

Universidad de Chile
Facultad de Ciencias Sociales
Departamento de Antropología

Memoria de Título
para optar al grado de Antropóloga Social

“Esos palabrazos llevan una cuota de verdad, de sentimiento”

El Humorismo Callejero en Santiago de Chile

Profesor Guía Rolf Foerster
Alumna Paula Hernández.

Resumen:

El presente documento da cuenta del trabajo de investigación cualitativa realizado entre 2008 y 2010 como memoria de título en Antropología Social.

El estudio se enfocó en el humorismo callejero como manifestación cultural. Concretamente en los espectáculos cómicos que se presentan en la Plaza de Armas de Santiago de Chile.

Para abordar el tema se indagó en las teorías sobre el humor y la risa desde diferentes enfoques -psicológico, filosófico, sociocultural e histórico-, tomando como ejes centrales para el análisis la cultura popular y la oralidad, poniendo especial atención en la dinámica que se genera en la experiencia co-construida del espectáculo callejero, entre la audiencia y los humoristas.

El informe se organiza en torno a tres aspectos que configuran el fenómeno: quienes participan, la forma y lugar en que se desarrollan y el contenido que expresan. En éste último aspecto, se profundizó en cuanto al significado de los chistes, identificando tres grandes categorías en torno a las que se organizan: género y sexualidad, el dinero y los temas identitarios.



Agradecimientos

Esta memoria es el resultado de un largo, larguísimo proceso, que tuvo más de personal que de académico, por ello agradezco a todas y todos quienes me ayudaron y estuvieron presentes en él, presionándome en ocasiones y dejándome en paz en otras.

Particularmente quiero agradecer a mi padre y a mi madre, por su paciencia, presencia e incondicionalidad, por entenderme y quererme con mis tiempos, mi genio y mis caprichos. A mi tía Tega por sus consejos sabios y sus dichos sagaces. A Ángel por compartir conmigo su vida, su amor, sus desayunos y los sueños. A Perrito Martín, Pantufla y Pulpito por hacerme estallar con su risa de niños. Y a toda mi familia por la preocupación, el cariño y el sentido del humor.

A mis compañeras de trabajo, Isabel Pemjean y Carolina Franch, gracias infinitas por sus constantes aportes, correcciones y motivación, sin las conversaciones eternas, la contención y la presión esta tesis no existiría, ellas son quienes me acompañan en el

texto cuando uso el plural. Mi gratitud también por compartir el día a día, los anhelos y las locuras, por la amistad y el compañerismo. Incluyo también aquí a Susana, Camila y Carlita, nadie como ustedes entiende lo que significa llegar a este momento.

Finalmente quisiera agradecer a mi profesor guía Rolf Foerster y especialmente al humorista Mauricio Medina, El Indio, quien compartió generosamente conmigo sus memorias y reflexiones, a él dedico esta tesis.

Índice de Contenidos

PRESENTACIÓN	5
1. FUNDAMENTACIÓN DEL TEMA-PROBLEMA.....	7
2. OBJETIVOS	11
2.1. OBJETIVO GENERAL	11
2.1. OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	11
3. ANTECEDENTES	12
4. MARCO TEÓRICO	17
4.1. EL HUMOR COMO FENÓMENO SOCIAL.....	18
4.2. LAS DIFERENTES INTERPRETACIONES: TEORÍAS DE LA SUPERIORIDAD, EL ALIVIO Y LA INCONGRUENCIA.....	20
4.3. CULTURA POPULAR.....	24
4.4. ACERCA DEL DISCURSO OCULTO: LA VOZ DE LOS/AS SUBALTERNOS/AS.....	30
4.5. UNA MIRADA DESDE EL GÉNERO.....	32
5. MARCO METODOLÓGICO.....	35
5.1. ORALIDAD: LA VOZ EN LA PALABRA.....	35
5.2. LA METODOLOGÍA CUALITATIVA	37
5.3. MÉTODO	38
5.4. TÉCNICAS	39
5.5. UNIVERSO.....	40
5.6. MUESTRA.....	41
6. RESULTADOS Y ANÁLISIS.....	42
6.1 EL HUMOR DE LA PLAZA DE ARMAS: EL ESCENARIO DE LA PLAZA PÚBLICA.....	42
6.2. DE ESPECTÁCULOS Y RUTINAS: LA FORMA DEL HUMOR CALLEJERO.....	50
6.3. ¿DE QUÉ SE RÍEN? LOS CONTENIDOS DEL DISCURSO CÓMICO.....	59
6.3.1. Humor y Sexualidad	60
6.3.2. Humor e Identidad.....	68
6.3.3. Humor y Dinero	75
7. A MODO DE CONCLUSIÓN: ESOS PALABRAZOS LLEVAN UNA CUOTA DE VERDAD, DE SENTIMIENTO	78
8. BIBLIOGRAFÍA.....	82

Presentación

La siguiente memoria de título pretende indagar en el humorismo como manifestación social y cultural¹. El fenómeno en el que pondremos la atención tiene la particularidad de desarrollarse en el espacio público, definiéndolo como espectáculo callejero, concretamente el estudio se centró en los espectáculos cómicos que se presentan en la Plaza de Armas de Santiago de Chile.

Para abordar el tema propuesto se indagó en las teorías sobre el humor² y la risa desde diferentes enfoques -psicológico, filosófico, sociocultural e histórico-, para otorgar un conjunto de antecedentes tanto teóricos como histórico-contextuales que reúnen los aspectos más relevantes para nuestro estudio y que sirven como introducción al tema del humorismo callejero que actualmente se practica en Santiago. Para el abordaje teórico y metodológico, nos hemos valido de las herramientas y la óptica de la disciplina antropológica, tomando como lentes de análisis la cultura popular y la oralidad, junto con nociones de género y discurso de los/as subalternos/as orientadas a caracterizar a los/as sujetos de estudio, nos referimos a quienes participan de los espectáculos de humorismo callejero, tanto cómicos como espectadores/as, poniendo especial atención en la dinámica que se genera en lo que estimamos es una co-construcción del fenómeno observado.

La investigación se realizó bajo la óptica cualitativa, utilizando el método etnográfico, pues privilegia la observación directa y la participación, presentándose como el más adecuado para acceder a un fenómeno que se funda en la dinámica, el diálogo y la interacción grupal. El método etnográfico permite, de esta manera, hacerse parte del fenómeno, aprender su lenguaje y asistir a su función social y ritual.

La realización de la investigación contempló tres etapas sucesivas: en primer lugar se realizó un acercamiento preliminar en el que se precisó el tema de estudio, universo y muestra. La segunda etapa consistió en elaborar una propuesta teórica y metodológica para abordar el problema planteado. La tercera etapa en tanto, atendió al estudio en terreno del escenario físico, las características de los participantes, la secuencia de los sucesos, las formas de acción y de interacción, en conjunto con el análisis que derivó en la elaboración de la presente memoria.

¹ Por manifestación sociocultural comprendemos básicamente, las expresiones o productos de un grupo que revelan o evidencian elementos de su universo cultural, como creencias, valores, normas, entre otros. Alternativamente utilizaremos el concepto “práctica cultural” puesto que esta definición varía únicamente en la adición de los usos, es decir la forma que adquiere esta expresión. En el caso de nuestro estudio la manifestación que observamos es al mismo tiempo una práctica, por lo tanto ambas definiciones se complementan y por motivos estilísticos y de redacción se utilizarán indistintamente refiriéndonos al mismo fenómeno.

² Entenderemos en adelante el término humor, según la vigésimo segunda edición del Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, como “*Modo de presentar, enjuiciar o comentar la realidad, resaltando el lado cómico, risueño o ridículo de las cosas*”, descartando las nociones que lo asocian al estado de ánimo o los fluidos corporales. Se usarán los términos cómico o comicidad como sinónimos.

Previo al análisis se delimitaron tres aspectos generales de los espectáculos en cuestión con el objeto de caracterizarlos, estos son: la forma y lugar en que se desarrollan, el contenido que expresan, y quienes participan. La idea, en resumen, fue responder a las preguntas sobre el cómo, dónde, qué y quién de las presentaciones cómicas callejeras, para lograr una delimitación del fenómeno que permitiese examinarlo críticamente bajo las ópticas antes mencionadas.

Hemos indagado en el humorismo callejero en términos de su significado, función y relevancia social, análisis que estimamos extrapolable a otras manifestaciones populares o alternativas, ya sean de corte humorístico o no. Nos parece interesante en este punto destacar las observaciones más relevantes, a saber, que existen tres grandes temas en torno a los que giran los chistes y burlas y que generan creciente entusiasmo entre los rientes, estos son: **la sexualidad** incluyendo temas de género, homosexualidad, sexismo, homofobia, relaciones de pareja, infidelidad; en segundo lugar **el dinero**, en relación a la inseguridad económica y laboral, la inequidad social y económica, la pobreza y el éxito; y por último encontramos los **temas identitarios** que incluyen observaciones sobre el carácter nacional, la personalidad, representaciones de personajes populares y “agentes naturales de la plaza”, la degradación y burla de inmigrantes peruanos y bolivianos, de turistas extranjeros y la comparación con situaciones en otros países. Será en torno a estos tres ejes que se estructurará nuestro análisis de contenido.

En resumen, el objeto de esta memoria es exponer de manera reflexiva y crítica las características del espectáculo humorístico callejero en Chile, orientándonos a buscar una propuesta desde la antropología para explorar este tipo de manifestación popular.

1. Fundamentación del tema-problema

El humor –entendido como jovialidad, comicidad- tradicionalmente ha sido marginado del ámbito académico pues se le ha considerado como opuesto a lo serio, a lo sensato y a lo reflexivo, el dicho “*la risa abunda en la boca de los tontos*” grafica esta dicotomía, donde lo cómico se sitúa en el lado infame de la relación.

Con cierta porfía, sin embargo, se han alzado estudiosos en defensa del arte de hacer reír, poniendo a prueba este supuesto antagonismo entre la sensatez y la jovialidad, para descubrir deslices cómicos en las más afamadas obras literarias³ y en el ingenio de los pueblos más nobles. Así, Alfredo Bryce nos corrige, “*el humor no es lo opuesto a lo serio, sino a lo aburrido*”.⁴ Con este reparo, se rescata el recurso humorístico de la *boca de los tontos* para impregnar la pluma de grandes pensadores y literatos. Se procura así validar desde el punto de vista académico al tema del humor, que comúnmente ha sido relegado a la condición de curiosidad, restándole la relevancia social y el significativo contenido cultural que posee y que nos parece imprescindible rescatar, valiéndonos para ello de la mirada comprensiva de las ciencias sociales.

La apuesta es –humildemente- a hacernos cargo de investigar estos temas excluidos y desvalorados a partir de las herramientas y el enfoque que nos ofrece la disciplina antropológica, pues ésta nos permite acceder a la dinámica que genera el humorismo callejero en el momento y lugar en que se desarrolla, junto con la posibilidad de develar el discurso oculto que comporta el chiste, dando cuenta de las representaciones en relación a género, clase, raza, posición, religión, etc., que están operando en determinados contextos y grupos sociales y que en conjunto, bajo la mascarada de la risa que difumina la gravedad, van configurando imaginario compartido.

Si bien debemos reconocer que de manera relativamente reciente se han generado iniciativas que tienen como objetivo ahondar en el tema del humor, como la desarrollada por la Universidad Diego Portales que creó el Instituto Experimental de Estudios Humorísticos, a cargo del escritor Rafael Gumucio, en el año 2006, nos parece que éstas no logran superar el sesgo que orienta la mirada académica hacia la literatura y las producciones escritas, proponiendo “*...hacerse cargo de esta dicotomía vergonzante entre el humor íntimo y cruel de los chilenos, y su nula aptitud para usar las herramientas de la ironía, la burla, o simplemente el absurdo a la hora de escribir novelas, reportajes, o spots publicitarios*”⁵. Creemos por lo tanto que este tipo de aproximaciones al tema, impone una visión en que el humor sólo puede situarse en uno de dos extremos opuestos, es decir, se encuentra dividido entre su forma “culta” e “inteligente”, aquella que es posible utilizar como herramienta por la literatura, el arte, el periodismo y la publicidad;

³ Se estima que Miguel de Cervantes inaugura el género cómico en la literatura con *Don Quijote de La Mancha*, sin embargo hay quienes afirman que el uso del humor en la literatura es tan antiguo como la literatura misma. Bryce Echenique, A. 2000.

Humor en la literatura. *Centro de Estudios de la Academia de Humor* <http://www.ciberniz.com/humorlit.htm>

⁴ Bryce Echenique, A. Op. Cit.

⁵ Gumucio, R. en: <http://www.udp.cl/comunicacion/literatura/institutohumor.htm>

constituyéndose paradójicamente como un *humor-serio*, por un lado; mientras que del otro se mantiene el grotesco y grosero *humor popular*, marginado a la intimidad, aún cuando sabemos que se manifiesta y difunde en el espacio público, como la Plaza de Armas, llegando incluso a masificarse por medio de internet y de videos autoproducidos en formato DVD, el humorismo popular sigue estando ausente de las investigaciones y del interés académico en tanto objeto de estudio, así como también del reconocimiento público y la validación social como expresión cultural.⁶

Sin desconocer la importancia que pueden llegar a tener las investigaciones dedicadas al humor escrito, o en contextos tradicionalmente serios; esta propuesta se encamina de manera diferente: busca en la risotada burlesca, torpe y ordinaria, la puerta de entrada a la oralidad y a la interacción que se manifiestan en el discurso humorístico popular, despreciado y desvalorado hasta ahora por las disciplinas universitarias por considerarlo carente de sutileza y profundidad. Muy por el contrario, creemos que todos los tipos de humor constituyen una dimensión compleja, por tratarse de un fenómeno que genera un tipo de lenguaje singular, que es comprensible únicamente dentro del contexto social en el que se desarrolla, entendemos así que el humor es en esencia una actividad grupal y culturalmente determinada. Particularmente el humorismo callejero concentra todas estas características en un momento único de comunión entre el público y los cómicos, quienes como por medio de un pacto tácito fundan la escena, consolidando así el carácter social del fenómeno.

Teniendo en cuenta lo anterior, nos parece relevante por una parte visibilizar el humor como una práctica arraigada en la tradición popular chilena, rescatando el impacto social y cultural que posee, como parte del patrimonio inmaterial y de la tradición oral de la ciudad de Santiago; y por otro lado, pretendemos aportar con un análisis crítico del fenómeno, observado desde la perspectiva cultural que aporta la antropología, para dar cuenta del sentido y significado de sus contenidos, que se expresan, según nuestra observación, en tres grandes ejes temáticos: la sexualidad, el dinero y la identidad, en los que profundizaremos más adelante.

Entendemos que el humor tiene por fin inmediato provocar la risa, y ésta es una respuesta propiamente humana a cierto tipo de estímulos, asimismo, la capacidad de hacer reír es propia de nuestra especie. Bergson⁷ plantea que para que la risa se desate es necesario que exista entre los/as rientes códigos, sentidos y significados comunes que les permita entrar en sintonía, formando una comunidad de sentido tanto entre el humorista y la persona que ríe, como al interior del grupo de rientes. A través del pacto que se mencionó anteriormente, sellado de manera simbólica al cerrar el ruedo alrededor del humorista o del dúo cómico, se definen los roles y posiciones que cada quien tiene en este contexto, se delimita una colectividad, que se hace parte de una doble comunión, en primer lugar es el rito, que comienza y termina en la puesta en escena, que constituye un fenómeno

⁶ Una discusión interesante respecto a cómo se ha dado en Chile esta oposición entre la seriedad y el humor se encuentra en: Salinas C, M. 1996.

⁷ Bergson, H. 1973.

aislado, demarcado por su propio orden y normas; pero el contenido que expresa, lo que podríamos denominar el mito, simbólicamente perdura, se reproduce, se aprende y se transmite, dentro de la comunidad de sentido que se ha generado. Esta particularidad que presenta el humorismo callejero no sólo de agrupar personas, sino de reunir las en un conjunto de significados comprendidos y contruidos colectivamente, se debe a su carácter oral. Sólo la voz es capaz de generar este tipo de interacción, pues se funde con el contexto en que se produce, a diferencia de la escritura que prescinde de la existencia corporal de los/as sujetos, la oralidad cimienta la escena, genera una dinámica grupal, propicia el diálogo.

Para efectos de esta investigación, el humorismo, básicamente, será entendido como un acto discursivo cómico orientado a provocar la risa en una audiencia, generalmente desarrollado como una actividad profesional⁸. Sostenemos por tanto, la idea de que nos enfrentamos a un fenómeno complejo, que no se trata de una secuencia de acciones carentes de sentido, insensatas e irreflexivas, sino de un texto elaborado, meditado, que porta una visión y una interpretación sobre el mundo, la sociedad, sus normas, sus valores, en fin acerca de cualquiera que sea el tema que aborda, que incluye ciertamente el punto de vista de los humoristas, pero además de toda la comunidad que se forma en torno a ellos. De esta manera consideramos que el estudio del humorismo constituye un aporte en tanto nos abre la puerta a cierto aspecto del imaginario de los cómicos, pero también de aquellas personas que encuentran en sus chistes los códigos, sentidos y significados comunes capaces de provocarles risa. Este constituye uno de los aspectos más relevantes de la investigación, pues por medio de los contenidos expresados en el humor pretendemos adentrarnos en la interpretación que estos/as sujetos -quienes conforman una comunidad de sentido particular- hacen de cuestiones relativas a la sexualidad, el dinero o la identidad, que frecuentemente se distinguen y oponen a los mensajes entregados por los medios oficiales, tradicionales y masivos de expresión en relación a las mismas temáticas.

Siendo el humorismo en estos términos un conjunto de códigos que expresan sentidos y significados grupales, nos interesa particularmente visibilizar los espectáculos humorísticos callejeros, pues consideramos que tras su supuesta fugacidad y espontaneidad existe una expresión muy rica, que merece ser foco de atención y valoración como práctica popular, en tanto opera por medio de una lógica que se diferencia y resiste a la lógica dominante, en este sentido nos interesa poder relevar sus contextos, raíces, protagonistas, historia y temáticas.

Consideramos que el lugar en que los espectáculos se desarrollan –la Plaza de Armas- es tan relevante como la acción en si misma, ya que nos proporciona el contexto necesario para que se genere la interacción y dinámica propia de los espectáculos humorísticos

⁸ Hacemos la distinción entre humorismo y humor, dado que nuestro objeto de estudio se construye en relación a la actividad “formal” de hacer reír, y no a cualquier tipo de suceso o manifestación que provoque la risa, no obstante, en adelante al referirnos al humor se entenderá que es en relación a este tipo particular y no a otro, a menos que así se explicita.

callejeros. Allí confluyen las personas que conformarán la audiencia, pero también se dan las condiciones materiales, simbólicas y político-sociales que permiten llevar a cabo este tipo de rutinas. La ciudad es, en este caso, nuestro contexto más amplio, el ambiente urbano otorga determinado orden a la vida y al sentido común, el particular uso del espacio, el modo de interactuar de sus habitantes, aquello que se entiende por público y privado, la determinada concepción del tiempo, del trabajo, del ocio, del esparcimiento, etc., se aglutinan como un conjunto de rasgos propios de la vida ciudadana y que tendrán una marcada influencia tanto en los/as sujetos como en el fenómeno que estudiamos.

La Plaza de Armas es uno de los núcleos de la ciudad, convoca un gran número de personas y personajes, lugar histórico que ha sido testigo de la transformación del pueblo a gran ciudad, y sus habitantes de aldeanos/as a ciudadanos/as, en ella se plasma parte importante de la identidad nacional y regional, sin embargo, a medida que la ciudad ha crecido ésta también se ha transformado. Asimismo es sabido que la ciudad no es aprehendida ni vivida por todos/as sus habitantes de la misma manera, los espacios se construyen, utilizan y significan diferentemente, según edad, clase social, género, origen étnico, etc. Con el tiempo la Plaza de Armas se ha reconfigurado como un espacio popular, más cercano a las clases medias y bajas que a la elite que antiguamente la utilizara como lugar de reunión. En este proceso, el significado de la Plaza de Armas, manteniéndose siempre como núcleo de la ciudad de Santiago, se ve tensionado, pues por una parte se configura como el espacio público por excelencia, que idealmente debiera dar cabida a todo tipo de manifestaciones y actividades populares, mientras por otro sigue siendo uno de los estandartes de la civilidad, concentrando los símbolos tradicionales del poder a su alrededor, la Catedral, el Correo Central, la Real Audiencia, etc., reconvertidos algunos de ellos en emblemas de las nuevas instituciones como el Museo Histórico Nacional y la Municipalidad de Santiago, todo además rodeado por las calles Estado, Compañía de Jesús, 21 de Mayo, entre otras, que refuerzan esta potente noción de convergencia del poder.

De este modo, a partir del reconocimiento de una manifestación aislada de la cultura, se pretende no sólo describir y caracterizar el fenómeno, sino además indagar en el significado social que tiene el acto de tomarse el espacio de la plaza pública para expresar tanto a través del contenido como de la forma, cuestiones que no encuentran cabida en los medios formales de comunicación o expresión artística. Además se pretende relevar aquello que por medio del humor se está planteando, ahondar en el contenido del chiste y la parodia, oír la voz desgarrada del humorista y la carcajada que provoca, para tratar de descubrir la clave que produce el estallido.

A partir del tema descrito, el problema que guió la investigación fue:

¿Cómo pueden ser leídos los espectáculos humorísticos callejeros de la Plaza de Armas de Santiago de Chile en tanto manifestación sociocultural?

2. Objetivos

2.1. Objetivo General

Analizar los espectáculos de humor callejeros de la Plaza de Armas de Santiago de Chile desde una perspectiva sociocultural.

El objetivo general será abordado desde los siguientes objetivos específicos:

2.1. Objetivos Específicos

- a. Proporcionar una contextualización –histórica, social y cultural- de los espectáculos de humorismo callejero en la Plaza de Armas de Santiago.
- b. Identificar las principales formas que adquiere el discurso cómico en dichos espectáculos y reflexionar en torno a ellas.
- c. Develar y analizar los principales temas que se abordan por medio del humorismo callejero.

3. Antecedentes

En Chile, Maximiliano Salinas⁹ ha sido quien mayormente se ha dedicado al tema en cuestión, su mayor aporte es la revisión que hace de la valoración que el humor y la risa ha tenido en distintos contextos históricos y particularmente en este país. Para el autor el humor ha estado desde siempre asociado a la sensibilidad, especialmente al amor, argumentando que la risa como característica particular de los seres humanos ha estado presente en todas las sociedades, mientras para algunas ha tenido la connotación de un don divino, en otras –como la occidental- ha sido reprimida y sancionada precisamente por asociársela a sentimientos menos estimados.

En la confrontación de Afrodita con Minerva en la mitología griega sitúa el desplazamiento del valor desde la risa a la seriedad, lo que marcará la connotación que tendrá ésta, junto al humor, en el desarrollo histórico subsecuente para las culturas occidentales. Afrodita, diosa del amor, la risa, la naturaleza, el mar y la fecundidad, se enfrenta a Minerva-Atena diosa virginal de la guerra, la fuerza, el triunfo. Afrodita sale herida en la batalla y es aconsejada por Zeus para que se aleje del ámbito bélico y se dedique a los secretos del matrimonio, a partir de aquí el amor, la intimidad y lo doméstico quedan asociados a la risa y también a la derrota. El triunfo y la seriedad de Minerva son de la esfera pública.

Aristóteles, fiel a su cultura, asume esta dicotomía y toma posición, para él la risa también constituía una acción degradada, la vida estaba regida por la seriedad y lo cómico no era más que una deficiencia moral o estética.

El alto valor de la seriedad es heredado desde la Antigüedad a la Edad Media, varias fueron las medidas impulsadas para separar la risa de la cultura, sobre todo por la Iglesia, la irreverencia de lo cómico procuró excluirse, mas los juglares se encargaron de encarnar el humor del pueblo y poco pudo hacerse por acallarlos, el mundo popular estaba fuera del alcance de las normas de la aristocracia, una vez que los poetas y cantores fueran expulsados de las cortes durante el renacimiento carolingio, nació del encuentro entre éstos y los mimos una nueva expresión que combinaba en la figura del juglar al cantor, poeta, cómico, acróbata, payaso, actor, bailarín, entre otros personajes, que difundía su oficio entre los grupos marginados, convirtiéndose en un relator de los sucesos de su tiempo, caracterizado más que por la pulcritud de su técnica, por el espectáculo en sí y sus relatos, constituyendo uno de los referentes de la opinión pública de la época. Lejos de la rigidez promovida por la elite, el vulgo disfrutaba de los espectáculos callejeros itinerantes sin hacer caso de la supuesta degradación de la risa.¹⁰ Es a partir de datos como estos que plantea Mijail Bajtin¹¹ *“el sujeto de la risa es el pueblo y su lugar la plaza pública”*. Con ello se da a entender que por medio del proceso descrito no sólo se da origen a un nuevo estilo cómico, sino que se funda toda una tradición cultural en torno al

⁹ Salinas, M. 1996.

