

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



La comicidad de Tripaloca: Un análisis del discurso del
personaje en *¡A ver, un aplauso!* de Cesar de María

Tesis para obtener el título profesional de Licenciado en Teatro que
presentan:

Santiago Torres Rojas
Joaquin Andres Usseglio Alayza

Asesor:
Alberto Isola De Lavalle

Lima, 2023

Informe de Similitud

Yo, *Alberto Isola De Lavalle*, docente de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis de investigación titulada “*La Comicidad de Tripaloca: Un análisis del discurso del personaje en ¡A ver, un aplauso! de Cesar de María*”, de los autores *Joaquin Andres Usseglio Alayza* y *Santiago Torres Rojas* dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 16%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el *05-sept.-2022*.
- He revisado con detalle dicho reporte y la tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, *13 de junio de 2023*

Apellidos y nombres del asesor: <i>Isola De Lavalle, Alberto</i>	
DNI: <i>06650594</i>	Firma 
ORCID: <i>https://orcid.org/0009-0009-6633-6125</i>	

Resumen

La presente tesis analiza la manera en que el personaje Tripaloca, de la obra teatral *¡A ver, un aplauso!* de César De María, elabora un discurso cómico que critica las desigualdades sociales en el Perú de la década de 1980 desde una perspectiva marginal. Para esto se ha considerado que las nociones que componen la comicidad del discurso de Tripaloca son la sátira, el criollismo y la marginalidad. En esta investigación la marginalidad, además de ser un elemento con el cual se hacen chistes, también es el punto de vista desde el cual el protagonista cuenta la historia; y por lo tanto, el punto de vista de la tesis. En consecuencia, los textos de Tripaloca se analizan en base a estos elementos que conforman su estilo cómico y se comentan los niveles de ficción que utiliza para contar la historia. Finalmente, a través del análisis del discurso cómico se concluye que la postura crítica del protagonista sobre las desigualdades sociales en el Perú recae sobre la clase socioeconómica alta, la falta de educación y al sistema de salud público; todo ello desde la mirada de un personaje que representa al artista marginal urbano.

Agradecimientos

A Alberto Isola, nuestro asesor, por su apoyo, comentarios certeros y rotunda confianza en nosotros para el recorrido de este camino.

A César De María, Marta Arce y Gino Lértora por su total disposición y amabilidad en las conversaciones que tuvimos con ellos. Gracias por compartir su experiencia con especial calidez y detalle. Y gracias por la creación del texto y la puesta en escena de una obra conmovedora, real y que invita a escuchar las historias de las personas en general: *¡A ver, un aplauso!*

A nuestras madres, padres y familiares, Luisa Usseglio, Hildauro Rojas y Fidel Torres; por su amor, dedicación, esfuerzo y absoluta confianza en nosotros desde el primer momento en que decidimos entrar al mundo del teatro. A Mónica Polar y Eduardo Casapia por su ayuda y apoyo incondicional a lo largo de todo este proceso educativo que culmina hoy. Y, finalmente a Juan Daniel Torres por su sincero apoyo y por su gran capacidad de observación para brindar aliento y motivación en los momentos precisos.

Índice

Resumen	ii
Agradecimientos	iii
Introducción	1
Capítulo 1: Comedia y sátira	4
1.1. Origen y definición de los conceptos de comedia y sátira	4
1.2. Breve recorrido de la sátira en el teatro peruano y el impacto de <i>¡A ver, un aplauso!</i>	13
Capítulo 2: El Perú de los 80, los cómicos ambulantes y el origen de <i>¡A ver, un aplauso!</i>	29
2.1. Contexto social, político, económico y cultural en el Perú de fines de los 80.....	29
2.2. Surgimiento y auge de los cómicos ambulantes en Lima.....	34
2.2.1. La imagen de cómico callejero en Lima de fines de los 80 y principios de los 90.....	41
Capítulo 3: La construcción del cómico callejero en <i>¡A ver, un aplauso!</i> y el desarrollo de la postura crítica en el discurso de Tripaloca	46
3.1. Análisis del discurso teatral de Tripaloca.....	48
3.2. Planteamiento de la postura crítica en el discurso cómico de Tripaloca.....	63
3.2.1. Crítica a la clase socioeconómica alta desde la marginalidad.....	65
3.2.2. Crítica a la falta de educación desde la marginalidad	69
3.2.3. Crítica al sistema de salud público desde la marginalidad	72
Conclusiones	77
Referencias bibliográficas	82
Anexos	86

Introducción

En 1989, el grupo de teatro Telba estrenó, en el Teatro Británico, una obra surgida a partir de la investigación llevada a cabo por algunos de sus miembros en torno al trabajo de los cómicos ambulantes que en aquel entonces poblaban el centro de Lima. Bajo la dirección de Martha Arce y con la dramaturgia de Cesar De María, *¡A ver, un aplauso!* se convirtió en una de las obras más importantes de la producción dramática de fines del siglo XX en nuestro país. Fue llevada a escena en varias ocasiones y de la mano de diferentes directores. Esta obra logra plasmar el sentir de todo un sector de la población que experimentó las dificultades de una década marcada por la violencia política y la inestabilidad económica.

Los cómicos ambulantes conforman un hito cultural dentro del imaginario colectivo de la sociedad peruana. Hacia fines del siglo XX, estos artistas de la calle fueron llenando los parques y plazas públicas, particularmente de la ciudad de Lima, para posteriormente dar el salto a la televisión hasta convertirse en referentes del entretenimiento popular de nuestro país. Es a partir de su labor y de las dificultades que estos enfrentaban en su día a día que surge el personaje principal de *¡A ver, un aplauso!*: un payaso callejero llamado Tripaloca. A lo largo de la obra, el actor cómico nos cuenta su vida en retrospectiva, con la ayuda de su compañero y amigo Tartaloro, a fin de que este último pueda escribir su biografía para poder evadir a la Muerte, quien ha venido a llevarse al protagonista dado que está muy enfermo de tuberculosis y difícilmente podrá sobrevivir.

