TESIS
UNIVERSIDAD CIENTÍFICA DEL SUR

UNIVERSIDAD CIENTÍFICA DEL SUR

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

CARRERA PROFESIONAL DE ARTES ESCÉNICAS Y LITERATURA

"ESTRATEGIAS DE LOS CÓMICOS AMBULANTES PARA LA APROPIACIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO"

Tesis para optar el título profesional de:

LICENCIADA EN ARTES ESCÉNICAS Y LITERATURA

Presentado por:

Paola Rocío Estupiñán Puerta (0000-0001-5031-3003)

Asesor:

Ysmael Jesús Ayala Colqui (0000-0002-9059-5401)

Lima – Perú

2022

Tesis publicada con autorización del autor
No olvide citar esta tesis

TESIS
UNIVERSIDAD CIENTÍFICA DEL SUR

Tesis publicada con autorización del autor
No olvide citar esta tesis

TESIS
UNIVERSIDAD CIENTÍFICA DEL SUR

UNIVERSIDAD CIENTÍFICA DEL SUR

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

CARRERA PROFESIONAL DE ARTES ESCÉNICAS Y LITERATURA

"ESTRATEGIAS DE LOS CÓMICOS AMBULANTES PARA LA APROPIACIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO"

Tesis para optar el título profesional de:

LICENCIADA EN ARTES ESCÉNICAS Y LITERATURA

Presentado por:

Paola Rocío Estupiñán Puerta (0000-0001-5031-3003)

Asesor:

Ysmael Jesús Ayala Colqui (0000-0002-9059-5401)

Lima – Perú

2022

Tesis publicada con autorización del autor
No olvide citar esta tesis

ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS

Lima, 23 de marzo de 2023.

Los integrantes del Jurado de tesis:

Presidente:	Mg. Jorge Eduardo Robinet Benites
Miembro:	Mg. Carolina Angelica Chirsten Belaunde
Miembro:	Mg. Alex Morillo Sotomayor

Se reúnen para evaluar la tesis titulada:

"Estrategias de los cómicos ambulantes para la apropiación de espacio público"

Presentada por la bachillera:

- Paola Rocío Estupiñán Puerta

Para optar el Título Profesional de Licenciada en Artes Escénicas y Literatura.

Asesorada por: Mg. Ysmael Jesús Ayala Colqui

Luego de haber evaluado el informe final de tesis y evaluado el desempeño de la estudiante de la carrera de Artes Escénicas y Literatura en la sustentación, concluyen de manera unánime ( ) por mayoría simple ( ) calificar a:

Tesista: Paola Rocío Estupiñan Puerta			Nota ( ):
Aprobado ( )	Aprobado - Muy buena (X)	Aprobado - Sobresaliente ( )	Desaprobado ( )

Los miembros del jurado firman en señal de conformidad.

Mg. Jorge Eduardo Robinet Benites
Presidente del Jurado

Mg. Ysmael Ayala Colqui
Asesor(a)

Mg. Carolina Angelica Christen Belaunde
Miembro 1

Mg. Alex Morillo Sotomayor
Miembro 2

ANEXO: FORMATO DE DECLARACIÓN DE ORIGINALIDAD DE CONTENIDO DE INFORME FINAL DE TESIS O TRABAJO DE INVESTIGACIÓN

UNIVERSIDAD CIENTÍFICA DEL SUR

DECLARACIÓN DE ORIGINALIDAD DE CONTENIDO DE INFORME FINAL DE TESIS / TRABAJO DE INVESTIGACIÓN[1]

Lima, 15 de marzo del 2024

Señor,
Carlos Braxto Phil Zavalaga Reyes

Director General de Investigación, Desarrollo e Innovación
Universidad Científica del Sur
Presente. –

De nuestra consideración,

Yo: Paola Rocío Estupiñán Puerta, egresada de la carrera de Artes Escenicas y Literatura de la Universidad Científica del Sur, en conjunto con el asesor de tesis Ysmael Jesús Ayala Colqui, declaramos que este informe final de tesis/trabajo de investigación titulado: Estrategias de los Comicos Ambulantes para la apropiación de espacios publicos, sustentado para obtener el título de Licenciada es original.

Es decir, no contiene plagio parcial ni total, cuando se utilizó información de fuentes externas se reconoció la autoría mediante la adecuada citación y los resultados obtenidos son producto entero de mi investigación y no han sido falseados ni fabricados. Todo esto en cumplimiento del Código de ética en la investigación, Reglamento del Comité de Integridad Científica, Reglamento de Propiedad Intelectual, Normas y procedimientos de los trabajos de investigación para la obtención de títulos profesionales y grados académicos [2], que afirmamos conocer en su totalidad.

Por ello, en caso de identificarse alguna situación de plagio, falsificación o fabricación de resultados, nos allanamos al proceso de investigación que establezca la Universidad y las posibles sanciones que pudieran surgir.

Firmamos en conformidad con lo declarado,

Firma tesista
DNI: 47888492

Firma del asesor de tesis
DNI:73307243

[1] En conformidad con la Resolución del Consejo Directivo N° 084-2022-SUNEDU/CD
[2] Los documentos están en: https://investigacion.cientifica.edu.pe/reglamentos/

INFORME DE REVISIÓN DE ORIGINALIDAD

Título del documento evaluado. Estrategias de los cómicos ambulantes para la apropiación de espacio público

Autores. Paola Rocio Estupiñan Puerta

Mecanismo de revisión de originalidad. Evaluación con Turnitin (ID 2347972220).

Resultado de la evaluación. 9%

Revisado por. Magaly Kelly Guerrero Huaracallo.

Comentarios sobre la revisión. Filtros usados: excluir fuentes de menos de 12 palabras.



Estrategias de los cómicos ambulantes

INFORME DE ORIGINALIDAD

9%	9%	3%	5%
INDICE DE SIMILITUD	FUENTES DE INTERNET	PUBLICACIONES	TRABAJOS DEL ESTUDIANTE

FUENTES PRIMARIAS

1	docplayer.es Fuente de Internet	3%
2	tesis.pucp.edu.pe Fuente de Internet	2%
3	core.ac.uk Fuente de Internet	1%
4	Submitted to CONACYT Trabajo del estudiante	1%
5	editorial.ucatolica.edu.co Fuente de Internet	1%
6	Submitted to Universidad Adolfo Ibáñez Trabajo del estudiante	<1%

TESIS
UNIVERSIDAD CIENTÍFICA DEL SUR

Tesis publicada con autorización del autor
No olvide citar esta tesis

TESIS
UNIVERSIDAD CIENTÍFICA DEL SUR

Dedicatoria

Dedicado a los cómicos ambulantes, quienes transforman las plazas limeñas en teatros de a pie donde se generan debates socioculturales y políticos entre risas y aplausos. Ellos, quienes a través de la comedia aportan a la cultura popular de nuestro país.

Tesis publicada con autorización del autor
No olvide citar esta tesis

TESIS
UNIVERSIDAD CIENTÍFICA DEL SUR

Agradecimientos

Al iniciar esta investigación sentí el profundo temor de no poder plasmar en palabras todo lo que iba conociendo durante el proceso pero como siempre, la universidad era un espacio seguro donde encontré grandes maestros. Es por ello que desde un inicio quiero agradecer a Alex Morillo, Carlos La Rosa y Gustavo López por las conversaciones, observaciones y críticas que de la mejor manera supieron darle a mi trabajo.

Quiero agradecer a mis compañeros de la carrera de Artes Escénicas, en especial a Mónica Mallea, Diana Hurtado, Marcos Vicuña, Leo Cubas, Lucía Ruiz y Lucía Castro por el apoyo inmenso que nos brindamos durante nuestras investigaciones, por aquellas luces que significaron mucho cuando me perdía entre lo que quería escribir. Gracias sobre todo por saber escucharme.

Gracias a mi asesor de tesis Jesús Ayala por el compromiso y la paciencia, por perseguirme durante el tiempo de investigación y redacción para que este artículo llegue a buen puerto. Gracias por el ojo crítico en cada entrega, he aprendido mucho.

Quiero agradecer a mi madre, Lleny Puerta, y a mi padre, Juan Estupiñán, por motivarme incansablemente a hacer de esta investigación una experiencia inolvidable y convencerme cada día de que quien la lucha, la logra. Gracias a mis hermanos, Juan Diego y Juan Manuel, a primos, tíos y abuelos por ser un ejemplo de excelencia para mí. Gracias Claudia Allende, por acompañarme a la alameda Chabuca Granda en plena lluvia y realizar las entrevistas conmigo, gracias Paola Leiva por impulsarme a mejorar aquello que consideraba que ya estaba bien, gracias Úrsula León, Gabriela Fajardo, Gwendy Uceda y Maribel Vergara por su amistad y estar conmigo en cada pequeño paso que di durante la investigación.

Sería imposible expresar cuán agradecida estoy con los cómicos ambulantes por esas largas charlas en cada entrevista, por la amabilidad de sus palabras, por compartir sus buenas y no tan buenas experiencias conmigo, por tener la apertura y la confianza de explicarme lo que significa hacer teatro en la calle, por demostrar pasión y profesionalismo hacia su trabajo, por buscar darle el mejor espectáculo al público.

Tesis publicada con autorización del autor
No olvide citar esta tesis

TESIS
UNIVERSIDAD CIENTÍFICA DEL SUR

Resumen

Los cómicos ambulantes en el Perú han desarrollado diversas estrategias para apropiarse física y simbólicamente de los anfiteatros de la alameda Chabuca Granda, Lima, donde actualmente presentan sus espectáculos artísticos frente a un público masivo. Comprender el hecho teatral de los cómicos ambulantes de Lima es comprender a su vez el hecho de que el arte sale de las salas de teatro y toma herramientas performativas para presentarse en espacios públicos como la alameda Chabuca Granda produciendo diversas formas de socialización. Las representaciones de los cómicos ambulantes contienen significados sociales y políticos relacionados al contexto migrante que generan la identificación del espectador, conectando con su vida y con la del grupo del que se siente parte. Es por ello que el presente estudio tiene como objetivo identificar las estrategias de los cómicos ambulantes para la apropiación del espacio público. Esta investigación aborda conceptos teóricos relacionados a la teatralidad y performatividad, explica la apropiación física y simbólica del espacio público y analiza el discurso político y social en la puesta en escena de los cómicos.

Palabras clave

Estrategias, Apropiación, Espacio Público, Cómicos Ambulantes, Alameda Chabuca Granda, Teatro, Performance, Teatro Callejero.

Tesis publicada con autorización del autor
No olvide citar esta tesis

TESIS
UNIVERSIDAD CIENTÍFICA DEL SUR

Abstract

The street comedians in Peru have developed various strategies to physically and symbolically appropriate the amphitheaters of the Chabuca Granda mall, Lima, where they currently present their artistic shows in front of a massive audience. To understand the theatrical fact of the street comedians of Lima is to understand the fact that the art leaves the theater and takes performative tools to appear in public spaces such as the Alameda Chabuca Granda where diverse forms of socialization take place. The representations of the street comedians contain social and political meanings related to the migrant context that generate the identification of the viewer, connecting with their life and with the group they feel part of. That is why the present study aims to identify the strategies of street comedians for the appropriation of public space. This research addresses theoretical concepts related to theatricality and performativity, explains the physical and symbolic appropriation of public space and analyzes the political and social discourse in the staging of comedians.

Keywords

Strategies, Appropriation, Public Space, Street Comedians, Alameda Chabuca Granda, Theater, Performance, Street Theater.

