

***IEP* - Instituto de Estudios Peruanos**

**Taller Interactivo: Prácticas y Representaciones
de la Nación, Estado y Ciudadanía en el Perú**

**EL DISCURSO DE LA CALLE. LOS COMICOS
AMBULANTES Y LAS TENSIONES DE LA MODERNIDAD
EN EL PERU. INTRODUCCIÓN, CAP. 1 Y CAP. 5***
VICTOR VICH

**Módulo: Estudios de caso
Sesión 13**

Lima, noviembre de 2002

* Víctor Vich, 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, 2001.

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

Víctor Vich

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 pública a través de la construcción de nuevas formas de representación y de nuevos espacios autorizados para enunciar. Propongo que dichas performances son prácticas populares cuya función consiste, por un lado, en articular diferentes formas de subjetividad a través de la reproducción o 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 carnalesca. 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 polémica 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 bien por un lado los cómicos ambulantes subrayan siempre la aceptación de un proyecto moderno (y reproducen, por ejemplo, algunos de sus discursos), por otro, también lo trasgreden 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 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 orden 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 de 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 pueden ser entendidas como instancias políticas que exigen nuevos canales de participación y 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 de nuevos y viejos significados sociales, y, sobretodo, 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 la calles. Después de más de cuatro años de investigación y de reiterados períodos 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 este 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 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 hermeneútica 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.

CAPÍTULO 1

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 ruedos 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 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

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).

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. Él 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 quien 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

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

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 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

caracteriza a su espectáculo. Augusto Ferrando, el conocido animador de televisión, fue una de las primeras personas en utilizarlo.

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 qué me presentara y que enseñara los libros que había traído. Yo les conté que 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

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.

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.

cuenta. En ese tiempo, yo no sabía quién era el "poeta de la calle", pero me contaron que hacía un 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 quedamos 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 literaturas 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.

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

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 iban sucediendo en las Plazas y por no leer tanto durante esos meses. Al mismo 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.

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

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 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

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.

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, ambos 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 comico que conocí en la plaza.

/oe mira/estamos acá en esta reunión de despedida por motivos de viaje de nuestro queridísimo amigo Víctor Vich/quién 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 relajó ¿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/(¡Arriba 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. "Pishtaco" o "Ñakaq" 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?

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)/

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

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)/si/puta madre/y todavía buscó a Blackarnan 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 Blackarnan: *"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 manejarne 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:

/Victor/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 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 sé 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 a 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 crítica 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.

CAPÍTULO 5

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/vuélvela a sacar a bailar pero con más floro/"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 imaginaría 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/haz 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 significativo 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 femenina 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 callada 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?/Na 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 mi/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 ah/por qué carajo clausurarlo/estás en una bronca/oe concha a mí tas huevón/estás/él te ayuda/mete cabezaso/¿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 ah /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 necesidades 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 actividad 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 Žižek, 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/que 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 poder 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 categoría 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 subliminada.

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 construidas. 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 travestis -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 Pompim, 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.

BIBLIOGRAFÍA

- 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.
- Ansion, Juan
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.
- Beverley, 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.
- Brunner, José Joaquín
1992 *América Latina, Cultura y Modernidad*. México DF: Grijalbo.
- Burga, Manuel
1988 *Nacimiento de una utopía. Muerte y resurrección de los Incas*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario.
- Butler, Judith
1992 *Bodies that matter: On discursive limits of sex*. New York, Routledge.
1989 *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.
- Clifford, James
1995 *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa.
1990 "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.
1993 (a) "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.

1993 (b) *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural de las literaturas andinas.* Lima: Horizonte.

Culler, Jonathan

1997 *Literary Theory.* Oxford: Oxford University Press.

Eagleton, Terry

1988 *Una introducción a la teoría literaria.* México D.F. Fondo de Cultura Económica.

Foucault, Michel

1997 (a) *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica.* 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

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 Phanton Public Sphere.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Freud, Sigmund

1972 "El humor". En *Obras completas.* Vol. 17. Buenos Aires: Hypamerica.

Fuller, Norma

1977 *Identidades Masculinas. Varones de clase media en el Perú.* Lima. Pontificia Universidad Católica del Perú.

García Canclini, Néstor.

1989 *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad.* México D.F.: Grijalbo

Geertz, Clifford

1990 *El antropólogo como autor.* Barcelona: Paidós.

Haraway, Donna

1996 "Conocimientos situados. La cuestión científica del feminismo y el privilegio de la perspectiva central. En: *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza.* Madrid: Cátedra.

Lacan, Jacques

1984 (1948) "La agresividad en psicoanálisis" En: *Escritos*. México D.F.: Siglo XXI. Pp. 65-87.

Mac Corack, Sabine

1988 "Atahualpa y el libro". En: *Revista de Indias*. Vol XLVIII, N^o 184.

Ong, Walter

1987 *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México D.F. Fondo de Cultura Económica.

Parry, Milman

1971 *The Making of Homeric verse: The collected papers of Milman Parry*. Editado por Adam parry. Oxford: Clarendon Press.

Rama, Ángel

1984 *La ciudad letrada*. Hannover.: Ediciones del Norte

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.

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 interpretation of Culture*. London: Mac Millan.

Stock, Brian

1990 *Listening for the text: On the uses for the past*. Baltimore: John Hopkins University Press.

Tyler, Stephen

1990 "Etnografía postmoderna: desde el documento de lo oculto hasta el oculto documento". En: *Retóricas de la antropología*. Barcelona: Júcar.

Vich, Víctor

1997 "Representaciones Orales en las calles de Lima" En *Lexis* Vol. XIX, Num 1. (reseña)

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

Williams, Raymond

1980 *Marxismo y literatura*. Barcelona: península.

Zizek, Slavoj

1994 (a) "Courtly Love, or, Woman as thing". En *The metasteses of enjoyment: Six Essays on Woman and Casuality*. London: Verso.

1994 (b) "Superego by default". En *The Metasteses of Enjoyment: Six Essays on Woman and Casuality*. London: Verso.

1992 *Lo sublime objeto de la ideología*. México D.F.: Siglo XXI.

Zumthor, Paul

1991 *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus.