar fuego tomando gasolina más cerrada es la atención y más monedas recibe el sujeto. No todos dan, algunos se hacen los que no miran para no dar. El que no mira no se siente obligado a dar. Los taxista son bastante generosos, casi siempre dan monedas, también los conductores de camionetas 4x4. Los hombres están por lo general más inclinados a dar que las mujeres.

Como lo explica en el video, Max calcula con mucho cuidado el tiempo de su presentación de tal forma que le quede tiempo suficiente para “pasar a cobrar” como afirma en el video. Cuando pasa a cobrar tiene diferentes frases para motivar a los conductores, a veces dice : “A ver a ver quién me colabora , quien me colabora” otras veces dice : “Show de fuego en el semáforo....a ver a ver ...” y algunas veces dice: “ Bienvenidos al show de fuego... auspicia Inca Kola” (por el color de la gasolina que toma). En el video se observa que en una noche cualquiera en un cruce de semáforos puede recibir entre 12 y 19 soles. Si en una noche se presenta en dos semáforos distintos puede llegar a recoger hasta 26 o 28 soles.

En la *performance* callejera se necesitan ambos elementos tanto el artista como el conductor, a ambos les interesa que se produzca y eso es lo que hace posible la existencia y la continuidad de estos *performers*. El espectáculo dura apenas cincuenta o sesenta segundos pero deja en el espectador la sensación de haber presenciado una apreciable demostración de habilidad y luego

desaparece sin dejar huella. Es un instante y ya, pero cumplen cabalmente su objetivo para ambos: el artista callejero y el conductor-espectador.

Ese espectáculo impactante y fugaz que se presenta en los contados segundos que dura el semáforo, se valora no tanto en términos estéticos sino de desempeño, aquí se paga la habilidad de hacer el acto sin fallar, sin errores y con la mayor dosis de riesgo.

Otro aspecto interesante es el que se refiere al espacio geográfico en que se mueven estos *performers* itinerantes, sean malabaristas, *breakdancers* o lanzafuegos. No realizan sus espectáculos en cualquier lugar de la ciudad sino en sitios específicos que cumplen con algunos requisitos indispensables para que su acto sea rentable, que es al fin y al cabo su objetivo primario. Había que ubicarse y hacer un seguimiento a estos jóvenes. Es así que conocimos y registramos aquellas esquinas ubicadas en calles con alto tránsito y en distritos de nivel económico medio o alto donde no duele tanto desprenderse de unas monedas para pagar un espectáculo callejero. Por eso su espacio se extiende por los distritos de Surco, Miraflores, La Molina y San Isidro. Encontrarlos y seguirlos fue la mayor dificultad, que siguió con la identificación de aquellos horarios de circulación.

Maximiliano dice:

“La esquina se siente, se conoce al instante, no necesitas más que unos minutos para saber si puedes trabajar allí y si no funciona te mudas a otro lugar... también es un asunto de horario, una esquina puede ser buena a una hora y mala a otra.” (Cinta DVCAM #1 del registro de video del 12 de Junio de 2011)

Ya que, en su mayoría los *performers* a los que nos referimos son viajeros que pasan por la ciudad y apenas se quedan una o dos semanas. Encontramos en ellos un fino sentido de ubicación del espacio porque no es asunto de ubicar un distrito sino una calle, una esquina especial, en una ciudad que apenas están conociendo porque llegaron quizá hace una semana atrás. Un lugar que les

permita desarrollar su *performance* y un semáforo que dure más de 50 segundos para que el espectáculo pueda cumplir sus objetivos.

3. APORTES DEL PRODUCTO AUDIOVISUAL A LA ANTROPOLOGÍA VISUAL

El aporte a la antropología visual en este proyecto audiovisual es dado en que a través del uso del video como herramienta de registro y exploración, podremos acercarnos y conocer y comprender el estilo de vida itinerante, de un importante grupo de personas que viven en constante movimiento en Latinoamérica y que están siendo pasadas desapercibidas.

La segregación urbana contemporánea es complementaria al uso de la violencia urbana: por un lado, el temor al crimen es usado para legitimar medidas de seguridad y vigilancia en aumento; por el otro, la proliferación de la percepción de inseguridad se torna el contexto para que los individuos generen estereotipos en la medida en que categorizan a diferentes grupos sociales como peligrosos (CALDEIRA, 103). El documental permite dar a conocer que estas personas que construyen y forman parte del paisaje urbano, tienen más que mostrar. Así, este producto audiovisual busca cambiar los estereotipos de “vagos” o “fumones” que algunos les otorgan, y así nuestras imágenes en el documental muestran ese lado oculto que la investigación antropológica evidencia. Creo, por lo tanto, que son parte de la identidad de la ciudad.

Sin embargo, las fronteras entre diferentes universos sociales se han vuelto cada vez más permeables y son constantemente atravesadas a la vez que las personas tienen acceso a mundos que no son originalmente los suyos. Así, se entiende que estos jóvenes se agrupan de acuerdo a la forma en la cual deciden viajar y sostenerse económicamente. Esta socialización por afinidad tiene códigos particulares demostrados en las actividades artísticas, vestimenta, música, y sobre todo edad. En el momento en el que se rompe la

condición de juventud, en oposición al alineamiento social que implica la adultez, entonces deja de ser parte de esta forma de vida alternativa pero articulada con el marco de acción social.

Se ha considerado que la producción del audiovisual sobre la vida cotidiana de estos lanzafuegos, que además son continuadores de un arte que se ha practicado en diversas partes del mundo a lo largo de la historia, puede ayudarnos a comprender por qué algunas personas deciden vivir una vida viajero. Enteramente dedicados a su arte callejero, estos lanzafuegos viven sin estar atados a las rutinas ni los horarios de la gente común, como si el fuego les otorgase tal poder y privilegio. Se aporta con ello, cómo aprenden el oficio y cómo lo transmiten a otros, cómo viajan, con quienes se relacionan, dónde duermen, cuánto dinero ganan, de dónde vienen, a dónde van y por qué pueden vivir desarraigados sin extrañar las comodidades de una casa o un trabajo estable.

Elegimos el video como soporte de nuestro proyecto por la enorme importancia que tiene la imagen en la sociedad actual en donde el gran público se informa y entretiene. La sociedad contemporánea ya no se informa tanto a través de la lectura de libros sino principalmente por medio de las imágenes que difunden la televisión, la Internet. Páginas web como YouTube albergan grandes cantidades de videos que la misma gente comparte y que cualquier persona del planeta conectada a una computadora puede ver. Coincido con Jean Rouch cuando dice que la cámara es una herramienta irremplazable como medio de difusión y que tanto el cine como el video preservan para la posteridad, la imagen frágil de nuestras culturas en permanente transformación (ROUCH, 1995: 117). Mi experiencia en la televisión y en la producción de documentales que se han difundido en canales de televisión de señal abierta, me ha enseñado que el público prefiere la imagen y eso ha dado como resultado el éxito que han tenido los canales de televisión.

De mi experiencia durante 28 años, en el trabajo en medios, especialmente la televisión, sé que las imágenes con el audio concomitante tienen un impacto

muy fuerte en el público. Lo convierten en testigo directo de lo que sucede. Por eso escogí la cámara para registrar la vida y las acciones del lanzafuegos que es mi sujeto de estudio. La palabra escrita obliga a la gente a imaginar las cosas que lee mientras que la imagen acompañada del audio correspondiente se consume con más facilidad y tiene un poder de recordación más duradero.

Acostumbrado a ello, no encuentro un mejor medio para dar a conocer mi investigación a un mayor público que exige imágenes. Por otro lado de mi carrera profesional, como periodista, las imágenes que la cámara de video recolectó para una serie de reportajes que realicé para la televisión, siempre han servido como prueba o evidencia de lo que uno dice o narra, son todavía, creo en nuestro medio una prueba de la verdad. Estos detalles empíricos a través de veintiocho años como productor de documentales sobre la naturaleza y biografías de personajes ilustres, han reforzado aún más la idea que comparto con Jean Rouch, quien a la vez, me ha dado confianza teórica y práctica para cambiar el estilo de producción de documentales acostumbrado, con el fin de renovar e introducir lo antropológico en este documental.