Tesis publicada con autorización del autor
No olvide citar esta tesis

INTRODUCCIÓN

Los cómicos ambulantes en Perú pertenecen a un grupo de artistas de la calle que han logrado trasladar el teatro de las salas convencionales a espacios públicos como las plazas. Estos artistas, cuyo origen es migrante o descendiente de ellos, ponen en escena hábilmente la realidad nacional peruana por medio de la comedia, trayendo a colación diversos problemas que continuamente golpean a la sociedad. De esta forma, llenan las plazas o anfiteatros donde suelen establecerse, manteniendo una masiva convocatoria de espectadores. Es así que a través del teatro de la calle han logrado un amplio reconocimiento que los ha llevado a abordar distintos lugares de Lima, capital peruana, como la Plaza San Martín, el Parque Universitario y la alameda Chabuca Granda donde se encuentran actualmente.

El desarrollo de la práctica escénica de este grupo llama la atención por la autenticidad que demuestra en cada una de sus presentaciones, donde se reúnen diferentes componentes que permiten tanto la apropiación simbólica y física del espacio que abordan. Es debido a este motivo que el presente estudio tiene como objetivo poder identificar las estrategias de los cómicos ambulantes para lograr dicha apropiación del espacio público. Para ello se han planteado tres enfoques de investigación. El primero busca definir la estética de la puesta en escena de los cómicos ambulantes, respondiendo a la interrogante si es que la práctica teatral corresponde al teatro, performance o teatro performativo callejero. El segundo analiza las estrategias de los cómicos ambulantes tanto para la apropiación simbólica y física del espacio público. Por último, se observa los significados políticos y sociales de la práctica escénica de los cómicos ambulantes.

Investigar el hecho teatral de los cómicos ambulantes resulta primordial para entender el desarrollo del teatro de la calle, la forma en cómo la representación articula un vínculo entre el espacio y los espectadores, dotando al lugar de nuevos significados que permiten diferentes formas de relacionarse al ver en la puesta en escena los reflejos de la realidad social peruana.

Tesis publicada con autorización del autor
No olvide citar esta tesis

TESIS
UNIVERSIDAD CIENTÍFICA DEL SUR

CÓMICOS AMBULANTES: ¿TEATRO, PERFORMANCE O TEATRO PERFORMATIVO CALLEJERO?

La práctica escénica de los cómicos ambulantes toma nociones teatrales y performáticas. En tal sentido, resulta relevante realizar un análisis sobre los conceptos estéticos presupuestos en dicha praxis artística.

Para empezar, Medina (2008) señala la particularidad teatral de los cómicos ambulantes, dada su representación callejera:

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

Mediante esta reflexión se logra comprender que el espacio público trasgrede su significado cuando se transporta el hecho teatral de las salas tradicionales a la calle, reestructurándolo por medio de la representación. Ahora bien, en base a lo anterior, surge la interrogante: ¿el quehacer de los cómicos ambulantes es teatro o performance?

Ante todo, Vich (2010) coincide con Medina (2008) y señala que los cómicos ambulantes constituyen un acontecimiento artístico:

> 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. (p. 49)

Más adelante, Vich (2010) interpreta que el espectáculo de los cómicos ambulantes no constituye una práctica teatral propiamente dicha, sino “eventos orales”. Esta categoría se encuentra estrechamente relacionada con el concepto de la performatividad, la cual prioriza al sujeto creador (Féral, 2017). Sin embargo, la teatralidad también se hace presente mediante el “acontecimiento”. Pero ¿qué se comprende por acontecimiento y cómo este se vincula al

Tesis publicada con autorización del autor
No olvide citar esta tesis

teatro? Según los estudios sobre filosofía teatral, Dubatti (2011) define el concepto de acontecimiento teatral desde tres subacontecimientos: el convivio, la poíesis y la expectación, enfatizando que el primero es la zona donde se produce la experiencia y subjetividad, el segundo responde a las acciones físico-verbales provocadas por el acontecimiento que nace de la acción convivial, mientras que el tercero se relaciona al acto que realizan los espectadores frente a la poíesis. Más allá de centrarse en la representación, este autor nos presenta el acontecimiento teatral como un encuentro humano en una misma unidad de espacio y tiempo donde se lleva a cabo la teatralidad y la observación del espectador. Respecto a esta definición, podría decirse que el acontecimiento teatral es un concepto teórico aplicable en los espectáculos ambulantes, en tanto que, los cómicos entablan vínculos de índole cultural a través de la representación de historias de personajes migrantes que habitan la ciudad moderna, y a su vez generan el convivio durante el tiempo de la puesta en escena en las plazas por medio de la expectación del público. Es mediante este acontecimiento teatral, en donde surge un intercambio de símbolos con los asistentes, que se produce la apropiación simbólica del espacio. Como se puede apreciar en las visitas a la alameda Chabuca Granda, así como también en los videos publicados por los cómicos ambulantes, ellos concentran a una fuerte cantidad de espectadores que los visita a diario en sus espectáculos. En el siguiente ejemplo se puede apreciar de qué manera se genera este convivio entre los cómicos Cholo Víctor, el Chino Risas y el público a través de la voluntad del personaje migrante por dejarse oír. Aquí el cómico es un auto representante del Estado y, al plantear el tópico de una queja ante las instituciones públicos, se realiza un intercambio social enfatizando las distintas procedencias de los personajes:

> "Chino Risas: ¿Por qué han cerrado la carretera? Cuéntame
> Cholo Víctor: Mira, te voy contar. Temas regionales. Deja de comer pe.
> Chino Risas: Pye de manzanda… Pastel de manzana se llama eso. Pye… Pye…
> Chino Risas: Pye de manzana. ¿Tú qué vas a saber comer pye de manzana, pues hijo?
> Cholo Victor: A ver…
> Chino Risas: Taba rico, ah ¿Sabes qué? No me interesa tu vida, hermano.
> *Se va y deja al Cholo Víctor con la palabra en la boca.*
> Chino Risas: ¿Sabes qué? sección quejas: Palacio de Justicia, cuarto piso. Desde diez de la mañana estamos atendiendo ¿Ya?
> Cholo Víctor: Tú me estás preguntando – *(interrumpe un vendedor que le entrega café al Chino Risas)* No molestes pe, oe gordo, disculpa pe. *(dirigiéndose al vendedor)*

Tesis publicada con autorización del autor
No olvide citar esta tesis

> Chino Risas: Gracias, amigo. ¿Café venezolano?
> Vendedor: De Chanchamayo.
> Chino Risas: Mira, venezolano vende café de Chanchamayo. Mira, pye y ahora café. Son cosas que se toman en Lima. Tú que tomas tu agüita de cedrón, muña,
> *Se escucha que alguien del público dice "agua de apio"*
> Cholo Víctor: Agua de apio… habla bien, mierda." (El Chino Risas Oficial, 2019)

Si bien estos espectáculos demuestran poseer características del teatro, estos no serían de una complejidad teatral absoluta sino también performativa como se observó anteriormente. De acuerdo a esta otra cita, Vich (2010) sustenta que los cómicos ambulantes son performers callejeros:

> 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). (p. 50)

A ello se puede agregar el concepto teórico sobre performatividad que brinda Fischer-Lichte (2011), quien explica que en el espacio performativo se desarrollan relaciones entre espectador y actores permitiendo la intervención de personas, objetos, luces y sonidos. (Fischer-Lichte, 2011). Asimismo, agrega que mediante el vanguardismo se rompió con el modelo de teatro a la italiana, el cual organiza el espacio teatral con proscenio y platea. Este espacio se cambió por el performativo, dando lugar a una espacialidad específica renovando modelos históricos que permitan nuevas maneras de experimentar cómo se desarrolla el vínculo actor-público que se produce en el acontecimiento. De ahí que una de las particularidades del performance, a juicio de Fischer-Lichte (2011) sea el cambio del estatuto del espectador: se convierte de mero consumidor pasivo a un interviniente dentro de la práctica artística. Este carácter está presente en los cómicos ambulantes, toda vez que el público participa activamente en el convivio artístico.

Los cómicos ambulantes, cuyas presentaciones se desarrollan en uno de los anfiteatros de la Alameda Chabuca Granda, aplican este aspecto teórico sobre el espacio performativo en sus

Tesis publicada con autorización del autor
No olvide citar esta tesis

espectáculos. De modo que al convocar al público de manera masiva y respetando la estructura del anfiteatro, a diferencia del teatro tradicional, el público se ubica de manera circular. En vista de ello, los actores desarrollan la puesta en escena de manera tal que puede intervenir a cualquier persona del público o viceversa.

Como se explicó anteriormente, en los espectáculos de los cómicos ambulantes entra a tallar aspectos teóricos de la performance, empezando por el reconocimiento que se le da al actor como creador. El espectáculo se centra en la acción que busca la receptividad del espectador, restando prioridad a la representación de un texto. A ello se agrega que, el performance escapa de los límites del arte teatral, abriendo la posibilidad de involucrar múltiples disciplinas con la finalidad de explorar y comunicar más allá de lo artístico y estético, involucrándose con los social, político, histórico, religioso y popular. (Féral, 2017) En relación a ello, el performance de los cómicos ambulantes toma los conceptos teóricos y los pone en práctica, rompiendo con lo tradicionalmente establecido por el teatro, llevándolo a espacios no convencionales como las plazas, donde adquiere una identidad popular desde donde se produce la enunciación. Vich (2010) manifiesta que, desde el performance callejero, los cómicos buscan establecer una identidad subalterna, representándose a sí mismos y conectan su vida con el grupo del que se sienten parte. De esta forma, configuran enunciados y símbolos producidos desde la marginalidad. Un ejemplo de ello, donde además se evidencia el carácter multidisciplinario de este espectáculo performativo es en los elementos que intervienen en la puesta en escena: la música, el sonido, las luces, el vestuario y la utilería. El hecho de intervenir un espacio público como es la alameda Chabuca Granda no permite tener tras bambalinas estos elementos, por lo que se encuentran expuestos hacia el espectador. En el caso de la música que emplean, esta es en su mayoría de índole popular que los vincula con su propio contexto migrante y el del público. No obstante, el efecto sonoro del montaje no queda allí, sino que a este se suma la bulla propia de la calle o del tren que se encuentra al lado y que en diversas ocasiones lo vuelven parte de su número artístico haciendo alusión a él como un factor que distrae al público, quienes prefieren ir a verlo que quedarse a ver su espectáculo. Así también, la luz que usan los cómicos no son las de grandes reflectores, sino unas que han sido adaptadas al espacio escénico. Respecto al vestuario y la utilería, los cómicos hacen uso de ciertas prendas u objetos que permiten al público entender a qué

Tesis publicada con autorización del autor
No olvide citar esta tesis

personaje están interpretando. Es posible que muchos de estos elementos estén desgastados debido a su uso diario y ello lo vuelve parte de esta estética que pertenece al performance callejero como propuesta artística que el público buenamente acepta y al que se relaciona.