¹⁰ Colombres, A.1997: 49.

¹¹ Bajtin, M. 1987:10.

humor, que posee su propio lenguaje, audiencia, espacio y que es apropiada por un sujeto en particular, el que dialoga a través del mecanismo de la tensión con la así llamada “alta cultura”.

Bajtín, en su célebre obra “La Cultura Popular en la Edad Media y El renacimiento”, muestra, a partir de las imágenes aportadas por Rabelais, lo difundida y relevante que fue durante estos periodos la cultura cómica popular y errante, resumida en el evento del carnaval.

“Los festejos del carnaval, con todos los actos y ritos cómicos que contienen, ocupaban un lugar muy importante en la vida del hombre medieval. Además de los carnavales propiamente dichos, que iban acompañados de actos y procesiones complicadas que llenaban las plazas y las calles durante días enteros, se celebraban también la <<fiesta de los bobos>> (...) Además casi todas las fiestas religiosas poseían un aspecto cómico popular y público, consagrado también por la tradición.”¹²

No obstante, con la irrupción de la modernidad se revitalizó la alta estima de la elite por la seriedad, en tanto los valores de la ilustración y la racionalidad se enarbolaban por doquier, la risa hallaba nuevamente su espacio entre el pueblo. El siglo XIX es el de la ciencia, la tecnología, la política y la filosofía, todas las actividades que entraron en auge fueron profundamente circunspectas, por ello éste siglo constituye el punto álgido de la seriedad occidental moderna.

En la dicotómica descripción que realiza Salinas, el humor frío e inteligente que propone Bergson¹³ es aquel propio de la elite ilustrada dominante, provoca la risa burlona y tiene un carácter más bien sarcástico. La risa del pueblo, en cambio sería más terrenal, ligada a las sensaciones y los sentimientos, en definitiva apasionada. Por este motivo, postula, el humor más desinhibido será constantemente reapropiado y actualizado por las clases populares.

En Chile a partir de la conquista se trató de imponer la seriedad heroica de los colonizadores, la empresa de quienes venían a establecerse en estas tierras se planteó trágica y austera. En el siglo XIX el clero imponía rígidamente un modelo ético propio de la sociedad ilustrada y sesuda, el puritanismo moral que profesaban se manifestaba en la sanción social que existía hacia la risa, pues el humor, sobre todo el picante o grosero daba una “baja imagen” de quien lo utilizara. En este contexto se promulgaron una serie de leyes y ordenanzas que reglamentaban el vestir, el modo en que debían llevarse a cabo las fiestas, cómo debía ser el comportamiento en los lugares públicos, etc. La idealización de la seriedad dividió de manera rotunda y con soberbio clasismo a la “gente

¹² Bajtín, M. Op. Cit.: 10

¹³ Bergson, H. 1973

de razón” de todo el resto; así, con la mentada frase “la risa abunda en la boca de los tontos” se conceptualizó el castigo social hacia el humor¹⁴.

No obstante, a diferencia de lo que se tiende a pensar, en Chile de esos años la caricatura cómica se encontraba bastante difundida, principalmente entre el pueblo, dado el rechazo que producía la risa en el resto de la sociedad, los poetas populares divertían mientras de paso se burlaban de la aristocracia criolla, haciendo gala de su autonomía y desinhibición, inaceptable para la elite el humor fue reservado al terreno de la Chingana.¹⁵

En el siglo XX los grupos dominantes mantuvieron el ideal de seriedad como representación de la sensatez que intentaban imprimir al país que construían. El lenguaje escrito quedó marcado por esta característica, mientras el humor se expresó principalmente por medio de la oralidad. *“El ascetismo de elite marcó la cultura y los lenguajes formales del país limitando la cultura cómica popular. El lenguaje escrito pasó a ser un muro de contención del humorismo oral popular de Chile”*¹⁶ En esta línea, Hugo Lindo, escritor salvadoreño, expresó que *“Aquí [en Chile], el humor se derrocha, no se guarda en la alcancía de los libros.”*¹⁷ Esta constatación refuerza la dicotomía que hemos venido esbozando, mientras la cultura seria se apropia de un tipo de lenguaje que “resguarda” la seriedad por medio de la perdurabilidad de la escritura, la cultura popular cómica se desvanece en la fugacidad del habla, lo que ha significado que hasta hoy se la asocie con cierta noción de pérdida e intrascendencia.

No obstante lo anterior, el humor fue poco a poco ganando un lugar en las publicaciones escritas, es con el reconocimiento de algunos poetas populares que comienza a hacerse más permeable la cultura dominante a las manifestaciones cómicas y satíricas de la gente común y el humor se va abriendo espacio en formato gráfico.¹⁸ Aún así, la tradición oral del espectáculo callejero con toda su riqueza se conserva hasta el día de hoy como un patrimonio de las clases subordinadas y es posible apreciarla en los clásicos sectores de reunión y tránsito del pueblo, el centro y la plaza de Armas, la Vega y el Mercado Central, la micro y el Mercado Pensa.

A través de este breve recorrido podemos identificar algunos nexos históricos e interpretativos entre antiguas manifestaciones humorísticas realizadas en el espacio público europeo y los espectáculos cómicos que actualmente se ofrecen en las calles de Santiago. No tenemos conocimiento de eventos comparables que ocurrieran en la América pre-hispana y, por motivos de extensión, no ahondaremos tratando de buscar paralelismos, sin embargo nos parece importante destacar que la difundida tradición oral que existió en la cultura mapuche y su gran aprecio por la oratoria, plasmada por ejemplo

¹⁴ Salinas M. 2001

¹⁵ Salinas M. 2001

¹⁶ Salinas, M. 1996

¹⁷ Salinas, M. Op. Cit.

¹⁸ Montealegre, J. 2003

en los parlamentos, hace pensar que este tipo de manifestaciones pudieron encontrar un terreno fecundo donde reproducirse, adoptando particularidades propias del contexto.

Teniendo esto en mente, nos atrevemos a pensar que existe un vínculo entre el carnaval medieval europeo y los espectáculos de humor callejero en Santiago de Chile. Si bien no podemos establecer directamente una relación histórica –y tampoco es esa la intención de este trabajo-, si es posible encontrar un referente cultural comparable ya que ambos se definen como un mismo tipo de fenómeno: cultura cómica popular en la plaza pública. No obstante, se hace evidente que, tanto en la forma como en el contenido, se apartan por razones muy simples: cada una de estas manifestaciones se ha gestado en contextos sociohistóricos particulares y disímiles entre sí. Por esta razón no debemos perder de vista que los paralelos que se establecen se refieren básicamente al sentido y función social y no a un origen común o una estructura similar.

La diferencia fundamental entre ambas es que el carnaval medieval tiene un carácter universal, es un evento que involucra al pueblo en su totalidad, del que no es posible abstraerse pues impone un ambiente de libertad y permisividad ritual que trastoca el orden social “normal” e invade todos los espacios y momentos mientras se desarrolla. De esta forma, en época de carnaval, se vive en un orden invertido en el que se suprime temporalmente la cotidianeidad, por ello no parece factible entrar y salir de él, pues todo lo absorbe y todo lo invade. Dadas estas características, no se concibe la idea de espectáculo con las particularidades que adquiere en nuestro contexto, con espacio, tiempo y roles definidos y rígidos.

“De hecho, el carnaval ignora toda distinción entre actores y espectadores. También ignora la escena, incluso en su forma embrionaria. Ya que una escena destruiría el carnaval (e inversamente, la destrucción del escenario destruiría el espectáculo teatral). Los espectadores no asisten al carnaval, sino que lo viven, ya que el carnaval está hecho para todo el pueblo. Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval. Es imposible escapar, porque el carnaval no tiene ninguna frontera espacial. En el curso de la fiesta sólo puede vivirse de acuerdo a sus leyes, es decir, de acuerdo a las leyes de la libertad. El carnaval es un estado peculiar del mundo: su renacimiento y su renovación en los que cada individuo participa...”¹⁹

Esta distinción, sin embargo, no implica que la atmósfera de los espectáculos chilenos sea menos distendida, de hecho se percibe un ambiente de libertad y permisividad rayano en lo ritual, que invita a la renovación individual y de grupo cada vez que se experimenta involucradamente de principio a fin, evocando aquél estado peculiar del carnaval que nos describe Bajtin. Así, tal como esta fiesta en el medioevo generaba un espacio de comunión entre los/as participantes, nos parece que su función es reinterpretada y restituida en la actualidad en instancias colectivas como el circo y los espectáculos callejeros. De esta forma uno de los paralelos que podemos señalar desde la cultura

¹⁹ Bajtin, M. Op. Cit:12-13

medieval hasta nuestros días es la utilidad de ciertos eventos públicos populares como mecanismos simbólicos de aglutinación orientados a generar comunidad, en este caso por medio de la risa y la festividad, las que finalmente, más que situaciones fugaces e intrascendentes, se transforman en rituales necesarios para el grupo.

Por otra parte, si bien la risa es una capacidad universal de los/as seres humanos/as y se manifiesta en todas las sociedades, el don de hacer reír sólo lo poseen algunos/as. De este modo, la carcajada suele desatarse al poner de manifiesto en clave de humor temas disruptivos para la sociedad. Ésta ha necesitado de ciertos/as personajes que tengan la osadía de recurrir a la burla y al absurdo para representar este papel, con el que transitan entre la verdad y la locura, la lucidez y la insensatez, pues ellos/as encarnan la facultad propia del humor de decir una cosa y su contrario al mismo tiempo. Así, ya sea el bufón medieval, el juglar renacentista, el payaso moderno o el cómico contemporáneo, existe un actor social que es dotado de la libertad de usar la voz y poner en escena determinado tema. La comunidad así lo permite, pero también así lo requiere, puesto que este personaje tensiona los límites al hacernos reír de nuestra propia miseria, pero dado que se mantiene en una esfera marginal en relación al poder, por sí solo no constituye una amenaza real al orden establecido, ya que en resumidas cuentas, el bufón nunca será rey.

El rito que representa el humor en la plaza pública requiere de un/a maestro/a de ceremonia, que puede ir cambiando a través del tiempo de atuendo, de recursos, de estilos, pero que sigue cumpliendo la misma función: generar puntos de fuga en que la cultura popular temporalmente se apropia de lo público, aglutinando, formando comunidad, renovando los vínculos. Por medio de esta operación simbólica, el/la cómico/a ofrece un espejo, que devuelve a los/as sujetos populares una imagen en la que se pueden reconocer y que a su vez los/as distingue de los/as otros/as, de la cultura seria y letrada, del poder.

4. Marco Teórico

Para abordar el problema que se ha planteado es necesario, en primer lugar aclarar cómo entenderemos el humorismo en tanto fenómeno susceptible de estudio desde la óptica de las ciencias sociales, indagaremos para ello en su carácter eminentemente grupal, característica que antecede incluso a la posibilidad misma de la risa. A continuación revisaremos algunas explicaciones, provenientes de la filosofía y la psicología, sobre el porqué de la risa y el consecuente desarrollo del humor, éstas nos ayudarán a caracterizar nuestros espectáculos y a comprenderlos en relación a su estructura y funcionamiento.

Luego indagaremos en la discusión sobre el concepto de cultura popular, que resulta interesante a la hora de situar el fenómeno dentro de un marco de referencia más amplio, el cual nos permitirá relacionar el caso particular que estudiamos con la cultura global. Se presentarán a continuación algunas nociones que contribuyen a la lectura del fenómeno desde una perspectiva política y de género, atendiendo a que la manifestación que estudiamos se construye desde una posición e interpretación particular de las relaciones de poder/subordinación, las cuales son transversales a todo fenómeno social, por lo que estos conceptos nos serán de utilidad a la hora de analizar los espectáculos de humorismo callejero desde el enfoque de las ciencias sociales.

4.1. El humor como fenómeno social

El punto de partida obligatorio en el análisis del humorismo, en tanto acto cuyo objetivo es hacer reír, es precisamente *“La Risa: ensayo sobre la significación de lo cómico”* de Bergson. Desde esta perspectiva el estudio del humor en general, se hace interesante para las ciencias sociales en tanto *“Muchos han definido al hombre como un animal que ríe”*²⁰.

El acto de reír y de hacer reír es una capacidad netamente humana y más aún, sólo reímos de aquello que tienen de humanas las cosas y no de su materialidad, pues, *“Fuera de lo que es propiamente humano no hay nada cómico”*. Cuando reímos de una cosa o un animal es siempre por su semejanza, por el uso o por una marca humana que se le ha dado, de tal manera es el ser humano a la vez un animal que provoca la risa.²¹

También debemos aceptar que el humor cobra sentido cuando existe una comunidad que la comparte risa *“...esta inteligencia ha de estar en contacto con otras inteligencias (...) no saborearíamos lo cómico si nos sintiéramos aislados”*. Esto no se refiere simplemente a que es necesario estar con otras personas para reír, pues también es posible reír solo/a, sino que es necesario “sintonizar” con otros/as, hablar en un mismo lenguaje y hallarse en un mismo contexto que permita al menos pensar que más sujetos podrían reír frente al mismo evento u objeto. Si llevamos esta idea de Bergson un poco más lejos, podemos plantear que la risa es en sí misma un lenguaje, en tanto crea códigos propios con significados particulares y diferentes a los que operan cuando nos encontramos en un contexto no risible. Desde esta mirada el fenómeno de la risa sería un producto de la cultura, pero al mismo tiempo un elemento que contribuye a reproducirla y transformarla, por lo tanto, reflexivo. Sin embargo, la risa nos sitúa en una “reflexividad otra” que hasta ahora no ha sido del todo comprendida, y que por lo tanto requiere de la mirada de las ciencias sociales para avanzar en ese camino.

Reafirmando lo anterior, el autor plantea que *“Nuestra risa es siempre la risa de un grupo”*. Los chistes y las bromas sólo son comprensibles dentro de un contexto social, la risa debe tener una significación dentro de la vida en común *“Por espontánea que se la crea, siempre oculta un prejuicio de asociación y hasta de complicidad con otros rientes efectivos o imaginarios...”*²² Esta cualidad adquiere principal relevancia en el estudio del humor callejero en tanto, además de existir una “comunidad de rientes”, existe la interacción social directa: un auditorio. Ello que implica que además de un mensaje existe un evento, un acto, en definitiva un rito que lo sustenta y materializa. El fenómeno del humor callejero, en tanto discurso expresado oralmente, requiere además de la existencia de significados comunes, cierta disposición de los oyentes, deben situarse, asumirse como público sensible a los chistes que se les cuentan, decididos a observar de pie, oír

²⁰ Bergson, H. Op. Cit:13

²¹ Bergson, H. Op. Cit:13

²² Bergson, H. Op. Cit: 15

con atención, dejar de responder al resto de los estímulos de la ciudad y a aportar dinero por el espectáculo que se les ofrece. El ruedo da la forma al escenario y al mismo tiempo fija los roles: cómicos y espectadores/as ocupan sus posiciones respectivas, de esta manera por medio de la recreación del rito se consolida y aglutina la comunidad.

4.2. Las diferentes interpretaciones: Teorías de la Superioridad, el Alivio y la Incongruencia

Siendo el humor tan esencialmente social, a través de él es posible acceder a una esfera más elaborada de la percepción de los grupos humanos dadas las características que comporta. Una condición necesaria para que se desarrolle el discurso cómico es la neutralidad axiológica (siguiendo con Bergson), la risa para producirse necesita de una mentalidad abierta y tranquila, para reír es necesario que por un momento se acallen los sentimientos y la piedad, *“no hay peor enemigo de la risa que la emoción”* el contexto que requiere la risa es el de la indiferencia y la insensibilidad, *“en una sociedad de inteligencias puras quizás no se llorase, pero probablemente se reiría”*. Al desensibilizarse todas las cosas que parecen dramáticas o serias comienzan a adquirir cierto tono humorístico. *“Lo cómico para producir todo su efecto necesita como una anestesia momentánea del corazón, se dirige a la inteligencia pura”*.²³ Es esta característica del humor la que le permite actuar en ocasiones como crítica y que le otorga un carácter más analítico que otro tipo de manifestaciones en tanto requiere de un mayor desarrollo del discurso, así como de una observación aguda, no obstante esta no es siempre una intención conciente.

La Teoría sobre el humor de Bergson se ha clasificado junto a la de autores como Hobbes, R. W. White y más recientemente Gruner dentro de la Teoría de la superioridad. Ésta plantea que en el humor existe siempre una especie de juego en el que hay un ganador y un perdedor, la risa sería así la demostración de la superioridad o dominio del/la que ríe sobre otro/a o un objeto al que se refiere. *“La pasión de la risa provino de la visión instantánea de nuestra excentricidad y de nuestra grandeza. ¿Qué es sino la presentación de nuestro propio espíritu ante nuestra propia crítica, comparándonos con las debilidades y absurdos de otros hombres?”*²⁴ Afirma Hobbes.

La risa transformada en burla ciertamente puede presentarse como una agresión poniendo acento en los defectos y debilidades de los demás, pero también en los propios, pues el humor implica reírse de uno/a mismo/a. Para Bergson el humor impone normas y valores, pues una persona sometida a la burla, en el instante en que se percata de ello intenta cambiar su actitud y de cierto modo “normalizarse”.

“...lo cómico tiene algo de estético, pues aparece en el preciso instante en que la sociedad y la persona, libres ya del cuidado de su conservación, empiezan a tratarse a sí mismas como obras de arte. En una palabra, si trazamos un círculo en derredor de las acciones y acuerdos que atañen a la vida individual o social y que en sí mismas llevan el castigo encarnándolo en sus consecuencias naturales,

²³ Bergson, H. Op. Cit:14.

²⁴ Gonzalez, L. En: <http://www.monografias.com/trabajos14/senhumor/senhumor.shtml>

*veremos cómo fuera de este terreno de lucha y de emoción, en una zona neutral en que el hombre se da simplemente en espectáculo a sus semejantes, queda una cierta rigidez del cuerpo, del espíritu y del carácter, rigidez que la sociedad quisiera eliminar a fin de que sus miembros tuvieran la mayor elasticidad y la más alta sociabilidad posibles. Esta Rigidez constituye lo cómico y la risa su castigo.*²⁵

Gruner, aún más drásticamente en *“The Game of Humor”* Propone la tesis de que *“Reírse equivale a ganar”* Así a pesar de que a veces es difícil identificarlos, en cada situación humorística habrá un ganador y un perdedor y cuándo se comprende quién ocupa cada papel se puede entender la “gracia” que hay en ello. La situación perderá el carácter humorístico si se suprime aquello que se gana o la rapidez con que se hace.²⁶

Pero advierte Bergson que *“Sólo en este sentido la risa castiga las costumbres, haciendo que nos esforcemos por ser lo que debiéramos ser, lo que indudablemente llegaremos a ser algún día.”*²⁷ Pues para él la risa también tiene un carácter liberador (como veremos más adelante) que se presenta como una trasgresión ritual en la que ciertos actos son permitidos, mientras que en la “vida real” castigados, las personas son capaces de verse reflejadas en los/as otros/as objetivándose a sí mismas y permitiéndose de este modo moldear. En este sentido Bergson propone que la risa (particularmente la del carnaval) es ambivalente, pues al mismo tiempo es alegre y sarcástica, renovadora y mortificante.²⁸

Sin duda la burla no es la única causante de la risa y en la manifestación de la superioridad no se encuentra la única explicación del humor. Otro importante grupo de teóricos entiende la risa como un Don, un Alivio o Liberación. Joubert en su *“tratado de la risa”* de 1579 explica que la risa se origina a partir de la particular disposición en los seres humanos del corazón, sede de las emociones, en contacto con el diafragma, órgano de la risa, así la risa estaría directamente asociada al ámbito emocional y su principal función sería la de aliviar la tensión y la angustia, un descanso de la seriedad de la vida. Más allá de la explicación fisiológica a la función de la risa, Joubert aporta con la interpretación que hace de ella como compensación al dolor, Nietzsche tendrá una apreciación similar y Kant dirá sobre el humor que es *“una impresión que brota de una espera en tensión que de repente se reduce a nada”*²⁹

Joubert plantea de manera similar a Bergson que la risa requiere dejar momentáneamente de lado la compasión. También para Cohen, *“la alegría es introducida por una contradicción axiológica entre términos con significación emocional opuesta, pero se resuelve en la neutralización recíproca de ambos términos”*³⁰, la consecuencia más importante para esta interpretación es que permite establecer un “paréntesis ritual” que

²⁵ Bergson. Op. Cit. 24.

²⁶ Valbuena, F. En: <http://www.ucm.es/info/per3/cic/Numero7/3ThomasHobbes.pdf>.

²⁷ Bergson, H. Op. Cit. 22.

²⁸ Bajtin, M. Op. Cit.

²⁹ Gonzalez, L. En: <http://www.monografias.com/trabajos14/senhumor/senhumor.shtml>

³⁰ González, L. Op.Cit.

hace posible tocar temas conflictivos, invisibilizados, callados, vergonzosos, tabúes, controversiales o sancionados moralmente, pues por medio de esta reducción de la carga afectiva y valórica, que no se anula, sino que simplemente se pone al margen por un momento, entre paréntesis, se permite transgredir simbólicamente la norma, es una trasgresión discursiva que no constituye una real amenaza por lo tanto es socialmente aceptada y asimismo funciona como válvula de las tensiones que producen aquellos ámbitos problemáticos para la sociedad.

Otro ilustre pensador que se ocupó del tema fue Freud³¹, quien plantea que la risa es una regresión a estados infantiles que se asemejan al sueño. No obstante, adscribió también a la teoría de liberación; opinaba que la risa es, al igual que algunos trastornos psiquiátricos, un modo de evadir las exigencias de la realidad, mas de un modo gratificante y no patológico. La risa sería así una mezcla entre placer lúdico y la anulación de la ansiedad que ciertos temas, como la obscenidad, la moral, la agresividad e incluso la lógica nos provocan.

Es por estos motivos que en teorías modernas asociadas a la neurobiología, se considera que lo cómico tiene virtudes terapéuticas, pues el cerebro requiere de la lógica para operar y al enfrentarse a situaciones cómicas que carecen de tal propiedad y que momentáneamente no puede ordenar, requiere liberar energía y se desata la risa, que sólo dura unos instantes ya que necesariamente el cerebro vuelve a poner cada elemento en su lugar. Dentro de la misma línea la filosofía propone que el suspenso que se produce es capaz de quitar aquello de trágico a una situación por medio de la indiferencia de la sensibilidad. Al realizarse esta trasgresión simbólica dentro de un momento validado como tal, puesto que se trata de un paréntesis, no se comprometen los valores, sino que más bien se atenúan los sentimientos de constricción habituales hacia ellos, por esta característica sería un rito liberador y por ello el humor en sus formas de sátira y caricatura es permitido dentro de contextos sumamente rígidos, como en la política por ejemplo, pues es una especie de terapéutica social catártica en la que se aligera el peso de los agravios y permite convivir con ellos. Según esta posición el humor es funcional al poder en tanto no incita a confrontarlo sino más bien a asumirlo de un modo más lúdico, reduciendo la agresividad.

Otra importante teoría sobre el humor es la que lo explica por la acción de la incongruencia. *“La experiencia humorística se justifica por la aprehensión de disyunción entre ideas o situaciones inusualmente emparejadas”*³². Se produciría un brusco desplazamiento del marco “metacomunicativo”, es decir, el traspaso paradójico de lo “real” a lo fantástico, así, para Koestler el humor se encuentra en la contraposición de pautas interpretativas y no en la descripción de hechos reales y objetivos.

³¹ Dado que su marco teórico psicoanalítico se aleja de nuestra área, sólo lo revisaremos superficialmente.

³² Abril Curto, G. 1986.

Los autores más destacados dentro de esta corriente son Schopenhauer y Kant. La risa se produciría para ellos ante la constatación de la *“incongruencia entre el pensamiento y la realidad”*³³. Así, cada vez que se asocia dos conceptos, objetos o ideas que no van lógicamente dentro de la misma categoría, estalla la risa, cuanto más disímiles sean o más inesperada la asociación más graciosa resultará. Los embajadores de esta teoría son los chistes de doble sentido. Colombres llama a esta característica *Excentricismo* que sería el principal recurso de la literatura popular caracterizado por la exageración de los contrastes y definido como *“la unión inverosímil de dos cosas normales que sirve para demostrar lo insensato de la realidad.”*³⁴ Creando así *“nexos lógicos inesperados”*, y es que para este autor la risa tiene un componente filosófico ineludible con el que los sectores populares hacen su propia justicia, aunque no sea más que simbólicamente.

Las diferentes corrientes que han teorizado en torno a la risa y el humor presentan algunos aciertos, relaciones que hacen sentido, sin embargo ninguna de ellas por sí misma comprende el concepto en su totalidad ni lo explica cabalmente, una de las razones es que la risa ha sido mirada normativamente con el lente de la seriedad, así desde Aristóteles en adelante se ha estudiado en tanto reacción fisiológica y psicológica ante ciertos estímulos, por lo que las teorías hasta mediados el siglo XX se enfocaron en demostrar causalmente como se produce, más que en interpretarla como una manifestación de la cultura, pues se le negaba esta categoría. Bajtin fue uno de los primeros en interesarse por el humor desde un punto de vista interpretativo y a partir de su trabajo comienzan lentamente a producirse algunos estudios al respecto. No obstante, aun no contamos con una teoría del humor que permita abordarlo desde diferentes dimensiones sin que se desintegre como objeto. Para salvar este vacío, en primer lugar, creemos que se requiere una nueva mirada acerca de la risa y el humor que logre integrar los diferentes puntos de vista revisados para conseguir un análisis más completo, sin un afán conciliador, sino más bien de profundidad; mientras que en segundo término, se requiere de una explicación que logre dar cuenta de los diferentes niveles en que se manifiesta la risa, tanto de sus aspectos individuales, psicológicos y neurobiológicos, como sociales y culturales. Al respecto, nos atrevemos a proponer que la risa opera como una manera más –o distinta- de conocer y ordenar el mundo, a la que las personas y los grupos de personas pueden acceder para transmitir sentidos y significados, normas, valores, límites, ideas, posiciones, etc. En suma, la risa se configuraría como un medio de socialización y transmisión lúdica de la cultura.

³³ Abril Curto, Op. Cit.

³⁴ Colombres, A. 1997:317

4.3. Cultura Popular

Hemos planteado a lo largo de las páginas anteriores que observamos el humorismo callejero específicamente, desde la óptica de la cultura popular, pues sostenemos que es una práctica que ha nacido, se ha nutrido y conservado en dicho ámbito, no es nuestra intención con ello plantear que en otras esferas de la sociedad no exista la risa o el humor, sino simplemente que el tipo particular al que nos hemos dedicado, corresponde a una expresión que se desarrolla en un contexto –la plaza pública-, que da cuenta de un imaginario determinado y que es validado por un grupo que se posiciona dentro de la trama social como carente de poder político y económico, ajeno a la toma de decisiones y que por ende consideramos caben dentro de la categoría de populares. Es necesario aclarar también que no pretendemos establecer categorías binarias rígidas, sino simplemente entregar un marco desde el cual poder interpretar el fenómeno dentro de su contexto y también en relación a un universo más amplio, y plantear a partir de allí discusiones y nuevas interrogantes.

Cultura popular es una noción que se compone de dos términos, sin embargo, comenzar por precisar el primero de ellos, cultura, puede ser una empresa demasiado grande además de insatisfactoria para los objetivos de esta investigación, aún así creemos necesario contar con una definición, aunque sea difusa de aquello a lo que nos referimos, pues justamente por lo peligroso que es dar por concluida esta discusión en la disciplina antropológica, pensamos que no está de más revisarla nuevamente. Las diversas definiciones de cultura coinciden, al menos, en un punto fundamental: la cultura es creada por los seres humanos en su interacción con la naturaleza, diferenciándose de ella. Es universal, todo grupo humano la posee, mas sus manifestaciones son múltiples y variadas. No sólo existen diferencias entre conjuntos aislados, particulares de personas, sino también al interior de cada sociedad. De este modo, cuando un grupo humano crece y se complejiza, tipos diversos se verán en la obligación de convivir, para ello es indispensable hallar elementos que le otorguen unidad y permitan así la coexistencia dentro de una relativa coherencia y cohesión social. Zubieta nos recuerda que partimos de la base de que dentro de una misma sociedad hay más de una cultura, pues, ahora citando a Burke *“Si todos los miembros de una sociedad dada tuvieran la misma cultura, no sería necesario utilizar el término cultura popular”*³⁵

Desde las miradas más clásicas en torno a la cultura popular, como la ofrecida por Bajtin, se considera que toda sociedad valora sus propias creaciones y las de otros jerarquizándolas, de este modo establece un tipo de cultura como el más “verdadero” y digno de reproducir, se instaura así como cultura oficial y dominante un conjunto particular de manifestaciones, ideologías, cosmovisión, etc. que se encuentran más visibles. Clásicamente se ha definido la cultura popular por oposición, como lo acallado y lo negado, lo subordinado, lo invisibilizado o lo alternativo que existe al interior de una sociedad que le otorga menor valor, a través de la codificación de la cultura en “alta” y

³⁵ Zubieta et Al., 2000:26

“baja” se crean en principio dos categorías opuestas mientras el factor común, la cultura, sigue sin una definición sólida, de tal manera se ha otorgado el título de culto -arrastrando con ello la noción de cultura-, a lo que oficialmente, desde la centralidad se ha considerado como tal.

Las interpretaciones posteriores se sitúan en algún punto más o menos crítico en relación a la jerarquía “alta/baja” cultura, existen a partir de allí diferentes denominaciones para un fenómeno relativamente delimitado que reflejan diversas posiciones políticas y teóricas, que darán más énfasis a un determinado aspecto o a otro, encontramos así oposiciones como cultura de elite/popular, oficial/alternativa, dominante/dominada, hegemónica/subalterna, etc.³⁶ Poniendo de manifiesto que este concepto se construye desde su base de manera relacional, incluso cuando se introduce un tercer término a la discusión -la cultura de masas- que propone romper con el esquema de los opuestos binarios, finalmente se asume que estas distinciones sólo tienen sentido cuando hacen referencia a una cultura otra, aunque no totalmente ajena.

Desde el punto de vista histórico, el concepto comienza a aparecer a partir del Romanticismo, la cultura popular toma relevancia como objeto de estudio aunque más bien con intenciones coleccionistas. Fueron los folcloristas ingleses quienes a partir del siglo XIX se ocuparon de su estudio analítico, fundando este nuevo campo de investigación.

A pesar de que hubo un reconocimiento de la existencia y relevancia de la cultura popular en un período precapitalista, en la modernidad se la siguió mirando desde una perspectiva dualista como opuesta a la cultura dominante y, en este sentido, se la cargó de valores degradados. Lo popular durante la mayor parte del siglo XX fue sinónimo de analfabetismo, subdesarrollo y una tradición contraria al progreso y a la modernidad, los supuestos ideales universales de la humanidad. Así se plantea para los grupos poderosos la dificultosa tarea de empujar al pueblo hacia la modernidad-culta, pero al mismo tiempo manteniendo un nivel de tradicionalismo que por un lado cumpliera con las funciones de conservación de un patrimonio cultural que evocase un pasado y un futuro en común, y que a su vez coincidiera con los objetivos de dominación. De esta manera lo popular presta utilidad a los sectores dominantes al permitir mantener unidad dentro de la heterogeneidad por medio de la selección de ciertos rasgos congruentes con los modernos valores promovidos. En este punto lo popular se encuentra fuertemente ligado a la identidad nacional y dentro del contexto de los Estados modernos la relación entre culto y popular encuentra mayor relevancia y su estudio sentido, dado que este conocimiento se utilizó para generar adhesión al nuevo orden y continuidad con la historia reciente, en este período los elementos populares que se destacan son aquellos que fomentan un espíritu patriótico, como plantea García Canclini “*los bienes modernos se apropian de bienes históricos y tradiciones populares*”³⁷ haciendo un uso político de este patrimonio. Posteriormente, al entrar en lo que se considera una fase más avanzada del

³⁶ Zubieta et Al. Op.Cit.

³⁷ García Canclini, N. 2001.

capitalismo, se estima que estas categorías tienden a la dilución dentro de la indiferenciación que supone la cultura de masas, donde se provocan múltiples cruces, superposiciones, y reformulaciones, tal como propondrán los teóricos posmodernos.

Las diferentes elaboraciones de la cultura popular como objeto de estudio, brevemente descritas, corresponden a momentos históricos particulares, pero están asociados también a ciertas visiones teóricas y políticas, que sin embargo no dan cuenta de características específicas de dicho concepto.

En este sentido, Bajtin hace un aporte desde el análisis de la cultura popular en la Edad media y el Renacimiento, nos sitúa dentro de ciertos márgenes descriptivos, en los que lo popular es algo más que una negación. Al focalizar el concepto en el evento del carnaval logra dar ciertas características generales que ayudan a delimitarlo, como son su ubicación en el espacio público, en la plaza, su expresividad oral y corpórea, y una atmósfera humorística. Nos interesa de esta interpretación específicamente la idea de la inversión de los valores que se produce durante el carnaval, pues como ya hemos dicho, si bien hay que tener precaución al comparar éste con los espectáculos humorísticos callejeros actuales, dados sus contextos disímiles, creemos que el particular ambiente que genera el humor permitiendo que las personas consientan pasar por alto tabúes y normas, es comparable a la atmósfera carnavalesca de libertad y supresión del orden cotidiano. Se ha llamado la atención frente a este planteamiento en relación a que la inversión de la realidad que se hace durante el carnaval en rigor no es una transgresión para el sistema, sino que es tolerado por éste, forma parte de él como un medio de ordenar la oposición, de ritualizarla dándole un momento y lugar regulado que lo normaliza, creemos que es sin duda una característica más que comparte con el humorismo de la plaza de Armas, son espacios y momentos negociados, en que se genera un juego de tensiones entre la norma y sus excepciones que profundizaremos más adelante, no obstante, no debemos perder de vista que el espectáculo, al igual que el carnaval, sea o no permitido y respaldado por las autoridades, está expresando algo, está generando reacciones, haciendo uso de ese espacio y poniendo asuntos de manifiesto, por lo que aun cuando no constituya una transgresión radical, *“la lógica de las cosas al revés, la inversión, plantea la relatividad de las verdades y las autoridades dominantes.”*³⁸ Es decir, aún cuando en sí mismo el humor no impulsa al cambio social, si evidencia las fisuras que existen en su estructura.

Por otra parte, Bajtin, pese a plantear la dicotomía, también reconoce que hay una “circulación” entre las culturas popular y dominante, lo que constituye un acierto en su teoría, pues le permite dialogar con las ideas que vendrán más adelante con los teóricos de la posmodernidad, quienes señalan que esta circulación se produce en múltiples direcciones y lejos de producir una mayor estandarización de prácticas y manifestaciones, genera una creciente heterogeneidad que trae como consecuencia un cuestionamiento cada vez más penetrante de los clásicos límites entre lo culto y lo popular, la oposición se hace difusa y según muchos plantean incluso inaplicable.

³⁸ Zubieta et Al. Op. Cit:28

A partir de este conflicto podemos comprender porqué desde sectores de las ciencias sociales se ha hablado de una “crisis de lo popular” referida tanto al conflicto político de la representatividad, como al teórico-conceptual del desvanecimiento de la categoría dentro de la heterogeneidad de la proclamada posmodernidad. García Canclini ha abordado el segundo de estos temas desde la perspectiva de la hibridación, definiéndola como aquellos *“procesos sociales en los que las estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas”*³⁹ Dichas estructuras discretas fueron a su vez producidas por hibridaciones anteriores, de tal modo el concepto se enfoca en la transformación. La idea de hibridación aporta el reconocimiento de que la fusión entre culturas puede ser contradictoria y pretende dar cuenta de fenómenos de interculturalidad reciente en el contexto de la modernización en Latinoamérica. Propone además librarse de cualquier clase de esencialismo al centrar el estudio en los procesos más que en la conjunción estática de rasgos, como sucede con el estudio de la identidad comúnmente; la idea es entonces desplazar el estudio hacia la heterogeneidad y la mixtura. La cultura ya no se encontraría localizada en una comunidad estable sino que los grupos humanos la reorganizan y trasladan constantemente, lo que da como resultado un panorama mucho más intrincado y dinámico de lo que inicialmente se reconoce.

En el marco de la hibridación el concepto de cultura popular se encuentra con dos nuevos problemas: primero, ya no es posible apelar a ciertas definiciones que personifican lo popular, no podemos echar mano ya de conceptos que implican un conjunto asociado de prácticas, estética, semántica, etc. En segundo lugar se enfrenta a una situación intermedia en que no operan las antiguas oposiciones, pero tampoco se alcanza al estado de transculturación concretamente, la yuxtaposición, el desplazamiento y la transformación ocurren más rápido de lo que los/as investigadores/as podemos tolerar.⁴⁰ Se debe poner atención al cambio sin olvidar aquello que trasciende, de tal modo la perspectiva se amplía y los propios estudios adquieren mayor dinamismo.

Lo popular desde la perspectiva de la hibridación se ubica como un conglomerado heterogéneo de grupos sociales, ya no como un concepto unívoco, sino como una noción ambigua y teatral que designa una posición y una relación de ciertos actores frente a lo hegemónico. La posición no es confrontacional puesto que destaca lo dinámico por sobre lo estático de las construcciones de figuras estereotipadas; con la hibridación se pretende superar la rigidez implícita en las definiciones anteriores de lo popular, así como la bipolaridad vertical en la que se encontraba anclado reconfigurándose como multideterminada y descentrada. No obstante, consideramos que el desplazamiento propuesto por la perspectiva de la hibridación, no anula las antiguas categorías, sino que pone el énfasis en un aspecto diferente y más flexible de la relación entre cultura popular y cultura dominante, sin llegar a disolver definitivamente sus límites, pues lo que mantiene

³⁹ García Canclini, Op. Cit.

⁴⁰ Franco, J. En:

<http://www.periodismo.uchile.cl/talleres/teoriacomunicacion/archivos/globalizacion.htm>

vigente este antagonismo es el relativo poder que tienen unos/as u otros/as de imponerse como norma o modelo.

Desde la perspectiva de la hibridación se procura evitar las visiones románticas y nostálgicas de hechos y procesos que a menudo son asimétricos, incongruentes y desgarradores, nos ayuda a mantener el ojo atento a cambios de posiciones y nuevas perspectivas y sobre todo nos recuerda que el fenómeno que estudiamos se encuentran en el campo de la transformación lo que nos pone de manifiesto además que observamos sujetos en un marco histórico, político, social, que marcan su presencia, actúan, opinan, se mantienen pasivos o reaccionan, así las diferentes estrategias que despliegan para desenvolverse en sus contextos particulares dan cuenta de su participación en estos procesos, pero también nos hablan de una toma de posición, de situarse y reconocerse como parte de un proceso y de un conjunto, por heterogéneo que sea y al mismo tiempo excluirse de otros. Desde esta perspectiva podemos situar el fenómeno del humorismo callejero dentro de una relación o una trama de relaciones que se articulan en torno al poder, sin embargo éstas se encuentran en permanente desplazamiento, por lo que siempre se definirán frente a un/a otro/a.

Desde la reflexión de Gramsci el problema entre cultura popular y cultura oficial es la dominación. Plantea que aquello que da unidad a la categoría de pueblo es la concepción no elaborada y asistemática que tienen del mundo los/as sujetos populares, mas sus características particulares no son homogéneas. En contraposición, lo que delimita a la clase dominante es su capacidad de imponer su imaginario sistemático, organizado políticamente y centralizado. De esta forma, dentro de las clases subalternas pueden encontrarse grupos conservadores o progresistas, retrógrados o creativos, sin embargo en relación a la cultura de la clase dominante se encuentran en contradicción.⁴¹

Por definición, la hegemonía es un proceso que implica la adopción, por parte de las clases subalternas, de los intereses de las clases dominantes como propios, por medio del consentimiento de las masas a ser dirigidas por aquellos que han adquirido un mayor prestigio y poderío. Desde este enfoque se otorga una explicación que nos parece adecuada sobre el mecanismo mediante el cual las clases populares adoptan como punto de referencia la cultura dominante y cómo la cultura popular presta utilidad a los intereses hegemónicos, es aquí donde se unen en el análisis cultura y política. Estas ideas reafirman que si bien en términos de manifestaciones o rasgos aislados existe mayor dinamismo y multiplicidad, en cuanto a la composición social y a los intereses de cada grupo orientado a mantener cierta posición relativa al poder, reconociendo la vigencia de las antiguas oposiciones que el posmodernismo ha tratado de superar.

La complejidad se presenta ahora, al tratar de hacer coincidir *la* cultura popular con un grupo social determinado, es decir, con la clase subalterna, pues lo que antes se suponía conformaba una unidad es ahora desigual, diverso, plagado de cruces y superposiciones. Consideramos que a pesar de que ambas categorías, popular y subalterno, no pueden

⁴¹ Zubieta, Op. Cit.

usarse como sinónimos, su vinculación no es del todo incorrecta. En efecto, los grupos subalternos mantienen vigente elementos de la cultura popular, y en sentido inverso, la cultura popular se reproduce principalmente –cuando no de manera exclusiva- por los grupos subalternos. De esta forma, es posible establecer un vínculo que permite conciliar en cierto grado ambas categorías, por medio del uso del plural. Así al situar la cultura popular en el ámbito de las clases subalternas pasan a ser *culturas populares*, lo que resuelve en parte la dificultad de tratar como unidad aquello que es heterogéneo.

Sin embargo, es importante no perder de vista que se está abordando un fenómeno complejo que abarca simultáneamente distintos niveles analíticos, hablamos de lo popular como categoría cultural, pero también de lo subalterno en relación con lo social, político y económico, como hemos visto, resultaría artificial hacer coincidir todos estos aspectos en una unidad rígida, por ello hemos intentado combinarlos en una definición amplia desde diferentes dominios de las ciencias sociales, procurando no caer en la simplificación excesiva, ni tampoco en la atomización que nos impida identificar manifestaciones grupales, lo que nos permite comprender el fenómeno como múltiple y diverso, pero al mismo tiempo identificamos características generales que lo configuran como un conjunto relativamente coherente.

Finalmente, los espectáculos de humor callejero se nos presentan como un tipo de *práctica cultural* popular, siendo posible leerlos “*como totalidad que articula tanto modos y usos (forma) como percepciones (creencias y valores)*”⁴². Ésta, como se ha mencionado, se desarrolla en la Plaza de Armas, tiene como maestros de ceremonia a los humoristas, y un público cautivo, que presenta ciertos rasgos comunes que le permite sintonizar con el humor que se ofrece, por tanto, se configura como un “*conjunto de relaciones establecidas entre un grupo de individuos dentro de determinados espacios y bajo específicas regulaciones.*”⁴³ Que, dadas las características que hemos descrito anteriormente, es posible caracterizar como popular y subalterno.

⁴² Riaño, P. 1991: 32.

⁴³ Riaño, P. Op. Cit.

4.4. Acerca del discurso oculto: la voz de los/as subalternos/as

[La risa es] *un producto de la cultura que las clases dominantes miran con desconfianza y a menudo reprimen con energía, temerosos de su enorme poder.*⁴⁴

El humorismo callejero, en tanto práctica cultural popular, tiene como eje de articulación el discurso, en este sentido nos interesa indagar en las particularidades que éste presenta, dadas sus características formales, de contexto y de contenido. Atendiendo al ámbito de difusión que posee y por los/as sujetos que lo reproducen, postulamos que se encuentra dentro de lo que James Scott llama el *Discurso Oculto* en oposición al *Discurso Público*. Ambos tipos de discursos se definen en su relación con el poder y mientras más estrecha ésta sea tanto más divergente serán los dos tipos de discurso. La premisa es que existiendo un discurso público, es decir oficial y validado por los grupos dominantes, existirá un discurso oculto que contenga aquello que no puede ser expresado abiertamente, pero que encontrará en algunos espacios la posibilidad de ser manifestado, tal como ocurre con las tres temáticas identificadas que se manifiestan en las rutinas cómicas, es decir, la sexualidad, el dinero y la identidad significadas desde la perspectiva particular de los/as sujetos populares.

Desde esta teoría, son los grupos subordinados –los siervos, los esclavos, los obreros, las castas inferiores, las clases dominadas- los que con mayor frecuencia deben recurrir a este recurso (si es que podemos llamarlo así) en tanto no se atreven o no se les permite expresar explícitamente el rechazo a las condiciones de dominación bajo las que se encuentran *“muy probablemente defenderán, a escondidas, un espacio social en el que se podrá expresar una disidencia marginal al discurso oficial de las relaciones de poder.”*⁴⁵

El desarrollo de un discurso oculto está determinado por la imposibilidad de una respuesta inmediata ante la opresión, de un desquite inminente, de la privación del *ojo por ojo*. *“Cada grupo subordinado produce, a partir de su sufrimiento, un discurso oculto que representa una crítica al poder a espaldas del dominador. El poderoso por su lado también elabora un discurso oculto donde se articulan las prácticas y las exigencias de su poder que no se pueden expresar abiertamente.”*⁴⁶

El discurso oculto tendrá entonces tres características primordiales, a saber: Es específico de un espacio social y de un conjunto de actores; no contiene sólo actos del lenguaje sino una gama de prácticas y gestos; por último, no existe un límite rígido entre el discurso público y los discursos ocultos, por lo tanto es en este espacio de constante flujo, desplazamiento y conflicto en el que se desarrollan las pequeñas luchas cotidianas.

⁴⁴ Colombres Op. Cit: 313

⁴⁵ Scott, James. 2004: 19

⁴⁶ Scott, James. Op. Cit. 21

Así, la idea de que existen discursos válidos y discursos solapados, se relaciona también con lo que en el apartado anterior hemos identificado como cultura dominante y cultura popular/subalterna, entendidas como configuraciones inestables y dinámicas que se establecen a partir de su posición en relación al poder.

Para nuestra investigación, es fundamental destacar de los planteamientos de Scott que, en general, el discurso oculto termina por ser manifestado públicamente aunque de forma velada, él lo plantea en términos de un disfraz que funciona *“como un vehículo que sirve, entre otras cosas, para que los desvalidos insinúen sus críticas al poder, al tiempo que se protegen en el anonimato o las explicaciones inocentes de su conducta.”*⁴⁷ Esta descripción hace mucho sentido al recordar que hablamos de manifestaciones culturales que se desarrollan en el espacio público, a viva voz, sin embargo se expresan a través de los códigos de la risa, un tipo de lenguaje que –como ya hemos mencionado– se ha considerado tradicionalmente como carente de importancia, de trascendencia y se lo ha fijado en relación opuesta a la seriedad, pero ue por el contrario, funciona como un potente vehículo de transmisión de normas y valores culturales, por lo que se presenta especialmente útil para hacer de disfraz o mascarada.

⁴⁷ Scott, James. Op. Cit. 21

4.5. Una mirada desde el género

A lo largo del desarrollo de la presente tesis se buscaron diferentes perspectivas teóricas que entregaran herramientas pertinentes para realizar una lectura crítica del fenómeno. Durante las primeras etapas de la investigación el enfoque de género no fue considerado para tal efecto, sin embargo, cuando nos enfrentamos a la descripción y análisis de los resultados nos percatamos en primera instancia de que los espectáculos que observábamos eran eminentemente masculinos, a partir de allí tomamos conciencia de que esta práctica se encuentra fuertemente marcada por las desigualdades de roles, estatus y posiciones que se producen a partir de las diferencias sexuales. Por este motivo tomamos la decisión de incluir este apartado, a pesar de que no se contemplara en el diseño.

Tomando en cuenta que una de las principales características de la investigación cualitativa es la flexibilidad, hemos sumado esta categoría de análisis apostando a que será un aporte para la reflexión sobre el humorismo callejero, en tanto manifestación que expresa creencias y valores de un grupo en particular al que no podemos definir simplemente como un conglomerado de “inteligencias”, tal como lo planteara Bergson, sino que tienen una existencia material, ya que no es posible separar lo que se dice de quien lo dice, ésta se encarna en los cuerpos, los que a su vez, no son neutros sino sexuados. Las consecuencias que esta diferencia acarrea en cuanto a las relaciones de poder al interior de una sociedad, es la materia que han abordado las teorías de género.

