

el discurso de la Calle

Los cómicos ambulantes
y las tensiones de la modernidad en el Perú

Víctor Vich

y en este cerebro tengo metidos mas de 50 libros de filosofía y de escritores
peruanos como Sócrates, Aristóteles, Platón
César Vallejo.

¿tú crees que antiguamente habian mas
cómicos?

"ama quella", "ama lulla", a la mierda... ¿o no?
¿ahora quién habla quechua?

¿cómo se llama el
corazón de un peruano?
¿cómo se llama el
corazón de un peruano?
¿cómo se llama el
corazón de un peruano?
¿cómo se llama el
corazón de un peruano?

¿cómo se llama el
corazón de un peruano?
¿cómo se llama el
corazón de un peruano?
¿cómo se llama el
corazón de un peruano?



RED PARA EL DESARROLLO DE LAS CIENCIAS SOCIALES EN EL PERÚ

El discurso de la calle

Los cómicos ambulantes y las tensiones
de la modernidad en el Perú

Víctor Vich



FONDO
EDITORIAL

PONTIFICIA **UNIVERSIDAD CATÓLICA** DEL PERÚ



**UNIVERSIDAD
DEL PACÍFICO**

IEP Instituto de Estudios Peruanos

© Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú
Av. Universitaria 1801
Lima 32, Perú
www.redccss.org.pe

EL DISCURSO DE LA CALLE.
LOS CÓMICOS AMBULANTES Y LAS TENSIONES
DE LA MODERNIDAD EN EL PERÚ

Víctor Vich

1a. edición: abril 2001, octubre 2010

Diseño de la carátula: Ícono Comunicadores

ISBN: 978-9972-835-02-5

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú: 2010-13593

Esta publicación ha sido posible gracias al generoso aporte de la Fundación Ford.

BUP-CENDI

Vich, Víctor

El discurso de la calle: los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú. -- Lima : Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2010.

/CULTURA POPULAR/SECTOR INFORMAL/HUMORISMO/ANÁLISIS SEMIÓTICO/MIGRANTES/COMUNICACIÓN DE MASAS/ASPECTOS SOCIALES/ETNOGRAFÍA/PERÚ/LIMA/

008(85) (CDU)

Prohibida la reproducción total o parcial de este libro por cualquier medio sin permiso de la Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

Derechos reservados conforme a Ley.

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

Antonio Gramsci

Índice

Agradecimientos, 9

Introducción, 13

*I. Con los cómicos en las plazas:
trabajo callejero y experiencia etnográfica, 19*

*II. Cultura popular, condición migrante y modernidad:
la política del mercado informal, 45*

*III. Oralizar, democratizar la escritura:
¿qué son los libros por las calles de Lima?, 67*

IV. Desafíos a la autoridad: mirada médica, rol del Estado y representaciones del cuerpo y las enfermedades, 105

V. El “amor cortés”, la “esfera pública” y las representaciones del género por las calles, 127

*VI. “Leer en reversa”: memoria popular y contrahistoria.
Proyecto migrante y recuerdo del Inca, 151*

Conclusiones, 169

Bibliografía, 187

Agradecimientos

Debo confesar que comencé a pensar en estos agradecimientos casi desde los primeros días de la investigación. De múltiples maneras, han sido muchísimas las personas con quienes he podido discutir mis ideas y gracias a ellas, con el pasar del tiempo, éstas han ido cambiando notablemente. Así, agradecer es también un punto fundamental de este trabajo aunque sus significados siempre se encontrarán mucho más allá de él. Para mí, agradecer ha sido siempre una forma de sentir que necesito de mis amigos y que sin ellos camino desubicado.

Los cómicos ambulantes ocupan el lugar central de estas páginas. Mucho más allá del trabajo compartido en las plazas de Lima creo que sin su amistad y su apoyo este libro hubiera sido muy diferente o, quizá, no hubiera sido posible. En especial quiero mencionar aquí a tres personas que han ocupado el cargo de Presidente de la Asociación de Cómicos Ambulantes durante el periodo en el que yo he trabajado por las calles de Lima: Waferita, Cotito y Kelvin. Gracias a ellos siempre me sentí libre para acompañarlos por todos lados y poder participar de las reuniones cuando ellos me lo pidieron, o cuando lo consideré pertinente.

Blackaman, Centavo, Salserín, Pompim, el Romano, Ray, Fregol, Cachucha, Care Chancho, Correa, Michael, Giovani, Pildorita, Huevito, Mondongo, el flaco Kike, Tripita, Pimpollo, Amador, el cholo Juan, Basilio, Doni, Pitiwin, Koki, Koketim, Danny, Bizcocho, Chaqueta, Chistoreto, el Poeta de la Calle, el cholo Cirilo, Orlando Mendoza y muchos otros más siempre estuvieron entusiasmados con la investigación y aquí también quiero agradecerles profundamente. Durante todos estos años, nunca he dejado de pensar en las innumerables conversaciones callejeras y en las insistentes críticas a mi trabajo: "*Víctor, ¿tanto tiempo te demoras en escribir el libro?*". Espero, sin embargo, que este sea sólo el comienzo de una amistad mayor y de futuros (y nuevos) proyectos.

Por otro lado, quiero decir que la Universidad de Georgetown fue un lugar muy estimulante para haber podido escribir este trabajo, originalmente mi tesis doctoral en teoría crítica contemporánea. Desde los primeros días, Thomas J. Walsh y Michael Gerli me recibieron con gran interés y siempre estuvieron muy al tanto de mis

avances. A Joanne Rappaport, mi asesora, le debo innumerables ideas, su gran amistad, el apoyo firme, y la profunda libertad que he sentido siempre de trabajar con ella. Gracias a su ayuda pude ir avanzando con sentido crítico y entusiasmo. De Verónica Salles-Reese recibí una compañía cada vez más grande, una complicidad en los momentos duros y un conjunto de lecturas fundamentales que me hicieron repensar varios capítulos. A ellas dos, a ambas, les debo una mayor cantidad de palabras y una amistad profunda que con el tiempo debo aprender a retribuir.

George Yúdice fue un agudísimo lector del trabajo y sus comentarios conformaron buena parte de las principales ideas para enfrentarlo. Marisol de la Cadena y Orin Starn fueron las primeras personas a quienes, varios años atrás, les comenté el proyecto y con quienes pude conversar largamente después del primer trabajo de campo. Luis Millones (desde la etnografía) y Guillermo Rochabrún (desde la opción teórica) siempre me animaron a optar por los estudios interdisciplinarios y, gracias a ellos, comencé a realizar trabajos etnográficos mucho tiempo antes de conocer a los cómicos ambulantes. Juan Biondi y Eduardo Zapata me recibieron muy amablemente, me contaron la experiencia de su libro y me animaron mucho a continuar con mi proyecto.

En el Perú, muchas otras personas me ayudaron desinteresadamente. Carlos Iván Degregori y Manuel Burga estuvieron al tanto de algunos capítulos y recibí de ellos comentarios fundamentales. Juan Infante y Fernando Villarán compartieron conmigo sus ideas sobre la problemática del mercado informal en el Perú, y Alex Huerta fue un interlocutor constante. A su ayuda le debo buena parte del material fílmico con que ahora cuento. Además, le estoy muy agradecido pues aquellos agotadores días de grabación estuvieron siempre cargados de sentido del humor y de intensas conversaciones sobre el Perú y sobre la cultura popular. Raúl Romero, director del Centro de Etnomusicología Andina, me facilitó el equipo técnico y me apoyó desde el primer momento; a él va también un sincero agradecimiento.

Las conclusiones las comencé a escribir en Lima y los comentarios de Gonzalo Portocarrero fueron indispensables en esta etapa. Gracias a él, encontré en *TEMPO* (Taller de Estudio de Mentalidades Populares) un enriquecedor espacio de diálogo y discusión intelectual. A todos sus integrantes (ahora buenos ami-

gos) mi agradecimiento también. En Andahuaylas, donde estuve escribiendo durante un par de meses, Marcos Willems compartió conmigo toda su experiencia de trabajo en los Andes y me animó con nuevos proyectos por esa zona. Su amistad y su ejemplo han sido muy importantes para mí.

En Estados Unidos, Jorge Marturano y Horacio Legrás leyeron algunos primeros apuntes -hoy arqueológicos- pero nunca he dejado de recordar e incluir varios de sus importantes comentarios. José Ramón Juvé y Jorge Polgar fueron compañeros de ruta, grandes amigos y, en el caso de José, un gran asesor informático. La amistad y el cariño de Gabriela Copertari y Jennifer Leeman fueron indispensables en todos los buenos y malos momentos por los que esta investigación ha pasado.

Roberto Forns, Eduardo Chirinos, Jannine Montauban, Virginia Cisneros, Johnny Zas-Friz, Alvaro Vidal, Juan Carlos Galdo, Julio Romero, José Antonio Chávez, Gustavo Hernández y Javier Uriarte, *S.J.* también estuvieron muy cerca durante distintas etapas del trabajo, y a ellos les debo no sólo importantes comentarios sino una entrañable amistad que viene desde muchos años atrás.

Antes de su lamentable muerte, mantuve con Antonio Cornejo Polar un diálogo epistolar sobre los cómicos ambulantes y recibí de su parte un entusiasmo enorme. Aunque nunca fue profesor mío, buena parte de mi formación se la debo a la lectura de sus imprescindibles libros y artículos sobre el funcionamiento del espacio literario en el Perú. De alguna manera, este trabajo quiere ser el testimonio de esa amistad que recién comenzaba y que recuerdo constantemente.

La Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú me brindó las facilidades para regresar a Lima con una beca de reincorporación profesional y también, gracias a ellos, este trabajo ha podido ser publicado. María Elena Romero, de la Universidad del Pacífico, fue quien estuvo más cerca de este último recorrido y ahora le debo, además de una amistad que comienza, los mejores consejos editoriales.

Finalmente, quiero terminar agradeciendo a mis padres su apoyo de siempre, a mi hermana Cynthia y, sobre todo, a Virginia Zavala por muchísimas razones que aquí no voy a enumerar. Juntos hemos hecho todo en los últimos años y a ella está dedicado

todo lo que aquí he escrito. Tampoco puedo dejar de mencionar algunas canciones de *Chacalón*, *Segundo Rosero* y *Aguamarina*. Ahora casi me las sé de memoria y al escucharlas por las noches nunca he dejado de sentir intensas cosas sobre el Perú y la vida por todos lados.

Introducción

Este es un libro sobre la oralidad callejera, la cultura urbana y el Perú popular visto desde la etnografía. Asumiendo el trabajo de campo, el análisis textual y la teoría crítica como opciones metodológicas fundamentales, me he concentrado en el estudio de las performances callejeras de los cómicos ambulantes para estudiar su función en la formación de opinión popular a través de la construcción de nuevas formas de representación y de nuevos espacios autorizados para enunciar. Propongo que dichas performances son nuevas prácticas populares cuya función consiste, por un lado, en articular diferentes formas de subjetividad a través de la reproducción o la crítica de las ideologías hegemónicas de la sociedad y, por otro, en abrir nuevos canales de circulación de imaginarios populares.

Los cómicos ambulantes son, en su mayoría, migrantes andinos que han desarrollado un tipo de actuación callejera que se encuentra ampliamente difundido en los sectores populares. Dichas actuaciones cuentan como característica básica lo que bien podría llamarse una *economía del humor*, es decir, el interés de intercambiar un conjunto de representaciones irónicas de la realidad social por dinero en efectivo. Actualizadas siempre en espacios públicos (plazas, mercados, parques de barrio, un tiempo en la televisión), estas performances -en las que la palabra oral cumple una función protagónica- constituyen espacios de construcción y deconstrucción de estereotipos sociales y de una opinión popular profundamente relacionada con los conflictivos debates acerca de las clases sociales, la raza, el género, la cultura y la oralidad en el Perú.

En ese sentido, me interesa entender el trabajo de los cómicos ambulantes como una práctica cultural realizada al interior de un contexto de modernidad que, si bien ya ha establecido sus límites, parecería también haber dejado algunos espacios abiertos. Quiero sostener que en las plazas de Lima dichos espacios son políticamente representados y son motivo de interpretación y de una risa agónicamente carnavalesca. A lo largo de este trabajo, he querido preguntarme cuáles son las fuerzas que generan la producción de estas performances -y de los complejos significados que ellas articulan- y

cómo ellas funcionan dentro del conjunto de tensiones que estructuran la sociedad peruana.

Respecto de la problemática sobre la modernidad, estas performances callejeras se encuentran cargadas de una multiplicidad de contradictorios discursos a los que solamente podemos observar en todo su dinamismo y espesor. Me explico: si por un lado los cómicos ambulantes subrayan siempre la aceptación del proyecto moderno (y reproducen, por ejemplo, algunos de sus discursos), por otro, también lo transgreden para intentar reinterpretarlo desde la vida cotidiana y desde tensiones específicas de la historia cultural del país. Se trata, sin duda, de una modernidad que viene de abajo pero que no es ni celebratoria ni oposicional, sino que más bien ubica su discurso en una línea de participación crítica de sus avances y de sus fracasos. En líneas generales, puedo decir que este libro quiere investigar cómo funciona la modernidad en el Perú a partir de una lectura teórica de la producción simbólica popular y urbana.

Como podrá observarse, esta investigación es el producto de un trabajo interdisciplinario que asumiendo sus contradicciones ha intentado combinar la reflexión etnográfica con el análisis de discurso. Debido a diferentes razones de carácter teórico, ético y político, aquí me ha interesado priorizar tanto a los sujetos hablantes como también a los textos con los que ellos hablan. Aunque muchas ideas aquí expuestas pueden interpretarse dentro de los parámetros abiertos por la crítica postestructural, hay en este trabajo reflexiones que subrayan el carácter histórico de los eventos y en alguna medida intentan resistirse a aceptar la “muerte del hombre” o la imposibilidad de una voz subalterna (Foucault 1971: 387, Spivak 1988).

Este libro reconoce la disolución del sujeto moderno en la filosofía a través de la constatación de instancias que lo anteceden y lo constituyen como tal (como la *estructura*, el *discurso*, el *orden simbólico* o la *ideología*), pero al mismo tiempo pretende mostrar la tensión de dichas instancias frente a la materialidad del cambio histórico y frente a formas activas de agencia popular construidas desde la cotidianidad y el carácter creativo de los sujetos en cuestión (Afinoguénova 1999).

Ante la crisis de los partidos políticos en el Perú y de una tradición literaria -básicamente criolla- que siempre se apropió de la representación popular, hoy en día, las plazas públicas y las actividades que en ellas realizan los cómicos ambulantes también pueden

ser entendidas como instancias políticas que exigen nuevos canales de participación y de producción simbólica. Por ello, de alguna manera, este trabajo también quiere ser un intento por repensar, en un contexto de modernización, las relaciones entre el Estado y la sociedad civil dentro de las luchas por una hegemonía en la representación y el significado.

De esta forma, el impulso interdisciplinario puede responder también a una manera de intentar superar una “visión culturalista de la cultura” y a la necesidad de un ejercicio crítico más consciente de su politización. Como bien lo ha subrayado Beverley (1999: 15), se trata de asumir el problema del espacio simbólico en la sociedad desde una discusión “no cultural” que no termine reduciendo la realidad dentro de los complicados laberintos de su textualización. Por ello, a partir de la exploración de una parte de la producción cultural enunciada *por y desde* los sectores populares, la pregunta general que ha articulado buena parte de todos estos análisis se encuentra referida al rol activo -la agencia popular- que dichos sectores cumplen respecto de la producción o reproducción de nuevos y viejos significados sociales, y, sobre todo, de su articulación pública dentro de los imaginarios políticos que circulan por la ciudad.

En ese sentido, la organización de este libro responde a temas que considero de radical importancia para interpretar la problemática contemporánea del Perú migrante y urbano, pero la selección de performances analizadas no es sino una antología mínima de todo lo que se habla por las calles. Después de más de cuatro años de investigación y de reiterados periodos de trabajo de campo por las plazas de Lima, he llegado a grabar más de treinta horas de performances callejeras tanto en audio como en vídeo. De todo ese corpus no ha sido muy difícil notar lo siguiente: los cómicos ambulantes hablan de muchos temas y ellos pueden agruparse respetando tales intereses. Hay muchas performances que tocan problemáticas referidas al mercado informal, la ideología letrada, las construcciones de género o la memoria histórica. De todas ellas, he seleccionado las que me parecieron más interesantes y mejor logradas. Como todo trabajo antológico, mis intereses han entrado inevitablemente en juego y de ahí, por supuesto, el carácter mediatizado -y siempre parcial- de los diferentes análisis. Debido al carácter oral y performativo de sus presentaciones, he decidido transcribir los textos intentando mantener algunas huellas de dichas dinámicas. Los textos

enunciados en las plazas no están puntuados y la separación entre barras responde básicamente a los criterios de entonación que cada cómico actualiza en la calle. Cada pausa del orador ha sido marcada con una barra y las intervenciones del público -cuando las hay- van entre paréntesis.

Por otro lado, a lo largo de mis interpretaciones hay dos tipos de citas que están relacionadas propiamente con la reflexión etnográfica. Ellas son producto de diferentes entrevistas y de intensos diálogos con los cómicos ambulantes, algunos de los cuales nunca fueron grabados sino sólo en la memoria. Por ello, me he tomado la libertad (y la responsabilidad) de intentar recrearlos y van entre comillas. Lo he hecho así por criterios narrativos -mi formación es literaria- y también como un impulso para continuar mostrando la heterogeneidad del trabajo etnográfico y las múltiples voces -aunque interferidas siempre por la mía- que en él interactúan.

Debido a diferentes opciones teóricas, he decidido no incluir aquí un “glosario” de términos destinado a explicar las palabras de la jerga popular. Esta investigación participa de los problemas textuales a los que ha sido sometida la escritura etnográfica y reconoce la imposibilidad de transparencia hermenéutica en el análisis crítico. Dejarle al lector la duda sobre el significado de una palabra (o invitarlo, más bien, a intentar descubrirlo) puede resultar un gesto análogo a la política con la que este trabajo está inevitablemente comprometido: la constatación de instancias y signos de la cultura popular que no podemos entender bien y que en cierta medida promueven una cierta resistencia a nuestros intentos de conocimiento e interpretación.

Debo decir, finalmente, que esta introducción es escueta puesto que el primer capítulo y las propias conclusiones van a sustituirla. Sin embargo hay un punto adicional que sí me interesa añadir. El estudio de las performances orales callejeras resulta fundamental no solamente por intereses relativos al conocimiento de la producción popular, sino además por otro tipo de consecuencias -epistemológicas, si se quiere- que ellas pueden traer consigo. Las performances orales se sitúan en una frontera que, al depender tanto de aspectos textuales como extratextuales, nos exige una reflexión que enfrente simultáneamente las *estructuras* con los *sujetos* que se mueven dentro de ellas, vale decir, a la *necesidad* y a la *libertad* con las que se construye la historia. Por ello, las performances orales se

sitúan dentro de un espacio que inevitablemente diluye las fronteras académicas y que nos impone la urgencia de una actitud diferente. Si alguna vez Clifford definió a la antropología como la disciplina del “riesgo cultural” (1995), no cabe duda que con el impulso interdisciplinario quizá ahora estamos situados en una altura mayor. Justamente ahí, en esos bordes, en esa especie de vértigo, es donde, con todas mis limitaciones, he querido ubicar este trabajo.

I. Con los cómicos en las plazas: trabajo callejero y experiencia etnográfica

Conocí a los cómicos ambulantes en julio de 1996 y, paradójicamente, casi podría decir que me hice amigo de ellos a partir del comentario sobre unos libros. Esta observación no deja de ser relevante puesto que por aquellos años yo estaba interesado en estudiar *literaturas orales* y a esa categoría -la oralidad- la terminaba siempre asociando con rasgos esenciales casi fuera de los contactos con la escritura. Por si fuera poco, en el momento en que los conocí, los cómicos me enseñaron otros libros -que ellos mismos vendían en las plazas- sobre los pirañas y la marginación por las calles de Lima¹.

La historia es más o menos así: muchos años antes, cuando yo era estudiante y caminaba por las calles del centro de Lima me había detenido varias veces ante los ruidos de los cómicos para escucharlos hablar y siempre me había divertido mucho. La verdad es que en algún momento había pensado en la posibilidad de escribir algo sobre ellos pero nunca lo hice pues si, por un lado, no me di el tiempo necesario para iniciar una investigación regular, por otro, tampoco tuve el valor de acercarme a alguno de ellos para conversar sobre su trabajo.

No obstante, el tema de aquellos narradores orales fue siempre un interés que estuvo dando vueltas en mi cabeza y en el que no dejaba de reflexionar en las clases de literatura peruana que dictaba en ese entonces. Pero, entre uno y otro trabajo, y la creciente angustia de sobrevivir en Lima, los años fueron pasando y nunca me animé a hacer nada concreto. Tiempo después, recibí la noticia de que había ganado una beca para estudiar en el extranjero y me fui

1. Me refiero a algunos cuentos del escritor Jorge Espinoza Sánchez que se venden, a precios muy cómodos, en los diferentes espectáculos que organizan los cómicos. "Los pirañas del parque" es un desgarrador relato sobre el tráfico sexual en el que se ven envueltos muchos de los niños que viven en las calles de Lima. Nacido en Lima, en 1953, Espinoza Sánchez ha publicado varias plaquetas de poesía y su obra figura en algunas conocidas antologías de la poesía peruana contemporánea. Mayor información sobre su obra puede encontrarse en la historia de la literatura peruana escrita por Tamayo Vargas (1992).

del Perú con muchas expectativas de aprender a hablar inglés y de conocer una realidad diferente.

Como sucede con muchos estudiantes extranjeros, mi primer contacto con la academia americana fue algo traumático y cuando regresé a Lima, un año después, me encontraba en el medio de una crisis personal respecto de la literatura, la universidad y mis propios intereses profesionales. Entonces, decidí que la mejor forma de resolverla era comprometiéndome con una investigación en la que también me evaluara a mí mismo.

Así, fue en aquellos días cuando me animé a ir a las plazas para escuchar nuevamente a los cómicos y volver a observar su trabajo. Recuerdo muy bien la mañana en que salí a las calles a buscarlos y mi desorientación al caminar un buen rato. Primero estuve por la avenida Abancay, luego por el Parque Universitario y, finalmente, llegué a la plaza San Martín algo desanimado. Ahí, sin embargo, pude reconocer a Blackaman y durante varios minutos estuve dudando respecto a cómo debía acercarme a saludarlo. El se había convertido en un personaje famoso puesto que varias veces lo habían entrevistado en la televisión dentro de diferentes reportajes sobre su vida. “¿Tú eres Blackaman?, le pregunté. Sí. Te conozco por la televisión y por los libros que han escrito sobre ti. ¿Qué libros? -me respondió-. No los he visto. Nadie me ha dicho nada. ¿Los tienes? Sí”. Entonces, fue él quién empezó a interrogarme.

Al instante, se acercaron varios otros cómicos y Blackaman les contó con mucha ansiedad: “Este pata dice que han escrito un libro sobre mí. Cuéntales, huevón, cuéntales lo que me acabas de decir”. Efectivamente, yo les conté que se habían publicado dos libros sobre ellos y que podía enseñárselos en otro momento porque ahí no los tenía. “Bueno, no importa -me dijeron- pero cuéntenos más qué dicen, quiénes son los autores, ¿hay fotos?”. Así creo que comenzamos ya a conversar sin la desconfianza de los minutos iniciales y quizás una cierta amistad comenzó a aparecer. Blackaman me contó que acababan de formar una asociación que reunía a todos los cómicos de la calle y que estaban muy entusiasmados con el proyecto. Entonces, me llevó al local con el que contaban y pidió para mí un suculento arroz chaufa que todavía no he podido olvidar. “Yo pago las chichas” le dije, pero no me dejó hacerlo. Más bien me contó que justo ese día por la noche tendrían una asamblea general y que estaba yo invitado con la condición de que llevara los libros

y se los prestara por algunos días. Así fue y creo que ahí comenzó buena parte de toda esta historia.

La “Asociación de Artistas Cómicos Informales” (AACI) se había formado dos semanas antes de que yo los conociera y tenía múltiples intereses en sus estatutos: regularizarse en los registros públicos, defenderse de la policía, brindar un servicio que diera seguridad a los espectadores y, finalmente, realizar actividades conjuntas entre todos los cómicos de la calle². De aquellos objetivos, el más importante era la regularización institucional y para conseguirlo todos estaban económicamente comprometidos. Una vez a la semana los cómicos debían trabajar para la asociación, lo cual significaba que al final del día debían entregar el dinero recolectado durante sus múltiples presentaciones. La asociación necesitaba contratar un abogado, fotocopiar papeles, abrir un acta de reuniones y hacer todo lo necesario para dejar de ser “informales”, y de esta manera olvidarse de los problemas con la policía.

Las reuniones se realizaban en el segundo piso de un restaurante chino que, en ese tiempo, estaba en la esquina del jirón Carabaya con la plaza San Martín. Los cómicos habían llegado a un acuerdo con el dueño del negocio por el cual éste les prestaría ese lugar con la condición de que ellos asumieran dos compromisos: uno, consumir diariamente el menú más barato del día y, dos, limpiar el baño del local las veces que fuera necesario. Este local era un viejo almacén de muebles y sillas rotas que seguramente alguna vez había funcionado como parte del restaurante pero que, en ese momento, estaba aparentemente clausurado. Aunque con el tiempo pude notar que el dueño del negocio -un migrante chino en vías de aprendizaje del español- siempre andaba molesto porque decía que los cómicos se demoraban en pagarle, lo cierto es que parecía

2. Hoy en día ha cambiado de nombre: se llama “Asociación de cómicos ambulantes del Perú” y este cambio se debe a diversas circunstancias entre las que destaca un intenso debate entre los significados de las palabras “informales” y “ambulantes”. Después de diversas discusiones, los cómicos optaron finalmente por el segundo término (a mi parecer, el más apropiado), pues con él no sólo se hace referencia a una condición legal -como lo es la informalidad- sino que se subraya además la condición siempre móvil y dinámica que caracteriza a su espectáculo. Augusto Ferrando, el conocido animador de televisión, fue una de las primeras personas en utilizarlo.

mantener con ellos una relación muy especial que lindaba entre el humor, la amistad y un ancho margen de desconfianza.

En realidad, para los cómicos, dicho local era un lugar más que perfecto: desde sus ventanas, como una especie de panóptico, se divisaba toda la plaza San Martín y por consiguiente la cantidad de público que por ella transitaba. La plaza siempre estaba llena de gente y había mucho comercio dentro de ella. Una gran cantidad de fotógrafos, lustrabotas y vendedores de golosinas perseguían a los transeúntes ofreciéndoles sus servicios y productos. Durante los momentos de mayor tránsito de personas, es decir, entre las cuatro y las seis de la tarde, los cómicos llegaban a armar tres grandes ruedos y dentro de ellos realizaban sus espectáculos. La gente, muy apretada, luchaba por conseguir un lugar donde poder escuchar mejor. A manera de gruesos círculos humanos, desde la ventana descrita, la visión era más que sorprendente.

Esa noche nos reunimos en aquel lugar y ahí pude conocer a muchos otros cómicos de la calle. La reunión comenzó pocos minutos después de lo previsto y una de las primeras cosas que llamó mi atención fue la formalidad en la que se desarrolló. Casi podría decir que no había mucha diferencia entre ésta, organizada por los cómicos ambulantes, y otras muy parecidas en las que yo había participado como docente en dos universidades del Perú. Los mismos procedimientos: lista de asistentes, lectura de la agenda, palabras del secretario, palabras del presidente, etc. Los mismos objetos: libro de actas, sellos con dibujos, lapiceros de diferentes colores, firmas por todos lados, etc. Dentro de una política del orden, la persona interesada en hablar levantaba la mano y, con el permiso del secretario, daba su opinión sobre el tema que se estaba discutiendo. Ese día los cómicos discutieron tres cosas: la posibilidad de contratar a un abogado, la organización de una “calletón”³ a la que invitarían a diferentes artistas de la televisión, y los castigos para algunos miembros del grupo a los que se les había reportado problemas disciplinarios.

Antes de finalizar se refirieron a mí y me pidieron que me presentara y que enseñara los libros que había traído. Yo les conté que

3. La palabra viene de las conocidas “teletones” televisivas organizadas para ayudar al Hospital de San Juan de Dios durante los años ochenta en el Perú. Una calletón es un día en que todo el dinero recolectado sirve para un fin colectivo de la asociación.

había estudiado literatura en la Universidad Católica y que durante un tiempo había trabajado en el Perú, pero que en ese momento vivía en los Estados Unidos porque estaba realizando unos estudios de postgrado. También les dije que me interesaban las literaturas orales y que su trabajo en las plazas públicas me parecía muy relevante dentro de la vida urbana. Entonces, les conté que efectivamente ya se habían publicado dos libros sobre ellos y primero les enseñé *Habla la ciudad*, al que simplemente definí como una recopilación de historias y testimonios sobre la vida en Lima y sobre el pasado de la ciudad⁴.

Debo decir que la reacción fue sorprendente. Todos ellos se entusiasmaron con el libro pues reconocieron en su carátula nada menos que al “loco Timón”. “Ese loco, carajo, lo encontramos muerto un día a orillas del río. ¿No te acuerdas? ¿No sabes quién era? Era un pata que andaba por las calles de Lima manejando su timón como si él fuera un carro. Hasta respetaba el tránsito el loco: luz roja, paraba; luz verde, avanzaba. El loco llegó a ponerse una placa en la espalda con número y todo. Bien bacán. A veces se quemaba el pelo en la plaza y así ganaba su plata. Y hasta se enamoró el loco; con su loca trabajaban y dormían por ahí”, me dijo uno.

Después de pocos minutos comenzaron a ojear *Representaciones orales en el centro de Lima*⁵ y ocurrió un fenómeno algo contrario a la reacción anterior: algunos de ellos comenzaron a reconocerse a sí mismos en el libro: “El cómico de la calle soy yo”, me dijo el Cholo Juan, mientras los demás leían las transcripciones y confirmaban que sí, que efectivamente esas eran sus palabras. Blackaman también sonrió al ver el capítulo que los autores le habían dedicado y se preguntaba cómo lo habían grabado sin que él (ni nadie) se hubiera dado cuenta. En ese tiempo, yo no sabía quién era el “poeta de la calle”, pero me contaron que hacía un

4. Este libro, elaborado por un grupo de estudiantes y profesores de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, representó un valiosísimo esfuerzo para transformar la imagen de lo popular que reinaba en buena parte de la izquierda peruana durante los años ochenta. Juan Zevallos ha ofrecido un interesante análisis de su proceso de producción.

5. Se trata de un libro escrito desde la estilística, la semiótica y el análisis gramatical. Ahí se analizan tres discursos callejeros los cuales son reproducidos en su totalidad. Su lectura me fue muy estimulante antes de comenzar esta investigación.

buen tiempo que ya no trabajaba por las plazas de Lima pues tenía contratos para otro tipo de auditorios. “El ya ha actuado hasta en los Estados Unidos”, me dijo Centavo.

Minutos después, les dije que yo también estaba interesado en escribir un libro sobre ellos y que quería grabarlos y además hacerles algunas entrevistas sobre su trabajo. Nuevamente les expliqué que yo consideraba que las literaturas orales eran parte fundamental de la identidad en el Perú contemporáneo que, en una gran parte, era urbano y migrante. En realidad, no tuve que hablar mucho. Al instante, y sin dudarlo, todos estuvieron de acuerdo y Waferita, el Presidente; Salserín, el Secretario; y Blackaman, el Tesorero, me dieron la bienvenida, me animaron con el proyecto y me dijeron que era muy importante realizar un “trabajo coordinado”. Además, me pidieron que les prestara los libros pues afirmaron que con ellos se podría agilizar los trámites para conseguir la legalización institucional. “Se los vamos a enseñar al propio Alcalde de Lima”, escuché decir entre diferentes voces. La reunión terminó de la siguiente manera: “Oye, Víctor, tú que eres profesor, tú también nos puedes ayudar; por qué no nos explicas un poco más qué es eso de las literaturas orales y por qué son importantes en el Perú”. “Bacán”-les respondí- y después de un rato de quedarnos conversando me fui a mi casa con muchas ideas en la cabeza.

Fue así como los conocí y como quiero comenzar a reflexionar sobre lo que significó para mí y para la investigación haber pasado con ellos buenos periodos de tiempo durante algo más de tres años. Me interesa contar parte de mi experiencia para, a partir de ahí, poder realizar algunos apuntes sobre los problemas técnicos, éticos y políticos del trabajo de campo y también de la propia escritura etnográfica. Como en cualquier experiencia de este tipo, el tiempo que pasé en las calles de Lima me hizo reformular una serie de ideas y prejuicios que tenía frente a la investigación académica, frente a mi propia formación literaria y, sobre todo, frente a las discutibles fronteras disciplinarias.

Partiendo de la literatura me estoy refiriendo tanto a los impulsos por demostrar el carácter histórico y variable de la construcción del canon literario como también a las opciones interdisciplinarias respecto de una hermenéutica más consciente de la densidad cultural de los textos. Desde uno u otro lado, los estudios literarios

habían comenzado a “abrir” sus perspectivas y a mí me interesaba comprometerme parcialmente con tales proyectos.

Así, por ejemplo, en América Latina, fueron los estudios coloniales los que comenzaron a cuestionar la restricción del término *literatura* como una categoría bastante limitada (y europea), que ya no alcanzaba para dar cuenta de la variedad de prácticas verbales producidas en el contexto de heterogeneidad del continente, ni tampoco para subrayar la relevancia cultural de algunas de dichas prácticas. Más aún, los estudios de Rama (1984) referidos al funcionamiento de la *ciudad letrada* habían llevado a pensar los desencuentros de la escritura en el continente y, por lo mismo, a entender que en América Latina los libros no solamente eran instrumentos de comunicación y cultura sino, sobre todo, agentes de poder y dominación social⁶.

En ese sentido, dicha revisión de la literatura colonial hispanoamericana estaba emparentada con otra, más amplia, que venía de la teoría literaria y que había subrayado la inestabilidad del objeto literario como un campo distinto y perfectamente delimitado de estudio. Diversos y destacados críticos (Eagleton 1988, Culler 1997, entre otros) formularon argumentos para cuestionar los denominados rasgos “*esenciales*” de la literatura y para subrayar, de esta forma, que ella ya no podía ser definida por su condición imaginativa, ni por la idea etérea de un uso específico del lenguaje, ni mucho menos por la imaginación romántica de su carácter no pragmático. La literatura, como campo delimitado de estudio, entró en crisis y, al constatarse el carácter ideológico de las definiciones más difundidas, dejó de ser entendida como *arte* y comenzó a tratársela como *discurso*, vale decir, como una función autonombrada y, por lo mismo, como una forma de imposición de determinados gustos y estéticas occidentales que históricamente se habían autodefinido como trascendentes y universales.

Aparecieron así los *estudios culturales* y con ellos el interés por teorizar diferentes tipos de textos y prácticas simbólicas, pero ya desde paradigmas más amplios y mucho más conscientes del carácter eminentemente político del ejercicio teórico. Como lo señalé líneas arriba, en aquel momento, yo estaba interesado en las litera-

6. Desarrollaré más ampliamente este tema en el capítulo tres, “Oralizar, democratizar la escritura: ¿qué son los libros en las calles de Lima?”

turas orales que, por otro lado, me parecían un problema irresuelto en la construcción del canon literario en el Perú. Pero por *literaturas orales* no sólo me refería a las tradicionales, pero nunca estáticas, formas andinas de transmisión del conocimiento, sino también a los nuevos fenómenos que estaban apareciendo en Lima producto de la migración y del contacto cultural. Es decir, a partir de la consideración de que en el Perú existían múltiples estéticas, diversas formas de contacto y diferentes maneras de producir imaginarios, me interesaba preguntarme cuáles eran las prácticas verbales que se desarrollaban en los sectores populares urbanos y cómo éstos, mediante ellas, construían distintas imágenes sobre sus vidas, sobre su problemática y sobre el Perú en general.

Ahora bien, respecto a los debates que ocurrían al interior de la antropología, comencé a pensar que en mi trabajo etnográfico iba a ser también muy importante discutir tres problemas teóricos directamente relacionados con la crítica a algunos presupuestos básicos de la metodología más tradicional. Me refiero a la redefinición de la posicionalidad del investigador, a la posibilidad de integrar múltiples voces en la escritura etnográfica y a la llamada reflexividad del trabajo de campo (Marcus 1998: 3). En lo que sigue de este capítulo quiero intentar proponer algunas reflexiones sobre cada uno de ellos.

En primer lugar, debo decir que al principio de la investigación yo sólo estaba interesado en registrar los textos de la calle y para ello casi consideraba que solamente era necesario pasar varias horas en las plazas con la grabadora encendida. Yo, me había dicho, era un “crítico literario” (con una definición, por supuesto, bastante deconstruida de la literatura) y básicamente el foco de mi atención lo constituían las múltiples historias que los cómicos contaban por las calles de Lima. Si bien mi visión sobre la oralidad siempre había exigido una reflexión mayor que su propia textualidad discursiva era muy poca la experiencia que tenía y me sentía confundido acerca de cómo abordar el trabajo⁷. Entonces, decidí optar por una salida que en ese momento consideré sólo intuitivamente: decidí, simplemente, “dejarme llevar” por las diferentes cosas que irían sucediendo en las plazas y por no leer tanto durante esos meses. Al mismo

7. Véase mi reseña sobre *Representaciones orales en las calles de Lima* escrita al poco tiempo de su publicación.

tiempo, me puse a grabar sus presentaciones en varios lugares, les hice diferentes tipos de entrevistas y escribí irregularmente un diario donde comencé a dar cuenta de mis propios sentimientos acerca de ese tipo de trabajo (y estética), de las cosas que más me impresionaban, y de mis propias imágenes sobre el Perú y la política callejera.

Meses después, fascinado por mis experiencias y nuevamente en la universidad, entré en contacto con discusiones académicas que me permitieron teorizar buena parte de lo que había vivido y pensado durante ese tiempo. Soy consciente de que diferenciar el trabajo de campo de la teoría propiamente dicha es una imagen muy cuestionada, pero ahora resulta claro que el diálogo antropológico no es solamente un diálogo entre uno y los otros sino también entre los textos antropológicos y sus constantes lecturas y relecturas (Appadurai 1988: 17). En todo caso, sabiéndolo o no, durante el trabajo de campo, yo había ocupado varias posiciones (la de amigo, la de observador, la de observador participante, la de crítico, etc) y esas opciones habían estado directamente relacionadas con diferentes debates que hoy en día cuestionan la construcción imaginaria de un lugar “neutral” desde donde producir el conocimiento y subrayan, además, la opción legítima hacia los múltiples posicionamientos.

En efecto, como lo ha señalado Rosaldo (1989), el investigador es un observador ubicado en una posición específica y, por lo tanto, está siempre limitado al ángulo de visión que dicha posición le permite. Todos los lugares se encuentran epistemológicamente cargados (digo, condicionados por diferentes variables) y no existe un lugar vacío ni trascendente desde donde poder observar. Tampoco existe un lugar “puro” a partir del cual se pueda producir un único conocimiento autorizado y relevante. Por el contrario, a más posiciones que un investigador ocupa, más ángulos de visión y, por lo mismo, diferentes tipos de conocimiento y también diferentes condiciones de verdad.

Ahora bien, esta crítica a la construcción imaginaria e ideológica de un supuesto espacio “neutral” de observación y esta consciencia acerca de la posicionalidad del investigador (que se encuentra referida tanto a las distancias físicas como a condicionantes epistemológicos estructurados, por ejemplo, por el género, la raza, la clase social o el mismo contexto histórico) no implican necesariamente una renuncia a la objetividad ni, menos aún, un festejo

irresponsable del relativismo. Como ha explicado Haraway (1995), el discurso objetivo solamente puede construirse a partir de la conciencia de que todo conocimiento se encuentra socialmente *situado* y que ocupar un lugar de enunciación implica asumir un conjunto de condicionantes y límites. La objetividad sí es posible pero es necesario entenderla de otra manera, es decir, como una condición limitada, parcial, histórica y nunca trascendente. En el caso de la antropología, quizá es hacia ese paradigma al que apunta Dumont (1992) cuando subraya que la posibilidad de objetividad debe estar íntimamente relacionada con los esfuerzos por intentar acceder a un conocimiento intersubjetivo.

Por consiguiente, entre unas y otras dudas, comencé a intuir algunas conclusiones y a intentar reconocer los puntos axiomáticos por los que se guiaría mi investigación: que el conocimiento no es exclusivo de una sola posición y que puede construirse desde varios lugares; que no existe ningún lugar neutral ni trascendente desde donde observar; y que la objetividad se construye parcialmente desde las propias opciones que, en el caso del trabajo etnográfico, siempre debían ser (o eran) intersubjetivas. Mi investigación aspiraría solamente a conseguir “verdades parciales” a las que habría que asumir con toda la complejidad de su retórica y escritura (Clifford 1991)⁸.

Por otro lado, en aquel primer trabajo de campo, comencé a darme cuenta que los cómicos también se estaban haciendo una serie de preguntas sobre mí y que, seguramente -al igual que yo lo hacía con ellos-, también ellos estaban interpretando las cosas que yo decía. Como es lógico suponer, en el trabajo de campo las preguntas y los prejuicios hacia el “otro” surgen en ambas direcciones, pero generalmente muchas etnografías nos han mostrado solamente una de ellas: aquella del investigador preguntándose a sí mismo quién es ese “otro” y describiéndolo con diferentes mecanismos retóricos para hacer valer su autoridad. Muy pocas veces el

8. Me refiero al hecho, tantas veces señalado, de que el desarrollo de la etnografía (vale decir, su historia, sus métodos, sus presupuestos) no puede entenderse fuera del debate epistemológico sobre el carácter de la escritura y la representación de la alteridad. En los ochenta, la etnografía -no sin críticas- comenzó a entenderse también como un género literario regido por ciertas reglas por cumplir y por distintos mecanismos de construcción de autoridad textual que respetar.

investigador ha registrado -y ha hecho pública- su propia evolución y así se ha convertido también en un objeto de observación.

En ese sentido, para mí, ya no se trataba solamente de preguntarme quiénes eran ellos sino, además, de investigar qué poder tenía yo para mirarlos y para haberme hecho dicha pregunta. Se trataba entonces de registrar también mi propia evolución y de convertirme yo mismo en un objeto de observación. La verdad es que siempre me había preguntado qué pensarían ellos de mí, pero no se me había ocurrido profundizar en el asunto y mucho menos le había prestado la debida atención. Sin embargo, como había decidido escribir un diario, ése fue el comienzo para registrar algunos sentimientos personales a los que regresaba una y otra vez ya sea en las anécdotas que me ocurrían por las calles, o ya en la propia soledad de mi cuarto.

Con estas premisas, poco a poco, fui haciéndome más consciente de otro tipo de problemáticas -y ya no sólo de las grabaciones de los textos en las plazas- y comencé a prestarle un mayor interés a aquello que sucedía fuera de los ruidos y a las relaciones que se habían establecido entre los cómicos y yo. Es decir, poco a poco, conforme me iba metiendo más en sus mundos, conforme pasaba más horas conversando con ellos y los acompañaba a lugares que estaban fuera de la plaza (y tomábamos más cerveza y nos hacíamos más amigos), empecé a preguntarme acerca de los mecanismos de producción de sus discursos y sobre las condiciones en las que yo me iba a representar dentro de la investigación.

¿Quién era yo para ellos? ¿Qué significaba que un “pata” medio “pituco” que estudiaba “literatura” y vivía en los Estados Unidos hubiera llegado a la plaza y estuviera allí grabándolos todo el día y compartiendo algunas cervezas por la noche? ¿Cómo me veían? ¿Qué significados socioculturales articulaba yo en su imaginario y qué tipo de relaciones de poder se habían establecido entre nosotros? ¿Era verdad que ellos se sentían parte de una “cultura oral” y me veían a mí como un “letrado”? o, más bien, ¿era yo mismo él que había “construido” esas categorías para producir una diferencia?

Entonces, decidí investigar también otras cosas, para muchas de las cuales todavía no tengo respuesta. Por un lado, se trataba de renunciar al control total de la investigación y de intentar “dejarme llevar” por las voces con las que interactuaba para así poder elaborar un discurso dialogal donde yo no fuera el único foco

narrativo (Tyler 1991). También se trataba de comenzar a considerar que varios sentimientos -aparentemente subjetivos- estaban profundamente asociados con problemas culturales y con sistemas simbólicos más amplios que la pura individualidad (Willis 1997). En resumen (como supongo que sucederá con todas las etnografías), mi investigación sobre los cómicos ambulantes comenzó a preguntarse también qué significa ser un etnógrafo y qué tipo de poder tenía yo para estar ahí y para observarlos y mirarlos como quien va al teatro:

/por favor/ese señor de mochila/que yo sé que me estás grabando/ahorita voy a llamar a la seguridad para que te quite el cassette/esto es una asociación/yo sé que me estás grabando ahorita/él no/él ha pagado/es estudiante y ha pagado/el otro viene/graba/y lo piratea/esta cosa se está haciendo sentir/ya nos han sacado un libro de nosotros y nosotros no sabíamos/ imagínate/y esto es verdad/hay tres libros que hablan sobre los cómicos de la calle/la vida/la historia y todo lo demás/y nosotros no sabíamos que existían esos tres libros/pero ahora ya sabemos/ estamos en juicio/riéte si quieres/

(Waferita, Plaza San Martín, junio 1996)

Debo señalar que nunca les pagué dinero por grabarlos y, como ya lo he contado, ellos fueron mis amigos desde el principio y apoyaron mi proyecto sin ninguna condición. Ese día, sin embargo, Waferita utilizó dicho argumento para enfrentarse a una persona que sí los grababa a escondidas y que seguramente tenía algún interés comercial hacia su trabajo. La piratería, en el Perú, es una práctica cotidiana en la que la mayoría de peruanos hemos participado históricamente de alguna manera. Por ello, a mí, en ese momento, me resultó inevitable leer en sus palabras el subtexto político que creo que también contenían. Es decir, que al interpelar a un sujeto que lo estaba grabando con el objetivo de beneficiarse posteriormente de ello, Waferita también cuestionaba algunos fundamentos de mi trabajo etnográfico. Sin duda, algo de razón tenía. A fin de cuentas, ¿no iba yo a escribir un libro con el cual, en el futuro, podría conseguir algún puesto de trabajo y también algún tipo de reconocimiento intelectual? Al igual que el sujeto que lo grababa a escondidas, ¿no estaba yo extrayendo alguna información

para luego beneficiarme de ella? ¿Qué cosas les estaba dando en retribución a su acogida o, en todo caso, qué pensaban ellos que yo les podría dar en el futuro?