A pesar que la representación es una característica que la performance comparte con el teatro, los cómicos utilizan la representación en sus contenidos para visibilizar las historias de migrantes (Vich, 2010), quienes, en tal sentido, han sido marginados por la ciudad moderna en búsqueda de nuevas oportunidades en el proceso de la búsqueda de empleabilidad, llegando a la liminalidad de los personajes creados y la propia vida de los actores como sujetos creadores. Estos se vuelven visible en el siguiente fragmento, donde el Chino Risas interactúa con el público para que lo ayuden a captar más público para su espectáculo:

> Chino Risas: Vamos a llamar público, es que yo quiero llenar esto para poder hacer mi show ¿entiendes? *(Deja el micrófono en el piso, sube a lo más alto de las tribunas del anfiteatro)* Permisito, por favor. Mira, en la calle se trabaja así. Antiguamente no había micrófonos y trabajábamos así, puro pulmón, pura garganta. Para tragar en la calle hay que ser varón y hay que gritar para que la gente venga. ¿Si no tienes voz, si no gritas… cómo la gente viene? Mira *(calienta la voz)* Mira, te vas a traumar cuánto público va a llegar. Mira el grito. Vizcarra se va a levantar de lo que está durmiendo. *(Representándolo)* ¿Quién es? ¿Quién es? *(Toma aire e imposta una voz gruesa)* Uno, dos y tres. *(Suelta una exclamación con voz femenina)* ¡Chicos! ¡Vengan! *(Pausa. El público ríe)* ¡Ya! ¡Señoras y señores! ¡Señores, los del puente! ¡Ese puente se va a caer! Ahora sí, no hay que hacer escándalo.
>
> (…)
>
> Chino Risas: Ahora ustedes se van a prestar. Vamos a hacer de cuenta que aquí hay un ambulante y el serenazgo acaba de ingresar a desalojarlo y todos van a pitear ¿ya? Vas a ver cómo todos los sapos están caminando y [*escuchan*] ¡Oe déjalo! *(hace el ademán del público acercándose).* Tenemos que llenarlo. Uno, dos… y tú te vas a dar cuenta los sapos que van a pararse. Uno, dos y tres. *(el público apoya al cómico pifeando mientras él se acerca a corroborar si aparecen nuevos espectadores) (*(El Chino Risas Oficial, 2018*)*

Esta relación ambigua que los cómicos ambulantes mantienen con el teatro y el performance puede esclarecerse si acudimos a la noción de teatro callejero. Desde la teoría, Carreira (1990) sostiene que no cualquier performance en la calle es teatro callejero, sino que para que sea calificado como tal debe poseer ciertos factores, siendo uno de los más importantes, las características del espacio, puesto que ello delimitará la teatralidad callejera. Asimismo,

Tesis publicada con autorización del autor
No olvide citar esta tesis

agrega que Patris Pavis (1980) define el teatro de la calle como aquel que sale a buscar al público que no asiste generalmente y busca producir un impacto sociopolítico directo que enlace la interpretación cultural y la manifestación social. Carreira y Vargas (2010), por su parte, explican que la performance teatral aborda el espacio urbano como material expresivo que dialoga con las reglas de la ciudad y los traumas dramatúrgicos. De igual forma, estos autores manifiestan que las personas se apropian de un espacio al habitarlo, generando un lugar de pertenencia. En tal sentido, el teatro performativo interviene e invade la calle, no como escenografía sino como dramaturgia, que contribuye a definir la ciudad como espacio cultural y político.

Asimismo, una de las características significativas del teatro callejero es que se manifiesta como un espacio lúdico y a la vez político, y debe diferenciarse al que se presenta en espacios convencionales desde su dramaturgia, técnicas interpretativas, uso del espacio y el lenguaje teatral. De esta forma se le atribuye un nuevo significado al espacio urbano. Este tipo de teatro debe ir al encuentro del espectador pues busca reconstruir una identidad popular a través de la memoria, para ello puede agenciarse de recursos estilísticos como la útilería, el vestuario o diversas técnicas escénicas (Gonzales, 2011; Carreira y Vargas, 2010). Por otro lado, en el performance urbano, el actor no interpreta un papel mediante la representación a diferencia del teatro, sino que mediante su presencia establece relación con los objetos en escena y con el espectador. De este modo, desarrolla una liminalidad entre el arte y la vida. A través de esto se busca relacionar el hecho artístico con el espacio e irrumpir el orden establecido con la acción política (Gonzales, 2011). Desde el ámbito teórico, Gutiérrez (2006) señala que debe aprovecharse lo espontáneo y la ocasionalidad del espectador, permitir la ruptura de lo cotidiano y aceptar la imprevisibilidad de la calle. Una diferencia que evidencia Gonzales (2011) es que en el teatro callejero se convoca al público, en cambio, en la performance urbana se le sorprende intempestivamente. Es así como se le adjudica teatralidad a la acción performática.

Las acciones escénicas que se llevan a cabo en el Centro de Lima son un claro ejemplo de teatro callejero en el sentido antes señalado, aunque, claro, con elementos de performance. Un caso que pone en práctica la teoría antes mencionada es el de una performance que aparece en el video *Así están los artistas callejeros del Centro de Lima*, subido a *Youtube*. En el minuto 1:35 se puede observar una de las calles del centro de la capital donde el artista

Tesis publicada con autorización del autor
No olvide citar esta tesis

ha colocado una instalación de Machu Picchu, la cual se encuentra acompañada de textos donde se lee *"Podrán haber arrancado nuestras hojas, haberse llevado nuestros frutos, podrán haber cortado nuestros árboles, pero nunca pudieron quemar nuestras raíces".* En otro se lee *"No somos mestizos, no somos cholos, tampoco serranos. ¡Somos Incas!"*. El artista tiene una vasija donde los transeúntes voluntariamente pueden acercarse a colocar dinero. Luego de ello, él iniciará una breve acción escénica.

De este ejemplo se puede concluir que las calles del Centro de Lima no solo tienen un gran valor de tradición cultural e histórico, sino también simbólico. Con es sabido, este lugar está construido bajo parámetros arquitectónicos virreinales correspondientes a la época colonial. No obstante, en la actualidad, muchas de estas calles albergan vendedores ambulantes que en su mayoría son de origen provinciano o descendientes de ello, que a través de estas performances artísticas encuentran un tipo de reivindicación a la discriminación y racismo que encuentran en la capital. Desde esta perspectiva, se entiende que los cómicos ambulantes a través de la acción escénica, su estética, simbología y los recursos que emplea, llega al espectador usando el espacio público con fines artísticos, políticos y sociales.

Por lo tanto, hasta aquí, los cómicos ambulantes desarrollan, más que un teatro combinado con elementos de performance, un teatro callejero performativo. Carreira y Vargas (2010) señalan lo siguiente respecto al teatro performativo de la calle:

> "Partimos del presupuesto de que cuando se ejercita una acción de abordaje teatral de la ciudad que no la trata apenas como escenografía, pero sí como dramaturgia, se está interviniendo directamente en los sentidos producidos por este espacio. Así, podemos identificar este teatro como un acontecimiento que contribuye a definir la ciudad como espacio cultural y político." (pág. 1)

Por todo lo dicho, convendría retener, sin excluirlos, algunas categorías de la performance y el teatro callejero para aplicarlos a la práctica estética de los cómicos ambulantes, toda vez que se trata de representaciones "pos-dramáticas" que vinculan ambas modalidades artísticas (Féral, 2017). En síntesis, la particularidad artística de los cómicos ambulantes estriba en que superan los elementos tradicionales del teatro para integrar elementos performativos a partir de una actividad callejera postdramática. Cabe añadir que al realizar sus performances postdramáticas en espacios públicos la actividad artística de los cómicos ambulantes no es

Tesis publicada con autorización del autor
No olvide citar esta tesis

simplemente una representación a ser contemplada, es una práctica donde participan los espectadores por medio de un diálogo permanente. Entra, por tanto, dentro de lo que Grant Kester (2004) denomina "arte dialógico":

> No se trata de un movimiento artístico, sino más bien de una inclinación a la orquestación de encuentros y conversaciones, afuera de los lugares institucionales, que se constata en una serie de proyectos de las últimas tres décadas, desarrollados en base a una modalidad de tipo performativo y con un enfoque procesual. En estos proyectos, la interacción comunicativa es central y es considerada una parte integral del trabajo, un espacio discursivo donde los participantes pueden compartir ideas, reacciones, etc. (Guida, 2021, p. 130).

Este arte dialógico puede ser denominado también, desde otros marcos teóricos, como "arte conectivo" (Gablik, 1992) o "arte relacional" (Bourriaud, 2006), esto es, proyectos artísticos cuya principal característica es poseer como material a elaborar las relaciones sociales entre los miembros de una comunidad.

Ahora, viene a bien introducir un nuevo concepto ligado a la estética del teatro performativo de los cómicos ambulantes. Este es el "humor", característico de este tipo de espectáculos. Desde la teoría, Arias (2016) señala que el término "humor" reúne diferentes definiciones. Entre ellas se encuentra la acción o la palabra que tenga como objetivo causar la risa o la sonrisa. Así también, algo o alguien que se perciba como gracioso y haga reír a otros. A ello agrega que el humor tiene factores que prevalecen. Estos son: la intención de provocar una emoción y la capacidad para percibirla, así como también la disposición a provocar una emoción como a percibirla. En tanto, López (2004) categoriza el humor desde el humor inofensivo y humor tendencioso, diferenciándolos a partir de tres conceptos: el humor, lo cómico y el chiste. En este último, se recupera la actividad creadora donde se involucran el emisor, objeto cómico y receptor. Además, es el único de los tres donde es necesaria la presencia del receptor. Para este autor, el chiste posee una actitud positiva del emisor sobre el receptor donde se mantiene la sensación de juego sin causarle dolor al receptor. También señala que Freud diferencia dos tipos de chistes en relación del signo positivo o negativo respecto del vínculo que se establece entre el emisor con el objeto cómico, el chiste inofensivo y el chiste tendencioso respectivamente; como observamos en la siguiente cita de López (2004):

Tesis publicada con autorización del autor
No olvide citar esta tesis

> Freud, dentro del chiste así concebido, es decir semejante por varias razones al arte dramático cómico, como supo ver muy bien Mauron, diferencia dos tipos de chistes en función del signo positivo o negativo de la relación que establezca el emisor con el objeto cómico, el chiste inofensivo y el chiste tendencioso, respectivamente. Charles Mauron, convencido del rendimiento teórico de tal distinción, pero sobre todo llevado por la asociación que veía con la práctica teatral francesa, comedia de intriga y humor inofensivo versas farsa y humor tendencioso, generaliza estos dos conceptos para explicar la comicidad de uno y otro género. (p. 1172)

Pero ¿cómo se vincula el concepto de humor con el teatro performativo callejero de los cómicos ambulantes? Este grupo de artistas, como su propio nombre lo dice, abordan la comicidad en cada uno de sus espectáculos y hacen del humor un género articulador que los involucra tanto desde la representación teatral y su ser como creadores en escena, ya que como se menciona desde la teoría, ellos desarrollan acciones "graciosas" o "cómicas" con la intención de hacer reír al público. Así también, los espectadores acuden con la disposición de aceptar estas propuestas y percibir el humor, expresándolo a través de la risa. Lo interesante aquí es que el humor es un elemento central de la práctica performativa, dado que toda performance callejera de los cómicos ambulantes se estructura según una finalidad paródica, irónica o burlona que, a través de la risa, reflexiona también sobre problemáticas sociales y políticas. El humor, por tanto, no es solo un género aquí; sino un recurso fundamental para performar lo artístico y lo político.

