

PROCESOS DE ACHORAMIENTO EN *JULIANA Y CITY OF CLOWNS*

PABLO SALINAS

Shawnee State University

Resumen: Este artículo estudia la representación de la dinámica urbana limeña como un espacio de prácticas informales y transgresoras, conocida con el nombre de “cultura combi”. El análisis se realiza a través de un acercamiento crítico a la película *Juliana* (1998) – realizada en tiempos de violencia política y crisis económica – y a la novela gráfica *City of Clowns* (2003). En ambas producciones, los jóvenes protagonistas negocian sus identidades para crear tanto una momentánea subversión de roles sociales como una ilusión escapista a través del denominado achoramiento y la carnavalización del espacio público.

Palabras clave: Grupo Chaski, cine peruano, carnaval, achoramiento, cultura combi, Gregorio, Juliana

El imaginario decimonónico limeño se complementó en la primera mitad del siglo XX con la implementación de diversos espacios públicos ligados a la construcción de identidad. En este periodo se dio el gobierno más largo de la época republicana, que fue denominado de la “Patria Nueva” y duró desde 1919 hasta 1930. Diversos críticos, reconociendo la característica autoritaria de este oncenio, lo consideran a nivel sociocultural como la época “más creativa del siglo XX en el Perú” (Paulo Drinot vii). En el tibio intento de renovación, surgieron en la capital peruana obras monumentales como la Escuela de Bellas artes (1924), la plaza San Martín (1921), la nueva plaza de armas (con edificios consolidados entre 1922 y 1944) y una serie de plazoletas y jardines alusivos a la construcción mítica nacional¹.

Esta tentativa estatal por dirigir y controlar la narrativa oficial a través de la monumentalidad de su epidermis urbana no tardó en ser contrarrestada por teorías y proyectos desde la academia y la cultura oficial². Pero fueron las prácticas y rituales cotidianos los que terminaron copando los espacios públicos históricos, fenómeno ampliamente estudiado en las ciencias sociales como “desborde popular” (José Matos Mar, 1984). Muchas de estas prácticas no se detuvieron en una resignificación de los espacios citados³, sino que cambiaron una inicial dinámica económica y cultural de características topológicas por una segunda de gran movilidad a través de la trascendencia que tuvo el transporte público informal, actividad tan relevante que terminó dando el nombre “cultura combi” a gran parte de las interacciones sociales urbanas.

Propuesta

Teniendo en cuenta el contexto descrito, me interesa analizar la mirada intermedial cine-novela gráfica sobre esta segunda dinámica y sus protagonistas. Inicialmente, los participantes de la denominada cultura combi (choferes, cobradores, pasajeros, vendedores o animadores ambulantes) fueron retratados en los medios de comunicación bajo estereotipos esencialistas donde uno de los calificativos más frecuentes fue el de “achorado”. Esta mirada externa fue posteriormente enriquecida y cuestionada desde la cultura popular, con otras perspectivas en el campo de la música chicha, el rock urbano o el teatro callejero⁴.

El cine peruano se aúna a este intento de comprensión a través del trabajo del colectivo Chaski, productor de la película *Juliana*, realizada a finales de un tiempo de violencia política y crisis económica sin precedentes⁵. Más de veinte años después, desde un género también visual y con un contexto político muy diferente, la novela gráfica *City of Clowns* confluye en el interés por la representación del personaje urbano como un significativo inestable marcado por su entorno. En ambas producciones, los jóvenes protagonistas, a través de un proceso de achoramiento, ponen de relieve la versatilidad de su identidad creando una momentánea subversión de roles sociales y una liberación de potencialidades que ayudan a comprender la dinámica de la cultura combi.

El achoramiento como proceso

Para comprender mejor la Lima de finales del siglo XX, es también necesario un acercamiento a las nuevas prácticas sociales consideradas como un subproducto de la entonces protagónica cultura chicha. Me refiero a lo que se comienza a denominar cultura combi.

La consolidación de la denominada cultura chicha como respuesta a la insolencia de los proyectos desarrollistas estatales y la implosión de la economía formal hizo evidente la masificación del autoempleo informal con

1. *El guion de la cirugía urbana, Lima 1850-1940* nos entrega una idea del crecimiento urbano y sectorización de espacios públicos y privados en la capital peruana.

2. Un ejemplo fue la creación de colectivos como la Agrupación Espacio en 1947 desde la Escuela Nacional de Ingenieros. Sin embargo, ninguna iniciativa hizo frente a las necesidades estructurales de modernización de la sociedad peruana.

3. Me refiero no solamente al espacio horizontal reservado a una plaza, sino al culto estatuario que se produce en ella. Casos concretos son la plaza Bolognesi (1905) y el paseo de los héroes que culmina en la plaza Grau. Al respecto, el artículo “Política internacional de la posguerra del Pacífico, remodelación urbana y proyectos escultóricos de Lima: El monumento público a Francisco Bolognesi y los Caídos en la Batalla de Arica (1905)” realiza una interesante reseña de las propuestas escultóricas que conmemoraban los hechos bélicos.

4. Aunque la música urbana subterránea realiza una mirada crítica de la vida urbana de los ochenta, debemos esperar hasta aportaciones que fusionan el rock con otros estilos más locales para tener un acercamiento más favorable, no a la ciudad, sino al nuevo sujeto urbano. Es el caso de Los mojarra, La sarita, entre otros. En el caso del teatro, baste citar el acercamiento a la idea del teatro colectivo y experimental por parte de Yuyachkani.

5. A nivel regional la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL) acuñó la expresión “década perdida” para referirse al deterioro económico de países como el Perú en los ochenta. Esta profunda crisis sirvió de contexto a una guerra sangrienta entre el Estado y Sendero Luminoso en la que el país sufrió lo que Nelson Manrique denominó “El tiempo del miedo”.

la consecuente conversión de referentes tradicionales en espacios de prácticas informales ligadas al comercio. Pero ese mismo ímpetu por crear formas alternativas de supervivencia concentrándose más en las reglas de mercado que en las de ciudadanía, abrió paso a lo que críticos como César Mejía Chiang comprenden como el “achoramiento” de lo chicha, una “expresión desesperanzadora” que llega a ser más radical que la cultura chicha (xxvi). Me refiero a prácticas sociales de legalidad porosa que, bajo mi perspectiva, se concretizan en lo ambiguo y polivalente de prácticas movibles y/o fluidas como los espectáculos ambulantes en las unidades de transporte colectivo.

En esta radicalización de lo chicha, fenómeno constituyente de la cultura combi, “[l]a percepción es que los espacios públicos y formales son una ‘tierra de nadie’, donde las normas se transgreden, las sanciones se relajan o debilitan, y cada cual debe imponerse sobre los demás o protegerse de ellos (Díaz Albertini 24). Agrega Díaz, siguiendo a Carlos Amat que el “comportamiento combi” se caracteriza por la posibilidad de “peruanos y peruanas [...] de lograr ambiciones sin escrúpulos, satisfacer los apetitos sin límites” (93). Estas dos últimas afirmaciones resaltan el retroceso del Estado como ente regulador de la socialidad en los espacios públicos y se concentran en la intención de “imposición” para satisfacer “apetitos sin límites”. Sin embargo, atendiendo también al espacio que genera esta dinámica, es importante señalar que la aparente tierra de nadie esconde a menudo una red movible de poderes muy difícil de distinguir y de definir. Me refiero a una maraña organizativa donde las sanciones ausentes del Estado son reemplazadas a menudo por otras reglas tan ambiguas como inclementes. Si Amat enfatiza también la hegemonía nociva del comportamiento combi impuesta por elementos dirigentes de la sociedad peruana, también reconoce que la adaptación de los más vulnerables a este se presenta como una necesidad (90). Por ende, si la cultura combi incluye el forjamiento de una ciudad-mercado donde políticos, empresarios, burócratas y líderes de opinión tratan de imponer códigos de valores y una moral marcada por intercambios que privilegian rápidas retribuciones y satisfacción de ambiciones, a nivel del sujeto popular la ciudad-mercado no ofrece los mismos horizontes. En intercambios cotidianos a pequeña escala, más que lograr satisfacer apetitos sin límites, la mayoría de los participantes piensa primero en la supervivencia de acuerdo con innumerables reglas no escritas que tiene que aprender sobre la marcha. La cultura combi no produciría entonces ahorados en masa si no, sobre todo, posibilidades y procesos conocidos como ahoramiento, con múltiples y cambiantes resultados, incluyendo estrategias de resistencia⁶. Si se ha representado hasta el hartazgo un ahoramiento unidireccional y estereotipado en géneros como la comedia, es en la intermedialidad que producen otros géneros donde el sujeto popular de la cultura combi se presenta como un significante que, más que vaciando y llenando, va aglutinando elementos constituyentes de su identidad. Esto se muestra tanto en *Juliana* como en *City of Clowns*. *Juliana* lleva a la pantalla los albores del proceso de constitución del “comportamiento combi” a finales del siglo XX y *City of Clowns* da cuenta de su continuidad y relevancia en el siglo XXI.

Justificación del corpus

Desde el aspecto formal y por su común organización y soportes visuales, la novela gráfica y el largometraje muestran una ventaja con respecto a otras formas narrativas para analizar representaciones donde la comprensión del espacio urbano resulta decisiva. En cuanto a la primera, debemos resaltar la frecuente correlación entre forma e infraestructura en narrativas gráficas de las ciudades globalizadas donde lo confuso del orden urbano se refleja en la propia estructura de los textos y en la arquitectura de su organización (distribución, separación de viñetas, etc.). Dominic Davies, en *Urban Comics: Infrastructure and the Global Contemporary City in Contemporary Graphic Narratives*, resalta la influencia de los espacios físicos urbanos (plazas y calles) y la infraestructura que la moldea (edificios, sistema de transporte, etc.) en la vida social de la polis, sosteniendo que “[i]nfrastructures are not static, banal, depoliticized subjects, but rather highly charged material

6. El caso de Miguel Almeyda ejemplifica bien este acercamiento. Almeyda se clasifica como un “achorado culto” y afirma “sí, pues, soy ahorado, pero ser ahorado no es malo, no es una actitud negativa contra la sociedad si estás resistiendo a una sociedad que te margina” (Zolezzi 2019).

actors that allow some forms of social life to exist while also prohibiting others” (6)⁷. En consecuencia, la “forma infraestructural” de la narrativa gráfica nos permite inferir que el mundo observable en estas representaciones no es neutro, sino que dialoga y responde a realidades externas a él, con el potencial de detectar sus falencias o denunciar sus necesidades.

Cabe destacar que desde los orígenes de la novela gráfica en los años sesenta, la representación de la ciudad ha sido preocupación constante entre sus producciones. Sin embargo, en el Perú todavía es necesario un mayor acercamiento hacia esta relación entre la especificidad de nuestra cultura urbana y las narrativas gráficas⁸. De allí viene la importancia de explorar sus posibilidades para registrar los espacios urbanos y, a su vez, rescatar lazos comunes con las cinematografías de inspiración urbana.

Con respecto a los largometrajes, siendo el cine un producto netamente urbano, la natural inclinación de sus productores ha sido, desde la etapa pionera de 1895, tratar de representar la socialidad de los diferentes espacios de la ciudad. Al respecto, abunda una bibliografía preocupada en resaltar la capacidad de este medio para capturar y expresar “[...] the spatial complexity, diversity, and social dynamism of the city [...]” (Shiel 1). Shiel se basa en la organización espacio-movimiento en el proceso cinematográfico para resaltar su capacidad recreadora de procesos sociales urbanos. Pero esta relación no solamente atiende al carácter formal, sino que el propio desarrollo de la cinematografía está ligado al derrotero de los sujetos que habitan estas urbes. Con frecuencia, las corrientes de inspiración urbana se manifiestan a través de la representación de la marginalidad social y el protagonismo de personajes adolescentes, como es el caso peruano⁹.

Un rasgo del interés del cine peruano por el mundo urbano y juvenil de finales del siglo XX es la marcada intermedialidad de sus historias¹⁰. *Juliana* es un claro ejemplo de interrelaciones mediales con la música o el teatro y su diégesis es tributaria de textos comprometidos con el tema urbano juvenil. Esta característica se profundiza en el siglo XXI y su alcance atraviesa idiomas, fronteras políticas y prácticas culturales significantes que rebasan límites mediales y genéricos. De aquí viene la conexión con la trama *City of Clowns*, originalmente publicado como un cuento en inglés en el semanario estadounidense *The New Yorker*, para posteriormente ser incluido en la colección de historias *War by Candlelight* de 2005 y en su traducción al español el mismo año.¹¹ El intenso recorrido incluye también su primera transformación a novela gráfica en español en el 2012, gracias a la participación de Sheila Alvarado. Sin embargo, me parece más relevante retomar el idioma fuente en su adaptación a la novela gráfica de 2015, última metamorfosis genérica. Este “rescate” del texto en inglés, en combinación con los aportes gráficos de la ilustradora limeña, es importante para comprender la novela gráfica *City of Clowns* como una complementación del proceso intermedial citado en el caso de *Juliana* y una extensión de este a niveles transnacionales.

Contexto diegético

La producción discursiva sobre la ciudad, en la película y la novela gráfica que analizo, da vida a una ciudad-mercado donde el transporte público convertido en plaza pública ambulante es central para Juliana, desde su experiencia de cantante/mendigo(a) y para Óscar, mientras recorre Lima

7. Davies añade la conveniencia formal de la narrativa gráfica para estudiar la ciudad al sostener que “[b]uilt from a formal architecture of their own—graphic narrative relies after all on an infrastructure of grids, gutters and panels—and are capable of a multi-scalar, perspectival agility” (6). Debido a estas características formales, estas narrativas de inspiración urbana contienen un fuerte potencial de detectar y plasmar en sus ilustraciones “[...] the lingering vibrations of different sociopolitical movements and histories as they are solidified, like a sediment of residue, into infrastructure’s material form” (6).

8. *Comics and Memory in Latin America* (2017) hace hincapié en la carencia de base popular de lectoría en el Perú, en comparación con otros países de la región. Por su parte, la tesis *Novela gráfica peruana* (2010) realiza una introducción sobre los inicios de la novela gráfica en Norteamérica, señalando su carácter urbano. Al momento de abordar el caso peruano, esta cercanía con la urbe se pierde en una diversidad entendida más como precariedad de producciones.

9. Noel Brown en *The Children’s Film* resalta que en el contexto internacional es constante interés del Estado-Nación en auspiciar producciones que protagonizan aventuras de niños y adolescentes. Añade Brown que este género “is a vehicle through which political doctrine may be expressed more forcefully than in mainstream popular cinema” (85). Esta trayectoria es importante en el cine de ámbito urbano peruano desde la icónica *Cuentos Inmorales* (1978) que por primera vez puso de relieve el mundo urbano con rasgos de metrópoli en el cine peruano. La elección de protagonistas adolescentes en esta película de episodios está ligada a la importancia de la familia en la sociedad latinoamericana y en el potencial de las imágenes para vehicular discursos e ideologías oficiales o contestatarias.

10. Es el caso del citado *Cuentos inmorales*, que de cuatro historias urbanas muestra a dos protagonistas adolescentes. La segunda historia es una adaptación del cuento “El príncipe” de la novela *Los inocentes* escrita por Oswaldo Reynoso en 1964. Otro ejemplo es *Natacha*, que pasó de la telenovela al cine en 1971, en una producción internacional dirigida por Tito Davidson.

11. *War by Candlelight* fue finalista por el PEN/Hemingway Foundation Award y Alarcón fue considerado en el género ficción estadounidense como uno de “*The New Yorker’s* 20 Under 40”.

Vestido de payaso. Ya Mijail Bajtín nos había advertido en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* del potencial de rituales cómicos como el espectáculo de payasos, cómicos y músicos ambulantes para revertir estructuras rígidas en la sociedad (4)¹². A decir de Bajtín, estas figuras cómicas se encontraban a medio camino entre la vida y el arte (8). Esta característica les facilitaba inclinar su accionar en múltiples direcciones, a diferencia del resto de participantes (los espectadores), perteneciente a un mundo por demás rígido. En el caso de las producciones que analizo, el ambiente carnavalesco no se produce necesariamente en los tiempos dados oficialmente al carnaval, es decir antes de la cuaresma, sino que, ante el repliegue de los aparatos estatales del Perú formal, se extienden también prácticas y costumbres alternativas amorfas que contribuyen a diluir la homogeneidad identitaria urbana. Lo limeño pierde sentido único y sus manifestaciones más tradicionales a nivel popular desbordan los ambientes conservadores y del vals criollo y el elogio a la mazamorra morada. Esta carnavalización del espacio público posibilita la ocurrencia de un “achoramiento combi” en un momentáneo mundo al revés, donde ambos protagonistas parecen moverse libremente, siendo capaces de ver, percibir y recibir lo que les fue negado antes de sus transformaciones. En esta cultura combi, el mismo carnaval extiende su temporalidad y las formas carnavalescas abarcan infinidad de variantes, todas marcadas por esa crisis de autoridad, desbordamiento y fluidez del espacio público¹³.

El relajamiento temporal de las formas sociales crea estructuras de poder alternativas y estrategias de resistencias con la consecuente subversión momentánea de roles sociales que marca la trama de ambas producciones. En el primer caso, Juliana puede liberarse del padrastró y de las limitaciones de su condición femenina en un mundo machista, para insertarse en el universo de los niños de la calle llamados pirañitas. Por otro lado, Óscar, protagonista de *City of Clowns*, abandona temporalmente el ambiente letrado de su profesión periodística para comenzar un largo recorrido urbano que lo reconecta con la ciudad desde su nueva identidad errante de payaso.

Autobuses y pandillas en *Juliana*

La primera de las producciones, *Juliana*, fue realizada por el colectivo cinematográfico Chaski como contraparte de la película *Gregorio* (1985)¹⁴. En *Gregorio*, el colectivo sostiene un marcado interés por mostrar la peripecia migrante, concentrando su temática en la imposibilidad de inclusión cultural en la capital por parte de la familia llegada del interior del país. *Juliana*, en cambio, no es una historia de migrantes. Desde las primeras escenas es posible encontrar a la niña de aproximadamente trece años ya insertada culturalmente en el centro turgurizado y ruinoso de la capital. La muerte de su padre la ha sumergido en un mundo de injusticia y miseria cotidiana donde también la madre es víctima sumisa de su nueva pareja. Uno de los principales detonantes de la trama es la abusiva presencia y accionar del padrastró, que la empuja a concebir el plan de abandonar su casa. Ante la imposibilidad de sobrevivir en la calle, Juliana decide seguir los pasos de su hermano Clavito, disfrazándose de niño para tentar su ingreso en una pandilla de cantores y cómicos ambulantes dirigidos por un brutal patrón llamado don Pedro. Este audaz plan propicia su empoderamiento a través de su transformación y el reclamo de plena participación en la cultura combi.

Hay dos momentos claves en esta película que reafirman cómo el repliegue de la formalidad (estado, familia, escuela) propicia la transformación de la protagonista, posibilitando interacciones sociales marcadas por la imprecisión e indefinición que serán aprovechadas por ella. Me refiero a las secuencias de la aceptación de la protagonista, ya con el nombre de Julián, y a su incursión, junto al equipo designado por Don Pedro, en una unidad de transporte, convirtiéndola en un mercado/teatro sobre ruedas.

El espacio de representación de la primera secuencia es el universo masculino de la guarida ilegal de Don Pedro. Si bien los planos de la escena

12. Me refiero a personajes capaces de convertir lo sacro en profano alto en bajo, lo ancho en angosto, el llanto en risa, el canto en conversación, etc. Todo dentro del marco impreciso de la representación.

13. Es importante agregar que presentar espectáculos dentro de un escenario ambulante, movable, de rutas poco definidas, potencia todavía más impredecibilidad de sus ejecutantes. En los minutos de la actuación, existe licencia para burlarse tanto del conductor y su cobrador, quienes los han recogido sin cobrarle el pasaje, como de cualquier otra persona o institución. Nada de lo que digan quedará grabado ni habrá una medición artística de la performance.

14. Al respecto, Alejandro Legaspi, miembro de Chaski señala al diario *El Comercio* que “*Juliana* surge en un festival de cine europeo, luego [de] que una productora que vio la película ‘*Gregorio*’ y le encantó, nos propuso producir una historia que tenga a una mujer en el rol protagónico. A nosotros la idea nos pareció genial y fue tomando forma después de leer en el diario *El Comercio* una pequeña nota sobre un señor que explotaba niños, les daba un lugar donde vivir, los alimentaba, pero a su vez, les hacía trabajar”.

inicial corresponden al ambiente cerrado del escondite-escuela de mendigos, la distribución de los personajes asemeja ya a la audiencia cautiva de una unidad de transporte público y toda la interacción que se produce corresponde a un entrenamiento y una prueba para incursionar en el mercado móvil que son los autobuses. En esas condiciones Juliana socializa su cambio de identidad al aparecer en la reunión de la pandilla. Al verla, Don Pedro pregunta:

“¿Y tú, huevón, ¿quién eres?”.
“Yo, Julián”.
“Y ¿Cómo chucha llegaste acá?”.
“Yo, chineando, pero no soy soplón”.
“¿Y qué quieres?”.
“Cantar en el microbús”.

En el intento de forzar el derecho a la ciudad-mercado, vemos que el deseo o la aspiración al espacio público apunta al espacio móvil o movable de las unidades informales de transporte. Si en *Gregorio* los niños vendedores y payasos preferían emplazamientos fijos, Juliana refiere claramente que ella quiere cantar en los autobuses. En esa práctica, los cantantes no van a intercambiar más que su condición de niños abandonados, sus bromas y fragmentos de canciones por las monedas que puedan recolectar. Para ello, existe un previo entrenamiento en el cual se enfatiza su situación miserable, amalgamando risas y llanto para placer y aprobación del patrón. La canción escogida es “Chofercito carretero”, que reafirma el carácter intermedial de la película y auna el texto de la canción al “ruido del mundo” del universo de representaciones peruanas de las últimas décadas del siglo XX. Una vez recibida la rápida instrucción, Julián se instala en el centro del grupo y comienza su interpretación con exagerado dramatismo:

Chofercito carretero
Llévame, llévame lejos
Siento que me desespero
Si la llamo y no viene
Me dicen que no me amas
Me cuentan que no me quieres
Ya no quiero yo la vida
Si tu amor de mí se olvida¹⁵.

Aunque el tema central de la canción, y subtexto en esta escena, es el amor no correspondido, la premisa que da vida a la historia de la canción es la posibilidad de encontrar cierta libertad y alejamiento del sufrimiento usando una unidad de transporte público¹⁶. El pedido de ser llevado lejos es muy concordante con la característica informal de la red de transporte tanto metropolitana como nacional que privilegiaba la iniciativa individual y la espontaneidad de las rutas. Ante la impotencia de administrar el transporte público y la poca capacidad de la empresa Enatru Perú, inaugurada en 1975, las sucesivas administraciones estatales habían concesionado una enmarañada red de líneas o rutas a los denominados Comités de Transporte. Estos se identificaban mediante una extensa combinación de gamas y colores, y se subdividían en diversas sub-rutas, atendiendo tanto al vertiginoso e impredecible crecimiento de la ciudad como a las rivalidades entre los propietarios de las unidades¹⁷. Tanto en texto (infraestructura urbana y organización social de la pandilla) como en subtexto (canción del grupo Los Shapis), el repliegue de la formalidad otorga herramientas y espacios imprecisos utilizados por Juliana para su transformación e inserción en la dinámica social que le estaba vedada por su condición femenina. Finalizada su interpretación, Julián recibe la calurosa aprobación de Don Pedro, quien recomienda los grupos de trabajo para posibilitar la incursión del nuevo niño ahorado. Esta escena final de la secuencia se produce en un emplazamiento fijo y es deudora de una estética de supervivencia propia del Neorrealismo italiano pues privilegia una *mise en scène* de escondites y hogares ruinosos a media luz, tan abandonados como sus protagonistas. Sin embargo, la interacción o performance del grupo está completamente pensada para la versatilidad urbana de Lima de fines del siglo XX.