Esa noche, caminando con algo de miedo por la avenida Grau, me puse a pensar que si en esa relación que yo estaba estableciendo con ellos estaban poniéndose en juego muchos aspectos de nuestras vidas -intereses, opciones diversas- al menos había que encontrar una manera de poder enfrentarlas y de dar alguna cuenta etnográfica de ellas. Como lo fui entendiendo poco a poco, se trataba de concebir el trabajo de campo como un espacio dialógico donde estaba ocurriendo una interpelación recíproca y muy intensa. Waferita había dicho: **/ya nos han sacado un libro sobre nosotros/y nosotros no sabíamos/imagínate/**

Ahora bien, al decir que yo había pagado -cuando en realidad no lo había hecho- Waferita no sólo ponía en cuestión el problema de quién o quiénes podían estar beneficiándose de su trabajo sino que, además, me pareció que él estaba esforzándose por subrayar el valor del mismo. Un valor no sólo reconocido por el público que asistía diariamente a las plazas sino también por otro que, en ese momento, era interpelado más claramente: el público lector. No es mi intención producir aquí una oposición entre un público letrado, y otro popular y oral, ni mucho menos afirmar que ambos sectores no se cruzan y que no tienen interferencias o puntos de encuentro, pero sí me interesa subrayar que a los cómicos ambulantes el contacto con esos libros que días antes yo les había enseñado les produjo un gran impacto; un impacto porque desconocían su existencia y la de sus autores; impacto, también, por descubrir que otras personas habían asumido el papel de su representación y, finalmente, porque pensaron que con esos libros se podía estar ganando mucho dinero.

No obstante, ambos libros cumplieron también una función muy distinta y me interesa destacarla. He sido testigo -y hasta cierto punto partícipe- de violentas discusiones con la policía, donde esos libros servían para argumentar que el teatro callejero era algo importante y que era absurdo disolver a palazos los ruedos y terminar arrestando a algunos cómicos que obviamente reaccionaban con alguna violencia. Para mí fue muy impresionante observar cómo ellos enseñaban *Habla la ciudad y Representaciones orales en el centro de Lima* para producir argumentos defensivos contra la policía y de esta manera evitar la represión. “Sobre nosotros han escrito

cosas; hay gente que valora nuestro trabajo; pero sobre ustedes nadie nunca escribirá nada”, dijo alguien alguna vez.

En aquellas discusiones yo también participaba e intentaba convencer a la policía desde una retórica estereotipadamente intelectual: “Desde la cultura griega y desde la Edad Media las plazas públicas han sido lugares de encuentro, de intercambio y de opinión popular. ¿Por qué la municipalidad tiene que prohibir que se hable por las calles? ¿Cuál es el desorden de estar aquí en la plaza riéndonos y comentando la vida cotidiana?” Algunas veces resultaba pero muchas otras no. Durante ese tiempo los enfrentamientos eran diarios y los libros se cargaron de un valor muy positivo. Es decir, los cómicos sentían que, de alguna manera, con esa escritura, ellos también habían quedado beneficiados y esos libros se habían convertido en instrumentos que les eran políticamente útiles.

Todos los días ocurrían discusiones con la policía y la rutina era aparentemente más o menos la misma: temprano en la mañana nos encontrábamos en el local del chino, conversábamos un rato, comentábamos las experiencias del día anterior, y luego salíamos a la calle para comenzar a armar los ruedos. Por orden de llegada, cada cómico tenía su turno y éste consistía, más o menos, en dos horas de trabajo. Armar el ruedo era lo más difícil. “Es horrible -me decía Salserín-, lo mejor es no mirar a nadie y hablar como si uno estuviera loco. Si miras y no se ha parado nadie, te asustas y te entra el pánico. Hay que hablar no más, sin distraerse; concentrado, tranquilo no más”.

Las técnicas para armar un ruedo variaban según el artista pero todas compartían la misma estructura, vale decir, la misma necesidad de intentar llamar la atención de alguna manera: por ejemplo, algunos ponían un maletín en el medio de la plaza y empezaban a gritar diciendo que ahí había una culebra gigante y que se iba a realizar un acto de magia con ella. Entonces, poco a poco, alguna gente que cruzaba la plaza caminando se acercaba, curiosa, y se detenía a observar. Otros cómicos lo hacían de otra manera: “Señoras y señores, voy a hacer levitar ese maletín; lo voy a levantar con el solo poder de mi concentración. ¡Atención, atención! éste es un acto único: ¡voy a levantar este maletín!”

Una vez armados, los ruedos no se destruían en todo el día aunque, cada cierto tiempo, todas las caras de los espectadores hubieran cambiado. Lo que con esto quiero decir es que si el ruedo

era ya un compacto de gente a las nueve y media de la mañana, ese mismo compacto, pero con diferentes personas, no se rompía hasta alrededor de las ocho de la noche. De la misma manera en la que los cómicos iban sucediéndose unos a otros de acuerdo con sus respectivos turnos, los espectadores escuchaban un rato, se reían y luego dejaban el sitio para el ingreso de otras personas. Al principio me fue un poco difícil observar la variación en un ruedo pero la verdad es que con el paso del tiempo fui adiestrándome en el asunto.

Aquí creo que es fundamental considerar las características del público receptor. Por tratarse de un espectáculo callejero situado en el medio de la ciudad -y, por lo tanto, en una zona de constante tránsito de gente-, el público es de por sí muy heterogéneo y variado. Personas de diferentes edades, géneros, clases sociales, razas y realidades culturales suelen detenerse un rato a escuchar a los cómicos. Sin embargo, se trata básicamente de un espectáculo dirigido hacia los sectores populares y, a la vez, producido por ellos. La mayoría de cómicos que conozco son migrantes andinos y todos ellos viven hoy en los barrios marginales de la ciudad. El público oyente comparte también estas características y, en sus presentaciones, los cómicos ambulantes saben aprovecharlas muy bien. Respecto a la situación económica de los asistentes básicamente he podido distinguir tres grupos de gente: jóvenes estudiantes de los institutos técnicos que abundan por el centro de Lima, vendedores ambulantes que deciden darse un descanso durante algunas horas, y desocupados que caminan por las calles de Lima buscando trabajo.

Ahora bien, por lo general, la actividad oral ha sido definida poniendo énfasis en el rol que juega la improvisación dentro de la performance callejera. “Los cómicos ambulantes saben improvisar”, “nuestro arte consiste en la improvisación”, “sus chistes son buenos porque son espontáneos”, he escuchado decir varias veces. Dichas afirmaciones son correctas pero sólo desde un punto de vista. Es verdad que dentro de cada performance cada cómico improvisa muchísimo, interactúa con el público de diferente manera y está constantemente renovando los cuentos que suele narrar, pero también es igualmente cierto que ninguno se reconoce como el “autor” de dichas historias y que todos siempre afirman que las aprendieron de otros.

Análogamente a los más conocidos estudios sobre oralidad a lo largo del siglo, bien puede decirse que los cómicos ambulantes también organizan sus performances a partir de algunos “textos” que funcionan como fórmulas por memorizar (Parry 1971, Lord 1960, Ong 1987, Zumthor 1991). Se trata de un conjunto de historias que ellos denominan *entradas* o, simplemente, *humor*, y que se las aprenden de memoria para luego enunciarlas de acuerdo con sus propias experiencias y con los diferentes contextos en los que realizan sus presentaciones. Así, por ejemplo, existen imágenes sobre los incas, los enamorados, los ladrones etc., que todos utilizan pero que cada cómico reinterpreta desde su experiencia personal. Cuando varias veces les he preguntado quién inventó dichas historias, las respuestas han sido todas muy parecidas: “No sé, de los antiguos”, “el autor somos todos”, “Esto nace de todos” etc. Así, una *entrada* es un tipo de estructura que vive en sus variantes y donde nunca encontramos una especie de original trascendente que le dé sustento. En todo caso, el original, imposible e inútil de localizar, es una variante adicional con muy poca autoridad.

Todos los cómicos ambulantes reconocen al mimo Jorge Acuña como el fundador de la comicidad callejera. En las diversas entrevistas que he realizado, todos han coincidido en señalarlo como la primera persona que armó un ruedo en la plaza San Martín y como el maestro de quien los más antiguos aprendieron las primeras técnicas. Como los grandes mimos callejeros, Acuña desarrolló una actividad basada en la modificación del espacio público a partir de una política del gesto. Eran los años setenta y el Perú vivía un régimen de dictadura militar. Hablar estaba prohibido y el espectáculo de Acuña vino a construir un nuevo espacio de representación.

En un inicio, todos los cómicos ambulantes fueron payasos callejeros y como tales se pintaban la cara, usaban ropa de colores y dirigían buena parte de su espectáculo a los niños. Hoy en día los más antiguos, como Cachito y Cotito, recuerdan aquellos años señalando sus diferencias con el presente: “era un humor más sano, no metíamos tanta grosería” me dijeron ambos. Hoy, sin embargo, difícil es encontrar un payaso tradicional por las calles limeñas. Por ello, fuera de la labor realizada por Jorge Acuña, creo importante resaltar la actividad de otras dos personas cuyo trabajo considero fundamental en la historia de la comicidad callejera. Sin duda, am-

bos contribuyeron a proporcionarle muchas de las características con las que actualmente cuenta.

Orlando Mendoza, hoy director de la academia de oratoria TEA (taller de expresión artística), fue quien introdujo en la calle la representación del migrante en la capital y, con ella, todo un conjunto de relatos acerca de las estrategias andinas para sobrevivir en Lima. Nacido en Huánuco en 1952, Orlando Mendoza es reconocido como el creador del personaje del “Cholo Cirilo” y de exitosas obras callejeras como “Fiebre de sábado por el hambre” y “Adiós pueblo de Ayacucho”. A diferencia de los años iniciales, cuando el humor popular se limitaba únicamente a reproducir ciertas actividades de los circos, Orlando Mendoza, a través del personaje del “Cholo Cirilo”, introdujo en la calle la posibilidad de tener referentes respecto de la realidad nacional. “El mío no era un cholo idiotizado como lo hacían en la televisión; el mío era un cholo pendejo, hábil” me contó él mismo.

La tercera persona clave es Lázaro Mendizábal, más conocido como “Calígula 2000”, pues con él la comicidad callejera terminó por desprenderse de la formalidad circense que todavía le quedaba y comenzó a adquirir un nuevo carácter. Calígula redujo el trabajo actoral y se concentró simplemente en el acto de narrar historias verbalmente. Así, gracias a su trabajo, los cómicos dejaron de ser actores y se convirtieron en narradores orales y en vendedores de la palabra. Más aún, Calígula introdujo otros dos elementos fundamentales de la identidad del humor callejero tal como lo conocemos en la actualidad: el lenguaje popular y el comentario cotidiano sobre la realidad nacional. Con él, por primera vez, aparecieron las lisuras en la calle y, con ellas, un sin número de diversas y corrosivas historias sobre la discriminación, la violencia y la desigualdad social en el Perú contemporáneo.

Eran ya los años ochenta y el regreso a la democracia había significado una gran desilusión para la mayoría de los peruanos. Si el gobierno de Belaunde había dado la espalda a las clases populares estableciendo fatales alianzas con los sectores más conservadores y ricos del país, el de Alan García representaba el populismo y la corrupción más nefasta que hemos tenido en la historia republicana. Por ello, Calígula y muchos otros cómicos (Papelito, Tripita, Mario Tello, Pimpollo, Mondongo, Huevito, Frejol, Coto, Cachito, el poeta de la calle, el cholo Juan, entre otros) respondieron a tales

circunstancias dejando de lado el trabajo actoral para convertirse en oradores callejeros y para comentar humorísticamente la vida en el Perú. Más que representar las historias actoralmente, los cómicos comenzaron a burlarse de la vida cotidiana, a inventar, y a narrar historias que dieran cuenta de la realidad que vivía el país. De origen puneño y de una vida desconocida, Calígula es sin duda el gran mito de la comicidad callejera del Perú. Su muerte, misteriosa aún, no deja de ser recordada por los cómicos con mucha vehemencia.

Pero ahora quiero regresar a otro tipo de discusiones específicamente referidas a mi trabajo de campo. Como lo he contado líneas arriba, conforme fueron pasando las semanas mi relación con los cómicos fue avanzando hacia una sincera amistad y por ello, dos días antes de la fecha en que tenía que regresarme a los Estados Unidos, decidieron organizarme una fiesta de despedida en el propio lugar de la asociación. El dueño del local se enteró del asunto y decidió quedarse a dormir en el primer piso para evitar cualquier desarreglo y también, seguramente, para poder vendernos más alcohol. Alrededor de las nueve de la noche, después de un largo día de trabajo, compramos un cassette de *Segundo Rosero*, dos cajones de cerveza y comenzamos a conversar y a recordar algunos buenos momentos. A la despedida no sólo asistieron la mayoría de los cómicos que yo había conocido por las calles sino también alguna gente cercana que también trabajaba cerca de las plazas y que eran nuestros amigos: cambistas de dólares, vendedores de comida, guachimanes y algunas amigas.

A más de la media noche, cuando ya se habían vaciado varias botellas y algunos estábamos cantando conocidas canciones de Chacalón, Danny me preguntó si tenía conmigo la grabadora. Le respondí que sí y entonces ellos acordaron que cada uno iba a despedirse de mí dirigiéndome algunas palabras a su manera. Quiero citar algunos extractos de dicha grabación porque considero que aquellas palabras pueden servir para repensar lo que una etnografía y un trabajo de campo pueden llegar a significar para ambas partes. Con las interrupciones que por ahí aparecieron (y que van entre paréntesis) transcribo aquí las palabras de Blackaman que fue el primer cómico que conocí en la plaza.

/oe mira/estamos acá en esta reunión de despedida por motivos de viaje de nuestro queridísimo amigo Víctor Vich/quien se va

al estado de Nueva Carolina ¿no?/¿Nueva Carolina?/¿dónde queda?/¿California?/(no, Carolina del Norte abajo de Nueva York)/cerca de Nueva York/estamos hablando huón de que se va para allá/a los Yanquis ¿me entiendes?/¿me entiendes?/¿me comprendes?/(a la capital del mundo)/calla chucha tu madre/ contigo no estoy hablando ya/escucha/no todavía hermanito/por favor déjame hablar/déjenme conversar huón/según el artículo 05 decretado por los Thundercats/déjenme conversar huón/ya esto/ mira es mi propio estilo de despedirme de este pata/porque sé que no lo voy a ver/no lo voy a ver durante mucho tiempo/o de repente carajo/no lo veré nunca/que sé yo/porque nadie tiene la vida comprada/¿me entiendes?/puta tantos aviones/(taque le estás deseando la muerte)/no huón no/soy realista/soy realista/hace poco mira cuantos aviones en Estados Unidos han explotado huevón/en Arequipa/¿me entiendes?/

/esta tiene que ser una despedida real/¿me entiendes?/mortuoria no importa/pero real/que chucha/entonces ¿qué pasa?/creo que para que esta vaina se vea un poco más alegre/un poco más realista/ más excéntrica quizá pueda decirlo/hay que despedirnos a nuestro propio estilo/uno por uno/puta que se vería más lindo/porque el hombre va a recordar cada voz/la mía por ejemplo/tenebrosa como la puta madre no?/romántica/(va a tener pesadillas huevón)/si entonces ¿qué pasa?/de que estoy poniendo/estoy poniendo/ estoy hablando cojudeces/estoy poniendo palabras en este cassette para que el hombre las escuche cada día/o en sus horas de relajo ¿no?/ puta se acuerde/porque se lleva una muy buena experiencia de este mundo que no es de él/él es/puta madre/él es de otro mundo huevón/(y vino sin que nadie lo invite)/sí/puta madre/y todavía buscó de frente a Blackaman sin haber pedido cita huevón/eso es lo que me duele carajo/que haya utilizado su posición para poder entrar de frente/y todavía se vistió con el polo de la AACI y no sé cómo miércoles hermano entró y está haciendo una obra con nosotros/pero quiero verla esa obra carajo/quiero leerla puta madre/ entró en una forma/entró en una forma compadre/eh disimulada y pero/(con inteligencia)/no pero por favor/no por las huevas es un gran literato/pero hay que reconocer se ganó el cariño de todo el mundo carajo/se ganó la amistad/(yo lo amo)/sí puta madre/mira ha caminado como si fuera el propio vago de la AACI/porque nosotros somos artistas/oye recuerden que estamos grabando ¿ya?/y su voz es la que debemos escuchar acá/mira Víctor/de mi parte hermano te deseo mucha felicidad/te deseo carajo un buen viaje/son mis últimas palabras durante el tiempo que te vas/y quisiera darte un apretón

de manos hermano lindo/delante de todos/puta madre/que llegues bien mano/que llegues tranquilo/separo las palabras bromistas/puta que te deseo lo mejor/y deseo carajo que en tu inspiración literaria hagas un buen argumento/un buen texto de lo que estás llevándote/todo el material que te llevas/y pido un aplauso ¿no?/yo Miguel/(iArriba Alianza!)/

(*Blackaman*, Plaza San Martín, junio 1996)

Hay un personaje que la mitología andina ha recreado con el pasar del tiempo y que aparece siempre en los momentos de crisis sociales y de cambios muy fuertes. “Pistacho” o “Nakaq” le dicen, y los que lo han visto aseguran haber sentido pánico y terror ante su presencia. El pishtaco es un degollador asesino que ataca a la gente con el objetivo de extraerle la grasa de su cuerpo. En la época colonial, se decía que dicha grasa era utilizada en la elaboración de las campanas de las iglesias de los pueblos, pero con el tiempo dichas versiones han ido variando y reinterpretándose. Justamente Virginia y yo, tiempo antes, en Ayacucho, habíamos recopilado varias historias de pishtacos donde la gente afirmaba que ahora dicha grasa era transportada hacia los Estados Unidos para ser ahí utilizada en la construcción de radios y electrodomésticos de diferentes y conocidas marcas.

Así, el pishtaco es un personaje relacionado con intercambios desiguales, vinculado al poder, enviado por gente de la ciudad y que muchas veces aparece como gringo⁹. Más allá de las diversas y pertinentes imágenes con las que Weismantel ha asociado a los pishtacos (sexuales, mercantiles, real maravillosas), pienso que lo que define en buena parte su identidad es su capacidad de apropiarse de algo de los *otros* para luego beneficiarse de ello. Entonces, la pregunta salta a la vista: ¿qué relación tiene esta imagen andina con la experiencia etnográfica y con las anteriores palabras de Blackaman y del propio Waferita? Otra vez: ¿qué cosa es la etnografía y qué posibilidades tiene de salvar sus propias contradicciones? ¿Qué alternativas hay para asumirla de otra manera para que sea -pueda ser- un instrumento dialógico, útil para ambas partes?

9. La colección de artículos recopilados por Ansión (1989) es la mejor introducción al tema.

En ese sentido, creo que un punto fundamental que se desprende de las anteriores palabras de Blackaman es el referido al problema de la representación. En este caso, por “representación”, no solamente me refiero a las imágenes construidas en la articulación de su discurso sino, sobre todo, a la posibilidad que ahora yo, mediante este texto, tengo de representar a los cómicos y de asumir su voz. Su voz, que no es necesariamente la de ellos y que también es, puede ser, sólo la mía. Como lo ha explicado Alcoff (1991), éste es un problema central en la teoría crítica, pues históricamente ha resultado muy claro cómo muchas veces al *hablar por otros* la voz del enunciante (o del investigador) solamente aparece para opacar (y ocultar) la voz de los sujetos a los que pretende representar.

Así, *hablar por otros* implica, en parte, construir un sujeto que puede responder más a los intereses del escritor y a las imágenes con las que él quiere sentirse comprometido. *Hablar por otros* significa asumir una representación y establecer una mediación. En estas palabras, Blackaman parece ser muy consciente de tal problemática y creo que quiso hacerla pública mediante tres argumentos. En los siguientes párrafos voy a intentar explicarlos ordenadamente.

La primera idea de Blackaman creo que tiene que ver con el hecho de que yo me iba a ir del Perú y que no iba a escribir el trabajo estando en la plaza con ellos; es decir, él sabía que ellos no iban a tener la posibilidad de ver lo que yo escribiría y de discutir conmigo esas ideas. En ese sentido, Blackaman intuía que esa representación futura (esa imagen que yo ahora estoy construyendo) estaba ya parcialmente condicionada por mis intereses y por la posición que ahora inevitablemente estoy ocupando: **/estamos hablando de que se va para allá/los yanquis/¿me entiendes?/¿me comprendes?/(a la capital del mundo)/**

Pienso que el segundo argumento está relacionado con la consciencia de que más allá de la distancia territorial, había otro tipo de brecha entre ellos y yo (más vital o epistemológica, si se quiere) que el tiempo y la amistad no habían podido superar totalmente. Para él, se trataba de despedirse subrayando tal zanja (respecto de clases sociales, herencias culturales, etnicidades, etc) que durante el trabajo de campo, de alguna manera, también se había activado. Como él mismo lo decía:

/se lleva una muy buena experiencia de este mundo que no es el suyo/él es/puta madre/él es de otro mundo huevón/(y vino sin que nadie lo invite)/sí/puta madre/y todavía buscó a Blackaman sin haber pedido cita huón/eso es lo que me duele/que haya utilizado su posición para entrar de frente/y todavía se vistió con el polo de la AACI/y no sé cómo miércoles entró/y está haciendo una obra con nosotros/

Sin miedo, aquí sus palabras hacen mención a la diferencia de realidades socioculturales y a la jerarquía, y al poder con que éstas se han dispuesto y se relacionan -muchas veces violentamente- en el Perú contemporáneo. Yo no solamente fui un amigo más para ellos sino también una persona ajena a su mundo que tenía, entre otros, el prestigio de lo “letrado” (dice Blackaman: “*me duele que haya utilizado su posición para entrar de frente*”) y que, en el futuro, iba a expresar opiniones públicas sobre la comicidad callejera. A pesar de la amistad yo también siempre sentía que venía de un mundo diferente y que por ello, en muchas ocasiones, no sabía cómo manejarme por las calles y qué decir, o cómo reaccionar, ante determinadas circunstancias.

Muchos de ellos se asombraban de mi forma de hablar y de utilizar una jerga que si yo en algún momento pensé que era muy “limeña” poco tiempo después me di cuenta que en realidad ésta se limitaba a poquísimos barrios de la capital. Al mismo tiempo, muchas de las palabras que ellos utilizaban constantemente (y que yo comencé a aprender) resultaban completamente desconocidas para mis amigos del barrio o de la universidad. De esta manera, Lima, la gran ciudad, podía entenderse como una zona de contacto pero también como un espacio donde algunas fronteras estaban marcadas y algunos signos se resistían a circular. Al haber sido yo testigo de esta situación, Blackaman intuía que con el trabajo etnográfico yo me asignaba el poder de construirlos como determinados sujetos y, de paso, también de construirme a mí mismo como una autoridad para hablar sobre ellos.

Y así, pienso que el tercer argumento era casi una protesta porque, ya consciente de las anteriores problemáticas, Blackaman levantaba la voz para intentar participar activamente de esa representación que es la escritura etnográfica: **/pero quiero ver esa obra carajo/ quiero leerla puta madre/**. De esta manera, sus palabras también pueden leerse como un cuestionamiento a ciertos presupuestos del

trabajo antropológico y como algún tipo de deseo para intentar promover un diálogo mayor y poder construir un texto, si no horizontalmente escrito, al menos complejo, heterogéneo y polifónico.

Como señala Dumont (1992: 5), bien podrían distinguirse aquí tres de las etapas constitutivas de la relación entre el etnógrafo y las personas con quienes trabaja. Ellas son: *confrontación*, *búsqueda de significado* y *reconocimiento*. Para Dumont la etnografía es un espacio dialéctico donde se producen verdades intersubjetivas. En primer lugar ocurre un contacto de cada sujeto dentro sus propios términos, luego se producirán un conjunto de intercambios y, finalmente, podrá ocurrir un reconocimiento que implica también una cierta transformación por ambas partes. Entonces si, como lo señalé varias líneas arriba, desde el principio de la investigación siempre sentí una gran receptividad de parte de los cómicos y ellos me dejaron participar de sus espacios muy libremente, nunca se trató de una receptividad acrítica y pasiva. Estas palabras revelan que ellos también me estuvieron observando y tabulando críticamente mis objetivos. Por ello, minutos después Blackaman dijo lo siguiente:

/Víctor/mira/tú nos has hecho una entrevista a todos/pero nadie te ha entrevistado a ti/.../quiero terminar con esta pregunta/(mucha pregunta ya)/no/ es que ¿sabes qué?/él a mí me ha entrevistado 90 minutos huevón/por eso acá está la venganza de Blackaman/ (a mí me ha entrevistado dos horas)/(oe, Víctor, chupa pe huón puta madre)/(Víctor: tanto tú que lees, has agarrado alguna vez un libro de playboy)/(Claro, pes huevón, ahí te he visto a ti)/no mira Víctor quiero preguntarte/discúlpame/mira mi curiosidad/puta que es tan insistente que no quiero olvidarme huón/tú te llevas parte de mi vida/ta' que la has visto/la has gozado/la has tocado/la has palpado/qué sé yo/ahora quiero saber yo huevón el resultado de toda esta historia de investigación de parte de cada uno/hablo a título personal/sobre mi vida/sobre lo que me has visto en el campo violento/romántico/sentimental/no sé si tengo sentimientos/qué sé yo/¿cuál es tu concepto sobre Blackaman?/quiero saber no más/y sabes por qué quiero saber/ son palabras de un literato huón/y yo sé que un literato piensa de forma muy ordenada/no habla incoherencias/entonces eso/(estoy ocupado, que me llamen más tarde ya/ dentro de diez minutos)/

Debo confesar que ahora que he vuelto a escuchar este texto me ha llamado mucho la atención la manera en que fue expresada

la pregunta. Blackaman no me preguntó qué pensaba yo de él como Miguel Quesquén sino simplemente como Blackaman. Es decir que Miguel Quesquén, al preguntarme por mi concepto de Blackaman, suponía que yo sabía que Blackaman era solamente una parte de él, y que esa parte era probablemente la única que yo había conocido. Blackaman era una construcción hecha por él mismo para sobrevivir en Lima y para poder relacionarse con sus compañeros. Y, en ese momento, Blackaman quería conocer “otro” texto sobre Blackaman: el texto que supuestamente yo iba a construir sobre la idea que tenía de él. Nosotros nos habíamos hecho amigos y habíamos conversado mucho, pero quizá había una información que yo no había democratizado y que era probablemente la que a él más le interesaba. Blackaman decidió romper cierto silencio y me obligó a hablar:

/bueno, una vez conversando con el hombre/con Salserín/y Salserín me preguntaba/Oe qué cosa es ser un hombre culto/para mí un hombre culto no significa haber leído a todos los autores/sino haber tenido la posibilidad de conocer diferentes aspectos de la vida/de haber tenido una vida muy variada/de haber tenido/de no haber tenido miedo/de no haber tenido ningún reparo de conocer diferentes culturas/distintos ambientes/distintos medios/distintas anécdotas/distintas acciones/un intelectual que se pasa toda la vida leyendo libros y leyendo libros para mí no es una persona culta porque no conoce lo que es la vida en toda su dimensión/en toda su complejidad/en toda su riqueza/etc/(claro, conoce sólo la teoría pero no la práctica)/claro/la teoría pero no la práctica/y conoce la teoría de una parte de la vida/(claro, la que le cuentan otros)/entonces para mí Blackaman/y muchos de ustedes/representan la cultura/ es decir/la posibilidad de tener una vida absolutamente intensa/ absolutamente variada/con distintas etapas/porque los profesionales estudian una cosa y se dedican solamente a esa cosa/pero la verdadera vida no está en dedicarse a una cosa toda la vida sino en hacer muchas cosas/tú me has contado que has sido choro/que has sido lustrabotas/que has sido fakir/que has sido payaso/y que ahora estás acá en la organización/entonces esa es una vida/que has sido/ qué se yo/jugador/(ja, centro forward, huevón)/entonces la opinión que yo tengo es de una persona muy culta en el sentido más amplio y más específico de la palabra/es decir/una persona que ha tenido una vida sumamente variada y justamente por ello sumamente rica/ sumamente intensa y sumamente ejemplar para muchísima gente/

(Victor Vich, Chifa Fuck Wa, junio 1996)

Con su pregunta, Blackaman me puso en un aprieto y yo no supe claramente qué podía decir sobre él, frente a todos, en un instante de improvisación y ya con varias cervezas. Luego todos insistieron en lo mismo y tuve que hablar sobre cada uno de ellos. Pero en esa primera respuesta me parece observar en mis palabras una característica más o menos clásica de una parte del razonamiento intelectual: la generalización y la uniformización. Blackaman me preguntó por lo que yo pensaba de él, es decir, por mi opinión sobre su persona, y casi podría decirse que le respondí con una imagen de todo el grupo; Blackaman me preguntó por él, y yo produje una especie de discurso en el que quizá, inconscientemente, también hablaba de mí y de lo que yo estaba intentando hacer con mi propia vida.

Por ello, pienso que una buena categoría para analizar mis palabras puede ser la que el propio Blackaman calificó minutos antes como *simulación*, pero no referida ésta, como lo hace Baudrillard (1994), a una apocalíptica pérdida del referente, sino, más bien, como un simple mecanismo para negociar una economía de intercambios. Como dijo Blackaman:

/entró en una forma compadre/eh disimulada y pero/(con inteligencia)/no pero por favor/no por las huevas es un gran literato/ pero hay que reconocer se ganó el cariño de todo el mundo carajo/

Es decir, mucho más allá de que yo ahora pueda cuestionar algunas expresiones en esas palabras que dije, y además pueda sentirme extraño por otras de ellas, resulta muy claro que la necesidad de producir una etnografía polifónica y reflexiva fue un impulso propuesto por ellos y que salió dentro del propio trabajo de campo. No se trata así de una pulsión nostálgica solamente sujeta a una explicación postmoderna. Menos aún de considerar, como critica Fox (1991), que el problema de la escritura etnográfica se encuentra únicamente limitado a inquietudes textuales por resolver. Ese día los cómicos me dijeron lo que pensaban de mí y me impulsaron a que yo también hiciera lo mismo. Y con todas nuestras contradicciones creo que en conjunto todos intentamos hacerlo. En ese sentido, la reflexividad no es algo que nosotros *hacemos* sino más bien una propiedad esencial del trabajo de campo y de los discursos que construimos (Watson 1987). De esta manera, sabiéndolo

o no, todos comenzamos a reformular nuestras imágenes sobre la cultura -ya no como un lugar unificado de significados sino como una constante lucha entre los mismos-, y también pusimos en cuestión nuestros presupuestos sobre la amistad en el contexto de las tensiones que estructuran los prejuicios de la sociedad peruana en general.

Quizás esa anécdota pueda funcionar como una alegoría del trabajo etnográfico y también de algo de su ética, y de su política. Aunque ahora pienso que la reflexividad y la polifonía no son técnicas obligatorias para todas las etnografías (sino solamente condiciones que surgen en determinados contextos); sí creo que la consciencia de ellas es fundamental para cuestionar un tipo de investigación que, en su imaginación positivista, ha pretendido anular al investigador y ha querido convertirlo en un sujeto invisible dotado de toda -y casi la única- autoridad para enunciar. Al mismo tiempo, el hecho de que hasta aquí haya decidido incluir otras voces tiene como interés querer relativizar la mía y así poder neutralizar, en parte, esos intercambios desiguales con que la etnografía está inevitablemente asociada y que puede tener que ver, en el caso peruano, con la imagen de los pishtacos robándose por la noche la grasa de las personas.

Si la etnografía, más que una descripción cultural, es una interpretación específica y, por ello, la particular construcción de una imagen **/¿cuál es tu concepto de Blackaman?/** por un sujeto, en cierta medida, externo a dicha representación, entonces es fundamental repensar dichos límites e intentar imaginar nuevas posibilidades: **/tú te llevas parte de mi vida/déjenme conversar huón/**. La etnografía puede intentar generarse como un diálogo y una conversación a diferentes voces para que la representación que de ahí surja sea un poco más ética, menos autoritaria y políticamente más útil. Es cierto que inevitablemente hay alguien que tiene -y tendrá- el control final del texto, pero el propio diálogo del proceso de su producción puede desestabilizarlo en parte. De lo que se trata, en mi caso, es de intentar integrar ese “hablar por otros” dentro de un *hablar con otros* menos monológico y más horizontal. Y en la dificultad (¿imposibilidad?) de ese objetivo, con las contradicciones y silencios que aquí continúan presentes (de mi parte y de la de ellos), es que este primer capítulo ha querido ser escrito.

II. Cultura popular, condición migrante y modernidad: la política del mercado informal

La calle fue uno de los grandes escenarios económicos de los años ochenta en el Perú. A la crisis económica generalizada, la desigualdad de oportunidades, la falta de empleo y la nítida aspiración de querer “ser independiente”, los sectores populares respondieron con una vitalidad sorprendente no sólo por la fuerza económica que llegaron a desarrollar sino también por el significado cultural que estas nuevas prácticas entretejieron. Mucho más allá de la explicación económica, son pocos los estudios que han intentado entender el fenómeno del mercado informal desde una perspectiva cultural que dé cuenta de la complejidad de variables simbólicas que articula y del conjunto de relaciones sociales que entre los actores ahí se promueven.

En líneas generales, las interpretaciones económicas sobre el surgimiento del mercado informal han sido muchas y se han venido sucediendo unas a otras desde diversas y enfrentadas escuelas. En el Perú, el análisis legalista desarrollado por Hernando de Soto (1986) tuvo mucho éxito durante los años ochenta pero voy a cuestionarlo más adelante. Por ahora, sin embargo, la opción que más me convence es la desarrollada por Portes (1989), quien cuestiona la relación dualista y oposicional entre una economía formal y otra informal. Este investigador estudia las relaciones que establece el sector informal con el formal y concluye afirmando su más conflictiva integración. Para él, no se trata de entender la informalidad como una irrupción “natural” de las fuerzas en el mercado sino, simplemente, como una condición normal del desarrollo del capitalismo, el cual requiere necesariamente de la subordinación estructural de algunas partes de la economía para realizar objetivos y tareas a precios muy bajos. En efecto, en el Perú de los años ochenta se demostró la integración de ambos sectores y sus más sorprendentes coincidencias: las grandes compañías tampoco pagaban impuestos y los sectores informales movieron tanto capital como muchas de ellas.

No obstante, este capítulo analizará la informalidad desde los sujetos que en ella participan, es decir, desde la representación que

del mercado informal promueven de sí mismos los propios cómicos ambulantes. La gente que trabaja por las calles de Lima representa su vida de muchas maneras, todas ellas como un intento por otorgarle legitimidad al trabajo que realizan. En un país donde más del 75% de la población está subempleada y donde el 98% de las empresas son de menor escala (Villarán 1998: 30), creo que es importante continuar discutiendo tal fenómeno a partir de las representaciones que producen sus propios agentes.

Debo aclarar, sin embargo, que cuando comencé esta investigación, cuatro años atrás, los cómicos ambulantes tenían serios problemas con la policía pues el trabajo callejero estaba reprimido y los enfrentamientos resultaban diarios y violentos. Hoy en día la situación en las calles de Lima ha cambiado mucho y, además, algunos de los cómicos ambulantes se han convertido en estrellas de la televisión peruana¹. Esto, por supuesto, no quiere decir que la informalidad sea un problema resuelto ni mucho menos que, de pronto, la realidad peruana cambió mi identidad y me convirtió más en un historiador que en un crítico literario preocupado por las representaciones de la vida social presente y cotidiana. Los cómicos ambulantes continúan trabajando en las plazas públicas y éstas siguen siendo espacios de construcción y deconstrucción de estereotipos sociales y opinión popular.

En este capítulo voy a interpretar tres discursos callejeros como mecanismos de construcción de una subjetividad migrante y, sobre todo, como medios para representar el carácter de la modernidad en el Perú. Sin duda, el conjunto de tensiones frente a la modernidad es el trasfondo que motiva la producción de las imágenes callejeras que los cómicos ambulantes promueven. En el caso peruano, estas imágenes pueden entenderse mejor si ponemos atención a los nuevos imaginarios que las migraciones han provocado, ya que éstas constituyen una marca fundamental de la modernidad peruana y latinoamericana en general. Al respecto, dice Martín Barbero:

Hoy el mapa es otro. La mayoría de América Latina vive un desplazamiento del peso poblacional del campo a la ciudad que

1. La problemática de los cómicos en la televisión la desarrollaré en el último capítulo. Por ahora, creo que es fundamental continuar concentrándonos en los discursos callejeros.

no es meramente cuantitativo sino el indicio de la aparición de una cultura urbana heterogénea, esto es, compuesta por una enorme diversidad de formas y de prácticas, de estilos de vivir, de estructuras del sentir, de modos de narrar, pero muy fuertes y densamente comunicada. Una trama cultural que desafía nuestras nociones de cultura y de ciudad, los marcos de referencia y comprensión forjados sobre la base de identidades nítidas, de arraigos fuertes y deslindes claros. (1994: 36)

En ese sentido, en primer lugar, me interesa analizar cómo se construye un campo de enunciación subalterno que parece ser concebido como un espacio diferencial respecto de otros discursos de carácter público. Por el momento, en líneas generales, la subalternidad será entendida aquí como una categoría relacional que implica una posición de subordinación respecto del poder y del Estado. Pero es necesario precisar algo más: la subalternidad es también un problema de voz y de representación, vale decir, un problema de textualidad entendido como el impulso por asumir la definición del otro sin cuestionar, radicalmente, la propia identidad. Una práctica subalternizadora es una práctica que no tiene conciencia de la diferencia cultural y donde un sujeto evalúa al otro desde una posición que se autotitula como “superior” y “universal”.

En segundo lugar, en este capítulo, interpretaré una performance donde se representan algunos aspectos de la problemática del mercado informal peruano a partir de la pobreza, la ausencia de empleo y el derecho a formar una pequeña empresa en la calle. Finalmente -y a partir de un tercer texto- voy a intentar establecer algunas conclusiones sobre toda esta problemática.

Pompim, Ray, el Cholo Juan y yo nos habíamos encontrado temprano en Chorrillos y en ese momento ellos estaban intentando armar un ruedo cerca del muelle de pescadores. Era el día de la fiesta de San Pedro y una multitud de gente caminaba por la playa. La procesión ya había terminado y todo el lugar estaba lleno de vendedores de comida y de gente que no dejaba de comprar y consumir. Semanas atrás, yo había estado escuchando a los cómicos referirse a tal día como un momento clave para asegurar un buen ingreso económico y recompensar así la falta de espacios que tenían para

trabajar en el “nuevo” centro de Lima. En aquel momento la situación del trabajo de cómicos por las calles era realmente crítica y nunca imaginé que un año después el cambio sería tan notable. Ese día, ahí, en la arena, muy cerca de la orilla del mar, el cholo Juan comenzó a hablar:

*/¿por qué eres malo?/si no tienes plata quédate/nadie te va a obligar/
éste es el teatro popular de la calle/acá se para toda clase de gente/
si tienes das/si no tienes no des/vamos a ver/ahora lo voy a hacer yo/
ojalá tenga suerte/ya/para ganar algo yo también/voy a pedirte un
fuerte aplauso/perdón/solamente a los pobres/si hay algún millonario
no aplauda/voy a ver cuantos millonarios han venido/regálame un
aplauaso todos los pobres/con fuerza pues hermano/*

(aplausos)

*/gracias por esos aplausos tuberculosos/hasta las huevas oe/el otro
no aplaude/¿cuánto te cuesta aplaudir?/oye siéntate mierda/siéntate/
estoy hablando/el niño se cruza/me interrumpe/es bravo/¿sabes
por qué digo que aplaudan los pobres?/porque aquí todititos son
pobres/¿quién es millonario acá?/habrá uno/dos/tres conmigo/acá hay
gente que viene de lejos/acá hay gente que viene de
Comas/ “kilómetro ocho millones pal fondo”/“cerro 98”/asentamiento
humano “tres cuadras al cielo”/el otro vive en Villa el Salvador pal
fondo/último paradero/puro arenal/a la vuelta está Arabia/cerca a
Arabia vive/yo te voy a hacer reír ve/yo soy la cagada/hoy día te voy
a hacer reír hasta que el ombligo se te arrugue de risa/¿no crees?/vas
a ver/mírame la cara/choche un poquito de silencio/soy provinciano/
yo no soy de Lima/soy provinciano mírame la cara/feo/cara de
Atahualpa/nariz de oyuco/pero quién te ha dicho que la cara vale/la
cara no vale/lo que vale son tus conocimientos/*

(Cholo Juan, Chorrillos, muelle de pescadores, julio 1998)

En el Perú, un lugar de enunciación subalterna es, básicamente, un espacio de interacción oral. Por ello, aunque muchos de estos temas los desarrollaré con mayor detenimiento en el próximo capítulo, quiero aquí comenzar afirmando que un acto de oralidad no es un discurso verbal autosuficiente en sí mismo sino, más bien, un *evento social* que nos exige una reflexión sobre el productor, el contexto histórico y los receptores que ahí han participado. La oralidad es un *suceso que ocurre* y, como tal, muchos de sus significados

se encuentran fuera del texto y radicalmente condicionados por la situación histórica en la que han sido producidos. Por ello, en un evento oral, el significado no es sólo producto de las relaciones internas del lenguaje sino sobre todo de una complejísima interacción entre éstas y la realidad social que les ha dado sustento.

En ese sentido, en este trabajo intentaré manejar una definición del significado que vaya más allá de su concepción estructuralista, y otra de la historia que será entendida más como el conjunto de fuerzas sociales que promueven determinados tipos de representaciones sociales que como el contexto histórico en el que éstas se inscriben. Las performances de los cómicos ambulantes no sólo son parte de una realidad social marcada por la pobreza económica y la exclusión política, sino que es debido a estas condiciones por las que sus discursos terminan configurándose como instancias interrelativas de la realidad social. Por ello, estos discursos callejeros no pueden ser entendidos como “meros reflejos” de las relaciones sociales sino más bien como parte de sus agentes constitutivos. La plaza es siempre un espacio de encuentro y de interacción social y ahí se promueven un conjunto de imágenes que, a través de diferentes vías, van construyendo algunas de las representaciones que circulan sobre la realidad social.

De esta manera, producidos en las plazas, los eventos orales son siempre acontecimientos con interferencias donde se revela una clara política de interacción. Los migrantes acuden a los lugares públicos y éstos se convierten en espacios cargados de una gran heterogeneidad social y simbólica donde aparecen viejas y nuevas formas de sociabilidad. Todos los días en las plazas peruanas se congrega muchísima gente y por consiguiente diversas formas de contacto comienzan a aparecer **/oye/siéntate mierda/siéntate/ estoy hablando/el niño se cruza/me interrumpe/es bravo/**

Dos fuerzas antagónicas entran en conflicto en esta cita y representan muy bien las tensiones básicas que caracterizan a cualquier evento oral. Me explico: si por un lado el cómico supone que el espacio de la comunicación le pertenece y que es completamente suyo (y, por ello, interpreta como “interrupción” cualquier actividad del público), por otro, es importante anotar que los receptores nunca son sujetos pasivos sino, más bien, personas que interrumpen, responden, molestan y que, en cierta medida, pueden evitar los monólogos.

Desde aquí puede afirmarse que estas performances callejeras se constituyen como espacios interactivos donde han comenzado a entrar en juego muchas variables, y donde algunas categorías ya no resultan tan pertinentes ni teóricamente útiles. Por ejemplo, a diferencia de lo que tradicionalmente hemos entendido como *teatro*, la performance oral privilegia más al sujeto productor que al guión en el que se basará la futura representación (Taylor y Villegas 1994). La performance es una actividad interactiva donde, a través de diferentes medios, el público resulta ser siempre integrado en la representación que se está construyendo. En ese sentido, mucho más que realizar un tipo de *teatro callejero*, los cómicos ambulantes son *performers* pues durante sus actividades lo fundamental reside en la libertad con la que se manejan las historias narradas dentro del contacto con las personas que tienen como público.

En el debate teórico, la *performance* ha sido entendida como una escenificación que pone al descubierto las normas sobre las cuales se construye la realidad social subrayando el papel activo que el sujeto ejerce en su propia constitución. Se trata de acto muy complejo que si por un lado quiere deconstruir los fundamentos de la identidad (y del poder), por otro también puede afirmarlos dentro de una estrategia política predeterminada. Por ello, como lo ha afirmado Yúdice (1999), se trata de entender a la *performance* como la consciencia que los sujetos tienen de las epistemologías modernas, es decir, de la interiorización de las normas (y poderes) mediante las cuales las personas han quedado constituidas como sujetos y la realidad configurada como discurso.

Las palabras del Cholo Juan han sido muy claras al respecto **/este es el teatro popular de la calle/** donde lo fundamental reside en que se haya adjetivado la palabra *teatro* para así poder transgredir su tradicional significado. El cómico dice que se trata de un tipo distinto de teatro al que, desde ese momento, debe comenzar a entenderse de otra manera. Las categorías de *popular* y de *la calle* subrayan contenidos diferenciales respecto tanto de la posición socioeconómica a partir de la cual se produce la enunciación, como también del carácter formal del mismo espectáculo. En efecto, más que actores propiamente dichos, los cómicos ambulantes son narradores orales de historias y, mucho más que actuar, su actividad principal reside en poner en la esfera pública diversas historias sobre la vida cotidiana en la ciudad.

