

Estrategias performativas del *tipo* en las agrupaciones callejeras del Carnaval de Cádiz 2020: La Anganguíssima, Las Juanis Joplin y Los Masoquistas

Pedro Granero
granero.pedro@gmail.com

Palabras clave:

Carnaval. Cádiz. Tipo. Personaje. Liminalidad. Mediación. Teatro Popular.

Resumen:

La configuración del *tipo* en el Carnaval de Cádiz se puede vincular, desde la perspectiva de los estudios teatrales, con la noción de personaje. Este estudio analiza cómo opera el *tipo* en las producciones escénicas de las agrupaciones callejeras del Carnaval de Cádiz. Para ello, se ha seleccionado un corpus formado por tres agrupaciones de la edición Carnaval 2020 a través de los cuales se realiza un análisis semiótico y fenoménico sobre sus realizaciones escénicas. El estudio analiza las dinámicas que el *tipo* genera estos genera tanto en el campo del sentido como en el campo de la experiencia. Las conclusiones que se extraen del estudio son la capacidad lúdica del *tipo* para multiplicar los significados que se producen y la capacidad de mediar entre elementos de ficción con los de la realidad del acontecimiento.

Performative strategies of the type in the street groups of the Carnival of Cádiz 2020: La Anganguíssima, Las Juanis Joplin and Los Masoquistas

Key Words:

Carnival. Cádiz. *Typo*. Character. Liminality. Mediation. Popular Theatre.

Abstract:

The configuration of the *type* in the Carnival of Cádiz can be linked, from the perspective of theatrical studies, with the notion of character. This study analyzes how the *type* operates in the stage productions of the street groups of the Cádiz Carnival. For this, a corpus made up of three groups of the Carnival 2020 edition has been selected through which a semiotic and phenomenal analysis is carried out on their stage performances. The study analyzes the dynamics that the *type* generates these generate both in the field of meaning and in the field of experience. The conclusions drawn from the study are the *type's* playful capacity by multiplying the meanings that are produced and the ability to mediate between fictional elements with those of the reality of the event.

1. Presentación

El Carnaval¹ de Cádiz es uno de los mayores eventos carnavalescos de la península ibérica, tanto por su popularidad, como por la cantidad y calidad de las expresiones artísticas que acoge en su seno. La mayoría de estas expresiones tienen como elemento central la copla y operan como realizaciones escénicas que se desarrollan en el espacio público del centro histórico de Cádiz durante la semana de Carnaval².

El presente estudio fija su atención en las estrategias performativas³ de un elemento concreto de las realizaciones escénicas del carnaval gaditano como es el *tipo*⁴, a través de su aparición y funcionamiento en una variante concreta del carnaval como son las agrupaciones callejeras. Con el fin de clarificar de manera preliminar este objeto de estudio, cabe señalar que las realizaciones escénicas del carnaval de Cádiz son ejecutadas por agrupaciones y tienen como material central la transmisión e interpretación de un repertorio de coplas en las calles del centro histórico de Cádiz. La copla es el nombre genérico que se utiliza para las composiciones musicales y literarias del carnaval gaditano. Se trata de un elemento del fenómeno que aborda su carácter literario y musical. Las realizaciones escénicas y la copla están mediatizadas por un ente ficticio encarnado por los *performers* que toma el nombre de *tipo* y que da nombre a la agrupación, elemento que se presenta como eje de esta investigación

El *tipo* es un elemento propio y característico del carnaval gaditano que alude a una entidad diferente del *performer*, estereotipado, que en la

¹ Seguiremos la ortografía propuesta por Páramo [2016] en relación a la mayúscula para referirse a la festividad y la minúscula al referirnos al género.

² Los actos oficiales del Carnaval gaditano comienzan el jueves anterior al Miércoles de Ceniza y terminan el domingo siguiente a esta fecha, el Domingo de Piñata, con la quema de la Bruja Piti.

³ Con estrategias performativas nos referimos a las diferentes maneras en las que opera el tipo en las realizaciones escénicas. La consideración de estrategia define que su disposición y articulación responden a unos fines concretos como son los lúdicos. En tanto que transforman el propio acontecimiento y generan efectos tanto fenoménicos como de significado, consideramos estas estrategias performativas.

⁴ El hecho de estar en cursiva responde a ser un concepto clave para nuestro estudio, propio del Carnaval gaditano, que será utilizado a lo largo de todo el texto.



comparación con otras teatralidades se podría vincular a las nociones de personaje arquetípico. Sin embargo, siguiendo el planteamiento de Abirached [2011:21], más que atender a la definición del *tipo* o la comparación de este elemento con otras teatralidades, el presente estudio busca analizar la manera en la que este opera o entra en juego en las realizaciones escénicas que se dan en el carnaval gaditano, específicamente en una variante concreta: las de las agrupaciones callejeras. Estas agrupaciones tienen como característica fundamental la de no responder a la normatividad propia de un concurso oficial realizado en un teatro y transmitido por televisión, así como por estar motivadas únicamente por fines lúdicos [Páramo, 2016: 260-279]. Esta característica implica para todos los elementos de sus realizaciones escénicas, especialmente refiriéndonos al *tipo*, una relación de permeabilidad con el propio acontecer lúdico del encuentro con el público y, en consecuencia, la emergencia de dinámicas de autopoiesis. Así, la hipótesis de la que parte esta investigación es que el *tipo* opera, dentro de este marco de encuentro con el público, como un mediador entre el propio mundo ficcional que genera (y referencia) y la experiencia del acontecer de la realización escénica en la que se ubica. Esta condición mediadora se sustentaría en unas estrategias performativas precisas y produciría unos efectos lúdicos cuyo análisis resulta de gran interés para los estudios teatrales.