En el audiovisual utilicé la cámara para registrar con absoluta imparcialidad lo que hace y dice el sujeto, una cámara que lo sigue, que lo registran sus movimientos y sus palabras con la exactitud que no podría tener una persona que simplemente narra lo que vio. El uso de una cámara participativa, nos ha permitido seguir a estos sujetos viajeros, de la manera que Rouch valora y dice, “para mí, la única manera de filmar es caminando con la cámara. Llevándola a donde sea más efectiva e improvisando un ballet en el que la cámara misma llega a estar tan viva como la gente que está filmando” (ROUCH, 1995: 109). Aunque, este método, a resultado en situaciones molestas para Max y para algunos de nuestros compañeros viajeros; ha ocasionado una mirada a través de la cámara diferente a las acostumbradas en la televisión, sobretodo en la televisión peruana. La intención era acercarnos más a estos *performers*, para tratar de comunicar a través de las cámaras los mensajes que puede transmitir su estilo de vida.

Así, llegamos a un título para el documental: “Lanzafuegos. La Itinerancia como un estilo de vida.” Título que me llevó a preguntarme lo siguiente: ¿Cuáles son las razones que tengo para proponer la investigación de este tema? Fundamentalmente, porque creo que ningún documentalista nacional ha tratado hasta hoy el tema de la *performance* de artistas callejeros (lanzafuegos) en los espacios públicos como el sustento de un estilo de vida itinerante.

He visto reportajes periodísticos en televisión que tratan sobre los artistas callejeros, su vida cotidiana, sus problemas con las autoridades y hasta su relación con las drogas, pero no he encontrado ningún trabajo que explore el nomadismo contemporáneo. Mostrando los sentimientos y razones por las que determinados grupos de jóvenes deciden romper con la vida convencional que la mayoría de personas apreciamos y seguimos para lanzarse a una vida en constante movimiento, desarraigados de sus hogares y terruños, y en la que el elemento más importante de su supervivencia es la *performance* de riesgo en las calles. La calle se muestra como un lugar de aprendizaje para ellos, para Max “es la universidad de la vida” y graduarse significa sobrevivir.

Desde allí, este grupo humano desarrolla otro modo de entender y asumir la vida, otro modo de construir el mundo, de percibir el tiempo y de ubicarse en el espacio físico y social, otra racionalidad, otra lógica. Esta forma de nomadismo se ofrece como otro espacio ético y moral, económico, afectivo y sexual. Un espacio en donde la vida tiene ora dinámica, lo privado otros códigos y otros espacios, la cotidianidad otros ritmos. La calle es otro lenguaje de la ciudad y sobre la ciudad, otro lenguaje sobre el que se han tejido tradiciones y generado ritos con soportes simbólicos significativos. (1999: 174)

Por lo que, el documental etnográfico está introduciendo en la manera de hacer documentales en el Perú, una nueva forma, sugerente de hacer al mismo tiempo Antropología visual. Mirando desde el otro lado del sedentarismo y de los estereotipos que se forman sobre estos artistas callejeros. En este documental, yo he reducido mi participación como narrador, a comparación de

mis anteriores documentales, eso significa que mi intención será de no transmitir mis experiencias y comentarios sino las de ellos. Durante muchos años, yo he sido el narrador principal de mis producciones documentales, a través de mi voz los espectadores han recibido información y entretenimiento. Esta vez quiero dejar que los sujetos hablen más y cuenten ellos su propia historia e interpretación de las cosas que experimentan en la calle. Siguiendo las palabras de Jean Rouch:

Mi sueño es mostrar en un filme lo que puede ser entendido directamente sin la ayuda de la narración. Explicar el conjunto pero mediante recursos cinematográficos. (Gaspar de Alba 2006: 98)

En paralelo a lo que le ocurrió a Rouch en “Jaguar”, el personaje principal de este documental intervino en planos y en formas de realizar secuencias en él. La participación de Max no es pasiva sino que se puede decir que en tanto que actor creó escenarios y a se definió a sí mismo como personaje. El trabajo de Jean Rouch en “Jaguar” difiere de “Crónica de un verano” por una razón importante: Es uno de los protagonistas que tuvo la idea principal del filme, y son ellos los que narran gran parte de la historia y guían las acciones hasta cerca del desenlace. Los 3 personajes son presentados de entrada y los vemos reunirse en un lugar de encuentro para comenzar la trama: el viaje a la ex Costa de Oro, ahora Ghana. Esta etno ficción, donde se deja contar la historia a los participantes pero son ellos las que la fabrican juega con los géneros cinematográficos y académicos. Aunque no haya una libertad tan grande de decisión y/o de intervención de parte de Max, es de reconocer que sus vivencias son contadas por un autor etnográfico, y por uno que vivencia y relata a través de su propia creación de personaje, de su misma performance.

El aporte es también para el desarrollo de la antropología visual en el Perú, ya que los conocimientos antropológicos podrían enriquecer la producción de documentales en el Perú, y dar un giro al tipo de documentales que la televisión peruana ha estado transmitiendo. Me parece que dar lugar a las personas para que hablen directamente al espectador sin intermediarios,

motivará a un público que encontrará las motivaciones e historias personales de los lanzafuegos; aunque, queda claro que el documental es un material editado, se ha tratado de conservar esa línea.

La investigación etnográfica es un aporte fundamental en la producción de nuevos estilos documentalistas, que revelan detalles y abren puertas a más posibilidades comunicativas, que estaban ocultas, como el caso, en el que los personajes mismos cuentan lo difícil y riesgoso que es su oficio, el vivir por las calles y sus experiencias de viajar y conocer diferentes países de Latinoamérica, como el caso de Max que pasó por Argentina, Chile, Bolivia y Perú.

Así mismo, la investigación sobre la cultura de estos viajeros, nos ha permitido comprenderlos de mejor manera dejando de lado prejuicios que los catalogan como gente de mal vivir, cuando en muchas ocasiones practican el vegetarianismo como una forma sana, Max me dijo en una ocasión que “comer carne y grasas es una forma de contaminarse también, nos dicen ‘fumones’, por fumar una hierba como la mariguana que es natural, pero no saben que esas comidas pueden causar mucho más daño”. Yo pensaba antes del documental igual que la mayoría de gente, pensaba sobre ellos, que eran jóvenes que desperdiciaban sus vidas al no querer trabajar en una empresa o que la sociedad en la época en la que vivimos, no daba las oportunidades necesarias a estos jóvenes. Después del trabajo de campo, los viajes que realicé en compañía de Max, fui descubriendo aspectos inimaginables sobre la vida de Max, que cambio mi pensamiento y la mirada que tenía a estos jóvenes, donde descubrí que el arte del malabarismo y el lanzar fuego es un complicado acto que requiere esfuerzo, disciplina y dedicación, tanto como cualquier trabajo.

Además, me di cuenta que la calle para mi estaba teniendo un sentido, porque le ha enseñado muchas cosas a Max como desenvolverse en la vida. Siempre veo las calles desde mi carro, pocas veces me bajo a caminar por las calles transitadas por gente. Miro la calle desde el auto y me dirijo a un lugar, visito

un lugar, como un restaurant o una tienda salgo y luego vuelvo al auto. No camino, no tengo mayor contacto con la gente. No presto atención a lo que sucede en la calle. Pero cuando trabajé con Max tuve que sentarme en las veredas, ver los carros desde abajo, escuchar el tránsito desde fuera del auto, ver a las personas y los carros que pasan, observar los números cambiando en el semáforo, escuchar lo que dice la gente de mira el show de Max.....etc. Entonces la calle fue adquiriendo otro sentido, vi cosas a las que nunca les había prestado atención.

Con Max aprendí que la calle no es un lugar de tránsito para gente y vehículos sino un lugar donde se puede trabajar, un escenario, un sitio para presentar un espectáculo y un lugar que puede dar para vivir: La calle es una universidad, tal como dijo él mismo.