De esta manera, la retórica del Cholo Juan tiene como objetivo principal comenzar a establecer la identidad subalterna del evento y, por lo mismo, una actitud de querer situarse frente a los otros sectores sociales. En estas palabras, la subalternidad se construye a partir de tres características que el cómico resalta y mediante las cuales intenta promover reflexiones que pueden ir mucho más allá de sí mismas. Ellas son: un uso oral y no letrado del lenguaje **/teatro popular de la calle/**, una determinada condición socioeconómica **/solamente los pobres/si hay un millonario no aplauda/**, y un componente relativo a la identidad étnica a la que se le intenta exigir una reflexión histórica: **/yo no soy de Lima/soy provinciano/feo/cara de Atahualpa/**. Hasta este momento he hecho referencia a la primera característica. Voy ahora a concentrarme en las otras dos.

Sabemos que la subalternidad ha sido definida no como una categoría ontológica sino, más bien, como un concepto relacional que consiste en un acto performativo donde los sujetos se representan a sí mismos poniendo énfasis en las relaciones de poder en las que se encuentran inscritos y conectando su vida individual con la del grupo del que se sienten parte (Guha 1999a, Beverley 1994). Por ello, aunque en algún momento el cómico haya afirmado **/acá se para toda clase de gente/**, queda claro que la configuración del espacio enunciativo (y los símbolos que desde ahí se promueven) se produce desde una posición marginal donde la conciencia de clase continúa siendo un elemento fundamental en la articulación del discurso: **/¿quién es millonario acá?/¿sabes por qué digo que aplaudan los pobres?/porque aquí todititos son pobres/**

Así, el cómico marca el componente clasista de su auditorio y, de esta manera, promueve una consciencia sobre la desigualdad social que, si bien no deja de ser puramente descriptiva, conlleva dentro de sí componentes ideológicos cuya manifestación más importante radica en el humor. El humor será aquí una crítica a la escasez material y será, a la vez, un sustituto de ella misma. **/hoy día te voy a hacer reír hasta que el ombligo se te arrugue de risa/**. Es decir, a través del humor, el cómico les dice a los espectadores que si están allí es porque son pobres, pues si no lo fueran probablemente asistirían a otro tipo de espectáculo.

Ahora bien, la configuración de un espacio subalterno de enunciación se realiza a través de complejos mecanismos retóricos donde

el objetivo fundamental consiste en la producción de diversas identificaciones entre el propio orador y el público oyente. El cómico dice **/mírame a la cara/** y con esta frase subraya un espacio compartido que comienza a configurarse como posibilidad política. Por ello, la insistencia en la pobreza como una de las condiciones básicas del evento resulta ser importante dentro de la estrategia retórica pero, sobre todo, por el tipo de conocimiento -la epistemología- que desde ahí se intenta constituir.

Para la teoría crítica contemporánea (Alcoff 1991, Rosaldo 1989, Mignolo 1995), los espacios de enunciación nunca son neutrales y se encuentran condicionados por diferentes variables. De esta manera, cualquier conocimiento siempre es producido desde lugares específicos y por lo tanto se encuentra siempre limitado a un específico ángulo de visión. En esta performance, el cómico demuestra una clara consciencia de que la desigualdad económica se encuentra en relación directa con una diferencia posicional referida tanto al lugar de enunciación como a la recepción misma del evento.

*/¿quién es millonario acá?/habrá uno/dos/tres conmigo/
acá hay gente que viene de lejos/acá hay gente que viene
de Comas/"kilómetro ocho millones pal fondo"/"cerro 98"/
asentamiento humano "Tres cuadras al cielo"/el otro vive en Villa
el Salvador pal fondo/último paradero/puro arenal/a la vuelta está
Arabia/cerca a Arabia vive/*

Para Rodríguez, la subalternidad debe entenderse como un lugar epistemológico presentado "como límite, negación o enigma" (1998: 106). Por ello, la descripción de los asentamientos humanos en Lima, asociados todos ellos con la migración y la pobreza, resulta ser el símbolo elegido para representar no sólo las características de los espectadores sino, sobre todo, la identidad misma del evento en el que se está participando. Este evento debe ser entendido como un lugar donde se producirá una representación simbólica diferente a la de los *otros* sectores sociales.

Ahora bien, dentro del conjunto de identificaciones que se está intentando promover, la consciencia étnica parece asumir un mayor grado de tensión al interior de las imágenes del discurso. El cómico subraya que entre él y su público no sólo se comparte una determinada posición dentro de la estructura económica, sino también otro

tipo de relación frente al poder, tan fundamental como aquella, en la que no deja nunca de insistir: la raza. El cómico dice **/cara de Atahualpa/** y eso, en el Perú, puede significar varias cosas: “cara de Inca”, “cara de historia” o “cara de utopía”; pero también “cara de perdedor”, “cara de subordinado” o “cara de indio”.

En efecto, minutos después, cuando ya se había establecido que **/todditos son pobres/** Juan comenzó a preguntarle a algunas personas por su lugar de origen y resultó que la mayoría de espectadores (sino todos) eran provincianos. Inclusive, de nosotros cuatro, yo era el único limeño pues Juan había nacido en Acobamba (Huancavelica) y Pompín y Ray eran arequipeños². Entonces, si **/cara de Atahualpa/** podría funcionar, en Lima, como una determinación racial fuertemente anclada en relaciones de exclusión, la oración siguiente **/¿pero quién te ha dicho que la cara vale?/la cara no vale/lo que vale son tus conocimientos/** tiene como objetivo desestabilizar tal imagen y comenzar a proponer una representación diferente.

Por lo mismo, en este punto, resulta urgente preguntarnos sobre el tipo de conocimiento al que el cómico está haciendo referencia. ¿Se trata de las enseñanzas recibidas en la educación oficial que promueven los colegios o universidades? o ¿estamos más bien ante la apelación a otros tipos de saberes que han comenzado a entrar en juego a causa de la modernización y de la vida diaria en la ciudad?

Para responder a estas preguntas voy a citar otro texto que también escuché por las calles de Lima. La persona que lo dijo fue Koki quien, como todos, comenzó a trabajar en la calle desde que llegó a Lima. Koki es cusqueño y desde niño tuvo que buscarse la vida solo. Sus problemas familiares fueron muy grandes y decidió venir a la capital para evadir relaciones sociales que lo angustiaban. Cuando yo lo conocí, Koki trabajaba en la Plaza San Martín, pero un año después ingresó a un conocido programa de televisión y

2. Días después Juan me contó que cuando era niño había sido danzante de tijeras en su pueblo y que eso tenía que ver con su vocación por la actividad callejera en la ciudad. Sin embargo, sus recuerdos son muy vagos pues vino a Lima a los cinco años y casi comenzó a vivir solo desde aquella época. Como muchos otros cómicos, lustró zapatos durante un buen tiempo y fue ahí que conoció a mucha otra gente y aprendió a hacer reír por las calles.

desempeñó ahí algunos papeles secundarios. Hoy ese programa ya no existe y Koki ha vuelto a trabajar en la calle. Una noche de invierno del año 1996, después de trabajar todo el día, él decía lo siguiente:

/pero parece mentira ¿no?/para el hombre que tiene habilidad no se necesita el cuerpo/en una pelea por ejemplo/lo que vale es la maña/no vale la fuerza/ni que soy alto ni que soy chato/lo que vale es la maña/tú eres mañoso/peleas/ganas/yo he visto patas que son chatos/le hacen la bronca al grandazo/¿qué tienes imbécil?/¿me vas a pegar?/oe estoy hablando pe/abusivo ¿qué cosa eres tú?/oe ¿te estoy hablando pe?/y también he visto grandazos que le buscan la bronca al chato/modérate ah/modérate/no vayas a pensar que porque eres chiquito no te voy a pegar/no me contestes ah/puta madre te estoy hablando huevón/no me contestes/

/parece mentira lo que vale es la maña/¿sí o no?/soy muchacho y así como muchacho mira lo que te voy a demostrar/para algunos muchachos dicen/no hay chamba/no hay trabajo/piña soy/no sé qué me han hecho/tierra muerta han echado en mi casa/porque el otro no hay trabajo/no sé/me palteo/cree en supersticiones/domingo siete/martes trece/martes trece no/no salgo/mal agüero es/me subo al carro/el carro se voltea/ todos se salvan/yo no más muero.

/sal con decisión/otra cosa/habilidad/por mi madre/para el negocio hay que ser hábil/has visto cómo vendí los turrónes/ con habilidad/ fastidiando/jodiendo/agarrándole el huevo al joven/claro que yo lo hago como mi trabajo/no vayas a pensar que me gusta/pero es mi habilidad/el otro también/tú también puedes ser hábil/el otro vende chupetes sin maña/¿has visto?/ chupetes/chupetes/compren pues/se hace agua/trágalos/habla/señoras y señores ahí están los chupetes/ fresa/naranja/ lúcuma/a cincuenta la chupada/a cien la mamada/ chupetes/chupetes/

/ven/hay que ser hábil/el otro no/qué palta/qué dirá la germa/y si mi germa me ve vendiendo/¿Por qué te palteas?/Si tu germa te quiere/ te va a querer como eres tú/hay patas que se paltean/compran pan al por mayor/cinco de la mañana se van a la panadería/su pan lo pone ahí/se paltea que la germa lo vea/de lejos no más gritan/Pan, Pan, Pan/las chicas vienen a comprar el pan/el baboso se pone al lado de la canasta/la chica “joven, el panadero”/“no sé yo también lo estoy esperando”/“creo que ha ido a cambiar sencillo señorita”/

“Ah, entonces ya regreso”/y se va/el pata vendiendo avergonzado/
/a ver/qué pasaría si un día tú estás vendiendo pan y viene tu
enamorada y para remate tú la has engañado a tu enamorada/le
has dicho que eres ingeniero/tú estás vendiendo “Pan Pan”/y viene
tu chica a comprar el pan/siete de la mañana/ “Joven diez panes”/
“sí señorita/cinco/seis/siete/ahí está/tu vuelto ya”/no te has dado
cuenta/pero ella sí se ha dado cuenta/ “Ay esa voz qué conocida/
ay no lo puedo creer/ ¿Alberto?/ampay/Alberto/desgraciado/eres tú/
levanta la cara/ Ay no lo puedo creer/eras para mí todo y no sabía
que me metí con un panadero/qué barbaridad”/

/tú háblale/ “¿cómo?/¿qué cosa?/¿qué?/¿tienes vergüenza?/¿sabes
qué?/un ratito/espérate/Soy panadero/con carnet todavía/te
avergüenzas porque soy panadero/¿sabes por qué te mentí María?/
te mentí porque solamente quería darme cuenta si tú me querías
a mí o querías lo material/y me acabo de dar cuenta que sí te
gusta lo material/trae acá mierda/no te voy a vender/cásate con un
millionario que te dé casa/carro/dinero/pero nunca te va a dar este
amor puro y sincero que tengo yo”/la chica ¿qué va a decir?/ “Ay
no/no lo soporto/ay no/ya mi amor/te perdono/te amo como eres/
perdóname por favor”/ “Está bien/estás perdonada/ponte a vender
pan carajo”/sí y los dos venden/

(Koki, Plaza San Martín, junio 1996)

En este punto, quiero comenzar afirmando que la teorización acerca de la informalidad en el Perú no pasa, como creyeron Hernando de Soto y Vargas Llosa, por su reducción a aspectos legales, sino que se trata de un fenómeno que se encuentra atravesado por los efectos de una modernización periférica, por el carácter dependiente del capitalismo en el Perú, y por complejos mecanismos socioculturales que han sido heredados de diferentes tradiciones históricas. Como ya se ha afirmado muchas veces, en el Perú, la informalidad está relacionada con la andinización de las ciudades -producto del fenómeno migratorio-, con nuevos tipos de relaciones sociales -mediadas ellas por el choque de diferentes sustratos culturales- y con la violencia estructural que el disparate desarrollo de los mercados y la falta de industrialización han traído consigo (Matos Mar 1988, Degregori 1993, Golte y Adams 1987, Adams y Valdivia 1991).

El mercado informal, o el desarrollo de la pequeña empresa en el Perú, es por tanto consecuencia de diferentes procesos de modernización pero entendidos éstos no como impulsos externos y ajenos a una realidad descrita como “auténtica” y “tradicional”, sino más bien como los intentos de renovación que los sectores populares han realizado para participar de dimensiones económicas y culturales de las que históricamente habían sido excluidos. Como lo ha subrayado Degregori, los grandes cambios del Perú moderno (fin del gamonalismo, migración, ciudadanía campesina, reforma agraria, etc) deben entenderse como procesos que, desde la agencia popular, desean otorgarle otro contenido a la palabra “Perú” y que lo hacen desde una realidad social que hoy en día les resulta algo más propia que hace un siglo (1993: 129).

Por ello, en el texto citado, es necesario concentrarnos en el conjunto de estrategias que el sujeto articula para ubicarse en la ciudad y para intentar lidiar con ella. Supuestamente, el migrante no pertenece a la realidad urbana y así necesita disolver cualquier determinismo que clasifique rígidamente su identidad. Por ello, esta performance comienza por proponer la representación de un espacio de lucha social donde las características físicas -la fuerza, por ejemplo- han quedado subordinadas ante la presencia de otras variables que sin duda han pasado a ocupar el primer plano. El cómico necesita convencer a sus oyentes de que frente a una realidad social en crisis la *habilidad* y la *maña* son nuevos tipos de conocimiento (y de identidad) capaces de poder disolver cualquier determinismo estructural. Es decir, si es que existe un tipo de estructura social que, en cierta medida, puede determinar la constitución de los sujetos, éstos, gracias a la *habilidad* y a la *maña*, comienzan a tener un pequeño margen para negociar y transgredir tales condiciones.

Koki utiliza constantemente la palabra *habilidad* y pienso que con ella hace referencia a una determinada manera de posicionarse y negociar con el proyecto moderno. Su representación propone sujetos que se mueven, ocupan distintas posiciones y nunca están previa ni completamente determinados: **/ni que soy alto/ni que soy chato/lo que vale es la maña/tú eres mañoso/ peleas/ganas/**. Casi podría decirse que, en el texto, *habilidad* es sinónimo de *oralidad* pero nunca entendida esta última categoría como una esencia cognitiva, sino más bien como un particular uso del lengua-

je³. En este momento, por *habilidad* el cómico parece referirse a la capacidad de poder manejar oralmente el lenguaje y, a partir de allí, al intento de poder conseguir determinados fines dentro de una estrategia de sobrevivencia en la lucha social.

*/¿has visto cómo vendí los chupetes?/con habilidad/ fastidiando/
jodiendo/.../tú también puedes ser hábil/trágalos/habla/“señoras
y señores/ahí están los chupetes/a cincuenta la chupada/a cien la
mamada”/*

Entonces, el uso *oral* de las palabras se encuentra cargado de una altísima valoración y resulta ser una de las mejores armas para conseguir objetivos de mercado y comenzar a vencer dificultades. Por ello, ya no estamos aquí ante el estereotipo del *letrado* que considera al estudio como la palanca privilegiada para conquistar un ascenso social sino, más bien, ante la muestra de una estrategia de sobrevivencia donde la posibilidad de evadir la pobreza ya no se encuentra tanto en los libros sino en el establecimiento de otro tipo de relación con las palabras. Aunque en los discursos callejeros siempre queda algún respeto por la educación oficial, es claro que este texto muestra un impulso inconsciente que revela la crisis del sistema letrado en el Perú y, por consiguiente, la pérdida de confianza en algunos de sus fundamentos. El orador interpela a la audiencia y parece enfrentarlos ante un reto: el camino más rápido para sobrevivir en la ciudad no se encuentra tanto en ponerse a estudiar, como sí en la posibilidad de convertirse en un vendedor ambulante que debe saber hablar de una determinada manera.

En efecto, hablar es así una primera forma de comenzar a negociar con la modernidad. **/habla/trágalos/** dice el cómico y tanto su propio hablar durante la performance como la necesidad de promover dicho hablar fuera de la plaza, se convierten en las marcas de la identidad subalterna del evento, pero también -y paradójica-

3. Estas ideas las desarrollaré con mayor profundidad en el siguiente capítulo. Sin embargo, puedo adelantar que me interesan las corrientes teóricas que se proponen observar a la gente actuando con la oralidad y la escritura en contextos determinados y nunca como si éstas fueran condiciones esenciales al margen de los condicionamientos contextuales. Para un panorama de tal problemática pueden consultarse los valiosos artículos de Finnegan (1994) y Gee (1986).

mente- de la propia pretensión por evadir dicha subalternidad. La estrategia es complicada pero se trata de salir sin miedo y de nunca asumir un comportamiento pasivo.

/para algunos muchachos dicen/no hay chamba/no hay trabajo/
 piña soy/no sé qué me han hecho/tierra muerta han echado en
 mi casa/porque el otro no hay trabajo/no sé/me palteo/creo en
 supersticiones/domingo siete/martes trece/martes trece no/no salgo/
 mal agüero es/me subo al carro/el carro se voltea/ todos se salvan/
 yo no más muero/sal con decisión/otra cosa/habilidad/

Esta cita es muy clara para observar cómo la modernidad constituye nuevos sujetos que deben dejar de lado algunas de sus creencias pero no todas. La oralidad es un elemento que perdura y al que se identifica como posibilidad de sobrevivencia. No se trata, por ello, de afirmar que en el texto *habilidad* es un antónimo de *supersticiones* y que ambas son metáforas de la clásica oposición que enfrenta a la tradición con la modernidad. Si el discurso de Koki ha dejado entender que una parte del significado de *habilidad* se encuentra referido a la estrategia que tienen los sujetos para realizar *usos orales* con las palabras, entonces es claro que no se trata de la modernidad letrada que todos conocemos sino más bien de *otra modernidad*, claramente interferida, que está siendo reinterpretada y constituida desde tradiciones culturales diferentes. Repito: se trata de una modernidad que no se asume pasivamente sino a partir de sujetos que negocian con ella y que intentan construir nuevas representaciones y nuevos significados dentro de la problemática concreta de su vida cotidiana.

En el texto la modernidad es el agente constructor de nuevos sujetos y por ahí la problemática de la identidad adquiere fundamental importancia. La palabra *habilidad* es utilizada en contextos referidos a las necesidades de “pelear” y “vender”, y el mercado es el espacio para desarrollar esa nueva identidad. Por ello, el cómico cuenta la historia de un ambulante que quiere hacerse pasar por ingeniero pero que finalmente resulta descubierto por su enamorada e interpelado por ella. El cuento es un intento de representar cómo el discurso de la modernidad requiere primero la redefinición de una identidad cultural que ha sido negada por la propia modernidad y también por los propios sujetos que, asustados, han intentado

ocultarse. Dice el cómico, **/el pata vendiendo avergonzado/** y simulando que está esperando al vendedor ambulante cuando él es en verdad el ambulante esperado.

Por ello, parte de la fuerza de este cuento radica en el cambio que se observa en el sujeto representado. Una vez descubierto, el personaje asume su identidad y se enfrenta tanto al prejuicio social que lo rodeaba como también a la persona que lo había interpellado. Ella lo reconoce, él la reconoce y, después de una discusión, ambos parecen comenzar a construir una identidad diferente. Si al principio el cuento representaba la necesidad de hacerse pasar por otro (y de esta manera el intento de ocultar una cierta identidad social para aparentar otra), al final del mismo ese conflicto queda disuelto por las propias palabras del personaje que, por otro lado, también pueden interpretarse como formas de *habilidad* y de *maña*.

/espérate/sí soy panadero/con carnet todavía/¿te avergüenzas
porque soy panadero?/¿sabes por qué te mentí María?/te mentí
porque quería darme cuenta si tú me querías a mí o querías lo
material y me acabo de dar cuenta que sí te gusta lo material/

La cita no deja de ser polivalente. ¿Pero nos encontramos en realidad ante una especie de “prueba” previamente planificada por el personaje para poner en juego su identidad o, estamos más bien ante una nueva estrategia, quizá llena de *maña popular*, para voltear la situación de una manera tal que finalmente él, como hombre, termina autoconstruido como “idealista” frente a ella, la mujer, que será desde ahora descrita como “materialista” y “convenida.” Es decir, se trata de una estrategia personal muy bien calculada o, simplemente, de un ejemplo más de las *mañas* a las que el personaje ha estado haciendo alusión?

En todo caso, más allá de la problemática de género que a continuación desarrollaré, dentro de esta *otra modernidad* importa no sólo el lado racional sino también el afectivo. El texto subraya que dicho personaje no es únicamente un ambulante callejero, vale decir, una especie de *homo economicus* guiado solamente por intercambios materiales. Se trata, además, de un sujeto que se enamora y que puede asumir otras identidades mucho más allá de sus intereses respecto del rendimiento económico: **/cásate con un**

millonario que te dé casa/carro/dinero/pero nunca te va a dar este amor puro y sincero que tengo yo/.

Entonces, estamos aquí ante un tipo de subjetividad que quiere resignificarse en muchos niveles y muy fuera del binarismo moderno que ha distinguido esferas públicas de privadas, y dimensiones afectivas de racionales como espacios contrapuestos. Sin embargo, el poder se expresa aquí a partir de múltiples aristas y ahora quiero concentrarme en una de ellas. Se trata de la reproducción de una voz masculina que ingresa al texto para subordinar a la mujer representándola como un sujeto que debe ser dominado. Sin duda, en este texto, la construcción del género es el espacio donde el discurso se deconstruye a sí mismo desarticulando toda su propuesta de resistencia frente al poder y de reinterpretación frente a la modernidad.

En la representación de la mujer, el discurso es tajante en imponer su patriarcado. **/ponte a vender pan carajo/** dice el personaje, y de esta manera los significados alternativos ceden ante fuerzas oficiales y se reproduce el poder social de manera vertical y tajante. Ante el fracaso -su identidad acaba de ser descubierta- el sujeto demuestra tener la habilidad necesaria para desarrollar nuevas estrategias de poder que finalmente terminan por deslizarse hacia la problemática del género. En ese sentido, la palabra habilidad puede mostrarse ahora en su más oscuro y terrible significado. Por *habilidad* el cómico también hace referencia a una manera de engañar y de sacar provecho de situaciones donde puede ejercerse el poder sin concesiones; se trata del desarrollo de una capacidad para imponer significados sin tener en cuenta sus consecuencias en los otros.

*/¿has visto cómo vendí los turrones?/con habilidad/fastidiando/
jodiendo/agarrándole el huevo al joven/claro que yo lo hago como
mi trabajo/no vayas a pensar que me gusta/*

La problemática de la identidad continúa siendo la misma y aquí un discurso homofóbico aparece para contrarrestar cualquier malentendido. Por ello, toda esta performance puede interpretarse también como la muestra de las distintas identidades (o máscaras) que los sujetos tienen que construir para sobrevivir en la ciudad. No obstante, los signos para contrarrestar estas imágenes no tardan en aparecer y el texto no tarda en esforzarse por neutralizar tales

impulsos y buscar una identidad más estable. En ese sentido, el discurso entero no parece concluir con una imagen dominante sino con otra donde se vislumbra un equilibrio más horizontal: **/sí, y los dos venden/** asegura el narrador y con ello, al parecer, nos encontramos ante una representación donde el hombre y la mujer ocupan posiciones igualitarias y trabajan juntos sobre la base de un objetivo común.

Al respecto, Jameson (1981) ha explicado que todos los textos llevan en sí mismos una especie de pulsión utópica dentro de lo que él denomina el *inconsciente político*. Jameson piensa que toda conciencia de clase es utópica pues imagina la posibilidad de relaciones sociales igualitarias y fuera del conflicto. Se trata de la aparición de manifestaciones simbólicas donde la voz unidimensional cede ante un impulso dialógico y el orden establecido se fractura ante la dispersión carnalesca. En otras palabras: para Jameson, el inconsciente político consiste en la necesidad que los sujetos tienen de imaginar la igualdad.

En ese sentido, es posible pensar que aquel **/ponte a vender pan, carajo/** queda notablemente neutralizado por un impulso más horizontal **/sí, y los dos venden/** que es como termina la historia y como se hace referencia a un espacio de igualdad y de trabajo colectivo. Así, éste es un texto que se construye sobre tensiones discursivas que si por un lado quieren resolverse horizontalmente por otro se muestran también en toda su inestabilidad y tensión. Si una oración construye una imagen fuertemente patriarcal (a partir de la oposición materialismo/idealismo), la que le sigue neutraliza tal significado y quiere desplazarlo hacia derroteros más horizontales.

Por lo mismo, momentos antes, el texto había representado la imagen de este vendedor con una altísima valoración del trabajo, esforzándose por vender panes y por cumplir con los clientes a los que, sin embargo, en un momento, dejó de reconocer. El texto nos cuenta que cuando la chica se acercó al vendedor, éste le proporcionó eficientemente su pedido pero fracasó en la posibilidad de reconocerla. Desde el marxismo, podemos decir que el sujeto fue representado en una condición alienante, es decir, que el mercado y el trabajo fueron interpretados como espacios que impiden el reconocimiento del otro dentro del más absoluto individualismo.

De esta manera, al final del discurso, el individuo no está solo en el mercado y nunca es sujeto autónomo como lo imagina el

pensamiento neoliberal. La frase **/sí y los dos venden/** funciona como un agente neutralizador de los impulsos patriarcales y como un espacio utópico de reconocimiento mutuo y de identidad. Pero la utopía no se representa aquí como una imaginada construcción fuera de la historia, sino como una posibilidad de ir saliendo adelante dentro de las condiciones que el discurso moderno ha impuesto radicalmente y también de los mecanismos que los sujetos han desarrollado para negociar con ella. Si se ha dicho que “ninguna sociedad es moderna si no es capaz de ofrecer empleo a su población” (Villarán 1998: 192), aquí podemos invertir esa idea y afirmar también que la falta de empleo es un producto esencialmente moderno y no necesariamente consecuencia de políticas circunstanciales.

Al respecto, sabemos que la pequeña empresa en el Perú nace del mercado informal y que se caracteriza por sistemas de vínculos muy personalizados donde las relaciones entre capital y trabajo no están aún diferenciadas, y donde la acumulación no se traduce inmediatamente en diferencias en el estilo de consumo sino en la idea de un progreso familiar estructurado sobre la base de relaciones de parentesco y paisanaje (Adams y Valdivia 1991). De ahí la pulsión utópica y la neutralización del discurso patriarcal. El cuento, finalmente, representa la imagen de un personaje situado en un contexto cultural que involucra estrategias de sobrevivencia, negociaciones frente al poder y posiciones frente a otros sujetos con quienes se pretende establecer relaciones de fuerza y de utopía⁴.

Entonces, si la modernidad constituye nuevos sujetos, éstos no son necesariamente personajes a los que se les ha extraído el sentido crítico. Por ello, en las imágenes que circulan por las calles peruanas, no se trata solamente de procesos de negociación frente a las nuevas condiciones sociales sino que, además, parece que nos encontramos frente al intento de construcción de nuevas instancias

4. Dice Fernando Villarán: “El siglo XXI será el de las empresas que sepan combinar dos conceptos aparentemente contradictorios: competencia y cooperación; y será también de los países que sepan complementar otros dos conceptos también aparentemente contradictorios: eficiencia y solidaridad” (1998: 206). En ese sentido y trayendo a consideración las ideas de Vargas Llosa, podríamos preguntarnos ¿Cuáles serían las contradicciones y problemas de una supuesta utopía “no arcaica”? En efecto, su visión del mercado informal es tan ingenua como el resto de su apurado (y tautológico) libro sobre José María Arguedas.

de crítica política y de procesos interpelativos que son enunciados por y desde los sectores populares. Como puede observarse en las siguientes palabras de Kocketim (de quien, por otro lado, hablaré en el próximo capítulo), uno de los significados más importantes que estas performances traen consigo es cierta opción crítica y cierta mirada que duda:

/pensar que por culpa de este dinero tengo que estar gastando saliva/gastando pulmones/irritándome la garganta/por culpa de este dinero no tengo apoyo/por culpa de este cochino dinero no sale la ley del artista/por eso nos explotan/existe la argolla hasta en el fútbol por culpa de este dinero/por eso maldito dinero/te odio/ maldito dinero/cochino/por culpa de este dinero cuántos niños no comen un pan/por culpa de este cochino dinero cuántos enfermos no tienen para una medicina/un pasaje/ por culpa de este maldito cochino dinero cuántos inocentes hay en las cárceles/yo hablo con base señor/discúlpame caballerito/una persona de respeto/ acá debe haber/parece una persona decente/dígame usted ¿en las cárceles habrán o no habrán inocentes?/sí hay/¿y por qué mierda no los sacas?/por culpa de este cochino dinero mujeres hermosas venden su cuerpo/por culpa de este cochino dinero cuántos cabros venden su poto/maldito dinero/cochino/te odio/te botaría sino que te necesito “hermano”/

(Kocketim, Plaza San Martín, junio 1996)

Metaforizada mediante las redes del dinero, la modernidad se muestra aquí en su lado más oscuro y destructivo. El texto resalta que la modernidad se construye a través de formas de poder y que mucho de su significado implica exclusiones, marginalidad y destrucción⁵. Sin embargo, como ya hemos visto, no se trata de un discurso que quiere situarse fuera de ella y proponer alternativas radicales. Se trata, simplemente, de no dejar de asumir “una actitud

5. Al respecto es muy conocida la frase de Walter Benjamín: “Documentos de cultura, documentos de barbarie” que Jameson discute en su libro *The Political Unconscious*. Sin embargo, ha sido Foucault quien mejor ha esclarecido el asunto. Como se desprende de la lectura de sus libros, la modernidad no sólo se forma con los ideales de libertad, fraternidad e igualdad sino también (y sobre todo) mediante diversos mecanismos de control, vigilancia y castigo social.

de permanente crítica frente a aquello que no se puede dejar de desear” (Spivak 1996: 27-8) y así, de manera antagónica, del intento por reproducir y transgredir el proyecto moderno.

Si por un lado las palabras de Kocketim establecen un radical cuestionamiento del dinero -echándole la culpa de casi todos los males en el mundo-; por otro, él nunca deja de manifestar la necesidad y el deseo de poseerlo. Se trata, entonces, de una situación en la que el sujeto se encuentra atrapado y que pretende resolver con agonía y con una afectiva personalización del objeto de crítica: **/te botaría sino que te necesito “hermano”/** De esta manera, la enunciación nunca deja de encontrarse inmersa dentro del proyecto moderno (y reproduce, por ejemplo, algunos de sus discursos), pero al mismo tiempo también quiere transgredirlo a partir de representaciones y prácticas menos jerárquicas y materialmente más justas.

En conclusión, la modernidad no es aquí un discurso negado ni mucho menos algo que se pretenda evadir proponiendo una alternativa radical, externa y autónoma (Castro-Gómez 1998: 197). Como lo demuestran las performances que he analizado, el proyecto de la modernidad tiene que ser visto como parte integral de las dinámicas de la cultura latinoamericana y no como una fuerza extraña a ella (Castro-Gómez 1998: 196). Por ello, para los sectores populares, se trata de utilizar algunas herramientas de la modernidad pero intentando combinarlas con elementos que vienen de distintos órdenes culturales y de esa “heterogeneidad multitemporal” que es característica de la identidad latinoamericana.

Por ello, teorizar el fenómeno del mercado informal implica no solamente privilegiar las consecuencias sociales de las estructuras económicas sino también la opción de un análisis acerca de los sujetos que bajo ellas viven. Se trata de observar cómo los agentes populares están produciendo nuevos significados y negociando con el poder al interior de un conjunto de estrategias de sobrevivencia (como la *habilidad* y la *maña*) que pueden ser muy fértiles pero también, dentro de su polivalencia, quizá oscuras y negativas. Al mismo tiempo, como dice Escobar (1992), se trata de entender que tan crucial como los problemas económicos es la constitución de nuevas prácticas sociales (respecto de la identidad, de la estrategia y de la democracia) que ahora resultan fundamentales para entender la complejidad de la vida social en el continente.

Si tradicionalmente se ha entendido que la actividad teatral clásica propone una ficción para ser posteriormente sometida a la hermenéutica -cuando, en realidad, la ficción es ya una primera interpretación-, puedo decir que en las calles limeñas se realiza un proceso relativamente inverso: ellas son los escenarios donde se producen las interpretaciones del teatro de la vida social. Es ahí donde los sujetos descubren que los significados son inestables y que pueden cambiar. También es ahí donde aparecen sujetos que se construyen como nuevas autoridades para hablar y que autorizan sus discursos con mecanismos distintos de los oficiales.

La representación del mercado informal en las calles de Lima es un impulso mediante el cual los propios ambulantes se representan a sí mismos y construyen su propia interpretación sobre el asunto. Estos textos subrayan que la informalidad es producto de una relación tensa con la modernidad y que no se trata solamente de discutir sus consecuencias económicas que, aunque urgentes, no son las únicas. Los diferentes discursos que he analizado muestran la búsqueda de una identidad personal y grupal que es, a la vez, opción legítima pero también signo de exclusión social. Se trata, por otro lado, de reflexiones que no evaden la lucha de clases y que quieren situarse dentro de tal problemática. Estos discursos son respuestas a un proyecto moderno al que nunca se le niega pero al que se quiere reinterpretar desde su propia base. A partir de aquí es necesario subrayar que el sujeto popular no sólo es un activo receptor de tradiciones múltiples sino también un agente creador de sus propios signos, vale decir, un productor de cultura, entendida ésta -en su más amplia definición- como el tejido de todas las formas simbólicas que se construyen y permiten la vida social. Por ello, de alguna manera, es posible continuar afirmando que muchos peruanos parecen distanciarse de las cicatrices de una antropología de la pobreza y que ahora podrían estar más cerca de las estrategias de los caballos de troya para conquistar un mundo diferente.

III. Oralizar, democratizar la escritura: ¿qué son los libros por las calles de Lima?

Por el título de este capítulo entiendo no el efecto o la inscripción de oralidad en la escritura¹ sino, más bien, la forma particular en la que un discurso oral se refiere a la escritura y al aparato ideológico que ésta ha construido. Aquí me interesa rastrear cuáles son las representaciones que de las relaciones entre la cultura escrita y oral propone un cómico ambulante, quien justamente articula su performance sobre la base del interés por vender un libro. Por ello, voy a concentrarme en el análisis de cómo funcionan esas categorías en las subjetividades que las utilizan, a qué tipo de ideologías responden y con qué mecanismos han sido impuestas como discursos sociales.

¿Cuáles son las representaciones que de la cultura oral y escrita se construyen en la calle? ¿Qué es un libro, qué es la escuela y qué el conocimiento para un narrador oral? ¿A qué tipo de aspiraciones sociales responden ambas categorías y con qué tipos de ideologías se relacionan? ¿Se producen en la calle representaciones que cuestionen las afirmaciones sobre la oralidad y la escritura propuestas por los discursos oficiales? ¿Qué conflictos socioculturales están presentes dentro de toda esta problemática? Estas son algunas de las preguntas que intentaré responder en las siguientes páginas.

En primer lugar, debo comenzar afirmando que la reflexión sociocultural en la que este capítulo se inscribe, se encuentra relacionada con el funcionamiento de la *ciudad letrada* como la institución fundadora del orden colonial hispanoamericano y como el origen de sus consecuentes herencias contemporáneas². Para Rama (1984), el poder colonial es un poder letrado, vale decir, un po-

1. Aunque antagonicos teóricamente, los libros de Pacheco (1992) y de Marcone (1997), citados al final en la bibliografía, son fundamentales al respecto.

2. Si el argumento derridaniano subraya una jerarquización de lo oral por encima de lo escrito, por el contrario, en América Latina resulta muy clara la sobreestimación de la escritura sobre la oralidad. En todo caso, como señala Kaliman (1996), se trata de dos discusiones distintas que de alguna manera, para el contexto latinoamericano, tenemos que resolver.

der que considera la escritura como el único lugar autorizado para administrar el conocimiento e imponer así un particular ideal de civilización. Al privilegiar la letra se subordinó la oralidad y con ella a todo un tipo de conocimiento que terminó (y continúa) siendo subalternizado desde la jerarquía impuesta por los libros y los intelectuales letrados. Por ello bien se ha dicho que desde entonces la *ciudad letrada* fue la encargada de imponer el control y la disciplina social a partir de la autoridad de las urbes y de complejas tecnologías que terminaron por fetichizar los libros como si fueran objetos casi sagrados.

Como para el caso peruano lo explicó Cornejo Polar (1993a), la escena de Cajamarca resulta fundamental al respecto. Ahí se encontraron el Inca Atahualpa y el cura Valverde en un acto del que posteriormente se desprenderá un altísimo valor simbólico. La acción es muy conocida y se resume en la resistencia del Inca ante la colonización occidental expresada en el acto de arrojar al suelo un libro que en aquel momento funcionaba tanto como el símbolo de una religión siempre autonombrada como superior y también de una cultura extraña y diferente.

Como puede suponerse, de este acontecimiento han sido propuestas varias interpretaciones: algunas subrayan el “fracaso” de Atahualpa ante el funcionamiento de los libros (en tanto fue incapaz de decodificar sus signos y reconocer su valor), pero otros críticos como Cornejo y Bueno han puesto énfasis en observar el lado inverso, vale decir, en subrayar que la escena de Cajamarca inicia del fracaso del funcionamiento de los libros en el Perú y de toda una institucionalidad literaria basada en la exclusión y la violencia. Para el presente estudio, esta última interpretación es fundamental pues lo que desde ese momento queda muy claro es que la irrupción de la escritura en los Andes no sólo puede entenderse como el ingreso de un nuevo sistema de representación sino, sobre todo, como un agente de autoridad, poder y colonización cultural.

Por ello, voy a aproximarme al estudio de la oralidad y de la escritura no como formas específicas de pensamiento (Goody 1977) ni como facultades cognitivas (Ong 1987, Havelock 1994), sino simplemente como *usos discursivos del lenguaje*, vale decir, como diversas prácticas verbales cuya valoración depende de discursos e ideologías sociales muy alejadas de poder inferir de ellas consecuencias mentales innatas y esencialistas. Tomando el marco

teórico propuesto por los *New Literacy Studies*, me parece fundamental entender la oralidad y la escritura como usos verbales interdependientes entre ellos mismos, siempre inestables y profundamente relacionados con el contexto social en que se utilizan.

En efecto, varias etnografías (Scollon y Scollon 1981, Heath 1983 y Street 1984) han demostrado que los patrones de interacción entre los usos orales y escritos son variados y complejos, y que en la mayoría de comunidades ocurren más casos de discursos orales actualizados sobre la base de materiales escritos, que casos de escritura individual y “pura” sin nada de oralidad de por medio. Al parecer, la escuela es el lugar principal donde se produce la separación entre oralidad y escritura, y donde a cada categoría se le atribuye un rol determinado y una ideología casi excluyente. Por el contrario, fuera de la escuela, es común que ambas prácticas se entrecrucen y que, por ejemplo, el significado de un documento escrito sea por lo general negociado oralmente dentro de patrones interactivos muy particulares.

Es decir, es la escuela la que se encarga de construir y reforzar la gran división entre ambos usos atribuyéndole sólo a la escritura (y supuestamente a la cultura derivada de ella) las facultades de abstracción, racionalidad y pensamiento lógico. De esta manera, la oralidad termina siendo construida como una tecnología menos desarrollada, casi inferior y practicada por sujetos a los que por lo general se describe paternalmente. De esta forma, el desliz ideológico que la escuela reproduce y que se torna hegemónico consiste en atribuir dichas consecuencias mentales solamente a la mecánica letrada, cuando en realidad se trata, simplemente, de un conjunto de funciones específicas desarrolladas dentro del dominio escolar. No es entonces la letra en-sí-misma la que genera dichas capacidades sino las prácticas sociales asociadas al uso de ella.

Por ello, en contraposición a los modelos propuestos por autores como Goody, Havelock y Ong, los *New Literacy Studies* intentan reaccionar contra modelos teóricos que confunden lo que es mecánico con lo que es social, y así pretenden inferir consecuencias cognitivas automáticas respecto de cada uso con el lenguaje sin considerar los contextos específicos en que éstos se inscriben y como si dichas facultades estuvieran al margen de las necesidades sociales. Por ello, esta propuesta teórica cuestiona la esencialización de “lo oral” y “lo escrito” como categorías autónomas y, de esta

manera, se enfrenta contra la invención de sujetos que resultan ser contruidos como si no tuvieran control alguno sobre sus actos y más bien parecieran ser actuados, pasivamente, por sus prácticas verbales.

Me explico más: lo letrado no es algo neutral, abstracto ni universal, sino que se compone de dominios sociales específicos también diferenciados entre ellos mismos. Así, un *dominio letrado* podría definirse como un espacio institucional que rige tanto un particular uso de la escritura como también (y sobre todo) del conjunto de creencias vinculadas a ella. Por ejemplo, en oposición al dominio escolar de lo letrado que enfatiza un tipo de prosa ensayística dentro de un uso descontextualizado del lenguaje, existen otros dominios cuyas prácticas con la palabra escrita difieren sustancialmente de aquella que impone la escuela como la “superior” y la “verdadera”³. De esta manera, citando un dominio, la religión representaría un dominio letrado diferente al de la escuela en tanto promueve prácticas letradas (memorización, repetición, etc) que para los investigadores de la “gran división” serían formas residuales de una oralidad “primaria” que no ha llegado aún a un proceso de mayor racionalización. No obstante, resulta claro que en este caso no estamos ante una práctica “inferior”, sino simplemente ante un conjunto de necesidades sociales que obligan a usar la letra de esa forma.

Hoy en día sabemos que existen muchas maneras de relacionarse con la oralidad y la escritura, y que ellas, a diferencia de ser contrapuestas, están siempre influyéndose y entremezclándose entre sí mismas. De esta manera, el privilegio de “lo escrito”, reducido al único estilo de la escolarización occidental, es decir, referido al uso descontextualizado del lenguaje y separado del sujeto productor, resulta ser el privilegio de sólo un aspecto de ese uso que, por otro lado, no es “natural” ni “universal” y que está

3. La alfabetización escolarizada incluye, entre otras, las siguientes características: la prioridad de la coherencia temporal y cronológica sobre la episódica, el énfasis en los aspectos formales y explícitos y la obsesión por subrayar valores de verdad que no dependen de condiciones contextuales, etc. Para mayor detalle puede revisarse el concepto de “pedagogización de lo letrado” desarrollado por Street y Street (1991) y también el clásico libro de Scollon y Scollon (1981).

directamente relacionado con el ejercicio de poder de unos grupos sobre otros. Para los *New Literacy Studies*, la oralidad y la escritura se encuentran íntimamente asociadas a valores, creencias, roles específicos y redes sociales en las que los sujetos participan. En ese sentido, ya no se debe hablar de la oralidad y la escritura como categorías esenciales, ahistóricas y descontextualizadas, sino más bien de los usos sociales en los que éstas se inscriben y manifiestan: diversos usos y prácticas con las palabras para producir significado y conocimiento.

Por todo ello, como lo anota Finnegan, tampoco se trata de aproximarnos al estudio de las relaciones entre oralidad y escritura dentro de teorías que enfatizan un desarrollo unilineal de la historia de la humanidad, entendida ésta a partir de una ideología del “progreso” (1994: 33). Lo escrito no es, en todos los contextos, el medio más eficaz para administrar y transmitir el conocimiento. De igual forma, privilegiar lo letrado sobre lo oral, y entenderlo como una forma pura y sin interferencias, significa inventar una teoría al margen de los contextos reales en que estas categorías funcionan.

Con todo ello, en este capítulo me propongo analizar la manera de percibir, entender y hablar de la escritura desde un sujeto que la asume como una fuente de poder, pero también como una categoría artificiosa adscrita a una representación mental sujeta a ser deconstruida. Como anota Stock (1990) -y, como veremos, también lo descubre el cómico en su performance-, la oralidad y la escritura parecen ser más repelentes en un discurso social construido por una ideología específica, que en sujetos múltiples y diversos que siempre están negociando un conjunto de oposiciones social y culturalmente construidas⁴.

Entonces, ingresemos ya a otro tipo de retórica: estamos en la plaza San Martín, es invierno y hace frío. Los cómicos ambulantes han estado actuando desde temprano y el turno de Koketim ha

4. “En áreas como ésta, lo oral y lo escrito no sólo operan en el mundo externo. También provocan reacciones subjetivas. Nos proveen de explicaciones acerca de un sistema de representaciones mentales donde la oralidad y la escritura juegan roles de categorías que clasifican una amplia gama de convenciones sociales que tienen poco o nada que ver con que sean escritas u orales” (Stock 1990: 7, traducción mía).

llegado. Su esposa y sus hijos están cerca del ruedo pues suelen acompañarlo a la plaza y en ocasiones trabajan con él. Ese día había mucha gente en el centro de Lima y la neblina, poco a poco, se había ido apoderando de la ciudad. El ruedo, como siempre, estaba básicamente formado por vendedores ambulantes, estudiantes de institutos técnicos de formación profesional y desocupados que caminan por las calles de Lima buscando trabajo.

A Koketim lo conocí el primer día: yo recién había llegado a la plaza y conversaba con Blackaman sobre mi proyecto cuando apareció de pronto y luego estuvimos un buen rato conversando los tres. De todos los artistas de la calle, él es uno de los de mayor experiencia pues ha trabajado desde niño como payaso y como malabarista en los diferentes circos que recorren el país. Koketim nació en el Cusco y vivió ahí hasta que era adolescente: “Yo me conozco casi todos los pueblos del Perú” me contó, muy orgulloso, alguna vez.

En esa primera conversación, me dijo que quería regalarme uno de los libros que él había publicado y que solía vender por las calles de Lima. Efectivamente, al día siguiente, con amistad, cumplió su promesa. Se trataba de una pequeña recopilación de “chistes, poesías, preguntas capciosas, grandes pensamientos y consejos básicos para vencer la timidez”. Me habló también de las dificultades de la publicación y del precio que solicitaba: “un sol o quizá menos -me dijo- depende de cómo me responda el público y de cuánta plata necesite ese día”.

Entonces, me quedé mirando el libro durante un buen rato. En realidad, no se trataba propiamente de lo que en la academia llamamos un “libro” sino, más bien, de un pequeño “folleto” compuesto por doce páginas de tamaño muy pequeño. El nombre de Koketim solamente aparecía en la carátula y no encontré por ningún lado el “prólogo” con las palabras iniciales del autor. Desde la primera página, sin ninguna introducción, ahí aparecían impresos una colección de textos de diferentes géneros y procedencias: pude leer una gran variedad de proverbios chinos, un chiste sobre tacaños, otro sobre gringos, un poema de Neruda, un aforismo de Cassius Clay, y la undécima tesis de Marx sobre Feuerbach: “Hasta ahora los hombres han tratado de interpretar el mundo, pero de lo que se trata es de transformarlo”.