El valor que tiene para este campo la investigación sobre las estrategias performativas del *tipo* y los signos que lo constituyen en las realizaciones escénicas de las agrupaciones callejeras del carnaval de Cádiz reside en varios factores. El primero es que el *tipo* es un elemento eminentemente teatral vinculado a la noción de personaje y que, por tanto, permite la conexión con diversas teatralidades. De esta manera, analizar cómo opera el *tipo* dentro de este fenómeno permite establecer posteriormente vinculaciones y genealogías con otros tipos de personajes de la historia del teatro como, por ejemplo, el arquetipo de la Comedia del Arte o el gracioso de la comedia del Siglo de Oro. En segundo lugar, el hecho de



ser gestado en un fenómeno carnavalesco permite, a partir de este estudio, establecer comparativas entre su manera de operar y los elementos constituyentes de la cosmovisión carnavalesca que atraviesa una parte importante de la cultura popular de Occidente desde al menos la Edad Media [Bajtín, 1987]. Por último, la óptica experiencial que vehicula nuestra hipótesis de trabajo y nuestro cuerpo teórico permite generar un vínculo con la escena contemporánea, en tanto que establece especial interés a la dimensión performativa.

2. El Carnaval en la investigación

El Carnaval de Cádiz ha sido estudiado desde diversos ámbitos del conocimiento⁵: Por la especificidad del objeto de estudio, nuestro análisis no recoge todos ellos, puesto que sería inabarcable, sino los más significativos a la hora de orientar el presente trabajo. Desde lo más general a lo más particular, comenzamos por el estudio histórico Alberto Ramos Santana titulado *Historia del Carnaval de Cádiz. Época contemporánea* [1985] que describen la evolución del Carnaval de Cádiz. Si seguimos fijando la atención sobre las propias expresiones artísticas del Carnaval, encontramos como referencia la tesis doctoral de María Luisa Páramo, *El Carnaval de Cádiz como factoría de literatura popular: un acercamiento al proceso de creación y transmisión de sus coplas* [2016]⁶. Esta obra analiza, desde el ámbito de la comunicación, la producción literaria en forma de copla y su transmisión, ofreciendo conceptualizaciones y una nomenclatura clara sobre diferentes aspectos que atañen a nuestro objeto de estudio. Por otra parte, en la aproximación a la variante de las agrupaciones callejeras y su contexto, nos relacionaremos con la obra de Carmen Guerrero Quintero y Abel Al Jende Medina en su estudio antropológico y etnológico sobre las

⁵ Este campo de estudio, además, ha sido dinamizado por seminarios, primero, y luego por congresos sobre el propio Carnaval, fomentando esa pluralidad de enfoques, así como la posibilidad de propiciar comparativas y encuentros con otros eventos carnavalescos.

⁶ La autora publicó más tarde una adaptación ensayística de su tesis bajo el título *El carnaval de las coplas, un arte de Cádiz* [2017].



agrupaciones callejeras titulado *En la calle nos vemos. Agrupaciones callejeras del carnaval de Cádiz* [2012]. Por último, el libro de Susana Ginesta, titulado *Cadiwoman. El Superpoder del Feminismo Chirigotero* [2020] ofrece un testimonio de las perspectivas y experiencias sobre la producción y las realizaciones escénicas de la autora y *performer* de una de las agrupaciones callejeras que tomamos como muestra para este estudio: Las Juanis Joplin.

La reflexión sobre el *tipo* en el carnaval gaditano como algo más que un disfraz es una aportación bastante reciente, correspondiente a la tesis de Ana Barceló editada como ensayo con el título *El tipo en el carnaval de Cádiz. Una propuesta de catalogación* [2015]. En esta obra se expone cómo «el *tipo* nace como concepto carnavalesco en el siglo XIX y se refiere al disfraz como la encarnación de un carácter, y no exclusivamente a su aspecto material [...] sino que implica la concepción de un arquetipo estrechamente unido a la interpretación de un repertorio» [Barceló, 2015: 11]. Aunque el objeto de estudio tiene que ver con una genealogía, un recorrido histórico y una propuesta de catalogación de los *tipos*, y no tanto con un análisis de cómo este opera escénicamente, sí que encontramos dentro de este trabajo una característica que luego podremos comprobar en el análisis: cómo a partir del signo lingüístico se describe explícitamente el propio *tipo*.

Aunque no sea su objeto de estudio, al *tipo* también se refieren dos de los trabajos citados anteriormente. Así pues, Páramo resume su definición del tipo como «un campo conceptual [...] dentro del cual el autor selecciona los elementos que conformarán la agrupación, desde la evocación de las músicas, las características de la interpretación y el canto, hasta los mínimos detalles léxicos de las letras» [Páramo, 2016: 316]. Por su parte, Al Jende y Guerrero definen el *tipo* como «la idea representada por la agrupación y comprende un disfraz, un nombre y un repertorio» [Al Jende y Guerrero, 2011: 144]. Como vemos en estos dos trabajos, se remarca la importancia del *tipo* en el ámbito de la producción y en su relación con la



copla; sin embargo, no se profundiza en la manera en la que este opera en la realización escénica puesto que no son su objeto de estudio principal.

3. El carnaval como acontecimiento

La carencia de estudios desde las artes escénicas sobre el fenómeno del Carnaval gaditano y las realizaciones escénicas que en él se inscriben, ubican como punto de inicio de nuestro estudio a ponencia de Blázquez Ruz dedicada al vínculo entre teatro y Carnaval, titulada *Carnaval y Teatro: apuntes sobre un idilio inconfesable* [2001]. En él se cuestionan las razones que han llevado a la desatención entre estos dos ámbitos, demostrando con herramientas de análisis propias de los estudios teatrales su estrecha vinculación. Concretamente, el autor utiliza primero al especialista de referencia en el estudio de la tradición carnavalesca, Mijail Bajtín, para señalar cómo la carencia de vinculaciones entre artes escénicas (y literatura) y Carnaval responde fundamentalmente al criterio de unas élites que definen qué es merecedor de entrar a formar parte de la historia del teatro y cómo omiten «mencionar todo cuanto encierre resonancias populares» [Blázquez Ruz, 2003: 39]. Posteriormente, Ruz recurre a las herramientas de la semiótica teatral dispuestas por la autora alemana Erika Fischer-Lichte en *Semiótica del teatro* [1999] para demostrar el carácter teatral de las expresiones artísticas del Carnaval. En este sentido, y de manera más concreta, el autor recurre a la definición de teatro como «A representa X delante de B» [Blázquez Ruz, 2003: 43] y a la enumeración de signos teatrales (como son los cinéticos, los lingüísticos, etc.) que aparecen en las realizaciones escénicas del Carnaval.