El género como categoría de las ciencias sociales ha sido definido por diversas autoras feministas⁴⁸, con énfasis en diferentes aspectos. No obstante, podemos identificar denominadores comunes que nos permiten esbozar una definición inclusiva. En primer lugar, el género se entiende como un sistema de ordenamiento social que se articula en torno al prestigio y al poder que se asocian a uno u otro sexo. En este sentido el sistema sexo/género⁴⁹ es una construcción cultural de las diferencias biológicas, por lo tanto, las valoraciones de lo femenino y lo masculino, así como los roles y posiciones que les son asociadas no son naturales, sino que han sido elaboradas por las sociedades humanas, normando el comportamiento de unos y otras, por lo que también puede entenderse como un sistema de representación que asigna significados.

El concepto de género trae asociados 4 importantes operadores analíticos que han significado un cambio en el modo de comprender a los/as sujetos, sus relaciones e identidades. En primer lugar, se establece la noción de variabilidad, lo que significa que cada cultura definirá según sus propios parámetros lo que se entiende por femenino y masculino, por ende, no existe un hombre o mujer universal. En segundo término, el género se entiende como una relación, es decir, ya no es posible explicar lo femenino y lo masculino como constructos independientes, sino que se implican mutuamente. La

⁴⁸ Ortner, S. 1972; Ortner, S. y Whitehead, H. 1981; Lamas, M. 2000; De Barbieri, T. 1995; Montecino, S. 1996; Scott, Joan. 1996

⁴⁹ Rubin, G. 1996.

multiplicidad es su tercera característica, dice relación con los cruces que se producen entre diferentes categorías que definen la identidad de los/as sujetos, así el género será experimentado de manera particular según la pertenencia étnica, la clase social, la generación, el contexto urbano o rural, etc. Por último, se comprende que una misma persona transita por diferentes jerarquías a lo largo de su vida, pero también puede hacerlo en un mismo día, puede en determinado contexto detentar una posición de superioridad y en otro de subordinación o igualdad, lo que implica que las identidades de género no son estáticas, sino que se relacionan con otras categorías, lo que permite atender a las particularidades.⁵⁰ Estos operadores analíticos son importantes para situar a los/as sujetos/as de nuestra investigación, pues además de pertenecer a la categoría de populares, como mencionamos anteriormente, son mayoritariamente varones, lo que implica que el humorismo callejero se constituye como una manifestación eminentemente masculina, que expresará sentidos y significados propios de los hombres populares.

Atendiendo a que investigamos un fenómeno que se cimienta en significados culturales y estructuras de prestigio, el enfoque más pertinente es el de la construcción simbólica del género, que analiza los mecanismos culturales que reproducen el poder a partir de la diferencia anatómica entre los sexos.

Dentro de la perspectiva simbólica, Judith Butler aporta la idea de que el género es una actuación o performance, un hacer que constituye la identidad sexual, proceso mediante el cual el cuerpo es modelado por la cultura a través del discurso. Siguiendo estos planteamientos, podemos postular que los espectáculos callejeros de humorismo responden a una práctica performática de transmisión y modelación de identidades de género particulares, en este caso de hombres populares.

“La reiteración paródica del género también presenta la ilusión de la identidad de género como una profundidad inmanejable y una sustancia interior. Como consecuencia de una performatividad sutil y políticamente impuesta, el género es un <<acto>>, por así decirlo que está abierto a divisiones, a la parodia y a la crítica de uno mismo o una misma y las exhibiciones hiperbólicas de <<lo natural>> que, en su misma exageración, muestran su situación fundamentalmente fantasmática.”⁵¹

De esta manera, el humorismo, como veremos en lo sucesivo, es en sí un tipo de “exhibición hiperbólica” que define aquello que se considera “natural”, pero también lo abyecto, estableciéndose, entre otras cosas, como una performance que señala muy claramente los límites de aquella “identidad ilusoria” específica de los sujetos populares de la Plaza de Armas.

⁵⁰ Montecino, S. Op. Cit.

⁵¹ Butler, J. 2007:285.

En medio de esta puesta en escena es la voz la que opera como hilo conductor y como aglutinante. En torno a la figura de la persona-personaje que habla se organiza el rito, y sólo a través de éste, es posible acceder a y comprender el discurso oculto y la performática del género, los cuales se actualizan por medio de la palabra, del gesto, de la interacción, en fin, del fenómeno totalizador de la experiencia, de la comunión. La plataforma que sustenta el rito es la oralidad, los espectáculos callejeros a los que apelamos sólo pueden ser concebidos y aprehendidos gracias a ella, por lo que la oralidad se configura como el soporte inmaterial de nuestro estudio que nos da la posibilidad de acceder al objeto que hemos construido, en lo que ahondaremos a continuación.

5. Marco Metodológico.

5.1. Oralidad: la voz en la palabra

“La voz es el sustento y el transporte de la palabra, a la que llevé como un carro sagrado hasta que la escritura la decretó prescindible, al fundar un lenguaje sin voz (...) Primero fue la voz, luego la palabra, y por último la letra”⁵²

La oralidad suele contraponerse simbólicamente a la escritura, se entiende la primera como un sistema inferior que denota la simplicidad de las sociedades, o porciones de una sociedad, que no manejan el sistema escrito emblema de la complejidad occidental moderna y científica. Así la palabra expresada oralmente se estima deficiente, primitiva, es una palabra que aún no logra todo su potencial de expresión, es la palabra de las sociedades sin historia. Colombres⁵³, no obstante, notando que entre los pueblos sin escritura la memoria oral es el principal vehículo historiográfico, nos exhorta a comprender ambos sistemas de manera independiente, evitando trazar entre ellos un vínculo evolutivo lineal, aunque sin ignorar los cruces e interacción.

“La entusiasta aceptación por occidente de las ventajas de la escritura impidió hasta épocas recientes, comprender la magnitud de sus limitaciones, y produjo una desvalorización apresurada y acrítica de la oralidad, cuyas sutilezas técnicas están siendo recién estudiadas en toda su complejidad. Pero el vehículo fundamental de la cultura no es la escritura, sino la lengua. Ella de por sí, ha sido capaz de permitir la transmisión cultural durante siglos y milenios. El lenguaje es un fenómeno principalmente oral...”⁵⁴

El pensamiento letrado tradicional entiende la expresión oral como una carencia, obviando el hecho de que muchas veces es una elección, pues, tal como se da en el caso de los humoristas callejeros, pudiendo escribir, han preferido usar la voz.

La voz no puede dissociarse de quien la emite, ella da cuenta de un cuerpo que la produce, un sujeto pensante que se expresa. Colombres ve en ello un criterio de verdad al existir una relación directa entre lo que se dice y quién lo dice, entre el chiste y el humorista, en nuestro caso. Contrario a lo que ocurre con la escritura que descontextualiza, pone la palabra en un espacio y tiempo abstracto que la escinde del sujeto y le facilita falsear. Asimismo, la voz es capaz de intervenir en el significado de la palabra reforzándola o contradiciéndola, en este sentido la desborda y la enriquece al cobrar relevancia lo que no

⁵² Colombres, A. 1997: 24

⁵³ Colombres, A. Op. Cit. 25

⁵⁴ Colombres, A. Op. Cit. 69

dice, al modificarla y hasta transformarla en lo opuesto, “añade al significado de la palabra una serie de unidades semánticas (semas) codificadas por la cultura”⁵⁵ En nuestro estudio el uso de la voz es sumamente relevante en tanto el humor se nutre y hace gala de las sutilezas que le permite la expresión oral. La polisemia del lenguaje da pie a juegos de palabras y doble sentido, así como los diferentes matices en la voz dan cuerpo a personajes y parodias, pero también permite efectos mucho más finos, interpelando a un espectador agudo y detallista, pero además un/a vasto/a conocedor/a de esta práctica cultural popular, de los dichos, estereotipos, clichés, de los que los humoristas nutren sus rutinas.

El discurso oral es totalizador, al involucrar el cuerpo crea una situación existencial que va más allá de la simple palabra. La oralidad funda y requiere de un auditorio, reúne a la gente en el mito y en el rito.

“[Es] Una totalidad dialéctica que no permite abstraerse de las condiciones en que se transmite: siempre habrá un recitador por un lado, y un público por el otro. Entre ambos polos se establece un juego sutil de preguntas, respuestas, aportes, cuestionamientos y otros tipos de intervenciones que impiden pensar en el público como un receptor pasivo, para conferirle el carácter de co-creador.”⁵⁶

A diferencia de la escritura, la oralidad no es unidireccional, sino que se crea y recrea en la interacción, así habremos de poner atención tanto al texto como al contexto, en este caso es de tanta importancia el discurso de los humoristas como las respuestas del público, pues todo en conjunto conforma el espectáculo callejero, y no es posible comprender uno sin el otro. En este caso, más que la impresión de las personas del público sobre el espectáculo, lo que nos interesa observar es la relación que se establece durante la rutina entre humoristas y público, cómo responden a cada chiste, a los temas que se plantean, cómo juegan su papel de espectadores/as-participantes en el espacio-tiempo del espectáculo, en definitiva, cómo se desenvuelven en su calidad de co-creadores, desde la perspectiva del autor.

Dada la dificultad que impone el intentar registrar un evento que provoca múltiples estímulos, además de la observación directa, trabajaremos con material audiovisual. Por esta razón, es necesario referirnos a la llamada “nueva oralidad”. Se trata de una oralidad que permite volver a poner el habla en escena, ya que se registra no por medio de la escritura, sino de los medios de comunicación de masas lo que le permite evitar el paso a la escritura, con la posible mutilación del lenguaje no verbal, y alcanzar una difusión amplia, incluso más que los libros, como es el caso de los videos autoeditados por los humoristas que se venden en los mismos espectáculos con mucha demanda.

⁵⁵ Colombres, A. Op. Cit. 24

⁵⁶ Colombres, A. Op. Cit. 79

Por todo lo anterior y dadas las características de complejidad, multiplicidad, ritualidad y particularidad del humorismo callejero, tal como se ha descrito, consideramos que la manera más adecuada de abordarlo es a partir de la metodología cualitativa, la que se describe a continuación.

5.2. La Metodología Cualitativa

La metodología cualitativa es especialmente adecuada para lograr los objetivos de aprehender el texto y el contexto del fenómeno, pues se trata de abordar la experiencia como un todo y no separar lo que se dice de quien lo dice, a quién se lo dice y cómo lo dice. Con esta premisa pretendemos hacer una lectura, de entre las muchas posibles, de un fenómeno que sobrepasa y desborda tanto la oralidad como la escritura. La distinción esbozada en el apartado anterior entre lo oral y lo escrito no es polar, por el contrario, esperamos entablar un diálogo para producir un acercamiento entre ambos recursos, a partir de la experiencia en terreno de la investigadora, quien se posiciona en este caso como una de las principales herramientas de investigación.

No obstante, desde el punto de vista metodológico y teórico se genera un conflicto al exigir la traducción/traición desde lo oral a lo escrito, dadas las exigencias formales del presente informe, por una parte, y del desconocimiento de un medio de reflexión, esquematización, registro y discusión que permita ceñirse a la experiencia con mayor fidelidad que la proporcionada por la escritura, por otra. Sin duda esta es una de las principales dificultades que presentó este trabajo, y luego de sopesar diferentes alternativas relacionadas con las nuevas tecnologías, se tomó la decisión de realizar una memoria convencional, debido a que se prefirió enfatizar en la interpretación y la lectura que se pueda aportar del fenómeno, desde el punto de vista académico, y a la consideración de que para los objetivos planteados, una descripción y contextualización detalladas, como se ha pretendido hacer, aportan la información necesaria.

El estudio tuvo un carácter exploratorio, dado que no existen antecedentes de investigaciones de esta índole en el contexto fijado, así como tampoco abordajes teóricos enfocados específicamente en el humorismo callejero. Presenta una mirada cualitativa, puesto que se interesa en rescatar una visión en profundidad de los espectáculos cómicos en espacios públicos que deben ser aprehendidos en forma integral. Éstos poseen características que los hacen particularmente aptos para el abordaje desde este tipo de metodología, pues se configura como un fenómeno o práctica cultural que de manera espontánea se encuentra relativamente aislado, con un tiempo y lugar determinado, consta de ciertas reglas, ritos y procedimientos, y cuyos participantes asumen roles específicos. Todo lo cual permite delimitar el objeto de manera muy evidente y precisa.

La metodología cualitativa tiene por objetivo la comprensión del ser humano en su dimensión social, por lo cual se focaliza en el estudio de las interacciones humanas, sus significados y sus motivaciones. De esta forma, proporciona la posibilidad de obtener una

perspectiva holística, coincidiendo el interés en examinar entidades sociales como globalidades a ser explicadas y entendidas en su integridad con los objetivos que nos proponemos.⁵⁷

La mirada cualitativa descansa en la creencia de que la realidad humana es una entidad continuamente construida por las personas, y no tiene existencia por sí sola. Por ello, se aproxima a los fenómenos desde la perspectiva de los/as sujetos estudiados/as, dejando atrás las aspiraciones científicas de objetividad para validarse a través de la coherencia argumental y la intersubjetividad. El acceso a esta percepción interna de los hechos sociales está posibilitada por un prolongado e intenso contacto en el terreno.⁵⁸

Este tipo de metodología implica una estrecha relación entre sujeto y objeto de estudio, dado que, como dijimos, el principal instrumento de investigación lo conforma el/la propio/a investigador/a. Es por esta razón que la óptica cualitativa, de carácter esencialmente interpretativo, busca la comprensión de la cotidianidad humana en sus contextos particulares, y no la generación de leyes universales y totalizantes.

En síntesis, la metodología cualitativa proporciona a la investigación una perspectiva comprensiva de los fenómenos sociales, cuyo punto de partida es la imposibilidad de separar el conocimiento de quien lo conoce. La óptica cualitativa, conciente de la naturaleza única del hecho social, nos ofrece de esta forma un método interpretativo y reflexivo para el estudio de una realidad compleja e intersubjetiva.⁵⁹

5.3. Método

El método que se presenta más acorde a los objetivos del estudio y que permite aproximarse al fenómeno sin necesidad de dissociar o parcelar sus componentes, sino de manera comprensiva y holística, es el método etnográfico.

El método etnográfico se caracteriza por ser un estudio empírico, directo y extenso de personas o un grupo determinado de personas. Por medio de la experiencia intensiva en el terreno se pretende acceder a los significados y sentidos del fenómeno social en cuestión, que se plasma en la descripción detallada de las acciones y discursos, los cuales constituyen el corpus de información en el que se sustenta el análisis.

Este corpus se nutre tanto de los datos obtenidos en el terreno, de entrevistas y observación, como de material audiovisual elaborado por los humoristas. Para el trabajo de categorizar, analizar y registrar la información se han transcrito las rutinas o fragmentos de ellas, con el objeto de hacer lo más densa posible la descripción que constituye la base para el posterior análisis y discusión, atendiendo además a que no es

⁵⁷ Krause, M. 1995

⁵⁸ Krause, M. Op. Cit.

⁵⁹ Sandoval, C. 2002.

posible sencillamente extraer la información depurada que nos aporta la rutina cómica puesto que su contenido es expresado también por medio de la forma en que se dice y el lenguaje no verbal.

5.4. Técnicas

La metodología cualitativa nos entrega una serie de técnicas más o menos sofisticadas, de entre ellas, la que más se ajustó a nuestros objetivos fue la observación, tanto pasiva como participante de los espectáculos de humor callejero. La primera se refiere no sólo al acto de mirar sin intervenir, sino de mirar con ojo atento y crítico un fenómeno determinado que se ha construido como objeto de investigación. Por medio de ella se pudo caracterizar a los asistentes e identificar la secuencia que toman las rutinas cómicas, el contenido de los chistes y la dinámica que se genera en torno a los espectáculos. Se aplicó esta técnica durante la realización de los espectáculos en la Plaza de Armas, pero también mediada por el lente de una cámara, echando mano al material audiovisual del que los propios humoristas disponen. Los videos que se utilizarán serán aquellos capturados durante las mismas rutinas en la Plaza de Armas, pues consideramos que se mantienen dentro del contexto en que nos hemos enfocado y que replican con mayor exactitud el espectáculo en su formato tradicional que aquellas grabaciones en que existe guión, dirección y/o edición.

La Observación Participante es una de las técnicas más importantes y utilizadas en el desarrollo de una etnografía y consiste en una observación empírica y sistemática de una realidad determinada, en la cual el/la investigador/a está inserto de modo parcial, es decir participa como un/a observador/a que tiene un rol como agente externo/a al contexto que se está estudiando. *“En la observación participante interesa más el proceso que el producto y por tanto la propia dinámica establecida entre observador y observado, que el registro neutro en donde no interesa el observador como sujeto.”*⁶⁰ En nuestro caso, observamos desde la posición del público, por lo que nuestra presencia fue relativamente poco disruptiva, ya que se trata de una situación normal dentro del ámbito del espectáculo callejero, esto nos permitió no sólo observar, sino experimentar las rutinas cómicas jugando un rol establecido dentro de la dinámica del espectáculo.

La observación nos aportó la mayor cantidad de insumos para el abordaje de los tres objetivos específicos.

Además, paralelamente, se aplicaron entrevistas, ésta constituye una técnica que permite aproximarse a esa visión subjetiva de la realidad que poseen las personas al realizar sus actos. Las entrevistas etnográficas se caracterizan por ser reflexivas, donde la información es producto de una relación dialógica, de tal modo, la información es el resultado de una interacción de dos, significa que la valoración del relato registrado por la entrevista (producido por el informante) es equivalente al que pueda elaborar el

⁶⁰ Anguera, 1995:74.

investigador. Esto implica tanto una apertura al conocimiento del otro como la posibilidad de que la información sea el producto de la combinación de distintas fuentes.

La entrevista es una herramienta abierta y flexible, y requiere que el/la investigador/a analice la información en relación a los diferentes factores que influyen sobre las respuestas. La información recogida con la entrevista etnográfica registra una realidad social particular, válida en si misma y cualitativamente compleja que es indispensable para un completo análisis de los fenómenos culturales en los que nos interesa indagar.⁶¹

Se aplicaron entrevistas semi estructuradas a humoristas de la Plaza de Armas de Santiago. Éstas fueron lo suficientemente abiertas como para que el entrevistado se sintiera libre de comentar recuerdos, anécdotas y sensaciones, pero al mismo tiempo mantuvieron una línea temática relacionada a los objetivos de la investigación. Las entrevistas apuntaron a complementar la información obtenida por medio de la observación, especialmente en lo referido a la historia y contextualización requeridos para el objetivo específico a., y para la interpretación necesaria para responder al problema de estudio.

En la etapa de análisis y redacción de los resultados se recurrió al análisis de contenido. Esta técnica apunta a la interpretación de textos, cualquiera sea su soporte –escrito, oral, audiovisual, gráfico, u otro- entendiendo que todos ellos tienen la capacidad de *contener* datos susceptibles de ser leídos, de esta forma el análisis de contenido pretende develar aquello que se encuentra insinuado, latente o no evidente del mensaje, en este caso el discurso humorístico.

El discurso se entiende como *un acto social que manifiesta y expresa los valores y la ideología que lo configura*⁶², como tal es una herramienta eficaz de poder. Para indagar en la temática de la cultura popular y la cultura dominante, desde los datos recolectados, se realizó un análisis crítico de contenido, con el fin de desarrollar una reflexión profunda y sistemática dirigida a relevar el discurso humorístico como expresión cultural, manteniendo siempre el foco sobre los ejes temáticos propuestos.

5.5. Universo

El universo de estudio se compone de un conjunto de espectáculos de humor callejero que es posible observar en el perímetro de la Plaza de Armas de Santiago, incluyendo a los cómicos y a la gente del público.

⁶¹ Krause, M. Op. Cit.

⁶² Quero Alfonso, A. 2003.

<http://www.antropoenfermeria.com/textos%20antropologia/metodologia%20ACD.htm>

5.6. Muestra

Para aplicar la técnica de observación se tomaron como muestra las rutinas cómicas realizadas en la Plaza de Armas de Santiago entre el 10 Octubre de 2008 y el 1 del mismo mes de 2009 entre las 16 y 20 hrs., horario en que se instalan los humoristas y de mayor confluencia de público. Los días fueron distribuidos aleatoriamente. Se observaron un total de 20 rutinas, concluyendo el período de observación cuando se consideró saturada la muestra por la reiteración de las rutinas o parte de ellas.

Complementariamente se observaron videos autoproducidos, en formato DVD, difundidos por los propios humoristas que se presentan en la Plaza de Armas. Lamentablemente es muy difícil conseguir datos más específicos que los títulos, puesto que su producción es artesanal, por lo que no cuentan con información editorial. Estos fueron los siguientes:

- Los Taquilleros del Humor *“El Humor de la Calle”*
- Dinamita Show *“Cementerio Pal’pito”* y *“Cementerio Pal’pito 2”*
- Los Atletas de la Risa, la serie *“Volver al Paseo Ahumada”* desde el VII hasta el XII.
- *“Los Locos del Humor”* 1 y 2.

Para aplicar las entrevistas semiestructuradas se seleccionó a dos cómicos que normalmente se presentan en la Plaza de Armas. En primer lugar se contactó a Fredy Ormeño, *El Loco Fredy*, en la misma plaza, por la buena disposición y accesibilidad que mostraba, él nos entregó un panorama general de la organización de los humoristas y de quiénes son los más destacados. Por medio de él nos contactamos con Mauricio Medina, *El Indio*, quien se convirtió en informante clave y un sujeto fundamental para la investigación, ya que no sólo compartió información, memorias y apreciaciones, por medio de las 3 entrevistas formales que se realizaron, sino que formó parte de una constante y valiosa discusión que permitió fortalecer el análisis que presentaremos.

Las temáticas que se trataron en las entrevistas giraron en torno a sus motivaciones personales para hacer humor callejero, sus fuentes de inspiración, su relación con el público, su percepción acerca del oficio y del impacto que causa, la experiencia de trabajar en la calle, las particularidades del humor, los diferentes tipos de humor, sus biografías como humoristas y la historia del humorismo callejero en Chile.

6. Resultados y Análisis

6.1 El humor de la Plaza de Armas: El escenario de la Plaza Pública

La Plaza de Armas de Santiago, tal como ocurre en la mayoría de las ciudades americanas diseñadas a la usanza española de los siglos de La Colonia, es un hito fundamental en la dinámica urbana. Ésta ha cambiado física y simbólicamente a través de los años, sufriendo varias y controvertidas remodelaciones: fue fundada como “Plaza Mayor” según la tradición medieval española, sin embargo al poco tiempo, tras los ataques persistentes de los grupos indígenas que poblaban la zona, Santiago debió convertirse en un campamento militar por lo que pasó a llamarse “Plaza de Armas”, por la función que cumplía. En 1873 Benjamín Vicuña Mackenna se encargó de forestarla e iluminarla, y en su última remodelación el arquitecto Rodrigo Pérez de Arce procuró –con más o menos éxito y aprobación- combinar un espacio de parque y una explanada en que se pudiesen realizar actividades populares, como pinturas, conciertos y espectáculos callejeros. Con ocasión de esta última transformación la plaza ha sido excavada para crear una estación del Metro, maquinarias y arqueólogos/as han removido sus entrañas dándole vida subterránea y despertando sus fantasmas. Con el tiempo los edificios en derredor han sobrellevado reconversiones variadas tanto en su forma como función, pasando de sedes institucionales coloniales a instituciones estatales, civiles y comerciales modernas.⁶³

Las transformaciones que escuetamente se describen, reflejan el tránsito de la Ciudad de Santiago desde una pequeña aldea colonial hasta una urbe de más de 5 millones de habitantes en la actualidad. No obstante, se mantiene constante la importancia y significado que tiene la Plaza de Armas como epicentro social, histórico y material de la ciudad, de esta manera, a pesar de que es posible encontrar santiaguinos/as que jamás la han pisado, es necesario tener en cuenta que diariamente transitan por ella millares de personas, siendo un referente de la vida en la ciudad, tal como lo perciben los propios humoristas.

“...No po, no pasan todos por aquí, pero te digo, más de alguna vez tu has pasado, en tu población más de una vez todos han pasado por la Plaza de Armas, o sea pasan 5 millones de habitantes, una vez en su vida, pasan por la Plaza de Armas y frecuentemente habrá un millón, flotando aquí de allá para acá, entonces aquí hay harta gente, todos confluyen acá, en los centros también, en Rancagua, en los paseos peatonales siempre hay mucha gente...”