Tesis publicada con autorización del autor
No olvide citar esta tesis

ESTRATEGIAS DE APROPIACIÓN DE LOS ESPACIOS PÚBLICOS POR LOS CÓMICOS AMBULANTES

El uso y significado del espacio público es construido diariamente por los ciudadanos que lo abordan mediante acciones rutinarias, apropiándose de él y transformándolo en un espacio de gran carga simbólica cultural. En tal sentido, como señalan Páramo y Burbano (2014)

> hacer una aproximación al estudio de las prácticas sociales que se sitúan en el espacio público permitirá ver el papel que cumplen los elementos espaciales que facilitan las relaciones transactivas con los distintos elementos arquitectónicos y con otras personas que allí se encuentran, a fin de sentirse parte de una comunidad urbana al entrar en contacto con otros y asociarse para buscar el reconocimiento, hacer sentir la protesta, disfrutar del paisaje y de las distintas expresiones culturales que se suelen situar en estos espacios. (p. 7)

Como se explica en la cita anterior, en el espacio público se desarrollan prácticas sociales donde la arquitectura funciona como vínculo entre personas que buscan ser parte de una comunidad mediante la identificación, crítica y el uso que se le brinde al espacio desde las expresiones culturales y sociales. Esto se puede aplicar a uno de los lugares emblemáticos de la práctica artística de los cómicos ambulantes, a saber: la alameda Chabuca Granda, situada en Lima. Esta alameda, de estructura circular, constituye ya una invitación al público para asistir al convivio artístico y ser parte de las representaciones del teatro callejero y de las performances humorísticas. Incluso una vez que los cómicos abordan este lugar, lo transforman a partir del discurso migrante que contiene imágenes callejeras surgidas de sus propias vivencias, señalando un conjunto de tensiones que lo enfrentan con la modernidad de la ciudad.

Teniendo en cuenta ello, se procederá a analizar un fragmento de la presentación donde el Cholo Víctor, quien interpreta a un personaje con una profunda identidad andina que ha migrado a Lima, llega a interrumpir la presentación del Chino Risas junto a otro cómico.

> -Chino Risas: Un ratito, préstame tu... Café ¿no?
> -Cholo Víctor: Sí, café. Allá le he comprado a la señora.

Tesis publicada con autorización del autor
No olvide citar esta tesis

-Chino Risas: Ah, no. Este es café, pe. ¿Qué haces tomando café tú? Tú debes tomar tu agüita de muña, tu agüita de cedrón. Este café te va a enronchar.
-Cholo Victor: No hay, pe. Le he pedido agüita de cedrón, no hay. Agüita de muña, no hay. Amargón, no hay. Cola de caballo, no hay. Me ha dado eso *(café)*. Estoy tomando. Amargo.
-Chino Risas: Mira, el café es amargo, es como mirarlo a él *(señalando al otro cómico)*, amargo. Es amargo. La mirada es amarga. Acá, los limeños tomamos café, pe, cholito. Acá tú te vas a malograr.
-Cholo Víctor: Amigo, una pregunta *(en secreto)* ¿Qué es eso? *(refiriéndose al otro cómico)*
-Chino Risas: Déjame observarlo bien. *(Lo observa)* Por mi madre que ni sé yo qué cosa es.
-Cholo Víctor: Allá en mi pueblo hay condenado, hay jarjacha. Esto no hay allá, huevón.

En relación a esta puesta en escena, se reconoce al personaje del Cholo Víctor como un migrante proveniente de la sierra, la zona andina del Perú muchas veces contrapuesta a la capital limeña, que acude al espectáculo como espectador pero que, al irrumpir en la escena, el Chino Risas busca la manera de retirarlo mediante la burla hacia sus características andinas. No obstante, el Cholo Víctor las aprovecha para demostrar que su identidad provinciana es inquebrantable al demostrar que para él, consumir bebidas oriundas de su lugar de procedencia no es sinónimo de vergüenza, incluso la refuerza cuando menciona a seres pertenecientes a la mitología andina como son el "condenado" y la "jarjacha". Este hecho permite interpretar que el anfiteatro de la alameda no solo es un espacio donde se comparten expresiones culturales, sino una tribuna de protesta contra la discriminación y el racismo limeño hacia el provinciano que genera un impacto en de apropiación por parte de personas que se identifican con ello. Continuando con el aspecto teórico de este artículo, Vich (2010) analiza la forma de construcción de un enunciado subalterno que se crea desde un espacio diferente en relación a otros discursos de carácter público. Frente a ello, se puede decir que los cómicos, desde su condición migrante subalterna, toman el espacio público como un lugar de interacción oral con el espectador y los invita a reflexionar sobre el contexto histórico que comparten y su propia identidad, siendo esta una de sus estrategias de apropiación. A través de ello, resaltan el uso característico de este espacio. Como argumentan Vidal y Pol (2005):

Aquel elemento de una determinada estructura urbana, entendida como una categoría social que identifica a un determinado grupo asociado a este entorno, capaz de simbolizar alguna o

Tesis publicada con autorización del autor
No olvide citar esta tesis

> algunas de las dimensiones relevantes de esta categoría, y que permite a los individuos que configuran el grupo percibirse como iguales en tanto en cuanto se identifican con este espacio, así como diferentes de los otros grupos en relación con el propio espacio o con las dimensiones categoriales simbolizadas por éste (p. 287)

Cabe señalar que, en el caso de los cómicos ambulante, el vínculo con el espacio surge a raíz de la representación desarrollada por los cómicos ambulantes, pero esta se complementa con las características del anfiteatro de la alameda Chabuca Granda, donde su estructura circular y las tribunas ascendentes verticales permiten al espectador no solo visualizar el espectáculo, sino sentirse parte de él. Dicha estructura permite que los espectadores tomen asiento envolviendo al escenario marcando una cercanía con los cómicos. Esto favorece la irrupción e intervención del público dentro del performance que se desarrolla. Ello deviene en una experiencia convivial compartida entre actores, espectadores y espectáculo. Entre todos transforman, renuevan y dan valor al significado del espacio público. Sucede de manera constante que los cómicos ambulantes inviten a los espectadores a participar en los espectáculos como se verá de manera concreta en el siguiente fragmento donde se solicita a una asistente del público a sentarse en medio del anfiteatro:

> "-Chino Risas: Filma acá que estamos con nuestra gran invitada, ella está en zona vip. Ella no se puede juntar con la chusma que está atrás. Está con su seguridad, el náufrago *(señalando a otro espectador)*, directamente desde Bagdad *(haciendo alusión a su frondosa barba)*. Ahí dentro tiene sus bombas. ¿Cómo estás amiguita? Mucho gusto. ¿Cuál es tu nombre?
> -Espectadora: Lesly
> (…)
> -Chino Risas: ¿De qué distrito nos visitas?
> -Espectadora: La Molina
> Chino Risas: *(desconcertado)* ¿La Molina? No ¿Sí? *(incrédulo)*
> (…)
> -Chino Risas: Ya mamita, si estás cansadita avisas. La mujer no es como el hombre, mira, sentida, sensual. *(Se acerca al público)* Mira, todas sentaditas, las mujeres son así. Mira este ramillete de belleza *(señalando a un grupo de señoras)* ¿Qué pasa señora? No se vaya a hacer pichi. El otro día una señora estaba que se reía y decía ¡Ya! Así, igualito. ¿O está en marihuanas?... Pero es diferente que los hombres. Mira a la señora, mató al tigre para hacerse su blusa. Mira a los hombres, mira, ve *(señalando al público masculino)* Las mujeres se preocupan en maquillarse. Si se le corrió el rímel, la mujer se preocupa. Si están oliendo, a la ducha. No es como el hombre."

Tesis publicada con autorización del autor
No olvide citar esta tesis

Para comprender de qué forma la alameda se considera un espacio de conectividad, basta revisar el estudio de Medina (2008) donde indica que esta se encuentra ubicada a espaldas de la Iglesia Santo Domingo, entre la última cuadra de la Avenida Tacna y el Jirón Camaná. Frente a ella se encuentra el Río Rímac, mientras que en sentido opuesto está ubicado el jirón Lima, conocido también como Conde de Superunda. La alameda se conecta a la avenida Tacna por un extenso puente de metal, que a su vez también lo vincula con la zona baja del río y del tren. En tal sentido, la alameda está conectada con distritos aledaños perteneciente a Lima Centro y Lima Norte de donde proviene la mayor cantidad de público. Matos Mar (1986) explica que el origen de estos distritos se dio bajo la modalidad de invasión de la población migrante, que conforme fue pasando el tiempo alcanzaron el reconocimiento legal del territorio y con ello, los títulos de propiedad.

Asimismo, cabe resaltar la actividad comercial ambulatoria que se desarrolla en la alameda Chabuca Granda y espacios colindantes. Los cómicos ambulantes también forman parte de este grupo, comercializando canchita y gaseosa durante sus espectáculos. Llama la atención que vendedores ambulantes que ofrecen golosinas o bebidas diferentes a estos, también se acercan a los anfiteatros para fomentar la compra de los espectadores.

Sí bien es cierto que el espectáculo ambulante se centra en la comedia, esta configura su discurso desde la plaza como un espacio interpelativo de la realidad social donde el sector popular ha sido excluido de la política y se ha caracterizado por la pobreza económica. De modo tal que, si uno de los usos de los espacios públicos es el de generar encuentro, también es el de la denuncia y búsqueda de reivindicación e inserción frente a la estructura oficial de la ciudad que los alberga.

De hecho, Páramo y Burbano (2014) señalan que uno usos del espacio público es precisamente la generación de una conciencia crítica respecto a las problemáticas políticas:

> "Los espacios públicos son practicados (Licona, 2007) y usados para varios fines: para la movilización o la conectividad de un lugar a otro, la socialización, la lúdica, el entretenimiento, el aprovechamiento comercial, las expresiones culturales y la protesta

Tesis publicada con autorización del autor
No olvide citar esta tesis

> ciudadana. Mediante este último fin, el de la protesta ciudadana, se ha logrado derrocar regímenes a lo largo de la historia política de los países y buscar la reivindicación de derechos de distintas ideologías y de múltiples sectores de la población (Santiesteban, 2010)" (p. 7)

Para ejemplificar este uso político del espacio público podemos citar el caso de la divergencia de orígenes étnicos y geográficos de las personas, un tema que, en el Perú, todavía es motivo de controversia y, más precisamente, de discriminación y racismo (Rochabrún, Drinot y Manrique, 2014). En uno de los videos de los cómicos ambulantes que ha sido subido a la plataforma de *Youtube* se puede apreciar la siguiente situación: En el escenario se encuentran los cómicos Shagui, el Cholo Victor y el Chino Risas. El Chino Risas y Shagui desean empezar con el performance. Sin embargo, el Cholo Victor irrumpe mencionando que ha llegado para vender "papita con huevo". El Chino Risas le explica que ellos están haciendo teatro popular y que, en ese espacio, no puede desarrollar la actividad de comercio ambulatorio. Conforme se desarrolla el espectáculo, Shagui va adquiriendo mayor participación tratando de sacar de escena al Cholo Victor, lo cual genera que este actor lo reconozca como un primo que tenía y que a los seis años se fue de Surcubamba, su lugar de origen. No obstante, Shagui, mencióna que él no es serrano, él proviene de Tarma, recalcando que es la ciudad de las flores. El Chino Risas interviene y menciona: "El huancavelicano (Shagui) se ha acriollado". Entonces colocan un huayno que Shagui baila como reggaetton, haciendo alusión a que él no sabe bailar música folclórica. El Cholo Victor, con un poco de agresividad, le coloca a Shagui elementos de su vestimenta como es un saco y un sombrero andino, y pide que nuevamente se reproduzca la música. Esta vez, Shagui demuestra su maestría bailando Huaylas. A continuación, un breve fragmento de los cómicos que posteriormente será analizado:

> Shagui: Me haces poner esta huevada, compadre. Mira toda la huevada que me haces hacer. Tú sabes que yo soy palomilla. Tengo años acá en la capital. Me haces regresar, mierda, al pasado. Tienes que estar con blin blin.
>
> -Chino Risas: *(Tratando de tranquilizar a Shagui)* Tranquilizate, por favor, Paco Yunque. No lo hagas.