15. “Chofercito carretero” es una de las canciones emblemáticas del grupo Los Shapis. Este grupo fue uno de los más populares del género chicha a finales del siglo XX y fue el único grupo musical peruano que protagonizó una película con regular éxito comercial.

16. El texto “Transporte Urbano en Lima Metropolitana: Un desafío en defensa de la vida” nos informa que “cada año mueren 3.400 personas por los accidentes de tránsito en el territorio nacional y, de estas personas, aproximadamente 8002 mueren en Lima Metropolitana. Los vehículos que más participación tienen en los accidentes que ocasionan muertes son el ómnibus y la camioneta rural (combi)”. (15) Las cifras reflejan que el retroceso del estado originó formas relajadas y liberadas de expresión social en sus inicios. El relajamiento regulatorio fue propiciado por el propio estado a inicios de los noventa, causando una corriente de amoralidad y el aumento del desorden en el transporte en términos de eficiencia y calidad de vida, las mismas que ya se encontraban bastante deterioradas desde años antes. Las cifras de muertos y accidentes aumentaron exponencialmente.

17. Existen innumerables casos como el de la línea 110 que cubría originalmente el servicio en el cono este desde Santa Clara, en Ate Vitarte, hasta el centro de Lima. Con el crecimiento de la comunidad urbana de Huaycán, esta línea optó por subdividir sus rutas, atendiendo también a los asentamientos humanos y nuevas lotizaciones que surgían alrededor de la carretera central, como Tilda, Raucana, etc. En no pocas ocasiones, los choferes cambiaban de improviso la ruta si consideraban que el cambio sobre la marcha traía más ganancias, ignorando a los pasajeros de la ruta original en el camino. La característica errática de esta fórmula de comités empeoró con la aparición de unidades de transporte enteramente “piratas”, usualmente más pequeñas y con personal más joven, denominadas combis. Este proceso llegó a impactar tanto en el imaginario peruano que a la dinámica social de los noventa se le comenzó a llamar “cultura combi”.

Un segundo momento en *Juliana* que muestra la importancia de los espacios públicos móviles e indefinidos, se produce durante la incursión de los niños en el inmenso mercado ambulante. La construcción de ese espacio diegético comienza con tomas abiertas de la ciudad enfocadas en el tráfico urbano y el transporte colectivo, dejando en segundo plano los monumentos y las multitudes que atiborran las calles y plazas. La Lima a la que incursiona Juliana es la de los edificios decadentes de las producciones audiovisuales urbanas de fines de los setenta e inicios de los ochenta, pero tiene la novedad de la vitalidad y el abigarramiento propias del grupo Chaski. Sobre ese fondo arquitectónico donde antes podían aparecer personajes desequilibrados arrastrándose lentamente, bullen ahora multitudes.

Esta organización visual con grandes planos y buses multicolores de todo tamaño se presenta en paralelo con la voz en off de los niños cantando “Consejo de oro”, viejo tango de los años treinta, hecho famoso en el Perú en el género denominado bolero. Si bien las tomas de la ciudad organizan nuestra comprensión del universo diegético, el discurso de la película se expresa al interior del autobús donde se produce el intercambio comercial y donde Julián puede realizarse como trabajador y pandillero. Es decir, la narrativización del espacio público se produce no solamente proyectando el encuadre (o la viñeta, como veremos en *City of Clowns*) hacia el exterior de la unidad, sino volcando el interés del espectador hacia el espacio simbólico y comercial más importante: el interior del vehículo.

De regreso, desde el escenario móvil al emplazamiento fijo del escondite en ruinas, la película denuncia también la brutalidad de las relaciones de género sin recurrir a la violencia explícita mostrada anteriormente en las escenas del padrastro. Los disfraces y las transformaciones que protegen temporalmente a Juliana se muestran también múltiples ya que no son solamente genéricos. Esto se evidencia en la frase de Don Pedro al ver a Julián lavándose después de su trabajo, en la escena que concluye esta secuencia: “Oye carajo, no te laves demasiado. ¡Para este trabajo hay que estar sucio!”.

El comentario de Don Pedro, jefe y único adulto en el grupo, muestra la importancia de las múltiples máscaras y disfraces en la diégesis. La niña no solamente debe ser Julián sino que, sobre la careta que lleva, su labor comercial le impone también la suciedad. Juliana, sin embargo, se sigue lavando después de la partida de su jefe, aumentando la ambigüedad de su identidad y moldeando su proceso de resistencia, “achorándose” o “desachorándose” de acuerdo con las circunstancias. Finalmente, en ese entrar y salir, su identidad femenina será descubierta, problematizando la consolidación de su achoramiento, pero desencadenando una dramática rebelión colectiva y la fuga de los niños mendigos. Esta colaboración grupal resulta tan significativa en la trama como en el proceso cinematográfico ya que los niños actores (huérfanos que cuentan sus propias historias) consiguen influenciar en ciertas decisiones y mezclar sus experiencias personales con la trama central. Como vemos, el colectivo Chaski, prioriza la denuncia social en *Juliana*, importante en el formato híbrido entre drama de ficción y documental, a través del uso frecuente y directo de elementos certeros de su universo “real”.