Sin embargo, aunque las herramientas del análisis semiótico para nuestro trabajo son fundamentales, consideramos que no acaban de ser las más eficaces para analizar el ámbito de la experiencia. Para atender a esta segunda cuestión, necesitamos, por tanto, herramientas nacidas de perspectivas superadoras de la concepción de teatro como representación de un material previo o como texto. Es, en este sentido, en el que recurrimos a



las herramientas y conceptualizaciones desplegadas en el cuerpo teórico de *Estética de lo performativo* de Erika Fischer-Lichte [2011], que pone en el centro del análisis teatral precisamente aquello que acontece y que, por tanto, forma parte del orden fenoménico: lo performativo. Estas herramientas de análisis están vinculadas al concepto de realización escénica, que utilizaremos para denominar aquel acontecimiento en el que se inscribe el *tipo*. Para entender las consideraciones que trae consigo este concepto y la perspectiva que subyace en él, resulta muy clarificador atender al prólogo de la edición de *Adaba*, escrito por Óscar Cornago:

En tanto que realización escénica, el hecho teatral no puede ser entendido sino como aquello que se está haciendo en un escenario es decir frente a un público, durante un momento preciso, y lo que ahí está ocurriendo como resultado de unas acciones, de una organización del espacio y del tiempo, y sobre todo de la manera de relacionar unos elementos con otros [...] El sentido de este proceso, que no se puede entender sino como algo que está pasando, está sujeto a lo que pueda ocurrir entre estos elementos y al modo como unos afectan otros, algo que en cada ocasión va a ser distinto. Ahí pasa algo de lo que no se puede disponer, que no se puede trasladar a otro lugar, ni traducir a un lenguaje; ahí pasa algo que se está escapando tan pronto como está sucediendo y que pertenecen al orden de la experiencia. [Cornago, 2011: 18]

Este enfoque tiene como consecuencia para nuestro ámbito de estudio la concepción del repertorio y de la copla como el material central de la realización escénica, sin que esta se reduzca a la transmisión o representación de este material construido previamente⁷.

Por otra parte, junto al concepto de realización escénica tomaremos de los trabajos de Fischer-Lichte, el concepto de autopoiesis. Este viene a denominar en nuestro caso de estudio el proceso por el cual los hechos que se producen en el acontecimiento (las reacciones del público, el ruido, que

⁷ Esta perspectiva se concibe como una herramienta útil para fijar la atención sobre el hecho escénico y no tanto en el material literario. Sin embargo, esta visión no pretende negar un hecho incontestable como es la centralidad de la copla en la fiesta. Tanto es así que en muchas de las realizaciones escénicas de las agrupaciones callejeras se suele utilizar por parte del público la expresión «vamo a escuchá», que da cuenta precisamente de esta relación en la que la composición literaria tiene una posición de dominio sobre el resto de los elementos.



pase un coche o que un *performer* no se sepa bien una letra, etc.) se integran y se referencian en la propia realización escénica modificando los elementos de esta. Esta incorporación y mención de lo que acontece produce a su vez experiencias, hechos y significados nuevos que van dinamizando el propio transcurso de la realización escénica en lo que Fischer-Lichte define como el bucle de retroalimentación autopoietica. A esta relación atiende la investigadora al afirmar que «la realización escénica se produce y se regula por medio de un bucle de retroalimentación autorreferencial y en constante cambio. De ahí que su transcurso no sea totalmente planificable ni predecible» [Fischer-Lichte, 2011: 18]. Esta dimensión autopoietica tiene una importancia capital en nuestro caso de estudio⁸, en tanto que la autorreferencialidad es un elemento central del carnaval, y el *tipo* participa activamente de ello.

Por último, para atender a los saltos perceptivos que producen las estrategias performativas del *tipo* incorporamos la conceptualización Fischer-Lichte de sobre la experiencia «betwixt and between» o experiencias liminares:

La percepción salta de repente del orden de la representación al orden de la presencia. Se percibe un elemento teatral emergente en su ser fenoménico que afecta físicamente al perceptor. Como consecuencia de ello se interrumpe abruptamente el proceso de construcción de un personaje, de un mundo ficticio o de un orden simbólico. [...] El salto acontece y pone al perceptor en un estado de inestabilidad. La experiencia estética vendrá especialmente troquelada por [...] encontrarse *betwixt and between* entre los dos órdenes de percepción sin poder proporcionarles estabilidad permanente a ninguno de los dos de manera intencionada. [Fischer-Lichte, 2004: 312-315]

La profundización sobre cómo los saltos perceptivos en las realizaciones de agrupaciones callejeras, lejos de provocar una crisis, se

⁸ La importancia de la autopoiesis es una característica fundamental del Carnaval gaditano en su totalidad. Ello responde a que las propias expresiones artísticas son en definitiva un ejercicio autopoietico de la ciudad de Cádiz, que se narra (se escenifica, se representa) a sí misma. A esta condición autopoietica hacía referencia la comparsa Los Carnívalos (2019) a partir de la metáfora del canibalismo, la cual venía a señalar cómo el carnaval se nutría de los carnavales pasados.



convierten en un elemento lúdico central del acontecimiento, nos lleva a la propia cosmología del carnaval analizada por Bajtín y a la condición de umbral de la festividad carnavalesca «el carnaval aproxima, reúne, casa, amalgama lo sagrado y lo profano, lo alto y lo bajo, lo sublime y lo insignificante, la sabiduría y la estupidez» [Bajtin, 2018: 12]. Asimismo, la manera en la que se inscribe el *tipo* en este contexto liminal y su capacidad para referenciar hechos del acontecimiento y hechos ficcionales y vincularlos tal y como se muestra en el análisis justifica que el concepto de mediación atraviese nuestra hipótesis.

4. Las realizaciones escénicas de las agrupaciones callejeras

Las agrupaciones callejeras se ubican en el contexto festivo del Carnaval de Cádiz con todo lo que ello implica. En este marco, según Guerrero y Al Jende, «la copla interpretada por las agrupaciones en la calle en carnaval constituye el principal elemento significativo de este modo de participación vehiculando buena parte de la emotividad de quienes participan» [Guerrero y Al Jende, 2012: 9].