En el documental mostramos cómo los *performers* se apropian del espacio público, su estilo de vida en sus casas comunales, cómo comparten, cómo conviven, construyen estilo de vida distinta. Pero ellos que quieren cuestionar la vida normal de la sociedad, terminan construyendo sus propias comunidades y colectividades. Abren sus caminos pero se encuentran con otros que están haciendo lo mismo, creando “caminos” como dice De Certeau en “La Invención de lo Cotidiano”:

A partir del mundo donde termina la visibilidad, donde viven los practicantes ordinarios de la ciudad. Como forma elemental de esta experiencia, son caminantes, cuyo cuerpo obedece a los trazos gruesos y a los más finos de un texto urbano que escriben sin poder leerlo. Estos practicantes manejan espacios que no se ven; tienen un conocimiento tan ciego como en el cuerpo a cuerpo amoroso. Los caminos que se responden en este entrelazamiento, poesía inconsciente de las que cada cuerpo es un elemento firmado por muchos otros, escapan a la legibilidad. Todo ocurre como si una ceguera caracterizara las prácticas organizadoras de la ciudad habitada. Las reglas de estas escrituras que avanzan y se cruzan componen una historia múltiple, sin autor ni

espectador, formada por fragmentos de trayectorias y alteraciones de espacios: en relación con las representaciones, esta historia sigue siendo diferente, cada día, sin fin. (2000 [1990]: 105)

Por otro lado, también el documental es un aporte como material educativo que puede servir dentro de las aulas de estudio en Antropología, como material que explica un estilo de vida diferente, una subcultura en la sociedad contemporánea. Dando a conocer que hay viajeros urbanos, gente que vive de lo que la calle le puede ofrecer, gente que explota los espacios invisibles que para muchos solo es un lugar de paso. Así, este documental etnográfico puede ser utilizado en clases sobre culturas juveniles, estudios sobre significado y características de la itinerancia, y al estudiar la relevancia de los espacios públicos. Con ello, se muestra la complejidad de la vida en las calles y lo difícil que es trabajar ahí, en donde muchas veces se corren riesgos. El documental aporta y muestra cómo nacen a veces las ideas para la investigación: simplemente observando por donde andamos, buscando lo interesante en el común del día a día.

Las grabaciones en video de alta calidad pretenden conformar un documento más, un registro que ha registrado la voz de Max, quien se aproxima a la gente para explicarle con sus propias palabras quienes son los viajeros y cómo viven. Así, el documental da cabida a otras voces, reduciendo al mínimo la interpretación del investigador, para que los propios espectadores o alumnos puedan reflexionar sobre el asunto. Finalmente, el documental puede ser un texto abierto, es decir sin ninguna conclusión al final, que pueda definir o valorar este estilo de vida. Umberto Eco apuesta por, “la existencia misma de textos que no solo pueden interpretarse libremente, sino también generarse con la colaboración del destinatario (el texto original constituye un tipo flexible del que pueden realizarse muchas actualizaciones)” (1995: 3). Así mismo, vale considerar en este mar de interpretaciones, la posibilidad de que el documental traiga consecuencias contrarias al fin presente, estigmatizando o exotizando aún más a los sujetos que aparecen, provocando consecuencias negativas para ellos, tomando en cuenta la investigación de Wilton Martínez (1989), quien

trabajo con un grupo de estudiantes de antropología que reforzaron sus estereotipos viendo los documentales antropológicos que se les presentaban en los primeros ciclos de estudio. Como Martínez afirma, el público parecía preferir una cierta noción de lo primitivo, junto con el deseo de ser entretenidos con el material fílmico. Materiales más informativos y abiertamente educativos eran calificados como aburridos o secos, y terminaban reforzando e incluso aumentando estereotipos colonialistas de lo primitivo. Esto demuestra que los documentales canalizaban la crisis de representación de la clase (MARTÍNEZ, 1992: 132). En este caso, la narración y comentarios dentro del documental tratarán de aminorar el efecto negativo que podría ocasionar al espectador.



CONCLUSIONES

La investigación etnográfica aporta detalles sobre el estilo de vida de Max y sus compañeros desde otra mirada, es decir desde Max y sus amigos viajeros, los performers itinerantes. Su estilo de vida es en parte posible por la influencia de la globalización, pero es sobre todo una demostración de cómo grupos sociales se conforman sin importar fronteras geográficas o sociales. El ser itinerante y artista callejero produce un estatus propio, que al mismo tiempo que se separa de la cotidianidad también dialoga con ella, usándola estratégicamente.

El constante desplazamiento de los sujetos de investigación a través del documental demuestra las performances de los mismos, que pasan por riesgos físicos, una aguda percepción del espacio y mayor flexibilidad en el manejo del tiempo. El documental sirve también para una auto-reflexión sobre el proceso de producción en el cual me ha acostumbrado a producir documentales durante mi vida profesional. He visto y reflexionado sobre como Max reaccionó frente a nosotros y qué sentimos nosotros frente a él. Para mí, también, ha sido una experiencia de aprendizaje, conocer a estos jóvenes; que, por algún motivo llegué a encontrar.

BIBLIOGRAFÍA

Ardevol, Elisenda.

1997 “Representación y cine etnográfico”. Quaderns de l’ICA, Nº 10. Barcelona.

Álvarez Roldán, Arturo

1994 “La invención del método etnográfico: Reflexiones sobre el trabajo de campo de Malinowski en Melanesia”, en *Antropología*, Nº 7, Marzo: Madrid.

Augé, Marc

1993 *Los No Lugares: Espacios del Anonimato*. Barcelona: Gedisa.

1998 *El viaje imposible: el turismo y sus imágenes*. Barcelona: Gedisa.

1998b *El viajero subterráneo: un etnólogo en el metro*. Barcelona: Gedisa.

2003 *Turismo y viaje, paisajes y escritura*. Barcelona: Gedisa.

Bauman, Zygmunt

2000 *Modernidad Líquida*. México: Fondo de Cultura Económica, págs. 139 - 176.

Braidotti, Rosi

2000 *Sujetos Nómades*. Buenos Aires: Paidós.

Caldeira, Teresa

1999 “Fortified Enclaves: The New Urban Segregation”. Pp. 83-106. En Setha .M Low, Editor, *Theorizing the city*. Seite: Rutgers University Press.

Carlson, Marvin

2003 “The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas”. Duke University Press. 2003. En *TDR* (1988-). Diana Taylor (Comp.), Vol. 49. Nro. 3 (Autumn, 2005). Pp. 191-192.

Casey, Edward

1996 "How to Get from Space to Place in a Fairly Short Stretch of Time: Phenomenological Prolegomena". En Steven Feld and Keith Basso (éd.), *Senses of Place*. New Mexico: School of American Research Press.

Collier, John y Malcolm

1986 *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. Nuevo México: University of New Mexico Press.

Cresswell, Tim

1996 *In Place/Out of Place: Geography, Ideology, and Transgression*, Minnesota: University of Minnesota Press.

Csordas, Thomas J. (éd.)

1994 *Embodiment and experience: The existential ground of Culture and Self*, Cambridge: Londres.

Delgado, Manuel

2009 "Apropiaciones Inapropiadas - Usos insolentes del espacio público en Barcelona", texto parte de la exposición *Post It City: Ciudades Ocasionales*, del 26 setiembre a 29 noviembre 2009, Sao Paulo, <http://www.ciutatsocasionals.net/textos/textosprincipalcast/delgado.htm>.

De Certeau, Michael.

2008 "Andar en la ciudad". En *Revista de estudios culturales urbanos*. Nº 7. Pp. 1-17. Talca: Bifurcaciones. Julio.

2000[1990] *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.

Eco, Umberto

1995 *The role of the reader. Explorations in the semiotics of the text*. Bloomington: Indiana University Press.

Featherstone, Mike

2007 *Consumer Culture and Postmodernism*. 2a edición, Londres: SAGE Publications.

García Canclini, Néstor.

1996 "Público – privado: la ciudad desdibujada". En *Alteridades*. Año 6, Nro. 11. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. Págs. 5-10.

1997 *Imaginario urbanos*. Buenos Aires: Eudeba.

Gaspar de Alba, Elena

2006 "Jean Rouch: El Cine directo y la antropología visual" En *Revista de la Universidad de México*, Nro. 32, Octubre. P. 98.

Grotowski, Jerzy

1989 "El Performer", en *Máscara. Cuadernos Latinoamericanos de reflexión sobre escenología*. Año I, N°1.

Guber, Rosana

2001 *La etnografía: Método, campo y flexibilidad*, Bogotá: Norma.

2004 *El Salvaje Metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Barcelona, México: Paidós.

Harvey, David

1989 *The Urban Experience*. Baltimore: The John Hopkins University Press. Capítulo 9.

1990 "Flexible Accumulation through Urbanization Reflections on "Post-Modernism" in the American City". *Perspecta*. Vol. 26, Theater, Theatricality, and Architecture, pp. 251-272

Yale University, School of Architecture: <http://www.jstor.org/stable/1567167>

1998 *La condición de la postmodernidad*. Buenos Aires: Amorrortu. págs. 56-83.

Jelin, Elizabeth y Victoria Langland

2003 *Las marcas territoriales como nexos entre pasado y presente*. Madrid: Siglo XXI. Págs. 1- 14.

Kersenboom, Saskia

1996 “Anthropology as Performance”. En: *Etnofoor*, Vol IX, N°2.

Lefebvre, Henri

1991 *The Production of Space*. Malden: Blackwell Publishing. Capítulo 1.