(Indio)

Si bien la Plaza de Armas aún opera como un referente común en la ciudad de Santiago, para una porción de sus habitantes no pasa de ser un sitio de relevancia histórica,

⁶³ <http://www.municipalidaddesantiago.cl/turismo/turismo-guia.php>

mientras para otros/as es parte de su cotidiano transitar. Si en los siglos XVI y hasta el XIX éste era el lugar en que se ejercía la civilidad y se desarrollaba la vida pública tanto de la gente influyente como del pueblo, a partir del siglo XX y en la medida en que la ciudad se expande ampliando sus límites hasta los faldeos cordilleranos, las clases altas se han retirado hacia sectores periféricos procurando mantener el aislamiento y la exclusividad de sus espacios, al mismo tiempo, importantes y modernos sitios de negocio se han concentrado en el sector oriente y hasta el propio Congreso Nacional fue mudado a Valparaíso. La Plaza de Armas de Santiago es despojada de la presencia efectiva de las instituciones de poder que antaño la caracterizaron, para constituirse hoy en día como el lugar de encuentro de la “gente común”; ya no de los dominantes, aunque ciertamente mantiene algunos símbolos que actualizan el orden político, social y religioso hegemónico.

Es éste, con sus particulares características, el escenario que han escogido nuestros humoristas para realizar sus espectáculos, pero no se trata de un mero antojo o de una elección puramente racional, va más allá incluso de la propia configuración de la ciudad de Santiago y más bien obedece a la historia de los espectáculos callejeros populares que se enlaza en su origen con la de la plaza pública, remontándose hasta la antigüedad.

Nuestro espectáculo humorístico callejero, aunque emparentado de alguna manera con los antiguos carnavales, debemos situarlo en el presente chileno-santiaguino, el que posee un tiempo y lugar determinado, cada vez que se forma el ruedo se funda una escena, aunque sin escenario, teatro ni tribuna, el humor de la calle tiene sus reglas, existen espectadores y humoristas que ofrecen su espectáculo, y por asistir se debe pagar. Este es un dato no menor, pues le da un sentido económico al fenómeno, pero al mismo tiempo le otorga validez al interior de una sociedad orientada hacia la producción y el consumo, que sólo se le concede si se le considera como trabajo.

El desarrollo de los espectáculos no está exento de dificultades, tanto la Plaza de Armas en el sector frente a la Catedral, como el Paseo Ahumada son lugares de tránsito, si bien con la última remodelación de la Plaza se quiso dar un espacio para actos públicos, éstos no estaban pensados en el cotidiano, sino más bien para ceremonias oficiales y actos masivos en ciertas fechas festivas. En efecto, el uso de la plaza como escenario permanente de magos, payasos, cómicos, cantantes, etc., ha suscitado una constante discusión con y entre las autoridades que insisten en ordenar el espacio y evitar las aglomeraciones, argumentando principalmente motivos de seguridad. Esto pone de manifiesto que se quiere evitar una atmósfera que se asemeje a la del carnaval, en la cual se trastoque el orden cotidiano, la plaza se conceptualiza de esta manera como un espacio público, pero dentro del cual el comportamiento está normado.

Contando con esta dificultad los humoristas han generado un espacio para hacer sus rutinas: en el ámbito de la vía pública, del movimiento, del ruido ellos buscan la atención de los/as transeúntes. El espectáculo callejero en general, lejos de salir perjudicado por

las dificultades de presentarse fuera de un teatro⁶⁴, se nutre de ciertas adversidades que presenta el espacio público, apropiándose de éste en un sentido físico y metafórico, haciendo a quienes participan de la experiencia parte de un acuerdo tácito en que se extienden ciertas licencias que, independientemente de la forma que tome cada presentación, permiten distinguirlo como un género particular.

“...Actúas para todos los frentes, y además actúas haciendo uso de los estímulos de la calle, y tienes que incorporarlos. Entonces para mi es súper desafiante el llevar a cabo eso, porque no solamente estás haciendo uso de la expresión, del espíritu, del gesto, la emoción, sino que además estás súper vinculado a la periferia, a lo marginal, y que forma parte de la calle: el perro, el curado, el paco, la gente, el que pasa, el hueveo, miles de cosas.”⁶⁵

A primera vista la presentación aparece como fugaz y efímera, la gente va de paso y se detiene un momento a escuchar, puede quedarse durante la función completa o sólo un instante, debe estar de pie y tratar de ver y oír entre la multitud, puede asistir gratuitamente o aportar con alguna moneda; sin embargo sea por la constancia de los cómicos o por la calidad de sus chistes que finalmente se hacen de un público dispuesto a pagar, así también se hacen de un espacio propio de expresión.

Las puertas cerradas del Banco de Chile sobre una escalinata y entre unas columnas se transforman en la pantalla, el círculo en derredor es la galería, de manera similar ocurre frente a la Catedral de Santiago, algunos peldaños son los asientos de un pequeño anfiteatro, el centro de la ronda es el escenario. La disposición otorga cierta formalidad al suceso, el público calla y pone atención, el espectáculo está por comenzar, pero antes los artistas deben asegurarse su paga. Comienzan estableciendo una suma de dinero que debe juntarse entre los asistentes para dar inicio al show, la gente aporta y pacientemente espera por varios minutos, los cómicos mantienen la atención haciendo chistes acerca de la situación, interactuando con la audiencia, haciendo bromas sobre su apariencia o su procedencia; recaudado ya el monto –treinta monedas, cincuenta monedas- dan inicio a una rutina que dura cerca de media hora. Al finalizar vuelven a pasar el gorrito para juntar otras monedas más, también se venden los DVD autoproducidos.

La recolección de dinero constituye una parte estable del espectáculo, cumple además la función de captar la atención y reunir al público por medio de chistes y bromas, se produce mucha interacción entre los/as asistentes y los cómicos, y éstos ríen de buena gana de sí mismos. Cuando una persona ofrece una moneda se le pregunta la comuna de donde viene y se bromea al respecto, o se hacen burlas acerca de cualquier característica

⁶⁴ A pesar de que desde el sentido común nos pudiera parecer que un teatro presenta ciertas ventajas para realizar este tipo de representaciones, debemos tener presente que el show callejero nace y se desarrolla en este contexto, es decir, en su origen está concebido para ser desarrollado en la vía pública y utiliza los elementos que se encuentran disponibles como parte de la puesta en escena, pues no ha sido creado para un escenario.

⁶⁵ Arturo Rossel en Carvajal, Fernanda y Van Diest, Camila. 2009.

física: las personas mayores son del Cementerio General o el Parque del Recuerdo, un hombre negro de anteojos es indicado como el rubio de lentes, el hombre es de Lota y el humorista reconoce que *“allá la gente es de trabajo”* luego le dicen que *“quedó tiznado por culpa de una mujer muy caliente”*, un hombre de Barba es *“Osama”* o *“el Talibán”* y un edificio del sector se compara con las torres gemelas aunque no guardan ninguna relación, a una señora que viene de Colina le preguntan *“¿De qué módulo? ¿Colina uno o Colina dos?”* haciendo referencia a la cárcel que allí se ubica y que lleva el nombre del lugar. Si ponemos atención a las comunas de Santiago que se nombran, todas ellas son periféricas a los centros de poder y económicos de la ciudad, preferentemente del sector poniente, al extremo opuesto de las clases altas, reafirmando la relación que teóricamente se estableciera entre popular y subalterno.

El centro de la ciudad que antiguamente fue utilizado por las clases altas, entre otras cosas, como espacio de recreación y desarrollo de la vida social, hoy en día se reconfigura como lugar de esparcimiento popular, los grupos subalternos se apropian del espacio público de un sector ya consolidado para llevar a cabo sus actividades de entretenimiento, replicando de alguna manera el papel de la plaza pública en épocas anteriores, en que la vida del pueblo se desarrollaba al interior de estos márgenes.

Según el humorista Mauricio Medina, “el Indio”, los primeros que usaron la plaza de Armas como escenario fueron los payasos Chapita, Tribilín y Peluquín, alrededor del año 1983 o 1985. Provenientes de una tradición circense clásica bastante arraigada en Chile, su modo de hacer humor era ya conocida y comprendida por el público, llevaban trajes de payaso y caras pintadas, y sus rutinas tenían mucho que ver con malabarismos y piruetas en que demostraban algunas destrezas físicas, además de un humor absurdo dirigido principalmente al público infantil. Rutinas típicas eran “el Box” y “Los Perfumes”.



“Hacíamos una rutina que se llamaba del box, que es de pelea, entre ellos dos, y yo era el árbitro, terminan peleando todos y es bien entretenido”

(Indio)

1. El Box

“Esa es una rutina de Chapita con Cuchufli, en la Plaza de Armas, muy antigua, eran los perfumes, si se llama los perfumes –huele acá, cómo se llama eso. –se llama aroma en flor. –y huele acá, como se llama eso. – marihuana en rama. Cachai y tiene todo, cada perfume que era bonito el otro lo hacía cómico. Así –huele acá. –y eso qué es. Ese es 12 días en Paris. –huele acá. –¿y eso? -14 días en cana. Esa era la respuesta del otro, es muy antigua.”

(Indio)



2. Los Perfumes

En el año 1987 Mauricio Medina, Merendina, se incorpora al show de la calle junto Chapita y a Golillita, por esos años el humor era diferente al de hoy, heredando las rutinas clásicas del circo, se enfocaban en hacer reír a los niños/as con técnicas probadas y que no ofendiesen a su auditorio, generando menor interacción con el público.

Chile de esos años se encontraba fuertemente reprimido a causa de la dictadura militar, por lo que cualquier acto público y/o masivo se consideraba una amenaza al orden impuesto, en este contexto, los artistas callejeros eran frecuentemente detenidos, amenazados, perseguidos, violentados, golpeados. Se debía tener cuidado con lo que se decía, pero al mismo tiempo tener astucia para filtrar algo de crítica en las rutinas, algo de alivio en las conciencias, por medio de la risa, aunque fuese velada y sutilmente, se hacía una protesta. En este ambiente no era tan importante la posición política como la necesidad de recuperar un espacio que se sentía perdido. El disfraz les permitía cierto anonimato, y el tipo de humor daba la apariencia de ser menos provocativo y disruptivo, lo que en alguna medida los resguardaba de la persecución política.

“Mira, el show de la calle comenzó básicamente por una necesidad de, se inventó como trabajo, cachai, pa llevar sustento a la casa, en un tiempo difícil que era la dictadura y como descargo social, nosotros podíamos decir cosas que la gente no podía decir, como payasos, pero eso también tenía un costo, nos llevaban presos y nos sacaban la mierda, pero nosotros tuvimos la valentía de asumir ese costo, esa fue yo creo que la única gran cosa que hicimos, porque después siguió,

pero siguió como alternativa de pega [trabajo] no más, mucha gente lo vio como ganar, como ganar algo, yo no, yo siempre he estado apuntando a que hay algo más, que tiene que haber algo más, que tiene que ser, se puede entregar algo más, hacer que se desarrolle la personalidad como lo estábamos haciendo ahora, que la gente entienda que tiene derechos, que puede gritar cosas, que puede decirlo, y que tiene que saber enfocarse adonde reclamar, porque los chilenos somos muy, muy ávidos de hablar, hablar, hablar, pero no sabes a quién.”

(Indio)

Por estos años se instalaba en el mismo espacio un quinteto que se dedicaba al humor musical, llamados “Los Atletas de La Risa”, se distinguían por dedicarse a un público más adulto y principalmente masculino, ya que en sus rutinas incluían más groserías y chistes “picantes”. Ellos no utilizan atuendos de payaso, distinguiéndose así de las rutinas de malabares y piruetas que apuntaban a una entretención más infantil, para inaugurar los espectáculos basados en el lenguaje oral, del tipo que se observan en la actualidad.

Los Atletas de la Risa se separaron, dando origen a dos grupos, uno de ellos conservó el nombre y el otro pasó a llamarse “*Les Rotheques*”, como un afrancesamiento de “el roto” (o más bien los rotos), sustantivo que denomina al personaje popular urbano, pobre y subordinado, y que también opera como adjetivo que describe lo marginal, vulgar, tosco, grosero y sin educación. Para Oreste Plath, el roto chileno, reuniendo a todas sus variantes (minero, marino, milico, carrilano, cargador, bandido, etc.), representa a la gran masa popular del país, que se visibiliza a partir del siglo XIX.⁶⁶ Este grupo cómico, al mismo tiempo que asume su calidad de popular, reivindica y enaltece sus características grotescas, configurando a partir de ahí su identidad.

De esta manera, las rutinas y los grupos poco a poco fueron definiendo su estilo, ya no se distingue la voz chillona ni la cara maquillada de los payasos, dando paso a un género particular, que es posible reconocer actualmente, pero que hereda elementos de diferentes tradiciones de espectáculo callejero.

Un aporte importante en esta transformación lo hizo el dúo Dinamita Show formado por Mauricio Medina como *el Indio* y Paul Vázquez como *El Flaco*. Este dúo se hizo famoso a nivel nacional luego de su participación en el Festival de Viña del Mar en el año 1996 y el 2001, luego de eso tuvieron un fugaz paso por la TV.

“Lo que pasa es que desde que nosotros fuimos al Festival [de la Canción de Viña del Mar] nosotros le dimos un estatus al humor callejero, antes todos se hacían los pobres más de lo que eran, más,

⁶⁶ Guzmán, N. 1957.

mucho más, era casi como mendigar, antiguamente; cuando nosotros fuimos al Festival de Viña, el humor de la calle sacó pecho, porque nosotros dejamos la cagá en Viña, nos fue súper bien y todo, y se reconoció que lo que hacíamos nosotros es válido, se reconoció el trabajo del humor callejero, porque nosotros lo pusimos en el tope, en el Festival de Viña, porque también nosotros creíamos en eso, porque yo siempre he creído cachai, porque yo sé que lo que hago ahí es bueno y por eso me están pagando y trato de siempre hacer cosas nuevas y traer cosas diferentes ¿para qué? Para que me sigan pagando, pa yo seguir viviendo de lo que hago, de lo que me gusta...”

(Indio)

Alrededor del año 2000, se organizaron para empadronar a los comediantes que trabajaban en la calle y así dejar de tener problemas con la policía, ese es el sistema que opera hasta hoy. Hacen audiciones periódicas ante un comité municipal y allí adquieren el permiso para trabajar en determinado horario en la plaza. El sistema, no es muy validado entre los artistas, pues consideran que la realidad en la calle es muy diferente de lo que puede suceder en el contexto forzado de las audiciones al interior de un teatro. No obstante, de cierto modo funciona, ya que toman la oportunidad que se les da y la adaptan a su propio modo de organización, así una vez que se ha formalizado el permiso siempre hay espacio para algún colega que no lo tenga al día. Esta solución, sin embargo, no es permanente ya que con cada cambio de gobierno municipal se renuevan las discusiones acerca de la presencia de los humoristas, pues los espectáculos callejeros se asocian –con y sin razón- a la delincuencia y el comercio ambulante, por un lado; y a la falta de control, de orden y a un exceso de permisividad, por el otro.

“[Se] creaba en la plaza pública un tipo particular de comunicación inconcebible en situaciones normales. Se elaboraban formas especiales del lenguaje y de los ademanes, francas y sin constricciones, que abolían toda distancia entre los individuos en comunicación, liberados de las normas corrientes de la etiqueta y las reglas de conducta.”⁶⁷

Este tipo particular de comunicación es el que pudimos observar que se establece entre los comediantes y su público, aunque sea por el breve lapso que dura el espectáculo, y es, a nuestro parecer, esta omisión de las normas que de cierto modo rompen con el orden imperante y que afanosamente las autoridades intentan imprimir a todo tipo de actividad pública, lo que les provoca incomodidad, pues comprenden –tal vez de manera más bien intuitiva- que en este contexto se produce periódicamente una renovación del vínculo al interior del pueblo, que no es posible controlar por el poder. A través de la inversión de roles, del quebrantamiento de ciertas convenciones sociales y algunas normas legales, generando un breve espacio de libertad que evoca un lejano ambiente de carnaval.

⁶⁷ Bajtin, Op. Cit: 16

Con este recorrido por la plaza de Armas, hemos procurado en primer lugar describir el contexto que envuelve los espectáculos de humor callejero, en tanto fenómeno urbano, que se escenifica dentro de un conglomerado social mayor. Para comprender a partir de allí como este espacio se va construyendo como un escenario de expresión que se identifica con los sectores populares, quienes le han otorgado un significado propio y una función.

Es un espacio ganado y reclamado por los/as sujetos subalternos, que se sustenta el ejercicio de un tipo de "ciudadanía" diferente que se construye en base a hitos y lazos identitarios más que a un contrato social. Consideramos que es esta característica la que permite que los humoristas se posicionen como un conjunto capaz de organizarse para dialogar y negociar con el gobierno municipal y la policía para que se les reconozca el derecho legal de utilizar la Plaza, pero al mismo tiempo, siendo sus ocupantes naturales por el derecho de la costumbre, se amparan en la telón de los permisos y los padrones para actuar bajo su propio orden.

6.2. De espectáculos y rutinas: la forma del humor callejero

‘[El discurso oral es] Una totalidad dialéctica que no permite abstraerse de las condiciones en que se transmite: siempre habrá un recitador por un lado, y un público por el otro. Entre ambos polos se establece un juego sutil de preguntas, respuestas, aportes, cuestionamientos y otros tipos de intervenciones que impiden pensar en el público como un receptor pasivo, para conferirle el carácter de co-creador.’⁶⁸

Para estudiar el espectáculo callejero es imprescindible comprender el significado que tiene el discurso en tanto expresión oral, recordemos de la mano de Colombres que la oralidad constituye un fenómeno totalizador, que no permite separar al emisor/a del/la receptor/a, creando una situación que involucra la experiencia más allá de la palabra, que se nutre de la interacción. De esta forma, el uso que los cómicos hacen del lenguaje es fundamental para desatar la risa, ya que “la gracia” no es simplemente lo que se dice sino cómo se dice. Este es el don que poseen los humoristas y gracias al cual se han ganado su papel.

A continuación se describirá la forma que toman los espectáculos, intentando develar ciertas estructuras de la escena cómica que se mantienen estables y se replican en diferentes actos, las cuales generan la mentada interacción con el público, manteniéndolo cautivo con pequeñas variaciones que introducen matices que logran sorprender y virar el curso del mensaje, acompañado de gestos, impostaciones de voz, juegos de palabras, doble sentido, etc., van construyendo un tipo propio de lenguaje que es capaz de comunicar con un efecto cómico una gama muy amplia de significados que apela a un tipo de espectador/a que comparte un universo de sentido inserto en el ámbito de la cultura popular.

Como ya se ha mencionado, el espectáculo se inaugura con la recolección de dinero. Esta etapa tiene dos objetivos, por una parte pretende reunir a la audiencia, mientras por otra, los cómicos se aseguran de tener una cantidad de dinero mínima antes de comenzar de lleno con la rutina, de tal manera que el recambio de público no signifique que se vayan sin “pagar”.

Los humoristas consideran que el espectáculo que ofrecen es el resultado de su trabajo y por ello reciben una remuneración y en ningún caso una limosna o donación. Por este motivo, para ellos es muy importante que las monedas que los/as asistentes entregan se consideren como un pago y de hecho éste es el concepto que utilizan, comparando el valor del espectáculo callejero con el de una entrada al cine o al teatro. En este sentido buscan imprimir cierta formalidad a la actividad, intentando validar socialmente su ocupación, equiparándola con ocupaciones más habituales, así, lo que otorga la categoría de empleo al espectáculo callejero es el hecho de realizarlo concienzuda y

⁶⁸ Colombres Op. Cit: 79

periódicamente y recibir el dinero que dará el sustento diario a los cómicos y sus familias. Esta situación se explica debido a que la proveeduría económica es un rasgo importante para el modelo hegemónico de masculinidad, y al identificarse como sujetos trabajadores, los humoristas se posicionan a su vez como hombres que cumplen con esta norma, por lo cual no les causa conflicto bromear al respecto y ponerse a sí mismos como sujetos de la burla:

“Yo hago este show de humor, a mi me gusta trabajar rapidito, no me gusta mucho atado, sobre todo el tema de la plata, al fin siempre pasa lo mismo, tu estás trabajando envolao, pedís monedas y la gente empieza, pesca el celular como que los llamaron, otros caminan para allá y otros son más vivos esperan a que pida las monedas, se van, vuelven hasta que pedí todas las monedas y ven el show de nuevo. [...] a cuántos de ustedes no les pica el hoyo por pagar un espectáculo de la calle, a quién no le molesta pagar un show porque cree que no es bueno, y levante la mano quien a mi me va a pagar el espectáculo antes de empezar, quiero ver cuánta gente, cuanta gente puede pagar, esto es una pega [trabajo], [...] bueno yo lo normal necesito por lo menos 30 personas que me apoyen, aunque trabaje para 80, necesito 1 más, quién no levantó la mano para que me haga los 30, [...] El show va a ser de puta madre va a estar bueno y yo voy a trabajar con todas las pilas, porque yo creo que un artista con 32 mil pesos puede vivir”
((risas))

(Loco Fredy)

El tipo de comentarios cómicos que se realizan al comienzo de la rutina y durante la recolección de dinero las llamaremos “tallas” atendiendo al modismo chileno que lo describe como una broma o chiste rápido, que se genera y tiene sentido sólo en el contexto de la interacción y que se presenta como un comentario gracioso o una respuesta ingeniosa.

*“-Este perro⁶⁹ trabaja para el gobierno, busca drogas, donde encuentra drogas se queda quieto ((risas)) ¡Busca la droga, busca la droga!
-Allá los amigos de negro, amigos de negro, bienvenidos al show, más rato vamos a regalar ajos, estacas y crucifijos⁷⁰.*

-Mira quien viene aquí, el maestro Yoda, medias orejas, bienvenido maestro Yoda, Obi wan kenobi, este hueón tiene la cabeza entre paréntesis. ¿Quién más falta? ¡¡Oye!! Mira, tres buses de Lima, más peruanos llegaron hueón oh, ah... Transantiago...”

(Loco Fredy y Bombillín)

⁶⁹ Se refiere a un perro callejero que se instala junto a un muchacho de la audiencia.

⁷⁰ Le habla a un grupo de jóvenes de estilo gótico.

Los comentarios hacen referencia principalmente al contexto, el lugar, el público y las personas que cotidianamente comparten el espacio como vendedores/as, mendigos/as y personajes típicos; también surgen comentarios al parecer espontáneos respecto de acontecimientos que se desarrollan en el momento, es recurrente la burla hacia personas del público por sus características físicas, o actitudes, como las parejas que se abrazan o las modas de los/as adolescentes:

“-Las raperas, ¿Cómo son las raperas?

–¡como ella!

–Ah! Usan los pantalones abajo con el calzoncito afuera, que se le ve por detrás, calzones con monitos sí, para que se entretengan los pendejos”

(Loco Freddy y Bombillín)

“Ya pero para empezar, este hueco me tiene bastante intranquilo, la culpa la tiene la bicicleta, por eso la gente no se puede acercar, flaco córrete el balón de gas más acá por favor [se refiere a un hombre de polera naranja] ((risas))”

(Freddy)

Este tipo de comentarios cómicos o “tallas” se van alternando con otros tipos de discursos durante el show, siendo utilizados preferentemente para distender el ambiente durante la recolección de dinero, cuando el show tiende a decaer o cuando se “pasa el ruedo” de un comediante a otro. Esto es cuando hay cierta cantidad de público reunido y se presenta un humorista seguido de otro para así no tener que reunir nuevamente a la gente.

El transcurso de la rutina da paso a los chistes, normalmente cuando uno de los humoristas recauda el dinero, el otro cuenta algún chiste manteniendo la atención del público, éstos también forman parte de los monólogos que duran aproximadamente 10 o 15 minutos, donde los humoristas que se presentan solos. El chiste es una breve historia que presenta a uno, dos o tres personajes que viven alguna situación relativamente común con un final inesperado y cómico:

“Va una niña y le dice a la mamá –mamá el niño del lado tiene la tulita igual que un maní. –¿chiquitita?- pregunta la mamá. –no, salada”

(Bombillín)

“Va un cabro chico a un prostíbulo, ¿ubican los prostíbulos o no? El cabro chico así, con un sapito, muerto, con un cordelito, iba así el cabro chico [haciendo la mímica con el supuesto cordel con el

sapito] toca el timbre -ring, ring-, y de repente toca la regenta, la que la lleva:

-Hola Luchito⁷¹.

-Hola Señora.

-¿En qué andas tú oye?

-Me quiero echar un polvito.

-Pero Luchito tienes 14 años.