La composición de las agrupaciones callejeras es de número variado. Aunque cada agrupación tenga una composición con cierta homogeneidad generacional, de género y de clase [Guerrero y Al Jende, 2012: 126], en el conjunto de las agrupaciones presentes en el Carnaval hay una mayor diversidad. De esta manera, encontraremos un mayor número de agrupaciones callejeras masculinas y una mayoría bastante amplia de agrupaciones de adultos. Sobre la cuestión de clase, aunque es difícil su determinación, al igual que se evidencia que no se trata de clases acomodadas, sí que tienen un relativo capital cultural. Igualmente, cabe señalar cómo la participación de personas no blancas es bastante testimonial.

Como hemos visto anteriormente, la interpretación del repertorio de coplas tiene un rol fundacional para la realización escénica. Estas coplas suelen ser originales, sobre temas variados y en las agrupaciones callejeras



se caracterizan por partir de una perspectiva lúdica, satírica o de mofa [Guerrero y Al Jende, 2012: 11]. Las coplas tienen comúnmente un acompañamiento musical de guitarra y percusión (caja, bombo o claves), así como del pito de caña o pito de carnaval. El desarrollo del repertorio suele empezar con una presentación, se desarrolla normalmente cuplés y algún pasodoble⁹, y puede cerrar con popurrí. Aunque las letras de todo el repertorio son originales, en la música la cuestión depende del tipo de pieza elegida. De esta manera, en la presentación y en el popurrí suelen utilizarse músicas conocidas popularmente, mientras que en los cuplés se prefiere música original. Por otra parte, cabe señalar que los cuplés se distribuyen en tandas en los que aparece un estribillo y que en el popurrí se distinguen las diferentes melodías que lo componen con el término cuartetos. Entre cada una de estas piezas hay comentarios prefijados por parte de la agrupación, pero también la apertura total al propio acontecer de la realización escénica. La duración del repertorio es diversa entre agrupaciones, pero oscila entre los diez y los cincuenta minutos¹⁰. Cabe destacar que las agrupaciones callejeras adoptan un nombre distinto según el *tipo* que lleven en cada edición del Carnaval. Pese a ello, popularmente se suele utilizar el nombre de alguno de sus componentes para identificarlas de un año a otro, así como el nombre del tipo de alguna edición en la que hayan tenido especial impacto.

El espacio y tiempo en el que se dan estas realizaciones escénicas son las calles del casco histórico de Cádiz normalmente a partir del anochecer¹¹. Un elemento que atraviesa las realizaciones escénicas es que la asistencia del público no está mediada por una entrada, sino que la asistencia es completamente abierta y depende únicamente del aforo y la visibilidad de la propia calle¹². Como bien describen Guerrero y Al Jende

⁹ No todas las agrupaciones callejeras cantan pasodobles.

¹⁰ La agrupación callejera que será utilizada como ejemplo para nuestro análisis denominada Los Masoquistas extendía su realización escénica hasta los 50 minutos, aunque no es lo habitual.

¹¹ Existen días en que no es así, como el Domingo de Piñata.

¹² Aunque esta es la norma general, también se dan actuaciones en locales cerrados, como



[2012], en base a esta disposición se dan ciertas dinámicas espaciales, que configuran espacios de referencia para las realizaciones, en función del día, la hora, o el gusto de las propias agrupaciones. En ese sentido, los portales, las escalinatas o los pequeños callejones contextualizan un aspecto clave de la realización escénica. En estos espacios los *performers* se colocan agrupados, normalmente con una pared o puerta a su espalda, dejando al público enfrente y alrededor, en forma de semicírculo. Las realizaciones escénicas están mediatizadas por la caracterización del ya mencionado *tipo*.

Para analizar qué estrategias performativas se desarrollan a través del tipo hemos seleccionado tres agrupaciones con el fin de acompañar nuestro planteamiento teórico desde la relación con la práctica realizada y vincularla con ella.

En primer lugar, La Anganguíssima es una agrupación compuesta por tres hombres. Llevan como instrumento una guitarra. A partir de la agrupación de 2019 han generado como elemento característico el juego paródico e irónico (aunque también de homenaje) con los signos –sobre todo musicales– utilizados en la modalidad de agrupación oficial cuyo estilo se caracteriza por su cualidad solemne: las comparsas. En este sentido, utilizan melodías conocidas ya popularmente de ciertas comparsas y les cambian la letra; o bien, en lugar de utilizar el tipo de copla característica de las agrupaciones callejeras (el cuplé) usan el de las comparsas (el pasodoble), pero con un tono cómico. Este juego entre signos lingüísticos cómicos con signos musicales que asociamos a la solemnidad o al dramatismo multiplica los efectos cómicos precisamente por sus significaciones fenoménicas de profanación dentro de la propia esfera del carnaval. En la presente edición, la elección del nombre de la agrupación vinculaba el título de dos comparsas muy famosas del autor fallecido Juan Carlos Aragón (La Serenísima y La Gaditanísima) con el *tipo* de «angango». Angango responde en el habla popular de Cádiz a lo que en otros territorios se conoce como poligonero, cani o choni. La caracterización

peñas o bares.



que se realiza del angango a lo largo de la realización escénica da cuenta de un tipo joven de barrio, que se vincula a la música electrónica de los 80 hasta mediados de los 90 en las grandes discotecas, con un habla particular y con una relación con el consumo y venta de drogas. La duración de las realizaciones escénicas no excede la media hora. El repertorio que usaron en la realización escénica a la que asistimos estaba compuesto por una presentación, una tanda de cuplés con signos propios de pasodoble (o pasodobles con tono de cuplé), un estribillo y un popurrí.

En segundo lugar, Las Juanis Joplin tiene como componentes a doce mujeres¹³. Su elemento característico es la crítica feminista y su capacidad para visibilizar y denunciar opresiones cotidianas en este marco. Según define su autora, Susana Ginesta, «[...] no sólo es una chirigota, es una manera de hacer activismo feminista desde el humor» [Susana Ginesta, 2019: 14]. Este hecho produce en el campo fenoménico una vinculación especial entre el público femenino y no heteronormativo. En el campo de la difusión y el impacto mediático¹⁴, esta agrupación destaca hasta el punto de que una de sus componentes haya publicado un libro sobre la agrupación, como mencionábamos anteriormente. También destaca el hecho de ser un grupo numeroso con bastante instrumentación (percusión, bajo eléctrico y tres guitarras). En la edición de 2020, el nombre de la agrupación es Las Juanis Joplin, en una clara referencia a Janis Joplin. Las realizaciones escénicas no excedían los 45 minutos y jugaban principalmente con la vinculación de un marco espacio-temporal ficcional como es el festival de Woodstock, solapado con el propio acontecimiento y, sobre todo, con la enunciación de una crítica feminista e ideológicamente de izquierdas a

¹³ Las componentes de las Juanis Joplin son: Susana Ginesta, Lola Bienvenido, Marta Ginesta, Sonia Espinosa, Tere Nogueroles, Elia Jiménez, Esther Gil de Reboleño, Susana Gil de Reboleño, Tatiana Sánchez, M.^a José Acosta, Verónica Herrera y Mónica Gerena. Los componentes de La Anganguíssima y Los Masoquistas han preferido permanecer en el anonimato.

¹⁴ En la edición 2020 fueron objeto de un reportaje en *El País* y otro en *La Sexta*. Las referencias se pueden encontrar en los siguientes enlaces: https://verne.elpais.com/verne/2020/02/29/articulo/1582999744_955574.html y https://www.lasexta.com/noticias/virales/version-feminista-imagina-chirigota-gaditana-que-imagina-mundo-mas-igualitario_202003025e5cc8d10cf20bdcd36551e.html



elementos tanto cotidianos como de política estatal. El repertorio que usaron en la realización escénica a la que asistimos estaba compuesto por presentación, una tanda de cuplés, una copla sobre la paternidad, otra tanda de cuplés, una copla sobre el pin parental y el popurrí.

Finalmente, Los Masoquistas cuenta con siete componentes, todos hombres. Se trata de una de las agrupaciones más conocidas y con mayor difusión. Destaca por la amplitud, variedad y solidez de su repertorio. En ese sentido, es reseñable aquella parte vinculada al humor negro o especialmente transgresor. Tienen como instrumentos dos guitarras, a los que se suman, en una parte de la realización escénica, unos bongos y un güiro. En la edición de 2020, el *tipo* de Masoquistas es una referencia paródica al «obrero de derechas». El repertorio que utilizaron en las realizaciones escénicas a las que asistimos fueron una presentación, dos tandas de cuplés, un pasodoble sobre la exhumación de Franco, una tanda de cuplés, una copla sobre una chica que se enamora de un comparsista, otra tanda de cuplés, un pasodoble sobre el feminismo, una tanda de cuplés y el popurrí. La extensión de su repertorio hace que sus realizaciones escénicas puedan llegar a la hora de duración.

5. Estrategias performativas del tipo

El tipo toma cuerpo: signos y corporeización

En el campo de la materialización del *tipo* en el cuerpo del *performer* encontramos una especificidad con respecto a la mayoría de los personajes teatrales: el *tipo* se constituye de manera coral. Para comprender este fenómeno resulta ilustrativa la trayectoria semántica de la palabra *tipo* en el ámbito de la imprenta que la define como «un molde que sirve para hacer copias» o un «objeto que tiene autoridad de modelo» [Abirached, 1994: 43]. Esta lógica de copia nos sirve para evidenciar que el *tipo* no es un ente fragmentado entre los *performers*, sino que los signos constitutivos del *tipo* se dan prácticamente iguales en cada uno de los componentes, aunque sea su condición coral la que le dé más fuerza simbólica y fenoménica.



Obviamente este modelo toma cuerpos, voces y gestos diferentes en función de cada uno de los *performers*. Esta característica ya atiende a una realidad particular porque, por una parte, genera signos que referencian un ente diferente al *performer* a la vez que impide realizar una identificación como la que se da entre un personaje y un actor –hasta el punto de lograr la ilusión de sustitución de uno por el otro–. Esta operación responde a que el *tipo* no pretende ser una representación individual, sino que tiene más que ver, en palabras de Abirached, «con las diferentes representaciones que una colectividad se hace de sí misma y del mundo» [1994: 43].

Desde un punto de vista de la semiótica teatral, tal como mostraba en su ponencia Blázquez Ruz se hace uso de todos los tipos de signos teatrales para performar el tipo. Por la acotación de este estudio, no procederemos a ejemplificarlos, pero sí que destacamos la importancia por el propio carácter de la festividad de la máscara, el peinado y el vestuario, así como de los signos lingüísticos y musicales que también sirven para que aparezca el tipo en escena. Del uso de estos signos se deduce que el *tipo* es la representación de un imaginario colectivo y propone un campo conceptual del que emanan, además de un carácter, unas temáticas y unos referentes estéticos.

Una vez esbozada la cuestión constitutiva. Atenderemos a tres cuestiones: su presencia, las estrategias para relacionarse con el resto de los elementos semióticos y fenoménicos de la realización escénica y los efectos o consideraciones que despiertan estas estrategias. Asimismo, se debe tener presente que la dimensión lúdica es transversal a todos los elementos de la realización escénica puesto que, como mencionábamos anteriormente, este es su principal fin. Es desde esta condición lúdica desde la que entenderemos las diferentes estrategias que se llevan a cabo con y a partir del *tipo*.



Liminalidad: Aparición y desaparición del tipo

La principal característica respecto a cómo el *tipo* opera, es su lógica de aparición y desaparición. Con ello no nos estamos refiriendo a la salida de escena del cuerpo del *performer* durante la realización escénica, sino al juego permanente de aparición y desaparición de los signos que configuran el *tipo* a excepción de los del vestuario, que permanece incluso al margen de la realización escénica, puesto que los *performers* no se quitan su vestuario entre pase y pase. Precisamente esta excepción hace que la desaparición no sea total, sino que hablemos de momentos de mayor densidad en lo que respecta a signos de configuración de *tipo* y momentos de menor densidad.