Dos semanas después, ahí, en esa tarde neblinosa, frente a una gran cantidad de espectadores, escuché de él mismo las siguientes palabras:

/muchas gracias por honrarnos con su presencia/vamos a quitarnos los chalecos/los chalequitos antipulgas/ay/ despacio/ lento pero seguro/de cada fracaso hacemos un peldaño más hacia el triunfo/somos los auténticos/verdaderos cómicos ambulantes/ ahora asociados en la asociación de artistas cómicos informales/ prontamente se llamará/asociación nacional de artistas y cómicos espontáneos/ sí/ cada día vamos dando un paso más hacia adelante/

/vamos ahora sí con fuerza/un ratito señores/permítanme quitar mi ropita/ahí está/se está despellejando/el frío pues/ja ja/no sabes lo que es trabajar con este frío señores/yo hago un trabajo un poquito diferente/va la primera imitación/yo señores pido un poco de comprensión/cholo/cuéntame hasta tres/no vaya a ser como el otro día/un ratito cholo/voy a soltar la bisagra/un ratito/puedes soltar/al pan pan/al vino vino/afuera yo soy humilde/acá yo me transformo/ también muchos conmigo se equivocan/

/provinciano/serranito/estos cacharros no hay en Lima/auténtico huaco/orgulloso de ser serrano/provinciano/está bien/hemos salido serrano que mi corazón late/pero no soy acomplejado/como muchos de los provincianos que hay aquí en Lima/se acomplejan de ser provincianos/yo soy serrano/se olvidaron del mote/de su mashua/de su cancha/o los selváticos/se olvidaron de sus árboles/o de sus animales/y todavía hablan/o sea taita/o sea loco/yo soy de la Lima/me palteas un culo/hasta de nombre se cambian/en su tierra se llaman Anastasio/Pancracio/ Lepracio/Somos Libres/ Sandalio/Democracio/Gobernación/acá en Lima/John Smith/Peter Johns/Johnatan/Michael Jackson/¿esta huevada se llama John Smith?/¿Peter Johnson?/¿usted se llamará Michael Jackson con ese cacharro?/ah.../no hay que ser acomplejados/acá la mayoría somos provincianos/con respeto/llegar a mi tierra/como llegar a mi propia madre/

/¿usted de qué parte del Perú es?/trujillano/la ciudad de la marinera/ la capital de la eterna primavera/claro/vas a una primavera ahí/ la vas a pasar bonito/yo me quito el sombrero ante un señor de Trujillo/antes que llegemos los cómicos a la televisión/viajábamos por toda la sierra y selva/y yo estuve en Trujillo/trabajé en su plaza

de armas/pasé la gorrita ahí/nadie se movió/me colaboraban/gente cariñosa/gente culta y preparada/no había plata/me echaban fruta/ los trujillanos son buena gente/otros me llevaban a dormir a su casa/ otros me daban a su señora/buena gente/este señor trujillano no es un acomodado/¿usted es acomodado?/ no/ahí está/yo te hablo con base/¿usted se ha cambiado de nombre?/no/ahí está/¿cómo te llamas?/condón/

/apareció Sara Hellen/bien bravo es trabajar/nos desconcentran estas cosas/luchamos/somos guerreros/porque somos provincianos/yo soy de la capital del Perú y de América/del Cusco/Cuscomanta/yo hablo mi quechua/algún día vas a ir al extranjero/puedes irte a Europa/por algo te estás preparando/ estás estudiando/o trabajas en alguna profesión/eres un señor profesional/o artesano/o trabajas en algún oficio decente/algún día puedes tener la oportunidad de ir al extranjero/yo lo he vivido en carne propia/cuando llegué a la Argentina con esta cara que tú me ves/me fuí con los cómicos de gira/llegué a Panamá/al Ecuador/llegué a Bolivia/llegué a Chile/lo primero que te dicen los extranjeros/cántame una canción en quechua/por mi madre/ ahí quiero verte/o si no te preguntan cómo es Machu Pichu/y tú ni en fotografía lo conoces/ahí se conoce al verdadero peruano/ llegas a Europa/te hablan los gringos/¿cómo es Machu Pichu?/ cántame una canción en quechua/yo siempre he hecho quedar a mi tierra bien/cantaba mi quechua/cantaba mi huayno/“solicha chayay solicha chayay”/para que entiendan/ quechua cuzqueño/ idioma de nuestros antepasados los incas/antiguamente los incas hablaban quechua/“ama sua”/“ama quella”/“ama llulla”/“a la mierda”/¿o no?/¿ahora quién habla quechua?/nadie habla quechua/los bolivianos son orgullosos con su aymara/cantan su aymara/“kaukisa kaukisa”/ los gringos cantan en su inglés/“one little two little three...”/los japoneses cantan en japonés/yo sé japones/no te miento/japonés/ “halo halo mare más tarde te violó”/ por eso muchacho prepárate/por eso estudia/ hay un pensamiento de una gran filósofo que dice/“juventud prepárate para el mañana mas no para el placer”/¿Quién lo dijo?/tu viejo/Ahí está/ahí está la educación que tenemos/qué vas a saber a quién pertenece el pensamiento filosófico/si solamente sabes comer/dormir/joder/y cagar/ahí está la cultura nacional/por mi madre/

/yo te invito ahora a la biblioteca nacional/los libros están que se mosquean con el bibliotecario/la polilla está que se lo come la cultura/vete al cine Colón/somos al revés los peruanos/somos

como al chanco/tú al chanco le pones basura/bazofia/qué rico lo come/pero al chanco le pones joyas/oro/ni lo huele/así somos los peruanos/la biblioteca nacional/vacío/a los peruanos nos ponen libros y ni nos interesa/pero nos ponen “Zeta”/“Superzeta”/calatas/tetas/ para los niños tetitas/eso nos gusta/o te vas al cine Colón para mirar/“Juana la destroncadora”/“Ana la rompecatres”/“Juanita la sacaconejo”/“Gargantas profundas”/“Barretas filudas”/eso nos gusta/¿o no?/¿es verdad o es mentira?/ otro morboso ahí/pero yo te aseguro/yo te apuesto/ ahorita te hago una pregunta/no sabes/

/hay muchachos de instituto/de universidad/acá hay profesores/ me están viendo a mí/se están fijando/y dónde he aprendido/a mí me enseñaron los libros/quisiera contarte una anécdota/yo fui un niño abandonado/con un padre irresponsable que no me dio una educación/yo hubiera querido tener eso que tú tienes mierda/ yo hubiera querido tener ese apoyo que tú tienes desgraciado/ yo hubiera querido tener esos padres que a ti te apoyaron/ahora no eres nada/eres uno más del montón/yo hubiera querido tener esos libros que tú los llevas/con este cerebro que tengo/ahorita fuera algo señores/fuera ingeniero/abogado/médico/científico/ astronauta/o siquiera galán de cine/pero lamentablemente no tuve esa educación/tuve un padre irresponsable que me engendró y luego me botó/y mi mamá tenía 15 añitos/una niña/ y me botaron en una cajita de zapatos/si no fuera una monjita que me recogió/ me criaron en un orfanato/en una casa de convento/yo hubiera muerto señor/ya tenía edad/vino la estatización/las monjas se fueron del país porque las botaron del Perú/¿te acuerdas o no?/ yo me quedé en la calle/ fui un pájaro frutero más/pero no me he perdido en el mal camino/porque no jugué/porque ingresé a la mejor universidad de la vida/¿cuál es?/la calle/en la calle si tú quieres te pierdes/si tú quieres te conduces por el buen camino/y yo no quise perderme/acá estoy/te estoy demostrando/mírate en este espejo/si yo fuera violador/raptador/hace rato te hubiera violado mierda/

/pero sabes ¿por qué estoy parado acá?/¿por qué me hice cómico ambulante?/porque soy inteligente/hasta ahorita sigo estudiando/ escúchame bien/no tengo un apoyo para estudiar/ pero soy autodidacta/hasta ahorita/en mi casita/en una chozita/no vas a encontrar lujos/vas a encontrar una biblioteca donde mis hijos aprenden/mis hijos estudian y todos los años/el orgullo mío/me traen diploma/primer puesto colegio particular/riéte lo que quieras/

pregúntale a mis compañeros/primer puesto colegio particular/hijo de un payaso/de un niño abandonado/y muchos de mis vecinos son profesionales/tienen carro/buena casa/billete a montones/sus hijos están que se mentan la madre entre hermanos/o miento/ y todavía me insultan/me quieren humillar/payasito de a ferro/payasito fracasado/payasito limosnero/¿y sus hijos?/¿y sus hijos?/¿cuál es la mejor herencia que un padre puede dejar a sus hijos?/la educación/ porque el dinero se acaba/ porque es material/pero la educación no/y hasta ahorita sigo estudiando para poder enseñar a mis amigos/para poder enseñar a mis hijos más que nada/porque soy inteligente/ solito me doy mis tareas/solito me doy mi calificación/ solito me doy mi diploma/solito paso de año/yo no te miento/ este año he repetido/

/te hago reír pero también te doy un mensaje/¿pero quién me enseñó?/yo me guío por un gran pensamiento/yo me guié por una oración que lo tengo acá y la voy a recitar y dice/ “Si piensas que estás vencido/vencido estás /si piensas que no te atreves no lo harás/si piensas que te gustaría ganar pero no puedes/no lo lograrás/si piensas que perderás/ya has perdido/porque en el mundo encontrarás que el éxito comienza con la voluntad del hombre/todo está en el estado mental/porque muchas carreras se han perdido antes de haberse corrido/y porque muchos cobardes han fracasado antes de haber su trabajo empezado/piensa en grande tus hechos crecerán/piensa en pequeño/quedarás atrás/ piensa que puedes y podrás/todo está en el estado mental/si piensas que estás aventajado/lo estás/ tienes que pensar bien para elevarte/ tienes que estar seguro de ti mismo para intentar ganar un premio/la vida/la batalla de la vida no siempre la gana el hombre más fuerte o el más ligero/tarde o temprano la gana el hombre que cree poder hacerlo”/

/¿quién lo dijo?/habla mierda/oye muchacho ¿por qué estás ahuevado?/¿por qué no te tomas una sopa de espermatozoides?/ ¿por qué no vas a la farmacia y te tomas una pastilla de desahuevina?/desahuévate/o te doy mi cápsula/dolobergón/ahí está la educación del país/acá está/mira dónde está el sacrificio de los padres de esta mierda/el papá estará pensando/traumado de repente/sacrificándose/esforzándose como yo/sudando la gota gorda/pensando/mi hijo tiene que ser profesional/yo soy un explotado/yo soy manipulado/pero mañana/más tarde/mis hijos no quiero que sean igual/mi hijo tiene que ser un doctor/mi hijo tiene que ser un abogado/mi hijo tiene que ser un Fujimori/un presidente/

algo tiene que ser mi hijo/ahí está el futuro presidente/te apuesto que le hago una pregunta no sabe/¿en qué año estás?/1996/

/¿hago reír o no?/¿doy un mensaje o no?/¿quién me enseñó?/voy a sacarlo/pero muchos van a correr/es como una cruz para drácula/lárgate esto no es para el vago/para el ahorado/ para el pendejo/ para el choro chaveta cuarenta de la parada/para personas negativas no/esto es para personas positivas/de repente no te va a servir a ti/pero puede servir a los hijos de tus hijos de los hijos de tus hijos de tus hijos/es un libro señor/acá está/no te miento/ todavía me agacho para que te vayas/no quiero verte cuando me abandones/cobarde/pequeño en conocimiento/pequeño en tamaño/ grande en conocimiento/lo vendo a cinco soles/y gracias a esto soy lo que soy/por eso te dije/mírate en este espejo/me guío/ por estos grandes pensamientos que dice pensamientos inmortales de grandes hombres/Platón/ Cicerón/Aristóteles/Demóstenes/ Virgilio/Voltaire/ Moliere/ Chocano/tantos que ya murieron pero que viven a través de su inteligencia/a través de sus pensamientos/ grandes hombres de la historia/no te lo voy a vender/te lo voy a regalar/porque si te vendo no vas a poder pagar el precio de lo que tiene este tesoro para mí/más que un diamante señor/zona pituca/zona millonaria/yo lo distribuyo en los carros/cinco soles/ cinco soles/zona pituca/barranco/las casuarinas/monterrico/la molina/gente de mi barrio/

/¿qué?/¿cinco soles?/qué delgadito/qué chiquito/¿a ver?/pura letra/¿no hay con poses?/eso te gusta sí/pornografía sí/esto no/pornografía sí/¿qué?/¿cuánto cuesta?/diez lucas/ya dame una docena para toda la familia/tus hijos tan pálidos por la masturbación/porque tienes lleno de pornografía tu casa/una casa sin biblioteca es como un jardín sin flores/¿sabías o no?/yo si los vendo a cinco lucas no tengo para muchos/1,2,3,4,5,6,7 personas/ un solcito/a manera de colaboración/apóyame de esta manera/ no me alcanza/con esto no puedo parar la olla señor/soy padre de familia/ya te he explicado/ese ferro que tú no me das me ayuda a mandar al colegio a mis hijos/distribuyo libros/con esto me ayudo/ si me vas a abandonar/abandóname/ojalá que nunca pidas como lo pido yo/pido un apoyo señor/¿cuánto vale una cerveza?/imagínate que estás gastando cinco cigarritos/imagina que un chibolo te ha pedido una propina/tu hijo le has regalado una lukita/imagínate que estás caminando/tu bolsillo está roto/la luca se te cayó/esto te va a servir/esto no pasa de moda/¿cuánto está el periódico?/más de una luca/mañana ya no vale/esto no/esto no lo lleva el rata/el pendejo/el

achorado/revisa no más/vayas a pensar que te estoy hueveando/ya te he dicho/pequeño en tamaño/grande en conocimiento/¿quién es la siguiente persona?/gracias/una lukita/rapidito/un solcito hermano/un sol/un sol/¿qué es un sol?/cosa cualquiera que se puede perder/ni un condón hermano/un sol/gracias/quién más/gracias a estos grandes pensamientos soy lo que soy/puedo tener dicción/palabra/porque la mejor arma del hombre es.../¿cuál es la mejor arma del hombre?/la rata/la palabra/gracias a este libro señor/ahí le doy su vuelto/¿quién más?/

(*Koketim*, Plaza San Martín, junio 1996)

En primer lugar creo que es fundamental comenzar rastreando textual y extratextualmente las maneras en que el sujeto hablante construye distintos espacios de enunciación -distintas identidades- a partir de las diferentes representaciones que le interesa proponer en el orden (o desorden) de la articulación de su discurso. Al tratarse de una performance producida por un migrante en la capital, pienso que estamos frente a la producción de un discurso que se descentra por la multiplicidad cultural de los elementos que articula y porque, además, desde su producción, el sujeto enunciante parece no tener problemas en diversificar y multiplicar su identidad.

Como bien lo subrayó Cornejo Polar (1996), los sujetos migrantes hablan desde experiencias múltiples que no necesariamente entran en contradicción y que constituyen una especie de “heterogeneidad no-dialéctica” donde la síntesis no es armonía sino, simplemente, la acumulación y el espesor de diferentes capas de identidades dispuestas para enunciar. Por ejemplo -explica Cornejo-, “nostalgia” (por el recuerdo del pueblo) y “progreso” (por el ansia de modernidad) no son, en el discurso migrante, términos opuestos, y más bien ambos comunican dos experiencias distintas cada una de ellas con su particular lugar de enunciación. Dicho en otras palabras: las identidades que este texto se esfuerza por construir, es necesario entenderlas no como formas dialécticas de transculturación (es decir, como elementos que se asimilan de una cultura *hacia* la otra para producir una especie de síntesis), sino más bien como símbolos dispuestos en capas sedimentadas que, con densidad, se han ido acumulando con el paso del tiempo y de la historia migrante.

En ese sentido conviene recordar que la migración andina hacia las ciudades constituye el gran cambio cultural del Perú del presente siglo y es, sin duda, la condición enunciativa de buena parte de la producción literaria contemporánea. Las migraciones del campo a las ciudades no solamente transformaron un conjunto de dinámicas económicas de honda raíz histórica, sino que además comenzaron a desestabilizar las identidades sociales de sujetos que comenzaban a ser mucho más múltiples y heterogéneos⁵. Por ello, Cornejo Polar (1996) ha explicado que luego de estos cambios ahora los sujetos migrantes enuncian desde una especie de simultaneidad de identidades socioculturales que, para el caso, puede quedar bien resumida en las propias palabras del cómico: **/afuera yo soy humilde/acá yo me transformo/**.

Es decir, se nota así una primera oposición (*afuera/acá*) que poco a poco se irá cargando de distintos significados que al cómico le interesa subrayar. Para Koketim, la Plaza es un lugar de trabajo (entiéndase, de competencia, de mercado) donde se requiere desarrollar un tipo de identidad que no necesariamente corresponde con la que construye fuera de ella. Así, para él, la identidad no es una esencia, algo inmutable, sino más bien una construcción cultural a la que entiende como un rol que se desarrolla a partir de determinadas condiciones contextuales y de ciertos intereses específicos. Entonces, manejar, como en la cita, dos identidades diferentes (*humilde/transformado*) no corresponde necesariamente con un sujeto esquizofrénico, sino simplemente con dos condiciones específicas, dos intereses, desde donde se produce la enunciación.

De esta manera, toda la performance de Koketim puede entenderse como la puesta en escena -y la evaluación- de algunas oposiciones básicas de las condiciones enunciativas de los sujetos migrantes y, sobre todo, de las estrategias que ellos desarrollan para lidiar con tal problemática. Pero en lugar de mantener dichas di-

5. Como lo subrayé en el primer capítulo, en los últimos cincuenta años la población peruana se ha triplicado y ha pasado a ser predominantemente urbana. Lima, que en los años cuarenta representaba el 9.4% de la población nacional, ahora concentra la tercera parte y cuenta con más de siete millones de personas. De otro lado, la problemática de las identidades andinas la desarrollaré más específicamente en el capítulo seis de este libro.

cotomías, me interesa sostener que el discurso de Kocketim quiere evaluarlas dentro un intento por observar cómo se influyen mutuamente y cómo se encuentran íntimamente relacionadas. Es decir, si por un lado este discurso muestra el carácter simultáneo en el manejo de las oposiciones, por otro, ocurre también un ejercicio deconstructivo que las diluye y que ya no quiere enfrentarlas. Es el caso, por ejemplo, de la problemática referida al conflicto entre oralidad y escritura que ahora voy pasar a analizar más detalladamente.

En líneas generales, se puede decir que los argumentos del discurso de Kocketim se mueven sobre la base de dos ejes. El primero, referido a la reproducción social de un discurso ideológico, el de la importancia del libro y de la cultura letrada; y el segundo, relacionado con la construcción de una narración autobiográfica cuya función justamente consiste en el intento de deconstruir la ideología letrada y así presentar una representación alternativa que ya no limite la producción del conocimiento a la autoridad de lo escrito. Al contar su vida y al proponerse él mismo como ejemplo social para subrayar la importancia de leer y la necesidad de comprar un libro, Kocketim se ve envuelto en una simultaneidad de discursos (aparentemente contradictorios) que subrayan que lo oral no se subordina a lo escrito, sino que ambas categorías se nutren una de otra dentro de una identidad que es múltiple y que no parece generar tanto tormento. Es en este cruce, en esa intersección entre el discurso social sobre los libros y la propia historia personal, donde voy a sostener que se ubican los significados más interesantes, aunque más problemáticos, del texto y del sujeto en cuestión.

Así, en primer lugar, resulta claro observar cómo a la cultura letrada se la representa como elemento de progreso, modernización social y de un capital simbólico que se intenta transmitir de generación en generación. El saber letrado se entiende como el espacio privilegiado del conocimiento y, por oposición, la pobreza es asumida como resultado de la falta de acceso a la educación oficial. Como bien puede notarse en las siguientes palabras, contar con una educación letrada, llegar a ser un profesional, implica para el cómico tener la oportunidad de salir de la miseria cotidiana y poder ingresar a un mundo con mayor número de posibilidades.

/¿cuál es la mejor herencia que un padre puede dejar a sus hijos?/la educación/porque el dinero se acaba/es material/pero la educación no/

/mi hijo tiene que ser un profesional/yo soy un explotado/yo soy un manipulado/pero mañana más tarde/mis hijos no quiero que sean igual/mi hijo tiene que ser un doctor/mi hijo tiene que ser un abogado/mi hijo tiene que ser un Fujimori/

Aquí, entonces, las palabras de Kocketim conciben a la educación oficial como un instrumento indispensable para adquirir prestigio y para evitar así una condición de miseria y explotación social. Estas palabras (y la realidad social que les da sustento) reproducen así la ideología que considera a la educación (y, por lo tanto, la escritura) como el único espacio privilegiado del conocimiento fuera del cual sólo parecen existir la pobreza, la explotación social y la marginación política.

Pero, en realidad, ¿qué significa tener educación para Kocketim? ¿Qué es la escuela y cómo la representa dentro de su discurso? ¿Con qué tipo de aspiraciones sociales está asociada y cómo el cómico concibe el conflicto entre la oralidad y la escritura desde aquellos parámetros? Si regresamos a sus palabras, parecería que la cuestión de acceder a una educación oficial se limitara únicamente al reconocimiento de determinados datos -y preguntas- y a su ubicación dentro de parámetros conocidos. **/yo te apuesto/ ahorita te hago una pregunta y no sabes/**. Para una parte de los significados de estas palabras, ser una persona “educada” significa convertirse en una persona que sabe quién fue Voltaire y en qué ciudad nació José Santos Chocano. Es decir, sobre la base de un uso descontextualizado del conocimiento, cuyos hábitos para preguntar se ciñen a informaciones específicas acerca de autores, datos y fechas, en este discurso, la escuela es representada como una institución que adiestra solamente en la facultad de memorizar.

/“juventud prepárate para el mañana mas no para el placer”/¿quién lo dijo?/ tu viejo/ahí está la educación que tenemos/qué vas a saber a quién pertenece el pensamiento filosófico si solamente sabes comer/dormir/joder y cagar/ ahí está la cultura nacional por mi madre/

Tomando en consideración las ideas de Althusser (1977), se puede decir que “ser culto” o “ser educado” consiste casi únicamente en la capacidad de poder responder mecánicamente a las interpelaciones del poder y, por lo tanto, de terminar sometido a las maneras en que la escuela quiere constituir a los sujetos con determinadas características. Como dirían Street y Street (1991), la escuela contribuye a la construcción de un tipo particular de ciudadano, de una forma específica de identidad y de un concepto de nación rígidamente definido.

De esta manera, las categorías de *saber* y *poder* resultan indisolublemente ligadas dentro de una dinámica que refuerza un tipo de hegemonía -un particular uso de la letra- que, hasta el momento, no parece mostrar fisura alguna. Es decir, para este discurso, la educación oficial está relacionada con la reproducción automática de un conjunto de datos dentro un contexto de querer aparentar conocimiento y sabiduría. Para el cómico la escuela es la institución que garantiza este aprendizaje y así se subraya una estrecha relación entre un tipo de saber -el conocimiento del dato- y la posibilidad de ascenso social.

Sin embargo, la biblioteca nacional -dice Koketim- está vacía y **la polilla se lo come la cultura**/. En ese sentido puede notarse que las representaciones comienzan a cambiar y ahora las imágenes van mostrando la crisis de la cultura letrada en el Perú. Según ellas, el saber letrado responde a pocas necesidades en la vida cotidiana y tampoco alcanza tanto como un mecanismo de ascenso social.

y yo ahorita sigo estudiando para poder enseñar a mis amigos/para poder enseñar a mis hijos/porque soy inteligente/solito me doy mis tareas/solito me doy mi calificación/solito me doy mi diploma/solito paso de año/yo no miento/este año he repetido/

Dos imágenes -que a primera vista podrían parecer contradictorias- se entremezclan en la cita: la del progreso y la del fracaso. Por un lado, el cómico toma con seriedad y devoción algunos elementos de la escolarización oficial (tareas, calificación, diploma, pasar de año) pero, por otro, dichos elementos terminan cuestionados a partir de su realidad autodidacta y también del fracaso que ese tipo de escolarización le ha traído consigo. La educación oficial

puede tener un altísimo valor social, pero, por algunas razones, el cómico ha decidido salirse de su institucionalidad y hacer los deberes por su propia cuenta. Entonces, estamos así ante una representación que nos muestra a un sujeto que está, simultáneamente, dentro y fuera del sistema.

De todas formas, el acto de repetir de año demuestra la ineficiencia de la propuesta y, también, el orgullo que él mismo manifiesta por la calle como **/la mejor universidad de la vida/**. En otras palabras: frente al saber letrado que consiste en la integración del sujeto en determinadas instituciones oficiales (la biblioteca, la escuela, la profesionalización, etc), estas palabras tienen como objetivo presentar a un sujeto capaz de hacerse pasar por interesado en el asunto para finalmente combatirlo desde otra posición y desde otros intereses. Es decir, si por un lado el texto representa la centralización de la cultura letrada en determinadas instituciones de control social, por otro, no duda en presentar otro tipo de saber, ya no institucional, que el cómico parece ver con buenos ojos -aunque ciertamente con algo de fatalidad- y que está referido a la capacidad autodidacta.

En efecto, en el discurso de Kocketim, el autodidactismo es al mismo tiempo una crítica al Estado y una propuesta política; algo así como un programa ideológico por emprender, nunca exento, por supuesto, también de contradicciones. El autodidactismo responde tanto a una exclusión concreta de ese saber letrado por parte del Estado, como también a un cuestionamiento que el sujeto produce hacia las maneras en que la institucionalidad escolar funciona. Pero esta crítica, sin embargo, no implica un abandono del “mito del progreso” (en el cual la educación es pilar fundamental), sino solamente su observación crítica dentro de una lucha social hartamente más compleja. El cómico subraya con decisión: **/de cada fracaso hacemos un peldaño hacia el triunfo/sí/cada día vamos dando un paso más hacia adelante/**

Entonces, la representación de la escuela y del conocimiento que este texto propone está compuesta por dos vertientes contrapuestas y simultáneas que al mismo tiempo que la glorifican, también la cuestionan y no dejan de problematizarla. No ocurre así una posición enteramente alternativa, ya que el cómico no puede -ni quiere- desligarse de los mecanismos estructurantes del saber letrado y oficial. Recordemos que el objetivo del discurso es vender

libros de “frases célebres” y el conocimiento de éstas es también entendido como una forma de poder salir de la marginalidad y de la explotación social.

Ahora bien, dinámicas igualmente complejas ocurren al momento de construcción de una identidad personal que está siempre asociada al origen migrante y a la cultura oral a la que el cómico pertenece. Definirse como provinciano implica asumir la identidad de un sujeto múltiple que en su lucha diaria y en su ideal de “progreso” ha tenido que abandonar algunos elementos de su cultura pero no todos. Uno de los que quedan es el aspecto oral de su idioma.

*/bien bravo es trabajar/nos desconcentran estas cosas/luchamos/
somos guerreros/porque somos provincianos/yo soy de la capital
del Perú y de América/del Cusco/cuscomanta/yo hablo mi
quechua/*

Llama la atención -sobre todo, porque se trata aparentemente de unas palabras que están realizando una apología de la lectura- que el cómico comience subrayando su identidad andina, migrante y oral. Hago hincapié en el asunto porque las asociaciones que todo el evento plantea (costa = libro, andes = oralidad) no sólo han sido tradicionalmente entendidas como opuestas, sino que además han estado históricamente cargadas de juicios de valor mutuamente excluyentes. Como lo explicó Cornejo Polar (1996), lo escrito es lo costeño, lo “oficial”, lo “culto” y lo que conlleva al “progreso”, mientras que lo andino es lo “primitivo”, lo “inculto” y lo “atrasado”. Sin embargo, vemos que en este discurso se rompen esas oposiciones, no para disolver los términos que las promueven, sino simplemente para desarticularlos unos de otros con el objetivo de poder utilizarlos luego dentro de otra concepción acerca de las relaciones entre lo oral y lo escrito.

Para Gee (1986: 720), un cambio en prácticas discursivas (respecto a diferentes usos orales o escritos con las palabras) proporciona, a la vez, un cambio en la identidad de los sujetos. Y, en este texto, buena parte de la identidad se construye también a partir de la oralidad quechua y de todo el significado cultural que ella trae consigo. Aquí, el quechua se manifiesta de diferentes maneras y se constituye como un subtexto que parece haber determinado buena

parte de la producción del discurso. El quechua no es entonces un recurso estilístico ni tampoco un conjunto de palabras aparecidas para crear un determinado efecto en el receptor. Se trata, más bien, de una dimensión estructurante que puede rastrearse hasta en tres niveles que ahora paso a explicar.

Primero, en la producción del propio español que se encuentra sutilmente interferido por el sustrato de la lengua andina y que puede localizarse en distintos tipos de construcciones que atraviesan todo el discurso y que así le dan identidad. Por ejemplo, oraciones como **/porque tienes lleno de pornografía tu casa/** manifiestan tanto el rasgo quechua referido a la precedencia del modificador (*lleno de pornografía*) respecto de su núcleo (*tu casa*) como la ausencia de concordancia entre las palabras *lleno* y *casa*. Es decir, un hablante con un español limeño, quizá, hubiera producido la oración de otra manera. Hubiera dicho, por ejemplo: *porque tienes tu casa llena de pornografía*.

De la misma manera, la ausencia de la categoría de género en el quechua puede producir construcciones del tipo **/yo me guié por una oración que lo tengo acá/** donde el pronombre *lo* (en vez de *la*) no concuerda con el núcleo del condicional. Entonces, no se trata de entender estos usos como “errores” de una supuesta gramática “pura” y “correcta”, sino más bien de interpretarlos como formas lingüísticas que han sido creadas desde la colonia y que son producto del contacto entre el español y el quechua (Zavala 1999)⁶.

Segundo, el quechua ingresa al discurso como representación de un universo cultural al que se pertenece y, por lo mismo, de una condición enunciativa de la que todavía se participa. Aunque su referencia aparece como una especie de marcador étnico y cultural es también muy claro que fue el uso oral de ese idioma el que lo hizo quedar bien ante los extranjeros y sentirse orgulloso de sí mismo. **/cantaba mi quechua/cantaba mi huayno/solicha/solicha chayay/**. Entonces, en aquella oportunidad en el exterior donde el sujeto organiza más su identidad, no se trató de poder leer o escribir

6. Hay muchos ejemplos más pero éste no es el lugar para desarrollarlos todos. Para un repaso amplio sobre el español andino puede consultarse el artículo de Zavala (1999). Una investigación sociolingüística sobre el asunto podría esclarecer las relaciones entre el lenguaje y la identidad cultural.

en quechua sino simplemente de la facultad de poder cantar una canción. De esta manera -y en franca contraposición con las ideas anteriores- la identidad hacia los *otros* no consistió en aparentar ser una persona educada sino solamente en mostrar un conocimiento que esos *otros* no poseían.

Aunque desde un sector de la crítica podría decirse que el discurso colonial asigna a los andes solamente la facultad de cantar en quechua (y no de “escribir” o “leer” en ese idioma), es claro que el cómico subvierte dichas premisas afirmando que dicha facultad la ha obtenido preparándose. /**por eso muchacho prepárate/ por eso estudia**/. Es decir, en este discurso todo se revuelve y se deconstruye: ahora se trata de estudiar para poder cantar en quechua, vale decir, de entender lo escrito como condición para poder actualizar lo oral.

Finalmente, el *uso oral* del quechua también aparece porque pareciera que los textos que Keketim maneja sólo tienen sentido y funcionalidad en tanto sean capaces de oralizarse, es decir, de dejar de ser lo que son y de convertirse en voz. En el discurso del cómico, la escritura debe servir para transformarse en palabra oral y para intentar afectar al receptor de esa manera. Durante su performance, Keketim no “lee” sino que “recita” de memoria varios pensamientos famosos y también menciona a los autores clásicos del canon occidental en un gesto que pretende oralizarlos y restituir el valor de la palabra que se comunica mediante la voz. Para Keketim un libro es un artefacto oralizable, vale decir, un medio para conseguir algo que se encuentra fuera y mucho más allá de él.

Entonces, tanto como oralizar lo escrito, esta representación es un intento de popularizar lo exclusivo y de democratizar lo que históricamente ha sido patrimonio de algunos pocos. Si las ideologías hegemónicas han afirmado que lo oral y lo escrito no se influyen mutuamente y que pertenecen a órdenes culturales separados, las palabras de Keketim consiguen cuestionar dichas ideas y proponer una representación diferente. Dice el cómico, /**a mí me enseñaron los libros**/ y así, paradójicamente, fue la cultura letrada la que lo llevó a trabajar en las calles; gracias a la cultura letrada aprendió a ser cómico ambulante. En última instancia, fueron los libros los que le enseñaron a ser un orador callejero.

/gracias a estos grandes pensamientos soy lo que soy/puedo tener dicción palabra/porque la mejor arma del hombre es.../¿cuál es la mejor arma del hombre?/la rata/la palabra/gracias a este libro señor/

A partir de los libros, el cómico es lo que es; gracias a ellos se ha vuelto un vendedor ambulante y eso, en parte, también le genera mucho orgullo y satisfacción. La escritura le ha dado habilidad para desarrollar la palabra oral y, ésta, a su vez, ha oralizado la escritura en un acto discursivo muy complejo. Para Kocketim, lo escrito nunca es algo aislado ni autónomo de la oralidad. La oralidad y la escritura -pareciera decir el cómico- no tienen funciones en-sí-mismas y sus propiedades más importantes tenemos que encontrarlas fuera de ellas.

Por ello, toda su performance puede interpretarse tanto como una apología de lo escrito como también de lo oral. Aunque sus temas son la escritura, la importancia de la lectura de autores clásicos y el conocimiento de frases célebres, sus propias palabras se han encargado de construir una imagen de la oralidad altamente positiva, no como algo subordinado a la escritura, sino como su más plena realización.

Entonces, ¿hay o no oposición entre oralidad/escritura en el texto de Kocketim? La respuesta no deja de ser complicada. Pienso que para el cómico no la hay en tanto para él un libro es un artefacto oralizable. En cambio, para la ideología dominante de la escritura (que sus palabras también reproducen) la oposición sí existe, puesto que es ella misma la que la ha construido y la que se ha encargado de marcar una distancia, de adquirir un contenido institucional y de producir una jerarquía entre estas dos categorías.

No se trata, por tanto, de un discurso en busca de síntesis armónicas. Por el contrario estamos ante la expresión de un conflicto que no se resuelve y que el cómico no duda mostrar en sus heridas más abiertas: si en un momento afirma que a él le enseñaron los libros y que en su casa tiene una biblioteca, pocas líneas después se contradice sosteniendo con gran orgullo que él ingresó a la mejor universidad de la vida que es la calle. Por ello, la complejidad de este discurso radica en que todas las dicotomías que representa (*antes/ahora, aquí/allá, oralidad/escritura, costa/sierra, español/quechua, biblioteca/calle, etc*) se asocian más con la reproducción de un dis-

curso social letrado que con prácticas personales, nada excluyentes, de un sujeto que las maneja simultáneamente, no en síntesis, no sin tensión, con un discurso abiertamente político y mostrando el espesor de una densa capa de significados.

Así, este discurso es el producto de la enunciación de un sujeto que habla desde múltiples posiciones, a partir de diferentes experiencias y por consiguiente desde las más fragmentadas y opuestas identidades. Para Kocketim, en paralelo a su identidad migrante, está todavía la andina; simultáneamente a la importancia social que ahora le atribuye a los libros, todavía está presente la administración oral del conocimiento; por debajo del español, está también el quechua; detrás del “educado”, el autodidacta; y, simultáneamente a Lima, el Cusco **/la capital del Perú y de América**.⁷

Por todo ello, una cierta identidad grupal comienza a vislumbrarse al final de sus palabras. Esta identidad se encuentra claramente relacionada con las identificaciones que el cómico quiere producir entre él y el público oyente. Cuando Kocketim muestra abiertamente su historia personal, sus marcadores culturales y repite hasta en dos oportunidades **/mírate en este espejo/** sus palabras generan un espacio de reconocimiento mutuo que va mucho más allá de su historia particular, y que quiere funcionar como un mecanismo de conciencia política y como una alternativa crítica. El discurso ideal sobre la importancia de la educación ha terminado por referirse a una realidad muy distinta y degradada. Por eso la profunda ironía que estructuran todas estas palabras de un extremo a otro: finalmente él sabe, él ha leído, él está orgulloso de ser quien es, pero está muerto de hambre y necesita dinero.

En ese sentido, la construcción de una identidad grupal, no una nueva, sino una más densa, es una de las características fundamentales del discurso del migrante pero no la única. Otra es su com-

7. Esta disolución de dicotomías es lo que últimamente está intentando entenderse desde un gran esfuerzo teórico: “Los ‘New Literacy Studies’ buscan integrar dicotomías entre cognición y cultura; entre lengua oral y escrita; entre el lenguaje y otros sistemas simbólicos; entre el aprendizaje dentro y fuera de las escuelas; entre niños y adultos como aprendices; entre formas nativas y no nativas de aprendizaje lingüístico; y entre lengua e interacción humana” (Scollon 1991)(Traducción mía).

promiso con la búsqueda de un “progreso”, entendido éste no en el sentido de un individualismo liberal sino en otro más conflictivo, menos instrumental y más complejo. Las apelaciones al sentimiento de solidaridad (o de “reciprocidad”, si se quiere) son muy claras y el público oyente al final del evento debe comprar el libro no sólo por el valor que el cómico le ha asignado ni porque le podrá ser útil socialmente, sino también, y sobre todo, por otro tipo de razones menos modernas. Porque, como lo repite Kocketim:

/no me alcanza/con esto puedo parar la olla señor/soy padre de familia/ya te he explicado/ese ferro que tú no me das me sirve para mandar al colegio a mis hijos/distribuyo libros/con esto me ayudo/si me vas a abandonar/ abandóname/pido un apoyo señor/

En conclusión la performance de Kocketim quiere retar a los sistemas tradicionales de producción, transmisión y representación del conocimiento propuestos todos desde una cultura letrada, oficial y hegemónica. Sin embargo, los sistemas oficiales son también asimilados dentro de un acto muy tenso que a cada instante desestabiliza el discurso y diversifica la identidad del productor. Estamos ante una compleja representación de las relaciones entre oralidad y escritura y, sobre todo, ante los efectos culturales y políticos que la construcción de su oposición ha traído consigo. El cómico la analiza con cuidado y concluye con una serie de paradojas que no hacen sino expresar la dificultad del problema y un agónico impulso por intentar reinterpretarlo.

No obstante, al final de la performance, el sujeto, el discurso y el evento en la Plaza San Martín han terminado por adquirir una nueva identidad que quiere reinventarse en relación al poder. La migración andina hacia las ciudades es un acto de modernización donde distintos fragmentos se recogen y se reescriben en el marco de intentar construir otro sistema de valores, otra historia y otro futuro. Si en 1535 Lima se fundó sobre el papel y quiso funcionar como la “ciudad letrada” por excelencia (capital del Virreinato de América del Sur), las palabras de Kocketim muestran ahora una combinación de elementos de diversa índole (canónicos y populares, marginales y académicos, etc) que quieren reinventar la vida en Lima desde múltiples prácticas y desde una heterogeneidad social que ya no asusta. En todo caso, para los cómicos ambulantes,

Platón, Cicerón, Aristóteles, Demóstenes, Virgilio, Voltaire, Moliere y Chocano están destinados a oralizarse y ése parece ser el primer paso, el primer acto, dentro de una lucha mayor que seguramente aspira también a otro tipo de conquistas.

Ilustraciones



1. Jorge Acuña, el fundador del espectáculo callejero.
Fotografía de Carlos chino Domínguez.
Plaza San Martín, 1963



2. Orlando Mendoza, el primer "cholo Cirilo", década de los setenta.



3. Cotito, década de los setenta.



4. Tripita, década de los setenta.



5. Care Chancho y el cholo Juan, 1996.



6. El Romano, 1996.



7. El público gozando, 1998.



8. Imitación de Pandora, 1977.



9. Un ruedo cotidiano en la Plaza San Martín, 1996.



10. Repartición de las ganancias, 1996.



11. Días de plaza, 1996.



12. La gran Callejón de 1996.



13. La gran Calletón de 1996.

IV. Desafíos a la autoridad: mirada médica, rol del Estado y representaciones del cuerpo y las enfermedades

En este capítulo me interesa relacionar las representaciones del cuerpo y de las enfermedades con distintos discursos de autoridad provenientes del saber médico, del Estado o de la coincidencia temporal de ambas instancias, vale decir, del momento (generalmente epidémico) en que la medicina adquiere un carácter público y político, y el Estado un comportamiento médico. Me interesa establecer un contrapunto entre los significados con que las percepciones de la enfermedad han sido impuestas por los discursos que se ocupan de ellas, con el tipo de reacciones que producen los cómicos de la calle ante tal problemática. Específicamente voy a analizar dos performances distintas pero sustancialmente relacionadas: una sobre el cuerpo y otra sobre las enfermedades.

Por *discurso de autoridad* me refiero a todo conjunto de ideologías que se legitiman socialmente a partir de la exposición de un saber que quiere *naturalizar* su producción y que es enunciado públicamente de manera autoritaria. Al igual que Foucault, me estoy refiriendo a determinadas prácticas sociales que construyen los objetos sobre los que después hablan, es decir, a campos de conocimientos que si por un lado producen la subjetividad desde donde se reflexiona, por otro, suponen además una mirada unidireccional que no tiene el interés de relativizarse a partir de la consciencia de muchas otras variables que pueden desestabilizarla (1997b: 81).

Por ello, en este capítulo, me interesa discutir cómo la imposición del discurso médico sobre el cuerpo y las enfermedades resulta paralela a la creación de un espacio de resistencia en los sujetos, vale decir, a la construcción de una epistemología diferente que quiere reescribir los significados del cuerpo mediante otros tipos de saberes que pretenden desafiar las complejas relaciones de poder en las que el conocimiento médico se ha visto envuelto y comprometido.

En las plazas públicas del Perú se construyen diferentes espacios de enunciación y de conocimiento -que son formulados desde posiciones marginales y subalternas- donde si bien puede decirse que el objetivo no consiste en negar radicalmente las afirmaciones oficiales, se trata sí de reinterpretarlas desde la experiencia cotidiana que define al enunciante. Por lo general, estos discursos siempre subrayan el poder y los intrincados intereses que gobiernan las representaciones oficiales.

¿Cuáles son las ideas que sobre el cuerpo y las enfermedades tienen los cómicos de la calle? ¿Cuál es la relación que ellos mantienen con las autoridades que enuncian esos “saberes” y cuáles son sus reacciones contra dichos conocimientos impuestos? ¿Cuál es la percepción del Estado como agente del discurso médico y cuál es el rol público que se le asigna? ¿Cómo reaccionan los cómicos ante la estigmatización de las enfermedades por parte del Estado, de los médicos o de la sociedad en su conjunto? ¿Qué relación existe entre estas preguntas y las condiciones materiales y simbólicas en las que viven la mayoría de los peruanos? En lo que sigue, voy a intentar responder a estas preguntas.

Alfonso Gonzales Mendoza, Pompim, vendía cebiche en la avenida Abancay y también lustraba zapatos por todo el centro de Lima. Un día conoció a Koketim y decidió aprender el arte de hablar por las plazas y calles de la ciudad. Hoy en día, en todas sus parodias, y a través de diferentes medios, él se encarga de resaltar una particularidad de su estado físico -su condición de enano- para que el público oyente se divierta y refuerce así la oposición que lo diferencia del resto: lo supuestamente “normal” versus lo supuestamente “patológico”. Esa oposición, sin embargo, no reprime la construcción de un conjunto de identificaciones que están referidas, por ejemplo, a la condición migrante -Pompim es arequipeño-, o a la clase social, o a determinados marcadores culturales que él siempre sabe utilizar. Pompim habla quechua.

Por lo mismo, vale decir, por esa posibilidad de producir identificaciones, Pompim acaba de detener sus chistes y está solicitando una colaboración económica, una retribución concreta por su trabajo. En ese momento el cómico intenta convencer a los espectado-

res de que las diferentes parodias que ha presentado han implicado un desgaste físico que merece ser retribuido con algunas monedas. Hacia ese objetivo se dirigirán sus próximas palabras y sus consecuentes gestos. Estamos nuevamente en la Plaza San Martín, en el “centro de Lima”. Pompín se ha sacado la camiseta y está enfrentando su diminuto cuerpo a los espectadores y a la monótona garúa del invierno limeño:

Mira por ejemplo/gritar tanto aquí en la calle a cada rato/yo grito sin parar/y aquí uno suda/y a veces uno transpira/y tú sabes qué es lo que transpiramos/ese sudor/es agua salada/¿tú sabes que ese sudor es agua salada?/carajo/entra por los poros/me entra a los pulmones a veces/cuando este polo mojado se seca en mi mismo cuerpo/me entra a los pulmones esa agua salada/y al llegar esa agua salada a los pulmones/carajo/carcome los pulmones/puedo morir chaqueteado/y esa agua salada que está en los pulmones/tú sabes que el pulmón es vivo/sopla/y al soplar lo pasa al hígado/y/ según los estudiantes de medicina/dicen que al juntarse el agua salada en el hígado/carcome el hígado/produce cáncer al hígado/ huón/y eso no es nada/tú sabes que el hígado es más fuerte que el pulmón/esa agua salada pasa a los glóbulos rojos de la sangre/y tú sabes que los glóbulos rojos de la sangre corren a cuatrocientos metros por segundo/y al juntarse y combinarse con esa agua salada/ agarra leucemia a la sangre/cáncer a la sangre/paro cardiaco/huón/y eso no es nada/tú sabes que los glóbulos rojos de la sangre es más fuerte que el hígado y el pulmón/esa agua salada lo lleva también directo al cerebro/y al llegar al cerebro malogra los cuatrocientos millones de células/neuronas/hormonas/masa encefálica/no sé qué chucha más tenga/ lo malogra/o sea/me vuelvo orate/mejor dicho/ loco/y eso no es nada/tú sabes que el cerebro domina todo el cuerpo humano/y es más fuerte que el pulmón/que el hígado/y que los glóbulos/y esa agua salada que está en el cerebro/lo regresa al pulmón/ahora yo te digo/¿cuándo mierda se va a acabar el agua?/ no va a estar del cerebro al pulmón/del pulmón al hígado/ del hígado a los glóbulos/¿no?/Sedapal/¿qué mierda soy yo?/eso tú no entiendes/

(Pompim, Plaza San Martín, julio 1996)

Como puede observarse, aquí el lenguaje es algo distinto de la voz. La voz es el cuerpo y no solamente la manifestación acústica de un conjunto de signos. El lenguaje, a su vez, es un tipo de *discur-*

so, es decir, una forma específica de hablar que parece reproducirse de manera mecánica. El lenguaje es aquí una especie de práctica social asociada inevitablemente a redes de poder y de autoridad social. La voz, por el contrario, es el trabajo, la forma que Pompim tiene para ganarse la vida. Y esa voz, afónica, está desgastándose ante la observación de los propios espectadores.