-Traigo 200 mil pesos.

-Chuta que hay crecido, adelante, pase. -¿Cómo la querís?

-Quiero una mujer cochina, bien cochina que tenga piojos, garrapatas y de las otras cuestiones.

-¡¡Luchito!!

-50 lucas de premio.

-¡¡Chancha ven!!

El cabro se mete, a la hora sale así...

-¿Oye Luchito, para qué querías a una mujer cochina?

-Muy simple, yo llego a la casa y me meto con la empleada, la empleada se mete con mi papá, mi papá se mete con mi mamá, mi mamá se mete con el jardinero, ¡¡y ese hueón me mató el sapo!!
((risas))”

(Bombillín)

La representación tiene una estructura muy similar a la anterior en que se presentan situaciones, pero en este caso los cómicos actúan como los personajes, se realiza cuando la presentación es a dúo, juegan así con los estereotipos, la exageración y la doble posición de personaje y persona, pues el actor entra y sale del papel constantemente para al final ocupar la posición de víctima de la ridícula situación.

El dúo hace de alumno y profesor, el alumno toma diferentes actitudes, el profesor pregunta:

“-¿Cuál es el presente del verbo caminar?

-Yo camino.

-¿y el imperfecto?

-Yo cojeo.”

(Video “Los Taquilleros del Humor” El Humor de la calle)

Otra fórmula muy utilizada entre los dúos es aquella en que uno de los humoristas alternativamente propone una pregunta al otro, del tipo “en qué se parecen tales cosas” o “sabes tú por qué...” el compañero responde con la pregunta o clave solicitada y la respuesta es inesperada, incoherente y apela al doble sentido. Este tipo de rutinas encuentra su origen en los espectáculos circenses, como por ejemplo “los perfumes” que se describió en el capítulo anterior, causando risa entre el público que se sorprende con el ingenio de las respuestas.

⁷¹ Imitando una voz de mujer

“-¿Cuál es el pez que da leche?

-¿Cuál?

-¡El pezón!

-Cuál es el pez que embaraza?

-¿Cuál?

-¡El pez-matzoide!

-¿Cuál es el pez que está invadiendo Chile?

-¿Cuál?

-¡El pez-ruano!”

(Video “Los Taquilleros del Humor” El Humor de la calle)

“-Dime, ¿hablas portugués?

- Portugués, falo portugués [con acento brasileño]

-¿Cómo se dice mi amigo?

-Mio amiho

-Mi hijo

-Mio filio

-¿Cómo se dice partidura?

-Camino du piojo

-¿Nariz?

-Estuche du moco

-¿Quiero ir al baño?

-Estoy que me meu

-¿Cómo se dice calzoncillo?

-Hamaca du bola

-¿calzón?

-Hamaca du sapo”

(Indio y Alex Vazquez)

Luego, en base a la rutina anterior se desarrolla una variante de ella en la que se proponen preguntas similares pero con respuestas predecibles, entonces se encargan alternativamente de frustrar el final del chiste del compañero invirtiendo la proposición y haciéndolo objeto de mofa.

“-¿Cuál es el pez que le gusta a tu señora?

-¿Cuál?

-¡El pez-chula!

-Cuál es el pez que le gusta a la tuya?

-¿Cuál?

-¡El mío!

-¿Cuál es el que me gusta a mi?

-¡El de los peruanos!⁷²

(Video “Los Taquilleros del Humor” El Humor de la calle)

La risa aquí se desata al cambiar la estructura que antes se presentó en la rutina y el objeto de hilaridad ya no es lo que se dice sino quien lo dice y cómo se ve frustrado el chiste del compañero, de este modo se genera una secuencia de proposiciones que tienen como objetivo “ganar” al interlocutor, superarlo por medio de la burla, sin embargo se mantiene un relativo equilibrio pues los papeles se van invirtiendo a cada frase y las posiciones se van alternando, pero siempre repitiendo el esquema en que alguien gana y alguien pierde:

“-¿Cómo es la conversación entre un gay y un sordo?

-¿ah?

-cómo es la conversa entre un gay y un sordo?

-¿qué? ...Estuvo buena...

-¿Ah?”⁷³

(Video “Los Taquilleros del Humor” El Humor de la calle)

Si observamos la estructura de las tallas, chistes, representaciones y preguntas a la luz de las teorías del humor que hemos revisado en el marco teórico podemos encontrar que tienen características de una u otra, mas no existe ninguna explicación que sirva para todas, así, para esta investigación planteamos que las teorías acerca del humor constituyen más bien un marco interpretativo de ciertos recursos que son utilizados para generar risa, pero que no logran explicarla por completo. Así por ejemplo, todo comentario que comporte burla podrá catalogarse dentro de la teoría de la superioridad, que recordemos plantea el humor como un juego en el que hay un ganador y un perdedor, la talla, la representación y la pregunta con final invertido son claros ejemplos de ello, en que se aplica la máxima “quien ríe último ríe mejor”.

El chiste, en cambio, dependiendo de su contenido puede situarse en la categoría del alivio o de la incongruencia, aunque muchas veces a través de sus personajes se replica la fórmula de la superioridad, éstos se caracterizan más bien por plantear temas relativamente conflictivos de una manera cómica, causando distensión, es decir, neutralizando la tensión entre las emociones.

⁷² El color del texto indica quién habla, así es posible identificar quién propone la frase y cómo la frustra su compañero.

⁷³ Ídem.

Las preguntas, rutina que como hemos visto es heredada de los payasos del circo, es un tipo de humor -si se puede plantear así- más bien mecánico, puesto que la risa está prácticamente asegurada por medio de ideas y estructuras muy básicas que apelan a la incongruencia, que de forma repetitiva logran su objetivo, es la manera más infantil de reír, cuando se unen dos categorías que lógicamente no debieran ir juntas.

*“- Hola Indio ¿cómo estás?
-Bien ¿y tu Flaco?
-Bien, hoy día me levanté con unas ganas de trabajar
-¿Y qué hiciste?
-Me acosté para que se me pasaran”*

*“-¿En qué se parece la parra al tiempo?
-¿En qué?
-En que la parra da uva.
-¿Y el tiempo?
-Pasa.*

*-¿En qué se parece un actor a un auto?
-¿En qué?
-En que el actor hace teatro
-¿Y el auto?
-Teatro-pella*

*-¿En qué se parece la calculadora a la toalla?
-¿En qué?
-En que en la calculadora se calcula
-¿Y la toalla?
-Seca el...
-¡Oye!”*

(Video Dinamita Show. Cementerio Pal’Pito 2)

“Excentrismo” denomina Colombres a esta cualidad que opera al exagerar los contrastes. Las incongruencias se presentan tanto en la estructura de la rutina, expresada en los roles que asume cada humorista, como en su contenido, así uno de los dos es “el serio” y el otro es una especie de tonto-loco-genio, que es el que genera la chispa que enciende la risa, al tiempo que saca de quicio a su compañero de escena. En el caso del dúo Dinamita Show, estos roles están muy definidos, el Indio es un hombre serio rayando en la gravedad, que constantemente está llamando la atención de su colega a causa de su ignorancia, sus errores al hablar o sus ideas ingenuas y alocadas, mientras el flaco insistentemente lo provoca reiterándolas una y otra vez. La exacerbación de estos dos estereotipos nos recuerdan las características que tradicionalmente se le asocian a la dicotomía culto/popular, mientras uno es un hombre formal que habla correctamente y con propiedad, como quien tiene la autoridad del conocimiento, el otro lleva un traje

extraño, que pretende ser elegante, pero que le deja ver los tobillos, como si hubiese pertenecido a un hombre más pequeño, dice cosas incorrectas y asocia absurdamente términos como tiempo y parra, auto y actor; pero además es un personaje que asume su flojera y falta de iniciativa, una especie de repudio al trabajo que llega al límite de apaciguar su ánimo inicial, pero recordando al *roto chileno* siempre logra salir de la situación con más ingenio que otra cosa, característica que junto a la pereza ha definido a este personaje popular.

Otro elemento que destaca de la forma en que se presenta este tipo de humor es que requiere del diálogo para funcionar. Normalmente, tal como se describió en el caso de Dinamita Show, los cómicos se presentan en dúos o tríos, de esta forma cada quien asume un papel, es necesario que alguien ocupe la posición de superioridad y otro la de inferioridad, para reproducir “el juego del humor”. En los casos en que los cómicos se presentan en solitario, el papel de interlocutor lo toma la audiencia, ya sea como conjunto o individualmente. El espectáculo es dinámico y se basa en la interacción, el contacto directo entre el público y los artistas implica que la retroalimentación sea inmediata y que la co-construcción del discurso sea un hecho que se evidencia a primera vista.

Es interesante detenerse en el hecho de que el discurso que se expresa en las rutinas cómicas no sólo proponen asociaciones incongruentes entre palabras, sino que producen nuevas palabras, transformando el lenguaje, las reglas gramaticales se dejan de lado para dar paso a la creatividad. De esta manera, el humor –operando reflexivamente- estaría siendo un vehículo de la cultura y al mismo tiempo una fuente de creación cultural que propone una mirada alternativa de la realidad.

Recapitulando, a lo largo de esta sección hemos descrito 5 estructuras básicas que nutren las rutinas cómicas: Las tallas, los chistes, las representaciones, las preguntas y respuestas y aquellas con inversión de roles. Hemos podido identificar también que en cada una predomina un tipo particular de risa, es decir, se pueden asociar distintas explicaciones a su resultado cómico desde las teorías del humor que anteriormente revisamos, en las tallas y preguntas con inversión de roles reconocemos la idea de la superioridad, pues se basan en la burla, también chistes y representaciones responden muchas veces a este mecanismo, aunque dependiendo de su contenido también pueden responder a la incongruencia o el alivio. Las preguntas y respuestas suelen caracterizarse por el absurdo, es decir también operan por medio de la incongruencia. No obstante, lo más común es que todas las teorías sean pertinentes en alguna medida para analizar un mismo acto cómico, así por ejemplo, en el chiste citado del sapito, de Bombillín (pág. 70), la superioridad está presente al revelar las intenciones (y probabilidad) de venganza de Luchito, el alivio se encuentra al poner de manifiesto una serie de elementos problemáticos para la sociedad, como la prostitución y la infidelidad, y finalmente la incongruencia se reconoce junto con el intrincado plan que elabora el personaje para resarcirse por la muerte de su mascota y lo desproporcionado que parece el desenlace en relación al origen del conflicto.

En última instancia, pareciera ser que lo común al conjunto del espectáculo, en cuanto a su forma, es la atmósfera de permisividad y distensión que genera, la cual da pie para que se desarrollen los diferentes tipos de rutinas sin herir sensibilidades ni provocar tensiones, es decir, opera el paréntesis ritual sugerido por Bergson, establecido como un acuerdo tácito entre asistentes y comediantes como condición para que se desarrolle el acto.

6.3. ¿De qué se ríen? Los contenidos del discurso cómico

Siguiendo con la idea de que la risa se genera gracias a un tipo particular de lenguaje, las teorías sobre el humor –alivio, superioridad e incongruencia- estarían dando cuenta de los mecanismos por medio de los cuales se articula el discurso cómico, o puesto de otra manera, los recursos disponibles para generar un diálogo en clave de humor.

Hemos revisado una serie de ejemplos que dan cuenta de que el humorismo callejero hace uso de ciertas fórmulas para hacer reír, pero notamos también que hay temas que se repiten a los que debemos poner atención, el análisis de éstos, es lo que queremos lograr con este capítulo.

Sabemos que potencialmente los temas a ser tratados de manera humorística son infinitos, sabemos también que la risa depende tanto de quien provoque la situación cómica como de quien responda a ella, es decir, en nuestro caso de los cómicos y del público, así por ejemplo, no es lo mismo contar un chiste a un/a niño/a -y pongo como ejemplo a mi pequeño sobrino de 4 años que puede reír hasta el hipo cada vez que escucha un verso con la palabra *caca-*, que a un grupo de adultos mayoritariamente varones. Asimismo las características culturales y sociales comunes al grupo determinarán su reacción a los cómicos, en este caso hemos considerado que el público que se reúne en torno a los espectáculos de la Plaza de Armas es popular y mayoritariamente masculino, esto implica, para efectos de nuestro estudio, que creemos que hay temas que para ellos/as, dentro de su universo de sentido común, son más risibles que otros y que los humoristas explotan para causar este efecto, diferente de los temas que podrían parecer graciosos a quienes no comparten la misma sensibilidad u origen.

Frente a lo anterior hemos identificado, tres grandes temáticas en torno a las que giran los chistes y burlas y que generan creciente carcajeo entre los rientes, estos son: la sexualidad, el dinero, y lo que hemos definido como temas identitarios. Estamos concientes de que esta clasificación podría considerarse reduccionista, ciertamente hay más asuntos en cuestión, y muchos matices para cada uno de ellos, sin embargo hemos llegado a la conclusión de que la gran mayoría de los chistes, preguntas, tallas y representaciones caben en alguna de estas categorías entendidas como tres grandes paraguas o ejes analíticos, a partir de los cuales se puede hilar más fino e indagar detalladamente en distintos tópicos relacionados.

6.3.1. Humor y Sexualidad

Comenzaremos indagando en las temáticas relacionadas con la sexualidad pues sin duda son las más recurrentes en el humorismo callejero. Atendiendo a que en base a las diferencias sexuales se construye un tipo de ordenamiento social que da cuenta de escalas de prestigio y poder, siendo este último una categoría transversal a nuestro análisis, utilizaremos el enfoque de género para abordar esta temática, e intentar comprender qué subyace al interés por explotar este tópico.

Los chistes “con picardía” tienen una larga tradición en nuestra cultura popular y claramente es un tema que causa conflictos y mucho pudor, tomemos como ejemplo las recientes reacciones de diferentes grupos conservadores por la aparición de parejas homosexuales en las propagandas políticas de los candidatos a presidente, o la larguísima discusión sobre entregar o no educación sexual en los colegios y qué tipo de información ofrecer, claramente en Chile la sexualidad es un ámbito que provoca tensiones que no han sido resueltas saludablemente, por lo que a través del humor es posible crear un paréntesis dentro del que es permitido abordarlo desprendiéndose de lo que es correcto o incorrecto, lo que se debe o no nombrar y cómo es “adecuado” hacerlo.

Desde el discurso oficial la sexualidad es tratada a partir de un lenguaje técnico-científico, intentando imponer un discurso objetivo y neutro. Por el contrario el lenguaje popular se carga de eufemismos, metáforas, hipérboles, metonimias y cuanto recurso lingüístico existe para sazonar.

Por este motivo el humor con connotación sexual –normalmente armado de groserías de distinto calibre- es denominado “cochino”⁷⁴, o sea, sinónimo de cerdo, sucio e impuro, en oposición a lo puro o inmaculado. Evidentemente el discurso sobre la sexualidad en nuestra cultura viene filtrado por la moral cristiana, lo que explica la incomodidad que genera. Reír de chistes con connotación sexual implícita o explícita, finalmente devela que existe un cuestionamiento, una opinión y también una sanción social al respecto.

“...tres chistes, pídale usted, lo que quiera, pide lo que querai, pídemme el tema que querai, pídemme, de lo que querai, dale, no muy cochino, más o menos cochino, o bien cochino...”

(Freddy y Bombillín)

El humor popular se apropia y trabaja en base a prejuicios y estereotipos que le permiten la excentricidad, por una parte (exageración de opuestos) y que apela a la memoria recurrente, por otra; es decir, será mucho más fácil hacer reír a través de un personaje que en sí mismo es una caricatura, que caracterizar a un personaje “corriente” para darle un giro cómico. A partir de este mecanismo, frecuentemente se parodia a los homosexuales, exaltando y exagerando ciertas características en la manera de hablar,

⁷⁴ También picante y de doble sentido.

gesticular, en el tono de voz y en los comentarios, más que en la elaboración de chistes propiamente tales. Así por ejemplo, tanto los cómicos como el público masculino son sujeto de burla al cuestionar su hombría. Comúnmente las rutinas comienzan de la siguiente manera:

“A ver a ponerse las pilas, que aplaudan solamente los hombres que le gusten las mujeres ¡hombres! ((aplausos)) el amigo de bolso azul ahí no aplaudiste nada, qué le pasa flaquito, ¿problemas de hormonas, te violó algún cómico, qué hueá?”

(Loco Freddy)

El cuestionamiento de la orientación sexual de las personas es tomada como una ofensa, por lo que la reacción del público masculino suele ser aplaudir vigorosamente, luego la rutina de los aplausos continúa proponiendo repetir el aplauso para que el aludido se pueda enmendar, pero ahora cuando los varones se disponen a aplaudir con más entusiasmo para dejar muy en claro su heterosexualidad, los cómicos cambian la frase haciendo una especie de juego de ingenio en que las personas aplauden antes de oír el final de la instrucción, ahora ellos quedan como “pajeros”⁷⁵, al verse caer en la pequeña trampa ríen.

*-A ver, ahora sí, vamos a empezar con ánimo... Un aplauso por el show ((todos aplauden una vez))
-Dos aplausos por la alegría ((todos aplauden dos veces))
-Tres aplausos los pajeros. ((algunos aplauden y todos ríen))*

(Loco Freddy)

Como ya habíamos adelantado, a los espectáculos asiste mayoritariamente público masculino, asimismo, todas las rutinas observadas fueron ejecutadas por hombres. Las mujeres participan como oyentes en muy menor proporción y cuando lo hacen por lo general es acompañadas de un varón o en grupo en el caso de las escolares, es muy poco común ver a una mujer sola acercarse al ruedo. No existe una norma explícita que niegue a las mujeres la posibilidad de situarse como oyentes, sino más bien se trata de cierta incomodidad que causa el hacerse parte de una actividad marcadamente varonil en la que los temas son tratados, como ya dijimos, desde prejuicios con un marcado sesgo machista.

Personalmente, cuando me vi obligada para efectos de esta investigación, a hacerme parte de la actividad, me resultó una situación algo intimidante, pues quedé expuesta a comentarios y bromas con trasfondo erótico que en medio de un amplio grupo de varones me causaron inquietud. Por ejemplo, en una ocasión el Loco Freddy me ofreció en medio del show un helado de paleta cilíndrico y de color rojo que, luego de que yo aceptara, él comenzó a desenvolver lentamente como si acariciara un falo, evidentemente luego de

⁷⁵ Pajero en la jerga popular alude a la persona que “se hace la paja”, que equivale a masturbarse.

este gesto me fue difícil comer el helado con los ojos de todo el público sobre mi, esperando lo que yo suponía una imagen sensual.

Así como los estereotipos femenino y masculino están muy presentes en las rutinas, también existe una fuerte sanción por medio de la burla hacia las conductas consideradas desviadas o amorales según los códigos sociales. Continuando con la rutina de los aplausos, cuando se pone el foco sobre las mujeres, la risa no se desata cuestionando su heterosexualidad, sino la sexualidad femenina en sí misma, hemos encontrado dos variantes para ésta, pero ambas tienen el mismo carácter:

“Ahora que aplaudan solamente las mujeres vírgenes [no se oyen aplausos]

-chaaa.

-¿Usted qué edad tiene? ¿15? La edad lo dice

-Y no aplaudió ¿qué pasó mi amor? ¿en qué colegio va? Las Monjas Culiántinas [concluye sin esperar la respuesta de la muchacha]”

(Bombillín)

“El aplauso de las mujeres es más bonito, ¡que aplaudan las mujeres que le gustan los hombres, mujeres! ((aplausos))

-Bien señora, bien, buena para eeeh...

-¡joye!

-Buena pa aplaudir oh”

(Turrón)

Dentro del discurso de los cómicos se repiten expresiones de reprobación bien sea hacia el público o hacia el propio compañero, del tipo “¡joye!”, “chaaa”, “oiga”, las que operan de una doble manera, en primer lugar indicando que se ha dicho algo indebido o inapropiado, llamando la atención sobre esta falta, estableciendo así el límite del discurso marcando una clara barrera de hasta donde es posible llegar con esta broma, pero al mismo tiempo se establece el límite para la conducta. Por medio de una pequeña exclamación se define lo correcto y lo incorrecto, lo apropiado y lo indebido. Este tipo de rutinas tienden a reafirmar los roles de género, delineando por medio del humor los parámetros de la normalidad y lo abyecto, promoviendo hombres machos y heterosexuales, y mujeres virginales y recatadas.

La misma perspectiva es útil para analizar la amplia gama de rutinas que tienen como fundamento la infidelidad. Hemos tratado este tópico dentro del marco de la sexualidad debido a que en nuestra cultura el sexo es el acto manifiesto de infidelidad en una pareja y así lo pudimos corroborar en el tratamiento que se le da en el discurso cómico. En capítulos anteriores se citó la rutina de preguntas sobre los peces (pág. 71) que es un ejemplo de ello, y aquí tenemos otros:

*“-¿Te gustaría hacer el amor de a tres?
-Como fantasía podría ser.
-¡Ándate pa’la casa que empezaron sin vos!”*

(Video “Los Taquilleros del Humor” *El Humor de la calle*)

*“-Cuéntame ¿la relación con tu esposa como está?
-Mal la relación con mi esposa, hueón.
-¿Porqué?
-Anoche fui a hacer el amor con ella
-¿Y?
-Me cobró hueón
-¡¿A vos también?!
-¡A mi tam... aaah!
-No, a vos también te pasan esas cosas...
-Toda la noche durmiendo pal rincón
-¿Toda la noche?
-Dejé el medio hoyo en la pared hueón... Sólo que de ahí me arreglé
con la vecina y me cobró \$500
-Está más o menos la vecina...
-¿Cierto vecino? [palmeándole la espalda]”*

(Video “Los Taquilleros del Humor” *El Humor de la calle*)

La puesta en duda de la fidelidad de una mujer hacia su esposo o pareja lleva implícito el cuestionamiento de su masculinidad en varios niveles, en primer lugar el hombre que es *engañado* por una mujer se posiciona respecto al poder dentro de la pareja, por debajo de ella, es *el cornudo*, *el gorreado*, un hombre que ha sido burlado, que ha perdido la calidad de dominante y es despojado de la autoridad que la tradición del matrimonio le confiere por sobre su mujer. Pero al mismo tiempo se enfrenta a la derrota ante otro hombre, el que lo ha vencido conquistando a quien le perteneciera, por lo tanto “el gorreado” ha sido doblemente destronado de su posición dominante, la risa mordaz y burlesca premia al vencedor y avergüenza al vencido en lo que se transforma una vez más en una competencia por quién ríe último, pues los papeles se van alternando y quien ha sido la víctima equilibra la situación al devolver la mano con un nuevo comentario del que sale victorioso.

Como vemos, todo se trata aquí de cuestionar la posición dominante o hegemónica del varón, mientras las mujeres no tienen nombre, rostro ni voz. Por repetitivo y evidente que parezca, es necesario mencionar que ellas son caracterizadas en el humor como entes, objetos que se encuentran presentes pero que no intervienen, están a merced de los hombres, sus deseos e imposiciones, sin voluntad, sin opinión ni decisión, en definitiva sin poder, tal como se muestra en el siguiente ejemplo, sumamente elocuente:

“Iba caminando cuando de pronto veo una rubia despampanantemente hermosa.

-Y a ti te gustan las rubias.

-Le lanzo un piropo y me gano sin sorteos ni concursos 5 patadas en el hocico.

-¿Pero cual fue el motivo?

-No tengo idea, yo vi patadas, combos..

-Pero alguien tiene que haberte pegado

-El marido de la rubia

-Ahí está el motivo po ahueonado, ¿cómo se te ocurre molestar mujeres casadas?

-Es que yo no sabía que la chica era casada.

-Pero Alex, toda mujer casada lleva un anillo en el dedo

-Pero es que ella andaba con guantes.

-Bueno y cuál es el problema

-Voy a hablar con el alcalde para que saque un decreto de ley nuevo: Que todas las mujeres lleven un letrero en la espalda para saber su estado civil.

-¿Pero como se te ocurre que todas las mujeres van a andar con un letrero en la espalda?

-Bueno ¿vai a andar vos con el letrero?

-No

-No te metai en hueás entonces.

-Bueno aclárame la película ¿qué le pondrías a una mujer casada?

-Un letrero bien grande que dijera habitación ocupada, no entrar, está el perro, el guardia al fondo, por favor no insista, no hay vacante, get out, por si acaso es gringo.

-Bien, ¿y a una soltera?

-Un letrero más grande con luces de neón que dijera habitación desocupada, pase usted, consulte oferta, hasta agotar stock.

-Bien, está bueno, ¿y a una viuda?