Plazas y payasos en *City of Clowns*

La intención colectiva, iniciada desde los primeros momentos de la formación de Chaski, con integrantes venidos de diversos países a insertar sus ideas y producciones en un circuito enteramente hecho y pensado para el Perú, se distingue de la dupla Alarcón-Alvarado. Daniel Alarcón, escritor y periodista, vive en Estados Unidos desde los tres años y Sheila Alvarado, artista plástica e ilustradora limeña tiene a la ciudad como experiencia de vida y creación. Si bien la interacción entre ellos pertenece a un nivel tecnológico marcado por presencias virtuales su colaboración parte de la trama de Alarcón y se plasma gráficamente con los aportes de Alvarado. Al respecto, Cynthia Vich resalta la naturaleza transnacional de *City of Clowns*:

[L]a creación artística hecha a dúo a través de un diálogo mediado por la tecnología, así como la ruptura del espacio único "real" a partir de la indispensable presencia de un mecanismo de intermediación, dan cuenta de esa gradual hegemonía que van adquiriendo los procesos transnacionales en la época actual. De manera análoga a lo que ocurre a nivel de la producción de bienes en la esfera económica, esta dimensión "globalizada" de la autoría implica, por un lado, cierto grado de desterritorialización y, por otro, cierta rearticulación del modelo moderno de novela como obra original de un solo autor. (195)

En la desterritorialización del circuito de producción se hace evidente la figura omnipresente del payaso dentro de un ambiente carnavalesco más frecuente en la urbanidad latinoamericana de donde proviene Alvarado que en los contextos suburbanos de Alabama, donde Alarcón gestó la primera versión literaria. Esta complementación transnacional entre el inglés del texto y la versión gráfica potencia aún más la importancia del payaso como elemento doblemente periférico, presentándose dentro de la trama como personaje transgresor plagado de incertidumbre y en el universo extratextual como un referente poco conocido, asociado por los receptores anglófonos a prácticas culturales latinoamericanas. Esto no ocurre en las versiones traducidas al español donde la socialidad del texto y contexto no alcanzan los mismos ribetes transnacionales.

La novela gráfica de Alarcón y Alvarado enfoca gran parte de su trama en el enfrentamiento de un joven periodista llamado Óscar con las memorias activadas por la muerte de su padre. En el proceso de recolectar huellas de múltiples pasados como estudiante ejemplar y miembro de una banda familiar dedicada a robar casas, está encargado de realizar un reportaje sobre los payasos que trabajan de forma ambulatoria en la capital peruana. Para cumplir su cometido, Óscar termina disfrazándose de payaso y entrando en la espiral de su objeto de estudio al convivir con ellos durante varios días. Aunque su transformación en payaso ambulante está ligada más a una comisión periodística, es ese deambular el que dispara el reconocimiento de su pertenencia a la cultura combi mediante el achoramiento del protagonista. Cabe recalcar que la comisión que le encargan no es casual ya que a lo largo de la trama se hace constante referencia a la presencia de payasos como fenómeno frecuente en calles, plazas y autobuses. Como vemos, la necesidad de comprensión de ese fenómeno social se hace evidente dentro de la diégesis, de allí la importancia de su comisión periodística recorriendo la ciudad. Dentro de este entramado textual, me interesa señalar dos momentos trascendentes que resaltan tanto la importancia de la nueva dinámica político-social que opaca la memoria histórica inscrita en calles monumentos o edificios, como la inscripción de centralidades o identidades fugaces, fluidas o ambulantes, creadoras de estas nuevas dinámicas.

El primer momento se produce durante el inicio de la temporada de carnavales, en medio de multitudes de participantes de la ciudad-mercado, protestas callejeras y marchas repentinas. Ese tiempo diegético se plasma formalmente con una distribución de viñetas rectangulares de forma vertical dominada por información textual de un narrador que no aparece en escena. Predominan también los ángulos en contrapicado y planos amplios en perspectiva donde los edificios vetustos se abigarran en los extremos de la viñeta, dejando paso al texto en primer plano. Esta composición texto-imagen menoscaba la importancia del narrador y acentúa el simbolismo del medio ambiente, cuya importancia no se limita a una simple calle. El Jirón de la Unión es uno de los puntos de referencia más emblemáticos de la Lima tradicional, enlazando espacios de gran circulación humana y simbólica como la Plaza Mayor y la Plaza San Martín. Junto a edificios de matriz colonial como el Club de la Unión ahora se queman discos compactos y, en otros como el Palais Concert donde se discutían los giros estilísticos de Abraham Valdelomar, ahora se aprende inglés al paso:

I sat watching Lima pass by on the Jirón:
A pedestrian mall or roast chicken joints and tattoo parlors, of
stolen watches and burned CDs. Colonial buildings plastered over
with billboards and advertisements.
Jeans made at Gamarra to look like Levi's; sneakers made in Llaoca
to look like Adidas. A din of conversations and transactions: dollars
for sale, slot machines.
English tapes announcing, "Mano"-pause, pause- "Hand."
Blind musicians singing songs. Pickpockets scoping tourists. The
city inhaling. (48)

Al final de esta descripción, el tiempo comienza a avanzar mediante el salto a la narración. El centro urbano, campo de batalla constante, queda vacío de policías y manifestantes, dejando en evidencia puntos de referencias e infraestructuras de la Lima tradicional: "Then, from the Plaza San Martín, the whole world was running toward me, and past me, on to the Plaza Mayor. Metal gates closed with clangs and crashes all along the Jirón de la Unión. The cops disappeared. I imagined the worst [...]" (50). En ese aparente vacío, la información gráfica comienza a recuperar importancia.

A manera de una diégesis apocalíptica, las viñetas, antes ordenadas verticalmente, comienzan a agolparse en sucesión repetitiva del mismo motivo: el temor del inexperto periodista ante el repliegue de la formalidad se manifiesta mediante una serie de acercamientos a su rostro, llegando hasta un plano detalle que tiene la intención de involucrar al receptor en la dramática atmósfera del centro de la ciudad. Estos acercamientos a la expresión facial de Óscar se superponen al gran plano general que sirve de fondo. Debajo de campanarios y ventanales coloniales desprovistos de protección institucional, los limeños corren también buscando refugio. Los diversos planos y la ilusión de movimiento expresada por el desplazamiento apurado de los transeúntes sobre un fondo en perspectiva se ofrecen como elementos cinéticos que intensifican el dramatismo de la situación: "I ran to the end of the block and watched the people scatter. Then the Jirón was empty, and before me was one the strangest thing I'd ever seen" (50). El párrafo final que acompaña la secuencia es invadido gráficamente por las sombras de los amenazantes personajes de la página siguiente, acelerando el ritmo de la acción. Bajo estas condiciones, la yuxtaposición de espacios y la proyección de una página (o lámina) sobre la otra crean el entorno visual para la llegada de quince niños lustrabotas liderados por un payaso, que con su sola presencia causan pavor en la ciudad.¹⁸