Se establecen así dos tipos de realidades, una material (la voz) y otra simbólica (el lenguaje), las cuales se marcan mediante dos frases que se repiten a lo largo del texto y que asumen una importancia fundamental en la producción de los significados que se está intentando construir: **/tú sabes/** y **/eso tú no entiendes/** comienzan a subrayar la multiplicidad de mecanismos discursivos que el cómico genera para obtener del público oyente complicidad, reconocimiento y dinero.

En efecto, las palabras de Pompim se encuentran directamente relacionadas con la manera en que su performance ha ido construyendo la recepción que él mismo desea. El objetivo es conseguir dinero y para lograrlo ha sido necesario involucrar al público oyente a partir de los sentimientos que desatan las imágenes de su propio cuerpo. Es decir, al dramatizar su propio desgaste físico, Pompim puntualiza los elementos discursivos relativos a la producción de un saber médico que todos en la plaza comparten. Como veremos a continuación, se trata de reproducir el discurso médico dentro de una dinámica que si por un lado, mediante la parodia, pretende restarle autoridad, por otro tiene también el objetivo de intentar definir la enfermedad en beneficio propio.

Al principio es pura cuestión gramatical: los oyentes son incorporados dentro del discurso a partir de complejas alternancias verbales y pronominales que a primera vista generan algo de confusión y luego terminan sólidamente resueltas. Mediante un rápido e inicial intercambio de formas personales e impersonales, finalmente, sus palabras consiguen una estabilidad gramatical cuando se opta por conjugar los verbos en el colectivo de la primera persona plural. Es ahí donde la política del texto comienza a generarse y donde se producirá una identificación definitiva entre él y su público oyente.

En efecto, la forma verbal **/transpiramos/** supone un *nosotros* cuya identificación, por parte de los oyentes, es parte sustancial del objetivo político de la performance. Se trata de la construcción

de un *sujeto colectivo* a partir de una operación metonímica que desliza elementos de un extremo a otro. Desde este momento, ya no es solamente Pompim el que transpira; Pompim es simplemente la persona que está ejemplificando, en sí mismo, con su cuerpo, lo que también le sucede a los espectadores cuando trabajan. Y ese sudor, característica material, es el elemento que establece el nexo entre su propio cuerpo y el de los demás.

Este intento de construir un *sujeto colectivo* se refuerza aun más por la reiteración de la frase **/tú sabes/** que funciona no sólo como un espacio de reconocimiento, sino, sobre todo, como una instancia interpeladora, vale decir, como un mecanismo de poder frente a los oyentes. Se trata de que ambos sectores reconozcan la existencia de un tipo de saber que por diferentes razones se encuentra interiorizado en la subjetividad y al que debe identificársele como instancia compartida y posibilidad política. El discurso ha sido producido al momento de pedir dinero y puede considerarse que el público oyente comparte, si no las exactas características socioeconómicas del orador, al menos la misma realidad social marcada por la pobreza y el desempleo. Entonces, el cómico asume la voz del otro, el saber de otro, para expresar su propio saber. Cada vez que Pompim dice **/tú sabes/** en realidad está afirmando un *nosotros sabemos* que funciona como un subtexto sobre el cual se cargará mucho del significado de todas estas palabras.

Sin embargo, ese *nosotros sabemos* parece estar referido a un tipo de conocimiento del que se tienen algunas dudas y que no es exactamente un *saber*: se trata, más bien, de una *posibilidad de saber* que Pompim ha representado y que en ese momento le interesaba parodiar. La parodia es muy compleja pero puede decirse que consiste, básicamente, en enfrentar al público oyente con la materialidad de un discurso, vale decir, con el impulso por reproducir mecánicamente un tipo de saber -el del discurso médico- al que de pronto, por su actualización automática, comienza a reconocérsele como extraño y como una representación impuesta que pertenece a *otros*.

Entonces, hay aquí una triple interacción que consiste en identificar lo que **/yo sé/** con lo que **/tú sabes/** y con lo que la autoridad **/los estudiantes de medicina/** han dicho. Aunque la apelación a la autoridad se nombra una sola vez dentro de todo el discurso, ella es fundamental dentro de los significados que el cómico se está

esforzando en proponer: **/los estudiantes de medicina/** son la instancia que autoriza al saber médico, que le proporciona legitimidad, valor social, y de la cual se desprende un discurso que somete a los individuos a una determinada y particular interpretación del cuerpo y de las enfermedades. En otras palabras: **/los estudiantes de medicina/** son la instancia que controla la significación social del cuerpo -pública y privada- que todos, tanto oyentes como orador, comparten dentro de sus imágenes y saberes¹.

De esta manera, Pompim se ha propuesto representar -y ciertamente parodiar- la incorporación de la perspectiva médica dentro de ese saber que él y su público comparten. Estamos aquí ante la representación del poder como discurso interiorizado en los sujetos, vale decir, del poder como una instancia que pretende imponer un significado trascendental del cuerpo a partir de un *discurso*. Esta es la representación del cuerpo como objeto y sujeto de conocimiento. Justamente por ello, vale decir, por esa forma en que el discurso consigue desdoblarse la identidad del sujeto en paciente y doctor de sí mismo simultáneamente, la performance de Pompim se ha propuesto retar la reproducción mecánica del discurso médico a partir de las preguntas específicas que un individuo quiere hacerse dentro de él. El texto ha subrayado la interiorización del discurso médico y lo ha hecho para subrayar la manera en que la subjetividad puede terminar destruida y disuelta.

Como se sabe, para Foucault, el discurso es “un sistema codificado y normativo de enunciación” (1997b: 55), es decir, una especie de “práctica regulada” (1997b: 132) que obliga a enunciar de acuerdo con un lenguaje particular construido por el mismo discurso. El discurso es una maquinaria de conocimiento con sus propias normas y límites. Dentro del discurso no hay subjetividad pues éste ha sido creado para que las personas lo incorporen, repitan y se anulen a sí mismas como productoras de otros discursos (Foucault 1997b: 90 y 102). En este caso, el discurso médico ha propuesto

1. Llama la atención que sean los “estudiantes de medicina” (y no los médicos o los científicos) la instancia que autoriza el discurso que se está representando. Esto puede tener que ver tanto con la condición subalterna desde donde se produce la enunciación (a los pobres los atienden los estudiantes) como también con el imaginario que existe en el Perú acerca de la escolarización y el “mito del progreso” tal como lo ha explicado Degregori (1986).

una lógica médica dentro de la cual los sujetos que la utilizan están obligados a decir y a pensar bajo los límites que ella misma ha impuesto. Aquí el objeto es el cuerpo y no el sujeto. La mirada médica solamente se dirige hacia el cuerpo y por lo tanto acarrea la desaparición de la subjetividad como una de sus premisas. Esa mirada supone además la incorporación de una jerarquía entre médico y paciente que es la que finalmente imprime la autoridad en el saber.

Desde aquí, puede entenderse mejor el enfrentamiento que Pompim realiza contra toda esa maquinaria discursiva a la que su performance pretende transgredir. Sus velocísimas palabras llegan a representar una zona de frontera en la cual el sujeto ya casi no tiene control alguno sobre el discurso. Pompim ha ido narrando las causas de una posible enfermedad y en aquel momento la aceleración rítmica de las palabras va acompañada de un notorio aumento del volumen que, a su vez, pretende compensar una afonía cada vez mayor. El cómico repite descontroladamente todo lo aprendido del discurso médico y llega a una especie de clímax donde inevitablemente ocurre una fractura:

/y tú sabes que los glóbulos rojos de la sangre corren a cuatrocientos metros por segundo/y al juntarse y combinarse con esa agua salada agarra leucemia a la sangre/cáncer a la sangre/ paro cardíaco huón/y eso no es nada/tú sabes que los glóbulos rojos de la sangre es más fuerte que el hígado y el pulmón/ esa agua salada lo lleva directo al cerebro/y al llegar al cerebro malogra los cuatrocientos millones de células/neuronas/hormonas/ masa encefálica/no sé qué chucha más tenga/lo malogra/o sea/me vuelvo orate/mejor dicho/loco/

Es decir, dentro del discurso, el sujeto deja de ser sujeto y parece convertirse en pura reproducción del poder. En la medida en que se produce la repetición mecánica del discurso, va ocurriendo, simultáneamente, la anulación del sujeto enunciante que termina por convertirse simplemente en el intermediario de un lenguaje que ya no es el suyo y que ciertamente responde a otro tipo de intereses. Por ello, ocurre la fractura y ésta se produce mediante una discordancia estilística **/no sé qué chucha más tenga/** que es la que quiebra la retórica médica y la que subraya que ya no alcanza como posibilidad interpretativa para satisfacer las nece-

sidades del sujeto en cuestión: **/o sea/me vuelvo orate/mejor dicho/loco/**.

Ahora bien, según Foucault, la característica básica del discurso médico consiste en narrativizar el cuerpo y convertirlo en una especie de relato. La narrativa médica tiene como uno de sus objetivos espacializar la enfermedad dentro de una linealidad temporal identificable (1997a: 4). La acción médica interpreta la enfermedad y la narrativiza de forma que ésta pueda tener un principio y acceder a un final. Al igual que los discursos literarios, la “normalidad” carece de historia y esa carencia es justamente la que impide el relato. El relato surge de la interferencia en la normalidad que solamente puede detectarse mediante un tipo particular de mirada.

Para Foucault (1997a), mirar es contar y así ha distinguido dos tipos de miradas médicas (es decir, dos posibilidades de relatos) frente al cuerpo: la primera, una básica, analítica, que consiste simplemente en examinar la superficie corporal reconociendo signos y síntomas, y la otra, la segunda, interpretativa, que intenta penetrar el cuerpo e imaginar lo que puede estar sucediendo dentro de él de acuerdo con un conjunto de conocimientos previos a dicha mirada. Foucault explica: mientras la primera es una mirada que no habla, que tiene pocos gestos y que se propone empezar a organizar el relato a partir de las preguntas y los conocimientos del médico, la segunda es una mirada gramatical que “habla” y que busca conexiones para poder interpretar aquellos signos y síntomas previamente identificados (Foucault 1997a: 167).

En esta segunda mirada, el discurso médico pone en juego un conjunto de operaciones que están orientadas a encontrar las relaciones que estructuran la organización de los elementos del cuerpo. Por ello, puede pensarse aquí en una analogía: la medicina y la gramática son discursos emparentados en tanto comparten casi las mismas metodologías. La mirada médica es una mirada gramatical cuyas operaciones cognitivas están dispuestas para identificar a los elementos del cuerpo, clasificarlos (de acuerdo con conjuntos de series o de sistemas) y, finalmente, para determinar complejas conexiones entre lo previamente clasificado. Como lo explicó Foucault, desde la institucionalización oficial de la medicina a finales del siglo XVIII, los médicos han intentando leer la gramática del cuerpo desde el axioma que subraya la posibilidad

-siempre positiva- de interpretar sus signos de manera absoluta y transparente, es decir, con el ideal de la legibilidad absoluta (Foucault 1997a: 167).

Quiero sostener que en el texto de Pompin hay una compleja parodia de las miradas médicas entendidas como espacios de constitución de lo patológico (Foucault 1997a: 195). En sus imágenes los elementos se van conectando unos con otros dentro de un sistema circular donde no hay fin ni resolución. La estrategia retórica de la *apelación*, o del *refrán*, explicada por Hollander (1985), es muy pertinente al respecto. A lo largo del texto, la constante repetición de **/tú sabes/** funciona como un mecanismo cargado de una multiplicidad de sentidos, pues corta y continúa el desarrollo del texto en una dialéctica de memoria y anticipación siempre posible de ampliarse infinitamente. Se trata así de una representación del cuerpo donde un sujeto se encuentra en lucha con la interiorización de un discurso impuesto (pero también asumido) del que no se puede salir, pero frente al cual no deja de tenerse serias dudas. Por ello, este enfrentamiento implica su representación paródica y la muestra pública de algunas de sus fracturas.

Cuando -dentro de este aparato discursivo donde la subjetividad está perdida- el cómico se pregunta **/¿qué mierda soy yo?/** está construyendo un espacio de resistencia que indica la lucha por un significado y una interpretación distinta del cuerpo y de la subjetividad. Por esa razón, en el punto climático de la parodia, cuando la velocidad gramatical ha relacionado descontroladamente unos órganos con otros, el sujeto resurge preguntando por sí mismo e intentando “salir” de ese discurso -o de esa interpretación- que lo tiene atrapado.

Al preguntar **/¿qué mierda soy yo?/** el cómico muestra tajantemente el conflicto entre dos interpretaciones sobre el cuerpo: una, la del discurso médico, que representa al poder, a la autoridad social y que lo fragmenta analíticamente objetivizándolo, y otra que se deduce del interés propio de asumirlo como una totalidad indivisible nunca limitada a la sustracción de la subjetividad.

En realidad, la pregunta por el significado social del sudor es la que da estructura a toda esta performance y su respuesta; para el cómico, tiene que sustentarse de una manera que no se limite a una simple descripción biológica sino que incluya, además, su significado social y político. En efecto, para el cómico el sudor también

es una mercancía, vale decir, el signo público de haber realizado un trabajo y, por lo mismo, el objeto de intercambio a partir del cual se espera obtener una ganancia.

De esta manera, eso que el cómico es (un sujeto que trabaja y que tiene necesidades) no alcanza a ser definido por el discurso médico ni menos aún por una “conciencia médica generalizada” (Foucault 1997a: 56). Por ello, durante esta performance, ha ocurrido la resistencia al tipo de mirada y su denuncia es, al mismo tiempo, el intento de construcción de otras imágenes que quieren reinterpretar los significados del cuerpo y la subjetividad desde otros paradigmas. Sobre la base del discurso establecido, ha ocurrido aquí una especie de regreso a la subjetividad que, en cierto sentido, quiere asumir una significación pre-moderna y casi bíblica.

En efecto, la biblia afirma: “Ganarás el pan con el sudor de tu frente” (Gen 3, 19), donde el sudor queda representado como un signo mercantil que luego el discurso moderno se encargará de desautorizar imponiendo únicamente la descripción biológica. El paso de una concepción a otra es lo que molesta al orador y lo que esta performance ha pretendido representar. De hecho, en muchas otras oportunidades, al momento de solicitar dinero, otros cómicos hacen siempre alusión a la frase del Génesis. El mismo Pompín dijo un día: **/la estoy sudando/¿qué dice en un párrafo de la biblia?/“hijo mío te ganarás el pan con el sudor de tu frente/yo estoy sudando pero no veo pan/”**.

La denuncia y el consecuente desafío al que está sometida la descripción médica se encuentra relacionada, en el nivel retórico, con la oposición entre el recurrente **/tú sabes/** con **/eso tú no entiendes/** que ha aparecido al final del texto. Este antagonismo marca justamente la contradicción entre el discurso del poder y otro que no quiere asimilarse dentro de sus esquemas. Parafraseando a Pompim, lo que sus palabras pueden estar queriendo afirmar es lo siguiente: **/tú sabes/ todas estas cosas médicas que consideran al cuerpo como objeto de conocimiento pero /no entiendes/ que yo (y mi cuerpo) soy más que un objeto; soy también un sujeto que trabaja, que está sudando y que necesita una retribución por ello.**

Es decir, al contrastar el **/tú sabes/** referido al discurso médico, con el **/eso tú no entiendes/** referido a su transgresión, el cómico produce un significado que desestabiliza el discurso del poder

y el propio acto de comunicación en que se encuentra inscrito. La tensión entre el orador, el público y los discursos que controlan la producción del conocimiento han sido aquí las fuerzas generadoras de sentido y de significado. Un significado que pretende desafiar a la autoridad, y, de esta manera, restaurarse como una subjetividad autoconsciente de su propia totalidad.

Una epidemia es un momento dramático que revela las condiciones materiales e ideológicas de una sociedad; es, también, un lugar de encuentro entre la medicina y la política. Ahí no solamente saltan a la vista las carencias de los servicios públicos de un país sino, además, el conjunto de ideas que circulan en él respecto de la salud, del rol del Estado, y los diversos mecanismos de dominación social que operan dentro de complejas redes de poder. Una epidemia, en palabras de Foucault, nos “exige una mirada múltiple” (1997a: 46).

Por ello, ahora voy a analizar una performance distinta de la anterior en la medida que sus referentes y sus contextos no se limitan a la realidad construida por el cómico en la plaza, sino que además traen a ella acontecimientos concretos de la historia peruana de los últimos años. Se trata de una performance diferente porque ella introduce un elemento adicional que la vuelve más abiertamente política y radicalmente interpeladora. Me refiero a la representación del Estado como institución de control social destinada a vigilar la palabra, el cuerpo y la propia acción médica.

Como ha sido señalado por diversos estudios, el nacimiento de la medicina moderna fue paralelo al surgimiento de los Estados modernos y de los nacionalismos en el siglo XIX (Foucault 1997a, Cueto 1997). Si, por un lado, los nuevos Estados se encargaron de convertir a los individuos en *ciudadanos* e intentaron incorporarlos a la nueva nación, la clínica, por su parte, *nacionalizó* a los cuerpos y los inscribió dentro de un modelo disciplinario que comenzó a definir la salud a partir de una serie de discursos donde se entretejieron ideologías sociales de diversa índole.

Desde el siglo XIX, el cuerpo del hombre dejó de ser el cuerpo del hombre y se convirtió simplemente en el cuerpo de un ciudadano que, a su vez, era parte de un organismo vivo llamado la nación.

La nación fue entendida como un *cuerpo social* y la medicina, poco a poco, comenzó a adquirir una función pública que provocó la aparición de la política en su discurso. Comenzó entonces el miedo al contagio de enfermedades colectivas que, en su transmisión descontrolada, también podrían infectar al propio Estado. Por ello, aparecieron las campañas de salud pública que, si en un primer momento estuvieron supuestamente destinadas a prevenir el contagio de algunas enfermedades, finalmente terminaron involucradas con prácticas ideológicas en las que ingresaron diversos intereses de dominación social relativos a discriminaciones raciales o económicas.

En el caso latinoamericano, González Stephan ha estudiado los esfuerzos de las élites por modificar los hábitos higiénicos de la población urbana como parte de la agenda modernizadora del continente (1996: 217). El cuerpo de los ciudadanos se había vuelto un elemento de significación social estrechamente relacionado con el problema de la heterogeneidad de identidades dentro del discurso nacional. El cuerpo era un mapa y el control médico se entendió como uno de los signos mayores de la misión civilizadora que los nuevos Estados se propusieron propagar. Ocurrió así el desarrollo de un miedo al *otro* diferente y una resistencia a los contactos entre la gente de diversas clases sociales, diversas procedencias culturales y distintos hábitos de vida (González Stephan 1996: 219). Por todo ello, es necesario afirmar los estrechos vínculos entre el saber médico y el aparato estatal, pues las políticas de salud pública no sólo están dirigidas al control ecológico de las enfermedades, sino que además traen consigo un conjunto de mecanismos de dominación social mediante los cuales un determinado grupo social se impone sobre otro construyendo discursos relativos al cuerpo, la salud y la higiene.

La performance que ahora voy a analizar está relacionada con la problemática de la salud pública en el Perú (con su función social, sus carencias y, sobre todo, con su ideología) y se encuentra contextualizada a partir de la referencia a la epidemia del cólera que sufrió la población peruana durante los primeros meses de 1991². Según los datos más confiables esta epidemia afectó a más

2. Para un panorama de lo que ocurrió durante la epidemia puede consultarse el libro de Zapata y Reyna (1991).

de 322,000 personas de las cuales perdieron la vida 833 (Cueto 1996: 22 y 188). El cólera apareció en el Perú en el medio de una realidad social muy convulsionada pues, al margen de la pobreza, el desempleo y de una violencia política ya llegada a extremos, habían pasado solamente cinco meses del más duro ajuste neoliberal (el “paquetazo”, el “shock”) que haya sufrido la economía peruana en su historia.

En ese sentido, esta epidemia ocasionó una verdadera crisis política -recordada popularmente como “la guerra del cebiche”- producto de las contradicciones entre el Ministro de Salud y el Presidente de la República respecto de la viabilidad para consumir pescado³. Lo cierto es que la población peruana vivió varios meses de desconcierto y confusión a causa de un conjunto de interpretaciones contradictorias (emitidas todas por *discursos de autoridad*) sobre los orígenes de la epidemia y las medidas para combatirla. Fue ahí donde salieron a la luz las fracturas políticas de un gobierno que se contradecía y de un aparato estatal esquizofrénico que no tuvo una acción conjunta y que decidió afrontar el problema de la manera más fácil: *culpando a las víctimas* (Cueto 1997).

Estamos otra vez en la Plaza San Martín pero ahora es Blackman el que habla. Su figura es muy conocida para los espectadores puesto que sus audaces acciones como faquirista (comer fluorescentes, pisar vidrios descalzo, soportar el peso de los taxis que transitan por las calles del centro de Lima, etc) lo llevaron muchas veces a los programas más vistos de la televisión peruana. Hoy en día Blackaman ha dejado de lado el faquirismo y tiene un espectáculo

3. Ahí se enfrentaron, pública y grotescamente, el Ministro de Salud y el Presidente de la República. En resumidas cuentas, las acciones fueron las siguientes: el Consejo de Ministros decidió que el argumento sobre la inviabilidad de consumir pescado perjudicaba a las exportaciones nacionales y a la buena imagen del país en el exterior. Por ello, diversas autoridades comenzaron a desmentir las afirmaciones del Ministro de Salud dentro de un conjunto de pantomimas a las que se suponía de altísimo valor simbólico: Susana Higuchi, en aquellos días, la esposa del Presidente, apareció en la televisión comiendo un cebiche que después se demostró que había sido previamente hervido. Al mismo tiempo, Fujimori apareció pescando en aguas de alta mar (y notablemente alejadas de la costa) y pronunciando distintas apologías que pretendían defender la pureza y la limpieza del mar peruano. Mayores y trágicas anécdotas sobre estos hechos pueden encontrarse en el libro de Zapata y Reyna (1991) y en el artículo de Robles Sosa (1991).

diferente. Ahora es el padre de los “niños genios” y trabaja con sus hijos mostrando algunas de sus más sorprendentes habilidades. Betsy, una niña de tres años, y Juan, uno de siete, saben -entre otras cosas- qué es la célula, dónde nació César Vallejo y cuáles fueron las causas de la segunda guerra mundial. En este momento, sin embargo, es solamente Blackaman el que está hablando. El público lo conoce bien y escucha, muy atentamente, las siguientes palabras:

/así te han cagado chucha de tu madre/ discúlpame usar una palabra así/pero en pleno siglo XX/ todavía hay gente cojuda hermano/hay gente ingenua/por eso carajo/ cada pendejo que viene te chamulla/ te caga/al final sirves como recurso político/ ¿o no?/mira como te cagó Fujimori/¿has visto o no?/cuando le dijo a Vargas Llosa/ usted no puede ser presidente/Vargas Llosa le dice/ pero ¿por qué?/porque usted quiere aplicar una política de shock/ y el pueblo no quiere shock/agarró Fujimori entró a la presidencia y shock choclók todavía carajo/ ¿o no?/a los tres meses ¿qué hizo Fujimori?/lanzó el paquetazo más grande del mundo/ ¿o no?/¿es así o no?/yo sé que por ahí no falta uno de Cambio 90/ “tá huevón éste”/ “tá chocando con mi partido”/ perdón yo soy apolítico/no me gusta la política/a mí no me gusta pertenecer carajo a ningún partido político/porque todos van a robar/ ¿o no? /¿es la verdad o no?/sabes lo que hizo/ qué sucedió carajo cuando salió el paquetazo más grande del mundo/ nace una epidemia que se encontraba carajo/¿de quién es esto?/ una epidemia que se encontraba en el África y en la India/¿se acuerda usted qué epidemia fue la que llegó al Perú?/mira el cólera /nos cagaron en mancha huón/o sea para que la gente no reaccione /¿no?/ por el paquetazo más grande que hubo/ nace el cólera/la gente moría por la televisión se veía/puta los hospitales llenos/la gente cagaba leche huevón /¿o no?/y qué decía el gobierno/“Ciudadano evita de comer pescado/porque el cólera está en el pescado”/las huevas/ mentiras/¿tú crees que el cólera estaba en el pescado?/¿por qué?/ si hubiera habido signos de cólera en el pescado entonces carajo Chile y Ecuador no hubieran cerrado sus fronteras/¿o no?/claro/ ayer un baboso dijo no/ es que el pescado era peruano/qué chucha o sea que nuestro pescado no puede cruzar aguas internacionales/o bajo el mar huevón hay pescados policías que están cuidando/o hay aduana mierda adentro/después sabes lo que decían/sabes lo que decían después/ el gobierno decía / “Ciudadano hierva tu agua 20 minutos y evita

morir con el cólera”/la concha en ese tiempo el kerosene estaba escaso huevón/yo me acuerdo/yo soy del pueblo/yo lo he sentido carajo/te hago una pregunta/¿los pollos toman agua?/claro/nosotros comemos pollo/¿alguna vez has visto en su corral a los pollos hervir su agua huevón?/nunca/un baboso me dijo no/es que es diferente organismo/si hablamos de diferencia de organismos nosotros somos más fuertes que el pollo/tenemos ácidos carajo que eliminan o matan algunos virus/¿o no?/por eso prepárate compadre/yo tengo cara de ratero/aspecto de violador/síntomas de un descuartizador/perfil de un asesino/pero yo carajo lo que tengo acá yo no me fijo/lo que tengo yo está adentro/¿me comprendes?/no soy ningún huevón/me doy cuenta de la realidad de este país/

(Blackaman, Plaza San Martín, agosto 1996)

Bien puede observarse que estas palabras recrean y regresan a la plaza mucha de la realidad política de aquellos años: elecciones presidenciales, medidas económicas, desinterés por el gasto público, epidemia del cólera, “guerra del cebiche”, “guerra del kerosene”, cierre de fronteras, confusión, caos, desigualdad, pobreza, etc. Sin embargo, en medio de todo, Blackaman ha seleccionado un primer acontecimiento que considera de fundamental importancia en la articulación de su discurso: la promesa de Fujimori de no realizar el “shock” económico y la realización de éste a pocos meses de asumir la presidencia.

En ese sentido, y con el objetivo de comenzar a argumentar sus ideas, Blackaman constata frente al público la construcción de una farsa y un engaño, es decir, una especie de “mentira original” fundadora de la vida social. Blackaman interpela a la gente, invoca el sentido crítico y subraya su interés por deconstruir los discursos oficiales dentro de un intento por demostrar que la realidad es también el producto de la construcción de determinadas representaciones mediante las cuales se ejerce el poder social. Por ello, al descubrir el carácter artificial o construido de la realidad, Blackaman procede a desautorizar esas representaciones asegurando la posibilidad de cambiarlas y de relacionarse con ellas de otra manera.

/así te ha cagado chucha de tu madre/discúlpame usar una palabra así/pero en pleno siglo XX/todavía hay gente cojuda hermano/hay gente ingenua/por eso carajo/cada pendejo que viene/te chamulla/

te caga/al final sirves como recurso político/¿o no?/mira como te cagó Fujimori/

En efecto, todas sus palabras podrían entenderse como la necesidad de responder a preguntas tales como *¿cuál fue el origen del cólera?* y *¿por qué apareció, en ese momento, en el Perú?* Pienso, por ello, que el objetivo de la performance consiste en plantear una reacción ante tres puntos fundamentales: a) las luchas interpretativas acerca de las causas y los orígenes de la epidemia; b) el carácter altamente ideológico con el que el discurso oficial fue establecido; y c) las condiciones económicas de los sectores más pobres del país. A lo largo de las próximas líneas voy a analizar cada uno de ellos.

En un primer nivel, y respecto a los orígenes de la epidemia, se puede notar en las palabras de Blackaman la asimilación de un tipo de discurso que consistía en ubicar las causas de la epidemia en factores externos muy alejados de la realidad del país. Argumentos como **/una epidemia que se encontraba en el África y en la India/** eran enunciados por los medios de comunicación y servían, en la época, para evadir responsabilidades políticas y echarle la culpa a un conjunto de fuerzas anónimas, impersonales y casi míticas. Al principio, Blackaman reproduce ese discurso pero luego lo transgrede con una lectura paralela que ya propone otra interpretación.

En su performance, Blackaman afirma que el cólera fue un engaño, una construcción textual, vale decir, una especie de *discurso*, y que la gente no murió por la enfermedad sino más bien a causa de los ajustes antiinflacionarios implementados por un dogmatismo liberal sin precedentes en la historia peruana. **/nos cagaron en mancha huón/o sea para que la gente no reaccione por el “paquetazo” que hubo/nace el cólera/**. Es decir, el cómico establece una relación causal entre las nuevas medidas económicas y el surgimiento de la epidemia que durante su desarrollo estuvo asociada con los sectores menos favorecidos. Como se sabe, el contagio del cólera fue mayor en los lugares que no contaban con adecuadas instalaciones de desagüe o con nulos o precarios servicios de agua potable. Durante la epidemia los casos de cólera en las clases medias o altas fueron porcentualmente muy

limitados y fueron los sectores populares los más perjudicados con ella⁴.

En ese sentido, la relación entre ambas variables (liberalismo y cólera) se aclara si tenemos en cuenta que el cólera había aparecido varias veces en el Perú pero solamente en ese momento adquirió características epidémicas (Robles Sosa 1991: 62). Por coincidencia o no, la epidemia ocurrió en el preciso momento en que se implementaban un conjunto de políticas neoliberales que condujeron a una drástica reducción del gasto público. En aquel momento el Estado había asumido un discurso autoritario y monológico y, por lo mismo, se negaba a invertir en cualquier tipo de asistencia social⁵.

La performance de Blackaman descubre la conexión entre una y otra variable y sus argumentos comienzan a organizarse alrededor de ella⁶. Su objetivo es deconstruir la ideología que redujo la compleja problemática social de la epidemia al comportamiento individual y aislado de los ciudadanos. Para lograrlo, Blackaman comienza citando explícitamente las propagandas del discurso oficial /**“ciudadano hierve tu agua 20 minutos y evita morir con el cólera”**/ y se propone desautorizarlas demostrando las fracturas que rigen su propio funcionamiento. En efecto, durante el cólera, los medios de comunicación más importantes difundie-

4. Esta idea (la de establecer relaciones entre la pobreza y el cólera) no es propia de Blackaman y fue propuesta, en los días más trágicos de la epidemia, nada menos que por el Presidente de la Organización Mundial de la Salud, Hiroshi Nakajima, quien sostuvo que no era casualidad que los países afectados por la epidemia del cólera fueran justamente aquellos que acababan de implementar, sin apoyos sociales paralelos (es decir, sin intenciones de invertir en infraestructura sanitaria), ajustes antiinflacionarios exigidos por los organismos internacionales de mayor poder.

5. En plena epidemia, el 15 de febrero se llegó al punto máximo del discurso liberal. Ese día el Ministro de Economía, Carlos Boloña, redujo en 10% los gastos en salud pública dentro del presupuesto nacional y descartó la propuesta de bajar el precio del kerosene que en días anteriores había sido apoyada por un documento de la asamblea episcopal de la iglesia católica. Con ello, ocurrió la renuncia del Ministro de Salud y así el fortalecimiento de la solución autoritaria, del discurso higienista y del desinterés por la salud pública y por las víctimas de la enfermedad.

6. Como bien lo nota Robles Sosa casi podría hablarse de un “liberalismo en los tiempos del cólera” (1991).

ron una visión higienista de la epidemia, mediante la cual la lucha contra ella parecía depender solamente de conductas individuales y no de la responsabilidad que tenía el Estado de garantizar las condiciones mínimas de salud pública y ecología ambiental (Cueto 1997).

Así, las ideas de Blackaman referidas a las anécdotas sobre la limpieza del agua o del pescado cumplen la función de ridiculizar la campaña de prevención que emprendió el gobierno y que tuvo como objetivo evadir responsabilidades y culpar solamente a los individuos. Baste recordar que se trataba de un país donde sólo el 55% de la población tenía acceso a agua potable, donde miles de hectáreas de producción agrícola eran regadas con aguas servidas de los desagües de las ciudades, y donde la pobreza y la ausencia de servicios públicos eran visibles en cualquier región⁷.

Las citas que Blackaman repite de los anuncios oficiales demuestran además cómo el Estado constituye a los sujetos a partir de un conjunto de interpelaciones mediante las cuales el mismo acto de enunciación termina por subordinarlos. Blackaman demuestra una gran habilidad para revelar sus razonamientos dentro de una argumentación que se construye al mismo momento en que busca el asentimiento del público. La constante repetición de la pregunta */¿o no?/* consigue reforzar su poder como enunciante y establecer una oposición que lo enfrenta con el gobierno y lo constituye como una nueva autoridad para hablar.

Frente a las versiones oficiales que convertían la enfermedad en un problema individual asociado con conductas higiénicas, la versión de Blackaman le da la vuelta al discurso oficial, subraya el carácter político de la epidemia y demuestra la irresponsabilidad del argumento liberal. Por ello, estamos aquí frente a una lectura subalterna de la enfermedad que propone representaciones distintas y que combate las versiones oficiales desde su misma práctica en la plaza. Se trata de la construcción de un espacio distinto de opinión que se asume de manera pública y que no tiene miedo de enfrentarse al poder.

Entonces, para Blackaman, la gente no murió por el cólera sino por un conjunto de causas más radicales. La gente murió a

7. Datos y estadísticas más aterradoras pueden encontrarse en el libro de Cueto (1997).

causa de un aparato estatal históricamente despreocupado por la salud pública y de un gobierno que en ese momento se lavó las manos y le echó la culpa a los enfermos con el argumento sanitario. La epidemia del cólera (que básicamente afectó a los sectores más pobres del país) fue consecuencia de las pésimas condiciones con las que se administraba y se administra la salud en el país y reveló, una vez más, las profundas desigualdades sociales y los mecanismos mediante los cuales los discursos sobre enfermedades son también un medio en el que se cifra la autoridad y la dominación social.

Escuchar a las autoridades recomendando a la población lavarse las manos constantemente y hervir los alimentos, para prevenir el cólera, debió parecerles una cruel ironía a los más pobres. Ellos simplemente no tienen agua y, si les llega, les cuesta un ojo de la cara. Para los pobres lavarse las manos a cada momento es un lujo.(...) Quién es más culpable: el que no puede hervir el agua porque no puede comprar kerosene, el que come en carretilla porque el menú de restaurante está fuera de su alcance, o el sistema que generó las condiciones paupérrimas que hicieron posible que estalle el cólera. (Robles Sosa 1991: 63-64)

Durante los meses de la epidemia se produjo una estigmatización de la enfermedad que la asociaba con la falta de aseo personal y con la pobreza. Así, los sectores populares ya no sólo eran marginados económica y culturalmente sino, además, comenzaron a volverse indeseables en términos higiénicos. Muchos reportajes de televisión entrevistaban a los vendedores ambulantes y así, *ser pobre*, en la época del cólera, se convirtió en sinónimo de *ser sucio* y por lo mismo socialmente peligroso. De esta manera, el discurso oficial había triunfado y el Estado ya no era percibido como una institución que tenía la obligación de asumir ciertas responsabilidades, y tampoco fue la instancia frente a la cual se podían exigir derechos ciudadanos (Cueto 1997).

Entonces, engaños, economía liberal, discurso higienista, carencias sanitarias y, sobre todo, ideología que reduce las problemáticas sociales a la suerte de individuos aislados sustraídos de sus condiciones materiales y de sus contextos históricos, son los puntos contra los que se rebela el discurso de Blackman. Estamos aquí

ante un sujeto que, a partir de las constantes interpelaciones a las que ha sido sometido, denuncia los mecanismos ideológicos relativos a la construcción de la hegemonía en la sociedad y se ha propuesto construir una versión distinta y diferente de la oficial.

Por ello, toda su performance es un llamado a no creer en los discursos oficiales y a intentar desarrollar un sentido crítico que los cuestione y los invierta. Aunque Blackaman afirma que él no pertenece a partido político alguno /**perdón yo soy apolítico**/ sus palabras se encuentran ampliamente politizadas respecto al significado público al que se adscriben. Para Blackaman, ser apolítico no significa asumir un comportamiento pasivo e indiferente frente a la realidad social, sino casi exactamente lo contrario. Ser apolítico significa desarrollar un pensamiento crítico que tiene el interés de no dejar “chamullarse” por los discursos oficiales y de querer deconstruirlos críticamente. En ese sentido, el texto representa toda una invocación política a estar de su lado y a asumir su propia interpretación.

El carácter oral y público de sus palabras consigue reforzar su autoridad para hablar y, de esta manera, Blackaman ejerce un determinado poder sobre su audiencia. Como lo ha explicado Zumthor, este poder se consigue gracias a la presencia de la voz, pues con ella los oyentes restablecen la unidad de significante y significado en el sentido de que ellas provendrían de lo más profundo de la experiencia y establecerían, por fin, una relación transparente con el lenguaje (1991: 32).

Por ello, si cada acto de comunicación oral, por ser obra de la voz, es un acto de autoridad que produce una suerte de efecto moral (Zumthor 1991: 32-33), Blackaman termina aludiendo a la lectura que de él y de su cuerpo tiene el Estado. De esta manera concluye sus argumentos en la misma línea interpretativa que a lo largo del texto ha pretendido demostrar el carácter artificial de los discursos y desautorizar al propio Estado:

/por eso prepárate compadre/ yo tengo cara de ratero/aspecto de violador/síntomas de descuartizador/perfil de un asesino/pero yo carajo/ lo que yo tengo acá/(señalando su cuerpo)/yo no me fijo/ lo que tengo yo/está adentro/¿me comprendes?/entonces no soy ningún huevón/ me doy cuenta de la realidad de este país/

La invocación al sentido crítico y a la capacidad de descubrir el engaño, es lo que le proporciona al texto su fuerza política, su funcionamiento como signo rebelde y su epistemología desde un espacio marginal. Blackaman hace un llamado al autodidactismo / **por eso prepárate compadre**/ como mecanismo para denunciar la mentira y para observar con otros ojos la realidad social. A pesar de que el Estado haya leído los signos externos de su cuerpo y de esta manera lo haya constituido (y descalificado) como un violador, un ratero o un asesino, Blackaman se coloca en otro lugar de enunciación, invierte las posiciones, y califica al Estado de mentiroso y culpable. Para lograrlo, interpela a los oyentes, traza alianzas afectivas con ellos /**¿me comprendes?**/ y se propone a sí mismo como una autoridad alternativa para enunciar. Una autoridad que descalifica al Estado desde un espacio subalterno /**yo me acuerdo/ yo soy del pueblo/yo lo he sentido carajo**/ en la plaza San Martín, en el medio de la realidad del país.

V. El “amor cortés”, la “esfera pública” y las representaciones del género por las calles

Bendita sea mi madre por haberme parido macho.
Yo no soy machista. Soy Macho.

Lizandro Meza (cantante popular)

Los cómicos ambulantes son todos hombres y nunca he visto a mujer alguna haciendo su trabajo, es decir, articulando públicamente un discurso humorístico sobre la vida en el Perú. Aunque la mayoría de los cómicos son casados o tienen parejas mujeres, pocas veces ellas participan de la actividad callejera que ellos realizan. Si por alguna circunstancia lo hacen, los cómicos las usan únicamente como apoyo para representaciones mayores donde la voz femenina nunca se escucha o, cuando aparece, es casi invisible. En las plazas de Lima las mujeres no hablan y fuera de ellas se limitan a desarrollar una actividad paralela pero también importante del espectáculo callejero. Los cómicos no solamente ganan dinero por la colaboración que reciben luego de sus presentaciones sino, además, por la variedad de productos que le ofrecen al público oyente. Uno de ellos, quizá el más vendido, es el maíz tostado, la “canchita”, y son las mujeres las encargadas de prepararla y de organizarla en pequeñas bolsitas que luego se ofrecerán individualmente.

Por ello, en el intento de querer conseguir una interpretación general de la actividad callejera, creo que es fundamental entender que sus performances no sólo son producidas desde espacios marginales y subalternos sino, además, a partir de una enunciación masculina inevitablemente asociada con complejos mecanismos de poder y dominación social. Los cómicos ambulantes enuncian desde las epistemologías de su masculinidad y, desde ahí, de una u otra manera, sus discursos siempre están produciendo o reproduciendo el poder social. Desde esa enunciación particular, los cómicos representan a la mujer y se apropian de su voz. También, desde ahí,

construyen identidades relacionales entre uno y otro género, y las cargan de significados atribuyéndoles roles sociales que se cuestionan muy poco. En general, el discurso de los cómicos ambulantes es una práctica monológica que distribuye identidades a partir de la visión de una sola voz: la voz masculina, la única que habla en la calle.

En este capítulo me interesa analizar las representaciones que del género y de la sexualidad se construyen en las plazas de Lima a partir de un acto enunciativo que tiene plena consciencia de que el poder social está asociado con los hombres y es radicalmente masculino. ¿Cuál es la naturaleza de ese poder? ¿Cuáles son sus mecanismos para funcionar y reproducirse? ¿Qué función cumple la representación del género respecto de la constitución de las identidades de los sujetos y cómo se conecta esto con relaciones sociales más amplias en la vida peruana? ¿Qué tipo de procesos simbólicos se activan para construir identidades sexuales supuestamente diferenciadas? ¿Con qué estereotipos está cada una de ellas asociada? Estas son algunas de las preguntas que intentaré responder a partir de algunos textos igualmente grabados por las calles de Lima.

El primer texto fue grabado en la cárcel y la historia es, a grandes rasgos, la siguiente: a pocas cuadras de la plaza San Martín está el penal de San Jorge donde se encuentran recluidas algunas personas que han estado involucradas en diferentes tipos de crímenes: estafas, evasión tributaria, asaltos a mano armada, etc. No se trata, sin embargo, de una cárcel de alta seguridad y sus dimensiones son pequeñas. A diferencia de muchas otras, en el Perú es conocida por el orden y la disciplina que reina dentro de ella. En San Jorge, no hay mujeres y la policía es también toda masculina.

Un día por la mañana un representante de la policía se acercó a la plaza para invitar a los cómicos al aniversario de uno de los pabellones de la cárcel. A los presos se les había ocurrido que ellos podían amenizar gratamente tal celebración y convencieron a algunos guardias para que vayan a buscarlos y concerten una invitación. Yo estaba ese día en la plaza y observé el interés que los cómicos mostraron por participar en tal actividad: “Hay que colaborar -dijo Pompim- nadie está nunca libre de caer preso”. Rápidamente, entre todos decidieron quiénes irían a la cárcel y

quiénes se quedarían trabajando en la plaza. Estos últimos se esforzarían por trabajar más fuerte -por armar más ruedos- porque luego repartirían las ganancias con los primeros. En ese tiempo, la Asociación de los cómicos recién comenzaba y, fuera de los inevitables problemas, todos estaban comprometidos con su real y efectivo funcionamiento.