-A una viuda con todo respeto: un letrero negro que dijera cerrado por duelo, pronta reinauguración, estamos remodelando para usted.

-Bien, bien, pero hay un problema ¿qué pasa con las abuelitas de tercera edad?

-A las abuelitas les pondría un letrero más grande que dijera peligro, no tocar, zona de derrumbe.”

(Taquilleros del Humor, El Humor de la Calle)

La estereotipada mujer rubia, sin nombre, sin historia y sin necesidad o intención de intervenir por sí misma, aparece aquí como pertenencia de un hombre. Para los cómicos sólo la existencia de este hombre es lo que hace necesario la imposición de reglas sobre cómo es pertinente o no acercarse a ella, finalmente a quien se debe dar cuenta de ello es

a otro hombre y no a la propia mujer a quien se dirigen los piropos. Se echa mano a la exageración para reemplazar el tradicional anillo por un cartel colgado a la espalda, así las mujeres se clasifican básicamente en dos tipos, las que tienen dueño y las que no, o sea, las que se encuentran a disposición de quien quiera que la desee, haciendo una bizarra asociación entre soltería y mercado (sexual), ya que en este cartel se incluye la frase “*consulte oferta*”. En este caso la cosificación de la mujer se hace tan evidente que se la compara con una habitación o con una tienda. Quedan dentro de la categoría de las mujeres sin dueño las viudas y las “abuelitas”, las primeras se supone tuvieron un hombre por dueño recientemente, por lo que se respeta esa posesión incluso después de la muerte, aunque se le pone un límite de tiempo, “*pronta reinauguración*”, así el esposo muerto sigue teniendo una posición preponderante frente a la posibilidad de tomar a una mujer como propia, más que la misma viuda. Por último nuevamente hay mujeres a las que la sexualidad se les tiene vedada, así las ancianas son “*clausuradas*”, lo que podemos leer de dos maneras: por una parte dejan de ser mujeres deseables, por lo tanto deja de importar su propiedad; mientras por otra, el hecho de ser mujeres sin dueño puede constituir una amenaza a la economía sexual que se esboza, ya que ante la posibilidad de autonomía, es preferible simplemente anularlas.

A partir de la idea del paréntesis ritual y de la posibilidad de crítica social que otorga el chiste, podríamos ver en esta exageración un intento de cuestionar el machismo exacerbado, sin embargo no se identifica en él la sanción que antes mencionáramos al finalizar el diálogo (“*chaaa*”, “*Oiga*”, etc.), ni tampoco es el hombre quien queda en entredicho, sino las mujeres, en este caso lo que observamos es más bien un discurso relativo al orden que los hombres –cómicos y público- quisieran establecer, o reparar, dado que la transgresión la ha llevado a cabo la mujer, que sin ser soltera actúa como tal y no el hombre que lanza el piropo. Así, veladamente lo que se está diciendo en este contexto predominantemente masculino es que de alguna manera se ha perdido el control sobre esta situación y que acarrea problemas para ellos, en una eventual conquista, las posiciones de hombres y mujeres se han alterado y es necesario restablecerlas, apelando a retornar al orden ante la confusión –propia de nuestros tiempos- que genera el hecho de que no se pueda identificar con claridad el modo en que opera el intercambio de mujeres.

... Yo creo que la parte machista se da más que nada porque se necesita, cada artista necesita un poco marcar el terreno, someter, someter al público a su espectáculo, a lo que quiere decir, porque sin machismo de por medio no le resulta, sería muy light, tiene que ser un poco fuerte, como agresivo, como machista.

(Indio)

La exacerbación de los rasgos de la masculinidad dominante dan pie a la violencia en distintas dimensiones, en el ejemplo anteriormente citado se presenta simbólicamente, es una violencia solapada, casi invisible, sin embargo encontramos otros ejemplos en los que se vuelve manifiesta, tanto hacia las mujeres como hacia otros hombres que se encuentran

en una posición no-hegemónica, en comentarios que hablan de violencia física, pero también en representaciones donde la agresión se hace patente, como rutinas en que los comediantes se golpean a la manera del circo incluyendo piruetas o simplemente se responde con fuerza física para superar la posición de inferioridad en que ha quedado alguno de los participantes luego de una broma.

“-A mi me gusta esa canción de José Luís Perales que dice: y quién es él y en qué lugar se enamoró de ti-

-primero que nada hay que analizar bien las canciones.

-¿Porqué?

-Porque vienen de afuera, nos venden la pomada y como somos jetones la compramos.

-¿Ah sí?

-Sí, piensa, llego a mi casa y veo a mi mujer en brazos de otro y le digo

–vieja y cómo es él y en qué lugar te mandó... ¡Yo la pesco y le saco la cresta!”

(Video “Los Taquilleros del Humor” *El Humor de la calle*)

Cuando el humor se presenta –como en estos casos- como un enfrentamiento en el que existe un vencedor y un perdedor, el triunfo se expresa comúnmente como violación, aún cuando la rutina no se refiera inicialmente a temas sexuales. En definitiva se representa a un tipo ideal de varón, penetrador por excelencia, activo y dominante, se enaltece la imagen del macho de gran poder sexual, capaz de atraer y satisfacer a muchas mujeres, pero que además no puede ser vulnerado.

Este discurso va dirigido básicamente a otros varones, pues no se encontraron ejemplos en que se promueva explícitamente la violación a las mujeres, pero sí hacia personas del mismo sexo, en cada comentario se procura dejar muy en claro que hay otro que ha salido perjudicado, de modo que no quede posibilidad alguna de salir vencido, penetrado. Con cada puesta en escena los humoristas pondrán en acción el juego del humor en que se sacrificará a un otro significativo para enaltecerse a sí mismo como ganador, puede usarse como víctima al compañero, a alguien del público o incluso a toda una nación, como ocurre con frecuencia en los chistes que se burlan de los peruanos (que veremos a continuación). Por medio de la burla y la sátira el penetrado es degradado al nivel de no varón o mujer, y despojado de una parte fundamental de su identidad.

Desde el enfoque de género se plantea que las identidades masculinas se construyen en base a una triple negación, no soy homosexual, no soy bebé y no soy mujer⁷⁶, a lo largo de las rutinas hemos encontrado expresiones concisas de estas premisas en que se hace una división tajante entre lo que debe ser y no ser un hombre, un ejemplo que reúne los tres enunciados en sí mismo es el chiste del sapito que ya hemos revisado (pág. 70), donde el personaje principal, Luchito, deja de manifiesto que se ha transformado en un

⁷⁶ Badinter, E. 1992.

hombre propiamente tal, al superar la niñez por medio de su iniciación sexual, al despejar dudas sobre su heterosexualidad, ya que se ha acostado con varias mujeres, y al defender su hombría a través de la venganza hacia el jardinero, un hombre mayor que le ha hecho un daño.

A partir de estos resultados, planteamos dos cuestiones que nos parecen relevantes, en primer lugar, que el tema de la sexualidad, abordada desde diferentes ámbitos, se encuentra muy presente en el discurso humorístico, lo que nos indica que es un tópico que genera inquietud, particularmente entre los varones a quienes se dirige, y por lo tanto provoca la risa, ésta se caracteriza por ser más bien castigadora y humillante, que alegre. En este sentido, consideramos que este es un espacio de construcción y reafirmación de identidades masculinas populares, el espacio de la Plaza de Armas se transforma en el club social de la calle, donde se comparten visiones de mundo, se recrean, refuerzan y socializan estereotipos y prejuicios, en una esfera distendida en la que de manera no oficial –y de hecho no conciente- se asume un pacto entre varones, se valida una suerte de cofradía masculina que establece sus propias reglas de comportamiento y que de un modo intrincado y lúdico las va dando a conocer al establecer la burla y la risa como principal medio de castigo.

6.3.2. Humor e Identidad

Bajo este título hemos reunido varias temáticas que en primera instancia puede considerarse que no tienen un vínculo evidente, sin embargo pensamos que simbólicamente todas apuntan a una delimitación de la identidad colectiva que propone una visión específica del *nosotros*, llenando de contenidos culturales relativamente homogéneos la noción de grupo.

Adherimos a los postulados que establecen que la identidad se define por una relación de oposición. Por este motivo, el humor comprendido como una disputa que presenta un vencedor y un vencido, se presenta como una estrategia que se adecua a esta función, dado que opera a partir de binarismos. Es por ello que la gran mayoría de los discursos cómicos que encontraremos en este apartado se podrán clasificar dentro de la teoría de la superioridad, aunque posiblemente en combinación con los recursos de la incongruencia y el alivio.

Los chistes y comentarios xenófobos son los más comunes dentro de esta categoría, destacan por su frecuencia y dureza, las burlas hacia el pueblo peruano.

*“Iba caminando por el paseo Ahumada y llegué a la Aduana
-¿Cuál aduana?
-Iba a renovar mi visa para pasar a Perú, porque todos saben que Chile llega hasta Compañía⁷⁷, de ahí pa'llá Perú.
-¿Tanto así Ale?
-Anda a darte una vuelta, métete con cueva te vai a encontrar con un chileno. El otro día me encontré con un chileno, nos abrazamos, cantamos el himno nacional, fue emocionante...”*

(“Los Taquilleros del Humor” *El Humor de la calle*)

*“Nosotros somos payasos de la época del faraón Augusto primero, cuando esta plaza era grande, bonita, tenía árboles, antes de que llegaran los peruanos y se comieran toda la hueá.
-Oye hasta las palomas son peruanas.
-¿Por qué?
-Son negras Chicas y de patas cortas.”*

(Loco Freddy y Bombillín)

Estos son sólo un par de ejemplos, que nos parecen paradigmáticos, sin embargo en nuestro registro encontramos muchísimas más alusiones, tallas, comentarios,

⁷⁷ Calle Compañía de Jesús, límite norte de la Plaza de Armas

representaciones, chistes y preguntas que tienen a los/as peruanos/as como objeto de parodia, hemos revisado algunos en ejemplos anteriores y seguiremos viendo como aparece este sujeto como un referente, constantemente aludido y entremezclado con otros tópicos. Aparte de la impresionante cantidad de referencias al pueblo peruano, nos ha llamado la atención la reacción del público ante éstas. Las risotadas son más sonoras y duraderas cuando se habla de estos temas, los gritos y los aplausos acompañan como señal de apoyo. No obstante, se identifica cierta moral que opera a partir de la noción de lo que es políticamente correcto e incorrecto; al hacer chistes mordaces sobre las personas provenientes del Perú se reconoce la discriminación que se ejerce, a la que se intenta restar gravedad y veracidad por medio de recursos como “la buena onda” o a que “es solamente un chiste”, como si esta aclaración fuese suficiente para omitir la ofensa, sólo da pie para nuevas burlas.

“Oye amigos peruanos que están en el show, bienvenidos a nuestro espectáculo, nosotros trabajamos para varios hermanos peruanos, incluso pololié contra una amiga peruana, así que no tengo nada malo contra ellos, toda la broma y talla con Perú es hueveo mío, todo lo que hablamos de ahí es broma amigo. Ahora si te enojai con los chistes no estoy ni ahí, estai en mi país mono conchetumare...”

(Bombillín)

Atendiendo al contexto en que nos encontramos, no es extraño que estas temáticas estén tan presentes en los espectáculos. La Plaza de Armas es un centro de reunión de la diáspora del Perú la que ha ido aumentando notoriamente en los últimos años. En este barrio y sus alrededores los inmigrantes legales e ilegales han establecido sus viviendas y poco a poco se han ido apropiando de pequeños espacios en los que se manifiesta la diferencia en sus costumbres, fiestas, comidas, que procuran reproducir en Chile. De esta forma establecer redes con sus compatriotas y mantienen un estilo de vida propio, que difiere con algunas costumbres chilenas. La tensión es latente, los/as chilenos/as que perciben este espacio como propio lo reclaman, visibilizando que la presencia de inmigrantes es entendida como una amenaza. A la vez se sienten con más derechos que los/as “recién llegados/as”, por el hecho de haber nacido en Chile, y así se lo hacen sentir por medio de diferentes expresiones de discriminación incluido el humor mordaz.

En este marco, no deja de ser impactante escuchar comentarios a veces muy virulentos sobre personas que se encuentran tan cerca, compartiendo el mismo espacio y muchas veces oyendo el espectáculo. Aquí se identifica, sin necesidad de ahondar demasiado, el afán de superioridad que hay en este tipo de discurso cómico. Tan patente es la intención de degradar que un chiste recurrente consiste en levantar una rejilla del alcantarillado mandando a algún espectador a acostarse o pretendiendo que allí se encuentra “el metro de los peruanos”.

El nacionalismo que se expresa a través de este tipo de comentarios apunta, en nuestra opinión a establecer de manera muy tajante la distinción entre *nosotros* y *ellos*, logrando que los asistentes al espectáculo se alineen con los humoristas formando en este punto una comunidad de sentido, a través de códigos y símbolos muy concretos, aunque sea por el breve lapso que dura la risa. El humor se presenta especialmente útil para este propósito, sobre todo si se lo entiende como un juego de posiciones, así se aprovecha esta instancia para –en lenguaje coloquial- marcar el territorio, dejar muy en claro quienes son los “dueños” del lugar y quienes los invasores.

*“¿Cuál es el país completo? Venecia
¿Cuál es el país del yogur? Yogurlavia
¿Cuál es el país donde hay un solo habitante? Marruecos
¿Cuál es el país donde no hay ningún habitante? Perú, porque están
todos los hueones en Chile”*

(Alex Vazquez)

Una situación similar se genera con otro tipo de conflictos políticos presentes en el imaginario popular, pero las alusiones a estos son menos frecuentes en las rutinas, estimamos que ello se debe a que tienen menor repercusión en el ámbito cotidiano, que la situación que se vive con los/as inmigrantes peruanos/as, con quienes existe una relación cara a cara al compartir diariamente el mismo espacio. En efecto estos chistes se enfocan en temas netamente políticos sin aludir a las personas directamente, como sucede en el caso de los chistes respecto a Bolivia:

En medio de una canción que se titula “*el adiós a un amigo*” y que alude a un tema totalmente diferente dicen:

*“Para que nunca más en Chile los trabajadores de mi pueblo sean
explotados por manos extranjeras.
Para que nunca más Bolivia pida salida al mar, ¡porque pico les vamos
a dar!”*

(Video “Los Taquilleros del Humor” *El Humor de la calle*)

Al mismo tiempo que se degrada a determinadas naciones como la peruana y la boliviana, para enaltecer a Chile, sucede lo contrario en relación a otros países que operan como referente, lo que genera una crítica identitaria. Se reprocha la falta de desplante de los chilenos, la “poca personalidad”, la vergüenza, el apocamiento frente a pueblos que se visibilizan como más aventajados en algún aspecto, como el argentino.

*“¿Ustedes se han dado cuenta, cuando entrevistan a un niño argentino
en la televisión?, tú tomas el micrófono y le dices al niño, ¿cómo te
llamas? El niño argentino agarra el micrófono -yo me llamo Felipe ¿y*

vos? ¿tenés hijos? ¿en qué trabajás? O sea, el cabro chico se luce. Ponle el micrófono a un cabro chico chileno, el cabro chico dice -ya no hueí po -hueón pesao... Así que hay que tener más personalidad.”

(Indio y Alex Vázquez)

El llamado de atención es explícito y conscientemente dirigido, respondiendo a la capacidad que tienen los humoristas de influir al público con sus comentarios y de esta forma promover cambios, o al menos poner un tema en discusión, Los observadores, por su parte reaccionan asintiendo y riendo, al reconocerse a sí mismos en esta situación:

“...cuando yo hablo de la personalidad es porque yo he visto como el chileno reacciona ante una cámara, reacciona ante una radio y me molesta que sean así, no sé po yo creo que con personalidad ganai más cosas, ganai espacios, ganai campeonatos, te ponís más sólido, y si tenemos una sociedad más sólida, con más personalidad vamos a saber exigir, vamos a saber exigir nuestros derechos, va a redundar en que tengamos todos una mejor vida social.”

(Indio)

En este punto nos vemos en la tentación de plantear que esta categoría se orientan específicamente a delinear una identidad nacional, sin embargo cuando observamos en más detalle, advertimos que el círculo en torno al *nosotros* se estrecha aún más. No se trata simplemente de plantear *somos chilenos* y por tanto nos oponemos a bolivianos, peruanos y argentinos, sino que se van sumando características que precisan el perfil de un grupo más selecto, representando a un conjunto particular de chilenos/as.

Así por ejemplo, en medio de una discusión acerca de cuál es el mejor equipo de fútbol, uno de los cómicos se declara hinchas de la Universidad de Chile y el otro de Colo-Colo, el diálogo es el siguiente:

*-Yo cuando esté agonizando me voy a cambiar a la U, car'e palo.
-Viste que igual te tira la U.
-No es que prefiero que se muera un hueón de la U antes que uno del Colo.
-Tienes que respetar a la gente, aquí puede haber gente de la Católica, de la Unión, de la Chile, compadre.
-Esa gente no existe Roberto.
-En todos lados existe la misma gente compadre. Mira te muestro, yo voy a nombrar a un equipo, tú sabes que negar a tu equipo es lo mismo que negar a tu madre o a tu tía.
-Yo nunca he negado a mi madre, menos a Colo-Colo. Veamos.
-Aplausos la gente de Universidad Católica [aplaude sólo un indigente con aspecto desorientado] ((risas))*

-¡Gente de la Católica! Qué va a ser de la Católica este hueón si la Católica no tiene troncales⁷⁸ para llegar acá. ((risas))
-Él puede estar acá compadre, lo que es la Plaza de Armas y Las Condes igual es libre.
-Las Condes no es libre, Las Condes no es libre hueón oh!
-¿Y cómo sabís vos?
-¿a tu hermana la dejan trabajar en Las Condes?... ((risas))

(Turrón y Roberto)

Este diálogo indica la posición al interior de la sociedad chilena con la cual los humoristas de la calle se identifican haciendo al Público parte de este ejercicio. En el juego binario que se desarrolla, Las Condes se perfila como lo opuesto a la Plaza de Armas, el lugar que ocupa “la otra gente”, la adinerada, que “no existe” en el lugar en que ellos se encuentran, pues no sólo está segregada espacialmente, sino que también se distingue por sus trabajos, sus gustos e incluso sus preferencias en cuanto a los equipos de fútbol. Por contraste, la Plaza de Armas se identifica como el espacio popular por excelencia, en que los/as sujetos populares encuentran sus espacios de “libertad”, los que no les son permitidos en el territorio de las clases dominantes.

Asimismo, el antagonismo entre Colo-Colo y la Universidad de Chile es un tema importante para las masas en nuestro país, las barras que se organizan en torno a uno u otro equipo son protagonistas de verdaderas batallas de supremacía que se ven plasmadas en los muros de la periferia de la ciudad, lo que no sucede en barrios acomodados. La rivalidad entre clubes de fútbol es ciertamente un tema que involucra a la colectividad, se trata de los intereses de grupos subalternos que se están haciendo presentes por medio del humor, y que se identifican por oposición a los dominantes, utilizando símbolos como el lugar donde se habita o el equipo de fútbol que se prefiere. El diálogo remata con “la hermana”, sujeto frecuente de ofensa entre los varones, en primer lugar porque insinúa que la hermana, de Roberto en este caso, es prostituta, y en segundo término, porque la ofensa hacia la hermana o la madre alude siempre al varón que debiera ejercer el control sobre ellas y velar por su adecuado comportamiento, por lo que finalmente la talla apunta también a señalar lo que mencionáramos en el capítulo anterior sobre la construcción de la identidad masculina.

El mecanismo de la autodefinition plantea el *somos* por medio del *no-somos*, de esta manera, en primer lugar los cómicos y el público coinciden al plantear *no somos de la Católica, no somos de Las Condes*, por lo que podríamos afirmar, desde la interpretación que proponemos, que se definen como no-dominantes, en una dinámica de negación que les permite apropiarse de una identidad grupal y situarse en una posición determinada en referencia al poder. Esta autodefinition efectuada por medio de la polarización de caracteres, tiende a llevar una carga negativa, que evidencia la necesidad de equilibrar la balanza valórica, lo que se logra por medio de la humillación de *los otros* en el chiste.

⁷⁸ Se refiere a los buses del sistema público de transporte, Transantiago.

“El otro”, como hemos visto, puede posicionarse lejos o muy cerca del círculo que se delinea en torno a nuestro grupo identitario. Sin embargo hay un referente significativo que es parte del colectivo, que se encuentra dentro de este círculo, pero que en determinadas instancias es expulsado. El límite que por medio de esta operación simbólica se establece es permeable, puede incluir o excluir a conveniencia, dependiendo de los rasgos que se quieran exaltar en un momento o que se consideren degradados en otro. Tal como ocurre con el siguiente ejemplo:

“-Si yo no te estoy molestando, tu empezaste con la hueaita primero hueón oh.

-Soy picao hueón, Indio de mierda, hueón, porqué no te esterilizai hueón, o porqué no te vai pa Temuco a recuperar las tierras...

-Para que sepas yo tengo tierras...

-En el hoyo tenís tierra.”

(Indio y Alex Vázquez)

El Indio en referencia a los peruanos es un aliado, pero en este caso, cuando las oposiciones se llevan dentro del ámbito nacional, el Indio pasa a ser el sujeto degradado y por ende un nuevo “otro”.

La rutina, haciendo referencia al conflicto mapuche, expresa el lugar que los indígenas tienen asignado en nuestra sociedad, vinculados a la ruralidad, pero además a la pobreza, a la subordinación y a la discriminación. Los indios apelan a una alteridad diferente, el otro interno que permite reposicionarse en un lugar “ni tan acá, ni tan allá”; ni poderoso, ni sometido, de manera de neutralizar el desequilibrio que genera la constante escenificación de la diferencia por medio de la oposición.

Observamos como a partir de las categorizaciones establecidas por los propios sujetos, se va configurando un imaginario en relación al perfil y las características de los hombres populares cuyo punto de reunión es la Plaza de Armas de Santiago. Éste se hace patente por medio de un deber ser, un modelo estereotipado de sujeto popular que se define de manera lúdica pero muy rígida y limitada bajo la mascarada de la broma. Esta norma va dejando huella en el imaginario colectivo, que por medio del humor se refuerza y reproduce. En este caso, no basta con ser chileno de nacimiento, se debe evitar cualquier rasgo que pueda confundirse con peruano o boliviano, además –tal como vimos en el capítulo anterior- se engrandece a los varones con gran potencia sexual, machos, futboleros, trabajadores, a la vez que penetrantes, quienes por medio de la violación triunfan sobre sus rivales y se apoderan de sus mujeres, deben ser sagaces, pero no llegar a intelectuales, tener dinero pero no ser ricos, ser de origen urbano, estar al tanto con la tecnologías; entre los rasgos más sobresalientes. Como consecuencia, el negro, el peruano, el rubio, el indigente, el maricón, el rico, el tonto, el indio, el afeminado, el

sometido, son personajes que permanentemente se prestan para la mofa y que hacen explotar la risa en la audiencia, respaldando y actualizando los prejuicios.

Para concluir este apartado hemos querido presentar como epítome de la temática identitaria una especie de prédica quejumbrosa y cómica que pretende describir a la vez que criticar la idiosincrasia nacional, reuniendo en un solo chiste varios de los temas que hemos desarrollado:

“...hijo de padres ahorrativos, eres gordo comes y no cagas. Tienes plata eres traficante, no tienes eres un flojo de mierda. Te casas, matas a tu mujer, no te casa eres maricón. Tienes pelo largo eres un hippie piojento, te cortas pelado, poto con orejas.

Yo ya no sé como tenemos que ser. Aparte somos supersticiosos, se nos cruza un gato negro alguien va a morir, al otro día muere uno, ¡por huevón!

Te pica la oreja, te están pelando. Te pica la planta de los pies vas a bailar, no sabe que tiene hongos el cochino de mierda. Te pica la palma de la mano ¿qué recibes? Plata. Mira, plata, no le trabajan un día a nadie y porque le pica la mano, plata va a recibir. ¿Y si te pica el hoyo? ¿Qué recibes? ¿Plata? ¡Así el plata-nazo!”

(Video “Los Taquilleros del Humor” *El Humor de la calle*)

6.3.3. Humor y Dinero

A lo largo de los capítulos anteriores apreciamos como el tema del dinero constantemente se cuele en las rutinas. Si bien encontramos pocos chistes o representaciones que aludan directa y exclusivamente a él, está presente fundamentalmente durante las largas introducciones, obviamente porque en el momento de la recaudación es muy contingente y no se pierde la oportunidad para bromear al respecto, pero también expresa el sentido que se le otorga a la rutina misma, a la posición económica de los/as participantes, lo que a su vez se va enlazando con la percepción acerca de la economía, la inequidad, la pobreza y el éxito material, estableciendo entramados más complejos.