Lipovetsky, Gilles

2004 *El Imperio de lo efímero*. Barcelona: Anagrama. Págs. 179 -207.

Marcus, George

2001 “Etnografía en/del sistema mundo. El surgimiento de la etnografía multilocal”. En *Alteridades*. Nro. 11 (22). P. 111-127.

MacDougall, David

1995 “¿De quién es la historia?” En Elisenda Ardevol & Luis Pérez (Eds.), *Imagen y cultura: Perspectivas del cine etnográfico*. Granada: Biblioteca de Etnología.

Martínez, Wilton

1989 “Estudios críticos y antropología visual: Lecturas aberrantes, negociadas y hegemónicas del cine etnográfico”. En *Imagen y Cultura. Perspectivas del cine etnográfico*. Diputación provincial.

1992 “Who constructs Anthropological Knowledge? Toward a Theory of Ethnographic Film Spectatorship”. En: *Film as Ethnography*. Peter Ian Crawford and David Turton (Ed.). Manchester: Manchester University Press.

1989b Viewing Cultures. 70 min.

PINK, Sarah

2006 “New Sensations?: Visual Anthropology and the Senses.” En: *The Future of Visual Anthropology*. Londres: Routledge.

Prelorán, Jorge

1995 “Conceptos éticos y estéticos en el cine etnográfico”, en Ardévol Elisenda y Pérez-Tolón Luis (coordinadores), *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico*. Granada: Diputación provincial de Granada.

Rose, Gillian

2007 “Researching visual materials: towards a critical visual methodology”, en *Visual Methodologies: An introduction to the interpretation of visual materials*, Londres: Sage.

Rouch, Jean

1995 “El hombre y la cámara”. En *Imagen y Cultura: Perspectivas del cine etnográfico*. Diputación provincial.

“El hombre y la cámara”, En: *Imagen y Cultura. Perspectivas del cine etnográfico*, Granada, 1985.

Ruffinelli, Jorge

2003 "Jorge Prelorán", en Paranaguá, Paulo Antonio (editor), *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra/Festival de Málaga.

Ruiz A., Javier Omar

1999 “Los ciudadanos de la calle, nómades urbanos”. En *Nómadas* (Col.), Num. 10, Abril. P. 172-177.

Schechner, Richard

2000 *Performance: teorías y prácticas interculturales*. Bs. As.: UBA-Libros del Rojas.

Shua, Ana María

2012 “El primer tragafuegos” En *Rev. Homo Sapiens Litteratus*. Buenos Aires.
Web:

<http://homosapienslitteratus.blogspot.com/2012/02/ana-maria-shua.html>.

22 de Febrero.

Simmel, Georg

2005 “La Metrópolis y la vida mental” (1903), en *Bifurcaciones*, nº 4, primavera, en <http://www.bifurcaciones.cl/004/reserva.htm>

Stoller, Paul

1992 *The Cinematic Griot: The Ethnography of Jean Rouch*. Chicago: University of Chicago Press.

Taylor, Diana

2003 *The archive and the repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham and London: Duke University Press.

2011 *Hacia una definición de Performance*, en <http://132.248.35.1/cultura/ponencias/PONPERFORMANCE/Taylor.html>

Tuan, Yi-Fu

2001 *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Turner, Victor

1987 “The Anthropology of Performance”, en: *The Anthropology of Performance*. Victor Turner (Ed.). New York: PAJ Publications.

1986 “Dewey, Dilthey, and Drama: An essay in the Anthropology of Experience” en Victor W. Turner y Edward M. Bruner, *The Anthropology of Experience*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

VIDEOGRAFÍA

Chaparro, Alejandro y Ponce, Andrés
2012 Músicos Callejeros – Reportaje

Dietsch, Sebastian
2005 Malabaristas, fuego en la calle – Reportaje

Domínguez, Freidel
2012 Circo de Calle Malabares – Micro Documental

Martínez, Wilton
1989 Viewing Cultures.

Naranja Estudio
2013 Malabares Callejeros

Rouch, Jean
1955 Les maîtres fous.
1958 Moi, un noir.
1961 Chronique d'un été.
1967 Jaguar.

Valenzuela, Pável
2007 “Dragones Urbanos”. Video documental de Pável Valenzuela, California:
Universidad de Baja California México.

ANEXOS

ANEXO 1 – EQUIPO TÉCNICO

ROL	NOMBRE
PRODUCTOR, DIRECTOR E INVESTIGADOR	ALEJANDRO GUERRERO
COLABORADOR Y ASISTENTE	DANIEL CASTILLO
CAMARÓGRAFO	LUIS CABRERA
SONIDISTA	JESÚS SAAVEDRA
EDITOR	JHONNY SEBASTIAN
ASISTENTE	YERIKA MERINO

ANEXO 2 – FOTO DE MAX LANZAFUEGOS



ANEXO 3 – PAUTA GENERAL

GUIÓN DEL VIDEO ETNOGRÁFICO
 “LANZAFUEGOS: LA ITINERANCIA COMO UN ESTILO DE VIDA”

Secuencia 1: Introducción/Preámbulo y Título (Duración:)		
Duración	VIDEO & EFECTOS	TESTIMONIOS & TEXTOS EN PANTALLA
	<p>EFECTO DE START.....</p> <p>Comienza música de Manu Chao (“Clandestino”) seguida de un display de imágenes de Max caminando por ferrocarril, tirando dedo en carretera de desierto, viajando en mototaxi , sentado en bus mirando paisaje en carretera desértica, ingresando a alojamiento en la selva, se instala, fuma, show de lanzafuegos en calle frente al tráfico .</p>	<p><u>CARTEL</u> ¿Cuál puede ser el lugar del éxodo en la proliferación de viajes, migraciones, turismo y demás “desterritorializaciones” que el pensamiento posmoderno aglomeró bajo el nombre de nomadismo? Néstor García Canclini</p> <p>ON MAX: “Eso! Eso! Buenas, buenas, buenas, buenas, bienvenidos al escupitajo de fuego para ustedes...Inka Kola auspicia este momento...”</p> <p>TITULO: LANZAFUEGOS: LA ITINERANCIA COMO UN ESTILO DE VIDA.</p>

Secuencia 2: (Duración: ¿?)	
<p>(Exteriores de noche) Max caminando en el tráfico, hace display con antorchas encendidas en calle de Barranco ...aparecen otros itinerantes más haciendo diversas performances.....</p> <p>Max frente al carro haciendo malabares...tomas de Max desde interior del carro.</p> <p>DISPLAY FOTOS DE MAX Y A.G.</p>	<p>LOC(AG): Los espacios públicos cambian de significado a lo largo del tiempo, y también de acuerdo al uso que se les da. Por ejemplo, un cruce de semáforos en una ciudad cualquiera se puede convertir repentinamente en un escenario donde jóvenes viajeros hacen presentaciones, muestran sus habilidades artísticas y luego solicitan algunas monedas a su “audiencia”: los conductores que esperan la luz verde para seguir su camino.</p> <p>(P)...Chica recogiendo monedas entre carros)</p> <p>Me pregunto ¿Qué motiva a estos jóvenes a dejar sus hogares y adoptar una vida en constante movimiento y desarraigo? ¿Es el simple deseo de conocer mundo? ¿Una nueva manera de hacer turismo? ¿Tal vez una forma de resistencia cultural? ¿O es quizás un nuevo estilo de vida característico del mundo globalizado en el que vivimos?</p> <p>(Chica pasa entre carros pidiendo colaboración)</p> <p>El proceso de globalización ha abierto fronteras geográficas, culturales y de comunicación, generando flujos y movimientos de personas nunca antes vistos. ¿Serán estos jóvenes parte de esos desplazamientos de gente? ¿Se les puede ver como nuevos nómades?</p> <p>El investigador social Néstor García Canclini afirma que “algunos se desarraigan por pan y otros por paz”. ¿Cuál es la causa del desarraigo de esta generación?</p>

	<p>Exteriores de noche, Max se prepara para hacer acto de lanzar fuego.</p>	<p>Motivado por responder a estas preguntas, una noche decidí entablar conversación con un grupo de estos jóvenes... Fue así como conocí a Max.</p> <p>ON MAX: “Yo, 24, veinticuatro años...de Córdoba, argentina, hace un año y medio que salí.....si un añito y medio y creo que tengo para medio año más...Yo conozco locos que hace 10 años que están viajando, 10 años que van, vienen, van, vienen, van, vienen, hasta que uno se cansé verdaderamente porque a uno le tiene que gustar lo que hace porque uno vive el día, vive de la calle, vive de eso y a nosotros nos fluye; nos va bien, a veces nos va mal. Eso es un equilibrio total....pero siempre nos va, el arte nos trae muchas sorpresas....</p> <p>ON MAX: “¡Muy buenas noches con ustedes! ¡a ver, a ver, a ver, a ver, a ver!, ¡que tall!, gracias, gracias, gracias, gracias, nada por aquí, nada por allá...espero que les haya gustado show de fuego en el faro....nada, nada, nada ¡estoy todo sucio casi me prendo fuego.....!</p> <p>LOC AG: Entre los muchos jóvenes que viajan haciendo presentaciones en los semáforos, Max me llamó especialmente la atención porque es un LANZAFUEGOS. Él performa el peligroso acto de tomar gasolina y escupir fuego. Es esta habilidad la que hace posible y exitosa su errancia: el lanzafuegos, por lo espectacular de su acto, es el que recolecta más monedas en los semáforos.</p> <p>ON MAX: “Yo tenía un amigo argentino en Bolivia que el escupía fuego ...y él vivía conmigo y me enseñó...primero tomar agua normal, hacer eso del escupitajo y ya...después con la gasolina o el querosene....que es peligroso, sí, de hecho mucha gente se ha quemado</p>
--	---	---

		<p>la cara...y el fuego, el fuego es un elemento sagrado... hay que tenerle mucho respeto por lo que uno hace porque si jugás con fuego te quemás...hay accidentes y los accidentes pueden ser mortales, también....es peligrosísimo el fuego”.</p> <p>(FadeOut)</p>
Secuencia 3: (Duración: ¿?)		
	<p>Cámara subjetiva sigue a Max entrando a Casa de Barranco y muestra escenas cotidianas de la vida de “los locos”, ensayando malabares, tocando caña gigante, fumando, tejiendo pulseras...etc.</p> <p>Casa de los locos en Barranco.</p>	<p>ON AG: “Entre ustedes se llaman locos....”</p> <p>ON MAX(Argentino): Locos... sí pues somos locos. Locos por la vida que llevamos, por eso mismo... porque otros ¡ah! ¡Qué! ¿Te vas a Bolivia, te vas a Perú? Yo digo bueno, yo mañana me voy a Ecuador ¡Qué a Ecuador! ¡Estás loco vos! ¡Entendés? Digamos. ¡Somos locos!VIAJAMOS ...”</p> <p>ON JORGE LUIS (Chileno): “Yo estuve siete años trabajando en mineras en Chile, en la mina Chuquicamata, en Los Pelambres, en maquinaria pesada, en lo que es parte de prevención de riesgo; en eso estuve y después tuve como una depresión y esto me ayudó a salir de mi país y a conocer gente, a viajar y ya llevo un año viajando.</p> <p>(Imágenes de zapatos, cuadros y objetos personales)</p> <p>ANAIS: Salen más barato los pasajes. Los que no iban, viajan, viajan todos de noche para llegar de día.</p> <p>MAX: Salimos con la pulsera, a ver si hacemos algunas monedas ahora, para juntar para el lunes.</p>

	<p>Max pidiendo monedas entre los carros...Av. Tomás Marsano.</p> <p>Entrevista en la Vía Expresa.</p> <p>MAX HACE DEMOSTRACION DE LANZAR FUEEGO EN CALLE..</p>	<p>ON ANAIS (Argentina) : (Sirviendo mate) “Ah ¡Yo soy argentina y tomo el mate con azúcar...los uruguayos no toman con azúcar”.</p> <p>AG: ¿Qué significa estar un poco loco...?</p> <p>ANAIS: “ Bueno, es elegir esta vida, ¿no?, así no....de arriesgarse a todo o nada ...porque de repente a veces tenés todo y a veces no tenés nada...nosotros para la comida, todos los días tenemos que tenerla. Todos los días. Y ahora más que nunca... por ahí uno de nosotros la aguantábamos, con un mate, va nosotros tomamos mate, así que con el mate la piloteábamos, pero ahora todos los días tiene que estar la comida obligatoriamente. Nosotros solamente ponemos... pagamos 10 soles cada uno, por día, y mayormente hacemos una comida entre todos, así ponemos dos soles, tres soles, cada uno, vamos al mercado y hacemos, mayormente él es el cocinero, así de la casa.....y así cocinamos todos juntos.”</p> <p>AG: “¿Ahora una cosa es hacerlo cuando uno está soltero, libre y va por la vida y ¿es diferente cuando ya hay la responsabilidad de un hijo?</p> <p>ON MARTIN: No. No cambia nada porque...</p> <p>AG: ...¿has sentido un cambio, la diferencia?</p> <p>ON MARTIN: “Y cambia porque, ¿cómo te digo?, tienes que agarrar más responsabilidad, porque tienes que buscar todo, la comida del bebe, que nunca falte, los pañales, todo eso. Pero eso es normal, normal. Una vez que ya esté eso, ya sigue toda la vida tranquila,</p>
--	---	---

		<p>normal. Mejor todavía, hasta hacemos dedo y nos levantan más rápido. Porque confían, y dicen, con un bebe no nos van a robar.</p> <p>(FADE OUT)</p> <p>LOC (AG): A medida que conocía a Max y a sus amigos, iba entendiendo mejor su impulso juvenil por apartarse de la vida estructurada y rutinaria que llevamos la mayoría, su opción por un estilo de vida libre de horarios y en aparente rebeldía contra lo establecido. En alguna medida, yo también pasé por algo parecido de joven: el deseo de libertad, la rebeldía, y también el rechazo...</p> <p>ON MAX: (Entrevista en el puente de la Vía Expresa) “La gente me ve como un bicho extraño, porque ando vestido con colores o con cosas locas porque es como mi vestuario, salgo a un semáforo para llamar la atención...y la gente pasa y te mira así como diciendo, ¿y éste de dónde salió? ...Te juzgan la sociedad muy así, muy diferente (mal)</p> <p>AG: ¿Cuál es el comentario más común?</p> <p>ON MAX: “Fumón...me dicen fumón, drogadicto. Lo primero, la gente te tildan de drogadicto y fumón esa es la palabra.</p> <p>LOC (AG): ¿Cómo manejas este tema del rechazo de la gente? O de las miradas extrañas.</p> <p>Ojo ciego...yo no le doy bola...yo sigo caminando, camino al frente, delate con la frente bien alta, como decimos, así, digamos....no, no, no, no porque sería pelearme con todos. Si yo me paro a decirle a la gente ¡que mirás! Yo le estaría mostrando mi mala educación. Ahí voy a quedar peor, yo. Sin embargo yo no le doy bola, yo camino normal, y ya. Uno se fuma su bareto, y su hierba, como le quieran decir, y se pone a</p>
--	--	--

		<p>tejer, se pone hacer artesanía, o se pone a crear en su cabeza para salir a un semáforo. Lo incentiva, digamos.</p> <p>Oh! Me han dicho tantas cosas. Andá a trabajar vago de mierda....yo hago oídos sordos...no no, no...</p> <p>LOC (AG): A los pocos días de conocernos, le pedí a Max que me permita acompañarlo por algún tiempo, seguirlo en las calles, visitar las casas donde pasa las noches, y eventualmente, viajar con él. Con su espíritu siempre cordial y amigable, Max aceptó no solo tolerar mis constantes preguntas sino también colaborar con mi proyecto y con la producción de este documental. Para él, lo más importante seguía siendo poder expresar su talento y viajar.</p> <p>MAX: “Yo en verdad lo único que hago es mostrar mi arte y a través de mi arte puedo viajar, porque lo que hago aquí lo puedo hacer en China , lo puedo hacer en Perú o en Argentina en todos lados, porque en todos lados hay pista, porque este espacio es el único espacio que se nos da a nosotros para que podamos mostrar ante un público porque no tenemos la posibilidad de mostrarnos en un escenario porque para eso es muy diferente, porque para eso es muy diferente, tenemos que estudiar y todo eso....En cambio en la calle yo elijo un semáforo y me paro allí como un loco y le muestro a la gente...porque son 60 segundos donde es mi fama y sin embargo entro sesenta segundo en sus vidas y su vida continúan y yo sigo acá y lo único que a mí me interesa es viajar y conocer diferentes partes del mundo y nada más. A través de mi arte, los malabares.</p>
Secuencia 4: La Itinerancia como Subcultura (Duración: ¿?)		