Tesis publicada con autorización del autor
No olvide citar esta tesis

> -Cholo Victor: Seámos de nuestro origen. Así como hemos nacido. Serrano es Serrano. *(Utiliza su Huaraca para castigar)* Debes hacer prevalecer nuestro origen. Eres de la sierra. Eres serrano.

Mediante el contexto y el diálogo establecido por los cómicos ambulantes, se percibe cómo el migrante andino busca prevalecer su identidad en un espacio de marginación que se visibiliza en el anfiteatro de la alameda.

Según Pol (1996) la apropiación como proceso histórico se da en base a tres niveles: el colectivo, histórico-individual e histórico del sujeto. Para este momento del análisis en particular, se enfatizará el último nivel. Este hace referencia al individuo que cambia luego de apropiarse simbólicamente del espacio público. Teniendo en cuenta que el acontecimiento teatral performativo es a la vez un evento social en el que se han puesto en juego muchas variables pertenecientes al contexto histórico migrante, el espectador se apropia del lugar a través de la identificación que surge mediante la representación de personajes con historias similares a la suya, ya que la plaza ha dejado de ser un espacio neutro para convertirse en el lugar que alberga su historia y por lo tanto su identidad, la cual es compartida con los demás asistentes y los actores. Siendo así, el espectador asume su historia y la resignifica después de presenciar la representación. Desde esta perspectiva, se argumenta que *el acontecimiento teatral performativo es una estrategia de apropiación del espacio público, pero no solo de los cómicos ambulantes, sino también de los espectadores*. Conforme surge el avance de este estudio surge también la siguiente interrogante: Si el espacio es público ¿Por qué tendrían que diseñarse estrategias para apropiarse de este? Pol (1996) citando a Korosec (1986) explica que existen diversas formas de apropiación y que esta no está exclusivamente relacionada al dominio legal, sino también a través de las propias acciones del ciudadano como parte del proceso de socialización. En relación a ello, es interesante analizar que los cómicos generan estrategias de apropiación de la alameda Chabuca Granda debido que mientras desarrollan sus espectáculos suponen que el espacio escénico les pertenece de manera exclusiva, por lo que reaccionan ante la irrupción del público como se percibe en la cita que hace Vich (2010) sobre el cómico conocido como Cholo Juan: "/oye/siéntate mierda/siéntate/ estoy hablando/el niño se cruza/me interrumpe/es bravo/" (p. 48). No obstante, según este autor, el público no cumple un rol pasivo, sino que, en contraste a ello, las personas que acuden intervienen, participan, molestan y hasta pueden evitar los

Tesis publicada con autorización del autor
No olvide citar esta tesis

monólogos. A diferencia del teatro en espacios convencionales, el teatro performativo callejero permite la asistencia democrática del espectador, activando su participación en estos espacios que fomentan la convivencia ciudadana. La intervención de espectadores es una característica presente en el siguiente fragmento:

> -Chino Risas: Pasen chicas, ellas son nuestras modelos de Saga Falabella, lo que pasa es que Saga está en quiebra. ¿Los niñitos? A esta hora deben estar durmiendo.
>
> -Niño: Yo no.
> -Chino Risas: Sí, ya deben estar durmiendo.
> -Niño: Yo no, yo no estudio.
> -Chino Risas: ¿No estudias hijo? Está bien, vas a ser presidente, hijo.

Como se aprecia, los cómicos toman la información del público y la incorporan al performance.

Por otro lado, como nos recuerdan Páramo y Burbano (2014), no solo hay que tener en cuenta el aspecto arquitectónico del espacio público, sino también su significado histórico. Si bien, se reconoce la alameda Chabuca Granda como el espacio sociocultural migrante usado para el desarrollo de prácticas escénicas de entretenimiento para el sector popular, esto no siempre fue así. Este espacio fue transformándose durante el tiempo. La alameda Chabuca Granda fue un proyecto que se enmarcó dentro de *El Plan del Centro de Lima* cuyo objetivo era la recuperación del Centro Histórico pensando en la recuperación de espacios públicos (Medina, 2008). Además de ello, el concepto arquitectónico concebía la idea de exponer una continuidad entre el pasado y el presente. Para ello se tomó en cuenta la necesidad de re-habitar dicho espacio atribuyéndole un carácter público. Antes de que este proyecto fuera llevado a cabo, a este lugar se le daba el uso de basurero y punto de encuentro de delincuentes (Medina, 2008). Sin embargo, por medio de la recuperación arquitectónica, se desarrollaron distintas actividades culturales.

Medina (2008) menciona que Artadi (1999) refirió dos tipos de uso para la alameda Chabuca Granda: uso previsto y uso espontáneo. Respecto a ello, Medina (2008) enfatiza que las personas que visitan la alameda lo hacen desde una sensibilidad distinta al abordar los anfiteatros, haciendo uso espontaneo del espacio y transgrediéndolo.

Tesis publicada con autorización del autor
No olvide citar esta tesis

A través del análisis desarrollado hasta el momento se comprende que el uso y significado que las personas configuran en el espacio público permite la apropiación por medio de las prácticas ciudadanas que se desarrollan en él, por lo tanto, este lugar puede ser concebido como democrático para la expresión cultural de la vida urbana. Sin embargo, Pol (1967) explica que cuando el concepto de "defensa" surge por intermedio de medidas restrictivas aplicadas al espacio público, la apropiación se dificulta ya que no se dan las condiciones adecuadas para la ocupación ni identificación. Frente a lo expuesto, los cómicos ambulantes han experimentado esta situación. Durante la gestión del exalcalde Luis Castañeda Lossio, el ambiente de la alameda fue reestructurado, impidiendo que los cómicos continúen presentando sus espectáculos pues el anfiteatro que tomaban había sido destinado para otras presentaciones de diferentes características.

Páramo y Burbano (2014) expresan que puede que el espacio no se use para lo que fue diseñado, sino que este verdadero uso lo determinan las personas que lo habitan. Es por ello que, frente a la situación de no poder usar el anfiteatro debido a las gestiones del exalcalde, los cómicos solicitaron un permiso que les fue otorgado por la Municipalidad de Lima para llevar a cabo sus presentaciones. De este modo, buscaron reflejar la formalidad desde el grupo para sustentar, en caso de desalojo, su estancia en el anfiteatro de la alameda.

Cabe señalar que el uso del espacio público de los cómicos ambulantes no es un recurso externo a su práctica artística. De hecho, es parte de ella, toda vez que el teatro performativo callejero requiere, como hemos visto en el apartado anterior, de la supresión de la brecha entre autor y espectador. Con esto, se asegura que el arte mismo se desarrolle como una práctica especial interactiva donde no se trata solo de la exposición de la genialidad de un autor, sino del convivio de una comunidad. Se trata, pues, para decirlo en términos de Guida (2021):

> prácticas no objetuales y experienciales que, a partir de la exigencia común advertida por los artistas de salirse de los lugares establecidos, ocupan los espacios de la vida y de la comunicación contemporánea, para experimentar modalidades estéticas diferentes, con la participación activa de una comunidad más amplia y espontánea. (pp. 27-28)

Pues bien, de acuerdo a lo expuesto durante este segundo apartado, se han puesto en evidencia los usos y las formas de apropiación simbólica y física del espacio público. Frente

Tesis publicada con autorización del autor
No olvide citar esta tesis

a ello, surgió la pregunta ¿Por qué diseñar estrategias de apropiación del espacio si este debería ser de libre uso por la ciudadanía? Desde aspectos anteriormente señalados como la conectividad entre lugares, la socialización, el entretenimiento, el aprovechamiento comercial, las expresiones culturales y la protesta ciudadana se ha detallado la forma en cómo tanto ciudadanos y cómicos se apropian del lugar. Desde la representación, y de una forma intrínseca a su práctica artística, los cómicos ambulantes diseñan estrategias de apropiación simbólica a través de sus presentaciones mediante el contexto migrante que conecta con el espectador, transformando la alameda Chabuca Granda en un espacio de intercambio sociocultural y convivio de experiencias. No obstante, la estructura urbana, mediante sus características, también permite que los asistentes hagan uso de sus instalaciones para poder apropiarse de este de manera física, a través de su estructura circular, la cual envuelve el escenario, haciendo partícipes del espectáculo a los asistentes. Asimismo, el tránsito en la alameda permite el comercio ambulatorio, la socialización y muestras de expresiones culturales en los otros dos anfiteatros de la alameda. Vale destacar, que los cómicos ambulantes también hacen uso de este espacio para poner en vitrina la protesta mediante sus discursos orales tomando en cuenta el uso democrático de la plaza que habitan con la ventaja adicional de hacer que la comunidad sea también parte de la gestación del proceso artístico. De ahí que nuestra última pregunta, vinculado a la estética y la apropiación del espacio público, sea: ¿qué implicancias políticas tiene la praxis artística de los cómicos ambulantes?

Tesis publicada con autorización del autor
No olvide citar esta tesis

SIGNIFICADOS POLÍTICO-SOCIALES DE LA PRÁCTICA PERFORMATIVA TEATRAL DE LOS CÓMICOS AMBULANTES

El reconocimiento de los cómicos ambulantes se debe, entre diversos factores, a la apropiación de los espacios públicos de Lima donde desarrollan un teatro de la calle a través de la comedia. Lugares como como la Plaza San Martín, el Parque Universitario y la alameda Chabuca Granda han sido tomados por ellos, sobre todo este último donde se han establecido para presentar sus espectáculos artísticos. Estos lugares, donde se desarrollan procesos socio-culturales en base a la práctica performativa teatral, contienen significados relacionados a los espectáculos de los cómicos, su origen migrante y la identificación de los espectadores tanto con la puesta en escena como con el espacio en donde se lleva a cabo. En consecuencia, el presente apartado expone el análisis sobre los significados políticos y sociales en las presentaciones de los cómicos ambulantes.

Vich (2010) señala que los estudios teóricos sobre la literatura oral peruana presentan problemas irresueltos respecto del canon de literatura en el Perú, haciendo referencia no solo a la literatura oral tradicional que abarca la forma andina de herencia de saberes y que nunca es estática; sino que se refiere a los nuevos fenómenos que aparecen en Lima a consecuencia de la migración y del intercambio cultural, la cual está dotada de un fuerte carácter político. Un ejemplo de la oralidad descuidada por los discursos oficiales es, por supuesto, el caso de los cómicos ambulantes.

En ese sentido, Matos Mar (1986) profundiza sus estudios en la población migrante de nuestro país, haciendo énfasis en el impacto social y político de la misma. Sobre ello, menciona que los provincianos abandonan su lugar de origen con la ilusión de encontrar nuevas oportunidades en la capital y al llegar se enfrentaron al orden establecido por la "Ciudad legal" que se les oponía desde el nivel político, social y económico, por tal motivo, tanto migrantes y ciudadanos de sectores populares invadieron terrenos apropiándose de ellos a la fuerza.