A la cárcel fuimos siete personas y estuvimos un buen rato esperando que nos dejaran entrar. Cuando llegó la orden de ingreso, un policía me detuvo y quiso quitarme la grabadora: “Está prohibido” -me dijo- y fue muy enérgico en no querer escuchar mis argumentos. Por ello, los cómicos también reaccionaron y así comenzamos a discutir entre todos: “Él está escribiendo un libro sobre nosotros”, “Víctor es parte de la Asociación”, “solamente voy a grabar”, dijimos y la discusión cada vez se fue haciendo más intensa pero también más inútil. Entonces, ya muy molesto, Blackaman dijo que si no dejaban pasar la grabadora ellos cancelarían el espectáculo y regresaríamos todos a la plaza. De más está decir que lo cómicos no iban a cobrar nada por el futuro espectáculo y que eso les había conferido cierta autoridad frente a los de uniforme. Entonces, en ese momento, los policías cambiaron de opinión y cedieron ante tal requerimiento. Yo me quedé muy impresionado y ya no tuve problemas para grabar las siguientes palabras:

/el hombre tiene una buena arma/¿cuál es la mejor arma del hombre?/la vaina/cómo va a ser la vaina/es la palabra/la forma en que te puedes expresar frente a una persona/frente al público/¿te gusta esa chica?/normal/sácala a bailar con educación/antes habían buenos piropos/normal/sácala/con educación/“amiga perdón discúlpame este pero creo que eres la más hermosa/muchísimas gracias/quiero bailar contigo”/

/ahora/si la chica te dice “¿sabes qué joven? No”/tú normal/normal/normal/tú sé terco huevón/intenta/la próxima música que vuelva a salir/vuévela a sacar a bailar pero con más flor/“amiga por favor discúlpame que me pase de la confianza ¿no?/perdón no sé qué estaba haciendo San Pedro y dejó la puerta del cielo abierto y dejó caer un lindo angelito a la faz de la tierra/y ese lindo angelito eres tú/ y al bailar contigo me imaginaria que estuviera bailando en una nube/muchísimas gracias”/

/ahora si la chica te dice “sabes qué joven no”/tú normal no más/tú sé terco vuelve a intentar/pero con más floro/“que se arrodillen los reyes de la tierra que va a pasar su majestad de los cielos/la verdad amiga quiero que bailes conmigo/muchísimas gracias”/“sabes qué joven no/¿está bien?/no/me estás cayendo ‘cuaquer’/no no y no”/tú normal no más/vuelve a intentar porque hay un dicho que dice “la fe mueve montañas y si tú piensas que estás vencido, vencido estás/mas si piensas que lo vas a realizar ya lo has hecho”/vuélvela a sacar a bailar/“amiga perdón la verdad no vayas a pensar que me quiero propasar contigo pero solamente quiero ser un amigo más para tu colección/sal a bailar conmigo sería un honor un placer/muchísimas gracias señorita”/

/ahora si la chica te sigue choteando/“ay tú eres espeso ¿no?/¿sabes qué?/no/contigo no quiero bailar/no no y no”/tú normal/ahí utiliza tu cerebro/esa chica tiene que salir porque tú te lo estás proponiendo y métetelo en tu cabeza que esa chica sale/búscales bote por las huevas/búscales bronca/anda/“quiero bailar contigo”/ “ay no joven” ¿tú eres terco no?/no no/ “quiero bailar contigo”/ “además yo no te conozco”/“no te conozco”/de esa pequeña palabra sácale bronca huevón/has que vengan los huachimanes del tono/¿por qué?/porque tú utiliza tu inteligencia/

/"no te conozco”/“ah no perdona”/“ahí no más amiga”/¿qué me has querido decir con decirme que no me conoces?/qué cosas piensas que soy un forajido/un maleado/te has equivocado porque si yo he venido a esta fiesta solamente ha sido para divertirme sanamente/tú ni siquiera me llegas a los pies/“pero joven...”/ “cállate”/”me has sorprendido con tu palabra porque yo soy un muchacho de mi casa que tiene principios morales intelectuales y culturales que tú jamás los vas a tener/porque así como tú lo ves pronto voy a ser un futuro arquitecto/me estoy preparando en la Universidad Mayor de San Marcos/y en este cerebro tengo metidos más de 50 libros de filosofía y de escritores peruanos como Sócrates, Aristóteles, Platón, César Vallejo/

/además tu cerebro ni siquiera se compara con el mío porque yo para poderte sacar a bailar a ti yo tengo que hacer funcionar mis cuarenta millones de células neuronas hormonas hipotálamo masa encefálica de mi cerebro/y así que baila cuchatumadre”/y ahí enamora/enamora/pídele perdón/amiga perdón/yo soy recontra bromista mas si no viene tu enamorado yo te puedo llevar en mi carro/¿qué cosa? ¿piensas que no tengo carro?/tengo

carro/lo he dejado en el parque/está tragando pasto/y sigue enamorando/

(Danny, Penal de San Jorge, agosto 1996)

Mucho más allá de una posible evaluación sobre los distintos mecanismos retóricos sobre los que se estructura este texto, podemos comenzar a discutirlo dentro de los parámetros definidos por la performance del “amor cortés.” Como se sabe, consagrado por la tradición occidental, el amor cortés es un modelo de comportamiento que consiste en una representación altamente idealizada de los amantes y del juego amoroso en el que éstos se ven inscritos. En el amor cortés, las relaciones entre los géneros se espiritualizan y, gracias a la mujer (el amor cortés es siempre enunciado desde una posición masculina), el hombre construye una imagen de sí mismo que de alguna manera puede resultarle provechosa.

En ese sentido, para Zizek (1994a), el amor cortés no se define necesariamente por la sublimación elevada del amor, ni mucho menos por el proceso de espiritualización que de ahí podría surgir, sino, sobre todo, porque la amada representa una especie de signo inconmensurable frente al deseo del amante. Para Zizek, en el amor cortés, el hombre construye a la mujer a partir de sus propios deseos y ella funciona, simplemente, como un espejo mediante el cual el hombre proyecta todo su ideal narcisista. Mucho más que una guía espiritual, la mujer se representa aquí como un objeto distante que convoca, repele y es un forjador de identidad. La mujer, en el amor cortés, termina siendo siempre una imagen, un objeto de deseo casi inalcanzable.

De esta manera, la teatralidad con la que los sexos se relacionan resulta ser el obstáculo necesario que la propia dinámica de este juego requiere para existir. La teatralidad se entiende aquí como una práctica performativa donde las reglas de cortesía son las que estructuran un conjunto de acciones que nada tienen que ver con desbordes pasionales, violentos y agresivos, y sí con fórmulas de etiqueta destinadas al incremento de la libido. El amor cortés es un juego sexual articulado a manera de *fórmula* cuyo objetivo consiste en incrementar un deseo que no se deja satisfacer con facilidad. Por eso, en el amor cortés, importan las *maneras* y el *lenguaje*, y la mujer

tiene que ser inaccesible para que el deseo, siempre postergado, pueda ser cada vez mayor y más intenso.

Como puede observarse, en las palabras de Danny esto se escenifica con mucha claridad. Nos encontramos aquí ante la representación de un juego de atracciones sexuales donde un hombre intenta conquistar a una mujer a partir del lenguaje y las fórmulas de etiqueta. La escena es bastante conocida: se trata de una típica fiesta peruana donde los roles sociales están rígidamente distribuidos -las mujeres sentadas, los hombres parados- y donde a partir de tal hecho comienzan a desarrollarse las relaciones entre los géneros. Sólo el hombre es el sujeto autorizado para tomar la iniciativa y para hablar. Consciente de ello el narrador comienza subrayando la importancia del lenguaje como un instrumento performativo directamente relacionado con la satisfacción de los deseos sexuales.

/el hombre tiene una buena arma/¿cuál es la mejor arma del hombre?/la vaina/cómo va a ser la vaina/es la palabra/la forma en que te puedes expresar/

Gracias a Lacan sabemos que es el lenguaje el que constituye al sujeto como un agente de deseo y de insatisfacción. La aparición del lenguaje es el agente constitutivo del mundo simbólico y, por lo tanto, de la ley del padre y del falo como su signo trascendente. En este caso, la estrategia del orador consiste en autorresponderse a una pregunta y comenzar así, por medio del error, a establecer una primera relación analógica entre el lenguaje y el órgano sexual masculino: si todo significante remite a una sensación de ausencia y deseo, entonces el significado, como el falo, es el elemento encargado de llenar ese vacío y producir un cierto efecto de satisfacción. Por ello, aunque el orador se esfuerza por hacernos saber que su primera respuesta es falsa (y la niega y la reprime), podemos, sin embargo, detenernos en el *lapsus* y producir una primera interpretación: aquí el lenguaje y la palabra quieren funcionar como la “vaina”, vale decir, como el medio para poder penetrar a la muchacha y así satisfacer el deseo.

El uso oral del lenguaje, en este caso, un uso “cortés”, es, inicialmente, el signo de poder para intentar conquistarla. La oralidad, la palabra hablada, se propone como el arma para satisfacer el deseo y también para poder neutralizar esa sensación de ausencia que

descentra la identidad. Y aquí, como hemos dicho, sólo el hombre es el poseedor del lenguaje. La palabra le pertenece únicamente a él y la mujer es una ausencia y una continua negación. Por ello, no se trata sólo de afirmar la imposibilidad de la voz femenina sino su casi inexistencia dentro de los parámetros en los que este texto se ha producido. En las plazas peruanas, el hombre es el único sujeto autorizado para hablar; es él quien construye todas las representaciones y por lo tanto es el único sujeto que desea: **/te gusta esa chica/normal/sácala a bailar con educación/antes habían buenos piropos/**

El amor cortés es entonces el marco en el que la aproximación se realiza y es también la fórmula que define lo que se puede y lo que no se puede decir. Se trata de la construcción de un espacio a partir del cual van a producirse un conjunto de negociaciones respecto de la formación de las identidades sexuales y de los propios deseos. En ese sentido, como ya lo he subrayado, los obstáculos son los mecanismos mediante los cuales el deseo se incrementa y se activa la constitución de la identidad de los sujetos. Pero la identidad, que nunca es algo innato, se constituye relacionamente dentro de una dialéctica de negociaciones de poder. En ese texto, la mujer se convierte en un objeto donde el hombre deposita su lenguaje, proyecta sus deseos y va estructurándose como sujeto. Es frente a ella como el hombre intenta construir una identidad que lo satisfaga y no se le fragmente ante la tensión de pulsiones que ahí están interactuando.

De esta manera, el rechazo es solamente interpretado como parte constitutiva de la dinámica teatral y por ello el sujeto lo acepta sin hacerse mayores complicaciones **/tú normal no más/normal/normal/**. Al respecto, Žižek (1994) ha propuesto también que la pulsión masoquista resulta ser otra característica fundamental de la economía del amor cortés. Dicha pulsión se entiende como la externalización patente de un íntimo y privado dilema personal frente al cual nunca se deja de insistir. **/tú sé terco huevón vuelve a intentar/**. Es decir, la necesidad de satisfacción y el incremento del deseo es el motor que genera y da movimiento a toda esta dinámica. Aquí, el deseo es una especie de pulsión elusiva que se ha materializado tanto en la mujer como en la dinámica teatral que se ha comenzado a promover. La teatralización, la etiqueta y las fórmulas no son sino signos menores de una realidad psíquica mayor que ha

comenzado a reprimir un deseo más violento que, sin duda, está por detrás.

En las palabras de Danny, el deseo femenino se define sólo en su negatividad -el no querer bailar- y el orador parece únicamente concentrarse en las pulsiones masculinas. Claramente, el discurso focaliza su mirada desde una posición masculina que ha elaborado su estrategia solamente desde ese espectro. **/esa chica tiene que salir porque tú te lo estás proponiendo/y métetelo en la cabeza que esa chica sale/**. Es decir, no importa si ella tiene ganas o no; si le gusta o no le gusta bailar; si le cae bien o mal la persona que tiene frente a ella. Se trata únicamente de un deseo masculino que quiere ir imponiéndose pues de su satisfacción depende la constitución de una identidad masculina que siempre está por fragmentarse. En efecto, con cada “no” de parte de la muchacha, hay algo que el sujeto masculino pierde y que le será difícil recuperar. Esa pérdida desestabiliza la identidad (cortesana) que él, con tanto esfuerzo, ha estado intentando construir.

En ese sentido, la agresividad solamente surge cuando la identidad termina siendo cuestionada **/“no te conozco”/** y entonces al sujeto se le revela, de pronto, una fisura en la relación imaginaria que ha mantenido consigo mismo. El sujeto ya no es lo que cree ser y su confusión radica en que la gratificación narcisista se le presenta ahora solamente como un espectro y como una imagen. Dice Lacan:

La agresividad es la tendencia correlativa de un modo de identificación que llamamos narcisista y que determina la estructura formal del yo del hombre y del registro de entidades característico de su mundo.(1984: 73)

Por ello, no llama así la atención que el personaje quede tan afectado ante la última respuesta de la muchacha **/“no te conozco”/**, pues con esa frase se desarticula toda la identidad que el sujeto había intentado construir dentro de la teatralidad y del juego cortés al que se había sometido. Casi podría decirse que **/“no te conozco”/** equivale a haber dicho “no eres eso que crees” o “no has hecho nada”, y eso es justamente lo contrario a lo que había sucedido. De pronto, el sujeto masculino observa que su identidad se deshace y que se le presenta como una construcción inestable

y casi fantasmática. Abierta la herida, la respuesta será inevitablemente agresiva.

Si, como dice Butler (1990), la identidad es un proceso que se construye performativamente a partir de las representaciones que los sujetos hacen de sí mismos dentro de la interacción social, /“**no te conozco**”/ resulta ser una afirmación que ya no es el resultado interpretativo de una determinada realidad sino, más bien, el agente destructivo de una identidad en formación. Entonces, la agresividad aparece cuando el hombre ve desarticulada toda la identidad que había intentado construir y cuando fracasa en el intento de que ella lo reconozca como *alguien*. Por ello, en este momento, el hombre corta la estrategia del amor cortés e intenta imponerse ya de otra manera. Ahora, la identidad masculina ya no se basará más en la teatralidad sino, sobre todo, en el ejercicio de construcción de una autoridad que comienza a asumirse como excluyente y exclusiva: finalmente, él es de “su casa”, él “estudia”, él quiere ser “un profesional”, pero nunca sabemos nada de ella. La voz masculina radicaliza su monólogo y la mujer es llamada justamente al momento en que pretendía articular un discurso. /“**pero joven...**”/cállate/ dice el personaje y de esta manera el poder masculino deja de lado la teatralidad y las fórmulas, y termina por imponerse ya sin ningún tipo de juego.

Por oposición, la construcción de la identidad masculina es una descripción perfecta del estereotipo que de la mujer también se ha propuesto. Mientras que el hombre termina asociado con la “pura” actividad y el deseo, ella es solamente un sujeto pasivo y receptor. La mujer es representada como un sujeto paralizado que está esperando que la saquen a bailar. La mujer continúa sentada. Por el contrario, el hombre se desborda en acción y tiene que activar sus /**cuarenta millones de células/ neuronas/ hormonas/ hipotálamo/masa encefálica**/ para intentar satisfacer su deseo. Al mismo tiempo, llama la atención que el desafío con que el hombre reta a la mujer se enmarque dentro de un plano referido a la capacidad intelectual y a la inteligencia. La mujer, hemos dicho, es casi una ausencia dentro de este texto y es el hombre el agente encargado de la distribución de las identidades sociales.

/yo soy un muchacho de mi casa que tiene principios
morales/intelectuales y culturales que tú jamás los vas a

tener/porque así como tú lo ves/ pronto voy a ser un futuro arquitecto/me estoy preparando en la Universidad Mayor de San Marcos y en este cerebro tengo metidos más de cincuenta libros de filosofía y de escritores peruanos como Sócrates Aristóteles/Platón/César Vallejo/además tu cerebro ni siquiera se compara con el mío/

Es decir, si la identidad se construye relacionamente a partir de condiciones específicas -siempre delimitadas por negociaciones respecto del poder-; en este caso, el poder termina asociado con los libros y con la autoridad social que de ellos se desprende. Una autoridad que el sujeto se apropia al margen de todas las nacionalidades y que ha seleccionado únicamente a escritores hombres. No importa que Aristóteles y Platón no hayan sido peruanos. La nación es esencialmente masculina como lo es también la imagen del poder que aquí se está construyendo. Por ello, la caracterización determinista no tarda entonces en aparecer: **/yo tengo principios morales intelectuales y culturales que tú jamás los vas a tener/**.

En suma, todo el conjunto de acercamientos caballerosos no han hecho sino presentar las distintas máscaras de identidad y de juegos performativos mediante los cuales el hombre, monológicamente, quiere satisfacer sus deseos y llegar a ser reconocido. Cuando esta situación llega a su límite y al consecuente fracaso, el sujeto recurre a la violencia y ella sí parece constituir una señal más estable de una posible identidad; una identidad frágil que ha sido solamente formada a partir de fragmentos ilusorios que han ido articulándose con el fin de poder acercarse y conquistar al objeto de deseo.

/y así que baila conchatumadre/ es el momento de mayor violencia textual y, paradójicamente, de satisfacción final del deseo. Pero no se trata de un deseo compartido sino, únicamente, del interés masculino que termina imponiéndose con toda su fuerza y verticalidad. Estamos ante la palabra que actúa performativamente a pesar de su continuo fracaso. Aquí, otra vez, es el lenguaje el que se enuncia desde una sola voz ya en el límite de la pulsión masoquista y de la identificación narcisista. Con esta frase, el sujeto detiene la teatralidad del amor cortés y restablece su autoridad desde otro espacio. Sin embargo, se trata solamente de un signo que dura un pequeño instante pues curiosamente la dinámica del amor cortés se reactiva y el juego, otra vez, comienza con sus fórmulas:

/y ahí enamora/enamora/pídele perdón/amiga perdón/yo soy
recontra bromista/mas si no viene tu enamorado/yo te puedo llevar
en mi carro/¿qué cosa?/¿piensas que no tengo carro?/tengo carro/lo
he dejado en el parque/está tragando pasto/y sigue enamorando/

De esta manera la pasión, desbordante y violenta, vuelve a reprimirse y se vuelve a ingresar en la sublimación teatralizada. Otra vez el juego sexual, y la distancia, y las máscaras, y mujer como un objeto de deseo. Al autoconstruirse como un amante en servicio de la dama, el hombre reconstruye la dominación masculina y reafirma el poder que por un instante se había desestabilizado. Si de aquí surge alguna culpa /**pídele perdón/“amiga perdón...”**/, ésta sólo se expresa como una exteriorización que finalmente es autocontemplativa y tanática. La construcción de la distancia cortesana entre ambos géneros concluye, otra vez, con la imaginación de un objeto de deseo donde el hombre vuelve a proyectar, sintomáticamente, todo el ideal narcisista.

Representaciones similares a ésta ocurren todos los días en las calles de Lima y una gran cantidad de gente se divierte escuchándolas. Por ello, ahora me interesa analizar otra que ya no grabé en el penal de San Jorge sino en el Jirón de la Unión en pleno centro de Lima. Eran cerca de las seis de la tarde, un sábado normal como cualquier otro. Ese día, sin embargo, por ser un fin de semana, me había llamado la atención la cantidad de parejas de enamorados que estaban en el ruedo y que se divertían con los chistes de los cómicos. Estuve conversando con algunos de ellos y me quedé pensando en otro tipo de dimensiones del espectáculo callejero: las entradas a los cines y a los teatros son inaccesibles para las clases populares y, por ello, mucha gente acude a las plazas y ahí se divierte colaborando con una propina. El espectáculo no tiene un precio definido y se trata, simplemente, de pagar lo que uno considere éticamente justo. Ese día, como casi todos los fines de semana, muchas parejas de enamorados y esposos estaban en la plaza compartiendo dicho espacio. Todos ellos se rieron muchísimo con el siguiente discurso:

/yo digo a todos los hombres que nunca le peguen a una mujer/
 carajo/si hay acá alguna dama que me está escuchando/si su
 enamorado le mete la mano/hazle el pare/desahuévalo/"ahí
 no"/"nunca más"/termina ahí no más/porque el hombre promete
 promete hasta que te lo mete y luego cagao/porque el amor
 empieza con besos y abrazos/"mi vida" los primeros días/dos tres
 meses/cinco meses/ocho meses/ "mi amor mi vida vamos a pasear"/
 todo es besos y abrazos/carajo alguien la mira y ese pata saca la
 cara por ti/"qué la miras a mi germa carajo"/"no la mires no sabes
 que la puedes ojear/voy a tenerle que pasarle huevo toda la noche"/
 tanta huevada carajo/"vamos mi amor"/al cruzar la pista/"señor por
 favor pare su carro/va a pasar mi enamorada/va a pasar mi futura
 esposa/pasa mi vida/cuidado con ese papelito"/

/así es cuando el amor recién empieza/pero cuando se casan vienen
 los hijos/¿será igual?/las huevas/el hombre ya no te saca a pasear/el
 hombre camina solo adelante/la mujer tiene que ir corriendo con los
 hijos atrás/Roberto espera/ "camina chucha de tu madre"/si cruza la
 pista/"mi amor el carro"/"muere bruja de mierda"/es así/el hombre
 aprovecha a esa mujer/a veces le chanca/le pega/por eso señorita
 estudien/prepárense/háganse de una profesión para que ese hombre
 no les pegue/porque ese hombre es una mierda/todos los hombres
 son una mierda/todos/menos yo/porque yo qué mierda le voy a
 pegar a una mujer/a mí me pisa/me caga/

/el hombre carajo puta le pega a la mujer/se emborracha/pero
 el hombre es rata también pues/sabe a quién le pega/no le
 pega a cualquier mujer/no le pega a una profesional/¿tú crees
 que el hombre le pegaría a una abogada?/¿a una juez?/¿a una
 psicóloga?/¿a ver pégale a una psicóloga?/puta te cagas huón/
 no ves que ella sabe de cerebro/te mira/te concentra/huaaaa.../
 te vuelve loco/o pégale a Gaby Pérez del Solar/esa mujer que
 tira voley como mierda/a ver/"oye Gaby concha..."/¿qué me has
 pegado?/puta ya te cagaste/más para allá/más para allá/esa mujer
 se hace atrás se concentra y alucina que tu cabeza es una pelota/
 se prepara/se acuerda de Seúl/"Manos peruanas..."/fuaaaa/
 punto/cagado/recoge tu cabeza en Comas huevón/o pégale a
 una mujer policía/ah tas huevón/a mí/concha.../¿qué? ¿me has
 pegado?/ya documentos carajo mucha huevada/te desahueva/o
 ¿pégale a una abogada?/¿qué Roberto me has pegado?/ya esto
 no se queda así/mañana se va a hinchar mierda/ya te cagaste/a
 mí no me vas a meter la mano yo conozco mis derechos/mañana

temprano te espero en el palacio/te caga/esa mujer sabe de ley/
 agarra una máquina un papel/firma/tu firmas/cadena perpetua/¿o
 no es así?/

/yo digo por qué pegamos a la mujer si gracias a ella tenemos todo/
 gracias a ella no nos falta nada/alucina el mundo puro hombre/
 cómo mierda andaríamos/puta puro hombre/chucha/concha/pero
 gracias carajo a ella tenemos todo/por qué pegarle a una mujer si
 de ella salimos nosotros y tú sabes lo que aguanta una mujer nueve
 meses/tenerte acá adentro/encima que tú adentro jodes huevón/
 pateas el hígado/jalas la tripa/puñeteas el corazón/quieres salir
 a cada rato/buscas hueco/tu mamá te lleva al mercado/eres una
 mierda/sacas la mano te robas la naranja/somos así/me haces hablar
 huevadas/

/a veces carambas yo digo gracias a la mujer tenemos de todo y
 encima abusamos y le pegamos/mira yo digo hasta dónde es de
 poderosa la mujer/cuando un hombre le deja a esa mujer no se
 mata ah/pero el hombre ¿se mata o no se mata?/el hombre se
 mata/ten por tu seguridad que el hombre se mata/¿no has visto
 la mayoría qué hace?/“no mi germa me ha dejado/María sin ti la
 vida no vale nada”/¿has visto?/se corta/¿has visto no?/mi germa
 no/tas huevón/agarra una botella/ por ti María/ ya../tú también/yo
 digo también a los hombres por qué llegar al extremo de cortar a
 nuestro amigo/¿qué mierda te ha hecho este pobre angelito?/si él
 en las buenas y en las malas te acompaña/donde vayas va contigo/
 tú vas al tono/estás bailando eso goza chévere/él también baila/eso
 ahí/por qué carajo clausurarlo/estás en una bronca/oe concha a mí
 tas huevón/estás/él te ayuda/mete cabezas/¿sí o no?/si le meten
 un tabazo claro ahí lo cagaron/pero cómo lo vas a cortar/si donde
 vayas te acompaña/¿es así o no amigo?/¿o tú lo has dejado colgado
 en tu casa?/no no seamos francos/donde sea nos acompaña/señor
 ¿sí o no?/¿usted lo ha traído?/claro/a ver sáquelo un ratito para
 verlo/más bien cuídalo/estímalo/está haciendo frío téjele su chalinita
 ahí/envuélvelo/no vaya a ser que se resfríe/le agarre moquillo/

(Pompim, Jirón de la Unión, agosto 1996)

En la performance anterior, la palabra había sido el arma del hombre pero no de la mujer. En ésta, estamos también ante el intento por restablecer un poder masculino que por diferentes circunstancias ha comenzado a sentirse amenazado. Para Fuller (1997),

uno de los rasgos característicos de la construcción de la masculinidad en el Perú consiste tanto en la afirmación frente a otros varones de unos supuestos atributos “masculinos”, como también del conjunto de prácticas de autoridad que se imponen sobre las mujeres. De esta manera, este discurso puede comenzar a entenderse como la ejecución de una estrategia retórica cuyo objetivo consiste en el mantenimiento del poder masculino a pesar de algunos desafíos a los que parece haberse visto expuesto últimamente.

Sin embargo, el espacio público sigue siendo, en su mayor parte, masculino. Aunque durante un instante el orador se dirige a la mujer **/si hay aquí una dama que me esté escuchando/**, es claro que estamos ante un discurso producido por un hombre **/yo digo a todos los hombres que nunca le peguen a su mujer/** y dirigido básicamente a ellos. Este texto se enuncia desde una posición masculina y sus significados se encuentran condicionados dentro de los parámetros que tal perspectiva implica. Por ello, aquí, la focalización masculina no sólo representa las identidades sexuales: las construye y las distribuye públicamente entre los oyentes.

Las palabras del cómico comienzan subrayando que sólo cuando la mujer sea profesional el hombre podrá cuestionar su propia violencia. Claramente, el texto establece asociaciones entre “género” y “educación”, y así irá proponiendo un conjunto de significados que comenzarán a activarse para la distribución de las identidades sociales desde esa perspectiva. Casi podría decirse que la construcción de las identidades en el Perú pasa siempre por el mito de la educación y por la dependencia -o rebeldía- que los sujetos establecen a partir de la interiorización de su ideología.

Entonces, estamos aquí ante el intento de domesticar esa nueva y posible actividad femenina. Si la mujer llegara a estudiar como el hombre, se trata de encontrar una nueva manera para volver a ejercer el control sobre ella. Más que por ser mujer, la violencia masculina parece ocurrir por la posición que la mujer ocupa en la sociedad cuando ella no tiene cómo figurar y no puede salir de una situación social fuertemente opresiva. El hombre le pega a la mujer porque la mujer es lo más bajo dentro de la escala social. Así, algunas preguntas pueden saltar a la vista: ¿Qué cosa connota, para este discurso, que la mujer llegue a tener una profesión y se desarrolle públicamente? ¿Con qué tipo de necesi-

dades y deseos sociales se relaciona el estudio de la mujer y qué imágenes sociales se construyen entre los géneros a partir del mito de la educación?

Pienso que la problemática referida a las relaciones entre la esfera pública y la privada es la que quizá puede estar estableciendo buena parte de los significados de este texto. Entremos en ella. Ha sido justamente el pensamiento feminista el que mejor ha establecido la crítica a esta división liberal como si éstos fueran espacios contrapuestos y como si lo privado se encontrara despolitizado y muy ajeno a las relaciones de poder. El discurso feminista ha cuestionado tal división y ha subrayado cómo la construcción histórica de la esfera pública descansó sobre una serie de exclusiones que justamente fueron sus agentes constitutivos. Nancy Fraser (1993) explica que aquello que los burgueses llamaban “lo público” no era exactamente “lo público”, pues nunca existió una sola y única esfera pública, sino muchas que estaban en tensión buscando conseguir la hegemonía social.

Básicamente, puede decirse que la esfera pública fue un lugar de dominio masculino codificado con las características que se atribuían solamente a los hombres burgueses: la razón, la fuerza, la cultura y la política. Así, los intereses de las mujeres (asociadas con el mundo “natural”), de los campesinos o de los no-letrados nunca fueron incluidos y por ello su expansión puede entenderse como el triunfo hegemónico de la burguesía que finalmente terminó por subordinar en su orden a los intereses de todos los otros grupos subalternos. En el Perú la esfera pública burguesa se comenzó a construir desde la independencia y fue codificada únicamente a partir de los intereses de un pequeño grupo letrado, criollo y masculino.

En ese sentido, llama la atención que en esta performance de Pompim no aparezca la palabra “dinero” y que en el caso de la mujer una carrera profesional no termine finalmente asociada con beneficios económicos. En esta representación, el poder económico no parece ser una aspiración femenina y la mujer lejos está de llegar a poseerlo. Según el texto, una profesión para la mujer nunca es una vía de acceso al dinero sino casi un mecanismo para la construcción de una imagen pública que termina asociada únicamente con el aumento de poder, prestigio social, y de una autoridad mayor dentro del hogar. Aunque tener una profesión implicaría comenzar a participar de la esfera pública, en el caso de la mujer, esa activi-

dad solamente tiene sentido por las consecuencias que en el nivel privado, doméstico, esta nueva situación le va a proporcionar. Vale decir: con una imagen pública reconocida, en la casa, en lo privado, el hombre entonces ya no podrá pegarle.

Aunque las palabras del orador también han hecho referencia al tópico del amor cortés, se trata de una perspectiva que reflexiona sobre su dinámica con una cierta distancia. No se trata así, como en la performance anterior, de “instrucciones para enamorar” sino, más bien, de una reflexión masculina sobre el deseo y el desgaste social al que éste se ha visto sometido a causa del tiempo y la rutina.

/así es cuando el amor recién empieza/pero cuando se casan vienen los hijos/¿será igual?/las huevas/el hombre ya no te saca a pasear/ el hombre camina solo adelante/la mujer tiene que ir corriendo con los hijos atrás/“Roberto espera...”/ “camina chucha de tu madre”/si cruza la pista/“mi amor el carro”/“muere bruja de mierda”/

Si al final de la performance de la cárcel el sujeto ponía fin a la teatralidad cortesana con un **/baila conchatumadre/**, en esta cita, enunciada por otro cómico en otro día, la violencia aparece con igual fuerza y casi con las mismas palabras: **/camina concha de tu madre/** La mujer continúa siendo representada fuera de la acción **/...con los hijos atrás/** y simbolizando algo que ya no satisface ni incrementa los deseos. En esta cita, el hombre camina solo adelante y es él el que tiene la palabra final. Es él, el último que enuncia y su autoridad se refuerza porque son únicamente sus palabras las que hacen reír y las que finalmente hacen algo con los espectadores. Cuando en brevísimas ocasiones las palabras optan por dirigirse a las mujeres, simplemente lo hacen como una estrategia para subrayar otro tipo de intereses. En la retórica de este texto, dirigirse a la mujer continúa siendo una manera de hablarle a los hombres:

/por eso señorita estudien/prepárense/háganse de una profesión para que ese hombre no les pegue/porque ese hombre es una mierda/todos los hombres son una mierda/todos/menos yo/

La cita ejemplifica muy bien la producción de este texto si lo entendemos como un mecanismo discursivo de cuestionamiento y restitución de poderes masculinos dentro de una teoría que explica cómo la identificación narcisista surge como producto de los

diferentes mecanismos de individuación y constitución del yo. En el psicoanálisis, el cinismo se define como una pulsión narcisista preocupada únicamente en la satisfacción del deseo personal y muy indiferente ante cualquier otro tipo de implicancias. Para algunos teóricos discutidos por Zizek, el hombre cínico reconoce la distancia entre la máscara ideológica y la realidad social, pero sin embargo continúa insistiendo en la máscara (1992: 56-7): **/todos los hombres son una mierda/todos/menos yo/**

Es decir, si en un primer momento las palabras del cómico se encargan de desautorizar el poder masculino, criticándolo y cuestionándolo, al instante no hacen sino restaurarlo pero ya desde una perspectiva radicalmente autocontemplativa y cínica. El sujeto restablece su poder y con ello, por metonimia, lo sostiene para el grupo masculino al que pertenece. Por eso, aquí la pulsión narcisista no excluye que sus palabras sigan dirigiéndose hacia receptores masculinos con los que ya se han establecido relaciones de complicidad e interés: **/yo digo por qué pegamos a la mujer si gracias a ella tenemos todo/gracias a ella no nos falta nada/**

Una vez más, la mujer termina siendo representada como un espejo ante el cual el hombre proyecta un ideal -narciso- que siempre está dispuesto a defender. El “otro” femenino se entiende como la condición necesaria para la construcción de un sujeto fálico y poderoso. La descripción de la mujer -la información que de ella se nos da- es al mismo tiempo información sobre el hombre y sobre el ejercicio de su poder. Solamente frente a ella es que el hombre se construye como un sujeto estable y reclama autoridad. Estar frente a la mujer resulta ser el espacio privilegiado para construir una identidad que es el resultado tanto de la articulación de estrategias discursivas relacionales como del establecimiento de los límites y las fronteras.

Para Butler (1993), la identidad de género se adquiere a través de dos mecanismos fundamentales: la actuación y el repudio. La actuación es la manera en que construimos nuestra identidad a partir de la reiteración de normas sociales que se asocian con ella: un hombre tiene que actuar como si fuera un hombre. A su vez, el repudio es una pulsión cultural, que está constantemente limitando las fronteras de la identidad y de esta manera definiendo lo que los sujetos no deben ser:

/alucina el mundo puro hombre/cómo mierda andaríamos/puta puro hombre/chucha/concha/pero gracias carajo a ella tenemos todo/¿por qué pegarle a una mujer si de ella salimos nosotros?/

Para este discurso, el mundo homosexual es un mundo abyecto donde no hay fronteras que definan la identidad y al que se percibe como una amenaza. La mujer neutraliza tal amenaza y es la encargada de confirmar la identidad del sujeto. En ese sentido, el cómico afirma que la característica básica de la mujer es la destinada a la reproducción social y, por ello, su discurso se esfuerza tanto en representar el embarazo. Con ello no se consigue sino producir la identificación entre “mujer” y “madre” que, como sabemos, trae dentro de sí una larga tradición de intereses en la distribución de roles sociales. La mujer es la madre, y el lugar de la madre es el hogar. En realidad, el discurso afirma lo siguiente: aunque estudie y llegue a tener una profesión, la mujer seguirá siendo madre. Como madre, es solamente el origen de un yo masculino que se encuentra siempre activo y que nunca deja de querer asumir roles protagónicos.

/encima que tú adentro jodes huevón/pateas el hígado/jalas la tripa/puñeteas el corazón/quieres salir a cada rato/buscas hueco/tu mamá te lleva al mercado/eres una mierda/sacas la mano te robas la naranja/somos así/

En conclusión: se trata de no pegarle a la mujer para que siga siendo madre y para que la estabilidad del sujeto masculino no se sienta amenazada. Otra vez, la mujer termina siendo asociada con el mundo natural y con la esfera privada. El discurso del orador ha tenido como uno de sus objetivos prevenir: **/si tu enamorado te mete la mano/hazle el pare/desahuévalo/“ahí no”/“nunca más”/termina ahí no más/** y de esta manera se ha propuesto neutralizar tal posibilidad con una acción que es discursiva y que se articula a manera de consejo. El consejo es aquí alianza y mecanismo de complicidad entre los hombres. El consejo es poder. Entonces, el poder reflexiona y elabora productivamente su estrategia. Como explicó Foucault, más que reprimir, el poder produce. Y lo que aquí se produce es un determinado tipo de representación y una estrategia destinada a mantenerse y a reproducirse.

Pero no se trata de un poder ubicuo, descentrado, anónimo e impersonal. En su crítica a Foucault, Hartsock (1987) ha afirmado que si por un lado Foucault tiene razón en subrayar las características “productivas” del poder (como una fuerza permanente, repetitiva, y casi omnipresente), no la tiene en otro sentido pues su abstracción es tan radical que parece despojar al poder de las relaciones sociales, materiales y concretas, con las que inevitablemente está siempre comprometido. Hartsock (1987) subraya que en la sociedad contemporánea no se puede pensar que el poder sea solamente una fuerza anónima y ubicua; el poder, para ella, es masculino y desde ahí, desde esa condición, es que ha contaminado todo el cuerpo social.

Como lo explicó Lacan, el poder masculino se sustenta en la ley del padre y en la representación que de ella emerge. Por ello, al final de su discurso, el orador termina con una entusiasta apología fálica que entiende al pene como un significado primordial ordenador y distribuidor de los roles sociales en la vida. Muchos años antes Freud había explicado que la diferencia sexual se revela a partir de un acto de la mirada, pues ésta se basa en una imagen visual que detecta la presencia o ausencia del órgano sexual masculino. El niño descubre que la niña no tiene pene e imagina que fue castrada. Por ello, es muy interesante notar cómo este discurso desconfía de su construcción discursiva -de su propia apología fálica- y quiere materializarse en una mirada material y concreta **/¿usted lo ha traído?/claro/¿a ver?/sáquelo un ratito para verlo/.**

El órgano sexual masculino, sin embargo, tiene siempre un significado ambivalente: si por un lado es el signo de la identidad masculina (y de su poder), por otro también representa el miedo a su pérdida y a la castración. La castración, como se sabe, es un miedo masculino que estructura su identidad y que está relacionada tanto con la renuncia a las fantasías con la madre como también al sistema de alianzas que el niño establece para identificarse finalmente con el padre y construir así su identidad masculina. Pero se trata de una identidad siempre inestable pues no solamente se ha constituido como una renuncia al objeto primario del deseo, sino que a la vez nunca deja de sentir el temor a la castración o, con mayor fuerza, a la propia automutilación: **/yo digo por qué llegar al extremo de cortar a nuestro amigo/.**

Entonces, estamos aquí en el punto máximo de la enunciación masculina y en el momento donde el poder se manifiesta en toda centralidad. La apología del orador que muestra el deseo de continuar cargando al falo de un significado trascendental es, además, un acto donde ya comienza a generarse y construirse ese poder. Por ello, como lo subrayaba Fraser (1993), la esfera pública no es solamente un lugar de constitución de opiniones públicas sino también de formación de identidades sociales.

Todas estas palabras exponen que la violencia doméstica en el Perú es un grave problema social que se encuentra relacionado con el lugar de la mujer en la sociedad y con la presión ejercida sobre ella. En ese sentido, la violencia doméstica sólo comienza a cuestionarse cuando la mujer llega a tener una profesión y, por lo mismo, a conquistar un espacio público de reconocimiento social. Este texto, sin embargo, no debe entenderse como una descripción o una evaluación de tal problemática sino, más bien, como la elaboración de una nueva estrategia masculina para continuar ejerciendo el control social, vale decir, como la manera que tienen los hombres peruanos de recuperar el poder perdido a causa de las nuevas mujeres fálicas.

En ese sentido, a diferencia de la mujer (que finalmente es *madre*), el hombre termina siendo representado como un sujeto unificado, integrado y autosuficiente. El falo es el símbolo de su identidad y su apología se ha hecho presente en las calles de Lima. Se trata ahora de un sujeto poderoso y autosuficiente que al final del discurso se regodea textualmente en su propio placer y en la propia contemplación narcisista: **/cuídalo/estímalo/está haciendo frío/téjele su chalinita ahí/no vaya a ser que se resfríe/le agarre moquillo/**

Queda entonces clara la fragilidad de la identidad del sujeto masculino, quien parece haber construido su poder sólo discursivamente. Todo este discurso indica una crisis en la identidad de género masculino -antes clara y poderosa, descansando en el poder fálico y en la esfera pública y ahora amenazada por la mujer abogada o voleibolista. Si, otra vez, los sujetos se constituyen a partir de las representaciones que de ellos se hacen, aquí no queda sino subrayar el sistema compulsivamente patriarcal que genera la articulación de las imágenes que los discursos han propuesto. El "otro" femenino es una estructura diferencial para producir la identidad desde una enunciación que domina y que intenta continuar ejerciendo el po-

der sin concesiones. No obstante, a la vez, se trata de un poder que demuestra el miedo a su pérdida: el miedo a la castración. Por ahí quizá resulta más claro continuar insistiendo en la conflictiva inestabilidad de estas palabras.

En sus performances orales, los cómicos ambulantes nunca hablan de la homosexualidad como tema explícito pero siempre aluden a ella y no dejan de representarla a través de varias y distintas maneras. Lo que quiero decir es que si por un lado no hay por las calles limeñas oradores que narren el tema mediante la elaboración de historias testimoniales o discursos ideológicos preestablecidos, por otro, sí ocurren en las plazas un conjunto de obsesivas representaciones de juegos homoeróticos y de atracciones masculinas. A diferencia de los otros temas que he venido analizando a lo largo de este libro, el referido a la homosexualidad parece presentarse con una complejidad mayor: un cierto silencio respecto de su elaboración discursiva; una presencia visual sumamente recurrente.

Una anécdota puede ejemplificar bien el asunto. Un día estaba yo grabando distintas presentaciones dentro del ruedo y de pronto me di cuenta de que Centavo me estaba llamando desde afuera. Sus gestos con las manos me hicieron intuir que algo importante pasaba y decidí salir al instante. Cuando ya me encontraba en el exterior, me preguntó: ¿Quieres conocer bien lo que es un ruedo? ¿Quieres saber bien lo que pasa por la calles? Bueno -le dije-, y entonces se agachó y se puso a mirar lo que ocurría entre las piernas de los espectadores. Yo imité el gesto y observé que dentro de la gran apiñadera de público, dos espectadores estaban toqueteándose. Centavo se rió y me dijo: “Aquí vienen *cabros* como mierda, *enfermos* a montones”.

En otras palabras: hay una realidad que parece quedarse en los márgenes del ruedo y que cuando ingresa a él lo hace, no como un tema explícito y autosuficiente, sino más bien como una realidad subliminada a la que sin embargo se alude grotescamente mediante un conjunto de gestos y signos que todos perciben al instante. En el Perú, como bien podría demostrarlo la anécdota que acabo de relatar, la homosexualidad no existe como un discurso de identidad enunciado por sus propios agentes sino sobre todo como una cate-

goría que se juzga y describe desde muy afuera. Por ello, cuando la homosexualidad aparece dentro del ruedo, ocurre casi siempre de una manera violenta y abyecta.

Hay además varios otros puntos que conviene destacar: en las calles peruanas las alusiones a la homosexualidad o al afeminamiento producen risa y ellas se han convertido en uno de los recursos más utilizados para generar el asentimiento y satisfacción en el público participante. Si la gente que cruza las plazas se detiene para escuchar hablar a los cómicos ambulantes lo hace porque desea reirse un buen rato y porque está dispuesta a intercambiar algunas de sus monedas por el conjunto de representaciones que ellos promueven. Ahí, en la plaza, la gente se ríe de la homosexualidad y esa risa bien podría interpretarse como el signo que indica la sólida presencia de un tabú, vale decir, de una realidad escondida y sumamente sublimada.

Obsesionados con el afeminamiento, la figura más utilizada es la del travestí, y en muchas de sus presentaciones los cómicos ambulantes no dudan en vestirse como mujeres y en ponerse a actuar según el estereotipo que se tiene de ellas. Por lo general, estas escenas adquieren una dimensión grotesca que se refuerza extratextualmente por el hecho de que en las calles muchos de los cómicos son conocidos como gente *achorada* y, por lo tanto, como poseedores de un marcadísimo patrón de masculinidad.

En las calles, el travestí es la figura que se apropia de los signos que supuestamente definen la feminidad pero sin borrar completamente su sexualidad masculina. Por ello, desde el psicoanálisis, se ha dicho que se trata de un signo que representa tanto al poder simbólico del falo como también a la posibilidad de su ausencia. A partir de los apuntes de Freud sobre el fetichismo, Yarza ha explicado que la figura del travestí puede entenderse como alguien que tiene miedo de la castración pero que al mismo tiempo piensa siempre en ella como posibilidad amenazante (1999: 90). En ese sentido, frente a la figura del travestí, nos encontramos frente a un signo que pareciera cumplir una doble función: negar y representar. Desde ahí la tensión que provoca y desde ahí también la compleja ambigüedad de sus significados.

El travestí es así una presencia que desestabiliza las identidades de género y que por lo tanto representa una ruptura ante las rígidas oposiciones con las que éstas han sido socialmente cons-

truidas. El travestí es un signo intermedio que necesita ser interpretado como un intento de querer superar la dialéctica entre deseo y represión y por ello asume siempre una presencia amenazante (Garber 1993: 36). En una realidad homofóbica como la peruana, donde los hombres se ven constantemente compelidos a demostrar su hombría (Callirgos 1998: 34), sin duda el travestí es un sujeto amenazante porque genera un espacio de confusión y porque se encuentra situado muy al margen de la disciplina social impuesta.

Las escenas de seducciones masculinas son siempre ambiguas: por una parte provocan la burla de todos los espectadores pero, por otra, revelan una obsesiva necesidad de escenificar y destapar algo que se encuentra oculto y socialmente reprimido. Por ello, creo que no es exagerado afirmar que la construcción de figuras y personajes travestís -y del éxito que ellos tienen por las calles y ahora en la televisión- constituye una manera de controlar pulsiones y ansiedades que necesitan desplazarse fuera de uno y configurarse muy lejos de la identidad personal.

Desde ahí, lo que todas estas performances quieren proponer es la demostración de una identidad masculina que no cree tener fracturas y a la que siempre se la quiere ir cargando de un conjunto de demostraciones de poder. Ser hombre en el Perú significa poder demostrar públicamente un ejercicio de poder. En tanto sociedad homofóbica, vale decir, en tanto el temor ante los impulsos homosexuales resulta amenazante, la masculinidad se convierte en una especie de cualidad que necesita ser constantemente afirmada sin importar los extremos de violencia que tales ejercicios pueden traer consigo.

Al respecto, el siguiente texto puede ser un buen ejemplo de esta situación. *Pompim* ya había terminado de narrar historias graciosas y en ese momento estaba motivando a la gente para conseguir de ellos algunas monedas. De pronto, dijo lo siguiente:

/a ver/hay que colaborar/¿no tienes un sol?/échate cuatrocientos/o quinientos/¿no tienes quinientos?/te vuelvo a repetir/échate cuatrocientos/¿no tienes cuatrocientos?/échate trescientos/¿no tienes trescientos?/échate veinte céntimos/¿no tienes veinte céntimos?/ échate diez céntimos/¿no tienes diez céntimos?/échate un ratito para violarte/

(Pompim, Parque Universitario, junio 1999)

Llama la atención que aquí la imagen homosexual no aparezca con las características de un tabú -es decir, como una especie de *lapsus* automatizado- sino por el contrario con las connotaciones de una posibilidad concreta y muy directa. Se trata, por ello, de una escena muy curiosa: hay un sujeto que no pierde su masculinidad por penetrar a otro sino que tal acto contribuye más bien a reforzar ese poder y a subrayar aun más una supuesta identidad estable y muy masculina.

Ocurre así la cosificación del cuerpo del otro no como objeto de deseo sino, simplemente, como material de intercambio. En las palabras de Pompidou, entre objeto sexual y dinero se establece una correspondencia notable: si no tienes dinero, entonces tú mismo, como la moneda, deberás ser un objeto intercambiable. Para sus intereses, el otro deja de ser un agente y se convierte en un depósito; deja de ser un sujeto para convertirse en un objeto. A mi parecer, la construcción social de la masculinidad en el Perú está relacionada justamente en esas características: el ejercicio violento del poder, la cosificación pasiva del otro, y la represión ansiosa de cualquier signo que delate un conjunto de complejas pulsiones contra las que se está intentando luchar.

VI. “Leer en reversa”: memoria popular y contrahistoria. Proyecto migrante y recuerdo del Inca

Desde una amplia perspectiva bien podría decirse que uno de los más obsesivos temas en la producción de imaginarios en el Perú ha sido aquél referido a la pregunta y a la representación sobre la pérdida. Por *pérdida* entiendo el ingreso a un orden simbólico construido desde la modernidad y que tiene, en la escena de Cajamarca, su más impresionante símbolo. Como lo expliqué en un anterior capítulo, a partir de ese momento, los hombres andinos quedaron sujetos al poder de la escritura y de una ley que no ha dejado de subordinarlos¹. Pérdida, por tanto, de algo de la propia historia, de una parte de su significado y del sentido de la identidad; pérdida, además, respecto del control de la representación, la ilusión de autonomía y constatación de una marginalidad impuesta frente a la cual parecen no existir lugares de salida; pérdida -entre muchas más- del prestigio de la palabra oral y sometimiento al poder de una escritura que regula, dispone y controla sin piedad la vida comunitaria.

¿Cuál es la relación que una sociedad tiene con su propia historia? ¿Cómo acceder al pasado de una manera que no sea nostálgica? ¿Cómo reinterpretar el pasado a la luz de una arrolladora modernidad que casi ha ocupado todos los espacios? ¿Cómo leer con simultaneidad desde el presente el pasado histórico y activarlo con una representación nueva de nuestra identidad? ¿Cómo, a fin de cuentas, preguntarse por la historia escrita y reinterpretarla desde una memoria popular oral y subalterna?

Quiero discutir estas preguntas a partir de algunas imágenes que los cómicos ambulantes utilizan para proponer una nueva manera de memoria histórica, pero también a partir de un debate académico que ocurrió durante la década del ochenta dentro de la reflexión sobre la cultura y las identidades peruanas. Me refiero a la discusión que enfrenta los impulsos utópicos y mesiánicos de la cul-

1. Cornejo Polar (1993a) y Mac Cormack (1988) son quienes mejor han explicado tal acontecimiento.

tura andina con aquellos pragmáticos y utilitarios que han venido de la modernidad como necesidad de sobrevivencia en un fin de siglo marcado por la globalización, la desigualdad y las condiciones periféricas. Aunque se trata, en realidad, de un debate con mucho más aristas de las que voy a citar, me parece que el tema y las posturas de los autores seleccionados pueden conducirnos a repensar las relaciones entre la construcción de nuevas subjetividades y el sustrato histórico del que parecen desprenderse².

De esta manera, se puede comenzar afirmando que fueron Alberto Flores Galindo y Manuel Burga quienes introdujeron en diversos artículos y en libros paralelos la categoría de “utopía andina” como un elemento teórico para observar continuidades imaginarias en los movimientos sociales de la historia peruana. Desde una perspectiva profundamente comprometida con la reflexión histórica, por “utopía andina” ellos hicieron referencia a la constante recreación utópica del imperio incaico -que ocurre hasta hoy en día- representándolo como una sociedad justa e igualitaria y “propuesta como alternativa al presente” (Flores Galindo 1988: 248). En el Perú, como ambos lo afirmaron, los incas han sido siempre objeto de una recreación popular y estas imágenes han proporcionado una cierta unidad imaginaria a una realidad social que es, a todas luces, fragmentaria y heterogénea. Pero además, a lo largo de la historia, la utopía andina ha contribuido a impulsar diversos movimientos sociales de carácter popular y reivindicativo.

La utopía andina son los proyectos (en plural) que pretendían enfrentar esta realidad [la andina descrita como fragmentada y violenta]. Intentos de navegar contra la corriente para doblegar tanto a la dependencia como a la fragmentación. Buscar una alternativa en el encuentro entre la memoria y lo imaginario: la vuelta de la sociedad incaica y el regreso del Inca. Encontrar en la redificación del pasado, la solución a los problemas de identidad...[Pero] la utopía andina no es únicamente un esfuerzo por entender el pasado o por ofrecer una alternativa al presente. Es también un intento de vislumbrar el futuro. Tiene esas tres dimensiones. En su discurso importa tanto lo que ha sucedido como lo que va a suceder. Anuncia que algún día

2. En mi opinión, las visiones más claras y esclarecedoras del asunto se encuentran en los artículos de Mayer (1991) y Degregori (1995).

el tiempo de los mistis llegará a su fin y se iniciará una nueva edad. (Flores Galindo 1987: 14 y 84)

La construcción de la utopía andina ha utilizado históricamente varios elementos pero se puede afirmar que tuvo como base un impulso mesiánico heredado del mito de Inkarry. Como se sabe, el mito del Inkarry surgió cuando las huestes de Toledo -ante la presencia de miles de indígenas en el Cusco- le cortaron la cabeza al último inca rebelde, Tupac Amaru I. Se cuenta que al momento de la decapitación los indios asistentes lanzaron un agónico grito de desesperación y que al instante Toledo ordenó que la cabeza se exhibiera públicamente en el medio de la plaza. La leyenda cuenta que la cabeza, en vez de descomponerse, comenzó a embellecer y obligó al Virrey a mandarla a sacar bruscamente para enterrarla luego en algún lugar del que nadie tuvo noticia (Burga 1988: 120).

El mito de Inkarry surgió en este momento y narra la recomposición interna del Inca debajo de la tierra con el objetivo de restablecer el imperio incaico y expulsar definitivamente a los colonizadores españoles. Como explicaba líneas arriba, esta recreación imaginaria ha actuado a lo largo del tiempo como una especie de *texto perdido* y a partir de ahí se han depositado diversos deseos mediante los cuales, poco a poco, los Incas comenzaron a ser entendidos como elementos de consenso dentro de una realidad andina fragmentada y diversa. Inkarry imagina fragmentado el cuerpo del Inca y es el símbolo de la posibilidad de una nueva reunión. Aquel cuerpo disperso bajo la tierra no está necesariamente muerto. Según el pensamiento mítico estamos en un periodo de tránsito pues el orden se puede volver a invertir y los incas serán los encargados de restablecer las antiguas relaciones sociales.

Por otro lado, Degregori (1986) ha sostenido una posición enfocada únicamente en el presente. Según él, en el presente siglo, la cultura peruana contemporánea se ha visto radicalmente transformada a causa de las grandes oleadas migratorias hacia la costa y de las nuevas relaciones sociales surgidas de tal condición. La migración hacia las ciudades es el fenómeno que ha permitido “liberar” el tránsito de las identidades locales o étnicas hacia una identidad nacional frente a la cual las mayorías andinas habían sido históricamente excluidas. Como se sabe, la independencia peruana no produjo un cambio sus-

tancial en la organización interna del país y las poblaciones andinas continuaron marginadas sin que se generase espacio oficial alguno para su participación política.

Por ello, la necesidad de sentirse parte integrante de la nación y de participar activamente en ella ha sido un interés frente al cual las poblaciones andinas activaron muchos medios, dentro de los cuales, uno de ellos, quizá el principal, fue la migración y con ella el proceso de choledad que de ahí se desprende. Por choledad o cholificación se hace referencia a un fenómeno bidireccional de urbanización de lo andino y andinización de lo urbano. Para muchas personas de los andes la migración representó el acceso a relaciones sociales más amplias vinculadas con elementos claves de la modernidad y a un concepto de nación del que querían sentirse parte. Por ello, afirma Degregori, en el Perú del presente siglo, ha ocurrido un cambio, hemos pasado del mito del Inkarry -de la utopía andina- al mito del progreso:

Lo cierto es que el tránsito del mito del Inkarry al mito del progreso reorienta en 180 grados a las poblaciones andinas que dejan de mirar hacia el pasado. Ya no esperan más al inka, son el nuevo inka en movimiento. El campesinado indígena se lanza entonces con una vitalidad insospechada a la conquista del futuro y del progreso. La escuela, el comercio y en algunos bolsones el trabajo asalariado, son los principales instrumentos para la conquista a la cual la migración a las ciudades -crecientemente planificada- le abre nuevos horizontes. (Degregori 1986: 52)

Más allá de las encendidas polémicas y de las consecuencias teóricas que esta visión trajo consigo, se puede decir que, tanto como la otra, ha contribuido mucho al desarrollo último de las ciencias sociales en el país. Aunque en décadas anteriores investigadores peruanos y extranjeros ya habían llamado la atención sobre la necesidad de explorar los cambios en las identidades indígenas del Perú, estas ideas esclarecían tal problemática y la exponían sin miedo. Se trataba, para Degregori, tanto de observar los cambios en las mentalidades como de notar también cómo diferentes prácticas andinas parecían encontrarse mucho más comprometidas con la necesidad de sobrevivencia dentro del proyecto moderno que con la ilusión de un regreso mesiánico de corte fundamentalista.

Pero ahora regresemos a la plaza para intentar evaluar desde ahí ambas posiciones. Ahí está Centavo quien es también uno de los más conocidos cómicos de la calle. Trabaja en la plaza San Martín desde hace varios años pero al mismo tiempo intenta “buscarse la vida” de otras maneras: ha sido cobrador de autobuses y, de vez en cuando, lo contratan como torero para amenizar algunas fiestas patronales andinas. Hace poco realizó una faena en Acarí y en ese lugar se encontró con varios amigos del ejército porque Centavo fue cabo cuando hizo el servicio militar en Ayacucho, en pleno auge de la violencia terrorista. Sus historias sobre el tema servirían para escribir el otro lado de la historia oficial. Hemos conversado mucho y me ha contado anécdotas de su niñez en el departamento de Ancash, en un pueblito muy cerca de las ruinas de Chavín de Huántar de donde es originario. Desde el principio nos hicimos buenos amigos. Centavo comenzó a trabajar en las plazas desde muy niño pero antes limpiaba carros, cantaba en los micros y buscaba cómo ganarse la vida en las calles de Lima. Ahora Centavo vive en Comas, está casado y tiene una hija. Dice que el siguiente texto lo aprendió de Calígula, el cómico puneño a quien todos los cómicos reconocen como uno de los personajes más creativos que han trabajado por las plazas peruanas:

*/mira ve/ en este tiempo señores/la verdad/todo ha cambiado/¿no?/
pero qué vamos a hacer carajo/por eso yo respeto a esos
incas carajo/a ese Atahualpa/ y a ese Sinchi Roca/ a ese Túpac
Amaru/¿quién fue?/esos incas valían carajo/en ese tiempo/carajo/
hombres que carajo se sacaban la mierda por nosotros/ahora todos
nos hemos pitucado/¿tú crees que antiguamente habían incas
pitucos?/ahora mira ese peinado que hay/¿has visto esos cortes?/
se pone una pluma en las orejas/pavo qué mierda se cree este
huevo/ en la vida/ yo digo/¿tú crees que antiguamente Atahualpa
era pituco?/nunca Atahualpa era pituco/tú has visto a los pitucos
lo que hablan ¿no?/puta que/o sea loco/¿tú computas?/¿algún día
has escuchado que Manco Cápac le decía a Sinchi Roca/puta qué
loco/puta tú computas/o sea que Atahualpa tú me palteas?/nunca/
antiguamente esos incas valían/¿quién crees que fue Atahualpa?/
Atahualpa era/carajo/un hombre grandazo/tenía un cuerpazo/
unos pechazos/unas piernazas/unos huevasos grandazos/en esos
tiempos ah/ahora/ dime una cosa/¿tú crees que un peruano tendrá
uno de esos cuerpazos?/mira este huevo que está al costado/
este huevo no vale nada/éste ni huevito/ no vale pa nada/mira/*

en este tiempo/yo respetaba a Manco Cápac/un hombre que valía/ese Sinchi Roca/Túpac Amaru carajo fue el único inca que le mentó la madre a Pizarro/Pizarro fue el que lo malogró/ ahora mira hoy en día puro chato no más/un metro cincuenta/este mira/ este mide un metro cuarenta/este es el huevo de Atahualpa/dime una cosa/en ese tiempo carajo/el inca era fuerte/¿quién fue el que aguantó cuatro caballos?/Túpac Amaru/es un hombre respetable/ yo lo respeto/en quechua le dijo/manan kanchu concha tu madre/ dime/¿tú crees que el peruano ahora aguantará cuatro caballos?/tú chochera/¿aguantarás cuatro caballos?/nunca/a este huón le ponen cuatro cuyes le sacan su mierda/el inca era fuerte/¿quién crees que fue Mama Ocllo?/Mama Ocllo carajo/en ese tiempo carajo/era una mujerzasa/unas piernazas/su falda carajo/su falda era/le quedaba hasta en los tobillos/carajo se alzaba un poquito la falda/puta los incas estaban saltones/“pst/mira cholo/ya mira/ mira mira huón/ mira a Mama Ocllo/gánate con su tobillo”/puta que se ganaban los incas en ese tiempo/no/ahora mira la juventud de ahora/mira una minifalda carajo/hasta ya no es moda/ya no/mira una cosa/esos pechazos que esa mujer tenía/en ese tiempo no habían sostenes/ ah dime/ahora ¿has visto los sostenes que han salido ahorita?/ en el tiempo de Mama Ocllo no habían sostenes/ella se ponía un balde en cada teta/ahora las mujeres se ponen sostenes/se sacan el sostén/ la teta se le chorrea/dan bote/por algo los incas valían/ mira hasta para irse al baño/esa Mama Ocllo carajo/a la hora de hacer sus necesidades/ta' que no hacía su necesidad carajo en un water/en ese tiempo no había water/había volcán/diario se llenaba cuatro volcanes/esta mujer de ahora carajo/¿tú crees que se va a llenar un baño?/se sienta en un water/bota carajo una caquita/de yapa su maní/hasta el baño se queda cortina/“no hay más”/puta hasta dónde hemos llegado/puta/por eso yo respeto a esos incas/ yo siempre he respetado al cholo/porque el cholo es recio carajo/ mándalo al cholo/el cholo es recio/mándalo a una guerra al cholo/ hay una guerra/el cholo está/pero mándalo a un pituco/el pituco nunca va porque carajo/el pituco escucha una bala/“puta esa nota no”/carajo/olvídate/pero el serrano no/mándale una bomba y el serrano de pechito la para/

(*Centavo*, Plaza San Martín, agosto 1996)

Quiero comenzar a comentar el texto anterior a partir de un problema técnico, concreto y material: **/en este tiempo yo respetaba/**. La pregunta es obvia y para cualquier persona más o menos observadora de los problemas gramaticales puede saltar al instante

a la vista: ¿por qué Centavo ha utilizado un verbo en pasado /**respetaba**/ para referirse a /**este**/ tiempo, es decir, al presente? ¿Por qué no produjo la oración supuestamente “correcta” diciendo /en **este** tiempo yo **respeto**/ o quizá, /en **ese** tiempo yo **respetaba**/? ¿Estamos simplemente ante una falla gramatical producto de las libertades que la oralidad abiertamente se toma y que poco o nada significan? ¿O se trata más bien de un rasgo, un dato, un signo adicional de un significado mayor que el texto está esforzándose por construir? Me parece que a través de esta última interrogante es que podemos encontrar algunas claves para iniciar el comentario. Creo que la presencia de un deíctico referido a una situación inmediata, presente, con un verbo en pasado es, sin duda, un signo mayor de los intereses políticos del texto. Como veremos a continuación, aquí el pasado sólo tendrá sentido desde su funcionamiento en y para el presente.

Ahora bien, gracias a los implícitos teóricos que la categoría de la utopía andina ha traído consigo, sabemos que este tipo de textos deben situarse en el contexto de la construcción del Inca como sujeto mitificado por la memoria popular luego de la derrota frente a los españoles. Como claramente lo señaló Burga, la utopía andina constituye “una estructura estable en las representaciones colectivas en el Perú” (Burga 1988: VI), y por ello podemos deducir que no estamos aquí ante un texto *inventado* por una persona particular sino que se trata, más bien, de un recurrente motivo imaginario factible de rastrearse en distintas épocas y regiones de la historia peruana: el gran tema del pasado incaico percibido como un tiempo de exceso en comparación con la debilidad del presente.

Como en muchos otros textos, aquí los incas son descritos con admiración y cariño, y el imperio incaico es convertido en una “suerte de imagen invertida del país” (Flores Galindo 1987: 21). Los incas como “héroes culturales” (Ortiz Rescaniere 1993: 29) que, a la par de inspirar utopías, han interpelado a la historia no para ubicarse fuera de ella sino, más bien, para proponerse como una alternativa política frente al presente. El texto de Centavo reproduce este esquema y marca ordenadamante algunas imágenes con él asociadas: hay un proceso de idealización /**Mama Ocllo era una mujerzasa**/, no deja de subrayarse el momento de ruptura y de pérdida /**Pizarro fue el que lo malogró**/ y, finalmente, se devalúa el presente al que se considera que nunca puede competir frente a aquellas imágenes

/¿tú crees que el peruano de ahora aguantará cuatro caballos?/.

Así, este texto recupera a los incas desde la plaza y desde un lugar de enunciación al que se le carga de una epistemología particular. Se trata de un migrante en la capital quien asume la necesidad de relacionarse con el pasado para producir un discurso sobre los incas, pero que conlleva intereses políticos muy distintos de los difundidos por el discurso oficial. Como ha sido estudiado por Méndez, la negación de lo indígena fue casi un prerrequisito para la fundación republicana, pues la ideología criolla se apropió de la representación popular con el objetivo de construir un discurso nostálgico que estilizaba a los incas pero negaba al indio contemporáneo. Esta ideología ha sido descrita con la frase "Incas sí, indios no" (Méndez 1995), y con ella se ha enfatizado los complejos procesos de representación que se producen en una sociedad tan heterogénea como el Perú.

Sin embargo, lejos de ser el referente de la representación, aquí Centavo es el narrador de un discurso que le compete como sujeto migrante y andino. Como es claro de observarse, él se ha encargado de establecer conexiones entre el pasado y el presente para, de esta manera, construir su identidad y resignificarse dentro de su grupo social. Sin mediadores, Centavo se autorrepresenta y lo hace públicamente en la plaza ante un auditorio que comparte con él muchas de sus características.

Pero más allá del problema de la representación, este texto se diferencia además de la producción criolla, pues aquí la nostalgia nunca es estilización armónica sino impulso grotesco y hasta cierto punto desacralizador. Como bien puede observarse, el pasado incaico se encuentra descrito en términos radicalmente materiales e hiperbólicos dentro de lo que Bajtín (1987) denominó como "realismo grotesco". Con esta categoría el mencionado crítico hacía referencia a la producción de imágenes concentradas en la satisfacción de necesidades vitales y sexuales, donde la intención fundamental consiste en la representación de un cuerpo degradado muy lejano de las imágenes ideales, elevadas y abstractas que buena parte del imaginario occidental ha construido y propagado hegemónicamente. Para Bajtín, la representación degradada, en tanto material o materializante, no es gratuita y trae dentro de sí un contenido político concreto, generador de ideas de cambio y movimiento, que

siempre se encuentra relacionado con “un poderoso sentimiento de la historia y de sus contingencias” (Bajtín 1987: 29).

De esta manera y entendidas así, no llama la atención que el conjunto de descripciones grotescas que este texto representa sean exactamente paralelas a una devaluación del presente cotidiano con el que previamente se han establecido relaciones de comparación y competencia:

*/¿tú crees que el peruano ahora aguantará cuatro caballos?/tú
chochera/¿aguantarás cuatro caballos?/nunca/a este huón le ponen
cuatro cuyes le sacan su mierda/el inca era fuerte/*

Ahora bien, ¿en qué consiste la degradación? ¿cuáles son sus causas y cómo podemos reconocerla? Es claro que para responder a estas preguntas la clave se encuentra en la frase **/ahora todos nos hemos pituqueado/**, pues con ella se marca un momento histórico y una condición de la que todavía se participa. La pituquería se asocia con el presente y así la imagen respecto de la pérdida surge nuevamente. Para enfatizarla, Centavo pone en juego una sorprendente variedad de identidades sociales (o, al menos, de nombres diversos para esas identidades) frente a las cuales resulta difícil establecer fronteras pertinentes: cholos, serranos, peruanos son todos congregados en el texto para ser juzgados, descalificados y deconstruidos por esa sentencia que señala la adopción de un patrón de comportamiento que puede caracterizarse como simulador y alienado. Durante un instante, las oposiciones entre una u otra categoría de identidad se ven todas disueltas por la calificación uniforme de la pituquería como una característica común que las ha unificado.

Un pituco, en el Perú, no necesariamente queda definido por rasgos de raza o clase social sino más bien por un comportamiento que valora la apariencia y que de esa manera rechaza elementos de la cultura a la que pertenece. Se trata de una categoría básicamente urbana, ubicada en un claro contexto de modernidad, que consiste en una superficial aspiración hacia lo nuevo y externo. En el texto de Centavo, la pituquería se encuentra básicamente asociada con un tipo de discurso que imita modas extranjeras (el corte de pelo, por ejemplo) pero que sobre todo tiene que ver con una peculiar forma de hablar:

/yo digo/¿tú crees que Atahualpa era pituco?/nunca Atahualpa era pituco/¿tú has visto los pitucos lo que hablan no?/puta que/o sea loco/puta tu computas/o sea que Atahualpa tú me palteas/nunca/ antiguamente esos incas valían/

Aquí la identidad pituca se construye a partir de una forma de hablar que el texto parodia y de la que es muy consciente. Se trata, en realidad, de la norma limeña juvenil la cual se potencia al máximo asociándola con un comportamiento simulador que quiere distanciarse de lo antiguo y de cierto español andino³. La pituquería queda finalmente asociada con la modernidad y con sujetos acrílicos que la reproducen imitándola. Y hasta este momento el texto había afirmado casi lo contrario: los incas no fueron pitucos y valían, es decir, la modernidad no es necesariamente sinónimo de “superación” o “progreso” y lo antiguo no se encuentra cargado de desprestigio sino solamente de impulso grotesco y desacralizador:

/esos pechazos que esa mujer tenía/en ese tiempo no habían sostenes/ah dime/ahora ¿has visto los sostenes que han salido ahorita?/en el tiempo de Mama Ocllo no habían sostenes/ella se ponía un balde en cada teta/ahora las mujeres se ponen sostenes/ se sacan el sostén/ la teta se le chorrea/dan bote/por algo los incas valían/mira hasta para irse al baño/esa Mama Ocllo carajo/a la hora de hacer sus necesidades/ta'que no hacía su necesidad carajo en un water/en ese tiempo no había water/había volcán/diario se llenaba cuatro volcanes/esta mujer de ahora carajo/¿tú crees que se va a llenar un baño?/se sienta en un water/bota carajo una caquita/de yapa su maní/hasta el baño se queda cortina/“no hay más”/puta hasta dónde hemos llegado/puta por eso yo respeto a esos incas/

En relación a esta cita creo que vale la pena regresar a las ideas de Bajtín sobre el “realismo grotesco” y sobre la conciencia histórica que la misma representación de la materialidad le imprime. Dice Bajtín:

A diferencia de los cánones modernos, el cuerpo grotesco no está separado del resto del mundo, no está aislado o acabado

3. A diferencia del “pues” andino, “o sea” es un marcador típicamente limeño. Debo esta aclaración a las infinitas y siempre estimulantes conversaciones con Virginia Zavala.

ni es perfecto, sino que sale fuera de sí, franquea sus propios límites. El énfasis está puesto en las partes del cuerpo en que éste se abre al mundo exterior o penetra en él a través de orificios, protuberancias, ramificaciones y excrescencias tales como la boca abierta, los órganos genitales, los senos, los falos, las barrigas y la nariz. En actos tales como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la agonía, la comida, la bebida, y la satisfacción de las necesidades traspasa sus propios límites. Es un cuerpo eternamente creado y creador (Bajtín 1987: 30).

Así es claro que la representación grotesca tiene un objetivo que está más allá de ella misma y que bien puede asociarse a un sentimiento temporal consciente de la escasez reinante y del tránsito de las condiciones sociales. Centavo ha intentado devaluar el presente para proyectar en el espectador imágenes que subrayen transformaciones y procesos incompletos que ocurren a partir de tres momentos: primero una constatación histórica **/todo ha cambiado/**, luego una posición colectiva al respecto **/pero qué vamos a hacer carajo/**, y finalmente un cierto impulso para mirar hacia el pasado **/por eso yo respeto a esos incas/**. Sin embargo, esta supuesta mirada al pasado nunca está representada como una opción mesiánica de corte milenarista, pues aquí no hay regreso mítico y más bien parece tratarse de la búsqueda de un yo que quiere construir una nueva identidad a partir de los fragmentos dispersos que han quedado de su propio sustrato histórico.

Pero vayamos por partes. Hasta este punto, el texto tiene una opción radical por asumir el presente **/pero qué vamos a hacer carajo/**, aunque siempre con la intención de poder efectuar, desde ahí, un conjunto de negociaciones: justamente porque **/todo ha cambiado/** aunque se haya perdido mucho **/pero qué vamos a hacer carajo/** por eso es necesario y urgente recuperar algo de la propia historia **/por eso yo respeto a esos incas/**.

El impulso por recoger algo de la historia proviene de la consideración de que ella debe haber definido y modelado a los tiempos presentes: **/esos incas valían carajo/hombres carajo que se sacaban la mierda por nosotros/**. La cultura de los incas es así proyectada hacia el presente pero sin que ocurra aquí una nostalgia que estetice la pérdida. La nostalgia ha sido un discurso hegemónico en el Perú y aquí estas palabras están intentando producir significados diferentes. Si Centavo utiliza algunas imágenes de

la historia del Perú lo hace solamente para definir intereses actuales, y poder mostrar ciertas continuidades culturales que se encuentran cargadas de un conjunto de intereses respecto de la identidad y de la política de la representación.

Entonces, no se ha tratado solamente de hablar sobre los incas para establecer una crítica al discurso moderno, sino también de utilizar el discurso sobre ellos **/aunque todos nos hayamos pituqueado/** para intentar reinterpretar, en un contexto de modernidad -de pituquería-, a un grupo social -el cholo- que por lo general ha sido definido desde un discurso externo y oficial: el criollo, el pituco. Si Centavo representa a los incas lo hace claramente para a través de ellos poder hablar de otros sujetos, es decir, de los migrantes en la capital de los cuales él forma parte.

Por ello, en el texto, entre incas y cholos ocurren un par de ciudadanos deslizamientos verbales cuyo objetivo consiste en transferir el contenido de una imagen hacia la otra, y con ello lograr una nueva representación de la identidad antes descrita desde un discurso externo. Por ejemplo, cuando se está haciendo referencia a la excitación sexual que las piernas de Mama Oclo producían entre los miembros del Tawantinsuyo, el cómico subraya los comentarios que los incas se hacían entre ellos: **“pst/mira cholo/ya mira/mira mira huevón/mira a Mama Oclo/gánate con su tobillo/puta que se ganaban los incas en ese tiempo”/**.

Es decir, la categoría de cholo queda despojada de un componente negativo para proyectarla hacia el pasado y de esta manera establecer continuidades históricas entre el pasado y el presente de la historia peruana. Si los incas son sujetos admirables y entre ellos se trataban como *cholos*, los cholos de hoy también pueden usar esa categoría con orgullo. Aunque la identidad chola ha sido históricamente una calificación externa y despectiva arrojada desde el grupo pituco, estas palabras pretenden despojarla de cualquier connotación negativa, relocalizarla al interior de la propia cultura y cargarla de historia.

Pero al respecto hay un segundo ejemplo que es quizá más contundente y que se encuentra al final del texto. Ocurre cuando Centavo está quejándose de las diferencias entre un pasado que idealiza y respeta -aunque ciertamente representa grotescamente- y un presente devaluado que nunca puede competir con él.

/puta hasta dónde hemos llegado/puta/por eso yo respeto a los incas/yo siempre he respetado al cholo/porque el cholo es recio carajo/el cholo es recio/mándalo a una guerra al cholo/hay guerra/el cholo está/pero mándalo a un pituco/el pituco escucha una bala/“puta esa nota no”/carajo/olvídate/ pero el serrano no/ mándale una bomba y el serrano de pechito la para/

Puede notarse otra vez el juego verbal: **/yo respeto a los incas/yo siempre he respetado al cholo/**. Es decir, un verbo en presente **/respeto/** para los incas y un verbo en perfecto **/respetaba/** para los cholos. La paradoja muestra otra vez la posibilidad de intercambio y la continuidad temporal; la imposibilidad de una división tajante entre pasado y presente; la continuidad y la complementariedad -nunca armónica- de incas y cholos dentro del intento de construir una categoría de identidad donde el pasado y la modernidad quedan finalmente confundidos. Se trata así de una especie de “complementariedad descentrada” que comienza por el interés de subrayar el sustrato histórico y que termina en fragmentos que ese yo va recogiendo a partir de la memoria y de los contrastes históricos que propone.

Uno de esos fragmentos es el lenguaje: **/manan kanchu conchatumadre/** le dice Túpac Amaru a Pizarro y estas imágenes no solamente confirman el reiterativo hecho de que la memoria popular siempre confundió a ese Inca con Atahualpa -lo cual, como señaló Flores Galindo (1987), se encuentra asociado al nacimiento del mito de Inkarry-, sino que además subraya conflictos culturales irresueltos que saltan a la vista por el conjunto de tensiones que en ellos están interactuando. La densidad consiste en juntar las dos frases (“manan kanchu” por un lado y “conchatumadre” por el otro), y amoldarlas una con otra sin que necesariamente ocurra una síntesis, y solamente con el objetivo de mostrarlas dentro de ese contexto comunicativo donde los oyentes reconocen que la relación desigual entre las lenguas puede ser análoga a la dificultad de establecer conexiones entre el pasado y el presente. En todo caso, aquí, por un instante, el sujeto decide arriesgarse a hablar, simultáneamente, fragmentariamente, en castellano y en quechua.

Este texto constituye el intento de construcción de una identidad que se comienza a articular a partir de fragmentos. El yo se pasea por el tiempo y, consciente o inconscientemente de esa frag-

mentación, recoge pedazos de sí mismo intentando coserlos en una especie de tejido donde cuenta más la densidad que la longitud (Cornejo Polar 1996). No es accidental, por ello, que el texto presente ciertos espacios y ciertas relaciones sociales donde la unidad social está altamente garantizada y, por lo tanto, se encuentre idealmente al margen de cualquier tipo de discriminación: los incas, el fútbol, una guerra. El yo se pasea por esos lugares y los recorre recogiendo algunos fragmentos (el quechua, la elegancia, el valor) con el objetivo de proporcionarles algún sentido para su identidad: un sentido que se desplaza por el tiempo y que llega al presente para reconstruirse de nuevo.

Desde la sociolingüística podríamos preguntarnos qué función discursiva está cumpliendo esta alternancia de códigos (quechua/castellano) en términos no sólo de la coherencia del propio discurso sino también del tema, del productor, de los oyentes y de la propia situación comunicativa⁴. Como puede observarse, dicha alternancia aparece en el momento de clímax representado por los instantes anteriores a la muerte del más importante de los últimos incas rebeldes de la historia colonial. Y pienso que Centavo pone sus palabras en quechua no solamente para establecer un cambio retórico en su propio texto (introducción de un discurso directo), sino además para provocar un determinado efecto comunicativo con el interés de transmitir un contenido ideológico asociado con el uso del quechua en un contexto bilingüe pero diglósico y aculturador.

Analicemos más: la frase está construida en castellano y en quechua. El cómico ha juntado ambas palabras a partir de una similitud fonética (*kanchu* y *concha*) que la retórica tradicional ha denominado como aliteración. Pero no se trata aquí de una figura descontextualizada y construida con el afán de un puro malabarismo verbal. Estamos ante una aliteración bilingüe, actualizada en un momento clave del discurso (para que la entiendan tanto españoles como incas), producida por un migrante en la capital, dirigida básicamente ante un público migrante y, finalmente, situada en un contexto de diglosia donde el quechua continúa siendo aún un idioma devaluado socialmente.

4. En inglés el fenómeno se conoce como *code-switching*. Para una aproximación general me ha sido muy útil el libro de Romaine (1995).

En todo caso, no hay aquí lo que la crítica latinoamericana ha llamado *transculturación* pues no se observa un impulso teleológico sino, más bien, una simultaneidad que se descentra -sin síntesis- y que se congrega toda para demostrar todo su espesor y densidad (Cornejo Polar 1996). La producción simbólica de este texto no transcultura elementos de una cultura para hacerlos funcionar dentro de otra (Beverley 1998), sino que simplemente presenta la heterogeneidad desde una consciencia del presente que siempre se subraya en el tiempo. Por ello, a diferencia del debate que reseñé líneas arriba, vemos que aquí no existe únicamente impulso mítico ni tampoco modernidad celebratoria. La reapropiación del pasado incaico marca elementos que se pierden y elementos que persisten, pero nunca ocurre un momento de “superación” que pueda ser asociado con la producción simbólica o con la práctica histórica. Ni el pasado incaico (que ha cambiado) y la modernidad actual (que está devaluada) son para el cómico puntos completamente estables de referencia. Lo que sí hay es una “voluntad de representación” (Castro Gómez 1998: 203) que recoge fragmentos y que desde ahí establece una política.

En las palabras de Centavo, la resurrección del Inca -el Inkary- solamente se representa como parte de un yo fragmentado que al haber recorrido distintos tiempos y espacios llega a la plaza con varios elementos e identidades para juntar. Pasado y futuro se han vuelto a reunir en la plaza pero ya no para señalarnos una imagen cíclica del tiempo (como muchos antropólogos andinos se han esforzado en señalar), sino únicamente para demostrar la continuidad desgarrada de un sujeto que, en un momento particular de su vida, en la plaza, busca con ansiedad construirse a sí mismo dentro del tiempo. En este caso, un momento marcado por los cambios que la modernidad ha producido y por la alienación que ella puede traer consigo. En las palabras de Centavo no hay síntesis pues ellas solamente tratan de pensar, desde los márgenes, el conflicto cultural que agobia a la sociedad peruana.

El relato sobre el Inca ha servido para reunir al pasado con la modernidad y para señalar, además, un conjunto de conflictos culturales irresueltos que intentan frenar, desde la identidad, las definiciones externas propuestas por los discursos oficiales -por ejemplo, el mestizaje armónico propuesto por el discurso criollo- y, desde la política, las amenazas igualmente extremas de un modernismo des-

aforado o de un fundamentalismo utópico. “Leer en reversa” es así una operación que consiste en cambiar los signos oficiales para que la historia deje de ser tematizada como acontecimiento y comience a ser *ontos*, es decir, a ser narrada desde la simultaneidad del *ser* y del *estar* (Rodríguez 1998: 106). Quizás es esto a lo que se refiere Bhabha (1994) cuando se esfuerza en pensar la historia desde una temporalidad disyuntiva que debería poder captar, dentro de un mismo discurso, la simultaneidad espacial y temporal en la que se ubica.

Así, con estas palabras, Centavo quiere negociar tanto su posición de narrador callejero como su identidad cultural. Negocia su posición porque se aleja de un discurso criollo que siempre se apropió de la representación popular y, su identidad, porque el mismo acto de autorrepresentación conlleva a un discurso que lo afirma como sujeto y lo enfrenta con aquel que tradicionalmente lo ha desvalorizado. Sus palabras constituyen un intento por establecer un nuevo marco de referencia histórica para restituir el pasado y concebir la historia de otra manera.

Jameson (1992) afirma que en el mundo postmoderno la crisis de la historicidad -y el impulso nostálgico que de ahí puede surgir- conlleva a una estética esquizofrénica entendida como la ausencia para poder establecer relaciones temporales. Pero en las palabras de Centavo no se ha tratado ni de la construcción de imágenes nostálgicas ni tampoco de la reproducción de la historicidad tradicional. Lo que ha ocurrido es un discurso, nada postmoderno, donde el sujeto no parece haber perdido la capacidad de organizar su pasado y su futuro de manera coherente y de proporcionarle algún sentido. Es cierto que aquí se recogen sólo fragmentos pero éstos se encuentran organizados de tal manera que el sujeto puede intuir la totalidad y nunca llega a desubicarse apocalípticamente. Es decir que dichos fragmentos nunca se representan como materiales aislados y sin profundidad histórica, sino que sobre todo son asumidos como pedazos de identidad a los que se les carga de un sentido lo suficientemente relevante para lidiar con una vida cotidiana intensa y material.

En conclusión, aunque referido en buena parte a la historia, tanto la construcción del discurso como el mismo acto enunciativo han sido realizados para referirse y para llegar al presente. Se trata de un sujeto, de un migrante, que recupera la memoria y que en un

acto cómico y carnalesco intenta recomponerse simbólicamente exponiendo su identidad dentro del grupo social al que pertenece. Como dije al principio, Centavo aprendió esta “entrada” de otro cómico callejero que también había nacido en los Andes y que en ese momento se encontraba en la capital. Por ello, finalmente, el texto parece afirmar que si los Incas dominaron el pasado, son ahora los migrantes los que se han apropiado del presente y de su espacio más simbólico, occidental y moderno: Lima, la capital del país.

La interpretación que se propone en la plaza consiste en la enunciación de un discurso sin nostalgia y en el desarrollo de una nueva conciencia histórica que deja de ser pasiva y que niega la contemplación estética del pasado. Este, el pasado, se convierte en una creación activa y dinámica enunciada desde el presente. Las tradiciones ahora se reinterpretan y se recrean: los incas dejan de ser piedras simétricas y ruinas hermosas. Son ahora sujetos concretos que interpelan al presente, que negocian sin miedo, que encuentran continuidades con el pasado, su pasado, y que también se recrean y continúan en él. La historia, en fin, se ha vuelto otra cosa: el pasado y la identidad son dinámicos y al parecer son, desde la plaza, cotidianidad y proyecto.

Conclusiones

Porque la tradición es, contra lo que desean los tradicionalistas, viva y móvil. La crean los que la niegan para renovarla y enriquecerla. La matan los que la quieren muerta y fija; prolongación de un pasado en un presente para incorporar en ella el espíritu y para meter en ella la sangre.

José Carlos Mariátegui

Regresé al Perú seis meses después de aquella famosa despedida que narré en el primer capítulo de este libro. Días antes de mi viaje, estaba muy entusiasmado por volver a las plazas y poder así reencontrarme con la mayoría de los cómicos de la calle. Durante el tiempo que pasé en la universidad, había estado pensando mucho en su trabajo, ya había escrito algunas páginas y tenía nuevas preguntas en la cabeza. Sin embargo, cuando llegué, el panorama estaba completamente cambiado: la plaza San Martín se encontraba cerrada a causa de una remodelación que era parte de la “limpieza” de todo el centro de Lima, y la Municipalidad, con el argumento del mantenimiento del “orden”, había prohibido que ellos trabajaran en las calles de la ciudad. No obstante, los encontré ahí mismo, en una esquina de la plaza, negociando con los policías e intentando armar pequeños ruedos en el medio de la tierra, el polvo y las máquinas demoledoras. Ahí, ese día, ellos me contaron que ya no podían trabajar en el Parque Universitario ni tampoco al costado del Palacio de Justicia; menos aún, en el Jirón de la Unión, en la placita que está frente a la antigua Iglesia de La Merced.

“Todo lo sólido se desvanece en el aire” -me dije- y, algo desorientado, pude enterarme de más cosas aún: la asociación de cómicos que yo conocía se había desintegrado casi completamente (en realidad, se había formado otra, una nueva) y, acusado por la pérdida de un dinero, Blackaman ya no estaba más trabajando con ellos. Indagué, pregunté, y escuché varias versiones al respecto

pero, desgraciadamente, esa vez, mi viaje fue muy corto y no tuve tiempo de profundizar en nada de lo que había sucedido. Solamente fueron varias cervezas, algunas conversaciones intensas y distintos testimonios que daban cuenta de la frustración de algunos y de la amargura de otros; también del carácter excluyente de un conjunto de prácticas dentro de la “nueva” modernización de la ciudad.

Al año siguiente, cuando volví a regresar, el panorama era más trágico aún: Lima relucía “limpia” y “ordenada”, la plaza San Martín estaba llena de palomas para turistas, y los cómicos ambulantes no tenían un lugar donde trabajar. No aparecían por ningún lado. No los encontré en el Parque Universitario cuando fui a buscarlos. Ahí, la Municipalidad de Lima había construido un anfiteatro público y estuve un rato escuchando canciones de música criolla y preguntando por ellos. Los cómicos ambulantes -me dijeron- habían tenido que registrarse con el secretario de cultura y él les había asignado un horario limitadísimo. En realidad, ese lugar no es -ni ha sido nunca- un espacio libre para presentaciones espontáneas. Se trata, más bien, de un lugar para espectáculos organizados por la Municipalidad y solamente decididos por ella: “¿quién puede vivir de trabajar sólo dos días a la semana?” me decía Coto que en ese momento era el nuevo Presidente de la Asociación.

Así, ese año, no los encontré ni en la Plaza San Martín ni en el Parque Universitario, sino en el Parque Cánepa, en Gamarra, mucho tiempo antes de que esta zona también fuera remodelada. Ahí ellos trabajaban solamente por las tardes y ganaban muy poco: aquel lugar estaba ubicado en una posición lejana al tránsito de gente y los ruedos contaban siempre con una cantidad mínima de público. Fueron momentos duros y distintas opciones comenzaron a aparecer. Una de ellas, quizá sin mucha trascendencia, consistió en un acuerdo colectivo: si durante algún tiempo los cómicos más antiguos (debido a su experiencia, o a su prestigio) habían exigido mayores ganancias, en ese momento, la recaudación comenzaba a repartirse en partes iguales para todos.

Por si fuera poco, un día, un grupo de jóvenes pandilleros entró al Parque Cánepa con el objetivo de asaltar a algunos espectadores y de armar alboroto. Los sucesos fueron muy rápidos y violentos. De pronto se oyeron gritos y hubo piedras por todos

lados. Cuando llegaron los policías, una persona ya estaba con la cabeza rota y no había nadie a quien se le pudiera identificar como culpable. Por ello, al día siguiente, a causa de ese “desorden”, el Alcalde de La Victoria prohibió que los cómicos continuaran trabajando en dicho lugar y, otra vez, fui testigo de la desesperación y la angustia por sobrevivir. Al mismo tiempo, a causa del entusiasmo de innumerables grupos folklóricos y diversos cantantes de música criolla, en el Parque Universitario también se les restringió el tiempo de sus presentaciones: ahora sólo podían trabajar un día a la semana.

Entonces, cada uno comenzó a buscar sus propios espacios de trabajo: mercaditos de barrio, plazas pequeñas en los diferentes conos y algunas calles sin presencia policial. Una noche (recuerdo que era “el día del padre”), después de haber aprovechado ciertos descuidos de la policía y haber tenido algunas oportunidades para trabajar, estuve con algunos cómicos tomando unas cervezas en un pequeño local cerca de la avenida Abancay. Eramos varios pero en ese momento Care Chanco era el único que estaba hablando. Bastante triste, había comenzado a contarnos algo de su vida y había puesto énfasis en la dificultad de ser un cómico ambulante. Todos estábamos deprimidos. Sin embargo, Chaqueta interrumpió la conversación y dijo que el trabajo por las calles había sido muy importante en su vida. “Sí, se puede cambiar -dijo- y ahora yo me siento muy orgulloso conmigo mismo”. Unos y otros comenzaron a intervenir pero fue el Romano quien decidió cambiar la perspectiva: “Mira, en realidad, poca gente valora nuestro trabajo; para la gente ‘educada’ nuestro espectáculo es una basura; nosotros somos una basura”.

Todavía no quiero entrar en detalles acerca del contenido de estas palabras (y una cierta crítica a la ideología del canon y a la institución literaria), pero sí me interesa anotar que justo en ese momento, en el medio de la desocupación y de la crisis, algunos canales de televisión comenzaron a interesarse por ellos. Lo que sucedía era que en Lima se habían puesto de moda los conocidos “talk-shows” y, después de un año de programación diaria, cuando ya se estaban agotando los invitados y no había más imaginación para proponer imbricados temas, uno de estos programas decidió invitar a los cómicos, no para discutir su trabajo, sino simplemente para que ellos contaran algunos chistes y dieran testimonio sobre

sus vidas. Así fue y el “rating” de aquel programa fue altísimo al punto que los productores decidieron repetirlo. Entonces, pasados ya algunos días, todos los demás canales, en diversos programas, comenzaron a invitar a los cómicos ambulantes y, también, la Municipalidad, imitando el gesto, decidió cambiar de opinión: les dio permiso los fines de semana hasta las siete de la noche y varias tardes los días normales. Poco a poco la situación laboral comenzaba a mejorar.

En aquel tiempo, yo seguía yendo todos los días a la plaza y tuve la oportunidad de acompañarlos varias veces a los canales de televisión. Algunas veces los estafaron y otras los trataron muy bien. Muchos productores ofrecían una determinada cantidad de dinero por la presentación y al final del programa, con muchas excusas, solamente entregaban la mitad. Al principio, cuando veía el maltrato, me quedaba siempre sorprendido con reacciones que equivocadamente yo calificaba como “pasivas”. Los cómicos se reían, discutían un rato y finalmente se retiraban, algo molestos, pero sin haber armado escándalo alguno. “Así es la vida”, me decían varios.

Creo que aquí es importante resaltar lo siguiente: frente a las cámaras de televisión los cómicos nunca criticaban a la Municipalidad de Lima y, es más, alababan al Alcalde por los cambios que su gestión había realizado en la ciudad. También, y sobre todo, le daban las gracias por la construcción del anfiteatro y por los días de permiso que tenían para trabajar en él. De similar manera, en las plazas, las relaciones con la policía habían sido muy semejantes: me acuerdo que una vez tuve un problema con Centavo pues, cuando en el medio de una actuación callejera llegaron los policías a desarmar el ruedo, yo quise enfrentarme con ellos y empecé a discutir en un tono muy fuerte. Centavo me dijo que así no se conseguía nada y que yo no tenía idea de cómo funcionaban las cosas en la calle.

En efecto, antes de comenzar su actuación, él siempre les decía a sus espectadores: “Por favor, si vienen los municipales no vayan a gritar, no me defiendan por favor, solamente conversando, tranquilos, se arreglan las cosas”. Y así era efectivamente. Cuando los cascos azules se acercaban con los palos listos para desarmar un ruedo, Centavo detenía sus historias, salía entre la gente, hablaba con ellos, les daba la mano, y finalmente regresaba a trabajar unos

minutos más. “Todo bien” subrayaba con el rostro alegre. Este episodio se repetía como una especie de rutina diaria pero no siempre traía consigo efectos positivos. Recuerdo muy bien un día en que no se había podido llegar a un acuerdo con la policía y estábamos todos, algo frustrados, sentados en una esquina. Nadie se quejaba de la situación y yo me puse a criticar a la municipalidad. “No importa -me dijo Centavo- para ser ambulante hay que tener paciencia. Solamente hay que esperar a que se vayan. Después nosotros regresamos y volvemos a trabajar”.