Como ejemplo de mayor densidad podemos tomar, en general, las partes del repertorio en las que todos los signos se refieren al *tipo*, sin vincularse a otros ámbitos. Esta clase de estrategia sería la que consideramos convencional en el teatro naturalista, generando la ilusión de una realidad paralela que no se relaciona con el propio acontecimiento ni con otros referentes ajenos a esta ficción. Como ejemplo podríamos señalar el preámbulo de la presentación de La Anganguíssima [2020: 0:30¹⁵] en el que tanto los signos musicales como cinéticos y de vestuario sí que remiten a un único ámbito de referencia como es el propuesto por el *tipo*. Otro ejemplo similar, de mayor densidad del tipo, sería la presentación de Los Masoquistas [2020: 0:00 -5:00¹⁶].

Tomamos también a Los Masoquistas para identificar un momento de menor densidad de signos referentes al *tipo* hasta prácticamente su desaparición total. Es el caso de la pieza “Macarena”¹⁷, que es una narración sobre la relación de una chica de Sevilla que se enamora de un comparsista, en el que ni el signo musical, ni el signo lingüístico, ni los paralingüísticos hacen referencia al *tipo* o se aproximan al imaginario que

¹⁵ Vídeo referenciado de La Anganguíssima:
<https://www.youtube.com/watch?v=ApgZvNTgpEs&t=1201s>

¹⁶ Vídeo referenciado de Los Masoquistas:
https://www.youtube.com/watch?v=k_qRaeDfqGo&t=16s

¹⁷ La copla *Macarena* de Los Masoquistas se puede visualizar en el siguiente video:
<https://www.youtube.com/watch?v=TbCxOxuwOPg>



envuelve a este, sino a la cultura popular local y al Carnaval.

Sin embargo, la dinámica de aparición y desaparición no se delimita ni se acota a piezas concretas del repertorio. Esto quiere decir que, aunque hay partes del repertorio que de manera general sí aglutinan una mayor densidad de signos referidos al *tipo* (como son la presentación, el estribillo o el popurrí), en el marco global de la realización escénica son frecuentes los cambios entre momentos de mucha densidad de signos que referencian el *tipo* y momentos que no lo referencian apenas. Estos cambios de convención se dan, además, sin signos de transición. De esta manera se puede, por ejemplo, generar unos signos lingüísticos que se refieren a la entidad del *tipo*, e inmediatamente o incluso simultáneamente producir signos lingüísticos cuyos significados no se refieran de ninguna manera a él, generando un salto perceptivo.

Así pues, se evidencia que los signos del *tipo* no están sostenidos durante toda la realización, sino que este es un elemento inestable y relativamente fluido, que a veces solo está como potencia, latente o como sombra, mientras otras veces participa de lleno en el hecho escénico. Esto ya es en sí una propuesta de juego, que trae consigo una experiencia liminal.

El tipo como mediador entre ámbitos de referencia y el acontecer

La segunda característica es la capacidad del tipo para relacionarse con otros ámbitos de referencia incluyendo la propia realidad del acontecimiento, integrando esta a partir de la autopoiesis. Esta capacidad de mediación tiene como principal consecuencia un juego permanente entre referentes ficcionales y experienciales que multiplica exponencial y lúdicamente los significados posibles.

Las estrategias performativas más comunes de las que participa el *tipo* son aquellas en las que se referencia, además del *tipo*, otro ámbito de referencia (o más) simultáneamente. Esta relación lúdica entre el ámbito del *tipo* y otro/s ámbitos suele generar un nuevo significado que suele ser paródico o de mofa. Pensemos, por ejemplo, cuando La Anganguíssima



narra [2020: 13:00-13:57¹⁸] una experiencia vinculada al ámbito de referencia del *tipo* de “angango”, como es la de encontrarse a un «pureta» que les invita a cocaína, a la vez que hace referencia al ámbito de la cultura popular local al acabar diciendo que el pureta «era el alcalde». Esta misma estrategia se repite en la cuarteta del popurrí en la que aparentemente se desarrolla un ámbito de referencia vinculado a lo local como es el llamamiento a los hosteleros a contratar a los camareros, para acabar volviendo al ámbito del *tipo* diciendo que «si me atrevo a denunciar, ya me ha dicho Pablo Grosso¹⁹ que voy pa la lista negra y coca no me compra más» [La Anganguíssima, 2020: 13:57-14:50²⁰].

Estas estrategias atraviesan toda la realización escénica y todos los signos. De esta manera, en el vestuario podemos encontrar la vinculación en Las Juanis Joplin de signos del *tipo* y propios del ámbito cotidiano, como los collares hippies hechos de macarrones con preservativos. Dentro de los signos lingüísticos encontramos gran diversidad de juegos con la simultaneidad de ámbitos de referencia, como son los dobles sentidos, las metáforas o la ironía. Pensemos, en este sentido, los signos lingüísticos vinculados al estribillo en la realización de Las Juanis Joplin en el que cantan [2020: 07:30²¹]: «En Woodstock había empujones, por un paquete de tigretones». Este ejemplo remite al ámbito del *tipo* al hacer mención del festival hippie, pero, por otra, hace referencia a la cultura popular local, puesto que Woodstock también evoca a un local de Cádiz y los “tigretones” son un dulce conocido dentro del ámbito de esta cultura popular.

La estrategia de simultaneidad de ámbitos de referencia diversos se da también entre signos diferentes. Si pensamos en La Anganguíssima, su juego se fundamenta en la yuxtaposición de signos musicales,

¹⁸ Vídeo referenciado de La Anganguíssima: <https://www.youtube.com/watch?v=ApgZvNTgpEs&t=1201s>

¹⁹ Un empresario de la hostelería local.

²⁰ Vídeo referenciado de La Anganguíssima: <https://www.youtube.com/watch?v=ApgZvNTgpEs&t=1201s>

²¹ Vídeo referenciado de Las Juanis Joplin: <https://www.youtube.com/watch?v=rfrSvBD6tWM&t=209s>



paralingüísticos y cinéticos que responden al referente del carnaval (dentro de él, al de las comparsas) en relación con signos lingüísticos y de vestuario que conducen al referente propuesto por el *tipo*. Lo mismo sucede con Las Juanis Joplin, que utilizan signos musicales sobre al *tipo* en vinculación con signos lingüísticos cuyos ámbitos de referencia son múltiples (cultura popular local, cultura popular nacional o la cotidianidad del *performer*).