	<p>(FADE IN Música de los años felices) Display de imágenes de archivo de Hippies....más tomas de artistas callejeros...</p> <p>Tomas de archivo de hippies</p> <p>Entrevista en puente de la Vía Expresa.</p>	<p>LOC (AG): Max cuenta que alguna gente en la calle le dice “hippie”...a él y a sus amigos de los semáforos los confunden con los hippies de los años 70s. ¿Queda algo de esa cultura hippie en Max?</p> <p>ON MAX: “Y los hippies ya fueron.... Los hippies fueron en su momento, allá por los 60s o 70s no sé en qué épocaellos querían buscar vivir en colonias, en amor y en paz ...nosotros somos diferentes, somos otra generación totalmente de ciudad, A nosotros lo que nos interesa es mostrar nuestro arte y viajar...y más allá que los hippies se vestían mal o piensan que somos igual que ellos ...nosotros también nos vestimos mal, o andamos con ls zapatillas con hueco o andamos mal vestidos, es la forma de uno también, porque uno no tiene un trabajo oficial. Entonces, a mi la verdad lo que la gente piense de mi me llega al pincho porque yo no tengo complejo con nada ni con nadie...”</p> <p>LOC (AG): Un asunto esencial para el lanzafuegos es escoger con cuidado el semáforo donde quiere hacer su presentación. Los semáforos tienen diferentes tiempos de duración, tipo de tráfico y en cada distrito los conductores reaccionan diferente. En cada esquina se crea una audiencia y un espectáculo diferente, tan solo por unos minutos.</p> <p>ON MAX “Y..... el semáforo se escoge depende....uno se acoge depende del tráfico, depende si carga o no carga...depende de los autos, si son minibuses, uno tiene ojo para eso. Más que todo uno se pasa la voz...che, mirá allá podés trabajar, allá no, tené cuidado, acá hay un faro, acá hay otro semáforo. Y uno llega al semáforo, uno lo vé, lo analiza, ve el tiempo, el tiempo que uno hace su show. Uno tiene un tiempo, uno hace su número y sabe que dura 40 segundos, ya. Si el semáforo dura 60, ya, tené que salir a hacerlo. Hay semáforos que duran 80 o 90 segundos y te da tiempo para hacer lo que vos quieras. Y luego pasar a cobrar, ese es el tema, porque uno puede hacer su número y tiene que pasar a cobrar también, el de la colaboración, normal, porque sino todos los</p>
--	--	--

	<p>Max contando sus monedas sentado en la calle</p>	<p>autos se irían sin pagarle. ¿Qué gracia tiene, para qué lo voy a hacer?más allá de que uno lo hace por amor al arte, pero bueno, uno subsiste con esto....</p> <p>LOC (AG) Hay momentos en que haces un show y no te pagan nada...</p> <p>ON MAX : Claro, sí, sí, sí, hay momentos si...claro claro, hay por ahí cuatro o cinco semáforos ¡Ay que no me sale la moneda, no me sale, no me sale, no fluye como decimos, pero si no te sale hoy hermano, el arte te lo va dar mañana ...uno tiene que saber eso // Un amigo me dijo: 'No te hagas problemas Maxi, vos le tienes que dar, tienes que salir en un entrenamiento. Si no te lo da hoy mañana te lo va dar'. Y eso me quedó grabado porque es la verdad, pero siempre nos da."</p> <p>ON MAX: (Contando) "Cincuenta, doce...doce con treintaNo hay más, a ver" (OJO: Fadeout está muy rápido...hay que hacerlo más lento)</p>
<p>Secuencia 5: La Itinerancia como Nomadismo (Duración: ¿?)</p>		
	<p>Casa de Augusto, azotea de edificio en Barranco (Hay que grabarla de NUEVO)</p> <p>PLANO ABIERTO EXTERIOR - MAX ENTRANDO A EDIFICIO DE AUGUSTO, OTRO NIDO DE VIAJEROS EN BARRANCO ...SALUDA AL TIO... (Reditar)</p>	<p>LOC (AG) : A lo largo de todo el proyecto, siempre tuve que rastrear a Max para ubicarlo pues él cambia de alojamiento constantemente. Esta vez lo encontré en la casa de Augusto, un contador retirado conocido por dar posada a los artistas itinerantes. Es apenas una habitación en la azotea de un edificio en Barranco, pero alberga a muchos viajeros como Max.</p> <p>ON MAX: (Entrando a cuarto): (Dialogo con Augusto que está echado en camarote...) "Hola tío</p>

	<p>INTERIOR DEL CUARTO....DIALOGAN MAX Y AUGUSTO</p>	<p>AUGUSTO: Hola, que tal.</p> <p>MAX: ¿Cómo estás?</p> <p>AUGUSTO: Qué novedades...que tal el día.</p> <p>MAX: Bien. ¿Y vos?</p> <p>AUGUSTO: "Bien, bien, aquí viendo televisión un rato</p> <p>MAX: Ahí está. Ahí, vení de trabajar un poco, tranquilo.</p> <p>AUGUSTO: ¿Y qué tal eso?</p> <p>MAX: Bien, ahí salió algo por lo menos salió. Me fui por Pueblo Libre, estuve por allá trabajando, bien ahí, piola.</p> <p>AUGUSTO: ¿Y qué almorzaste?</p> <p>MAX: Comimos acá cerca. Comimos una milanesa con un loco.</p>
--	--	--

		<p>AUGUSTO: Todos han hecho concursos.</p> <p>MAX: Ponen todos culos lindos y chicos lindos nada más ponen ahí en la tele...</p>
	<p>INTERIOR DEL CUARTO</p> <p>Max caminando por calles, plazas, La Chira...etc.</p> <p>Archivo de imágenes de cazadores y recolectores primitivos.....trashumantes.... Más tomas de max en solitario...</p>	<p>LOC (AG): (Rescribir) Me pregunto cuán argentino se siente Max. La itinerancia y el desarraigo ¿disminuyen el sentido de pertenencia a una cultura, a un lugar específico?</p> <p>MAX: Uno también trata de sacarse eso del nacionalismo cuando viaja, el tener bandera, tú eres peruano, yo soy argentino, y así, uno trata de sacarnos eso. Todos tienen sus mañanas, no te puedo decir nacionalidad porque yo he conocido argentinos, mañosos, colombianos mañosos, chilenos mañosos, ecuatorianos mañosos, todos son lo mismo....se sabe que el colombiano es medio matón, el peruano es ventajero, el argentino bocón...que el Chile también puede ser medio ventajero. Uno sabe más o menos. Porque cada costumbre, cada país tiene una sociedad algo estructurado. Y entonces así se desenvuelven cuando salen afuera. Por eso hay que tratar de olvidarse que no estás en tu país, cuando estás en otro país.</p> <p>LOC (AG): La itinerancia como estilo de vida no es algo completamente nuevo. Ha existido a lo largo de la historia. La diferencia parece ser que en la sociedad global se practica de manera más individualista. Como Max, los nuevos nómades forman comunidades temporales durante su paso por las ciudades. Lo demás es el viaje constante.</p> <p>LOC (AG): ¿Cómo viaja Max? Para comenzar, no tiene que pedirle permiso a nadie. Agarra su</p>

	<p>Imágenes de AG en la oficina...trabajando....mirando desde ventana del edificio hacia afuera....</p> <p>Max en la terminal del bus y viajando a Arequipa.</p> <p>Parche...Arequipa</p>	<p>gastada bolsa de lona, mete allí sus antorchas y una sola muda de ropa, algo para comer en el camino y se va a cualquier hora a tirar dedo en la carretera o a la terminal de buses.....(P).....Pasajero sin equipaje, sin reservas confirmadas, sin celular, sin cámara de fotos. Ticket de 25 soles en bus para Arequipa, un poco de dinero en el bolsillo para pagar la primera noche en una posada, y ya está en otra ciudad. Esta vez, lo único diferente es que Max aceptó que lo yo acompañe en su recorrido fuera de Lima.</p> <p>(ESCENAS COTIDIANAS EN HOTEL DE AREQUIPA...MAX DESEMPACA PRENDE SU PIPA CONVERSACIÓN SOBRE DIVERSAS COSAS.</p> <p>ON MAX: “Un pipazo para llegar, ya tú sabes..... siempre que llego a un lugar me meto un pipazo para salir ...siempre fumo desde que tengo 14 años, ahora tengo 25...ya debo estar un poco “quemao” ¿no? Pero no mata, tranquilo.</p> <p>Esto es para calmar los nervios de llegar a un nuevo lugar....</p> <p>(MAX CAMINA DE NOCHE POR CALLES DE AREQUIPA....PASA FRENTE A CATEDRAL ILUMINADA, COME ANTICUCHOS EN CARRETILLA.....RETORNA AL HOTEL, DUERME.....SE DESPIERTA, SE PONE LA MISM ROPA Y NUEVAMENTE PRENDE SU PIPA ...SALE AL PATIO Y SE PONE A ENSAYAR CON SUS CLAVAS...)</p> <p>MAX: ¿Qué es esto?</p> <p>SEÑORA: Choncholí.</p> <p>MAX REGRESA AL DEPARTAMENTO, DURMIENDO. PASADO LA NOCHE, AL AMANECER, MAX SE ALISTA Y SE DISPONE A FUMAR.</p>
--	---	--