La historia de la alameda Chabuca Granda es sinónimo de las esperanzas de los migrantes por conseguir un lugar que les brinde una oportunidad como explica Matos Mar (2010). Este es un espacio que ha sufrido diversas transformaciones y que a inicios de la década de los

Tesis publicada con autorización del autor
No olvide citar esta tesis

ochenta fue el campo ferial de Polvos Azules, tras la reubicación que otorgó el alcalde Eduardo Orrego a los vendedores ambulantes. Posteriormente, en el año 1991, Lima es declarada Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO, este hecho conlleva la reubicación de los comerciantes hacia el local que se encuentra en la avenida Paseo de la República, en el distrito de La Victoria. No obstante, los comerciantes habitaron este espacio hasta el año 2001, fecha en que se da inicio a la construcción de la alameda Chabuca Granda. (El Comercio, 2014).

Esta problemática que se menciona en el aspecto teórico del estudio se mantiene presente en los espectáculos de los cómicos ambulantes, quienes hacen reclamos y piden atención sobre las brechas políticas, sociales y económicas como se observa en el siguiente extracto donde participan los cómicos Cholo Víctor, Shagui, y Mostrito:

> "Cholo Victor: Oye amigo, "meneros" deben reclamar sus derechos
>
> Shagui: "Meneros" no ¡Mineros!
>
> Cholo Victor: Déjame pe, carajo, el que sabe habla como quiere. Yo he venido acá, carajo, en son de progreso. Yo solamente me estoy haciendo el cojudo…
>
> Shagui: ¿Y a mí que me interesa tu problema? Anda quéjate al palacio pe compadre ¿Qué haces acá?
>
> Cholo Victor: ¿Palacio? Peor, el palacio está con más problemas. Por eso hemos venido, carajo, todo mi pueblo
>
> Shagui: Métete al congreso pe, reclama tus derechos ¿Qué miércoles haces acá?
>
> Cholo Victor: Voy a entrar, carajo, voy a entrar
>
> Shagui; Ya anda, por allá arriba está.
>
> Cholo Victor: Al congreso lo voy a volver mercado mayorista. Acá gozando de toda la plata, allá nosotros sufrimos, carajo. Ni siquiera llega apoyo, carajo. El día que sea presidente voy a cambiar todo, carajo, todo.
>
> Shagui: Ah… tú piensas ser presidente.
>
> Cholo Victor: Yo cuando sea presidente voy a fusilar todas las ratas
>
> Shagui: Ah ya, están, está bien. (*A mostrito*) Te van a fusilar.
>
> Mostrito: Cuidado, oye cholito.
>
> Cholo Victor: No amigo, me refiero a los rateros que se llevan la plata, por eso no tienes qué comer. Por eso, estás así hasta las huevas." (El Chino Risas y Mostrito de la Risa, 2019)

Tesis publicada con autorización del autor
No olvide citar esta tesis

En este extracto es posible reconocer lo que expresa Vich (2010) sobre la literatura oral y cómo esta se relaciona directamente con el campo político. El Cholo Víctor evidencia que no habla bien el castellano al mencionar "meneros" en vez de mineros, y ello se convierte en motivo de burla para los cómicos de origen limeño, lo que se podría considerar como un acto discriminatorio. Además de ello, se percibe el reclamo del Cholo Victor, quien aboga por los derechos de los mineros, quienes se encuentran en situación de explotación laboral. No obstante, el cómico Shagui representa la indiferencia y poco interés por ayudar al migrante que quiere ser escuchado. Asimismo, el Cholo Víctor es consciente que no recibirá ayuda de parte del Estado, motivo por el cual menciona que convertirá al congreso en un mercado mayorista, donde habitualmente personas de origen provinciano se ganan la vida a través del comercio de alimentos. Esto guarda estrecha relación con lo mencionado por Matos Mar (1986) en párrafos anteriores.

Cornejo-Polar (1996) expone la confrontación del saber oficial que ordena y jerarquiza la ciudad y el desorden "plebeyo" visto como andino. Incluso, expresa que:

> Más incisivamente aún: la biblioteca es el espacio de la escritura y su entorno popular-migrante el de la voz, lo que adquiere una dimensión adicional si queda claro -como es obvio- que allá prima el español y aquí "no era raro [...] oír hablar en quechua". (p. 2)

Esta cita responde a un análisis del libro *La tía Julia y el escribidor,* donde el personaje demuestra su sorpresa por ver el cambio que ha tenido Lima luego de diez años de ausencia. No obstante, lo mencionado por el autor aplica también en el entendimiento del desarrollo de estrategias de apropiación del espacio público por los cómicos ambulantes. Vich (2010) menciona que, como parte de su intento por formalizarse, gestionaron el espacio creando la Asociación de Artistas Cómicos Urbanos Internacionales (AACUI), uno de los objetivos de esta asociación era poder organizarse de manera formal para poder desarrollar sus espectáculos en las plazas concurridas por los transeúntes sin la observación e intervención constante de los serenos, autoridad muchas represivas que es parte de la Municipalidad de Lima,

Tesis publicada con autorización del autor
No olvide citar esta tesis

quienes trataban de desalojarlos de donde se habían instalado. De esta manera, se percibe que, en palabras de Cornejo-Polar (1996) el teatro que se presenta de manera tradicional es un símil del saber oficial que ordena y jerarquiza, mientras que el desorden "plebeyo", son los cómicos ambulantes y el teatro performativo callejero que desarrollan.

Cornejo-Polar (1996) agrega también que el migrante, por más que haya sufrido un proceso de transculturización, este no deja de serlo. A pesar de haberse instalado definitivamente en un espacio y lo modifique. Esto se debe a su experiencia fundadora. Esto guarda amplia relación por lo expuesto por Matos Mar (1986) cuando expone que el migrante se adaptó a la ciudad mediante estrategias, sometiéndose a no tener un lugar donde vivir o violentar el sistema establecido. Ello mantiene, además, estrecha relación con el libro de Vich (2010) donde abarca el tema de la informalidad y cómo esta ha sido una condición del desarrollo del capitalismo, el cual necesita una subordinación estructural para la realización de actividades a bajo costo.

Esta implicancia teórica se pone en práctica no solo en la vida de los migrantes provincianos que han venido a Lima en busca de nuevas oportunidades. El tema de la informalidad también se encuentra en las presentaciones de los cómicos ambulantes. Este tema conecta e identifica a actores con espectadores como se puede apreciar en el siguiente fragmento donde participa el Cholo Víctor y Shagui:

Shagui: Se sale adelante poco a poco ¿no?

Cholo Victor: Claro

Shagui: ¿Ahora en qué trabajas?

Cholo Victor: ¿Yo? Soy chimbero

Shagui: ¿Chimbero? Será cambista

Cholo Víctor: No, chimbero

Shagui: ¿Chimbero? ¿Qué es eso?

Cholo Victor: O sea yo cargo caja de juguetes en el Mercado Central

Shagui: Ah ya, ya tú eres cargador

Cholo Victor: En mi pueblo se dice Chimbero

Shagui: Ah ya ¿Y en la tarde?

Cholo Victor: Chimbero también. De noche soy taxista.

Shagui: Claro, tienes que tener varias profesiones porque sino… ya se viene navidad… año nuevo ¿Y tu carro?

Tesis publicada con autorización del autor
No olvide citar esta tesis

Cholo Víctor: Lo han metido en el depósito

Shagui: ¿Qué ha pasado? ¿Has chocado?

Cholo Victor: Nada. El policía me ha dicho papeles, yo le he dicho tijera, le he ganado y…

El público ríe

Cholo Víctor: Más peor cuando me ha pedido soat

Shagui: ¿Y qué has hecho?

Cholo Victor: Le he dado diez soles

Shagui: ¿Cómo le vas a dar diez soles al policía? Lo estás corrompiendo pues hermano

Cholo Victor: No, le he dado el soat

Shagui: ¿Cómo es eso?

Cholo Victor: Sencillo Obligatorio Al Tombo

Shagui: Por eso es que te han metido al depósito tu carro, le estás faltando el respeto a la autoridad. A la autoridad uno acá no tiene que dar plata. No se da, caramba.

Cholo Víctor: Ya, disculpa.

En este fragmento, se aprecia que el Cholo Victor, como migrante provinciano busca las maneras de agenciarse diferentes empleos. Sin embargo, Lima, como ciudad legal, se opone a que él pueda desarrollarse laboralmente mediante leyes que posiblemente este personaje desconoce pero que a la vez trata de salvaguardar el orden de la ciudad. Ante ello, el Cholo Víctor genera estrategias para violentar el sistema y sobrevivir ante los obstáculos que se le presentan. Por otro lado, Shagui busca aleccionarlo sobre el desarrollo de la vida en la capital.

Es importante resaltar, finalmente, que el teatro performativo callejero mantiene una estrecha relación que manifiesta un discurso político y social vinculado al espacio público. Si bien es cierto que desde su estética este teatro invade la calle y usa el espacio como su insumo principal de dramaturgia, también es necesario notar que lo redefine como una práctica de resistencia (Carreira y Vargas, 2010). Una acción escénica llevada a cabo en la calle es un acontecimiento que reúne y vincula artistas y espectadores. En el caso del Perú, esta teatralidad performativa permite que las plazas y/o espacios públicos se conviertan en espacio de de-construcción de estereotipos sociales y de opinión pública. Desde esta perspectiva, Vich (2010) introduce el término de subalternidad, retomado de Spivak (2011), mencionando

Tesis publicada con autorización del autor
No olvide citar esta tesis

que la enunciación de los marginados que se produce en el Perú es un espacio de interacción oral. Ello le permite afirmar que la oralidad, más allá de ser un discurso verbal es un evento social que invita a una reflexión sobre quien lo produce, el contexto histórico, y los receptores. Sobre ello se puede explicar que los personajes subalternos construyen enunciados relacionados al poder y al Estado[1].

Esto es así porque el arte contemporáneo, como bien señala Nicolás Bourriaud (2006), es siempre político. Y lo es no porque sea panfletario, propagandístico o ideológico. Sino porque interviene en la manera cómo nos relacionamos socialmente. Contra la idea de que el arte europeo de instalaciones y *happenings* sea apolítico, Bourriaud plantea que artistas como Tiravanija, Huyghe, Parreno, Gonzalez-Foerster, etc., presentan proyectos políticos aun sin incluir un significante político expreso:

> La esencia de la práctica artística residiría así en la invención de relaciones entre sujetos: cada obra de arte en particular sería la propuesta para habitar un mundo en común y el trabajo de cada artista, un haz de relaciones con el mundo, que generaría a su vez otras relaciones. (Bourriaud, 2006, p. 23)

Esta idea, empero, se puede extrapolar a la totalidad del arte contemporáneo, y no solo al arte de una área geográfica determinada, para señalar que cada vez que en un acontecimiento artístico nuestro modo de relacionarnos es puesto en cuestión, ya hay un carácter político del arte que se hace presente. Es más, todo arte conectivo, como el caso de los cómicos

[1] Esta teoría no se aplica solamente a los cómicos ambulantes como se ha visto anteriormente, sino también a diferentes puestas en escena que abordan las calles y plazas en la capital y al interior del Perú. Un ejemplo de ello es la obra Rosa Cuchillo inspirada en la novela de Oscar Colchado, esta puesta en escena se llevó a cabo por el grupo Yuyachkani y fue interpretada por Ana Correa durante el proceso de esclarecimiento de los informes de la Comisión de la Verdad. En esta historia, Rosa busca incansablemente a su hijo, quien ha sido ejecutado extrajudicialmente. Durante este proceso ella muere con la ilusión de encontrar a su hijo en otros mundos pertenecientes a la cosmovisión andina. Esta obra presentada en plazas y mercados genera reflexión sobre la memoria histórica durante el periodo de violencia que vivió el Perú durante la década de los ochentas. En un video del Centro de Documentación e Investigación LUM, Ana Correa precisa lo siguiente:
"Me ha tocado mucho personalmente encontrarme con una audiencia que de repente tú la sorprendes en el mercado y te encuentras con sus miradas, con sus historias que me contaban después de la presentación, con la necesidad de buscar alternativas para poder sanarse del miedo, de lo duro. Creo que es un teatro que buscan y comienzan a florecer, y cuando presento a Rosa Cuchillo que es un alma viva, mi conexión fundamental está en mirar al público, mirar a los espectadores que se acercan."
A partir de este caso y el de los cómicos ambulantes se puede concluir que el teatro performativo callejero en el Perú es un acontecimiento que a partir de la acción escénica y el espacio que aborda genera nuevos significados a nivel social y político que relaciona tanto al artista como al espectador y lo vincula con su contexto cultural e histórico.