El tipo, sin embargo, no sólo media en la circulación de diferentes ámbitos de referencia simultáneos, también se yuxtapone y relaciona con elementos de la propia realidad fenoménica. Un paradigma de ello es la convivencia en el vestuario y en los accesorios de signos que referencian el *tipo* con elementos de la propia realidad fenoménica del evento, como son las chapas de otras agrupaciones y la bebida, evidenciando su dimensión autopoietica. De la misma forma, en los signos lingüísticos se dan múltiples ejemplos. Escogemos, en este caso, el momento en el que los *performers* de La Anganguíssima hacen referencia desde el *tipo* a estar bajo los efectos de estupefacientes [2020: 10:30²²] generando una relación ambigua con la propia realidad fenoménica de los *performers*. Sucede algo similar con Las Juanis Joplin cuando dicen [2020: 3:20²³]: «somos pacifistas, anticapitalistas, antimilitaristas, feministas y anarquistas, y hasta escayolistas», donde existe este solapamiento en un mismo signo del referente al *tipo* y a la propia realidad ideológica de los *performers*. Esta estrategia nos ayuda a pensar el *tipo* como un elemento mediador y liminar en tanto que es capaz de referenciar otro espacio, otro tiempo y una subjetividad diferente a la del *performer*, a la vez que no deja de reafirmar su condición fenoménica en el espacio y tiempo de la realización y en sí mismo.

Por último, nos referimos a la estrategia por la cual la emergencia de signos referentes al *tipo* que son arrastrados al ámbito fenoménico y

²² Vídeo referenciado de La Anganguíssima:
<https://www.youtube.com/watch?v=ApgZvNTgpEs&t=1201s>

²³ Vídeo referenciado de Las Juanis Joplin:
<https://www.youtube.com/watch?v=rfrSvBD6tWM&t=209s>



viceversa, generando un proceso claro de autopoiesis. Esta estrategia se diferencia de la anterior en que no se conforma con la convivencia o simultaneidad de dos referentes distintos (uno ficcional y otro fenoménico), sino que referentes de un ámbito pasan al otro generando saltos perceptivos. En estos casos se pone en valor la capacidad del *tipo* para que los signos que se producen en referencia a él tengan consecuencias claras en el bucle de retroalimentación de la autopoiesis. Dentro de nuestros ejemplos merece la pena advertir el momento en el que La Anganguíssima se pone a lanzar unos papelillos a la gente mientras cantan desde el *tipo*: «Coca, coca, la felicidad, saca la bolsa que la recarga la mía comparsa» [2020: 2:30²⁴] para posteriormente aclarar desde el *performer* que hay un porcentaje de todo lo que han tirado que corresponde a droga de verdad. Este ejemplo es ilustrativo de ese juego permanente de saltos perceptivos entre la representación y la realidad, generando experiencias liminales lúdicas. Otro ejemplo interesante lo observamos en Las Juanis Joplin al afirmar [2020: 0:22 – 0:35²⁵]: «Para recrear el espíritu de los 60 vamos a darnos amor», lo que genera una dinámica, sobre todo en las primeras filas, de abrazarse. Este tipo de juegos lleva a resultados tan impactantes como que una de las *performers* de Las Juanis Joplin, en una de las realizaciones escénicas, fuera portada por el público. Este ejemplo define esa función del *tipo*: introduce un marco conceptual del que emanan propuestas lúdicas y, a partir de una mediación con elementos del propio acontecimiento, produce un proceso de autopoiesis.

Una vez analizadas las estrategias performativas del tipo en las agrupaciones callejeras, cabe destacar que el análisis realizado propone una descripción y unos ejemplos que intentan clarificar las diferentes relaciones que puede tener el *tipo* con los diversos elementos semióticos y fenoménicos. Sin embargo, lo primero que hay que tener en cuenta es que

²⁴ Vídeo referenciado de La Anganguíssima:
<https://www.youtube.com/watch?v=ApgZvNTgpEs&t=1201s>

²⁵ Vídeo referenciado Las Juanis Joplin:
<https://www.youtube.com/watch?v=rfrSvBD6tWM&t=209s>



cualquiera de las relaciones que establece el *tipo* con referentes de otros ámbitos o con la realidad fenoménica no se da de manera bilateral (un ámbito de referencia con otro) y tan bien acotada, sino que es multipolar y completamente fluida, generando significados que se escapan al análisis y que entran dentro del orden de la experiencia. Además, no es que las tres estrategias destacadas en el anterior punto ocurran, ya que también se pueden generar en otro tipo de realizaciones escénicas, sino que se convierten en un continuo lúdico que el *tipo* dinamiza desde el umbral entre el acontecimiento y el marco conceptual que introduce. Asimismo, el hecho de producir una intensa relación entre referentes en un tiempo tan reducido genera una abundancia de significados que se convierte en un campo fértil para la comicidad (los dobles sentidos, la ironía) y la crítica. Como labor de mediación, se relaciona también con el ámbito del acontecimiento, se producen saltos perceptivos que producen experiencias liminales.

Por otra parte, cabe apuntar que todas estas estrategias se vinculan a una convención carnavalesca. Esta se inscribe en una cosmología carnavalesca que tiene como elemento central la inversión de los roles de poder y de la normatividad existente. En este sentido, podríamos terminar señalando cómo el *tipo* tiene una función transgresora en doble sentido: por una parte, es un parapeto para decir y hacer todo lo que el *performer* no puede decir y hacer, transgrediendo la cuestión en el ámbito del contenido. Por otro, transgrede la cuestión formal al convertir en motivo de juego la transgresión de las propias convenciones en la que se inscribe.

6. Conclusiones

En el análisis de la corporalización del *tipo* hemos podido comprobar cómo este no referencia un ente individualizado, sino que es la representación de un imaginario colectivo y propone un campo conceptual del que emanan, además de un carácter, unas temáticas y unos referentes estéticos. Como hemos podido comprobar, el *tipo* en las agrupaciones callejeras del carnaval de Cádiz se constituye como una corporalización



coral que niega la posibilidad de establecer un referente individualizado. Ello se debe a que el *tipo* responde a una lógica de representación del imaginario colectivo. Igualmente, el *tipo* no está sujeto ni a una estructura dramática ni a una fábula, sino que es un elemento mediador entre la copla, el *performer* y el propio público. En relación con esta labor, hemos podido destacar algunas de las características transversales de su participación en la realización escénica.