		<p>MAX: Un pipazo largo me ha salido para hacerme la hora un poco.</p> <p>MAX ENTRENANDO SUS MALABARES.</p> <p>LOC (AG): Durante el viaje he podido sentir las grandes diferencias entre el estilo de vida de Max y el mío. Aparte de su capacidad para desarraigarse, una gran diferencia es su sentido del tiempo. Para él no es importante la precisión de los minutos y horas. Sólo existen bloques de tiempo, el día y la noche. De día ensaya o teje, y de noche sale a los semáforos. Para producir este documental me tuve que adaptar a su tiempo y su ritmo. Lo que pudimos haber grabado en unos días se extendió por meses.</p> <p>MAX: ¿Acá es la hoja de coca?</p> <p>AG: Acá hay coca.</p> <p>MAX: La hoja de coca es buena para ir en el bus viajando. A mí me dijeron eso.</p> <p>AG: ¿Y tiene fotos de la familia?.</p> <p>MAX: No, no tengo.</p> <p>AG: ¿Nunca llevas fotos de la familia?</p>
--	--	--

		<p>MAX: No tengo fotos.</p> <p>AG: ¿Qué cosa te recuerda a la familia cuando estas...?</p> <p>MAX: Nada, pensamientos. Domingos. Por lo general domingo es el día de la familia. Estas ahí con la familia compartiendo, un asado, lo normal, ¿no? Un asadito que tu viejo te levante y está haciendo el fuego, la comidita que está tu viejo en la mañana. Una picadita, está comiendo...</p> <p>AG: ¿Eso, eso sí extrañas?</p> <p>MAX: Eso podría extrañar un poco, ¿no? Por ahí el domingo podría decir putamare loco, ¡cuántos domingos faltan para llegar a mi casa! Pero por ahí no tengo donde dormir. Putamare que voy a hacer ahí en mi casa. Ya me acostumbré a la vida que llevo loco, ya está. Pasar otra fiesta solo o pasar otro cumpleaños o viste las fechas más, que uno va....</p> <p>MAX: Hola Marce ¿Qué hubo ahí, como andas, todo bien?</p> <p>MARCE: Hola Maxi. Bien, bien.</p> <p>MAX:</p>
--	--	---

		<p>Cómo anda, ¿Todo en orden? ¿Todo tranqui?</p> <p>MARCE: Bien acá trabajando, como siempre.</p> <p>MAX: Chambeando un toque.</p> <p>VENDEDOR: Hola.</p> <p>CAMARÓGRAFO: Hola, ¿cómo estás?</p> <p>VENDEDOR: ¿Son hermanos? Bienvenidos</p> <p>CAMARÓGRAFO Gracias</p> <p>VENDEDOR: Si te gusta algo levántalo.</p> <p>CAMARÓGRAFO: Este, este.</p> <p>VENDEDOR: Yo soy de Rioja. Llevo como diez años aquí. Soy maquinista, operador de maquinarias pesadas, soy operador de microcomputadoras. Viví y trabajé en eso. Pero no me gusta</p>
--	--	--

		<p>esa vida, porque cuanto más ascendía en mi trabajo más presión tenía, ¿entiendes? Así que no lo disfrutaba porque tenía más plata pero que me envanecía.</p> <p>RACHEL: (TRADUCCIÓN EN EL VIDEO) “Hace seis meses que voy viajando...primera vez en Perú estuve en Venezuela...hacemos esto para vivir ...esto no da plata....sólo alcanza para comprar tus cosas....aquí ves los dos lados de la calle..... Pero esto es una forma pura de vida.....Yo era nutricionista en Escocia...no me gustaba la vida estructurada trabajaba con niños.....esto es algo adictivorompe la rutina.....la forma como nos organizamos en la sociedad es muy opresivo....No sé cuando voy a volver, tal vez mis parientes vengan verme.”</p> <p>AG: Siempre viajando.</p> <p>VENDEDOR (BRASIL) Siempre viajando. Estaba en China, después estaba en Argentina, después Bolivia y ahí después acá en Perú. Después de Perú me fui a Argentina. Estoy un tiempo acá y después me fui a comprar piedra, comprar material...Me ha ido bien, gracias a Dios. Trabajar en una empresa es ser explotado, esclavizado, no se gana plata; y con la artesanía puedes tener más libertad y puedes ganar plata y vivir bien. Criamos tres hijos con la artesanía. (muestra sus artesanías)</p> <p>(MAX cantando “Clandestino” de MANU CHAO y tirando dedo en la Panamericana Sur...camioneta lo recoge)</p> <p>MAX: “Perdido en el corazón, de la grande Babylon” “¡Esa ahí va! Buenísima. Jefe ¿me lleva? Ya vamos mortal esa, vamos normal.” “Pa una ciudad del norte yo me fui a trabajar. Mi vida la dejé entre Lima y la Paz.”</p>
--	--	---

		(FADE OUT)
Secuencia 6: Las Redes Sociales (Duración:)		
		<p>(FADE IN) LOC (AG) Conocer la selva del Perú, viajar por los ríos de la Amazonía y tomar “la yerba de los chamanes” estaba en los planes de Max durante su paso por el país, otra gran oportunidad para conocernos mejor y aprender más sobre su estilo de vida. Así fue que viajamos juntos a Pucallpa.</p> <p>MAX: Sano y salvo</p> <p>(MAX y todo el equipo llegando juntos al alojamiento)</p> <p>- A BORDO DE TAXI VAMOS A CASA DEL CHAMAN A TOMAR LA YERBASesión de Ayahuasca)</p> <p>MAX: Y ahí hay varias plantas, todo lo que es el sur de México, el norte, no sé, un antropólogo que llega también allá buscando la misma vaina. El pellote ¿no?</p> <p>VOZ: El Pellote, claro.</p> <p>MAX: Claro, está listo. De hecho al loco se le presenta todo normal y cuenta historias bien locas.</p> <p>VOZ:</p>

		<p>He tenido la oportunidad de hacer una ceremonia con tres tipos de maestros: un siucs que trajo el pellote, un chipibo con hallahusca y un mestizo con hallahuasca. El hallahuasca se presenta de distintas formas, eso es un poco de lo que nosotros tenemos en nuestro interior o lo que estamos buscando.</p> <p>VOZ: Hola, hola</p> <p>MUJER: Buenas noches</p> <p>VOZ: Sí</p> <p>AG: ¿Aquí es?</p> <p>MUJER: Buenas noches</p> <p>AG: Buenas noches</p> <p>MUJER: Adelante</p> <p>VOZ: Muchas gracias</p> <p>AG:</p>
--	--	--

		<p>Con permiso</p> <p>VOZ: Con permiso, buenas noches</p> <p>VOZ 2: Buenas noches con todos señores</p> <p>VOZ 3: Dale asiento, el asiento redondito, trae.</p> <p>VOZ 4: Falta un vaso</p> <p>MUJER: Ya, ya</p> <p>MAX: Sí, sí, sí. Ya maestro, gracias muy amable, ah. Deben tener cuidado. Van a ir soñando poquito...</p> <p>-INGRESO A CABINA DE INTERNET....imágenes de su Facebook en pantalla.....(poner textos de pantalla intercalados con sus declaraciones.....COMENTA SOBRE EL AYAHUASCA)</p> <p>OFF MAX: Hay que estar comunicado a través del internet, ¿no? Eso es fundamental. Sí, y ahora</p>
--	--	---