Como los miembros de la pandilla en *Juliana*, los niños lustrabotas que invaden el centro de la ciudad, más que representar amenazas, manifiestan una serie de carencias como la falta de referentes paternos, sanidad y protección: "dressed in secondhand clothes, sneakers worn at the heels, donated shirts with American logos. Some were so young they were dwarfed by their kits [...] All were skinny, fragile, and smiling" (51). Si en *Juliana* don Pedro implementaba y reforzaba su propio sistema de explotación, en esta nueva urbanidad donde toda autoridad parece haber desaparecido los niños lustrabotas se muestran liberados. De potenciales víctimas del abandono, se han transformado en formas atemorizantes en su estafalaria marcha por el centro de la urbe, liderados por un payaso en zancos "twice their height, dancing elegantly around them in looping figure, eights arms extended like the flapping wings of a bird" (51). Bajo el aparente desorden que detalla el temeroso periodista, fluye la dinámica de la cultura combi: mientras los participantes de protestas sociales ciudadanas son llamados depredadores y sus acciones no causan mayor impacto en la narración, los pirañas (niños ladrones)/lustrabotas/payasos copan todos los espacios simbólicos de la ciudad y proyectan su larga sombra en el Jirón. Confundido dentro el cambiante orden social, el mismo Óscar recuerda su antiguo apodo de piraña por su origen social y étnico cercano a los niños de la calle. El piraña de sus tiempos escolares, ahora integrante de las capas letradas de la ciudad, se asombra y atemoriza ante la presencia de los pirañas del Jirón de la Unión, mostrando lo impreciso de sus identidades que van a acentuarse en el febrero carnavalesco de Lima.

18. En una calle como el jirón de la Unión, transitada por miles diariamente, las características de estos quince niños parecen crear un puente entre el universo diégetico y la autoría, pues cualquier asiduo visitante del centro de Lima y mucho más aun un periodista, estaría algo más acostumbrado a estas repentinas apariciones.

El segundo momento nos muestra ya al protagonista interiorizando su faceta de payaso errante, aprendiendo a naturalizar movimientos y comportamientos hasta experimentar una nueva metamorfosis identitaria a través del ahoramiento: “I felt outside myself, and I liked it” (84). Esto se concreta, sin embargo, no solamente dentro del paisaje urbano abarrotado de nuevos símbolos alternativos a los monumentos, plazas y placas conmemorativas del centro de Lima, sino dentro de un mercado también cambiante e indeterminado. Me refiero a la red de autobuses del transporte público en la cual los payasos exhiben su ahorada performance. Proveído del anonimato en la informal y descentralizada red económico-social —“It surprised me how relaxed I was, and how invisible” (84) —, Óscar puede comprender mejor la dinámica vista anteriormente en el Jirón de la Unión, perder el temor inicial y ser uno más en la ciudad de payasos que imagina. Pero es en la red de transporte donde la nueva identidad consolida su potencial. Comparando ambos momentos, comprobamos que el proceso de reconocimiento de la ciudad, iniciado temerosamente en el Jirón de la Unión, se ha completado, no en las plazas o calles del centro urbano, sino en la red móvil de autobuses.

Si Juliana conseguía insertarse en la ciudad-mercado a través de la personificación de un Julián ahorado, es también a través del disfraz que Óscar se escapa de los límites de la ciudad formal donde se ha insertado como periodista: “Lima on display, in all her grandeur, the systems of the city becoming clear to me”. Estructuralmente, la *mise en scène* repite (como en el caso de *Juliana*) una escenografía que se vuelca hacia el espacio simbólico y comercial del interior del vehículo de transporte público. La imagen usada como herramienta narrativa es la de los payasos controlando el proceso comunicativo y comercial, persuadiendo a la audiencia sentada frente a ellos. A diferencia del narrador testigo, pero ausente visualmente en la secuencia del Jirón de la Unión, Óscar se convierte en protagonista de la escena donde, acompañado de otros dos payasos, suben a intercambiar bromas por monedas.

Al final de la trama, los saberes obtenidos durante su recorrido como payaso y el simbolismo del disfraz que sigue usando después de entregar su reportaje, le ayudan a encontrar el camino silencioso de su infancia hasta la casa del patrón de la madre y antiguo mecenas. Una vez se reencuentra con su madre, Óscar se permite reconfortarla sin comprometer más que una parte de sus identidades: “I won’t leave you.” Su condición de payaso carnavalesca el dramatismo de la promesa y le permite abiertamente ser amable y ahorado a la vez: “But a shiver passed over me. In my heart I knew the clown was lying.”

A manera de conclusion

Como comprobamos en ambas producciones, el imaginario urbano se encuentra íntimamente ligado a la trascendencia de las relaciones socio-comerciales de la ciudad-mercado, sea a través de la interpretación de una canción de un falso niño o del disfraz grotesco de un payaso. El ámbito privilegiado de este proceso se extiende desde calles y plazas hacia el espacio incierto, movable e itinerante de las unidades de transporte público limeñas. Esta aparente “tierra de nadie” permite a Juliana y Óscar encarnar no solamente una transformación carnavalesca en niño y payaso, sino también encontrar una momentánea liberación en el recorrido errante. En texto y contexto, las plazas públicas de intercambio comercial e identitario se han convertido en móviles y transitan por las arterias de lo que se denominó el “monstruo de un millón de cabezas” a mediados del siglo XX. Varias décadas después, los nuevos habitantes de la ciudad, a diferencia de las multitudes del cuento de Congrains,¹⁹ encuentran el medio ambiente que posibilita sus procesos de ahoramiento, pero que no termina en la satisfacción de “apetitos sin límites”, sino en la adecuación a un proceso de constantes intercambios en la cultura combi.