En primer lugar, el *tipo* no es un ente fijo y sólido, sino que en la realización escénica modula su densidad en relación con otros ámbitos de referencia o de acción en función de los diferentes juegos que dinamizan la realización escénica. De esta manera, si para determinado juego la aparición del *tipo* es útil, aparecerá y participará o incluso dinamizará el juego; pero si, por el contrario, el juego no lo vincula, solo percibiremos de su existencia algunos de sus signos que se sostienen de manera permanente como los del vestuario.

Por otro lado, el *tipo* tiene la capacidad lúdica de multiplicar los significados que se están produciendo en la realización escénica por su capacidad de poner en circulación un campo conceptual y, a su vez, relacionarlo/se con otros ámbitos de referencia. Esta relación es tan fluida, continua y rica que podemos afirmar que el principal papel del *tipo* es el de mediador.

Unido a ello, la mediación no se acota a otros ámbitos de referencia, sino que se extiende al propio acontecimiento. De esta manera el *tipo* participa de procesos de autopoiesis. Debido a esta mediación entre el ámbito semiótico y el ámbito fenoménico, el *tipo* participa de saltos perceptivos que generan una experiencia liminal. Es en este ámbito en el que se inscribe el *tipo* y en el que podemos concebir su entidad.

Además, la liminalidad del *tipo*, lejos de generar una crisis, aumenta el dinamismo del bucle de retroalimentación de la autopoiesis al vincular y movilizar todo lo que ocurre y significa en la realización escénica. Esto está vinculado al propio contexto festivo y a una convención carnavalesca que



implica el juego sobre los límites de su propia normatividad. Esta convención se inscribe en una cosmología carnavalesca de transgresión e inversión de las normatividades hegemónicas.

Por último, el desarrollo del presente trabajo y la configuración del cuerpo teórico se ha basado en la conexión e interrelación del ámbito de los estudios culturales, como son las de Erika Fischer-Lichte, con un fenómeno específico como es el de nuestro objeto de estudio. Aunque estas relaciones se han establecido de manera muy preliminar al no ser el objetivo principal de nuestro trabajo, sí hemos podido intuir el potencial que tendría profundizar sobre ellas. En este sentido, consideramos interesante investigar si las realizaciones escénicas de las agrupaciones callejeras responden a lo que la autora alemana define como «estrategias de reencantamiento del mundo»[2011:359] en relación con la constatación de cómo el *tipo* y la festividad no deja de reivindicar el propio espacio y tiempo sin buscar una huida a un mundo ajeno o ficticio.

BIBLIOGRAFÍA

- ABIRACHED, Robert, *La crisis del personaje moderno*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2011.
- BAJTÍN, Mijail, «Un mundo carnavalesco: de la carnavalización de la vida y la carnavalización de la literatura» en Agustín García Calvo, Mijail Bajtín y Julio Caro Baroja (eds.), *Vida de carnaval. De máscaras, parodias, literatura y carnavalización*, Madrid, Libros Corrientes, 2018, 7-50.
- BARCELÓ CALATAYUD, Ana, *El tipo en el Carnaval de Cádiz. Propuesta para una catalogación*, Cádiz, Q-book, 2015.
- BLÁZQUEZ RUZ, Fernando, «Carnaval y Teatro: Apuntes sobre un idilio inconfesado» en *Actas del 1º Congreso Gaditano del Carnaval*. Cádiz, Asociación de Autores de Carnaval, 2001, 32-68.



- CORNAGO, Óscar, «Introducción. En torno al conocimiento escénico» en Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*.—Madrid, Adaba Editores, 2011, 7-19.
- FISCHER-LICHTE, Erika, *Semiótica del teatro*, Madrid, Arco Libros, 1999.
- _____, *Estética de lo performativo*. Madrid, Adaba Editores, 2011.
- GUERRERO, Carmen y AL JENDE, Abel, *En la calle nos vemos. Agrupaciones callejeras del Carnaval de Cádiz*, Sevilla, Ed. Atrapasueños, 2012.
- GINESTA, Susana, *Cadiwoman, El Superpoder del feminismo chirigotero. Madrid y Cádiz*, Macnulti Editores, 2019.
- LA ANGANGUÍSSIMA, «Chirigota callejera La Anganguíssima. Actuación completa. Carnaval de Cádiz 2020» en *Pinguman94*, <https://www.youtube.com/watch?v=AUyvD9DMG1c&t=1024s>.
- _____, «La Anganguíssima” - Chirigota callejera de Cádiz (2020)» en *Aula de Cultura del Carnaval de Cádiz*, <https://www.youtube.com/watch?v=ApgZvNTgpEs&t=1012s>
- LAS JUANIS JOPLIN, «Chirigota Las Juanis Joplin- Repertorio Completo- Cadiwoman 2020», en *Cadiwoman chirigota*, <https://www.youtube.com/watch?v=rfrSvBD6tWM&t=285s>
- LOS MASOQUISTAS, «Los Masoquistas, chirigota callejera de Cádiz. Actuación completa. Carnaval de Cádiz 2020» en *Manuel Fernández Carrasco*, <https://www.youtube.com/watch?v=2mUVDDJmcm8&t=592s>
- _____, «Chirigota callejera de Cádiz "LOS MASOQUISTAS" (2020) (1ª Parte)», en *Aula de Cultura del Carnaval de Cádiz*, https://www.youtube.com/watch?v=k_qRaeDfqGo&t=302s
- _____, «LOS MASOQUISTAS – “Macarena"» en *Carnaval Geographic*, <https://www.youtube.com/watch?v=TbCxOxuwOPg&t=115s>
- PÁRAMO FERNÁNDEZ-LLAMAZARES, María Luisa, *El Carnaval de Cádiz como factoría de literatura popular. Un acercamiento al proceso de creación y transmisión de sus coplas*, Tesis doctoral inédita, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2016.



_____, *El carnaval de las coplas, un arte de Cádiz*. Madrid, Izana Editores, 2017.

RAMOS SANTANA, Alberto, *Historia del Carnaval de Cádiz. Época contemporánea*. Cádiz, Confederación Española de Cajas de Ahorros, 1985.