Que aplaudan los que tienen plata, ((algunos/as aplauden))

Que aplaudan los que no tienen plata ((se oye un estruendoso aplauso))

(Indio y Alex Vazquez)

La reacción del público ante esta provocación y el manejo que los humoristas hacen del conocimiento que tienen de ellas nos habla a primera vista de la situación económica de los/as asistentes, si les otorgamos el beneficio de la duda y pensamos que manifiestan la verdad, podemos pensar que efectivamente se trata de personas que no cuentan con grandes recursos, o bien que el público es receloso de demostrar lo que realmente poseen por temor a quedar expuestos y que así se les pida más cooperación o que se los identifique para un posterior robo, por ejemplo; pero en una mirada menos superficial comprendemos que existe además una estimación negativa de la ostentación. En nuestra cultura, sobre todo bajo la influencia católica, la austeridad es un valor que en la audiencia de los espectáculos callejeros se ve fortalecida. Este fenómeno también se relaciona con la definición de la identidad colectiva, pues nuevamente observamos que se busca establecer un posicionamiento social, en este caso asociado a lo económico, tal como lo ilustra el último chiste presentado en el apartado anterior (pág 101), en el que pensar que una persona pueda tener dinero sin trabajar es imposible dentro de este imaginario.

Otra manera de leer esta interacción entre la audiencia y los comediantes es echando mano a la teoría de la superioridad, pues aquí se da la posibilidad de que el público sea el que triunfa sobre los humoristas, dando la respuesta que suponen es la contraria a la esperada. Ciertamente al proponer los aplausos éstos quisieran que todas las personas tuvieran dinero para así aportarles en mayor cantidad, pero los/as espectadores/as lo comprenden y reaccionan de forma contraria, incongruente por una parte, y frustrando la propuesta por otra. De esta forma se equilibran también las posiciones entre cómicos y público, aunque rápidamente se da una respuesta en que se invierte el orden y los humoristas vuelven a estar al mando de la situación:

“Oye, si estay pato, estay sin plata, estay sin pega, estay mal, es igual, muchachos este show es gratis, acá das lo que tu bolsillo dicte, si

estay pato, no importa, que es igual, ahora si tienes 100 pesos y puedes darlo, dalo. 50 pesos, dalo. 10 pesos, dalo. 5 pesos, dalo. 1 peso, dalo vuelta y te lo metís en el hoyo porque ya es por hueviar”

(Bombillín)

Los humoristas además juegan con la dualidad de su posición, comprendiendo el imperativo de la austeridad, junto con la connotación que se le da a las actividades callejeras, que suponen una alternativa extrema y precaria de empleo, al margen de lo legal y lo permitido, ellos se ponen alternativamente en la situación de necesidad y de holgura apelando a la incongruencia:

“La cooperación es mala, es muy mala, yo quiero conversar, dialogar y pedir un apoyo adicional porque somos dos personas, son dos familias diferentes y yo quiero conversar, dialogar, muchos van a decir, puta que caro, son 90 personas con una monedita, cuánto es 9 lucas, más lo que reunimos acá, nos podemos llevar a la boca en forma bien humilde a la hora de cena, unas dos reinetas a la mantequilla”

(Indio y Alex Vázquez)

Bajo esta categoría podemos también identificar unos cuantos chistes de índole política, en que el foco se desplaza hacia la crítica, responsabilizando a las autoridades por las consecuencias de la mala calidad de vida producto de la brecha de inequidad económica en el país.

-¿Qué te pasó en el pelo?⁷⁹

-Quien te dijo que esto es teñido, esta hueá es natural hueón? ¿Qué sabís vos de pelo hueón? Esta hueá no es teñido.

-¿Cómo va a ser natural?

-Esta hueá es natural, ¿sabís lo que pasa con este pelo hueón? Que es producto del gobierno, hueón, este gobierno maldito que hace las casas tan chicas hueón, cuando me voy a acostar la ampolleta me queda aquí⁸⁰ hueón. ((risas))

(Indio y Alex Vazquez)

Si bien este tipo de chistes, un poco más elaborados en relación a la situación económica son menos frecuentes, quisimos considerarlo pues da cuenta de un cuestionamiento acerca de temas contingentes que muchas veces se cree que no son abordados en el humor de la calle, sin embargo permanentemente el repertorio se va nutriendo de los eventos que periódicamente afectan al país. Así, por ejemplo, en esta simple rutina en que

⁷⁹ Aludiendo al color rubio teñido de su compañero

⁸⁰ Indicando muy cerca de su cabeza.

uno le enseña al otro cómo defenderse en la calle, se alude a un tema de interés general y cotidiano como el precio del combustible:

*“-¡Asusta! Pone cara de malo
-¡Grrrr! Subió la bencina.”*

(Video “Los Taquilleros del Humor” *El Humor de la calle*)

7. A modo de conclusión: Esos palabrazos llevan una cuota de verdad, de sentimiento

La investigación presentada se propuso tres objetivos específicos que se orientaban a caracterizar y analizar los tres aspectos que consideramos básicos para dar cuenta del fenómeno del humorismo callejero en la Plaza de Armas de Santiago. Estos, en síntesis, responden a la descripción y reflexión sobre el contexto de los espectáculos, la forma en que se desarrollan y los contenidos que expresa. La información que organizamos en torno a estos ejes nos permitió cumplir el objetivo general, es decir, analizar dichos espectáculos en su contexto particular. Asimismo nos propusimos realizar una lectura del fenómeno desde una óptica sociocultural, para lo cual nos situamos desde diferentes perspectivas teóricas: en primer lugar las explicaciones que nos ofrecieron las interpretaciones de la risa y el humor, en segundo lugar el enfoque de la cultura popular, luego el discurso oculto de los/as sujetos subalternos y por último la teoría de género. Lo que esperamos lograr, por último, es reunir las interpretaciones realizadas a partir de estos cuatro puntos de vista en una explicación global.

Por medio de la observación pudimos comprobar que efectivamente el marco en que se desarrollan las rutinas cómicas responde a lo que Bergson llamó el paréntesis ritual, que opera en este caso como una condición necesaria o prerrequisito para que se provoque la risa y finalmente el espectáculo mismo, pues en cualquier otro contexto este discurso sería considerado censurable por su contenido altamente discriminatorio, grosero y políticamente incorrecto. El solo hecho de pararse como espectador/a formando parte del ruedo implica que se aceptan las reglas de este evento. Se genera de este modo, dentro del espacio contenido del círculo cerrado por el grupo de personas que conforma la audiencia, un estado especial de (a)moralidad, un microcosmos carnavalesco, en el que las normas “de la vida real” son suspendidas momentáneamente.

Entre los/as asistentes y los humoristas se produce una clase de pacto mediante el cual, de manera tácita, se dispone que las reglas habituales de conducta, respeto y buenos modales quedan fuera del ruedo. Quienes se hacen parte de la actividad deben aceptar esta condición o bien marginarse de ella, pues da pie al abordaje crudo y despiadado de temas acallados y sensibles en otros contextos, pero que al amparo de la atmósfera particular y permisiva que generan las rutinas, se explotan para generar la risa. Esto provoca que un determinado tema, incluso para un/a mismo/a individuo, genere risa en un momento e indignación en otro.

Paradójicamente, parece ser que los espectáculos provocan que un conjunto de personas desconocidas entre sí experimente un momento de enorme intimidad, el cual incita a desbloquear las válvulas morales que mantienen comprimidas las reacciones normalmente inadecuadas frente a ciertos estímulos cotidianos. La razón por la que se produce es que los/as individuos comparten una comunidad de sentido, gracias a la que se puede reconocer cierta complicidad que subyace a la risa. Por medio de la revisión del

contexto, la forma y los contenidos del humor hemos podido establecer que aquello que identifica y da unidad a esta práctica cultural es su carácter popular y masculino.

Si bien García-Canclini ha planteado que no es pertinente ya hablar de *una* cultura popular, entendida como unidad estática con rasgos fijos y límites precisos que la posicionen como opuesta a lo culto, hemos podido corroborar que los sujetos de estudio se sitúan frente a lo hegemónico como diferentes, construyendo una identidad colectiva que toma como referencia su posición de subordinación para establecer desde allí formas particulares y propias de expresión. No obstante, concordamos en que estas prácticas y sus significados se encuentran en proceso constante de reformulación, tomando múltiples referentes como fuente de inspiración tanto de la cultura dominante como de masas, dinamizando el fenómeno y ubicándolo en el ámbito de la hibridación, aunque sin perder su carácter grupal, determinado por la oposición nosotros/ellos, dominados/dominantes.

Aún cuando la práctica es dinámica y se inscribe en el ámbito de la transformación, su forma de expresión responde a un esquema tradicional que se remonta incluso hasta el medioevo, estando muy arraigado en los sectores populares que se nutre de costumbres y tradiciones que son rescatadas y actualizadas por los humoristas, revalidando esta práctica casi ritual en circunstancias que pudiendo acceder a formatos modernos, como la televisión, Internet, radio, etc., continúan desarrollando la ceremonia del acto público, callejero, oral. Aún cuando los espectáculos callejeros podrían verse desplazados fácilmente por los medios de entretenimiento y difusión masivos, la interacción a la que apelan los mantiene vigentes, de este modo se renueva el pacto día a día, fortaleciendo la idea de comunidad. Esta operación se ve reforzada por medio de la función que cumplen los espectáculos en la institución, reformulación y transmisión de normas y valores culturales propias de la masculinidad popular, que encuentra en el espectáculo un espacio de socialización, en que se recrean imaginarios por medio de la risa.

La plaza pública es el espacio en que se actualiza el rito, por lo que opera como un elemento aglutinador y como símbolo identitario de la cultura popular. Por estos motivos los cómicos la reclaman como lugar propio de expresión, que el tiempo les ha otorgado por derecho. Este territorio es cuidado con celo de otros grupos que puedan sentir como una amenaza, lo que se evidencia en el rechazo hacia los inmigrantes peruanos y bolivianos que frecuentan el sector.

Este tipo de contenidos que presenta el humorismo callejero corresponde a lo que Scott ha llamado el discurso oculto de los subalternos. Si bien el paréntesis ritual permite abordar temas censurables en un contexto serio, por medio de la risa se despliega un disfraz en que se despoja de gravedad a lo que se dice, por lo tanto permite retractarse del mensaje, sin anular lo que se expresó. El humor es un lenguaje que permite decir una cosa y su contrario al mismo tiempo, su ambigüedad característica lo instala como un recurso particularmente útil para expresar contenidos veladamente.

Por lo tanto consideramos que a través de las rutinas cómicas se están expresando significados más complejos que los que en primera instancia identificamos como temáticas sexuales, identitarias y monetarias. Esta clasificación sirvió para ordenar un conjunto que a simple vista parecía múltiple y desarticulado, pero que a partir del análisis realizado se configura como un conglomerado de sentidos que apuntan en último término a la delimitación de una identidad colectiva, y el establecimiento de normas y valores que le son propias. Consideramos que dicha identidad se construye en base a la articulación de dos categorías principales: la cultura popular y el género, es decir, da cuenta del sentido de pertenencia que liga a los hombres populares en una especie de hermandad o cofradía.

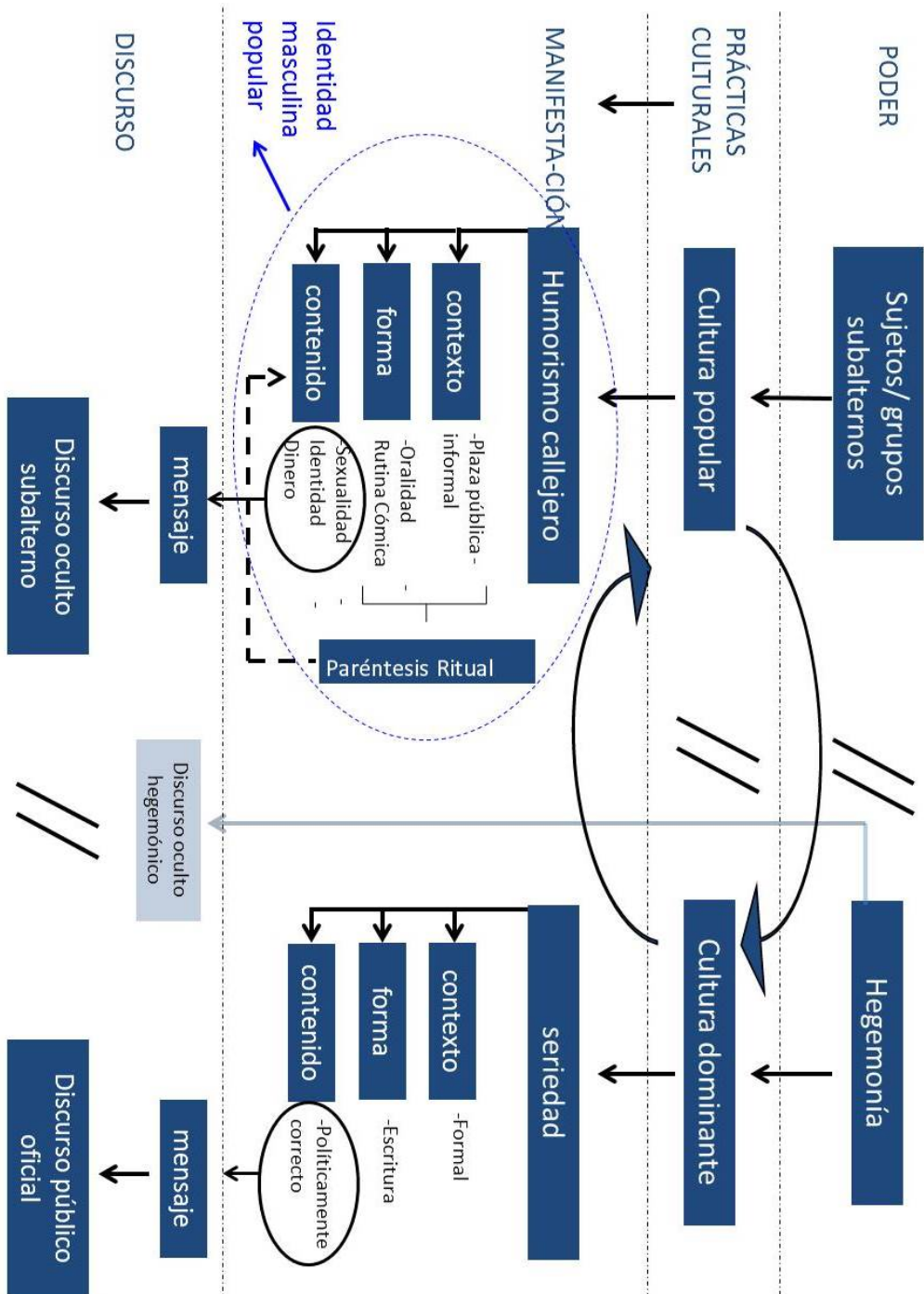
En los espectáculos humorísticos permanentemente se ponen de manifiesto los rasgos culturales que se asocian a la masculinidad, cuestionando a los hombres en relación a la heterosexualidad, la proveeduría, el control sobre la pareja, la capacidad y potencia sexual, el trabajo, la fuerza física. En este sentido, los varones populares se enfrentan a una serie de mandatos que provienen de diferentes sectores y que entran en constante contradicción. Por una parte está la tradición de la masculinidad dominante que se encuentra aún vigente en nuestro contexto, mientras por otra existe un discurso Público que proclama una mayor igualdad entre hombres y mujeres, sancionando las conductas machistas, a lo que se suman los nuevos referentes que se nos presentan a través de los medios de comunicación, como actores, personajes de la farándula, futbolistas, etc., estos modelos divergentes sin duda provocan tensión, la que se libera por medio del humor.

Como comúnmente se dice *entre broma y broma la verdad se asoma*. Los sujetos populares encuentran en el espacio a la vez íntimo y anónimo que genera el espectáculo callejero un medio de expresión mediante el cual pueden manifestar cierta disidencia marginal al discurso público. Ésta no necesariamente es transgresora en el sentido de proponer ideas nuevas o vanguardistas, por el contrario muchas veces los planteamientos son retrógrados y sumamente rígidos, y su resistencia se materializa al rescatar actitudes que la sociedad procura erradicar, como sucede por ejemplo con la violencia de género, o la intolerancia hacia las minorías sexuales o étnicas. Se genera así un discurso contrario al que se impone desde el poder, sin embargo éste no encuentra ni encontrará eco en las esferas de toma de decisión, aun cuando se exprese a viva voz en medio de la Plaza de Armas, pues desde su origen se ha formulado como una crítica enmascarada, el hecho de que sea el humor el medio para expresarlo, si bien no le resta veracidad, le impide ser leído como válido y pertinente desde la perspectiva de la seriedad con la que se impregna el poder.

“En el humor, la mayoría de las veces que hay humor de tallas, tallas ofensivas es porque tiene su cuota de verdad, las viejas que tienen envidia se tiran puros palabrazos, esos palabrazos llevan una cuota de verdad también, de sentimiento y es por eso que el humor se ocupa como recurso para poder decir las cosas que a la sociedad le incomodan.”

(Indio)

Figura 1. Esquema Resumen Estructura de Análisis



8. Bibliografía

- **Abril Curto, G.** 1986. La caricatura. Madrid (Informe parcial) En: <http://www.tebeosfera.com/Seccion/NSST/07/Anexo1Pericial.pdf>
- **Anguera, I.** 1995. La observación Participante. En: Aguirre Baztan, Etnografía. Metodología Cualitativa en la Investigación Sociocultural. Editorial: Boixareu. Universitaria. Mar Combo.
- **Badinter, E.** 1992. XY: La Identidad Masculina. Madrid, Alianza.
- **Bajtín, M.** 1987. La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais, Madrid, Alianza.
- **Bergson, H.** 1973. La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico. Madrid, Austral.
- **Breton, A.** 1991. Antología del humor negro. Barcelona, Editorial Anagrama.
- **Bryce Echenique, A.** 2000. Del Humor Quevedesco A La Ironía Cervantina, Estudios Públicos, 77. http://www.cepchile.cl/dms/lang_1/doc_1702.html
- **Butler, J.** 2007. El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad. Paidós, Barcelona.
- **Carvajal, F. y Van Diest, C.** 2009. Nomadismos y Ensamblajes: compañías teatrales en Chile 1990-2008. Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- **Colombres, A.** 1997. Celebración del Lenguaje. Hacia Una Teoría Intercultural de la Literatura. Serie Antropología, Ediciones del Sol.
- **De Barbieri, T.** 1992. Sobre la categoría de género. Una Introducción teórico-metodológica. En: Fin de siglo y cambio civilizatorio. Ediciones de la mujer, N°17. Isis, Santiago.
- **Fernández, M.** 1998. El humor y los estudios de género. La ventana, revista de estudios de género de la Universidad de Guadalajara (México) n°7. En: http://www.identidades.org/debates/humor_estudios_genero.htm
- **Fernández Tresguerres, A.** De la Risa. El Catoblepas, n° 8, octubre 2002. En: <http://www.nodulo.org/ec/2002/n008p03.htm>
- **Fleischer, D.** La Risa Variantes: El chiste, la ironía el humor, lo cómico, el fin de análisis. En: <http://www.descartes.org.ar/murci14/otium-larisa.htm>

- **Franco, Jean.** La Globalización Y La Crisis De Lo Popular. En: <http://www.periodismo.uchile.cl/talleres/teoriacomunicacion/archivos/globalizacion.htm>

- **García Canclini, N.**

2001. Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad. 1a. ed. Actualizada, Buenos Aires. Editorial Paidós.

1982. Las Culturas Populares en el Capitalismo. Tercera edición. Editorial Nueva Imagen.

- **García M, J.** 1964. Antología de humoristas españoles. Madrid, Aguilar.

- **Garrido, R. E.** Hacia una teoría dialógica del humor: el caso de una conversación entre Don Quijote y Sancho. En: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v10/garrido.htm>

- **González, L.** Don Quijote, fiel ejemplo. En: <http://www.monografias.com/trabajos14/senhumor/senhumor.shtml>

- **Guzmán, N.** 1957. Autorretrato de Chile. Santiago de Chile. Empresa Editora Zig-Zag S. A.,
- **Krause, M.** 1995. La Investigación Cualitativa: un Campo de Posibilidades y Desafíos. Revista Temas de Educación N° 7: 19–39

- **Lamas, M.** 2000. “Diferencias de sexo, género y diferencia sexual” en *Cuicuilco*, Vol.7, núm. 18, enero-abril 2000, pp. 95-118.

- **Montealegre Iturra, J.** 2003. Prehistorieta de Chile. Santiago de Chile. Ril.

- **Montes, A.** La riqueza de la pobreza: una estética de lo disponible. En: <http://163.10.30.3/congresos/orbis/Alicia%20Montes.htm>

- **Montecino, S. y Rebolledo, L.** 1996 Conceptos de Género y. Desarrollo. Serie Apuntes Docentes.

- **Piña Riquelme, C.** 1986. Tesis para optar al grado de licenciado en Antropología: “Identidad Cultural y Sobrevivenia De Las Clases Subalternas”. U de Chile.

- **Quero Alfonso, A.**

Algunas teorías sobre el humor. En:
<http://www.antropoenfermeria.com/textos%20antropologia/HUMOR.htm>
2003. El Análisis de Discurso Como Metodología de Análisis de las Letras de Carnaval. En:
<http://www.antropoenfermeria.com/textos%20antropologia/metodologia%20ACD.htm>

- **Ortiz, Renato.** Notas Históricas Sobre El Concepto De Cultura Popular. En: http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/ortiz03.pdf
- **Ortner, S.** 1972. Entonces, ¿es la mujer al hombre lo que la naturaleza a la cultura? En *Antropología y feminismo*, Olivia Harris y Kate Young (comp.), Barcelona, Editorial Anagrama, 109-131.
- **Ortner, S. y Whitehead, H.** 1981. Indagaciones Acerca de los Significados Sexuales. En: *El Género: La Construcción Cultural de la Diferencia Sexual*. Marta Lamas (Comp). México, PUEG.
- **Riaño, Pilar.** 1991. Descifrando la Cultura Popular. En: *Controversia* 166. Santa Fe de Bogotá, D.C. Colombia.
- **Rubin, G.** 1996. El tráfico en mujeres: Notas sobre la “economía política” del sexo, en *Hacia una antropología de mujeres*, Rayna Reiter, ed., Nueva York, prensa mensual de la revisión (1975).
- **Salinas C, M. [et al.]**

1996. Risa y Cultura en Chile. Documento de trabajo número 1, Proyecto de investigación FONDECYT 1960157.

1996. La Risa y la Seriedad: La Invención Occidental de Chile. *Risa y Cultura en Chile.* Centro de Investigaciones Sociales ARCIS.

1998. Bueno Dijo y se Rió: Risa y Creación de una Lengua Popular en Chile. *Revista Mapocho.*

1998. En el chileno el humor vive con uno. Lom Ediciones.

2001. El que ríe último: caricaturas y poesías en la prensa humorística chilena del siglo XIX. Santiago de Chile. Editorial Universitaria, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.

2003. La Risa Y el Buen Humor de Los Chilenos. *Alas y Raíces.* Universidad Finis Tέρrea.

- **Sandoval, C.** 2002. Investigación Cualitativa. Colombia: ICFES.
- **Scott, James,** 2004. Los dominados y el arte de la resistencia , México, Ed. Era.
- **Scott, Joan.** 1996. El género: una categoría útil para el análisis histórico. En De mujer a género. Teoría, interpretación y práctica feminista en las ciencias sociales, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 17-50.
- **UNIMAG.** Prejuicios Y Preguntas En Entorno A La Cultura Popular. En:<http://www.unimag.edu.co/antropologia/PREJUICIOS%20Y%20PREGUNTAS%20EN%20ENTORNO%20A%20LA%20CULTURA%20POPULAR.htm>
- **Valbuena de la Fuente, F.** Thomas Hobbes. En: <http://www.ucm.es/info/per3/cic/Numero7/3ThomasHobbes.pdf>.
- **Zubieta, A. y Otros.** 2000. Cultura Popular y Cultura de Masas: Conceptos, Recorridos y Polémicas. Buenos Aires, Barcelona, Méjico, Paidós, Estudios de Comunicación.