Tesis publicada con autorización del autor
No olvide citar esta tesis

ambulantes, permite generar otras conexiones sociales abandonando la noción de individuo como átomo separado que, autónomamente y neutralmente, observaría una obra de arte; pues, se trata, por el contrario, de una colectividad que recrea sus formas de vincularse entre sí (Gablik, 1992). Para esto no es necesario crear obras artísticas desde la nada, sino basta con utilizar los vínculos sociales ya existentes y "reprogramarlos": "La pregunta artística ya no es: "qué es lo nuevo que se puede hacer", sino más bien: "¿qué se puede hacer con?"" (Bourriaud, 2007, p. 14). Justamente, los cómicos ambulantes tomando una utilería cotidiana, usando plazas públicas, retomando diálogos cotidianos, formatean lo dado y no solo, por medio del humor, crean un acontecimiento artístico, sino también nos interrogan sobre nuestros lazos sociales, especialmente en los asuntos de la migración, la discriminación, el racismo, etc. De esta manera, los cómicos ambulantes no caen en una concepción tradicional de la crítica política, a saber: aquella que ve al arte como instrumento de denuncia y concientización, una posición que asume, como bien esclarece Rancière (2010), que el público es ignorante. Por el contrario, ellos, al reconfigurar los lazos sociales y al colocarse en igualdad de condiciones con la comunidad de espectadores activos, abren la posibilidad de una reestructuración local del "campo de la experiencia", es decir, de la forma cómo percibimos la realidad (Rancière, 1996). Y este gesto el que es más político que toda denuncia o catequesis (Rancière, 2019). Si Bourdieu (2012) argumenta que en la sociedad no solo existe una opresión económico-social, sino también una dominación cultural donde hay prácticas particulares de las clases dominantes y las clases dominadas, entonces habría que decir que son los cómicos ambulantes los que con su práctica estética subalterna ponen en cuestión del dominio del capital simbólico del arte en Lima, ese que está, al menos en principio, siempre reservado para las élites capaces de pagar y "entender" el Arte en mayúsculas que se presenta en las grandes galerías, teatros y otros circuitos institucionales formales.

Este replanteamiento de los lazos sociales resulta aún mucho más plausible dentro de una práctica artística como el de los cómicos ambulantes, puesto que esta, como ha quedado establecido en el apartado anterior, es siempre espacial y, además, se desarrolla en una comunidad. Por eso Guida (2021) recalca muy bien que el arte, que abandona las representaciones museísticas, los estrados y las galerías y propone una vertiente interactiva y espontánea con la comunidad, posee una orientación política colectiva:

Tesis publicada con autorización del autor
No olvide citar esta tesis

> El tema de la participación en el arte deviene *intrínsecamente* vinculado con el de la política. Junto con finalidades de tipo social y comunicativo, las prácticas artísticas colaborativas se ponen objetivos de carácter político dirigidos a la activación de un punto de vista y de una respuesta crítica sobre la realidad. (p. 87)

Si la sociedad peruana es una sociedad escindida, racista, discriminadora, entonces una práctica subalterna y comunitaria como el teatro performativo callejero de los cómicos ambulantes no hace otra cosa que formatear las relaciones sociales tratando de crear otros modos de sociabilidad donde lo migrante deje de ser un afuera para ser parte de un adentro de mixturas y transculturaciones inclusivas. Es aquí donde se aprecia, finalmente, el carácter político, vía una apropiación del espacio público, de esa actividad artística muy singular, que no es solo teatro o performance, de los cómicos ambulantes.

Tesis publicada con autorización del autor
No olvide citar esta tesis

CONCLUSIONES

Antes de abordar la cuestión de la especificad de la apropiación del espacio público que realizan los cómicos ambulantes, o incluso preguntar por sus apuestas políticas, fue necesario plantear qué tipo de práctica artística representa: ¿teatro, performance, etc.? De acuerdo a las características predominantes, se concluyó que bajo los conceptos teóricos expuestos por Carreira y Vargas (2010) es posible considerar el quehacer de los cómicos ambulantes como teatro performativo callejero. Asimismo, como menciona Vich (2010) estos artistas toman la representación del teatro y la oralidad de la performance, invadiendo un espacio del cual lograr apropiarse de manera simbólica, creando a través de la acción que realizan los artistas y los personajes que representan un acontecimiento y convivio con el público convocado en la alameda Chabuca Granda.

Bajo tal premisa, se pudo esclarecer cómo se apropian del espacio público los cómicos ambulantes, especialmente en la alameda Chabuca Granda. Para ello, se empezó investigando cuál es el uso y significado del espacio público para los habitantes de una ciudad y cómo es que se apropian de él. La teoría explica que los espacios públicos son lugares donde se desarrollan prácticas culturales y sociales. En tal sentido, el espectáculo de los cómicos ambulantes llevado a cabo en la alameda forma parte de estas. A través del discurso y la representación de personajes migrantes, los cómicos no solo tienen una masiva convocatoria de espectadores, sino que además transforman el espacio en uno simbólico, histórico y político por medio de un intercambio de experiencias que trae consigo la propuesta artística, siendo esta una forma de apropiación.

Por último, la cuestión de la apropiación nos remite, inevitablemente, al tema del significado político-social de la práctica performativa teatral de los cómicos ambulantes. Para desarrollar este enfoque se investigó acerca de los procesos de intercambio cultural que se dieron en Lima a raíz de la migración provinciana y los choques de la modernidad a los que tuvo que enfrentarse al llegar a la capital. Las puestas en escena de los cómicos ambulantes son formas mediante las cuales se articulan discursos sociales y políticos, entre ellos de reclamo y otros de reivindicación con los cuales se identifican los espectadores, quienes al igual que los artistas, son de origen provinciano o descendientes de ellos. De esta manera se resalta la importancia del uso de los espacios públicos como la alameda Chabuca Granda, ya que

Tesis publicada con autorización del autor
No olvide citar esta tesis

espectáculos que los cómicos llevan a cabo en este espacio generan un intercambio de experiencias culturales, memorias, discursos de carácter político y social que permite a los habitantes de la ciudad comprender mejor su contexto. Asimismo, recurriendo a la teoría estética de Bourriaud, podemos percatarnos que el proyecto político del arte contemporáneo no debe buscarse en consignas panfletarias o adoctrinamientos ideológicos, sino en la renovación de nuestros vínculos sociales. A este respecto, si la sociedad peruana es fragmentada y racista, los cómicos ambulantes reprograman estos vínculos al permitir espacios de diálogos entre distintas vertientes culturales y étnicas.

Por medio de estos tres enfoques, se comprende entonces que los cómicos ambulantes se han apropiado de un espacio público como es la alameda Chabuca Granda, a través de sus espectáculos, el uso que le dan al anfiteatro que ahí se ubica y al intercambio cultural, social y político que ahí se desarrolla.

Tesis publicada con autorización del autor
No olvide citar esta tesis

Referencias Bibliográficas:

Arias Malave, F. J. (2016). El humor en el arte contemporáneo: claves de creación, comunicación y sintaxis.

Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo.

Bourriaud, N. (2007). *Postproducción*. Adriana Hidalgo.

Carreira, A., & Vargas, A. (2010). Teatro en la calle como performance invasora: ocupación de espacios y ruptura de flujos cotidianos. *territorio teatral. revista digital (6). http://territorioteatral. org. ar/html*, *2*.

Centro de Documentación e Investigación LUM (2016, 19 de febrero) *Extracto de la obra Rosa Cuchillo* [Video] YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=-UpyaGDLV4c&t=169s

Cornejo-Polar, A. (1996). Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discursos migrantes en el Perú moderno. *Revista iberoamericana*, *62*(176), 837-844.

El Chino Risas Oficial (2018, 7 de diciembre) *El Chino Risas y Cholo Victor (ESTRENO) - Alameda Chabuca 07 De Dic. 2018* [Video] YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=wKVHZWc6liI

El Chino Risas Oficial (2018, 26 de diciembre) *El Chino Risas "Como Llenar El Teatro" 22 De Diciembre 2018* [Video] YouTube. *https://www.youtube.com/watch?v=rno46vldLhQ&t=685s*

El Chino Risas Oficial (2019, 13 de enero) *El Chino Risas Junto a Cholo Victor y Shagui Alameda Chabuca* [Video] YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=48JdE48xN0U

El Chino Risas Oficial (2019, 29 de abril) *El Chino Risas Show Completo - Cholo Victor y Flautin 29 De Abril 2019* [Video] YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=riAYuDXvSP4

El Chino Risas Oficial (2019, 10 de mayo) *El Chino Risas y Mostrito De La Risa (Monólogo De Los Pisados)* [Video] YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=MAkOn5chAM0

Tesis publicada con autorización del autor
No olvide citar esta tesis

El Chino Risas Oficial (2019, 04 de junio) *El Chino Risas Show En Chabuca (PARTE 2) 27 De Mayo 2019* [Video] YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=sGVQpLcYaDU

El Cholo Victor – Oficial (2019, 25 de julio) *EL CHOLO VICTOR IMPROVISANDO JUNTO AJEFFERSON Y FIGURITA // " EL CHOLY " // NUEVO ESTRENO* [Video] YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=93XWKJexRTs&t=1327s

El Cholo Victor – Oficial (2019, 21 de diciembre) *El Cholo Victor Ft Shagui, Confianzita ll Soy de Huancavelica, Rompe Pulmón ! ll Cómicos Del Perú* [Video] YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=53GZLnUXuHc

El Comercio (2014) Polvos Azules: el centro comercial que nació en la calle. Lima.: El Comercio. Recuperado de https://elcomercio.pe/economia/peru/polvosazules-centro-comercial-nacio-calle-179310

Féral, J. (2017). Por una poética de la performatividad: el teatro performativo. *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad, 7*(10-11).

Fischer-Lichte, E. (2011). Estética de lo performativo. Madrid: Abada Editores.

Gablik, S. (1992). Connective Aesthetics. *American Art*, 6 (2), 2-7.

González, M. L. "TEATRO CALLEJERO" Y "PERFORMANCE URBANA". *ARTE PÚBLICO Y ESPACIOS POLÍTICOS: interacciones y fracturas en las ciudades latinoamericanas*, 453.

Gutiérrez, David, "Los artistas cuentan" en Ciudades que danzan, citado en Pérez Royo, Victoria (ed.) (2008). ¡A bailar a la calle! Danza contemporánea, espacio público y arquitectura. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2006.

Kester, G. (2004). *Conversation Pieces. Community + Communication in Modern Art*. University of Californa Press.

López, R. L. (2004). Humor inofensivo/humor tendencioso: los géneros de la (son) risa. In *Memoria de la palabra: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002* (pp. 1165-1176). Iberoamericana/Vervuert.

Tesis publicada con autorización del autor
No olvide citar esta tesis

Matos Mar, J. (1986). *Desborde popular y crisis del Estado: el nuevo rostro del Perú en la década de 1980*. IEP.

Medina Hú, L. C. (2013). Teatralidad y cómicos ambulantes: una vía performática de lectura de los espectáculos ambulantes de Lima.

Palma, N., de Papel, M., Dubatti, J., & Sur, C. R. (2011). Introducción a los estudios teatrales.

Pol, E. (1996). La apropiación del espacio Cognición, representación y apropiación del espacio (pp. 45-62). *Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona*.

Rancière, J. (1996). *El reparto de lo sensible.* Buenos Aires: Manantial.

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado.* Buenos Aires: Manantial.

Rancière, J. (2019). *Disenso, ensayos sobre estética y política*. México: FCE

Rochabrún, G., Drinot, P. & Manrique, N. (2014). *Racismo, ¿solo un juego de palabras?* Lima: Ministerio de Cultura e Instituto de Estudios Peruanos.

Spivak, G. (2011). *¿Puede hablar el subalterno?* Buenos Aires: Cuenco de Plata.

Vidal i Moranta, T., & Pol, E. (2005). La apropiación del espacio: una propuesta teórica para comprender la vinculación entre las personas y los lugares. *Anuario de Psicología, 2005, vol. 36, num. 3, p. 281-297*.

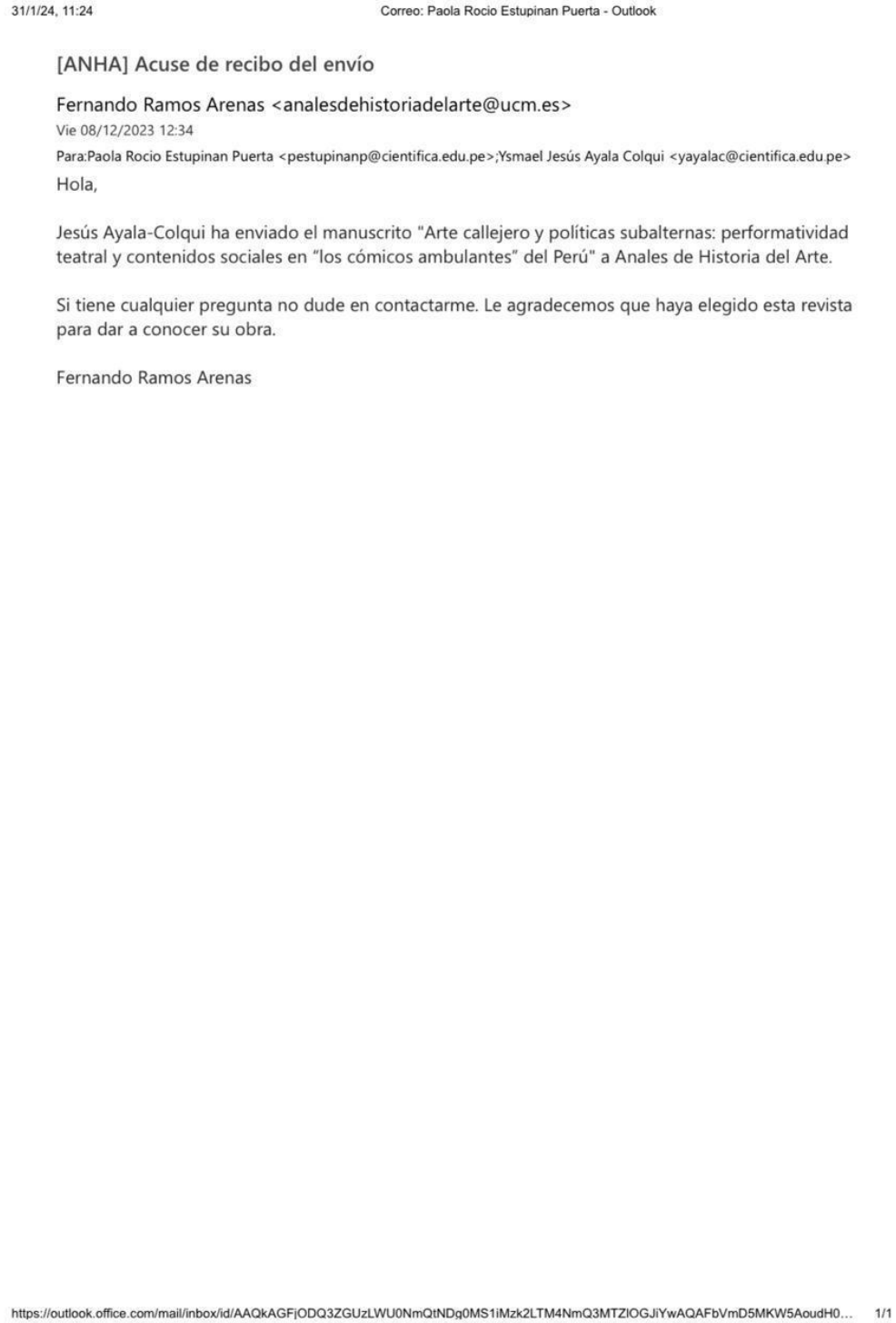
Vich, V. (2010). *El discurso de la calle: los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú*. Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

Virtual Perú (2021, 21 de setiembre) *Así están los artistas callejeros del Centro de Lima* [Video] YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=CzdgUCiS-KE&t=1s

Tesis publicada con autorización del autor
No olvide citar esta tesis

Anexos

Evidencia del envío a revista científica



31/1/24, 11:24 Correo: Paola Rocio Estupinan Puerta - Outlook

[ANHA] Acuse de recibo del envío

Fernando Ramos Arenas <analesdehistoriadelarte@ucm.es>
Vie 08/12/2023 12:34
Para:Paola Rocio Estupinan Puerta <pestupinanp@cientifica.edu.pe>;Ysmael Jesús Ayala Colqui <yayalac@cientifica.edu.pe>

Hola,

Jesús Ayala-Colqui ha enviado el manuscrito "Arte callejero y políticas subalternas: performatividad teatral y contenidos sociales en "los cómicos ambulantes" del Perú" a Anales de Historia del Arte.

Si tiene cualquier pregunta no dude en contactarme. Le agradecemos que haya elegido esta revista para dar a conocer su obra.

Fernando Ramos Arenas

https://outlook.office.com/mail/inbox/id/AAQkAGFjODQ3ZGUzLWU0NmQtNDg0MS1iMzk2LTM4NmQ3MTZlOGJiYwAQAFbVmD5MKW5AoudH0… 1/1

Tesis publicada con autorización del autor
No olvide citar esta tesis

Copia de resolución de aprobación del proyecto de tesis

UNIVERSIDAD CIENTÍFICA DEL SUR

RESOLUCIÓN DIRECTORAL DE ACEPTACIÓN DEL PROYECTO DE TESIS Y NOMBRAMIENTO DEL ASESOR

UNIVERSIDAD CIENTIFICA DEL SUR

RESOLUCIÓN DIRECTORAL DE CARRERA N° 018- DACAE-DAFCH-U.CIENTÍFICA-2018

Lima, 07 de febrero del 2024.

VISTO:

El informe técnico del Comité Institucional de Ética en Investigación de la Universidad Científica del Sur con código **N° 102-2018-PRE4** se aprueba el proyecto de Tesis Titulado: **"ESTRATEGIAS DE LOS CÓMICOS AMBULANTES PARA LA APROPIACIÓN DEL ESPACIO ESCÉNICO PÚBLICO",** presentado por**:**

- **Paola Rocio Estupiñan Puerta**

CONSIDERANDO:

Que, de acuerdo al Reglamento General de la Universidad Científica del Sur y los reglamentos de pre/posgrado para obtener el Título de **LICENCIATURA EN ARTES ESCÉNICAS** en la Carrera de Artes Escénicas de la Universidad Científica del Sur, se debe desarrollar un trabajo de investigación.

Que, de acuerdo con la normativa vigente de la Universidad Científica del Sur, en uso de las atribuciones conferidas al Director Académico de Carrera.

SE RESUELVE:

ART. 1°: APROBAR E INSCRIBIR el Proyecto de Tesis titulado: **"ESTRATEGIAS DE LOS CÓMICOS AMBULANTES PARA LA APROPIACIÓN DEL ESPACIO ESCÉNICO PÚBLICO"** con registro **N° 102-2018-PRE4** y establecer el inicio de periodo de ejecución del mencionado hasta **27 de febrero del 2025**.

ART. 2°: NOMBRAR Asesor/a del trabajo de tesis señalado, a al **Mg. YSMAEL JESÚS AYALA COLQUI.**

Regístrese, comuníquese y archívese.



Dr. Ernesto Barraza Elespuru
Director Académico de la Carrera de Artes Escénicas

T // (511) 610 6738
informes@cientifica.edu.pe
cientifica.edu.pe

Tesis publicada con autorización del autor
No olvide citar esta tesis

Copia de documento de aprobación de comité de ética

COMITÉ INSTITUCIONAL DE ÉTICA EN INVESTIGACIÓN

CIENTÍFICA
UNIVERSIDAD CIENTÍFICA DEL SUR

CONSTANCIA N° 14-CIEI-CIENTÍFICA-2018

El presidente del Comité Institucional de Ética en Investigación de la Universidad Científica del Sur (CIEI-CIENTÍFICA) da constancia que el proyecto de investigación, cuyos datos se registran a continuación, ha sido **aprobado** por el CIEI-CIENTÍFICA.

Código de registro:	**102-2018-PRE4**
Título:	**Estrategias de los cómicos ambulantes para la apropiación del espacio público**
Investigador principal:	**Paola Rocio Estupiñán Puerta**

La aprobación del proyecto de investigación implica que el documento presentado a evaluación cumple con los lineamientos de Universidad en materia de investigación y ética, los cuales se sustentan en la normativa internacional vigente.

En tal sentido, esta aprobación carecerá de valor si es que el proyecto de investigación arriba indicado es modificado de cualquier forma. Toda enmienda, añadido, eliminación o eventualidad (eventos adversos, etc.) posterior a la fecha de aprobación debe ser reportado al CIEI-CIENTÍFICA.

La vigencia de la aprobación de este documento es de dieciocho (18) meses (**hasta el 11 de marzo del 2020**), periodo en el que puede desarrollarse el proyecto. Cualquier trámite para su renovación deberá ser enviado antes del término de la vigencia de este documento, debiendo suspenderse todo desarrollo hasta que la renovación sea aprobada.

Villa El Salvador, 12 de setiembre de 2018

UNIVERSIDAD CIENTÍFICA DEL SUR
Comité Institucional de Ética en Investigación
UCSUR

Méd. Fernando M. Runzer Colmenares
Presidente
Comité Institucional de Ética en Investigación

Tesis publicada con autorización del autor
No olvide citar esta tesis