Separadas por más de veinte años, distancias físicas y fronteras lingüísticas, *Juliana* y *City of Clowns* nos muestran que el término ahoramiento no es

19. Me refiero al cuento “El niño de junto al cielo” (1954), donde el joven protagonista, incapaz de comprender las reglas y códigos urbanos, termina estafado por su supuesto socio.

solamente una crítica a comportamientos que en muchos aspectos anteceden a la aparición masiva de unidades informales de transporte urbano. La representación de diversos procesos de achoramiento ha nutrido el universo diegético de los productores urbanos, con una producción eminentemente hecha para un público peruano hasta la primera década del siglo XXI, cuando esfuerzos multimodales y multilingües producen una novela gráfica de alcances transnacionales.

Si la cultura combi es la cultura del “sálvese quien pueda” en la “tierra de nadie”, ambas historias evidencian prácticas ocultas que resultan claves para indagar sobre la construcción de sus sujetos sociales en las producciones culturales, más allá de los reportajes periodísticos o la comedia sabatina. En el mismo contexto de estas representaciones, la dinámica urbana, sea o no combi, sigue posibilitando procesos de achoramiento como estrategias capaces de inspirar narrativas de alcances transnacionales.

ISSN: 1523-1720
Issue / Número 45
June / Junio 2021

BIBLIOGRAFÍA

Alarcón, Daniel y Sheila Alvarado. *City of Clowns*. Riverhead Books, 2015.
Amat y León, Carlos. *El Perú nuestro de cada día: nueve ensayos para discutir y decidir*. Lima, Perú: Universidad del Pacífico, 2006.

Arroyo, Carlos. "Juliana: el nuevo rostro de la clásica cinta del Grupo Chaski a 30 años de su estreno" *El Comercio*. <https://elcomercio.pe/luces/juliana-el-nuevo-rostro-de-la-clasica-cinta-del-grupo-chaski-noticia/> Visitado 28 de noviembre de 2019.

Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la edad Media y el Renacimiento*. Traducción de Julio Forcat y César Conroy, Darcal, 1974.

Brown, Joel. *The Children's Film. Genre, Nation and Narrative*. Wallflower, 2017.

Catalá, Jorge, Paulo Drinot y James Scorer (Editores). "Introduction" *Comics and Memory in Latin America*. University of Pittsburgh Press, 2017

Chaski. *Gregorio*. Grupo Chaski, 1984.
---. *Juliana*. Grupo Chaki, 1988.

Chiang, César Mejía. *Cultura popular limeña y prensa chicha*. Lima: Editorial Mesa Redonda, 2016.

Congrains, Enrique. "El niño de junto al cielo". *Lima, hora cero*. Círculo de novelistas peruanos, 1955.

Davies, Dominic. *Urban Comics: Infrastructure and the Global Contemporary City in Contemporary Graphic Narratives*. Routledge, 2019.

Davison, Tito. *Natacha*. Panamericana, 1971.

Díaz Albertini, Javier. *Redes cercanas. El capital social en Lima*. Universidad de Lima, 2010.

Drinot, Paulo. *La Patria Nueva: Economía, sociedad y cultura en el Perú, 1919-1930*. Editorial A Contracorriente, 2018.

García Alonso, María; Julián López García; Honorio Velasco Mailló. *Equipaje para aventurarse en antropología: temas clásicos y actuales de la antropología social y cultural*. UNED, 2012.

Eissner, Will. *A Contract with God*. Norton, 1978.

Hornback, Robert. *Racism and Early Blackface Comic Traditions: From the Old World to the New*. Palgrave Macmillan, 2018.

BIBLIOGRAFÍA

Informe defensorial N° 137 “Transporte Urbano en Lima Metropolitana: Un desafío en defensa de la vida”. *Defensoría del Pueblo*, Lima, 2008.
https://www.defensoria.gob.pe/modules/Downloads/informes/defensoriales/informe_137.pdf Visitado 28 de noviembre de 2019.

Jenkins, Henry. Introduction: “Childhood Innocence and Other Modern Myths” in *The Children's Culture Reader*. NYU Press, 1998.

Joffré, Gabriel Ramón. *El guion de la cirugía urbana, Lima 1850-1940*. Ediciones Universidad Católica de Chile, 2007.

Lombardi, Francisco. *Maruja en el infierno*. Inca Films, 1983.

Los Shapis. “Chofercito”. *Por los caminos del Perú*. Horóscopo, 1985.

Manrique, Nelson. *El tiempo del miedo: la violencia política en el Perú, 1980-1996*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2002.

Matos Mar, José. *Desborde popular y crisis del Estado*. IEP, 1984.

Núñez, Evelyn. *Novela gráfica peruana*. Tesis de maestría. Universidad Católica del Perú, 2010.

Orrego Penagos, Juan. *Enfermedades, epidemias y muerte en Lima. siglo XIX*, 22 de febrero de 2009.
<http://blog.pucp.edu.pe/blog/juanluisorrego/2009/02/22/enfermedades-epidemias-y-muerte-en-lima-siglo-xix/> Visitado 28 de noviembre de 2019.

Peirano, Luis y Abelardo Sánchez León. *Risa y Cultura en la televisión peruana*. DESCO, 1984.

Shiel, Mark. “Cinema and the City in History and Theory.” Shiel, Mark, and Tony Fitzmaurice (Eds). *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global*, Blackwell, 2001, pp. 1-18

Silva Santisteban, Rocío. *El Factor asco: Basurización simbólica y discurso autoritario*. Editorial Académica Española, 2019.

Sotil, Rodolfo Monteverde. “Política internacional de la posguerra del Pacífico, remodelación urbana y proyectos escultóricos de Lima: El monumento público a Francisco Bolognesi y los Caídos en la Batalla de Arica (1905)”. *Historia*, 50.2 (2017): 663-697.

Vich, Cynthia. “De cartografías, alegorías y testimonios gráficos: Ciudad de Payasos, entre texto e imagen”. *Escritura e imagen en Hispanoamérica: De la crónica ilustrada al cómic*. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 2015.

BIBLIOGRAFÍA

Zolezzi, Mario. "Hay una nueva Lima hablando de sí misma". *Zicarioazul*, 12 de noviembre de 2006. <http://zicarioazul.blogspot.com/2006/11/hay-una-nueva-lima-hablando-de-si-misma.html> Visitado 28 de diciembre de 2019.