		<p>me enteré que mi hermana ha tenido un hijo. Sí, uno va pasando cosas, sí. Te mantiene al contacto al diario. Pero yo no subo fotos, yo, y eso que yo viajo, pero me sacan fotos en otro lado y la ponen en el Facebook y ahí aparezco. Pero no, yo no vivo del Facebook.</p> <p>Yo con mi familia tengo una buena cordialidad, estoy en contacto con ellos, no es que yo me fui escapando de mi casa, ni peleándome con mi padre, ni con mi madre. No, al contrario, ellos me apoyan siempre.</p> <p>EXTERIORES: ATARDECER MAX y AG COMIENDO CAIMITO....HACE SHOW DE LANZAR FUEGO EN CALLES DE PUCALLPA</p> <p>MAX: La verdad mi hermano que aquí tienen todo en la selva</p> <p>ON: POBLADORES DE PUCALLPA OPINAN SOBRE LO QUE HACE MAX “Es gente que se la busca....van y vienen es su vida son trotamundos.....” “Se ganan el sol con su sudor...” “Ganarse la vida de cualquier manera es bueno, antes que estar delinquiendo...”</p> <p>AG: No se apaga con nada compadre.</p> <p>(BREVE SECUENCIA EN QUE TRATO DE APAGAR EL FUEGO DE LA ANTORCHA) (FADE OUT)</p> <p>AG: Lo apagó. (Risas)</p>
--	--	--

Secuencia 7: Pausas en la Itinerancia (Duración)	
	<p>EDIFICIO DE LA OFICINA, MAX EN EL ESCRITORIO CONVERSANDO CONMIGO</p> <p>LOC (AG): Después de regresar de Pucallpa, no supe de Max por varias semanas. Pensé que tal vez ya había viajado fuera del país, pero un día llegó de visita a mi oficina....(P)....Me contó que había estado en otras ciudades, viajando y conociendo. Tuvimos una larga conversación y, por primera vez, me habló de cosas que no había mencionado antes: un proyecto para salir de la calle, dejar los semáforos y...de chicas.</p> <p>ON MAX (Entra a la oficina, muestra sus clavos nuevos..) ON MAX: “Me hacía falta palo, que no tenía palo, me compré cuatro, ahora estoy jugando con cuatro. De la calle me quiero salir un poco porque el semáforo te cansa.... El semáforo es para pulir trucos, como decimos nosotros....hay que perderle miedo que sabes que al lado del entrenamiento tienes a la gente que te mira y te pones nervioso, controlar el pánico escénico. Hay muchas cositas por ahí, capaz que ustedes no saben. Qué bueno, es el semáforo.</p> <p>También hay otra cosa, están plagados los semáforos, por eso toca evolucionar, la próxima evolución es tener un número, quiero un buen número de teatro y presentarlo en una plaza...por la plaza del Congreso tal vez.....esa es mi idea huevón, así trabajo 5 días y descanso el fin de semana....“Necesito una chica como yo que le guste lo que hago ..Una artista....en los malabares es más difícil encontrar una mujer, las mujeres hacen más swing....etc.”</p> <p>FADE OUT – FADE IN (Max caminando de la mano con una chica por Av. Aviación....hacen show juntos ..Max colecta monedas....) ON MAX : ”Claro sí pues, me he enamorado...del Perú” (Risas) “de una chica peruana”. Claro,</p>

		<p>claro, amor, sí amor, se comparte amor.</p> <p>ON ANIS: Me gusta compartir esto. Me gusta estar apoyándolo más que nada</p> <p>ON MAX: Me apoya hartoo la loca. Salimos juntos al semáforo, de a poco ella va como que le gusta y va aprendiendo y también.</p> <p>ON ANIS: Y porque no yo también salir de viaje. Esta planeado. Si fluye, fluye para enero.</p> <p>ON MAX: “Para fin de año, esa es la idea. Es el amor, el amor. Que viva el amor. Es un amor de clavos...amor de malabares...Poquito nomas, se avergüenza.</p> <p>LOC (AG): La itinerancia, por su propia naturaleza, no puede ser algo permanente. Parece necesitar sus pausas, sus momentos de reposo y, al parecer, el amor puede provocar uno de ellos.</p>
Secuencia 8: Despedida y Conclusión (Duración.....)		
		<p>LOC (AG) : Después de casi un año y medio de conocernos y de viajar juntos, Max y yo sabemos que nos acercamos al final de nuestro encuentro. Quizás ese sentido de término contribuyó a crear un encuentro más crudo, más desafiante entre él y yo.</p> <p>(DISCUSIÓN MAX Y YO EN CASA DE BARRANCO).</p>

		<p>AG: Yo no salgo a vender esto, cada vez que vengo te doy cien soles, o cincuenta soles, eso es lo que podemos hacer pero si yo...tu me vas a decir tu me tienes que pagar por esto, ya no me sirves.</p> <p>Qué sentido tiene que yo venga acá todas las semanas y te dé quinientos soles, entonces cuál es tu vida, si tu vida no es esa.</p> <p>MAX: Yo es plata, yo la uso para invertir, para...</p> <p>AG: No, no</p> <p>MAX: Haces todo tu informe normal y se la llevan y ya...</p> <p>AG: ¿Qué me llevo?</p> <p>MAX: No es que te la llevas. Haces todo tu grabación a cuenta de nada...de nada</p> <p>AG: Porque es una investigación</p> <p>AG: ¿Cuál es tu reclamo? Tú dilo. Yo no voy a recortar tu derecho de hablar. Dilo</p>
--	--	--

		<p>MAX: Me parece una mierda esa cámara...</p> <p>AG: Pero ¿Por qué?</p> <p>MAX: Porque sí</p> <p>AG: ¿Y qué crees que estoy ganando contigo?</p> <p>MAX: Tú no estás ganando nada.</p> <p>AG: Tú dices que me estoy ganando contigo</p> <p>MAX: No. Tú no estás ganando nada. No es que vos va a vender este trabajo.</p> <p>AG: ¿Entonces?</p> <p>MAX: Pero hacen todo a cuesta de nada. No me gusta como están trabajando ustedes.</p> <p>AG: Pero yo estoy investigando. Yo no estoy haciendo un programa para venderlo. Yo no voy a grabar esto para entregarlo a la televisión y ganar un millón de dólares. Es una</p>
--	--	---

		<p>investigación. Tú vida es interesante...y te lo dije desde el principio y ahora repentinamente me dices: no. Tienes que pagar.</p> <p>MAX: No, no te digo que me tienes que pagar, tampoco no...tú me dices, voy a colaborar algo así, pero tú tienes que tener un poco más...</p> <p>AG: ¿Y cuánto crees que debo colaborar?</p> <p>MAX: Tú sabrás.</p> <p>Dame algo para irme pues webón, esa es la vaina.</p> <p>AG: Pero desde el comienzo te dije que no podemos darte dinero</p> <p>MAX: Pero fue cambiando todo, todo...y cambia el tiempo pasa y uno va cambiando como persona y como todo y como sabes yo me tengo que ir. Entonces yo me voy un día para estar así y no tengo plata ni para un alquiler weon.</p> <p>AG: Pero si esto es lo que tú has hecho dos años, es lo que tú me has dicho</p> <p>MAX: Bueno esta es la situación de hoy en día.</p> <p>Tú tienes plata, tú que manejas tanto dinero, también puede entregar y puede dar un</p>
--	--	---

		<p>poco más. ¿Qué te cuesta vos dar unos pesos de más? No te cuesta nada.</p> <p>Pero una liquidación que tú me das...</p> <p>AG: Pero una liquidación de qué, no entiendo</p> <p>MAX: Por toda la chamba que he hecho durante todo el año</p> <p>LOC(AG) : Hasta ahora no entiendo por qué reaccioné así...si me molestó la actitud o el pedido o de MaxTal vez es la costumbre de apropiarnos de la imagen de las personas y comercializarla, como se hace en el periodismo televisivo. Lo irónico es que en este proyecto traté justamente de alejarme de ese estilo que practiqué durante muchos años. Ese ha sido quizás mi mayor aprendizaje de esta experiencia, además de conocer a Max como joven itinerante, aprender a respetarlo como persona y apreciarlo como un amigo.</p> <p>(AG Y MAX caminando temprano a la terminal de buses, breve despedida en la cola , MAX sube al bus y se aleja)</p> <p>MAX: Dale, suerte, hablamos. Que te vaya mejor. Chau, Chau.</p> <p>AG: Compadre, cuídate mucho. Chau.</p>
--	--	---

		<p>AG: (CONCLUSIÓN)</p> <p>No sé si volveré a ver a Max. Después de su partida hemos intercambiado correos de vez en cuando, o alguna nota en Facebook. Solo sé que sigue viajando por el Sur del continente. Algo que he aprendido de Max es que desarraigarse y apartarse del hogar ya no es tan doloroso como antes. Se puede viajar años y estar en contacto todos los días. La globalización y la tecnología no solo facilitan sino que <u>generan</u> estilos de vida itinerantes como los de Max y sus amigos.</p> <p>FIN</p>
--	--	--