En aquellos enfrentamientos, los espectadores les gritaban a los policías frases como “déjenlos trabajar”, “usted ya tiene trabajo, él no”, y así defendían el espectáculo. Yo, pasado un tiempo, ya había aprendido algunas cosas y un día me acerqué a conversar con los policías en los mejores términos y sin ningún interés de discutir acaloradamente. “Mira -me dijo uno- tú crees que a mí me gusta trabajar así. No, no me gusta. Yo también soy ambulante: los fines de semana ayudo a mi mamá a vender papas en el mercado”. La situación me pareció extremadamente estereotipada pero igualmente precisa. Entonces, estuvimos un rato conversando sobre el Perú y un sentimiento de complicidad comenzó a surgir. Él también era hincha de Alianza y finalmente nos dimos la mano diciendo que ese año volvíamos a campeonar y que al equipo ya no lo paraba nadie. Simultáneamente, varios cómicos habían estado conversando con otros policías y, al final, pudieron conseguir un permiso para continuar trabajando un rato más. Cuando yo regresé al ruedo, orgulloso, Centavo me dijo: “Mira, aquí la clave está en trabajarlos al sentimiento”.

Todo esto subraya que la modernidad es muy distinta en el Perú. Aquí el proyecto racional nunca puede desligarse de un conjunto de prácticas afectivas que probablemente vienen de la tradición andina y que resultan ser fundantes de complejas relaciones sociales. Como lo ha explicado García Canclini (1989), por modernidad hago aquí referencia a un *proyecto expansivo* (respecto del control sobre la naturaleza y la burocratización del Estado), a un *proyecto renovador* de las tecnologías, y a un supuesto *ideal democratizador* de sus logros.

Sin embargo, dada la radical desigualdad y heterogeneidad de la sociedad peruana (y latinoamericana en general), la participación dentro de la modernidad no puede entenderse sino como

un fenómeno dentro del cual la participación en ella es siempre diferencial y segmentada (Brunner 1992), y que por lo mismo afecta a los grupos o clases sociales de maneras radicalmente diferentes. Me explico: en el Perú no todos tienen igual acceso a sus beneficios, ni tampoco todos sufren sus consecuencias de la misma manera.

Por ello, mi interés hacia los cómicos ambulantes ha residido en muchos aspectos pero hay uno, entre varios más, que me parece fundamental y que ahora quiero comentar. Los análisis más importantes sobre el carácter de la modernidad latinoamericana han sido hechos a partir de la descripción de diferentes tipos de procesos socioeconómicos o de determinados cambios culturales que en su desarrollo han ido proponiendo nuevos tipos de relaciones sociales. Así, en América Latina, la modernidad ha sido generalmente descrita como una realidad *dependiente* -referida, sobre todo, a procesos macroeconómicos- (Cardoso y Faletto 1973), *periférica* -en cuanto a la producción simbólica- (Sarlo 1988) o *híbrida* -discutida a partir de la heterogeneidad y el contacto cultural (García Canclini 1989). En todas ellas el énfasis ha tenido un carácter estructural donde la problemática de la cotidianidad y de la construcción de las subjetividades han estado, en alguna medida, relegadas a un segundo plano. En este trabajo he querido considerarlas de radical importancia pues a partir del humor que de ellas surge podemos observar la *no-pasividad* de los sujetos y los múltiples mecanismos que se utilizan para lidiar con la modernidad y las diferentes estrategias para sobrevivir dentro (o fuera) de ella.

El humor aquí puede ser entendido de varias maneras. Para Freud (1927) se trata de una respuesta a la crisis y, por lo tanto, de un medio para conseguir placer y poder construir un control imaginario que permita enfrentar la realidad de una manera distinta. El humor, en el psicoanálisis, es la forma en que lo que ha estado tradicionalmente reprimido aparece de pronto con la fuerza de toda su polivalencia. Así, por momentos, en las calles de Lima, como señala Bajtín (1987), el humor es profundamente utópico y, gracias a él, los cómicos negocian distintos significados y nuevas prácticas dentro de la vida social. Con Berman (1988), yo diría que en el Perú el humor popular es una forma de ser moderno y a la vez un intento de tomar distancia y transgredir esa modernidad.

En las calles, el humor de los cómicos ambulantes crea un espacio de interpelación social donde abiertamente se consigue representar la desigualdad de la vida peruana y los poderes que la gobiernan. Por ello, la modernidad en el Perú no solamente puede entenderse como un discurso impuesto y agónicamente asumido sino, sobre todo, como los intentos de democratización social que han sido generalmente propuestos por los sectores populares (Degregori 1993). De esta manera, la construcción de la nación no ha sido un logro de las élites ni de personajes excepcionales (Guha 1999b): por el contrario, los grandes cambios ocurridos en el Perú del siglo XX y que hoy son símbolos de la construcción de un proyecto nacional distinto (migraciones, urbanización, fin del gamonalismo, escolarización, mercado informal, etc) tienen que ser entendidos como la necesidad y la presión de los sectores populares por participar en la vida nacional, y de exigir así igualdad de condiciones dentro de una historia, pasada y presente, que siempre ha pretendido excluirlas. En ese sentido, en el Perú, el humor callejero es también una exigencia.

Para Christie (1994), el humor es una instancia que nos da acceso a distintas epistemologías a las que quizá no hubiéramos podido llegar mediante otro tipo de acercamientos. Por ello, lo “nuevo” de los discursos de los cómicos ambulantes no reside solamente en la presentación de una modernidad fracturada y distinta, ni tampoco en la imagen de un país acosado por viejos y nuevos colonialismos externos e internos. Tampoco reside tanto en la manera en que la subjetividad es representada como descentrada, fragmentaria y ambivalente. En mi opinión, y a diferencia de los discursos de décadas anteriores, mucho de lo “nuevo” de estas performances está, precisamente, en el humor pues este tipo de discurso, sin dejar de ser abiertamente político, abre los significados para proporcionar así una distancia, si no liberadora, al menos crítica e irónica.

Es decir, lo novedoso de estas nuevas prácticas sociales radica en que sin asumir un carácter político propiamente dicho, consiguen transmitir una gran variedad de contenidos políticos que han sido poco tocados por los discursos oficiales. Por ello, no se trata entonces de nuevas prácticas sociales que pretendan “tomar el poder” sino, más bien, de un conjunto de representaciones populares que expresan la crisis de los sistemas de representación políticos y

literarios en el Perú, y que pretenden dar cuenta de cómo los sujetos tienen que afrontar el poder dentro de la micropolítica de la vida cotidiana. Lo que los cómicos ambulantes hacen en sus performances callejeras es poner en la escena pública distintas representaciones que nunca fueron canalizadas por los discursos tradicionales, y que ahora dan mayor cuenta de los complejos mecanismos que estructuran las redes del poder en la sociedad.

En ese sentido, este trabajo ha tenido el objetivo de registrar un conjunto de discursos callejeros para entenderlos como espacios de construcción y deconstrucción de estereotipos sociales y de una opinión popular profundamente relacionada con conflictivos debates acerca de las clases sociales, la memoria histórica, el Estado, el género, la cultura y la oralidad en el Perú. Sin embargo, estos discursos no deben ser entendidos como prácticas “emergentes” en un sentido político contra-hegemónico (Williams 1980) sino, simplemente, como nuevas instancias interpelativas cuya función consiste en la formación de opinión popular a través de la construcción de nuevas formas de representación y de nuevos espacios autorizados para enunciar.

Me explico: los cómicos ambulantes no son los representantes de una voluntad popular homogénea y sus actividades en las plazas públicas lejos están de haber entrado en relaciones articuladoras que tengan una estrategia contra-hegemónica de mayor alcance (Laclau y Mouffé 1987). De esta manera, por tanto, no existe “el discurso de la calle” como una propuesta unificada y orgánica sino simplemente “múltiples voces y muchas memorias” (Cornejo 1996) que circulan de boca en boca –o de oído en oído-, y que así dan cuenta de buena parte de lo que vivimos los peruanos. No obstante, sí me parece fundamental resaltar lo siguiente: las imágenes que los cómicos ambulantes construyen en las plazas públicas son interpretaciones políticas producidas como respuestas a conflictos sociales específicos. Se trata de discursos que se constituyen como formas interpretativas y que por la inestabilidad de sus significados adquieren un carácter sumamente reflexivo: son, al mismo tiempo, prácticas interpeladoras y respuestas a una interpelación que les viene desde afuera. Es decir, si por un lado estos discursos todavía no llegan a articularse con ninguna instancia política que esté más allá de las plazas, por otro, tienen que ser entendidos como ejemplos de una “pluralidad discursiva”

(Laclau y Mouffé 1987: 204) y de una “multilocación subalterna” (Rodríguez 1998) típica en estos tiempos en los que la representación de la totalidad parece haberse fragmentado en múltiples espacios.

Por ello, puede decirse que los discursos callejeros de los cómicos ambulantes han abierto nuevos espacios de discusión y, en ese sentido, están comprometidos con las luchas por la representación y la hegemonía en el significado. Es cierto que los sistemas de representación simbólica nunca producen efectos políticos directos, pero también lo es que los símbolos de la cultura popular (calificados por algunos como “vulgares”, “excesivos”, “pobres en significados”, etc) son lugares donde muchas veces las ideologías oficiales pierden hegemonía y se distancian del control y de la disciplina social. En el Perú, estos discursos callejeros son ejemplos de una subjetividad migrante que reflexiona sobre su condición subalterna y sobre los espacios que ella cuenta para enunciar. Desde ahí, los cómicos ambulantes se someten, reinterpretan y se apropian de puntos específicos del proyecto moderno y lo hacen, como digo, desde una enunciación popular, agónicamente carnalesca y paródica.

Ahora bien, la idea del carnaval “bajtiniano” -como un espacio de transgresión e inversión de las relaciones sociales establecidas- no es sin embargo una categoría suficiente para explicar el espacio que los cómicos ambulantes ocupan y promueven en las plazas peruanas. Como lo ha explicado Zizek, las transgresiones periódicas del orden establecido son inherentes al propio orden social y muchas veces funcionan como condiciones para su propia estabilidad (1994b: 55). Por ello, Zizek ha afirmado que lo que mantiene unido a un grupo social, es decir, lo que le proporciona la cohesión necesaria para su existencia, no es tanto la identificación con la Ley, sino, más bien, la identificación con formas específicas de transgresión y de evasión de esas normas. Desde ahí es que la categoría del carnaval puede quedar algo cuestionada, y desde ahí también el riesgo -presente, por supuesto, en este trabajo- de idealizar el espacio transgresivo. Como dice Guha: “los grupos subalternos están siempre sujetos a los grupos que los gobiernan, incluso cuando se rebelan y se sublevan” (1999a: 24).

En general, lo que estas performances muestran es la crisis de una línea demarcatoria entre pulsiones antes rigidamente dife-

renciadas como públicas y privadas. Si la modernidad escindió al sujeto en dos dimensiones y pretendió afirmar que en una de ellas, la privada, dicho sujeto se encontraba libre de ejercicios coercitivos que, por otro lado, eran concebidos sin una supuesta importancia política, estas performances callejeras demuestran que el poder social se ejerce desde todos lados y no solamente desde el Estado. La imaginación liberal de un individuo al margen y fuera de relaciones de poder se encuentra en crisis y nunca aparece como discurso en las calles peruanas.

Al mismo tiempo, la aparición pública de los temas que los cómicos tratan es, sin duda, un signo de la exclusión histórica a la que los sectores populares han sido sometidos en la construcción de narrativas nacionales y de una esfera pública donde ellos no han sido, efectivamente, agentes participantes. En todo caso, la separación moderna entre una esfera pública y otra privada se revela, otra vez, como la manifestación ideológica de un pensamiento liberal siempre cargado de un conjunto de intereses y de instancias reprimidas. Por ello, lo público no puede continuar siendo entendido como una instancia opuesta a lo privado sino, más bien, como una manera de revelar un conjunto de tensiones que atraviesan al Estado y a la sociedad civil en su conjunto. Entonces, con Fraser (1993), no puede decirse que se trata de un ideal no realizado sino, simplemente, de una función ideológica elaborada para legitimizar el poder de un cierto sector social. Con Gramsci, puede afirmarse también que, desde el siglo XIX, la formación de la esfera pública en la sociedad peruana ha representado el paso de lo dominante a lo hegemónico. Por ello, en el Perú, hoy en día, lo que tradicionalmente ha sido entendido como la esfera pública burguesa -vale decir, como un espacio mediador- ha terminado por extenderse hacia una multiplicidad de significados culturales que comienzan a enunciarse desde todos lados y que ciertamente poseen un indudable valor social. Con las contradicciones del caso, en las calles peruanas, los significados propuestos por los cómicos ambulantes hacen públicos e intentan resignificar (o conservar en algunos casos) contenidos respecto de las clases sociales, la oralidad, la autoridad estatal, el género, la memoria histórica y la etnicidad en el Perú.

De esta manera, la actividad en las plazas de Lima y los discursos que en ellas se promueven pueden relacionarse con lo que se

ha denominado los “nuevos” movimientos sociales latinoamericanos, pero no entendidos éstos dentro de un sentido político articulador sino, simplemente, como expresión de la crisis en la representación tradicional. Por *nuevos movimientos sociales* se hace referencia a diferentes discursos públicos que, al estar comprometidos con una lucha por la democratización social, no son asimilados por una acción estatal tradicionalmente partidaria. Así, dichos movimientos son entendidos como la expresión de nuevos intereses e imágenes sociales y como una nueva forma de expresar públicamente contenidos políticos. Como lo han señalado Escobar y Álvarez (1992), estos movimientos siempre están relacionados con luchas acerca de la identidad, la estrategia para conseguir determinados efectos sociales y con la democratización social. Estos son puntos muy claros en las performances de los cómicos pues, durante ellas, construyen nuevas formas de expresión política que han comenzado a utilizar medios diferentes y a autorrepresentarse sin la mediación tradicional.

Pero ahora quiero continuar con más hechos y anécdotas de la descripción etnográfica. Finalmente, los cómicos llegaron a la televisión y el fenómeno fue más que sorprendente. Aunque el análisis de lo que ahora ocurre en los distintos programas televisivos excede los objetivos de este trabajo, sí me interesa finalizar estas conclusiones subrayando puntos teóricos que considero de fundamental importancia. Ellos tienen que ver con la ideología del canon literario y con la función de los discursos simbólicos en estos tiempos de globalización y de capitalismo tardío.

Después del éxito que los cómicos tuvieron cuando los invitaron a los “talk shows” y de que en el Parque Universitario les permitieran volver a actuar durante un mayor número de días, dos canales de televisión comenzaron a interesarse en la posibilidad de hacer un programa humorístico solamente con ellos. A mí me faltaban dos semanas para tener que regresar a los Estados Unidos y solamente pude participar de un par de iniciales reuniones con algunos productores. Sin embargo, ahí me di cuenta de algunas cosas que comprobé al año siguiente: les pagarían muy poco (en comparación, por ejemplo, con las estrellas “letradas”) y el espectáculo cambiaría notablemente de significado. Esto no sólo por la presencia de algunos guionistas (aunque, decían, que buena parte del trabajo iba a ser de “creación colectiva”) sino, sobre todo, por-

que, en la televisión, los cómicos dejarían de ser *narradores orales* y se convertirían en *actores* que estarían encargados, ya no de contar historias, sino simplemente de representar diversos papeles en todo tipo de “sketchs”.

Yo no estuve en Lima cuando los programas salieron al aire y regresé casi un año después. Por internet me enteré de algo de lo que estaba sucediendo y algunos amigos me escribieron comentándome todo tipo de problemas y algunos disgustos estéticos. A mi regreso, quedé sorprendido con muchísimas cosas pero, sobre todo, con la constatación de que todos los cómicos que estaban en la televisión continuaban trabajando en las calles. Efectivamente los sueldos eran muy bajos y su espectáculo, como decía, había cambiado notablemente respecto de lo que hacían (o decían) por las calles.

En ese momento, también me di cuenta de que la identidad de mi libro no había cambiado tanto como lo esperaba: había pensado, ingenuamente, que el trabajo callejero estaba en decadencia y que en las plazas públicas de la ciudad solamente iba a encontrar mucho más palomas hambrientas. Si eso hubiese sido cierto, es decir, si las plazas hubieran estado vacías, esta investigación que originalmente había surgido de la teoría literaria (aunque ahora ya no podemos desligarla de un trabajo interdisciplinario) y que por diversas razones había adquirido una dirección etnográfica, finalmente terminaba convertida en una investigación histórica sobre algunos sucesos del pasado. Por lo tanto, mi identidad profesional iba a estar nuevamente en cuestión y me asusté con la posibilidad borgiana de volverme nadie. Otra vez, la pregunta antropológica volvía a cambiar de dirección: ¿quién soy yo? -me dije- y la respuesta apareció al instante: “La realidad peruana es siempre más rápida que una investigación”. Entonces, ya más tranquilo, decidí esperar a regresar a Lima e intenté quitarme la ansiedad.

Frente al programa de los cómicos ambulantes la sociedad peruana estaba radicalmente polarizada. El *rating* era altísimo en los sectores populares y casi ninguno en las clases medias y altas. Cuando comencé a acompañarlos a distintos espectáculos en los conos de la ciudad (y en diferentes provincias), siempre me quedé sorprendido de los recibimientos jubilosos y de las largas colas de gente que los abrumaba pidiéndoles autógrafos. Al mismo tiempo, en otros ambientes limeños por los que también me movía, nunca

dejé de escuchar escandalizadas críticas al programa y radicales (y racistas) opiniones sobre los sectores populares en el Perú.

De la misma manera, con un sector de la universidad me fue casi imposible, un tabú, mencionar el tema. Desde ahí, por supuesto, las actividades de cómicos ambulantes son consideradas como una forma grotesca y abyecta de discurso, vale decir, como una producción popular muy lejana de las categorías humanistas con las que a lo largo de los años las instituciones que controlan el arte y la literatura han sido construidas. En primer lugar -me decían algunos- la literatura es escrita y no oral; y, en segundo lugar, todos los textos considerados como literarios respetan ciertas “normas” aunque ahora, por problemas teóricos, no las podamos definir claramente. En verdad, esas opiniones tenían -y tienen- razón: los cómicos ambulantes violan todas las reglas consagradas de la representación verbal y sus prácticas, orales, se constituyen no sólo como algo distinto de lo conocido, sino también como instancias transversalmente subversivas de la ideología del canon literario y de los gustos oficiales.

Por ello, no se trata de terminar este libro demostrando que los cómicos ambulantes realizan “buena literatura”, y tampoco de haberlo escrito como un intento para “integrarlos” en las listas privilegiadas de textos que la institución literaria necesita para existir. Las performances que ellos realizan en las calles peruanas son prácticas culturales distintas a la literatura pero no menos importantes que ella: son ejemplos de la formación de diversas instancias discursivas dentro de un país, como el Perú, donde la cultura no puede continuar definiéndose únicamente desde lo letrado y desde las estéticas occidentales¹.

Justamente en el momento en que había empezado a escribir estas conclusiones, el Instituto Nacional de Cultura (INC) decidió restringir el auspicio a determinadas obras teatrales que no fueron calificadas dignas de tal distinción. En aquellos días, unas y otras

1. Como también espero haberlo demostrado en los diferentes análisis que he realizado, no puede continuar afirmándose que los textos populares no son “ricos” en significados ni densos en estrategias textuales. Este tipo de argumentos son pruebas de discursos ideológicos interiorizados que siempre terminan privilegiando al “arte” occidental bajo la supuesta construcción del “universalismo” y afines.

fueron las reacciones de distintas personalidades sobre el tema. Sin embargo, mucho más allá de la reconocida cuestión tributaria y del ingenuo debate que (en estos tiempos) pretende distinguir obras “culturales” de obras “comerciales”, algunas de las preguntas que muchos nos hicimos fueron las siguientes: ¿quién o quiénes tienen el poder de decidir qué es la cultura en el Perú? ¿Cuál es la definición de cultura que los funcionarios del INC manejan, y qué imagen del país se desprende de ella? ¿Es el sujeto popular migrante un *productor* o un simple *receptor* de cultura?

Lo cierto es que al final del episodio (que se resolvió, efectivamente, con la tacha del INC a determinados espectáculos) me parece que quedaron claros algunos puntos que conviene comentar: primero, que el Estado continúa considerándose como un agente regulador y censor de las prácticas simbólicas en la sociedad y que muchos intelectuales participan todavía de esa ideología estatal; segundo, que en los juicios emitidos públicamente por los funcionarios del INC, lo “letrado” asume siempre un valor hegemónico y discriminador; tercero, que toda práctica disidente de los gustos oficiales (o canónicos) no es considerada “cultura” y por consiguiente es marginada o censurada; y, finalmente, que la imagen de la sociedad peruana que se desprendió de este incidente fue la de un país pasivo y receptor, donde, por un lado, los Andes parecían ser una cultura estática y sin contactos, y donde, por otro, la cultura migrante no existía (o, peor aún, no debería existir).

En ese punto creo que es pertinente citar la muy conocida idea de Julia Kristeva (1982) en la que retoma una categoría de Kant: lo abyecto es lo “sublime” de la modernidad y su condición misma de existir. Lo abyecto es ese espacio inesperado, quizá traumático, en el que se nos presenta algo que excede al esquematismo y a las formas consagradas de representación. Lo abyecto surge con violencia para representar un objeto perdido que, sin embargo, no deja de continuar siendo buscado con ansiedad. No es accidental, entonces, que sean los sectores populares quienes utilicen dichas estéticas y las muestren públicamente con todo el descontrol de la ansiedad del placer y del deseo.

Partiendo de Lacan, para Kristeva (1982), la abyección es la respuesta a dos situaciones profundamente contradictorias: por un lado, la presencia de un *Otro* que se ha identificado demasiado con la ley (y por lo tanto ha reprimido la diferencia) y, por otro, la misma

ausencia de ese *Otro* que ya ha caído, y con él, se han desbaratado un conjunto de funciones que hay que comenzar a restituir de alguna manera. En el caso del humor de los cómicos ambulantes es necesario resaltar que muchas de sus nuevas parodias televisivas están siempre guiadas por situaciones carnalescas de inversión de la realidad, donde en el medio de situaciones que poco a poco van agudizando sus tensiones, de pronto, los pobres se vuelven ricos, los pitucos se convierten en campesinos andinos y los hombres terminan por transformarse en sujetos afeminados. La estética del exceso y de la escasez -que ha sido reprimida o, más bien, disciplinada por el discurso moderno- es parte fundamental de todas sus parodias y en ellas es sorprendente notar cómo las identidades sociales terminan siempre desestabilizadas.

En ese sentido, muchos de estos discursos callejeros -producidos por migrantes andinos en la capital- desafían a las representaciones oficiales y por ello son contundentes ejemplos para poder observar la naturaleza excluyente de la modernidad en el Perú y de sus instituciones de control social. Para Savater, al encontrarse ligado a una ambigua actitud ante el placer (en tanto participa simultáneamente de las pulsiones de vida y de muerte), lo abyecto ha sido siempre negado por la modernidad a través de una particular forma de reprimir y esconder (1992: 20). Como sabemos, en América Latina la institución literaria ha sido siempre un agente modernizador y, por lo mismo, el conocimiento académico, instrumento fundamental de la *ciudad letrada*, ha resultado -y resulta- necesariamente implicado en la construcción social de la subalternidad. La subalternidad, como dice Beverley, se produce también en el mismo momento en que intentamos representarla (1999: 2).

Las performances de los cómicos ambulantes que he analizado a lo largo de este libro, sirven entonces para observar cómo los sectores populares constituyen nuevas prácticas culturales que si, por un lado, ponen en tela de juicio la parcialidad y los límites de muchos de nuestros presupuestos académicos (y estéticos), por otro, se presentan como muestras de que los sujetos populares pueden hablar y que han decidido construir otros símbolos y asumir su propia representación. Nos encontramos entonces ante la aparición de nuevos y autorizados “lugares de enunciación” ya no exclusivos de los centros letrados y, mucho menos, de los cánones occidenta-

les (Mignolo 1995). Se trata de estrategias y usos orales del lenguaje que, por diferentes razones, se han separado algo de la palabra escrita y que desde ahí están construyendo una representación y una política.

De esta manera, los discursos de los cómicos ambulantes son piezas claves en la formación de imaginarios populares en el Perú y su lugar de enunciación -subalterno y popular- es importante porque desde ahí sus imágenes producen distintos significados -populares y subalternos-, que dan cuenta de los conflictos sociales y de las luchas interpretativas en la sociedad.

Por ello, como lo ha subrayado Fiske (1989), es necesario entender que la cultura popular se forma bajo condiciones de exclusión y subordinación social y que, por consiguiente, los signos que ahí se producen están agónicamente comprometidos tanto con la reproducción de determinadas ideologías hegemónicas como también con la protesta por las condiciones sociales de desigualdad y marginación. Por ello, a la cultura popular en el Perú (sobre todo desde el pensamiento de izquierda) es necesario entenderla a partir de teorías que sean capaces de observar la complejidad de los múltiples discursos que articula, la inestabilidad de algunos de sus significados, la imaginación utópica de un orden diferente y la denuncia de una realidad social que sigue siendo opresiva y dominante.

En conclusión, en una sociedad profundamente desigual y jerárquica como la peruana, y en un contexto mundial de neoliberalismo donde los juegos de poder se ejercen cada vez más desde el carácter expeditivo de la cultura, es decir, desde la concepción de ésta como un recurso guiado por diferentes tipos de intereses (Yúdice 1999), también es necesario entender que la cultura popular se ubica rozando algunos espacios dejados de lado por las ideologías hegemónicas y que, desde esas posiciones, los sujetos están intentado negociar activamente con el poder dentro de una dinámica que es compleja y contradictoria, pero también políticamente pertinente. Los discursos de los cómicos ambulantes representan los poderes inscritos en la dinámica de la vida cotidiana en el Perú que siempre es entendida como un espacio problemático que debe ser discutido públicamente.

Finalmente, quiero resumir tres conclusiones que pretenden dar cuenta de la importancia de la comicidad callejera en el Perú.

Primero, porque al actuar en las plazas públicas de la ciudad, los cómicos ambulantes convierten estos espacios en centros de discusión y opinión popular. Segundo, porque ahí se enfatiza siempre la relevancia pública de los temas que se narran y así se va articulando la formación de imaginarios sociales que ahora son enunciados desde nuevos espacios y por nuevos agentes. Y tercero, porque en contraste con un discurso criollo y una tradición literaria que siempre se apropió de la representación popular, ahora los cómicos ambulantes asumen su propia representación en un intento por establecer públicamente su propia voz. Esta voz representa una compleja red de discursos mediante los cuales ellos se están construyendo como sujetos con identidades múltiples y diferentes, siempre conflictivas, enmarcadas en la trágica promesa de la vida peruana, desde las plazas, oralmente, todos los días.

En realidad, quiero concluir citando unas palabras que grabé en las calles de Lima cuando los cómicos estaban en todo su esplendor televisivo. Las dijo Pimpollo frente a una gran cantidad de público que había estado toda la tarde riéndose y pasándola bien. Hacía mucho tiempo que no encendía la grabadora pero ese día había decidido grabar algunas performances nuevas. Como creo que podrá observarse, la calle continúa siendo un espacio distinto de producción simbólica y de contenidos políticos diferenciados. Ese día, hace relativamente poco, éstas fueron las palabras que más llamaron mi atención:

/amigos ¿qué tal?/muy buenas tardes/aquí estamos en el Parque Universitario/éste es nuestro lugar/siempre hemos venido acá y toda la vida nos tendrán que ver acá porque éste es nuestro hogar/"hogar dulce hogar"/y ustedes como público pertenecen a nuestra familia/por el hecho de que esté en la televisión no vayas a pensar que se me han subido los humos o algo por el estilo como tantas personas piensan que porque como ya estamos en frecuencia latina/piensan que nosotros ya vamos a olvidar nuestro hogar/jamás vamos a olvidar este sitio que nos vio nacer/jamás vamos a olvidar este hermoso lugar que es el anfiteatro del Parque Universitario/algún día de repente me botarán como cualquier cosa y a dónde tengo que venir/a este anfiteatro porque de acá nadie nos va a

botar/acá siempre vamos a continuar con ustedes/ porque gracias a ustedes tenemos la sintonía que ustedes nos sintonizan los días viernes y sábado en el canal pero de todas maneras no tan sólo estoy yo/está Wafera/ está Cotito/está Kelvin/está el cholo Juan/ está Bibi Johnny y Cachucha/sino que a veces/por trabajo y porque el público también lo pide los actores de acá de la capital tenemos que a veces ausentarnos un día/dos días/pero esos ausentismos que nosotros hacemos/vienen otros y siguen trabajando/así como yo/ yo soy Pimpollo/siempre vengo acá y espero que sea de su agrado el espectáculo que les voy a presentar/simplemente ustedes nos hicieron populares porque así nos hicieron ustedes y así vamos a continuar con nuestra humildad y acuérdense que yo siempre lo que digo/algún día no voy a parar hasta ser dueño del canal/

(Pimpollo, Parque Universitario, diciembre 1999)

Bibliografía

- Adams, Norma y Néstor Valdivia (1991). *Los otros empresarios. Ética de migrantes y formación de empresas en Lima*. Lima: IEP.
- Afinoguénova, Eugenia (1999). La muerte del hombre y el nacimiento del idiota: el sujeto problemático en la filosofía, la literatura y el arte españoles de los años sesenta, setenta y ochenta. Tesis para obtener el doctorado en literaturas hispánicas. Georgetown University.
- Alcoff, Linda (1991). "The Problem of Speaking for Others". En *Cultural Critique*, N° 20.
- Althusser, Louis (1977). "Ideología y aparatos ideológicos del Estado". En *Posiciones*. Barcelona: Anagrama.
- Ansión, Juan (1989). *Pishtacos. De verdugos a sacaojos*. Lima: Tarea.
- Appadurai, Arjun (1988). "Place and Voice in Anthropological Theory". En *Cultural Anthropology*. pp. 16-20.
- Bajtín, Mijail (1987). *La cultura popular en la edad media y el renacimiento. El Contexto de Rabelais*. Madrid: Alianza.
- Baudrillard, Jean (1994). *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Berman, Marshall (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México DF: Siglo XXI.
- Beverly, John (1999). *Subalternity and Representation*. Durham: Duke University Press.
- (1998). "Siete aproximaciones al problema indígena". En Moraña, Mabel (ed.). *Indigenismo hacia el fin del milenio. Homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Latinoamericana.
- (1994). "Writing in Reverse: On the Project of the Latin American Subaltern Studies Group". En *Disposition*. XIX. 46.
- Bhabha, Homi (1994). "The Postcolonial and the Postmodern: The Question of Agency". En *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Brunner, José Joaquín (1992). *América Latina: cultura y modernidad*. México D.F: Grijalbo.
- Burga, Manuel (1988). *Nacimiento de una utopía. Muerte y resurrección de los Incas*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario.
- Butler, Judith (1993). *Bodies that Matter: On Discursive Limits of Sex*. New York: Routledge.
- (1990). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Callirgos, Juan Carlos (1998). *Sobre héroes y batallas. Los caminos de la identidad masculina*. Lima: Demus.

- Cardoso, Fernando y Enzo Faletto (1973). *Dependencia y desarrollo en América Latina: ensayo de interpretación sociológica*. México: Siglo XXI.
- Castro-Gómez, Santiago (1998). "Latinoamericanismo, modernidad y globalización. Prolegómenos a una crítica postcolonial de la razón". En Castro-Gómez, Santiago y Eduardo Mendieta (eds.). *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*. San Francisco: University of San Francisco. pp. 169-205.
- Christie, George (1994). "Some Psychoanalytic Aspects of Humour". En *International Journal of Psychoanalysis* 75. pp. 480-489.
- Clifford, James (1995). *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- (1991). "Verdades parciales". En Clifford, James y George Marcus. *Retóricas de la antropología*. Barcelona: Júcar.
- Cornejo Polar, Antonio (1996). "Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrante en el Perú moderno". En *Revista Iberoamericana*. Vol. LXII, Nums 176-17.
- (1993a). "El comienzo de la heterogeneidad en las literaturas andinas: voz y letra en el diálogo de Cajamarca". En *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural de las literaturas andinas*. Lima: Horizonte.
- (1993b). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte.
- Cueto, Marcos (1997). *El regreso de las epidemias. Salud y sociedad en el Perú del siglo XX*. Lima: IEP.
- (1996). *Salud cultura y sociedad en América Latina*. Lima: IEP.
- Culler, Jonathan (1997). *Literary Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Degregori, Carlos Iván (1995). "El estudio del otro: cambios en los análisis de la etnicidad en el Perú". En Cotler, Julio y Augusto Alvarez Rodrich (eds.). *Perú 1964-1994. Economía, sociedad y política*. Lima: IEP. pp. 303-332.
- (1993). "Identidad étnica, movimientos sociales y participación política en el Perú". En *Democracia, etnicidad y violencia política en los países andinos*. Varios autores. Lima: IEP.
- (1986). "Del mito del Inkary al mito del progreso". En *Socialismo y Participación*. N° 36.
- Degregori, Carlos Iván, Cecilia Blondet y Nicolás Lynch (1986). *Conquistadores de un nuevo mundo. De invasores a ciudadanos en San Martín de Porras*. Lima: IEP.
- De Soto, Hernando (1986). *El otro sendero*. Lima: Instituto Libertad y Democracia.
- Dumont, Jean-Paul (1992). *The Headman and I. Ambiguity and Ambivalence in the Fieldworking Experience*. Illinois: Waveland Press.

- Eagleton, Terry (1988). *Una introducción a la teoría literaria*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Escobar, Arturo (1992). "Culture, Economics, and Politics in Latin America Social Movements Theory and Research". En Escobar, Arturo y Sonia Álvarez (eds.). *The Making of Social Movements in Latin America. Identity, Strategy and Democracy*. Boulder: Westview Press.
- Escobar, Arturo y Sonia Álvarez (1992). *The Making of Social Movements in Latin America. Identity, Strategy and Democracy*. Boulder: Westview Press.
- Finnegan Ruth (1994). "Literacy as Mythical Charter". En Deborah Keller Cohen (ed.). *Literacy: Interdisciplinary Conversations*. New Jersey: Hampton Press. pp. 34-47.
- Fiske, John (1989). *Understanding Popular Culture*. London: Routledge.
- Flores Galindo, Alberto (1988). *Tiempo de plagas*. Lima: Caballo Rojo.
- (1987). *Buscando un Inca*. Lima: Horizonte.
- Foucault, Michel (1997a). *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*. México D.F.: Siglo XXI.
- (1997b). *La arqueología del saber*. México D.F.: Siglo XXI.
- (1995). *Historia de la sexualidad. La voluntad del saber*. México: Siglo XXI.
- (1971). *Las palabras y las cosas*. México D.F.: Siglo XXI.
- Fox, Richard G. (1991). *Recapturing Anthropology. Working in the Present*. Santa Fe: School of American Research Press.
- Fraser, Nancy (1993). "Rethinking Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy". En Robbins, Bruce (ed.). *The Phantom Public Sphere*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Freud, Sigmund (1927). "El humor". En *Obras completas*. Vol. 17. Buenos Aires: Hypamerica.
- Fuller, Norma (1997). *Identidades masculinas. Varones de clase media en el Perú*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Garber, Marjorie (1993). *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*. New York: HarperPerennial.
- García Canclini, Néstor (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F.: Grijalbo.
- Gee, James (1986). "Orality and Literacy: From Savage Mind to Way with Words". En *Tesol Quarterly* 20.
- Geertz, Clifford (1989). *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós.
- Golte, Jürgen y Norma Adams (1987). *Los caballos de troya de los conquistadores. Estrategias campesinas en la conquista de la gran Lima*. Lima: IEP.
- González Stephan, Beatriz (1996). "Políticas del higienización: la limpieza del cuerpo y la lengua nacionales (siglo XIX)". En Mazzotti, José Antonio y Juan Zevallos (eds.). *Asedios a la heterogeneidad cultural*.

- Libro en homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Philadelphia: AIP. pp. 217-248.
- Goody, Jack (1977). *La domesticación del pensamiento salvaje*. Madrid: Akal.
- Guha, Ranajit (1999a). "Prefacio a los estudios de subalternidad". En *Debates postcoloniales. Una introducción a los estudios de subalternidad*. La Paz: Historias.
- (1999b). "Sobre algunos aspectos de la historiografía colonial de la India". En *Debates postcoloniales: una introducción a los estudios de la subalternidad*. La Paz: Historias.
- Haraway, Donna (1995). "Conocimientos situados. La cuestión científica del feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial". En *Ciencia, Cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Hartsock, Nancy (1987). "Foucault on Power: A Theory for Women?". En Nicholson, Linda (ed.). *Feminism/Postmodernism*. New York: Routledge.
- Havelock, Erick (1994). *Prefacio a Platón*. Madrid: Visor.
- Heath, Shirley Brice (1983). *Ways with Words. Language, Life and Work in Communities and Classrooms*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hollander, John (1985). "Breaking into Song: Some Notes on Refrain". En Hosek Chaviva y Patricia Parker (eds.). *Lyric Poetry: New Criticism and Beyond*. Ithaca: Cornell University Press. pp. 73-89.
- Jameson, Frederic (1992). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Paidós.
- (1981). *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press.
- Kaliman, Ricardo J. (1996). "Buscando la consecuencia. De la incorporación de la oralidad en los estudios latinoamericanos". En Mazzotti, José Antonio y Juan Zevallos (eds.). *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro en homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Philadelphia: AIP.
- Kristeva, Julia (1982). *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press.
- Lacan, Jacques (1984) [1948]. "La agresividad en psicoanálisis". En *Escritos 2*. México D.F.: Siglo XXI. pp. 65-87.
- Laclau, Ernesto y Chantal Mouffé (1987). *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. México DF: Siglo XXI.
- Lord, Albert (1960). *The Singer of Tales*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mac Cormack, Sabine (1988). "Atahualpa y el libro". En *Revista de Indias*. Vol. XLVIII, N° 184.

- Marcone, Jorge (1997). *La oralidad escrita. Sobre la reivindicación y reinscripción del discurso oral*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Marcus, George E. (1998). *Ethnography Though Thick & Thin*. Princeton: Princeton University Press.
- Martín Barbero, Jesús (1994). "Mediaciones urbanas y nuevos escenarios de comunicación". En *Sociedad*, N° 5. pp. 35-47.
- Matos Mar, José (1988). *Desborde popular y crisis del Estado. El nuevo rostro del Perú en la década del ochenta*. Lima: Concytec.
- Mayer, Enrique (1991). "Perú in Deep Trouble: Mario Vargas Llosa's Inquest in the Andes" Reexamined. En *Cultural Anthropology*. Vol. 6, N° 3.
- Méndez, Cecilia (1995). "Incas sí, indios no: apuntes para el estudio del nacionalismo criollo en el Perú". Documentos de Trabajo 56. Lima: IEP.
- Mignolo, Walter (1995). "Occidentalización, imperialismo, globalización: herencias coloniales y teorías postcoloniales". En *Revista Iberoamericana*. Vol. LXI, num 170-71.
- Ong, Walter (1987). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Ortiz Rescaniere, Alejandro (1993). *La pareja y el mito. Estudios sobre las concepciones de la persona y la pareja en los andes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Pacheco, Carlos (1992). *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Caracas: Ediciones La Casa de Bello.
- Parry, Milman (1971). *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*. Editado por Adam Parry. Oxford: Clarendon Press.
- Portes, Alejandro (1995). *En torno a la informalidad: ensayos sobre teoría y medición de la economía no regulada*. Ciudad de México: Flacso.
- Rama, Angel (1984). *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte.
- Robles Sosa, Víctor (1991). "El cólera en la punta del iceberg". En *Quehacer*. Lima, marzo-abril.
- Rodríguez, Eliana (1998). "Hegemonía y dominio: subalternidad, un significado flotante". En Castro-Gómez, Santiago y Eduardo Mendieta (eds.). *Teorías sin disciplina. latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*. San Francisco: University of San Francisco. pp.101-120.
- Romaine, Suzanne (1995). *Bilingualism*. Oxford: Blackwell.
- Rosaldo, Renato (1989). *Culture and Truth. The Remaking of Social Analysis*. Boston: Beacon Press.
- Sarlo, Beatriz (1988). *Una modernidad periférica. Buenos Aires: 1920-1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.

- Savater, Fernando (1992). "La obscenidad de cada día". En Castilla del Pino, Carlos (comp.). *La obscenidad*. Madrid: Alianza Universidad. pp. 13-20.
- Scollon, Ronald (1991). "The New Literacy Studies and the Global World" (manuscrito).
- Scollon, Ronald y Suzanne B.K. Scollon (1981). *Narrative, Literacy and Face in Interethnic Communication*. New Jersey: Ablex.
- Spivak, Gayatri (1996). "Bounding in Difference". En Landry, Donna y Gerald Mac Lean (eds.). *The Spivak Reader*. London: Routledge.
- (1988). "Can the Subaltern Speak?" En Cary, Nelson y Lawrence Grossger (eds.). *Marxism and the Interpretation of Culture*. London: Mac Millan.
- Street, Brian (1984). *Literacy in Theory and Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Street, Joanna C. y Brian V. Street (1991). "The Schooling of Literacy". En Barton David y Roz Ivanic (eds.). *Writing in Community*. London: Sage. pp. 143-166.
- Stock, Brian (1990). *Listening for the Text: On the Uses for the Past*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Tamayo Vargas, Augusto (1992). *Literatura peruana*. 3 vols. Lima: Peisa.
- Taylor, Diana y Juan Villegas (1994). *Negotiating Performance. Gender and Sexuality in Theatricality in Latin/o America*. Durham: Duke University Press.
- Tyler, Stephen (1991). "Etnografía postmoderna: desde el documento de lo oculto al oculto documento". En *Retóricas de la antropología*. Barcelona: Júcar.
- Vargas Llosa, Mario (1996). *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- Vich, Víctor (1995). "Representaciones orales en las calles de Lima". En *Lexis*. Vol. XIX, Num 1. (reseña).
- Villarán, Fernando (1998). *Riqueza popular. Pasión y gloria de la pequeña empresa*. Lima: Ediciones del Congreso del Perú.
- Watson, Graham (1987). "Make me Reflexive-But Not Yet: Strategies for Managing Essential Reflexivity in Ethnographic Discourse". En *Journal of Anthropological Research* 43. pp. 29-41.
- Weismantel, Mary (1997). "White Cannibals. Fantasies of Racial Violence in the Andes" (manuscrito).
- Williams, Raymond (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.
- Willis, Paul (1997). "Theoretical Confessions and Reflexive Method". En *The Subcultures Reader*. London: Routledge.
- Yarza, Alejandro (1999). *Una caníbal en Madrid. La sensibilidad camp y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*. Madrid: Libertarias.

- Yúdice, George (1999). "La globalización y el expediente de la cultura" (manuscrito).
- Zapata, Antonio y Carlos Reyna (1991). *Crónica del cólera en el Perú*. Lima: Desco.
- Zavala, Virginia (1999). "Reconsideraciones en torno al español andino". En *Lexis*. Vol. XXIII, N° 1. pp. 25-85.
- Zevallos, Juan (1993). "La crítica de la representación en Habla la ciudad". En *Osamayor* 7.
- Zizek, Slavoj (1994a). "Courtly Love, or, Woman as Thing". En *The Metastases of Enjoyment: Six Essays on Woman and Causality*. London: Verso.
- (1994b). "Superego by Default". En *The Metastases of Enjoyment: Six Essays on Woman and Causality*. London: Verso.
- (1992). *El sublime objeto de la ideología*. México D.F.: Siglo XXI.
- Zumthor, Paul (1991). *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus.

SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EN LOS TALLERES GRÁFICOS DE

TAREA ASOCIACIÓN GRÁFICA EDUCATIVA

PASAJE MARÍA AUXILIADORA 156 - BREÑA

Correo e.: tareagrafica@tareagrafica.com

Página web: www.tareagrafica.com

TELÉF. 332-3229 FAX: 424-1582

OCTUBRE 2010 LIMA - PERÚ

el discurso de la Calle

Víctor Vich

El discurso de la calle es un estudio sobre oralidad callejera, sobre textos subalternos y polifónicos producidos y disseminados en la ciudad iletrada. La existencia de la comicidad analizada por Vich evidencia la eficacia de los mecanismos de subalternización y exclusión de nuestra sociedad, aunque también el fracaso de las pretensiones hegemónicas de sus élites y su proyecto disciplinario y normalizador moderno. Son textos producidos desde el margen: un lugar, sin duda, fraccionado, atravesado por dominación pues, como remarcaba Gramsci, "los grupos subalternos están siempre sujetos a la actividad de los grupos que los gobiernan, incluso cuando se rebelan y se sublevan". Vich revela, sin embargo, que el margen no es un lugar de silencio y sometimiento, sino también un espacio plural de creatividad, resistencia, de reinterpretación mimética con posibilidades contra hegemónicas. Un espacio ilegítimo, huachafío y caótico -en relación con los cánones discursivos y estéticos disciplinarios- en donde se habla desde una subalternidad múltiple, desordenada, por momentos paródica, crítica y desafiante, pero siempre incómoda y desestabilizadora.

Vich se esfuerza por explorar una representación más ética, menos autoritaria y políticamente más útil de la subalternidad, encarando y discutiendo los dilemas teóricos, éticos, políticos y estéticos de la etnografía y la escritura etnográfica. El resultado es un libro excéntrico, reflexivo y teórica y políticamente comprometido; un libro transdisciplinario que me gusta considerar el mejor y más provocador libro de antropología peruana.

Juan Carlos Callirgos

ISBN: 978-9972-935-02-5



9 789972 935025



FONDO
EDITORIAL

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ



UNIVERSIDAD
DEL PACÍFICO

IEP Instituto de Estudios Peruanos