A través de narraciones de Tripaloca, cargadas de bromas aleccionadoras y del criollismo característico que hizo tan populares y aceptados a estos cómicos de la calle, vamos adentrándonos en el duro mundo de los espectáculos callejeros de fines de los 80. Así, *¡A ver, un aplauso!* lleva a cabo una sátira en torno a las falencias del Estado peruano y su incapacidad para proveer salud y/o educación a gente que vive en la pobreza, lo cual

evidencia que estos artistas viven en una situación de abandono y marginalidad. Por otra parte, La mirada de un artista marginal urbano es novedosa dentro de la historia de la dramaturgia peruana, por lo que esta investigación procura resaltar la crítica que se hace a las desigualdades sociales en el Perú desde esta perspectiva.

Así pues, la presente investigación aborda la comicidad en el discurso del personaje Tripaloca como medio de crítica a la desigualdad en la sociedad peruana, y busca responder de qué manera se construye dicha crítica a través del discurso cómico de Tripaloca, personaje de la obra *¡A ver, un aplauso!* de César de María. La hipótesis planteada para responder es que a través del discurso cómico del personaje mencionado - el cual se construye en base a sátira, criollismo y marginalidad - la crítica a la desigualdad en el Perú tiene lugar a través de tres críticas específicas: hacia la clase socioeconómica alta, hacia la falta de acceso a la educación y hacia el sistema de salud público. Este discurso se plantea desde un nuevo punto de vista dentro de la dramaturgia peruana del siglo XX: el del cómico ambulante, un artista marginal urbano. Estas críticas sociales son desarrolladas dentro de los tres niveles de ficción que Tripaloca ha construido para narrar su discurso: “Interacción de Tripaloca con el público”, “Interacción de Tripaloca con las muertes” y “Recreación de la vida de Tripaloca”.

En primer lugar, mediante el elemento de la sátira se critica ciertas condiciones de vida que atraviesa el protagonista como la falta de acceso a la educación, una vivienda precaria y un sistema de salud deficiente. De igual manera, se satiriza la indiferencia que tienen las clases sociales altas respecto al estilo cómico del payaso callejero.

En segundo lugar, a través del elemento del criollismo, forma de pensar, actuar y herramienta de la persona migrante para poder sobrevivir en la ciudad, el protagonista construye su identidad y se continúa delimitando su condición de vida. Su criollismo contribuye a comprender la forma con la que elabora su crítica social.

En tercer lugar, con el elemento de la representación de la marginalidad, en la cual los cómicos se burlan de su propia condición de vida; se propicia la construcción de una postura crítica frente a la desigualdad social. La representación de la marginalidad revela las circunstancias de sufrimiento que atraviesa Tripaloca: su analfabetismo, el vivir en una “pensión” deplorable y la imposibilidad de acceder a un servicio de salud eficiente para tratar su tuberculosis. En consecuencia, esta situación de vivir con necesidades básicas insatisfechas responde directamente a una condición de desigualdad social.

Después de exponer esta respuesta tentativa es importante enfatizar que los conceptos centrales sobre los cuales se desarrollará esta investigación son la comedia, la sátira, el criollismo y la marginalidad. Cada uno de ellos será explicado con mayor detalle en los capítulos 1 y 2.



Capítulo 1: Comedia y sátira

1.1. Origen y definición de los conceptos de comedia y sátira

Para poder abarcar el concepto de la comedia dentro de las artes escénicas desde sus etapas más primigenias sería necesario hablar primero sobre cómo es que este género se fue constituyendo a partir de su desarrollo en la Antigua Grecia. La palabra en sí deriva del griego *komedía* la cual viene a ser la denominación que recibían los cánticos rituales en honor al dios Dionisio, como lo explica Pavis (1998):

Tradicionalmente, la comedia ha sido definida según tres criterios que la oponen a la tragedia: sus personajes son de condición modesta, el desenlace es feliz y su finalidad es desencadenar las risas del espectador. Al ser “una imitación de hombres de cualidad moral inferior” (Aristóteles), la comedia no tiene necesidad de bucear en un fondo histórico o mitológico; está consagrada a la realidad cotidiana y prosaica de los humildes: de ello proviene su capacidad de adaptación a todas las sociedades, la diversidad infinita de sus manifestaciones y la dificultad de formular una teoría coherente acerca de ella (p. 72).

Posteriormente retomaremos el carácter cotidiano en las comedias, así como lo planteado por Aristóteles en la cita de Pavis y que concierne al ámbito moral de las comedias. Lo fundamental es hablar antes sobre aquello que se percibe como cómico dentro de esta clase de espectáculos realizados para públicos de diferentes estamentos de cada sociedad. Del *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina* dirigido por Ana Beatriz Flores (2014), se extrae una definición de lo cómico, producto de un análisis del autor Estébanez Calderón:

En cuanto categoría estética, se lo define como un producto del psiquismo humano que responde a la capacidad de percibir con sentido lúdico los aspectos defectuosos, deformes e insólitos de la realidad física y de los comportamientos sociales del hombre que, por esos rasgos, son interpretados como “ridículos o hilarantes” (citado en Flores et al., 2014, p. 38).

Dicha cualidad insólita y deforme que abarca esta concepción de comedia bien puede aplicarse tanto a las primeras formas de plantear este género en el contexto helénico como también en su apogeo durante el siglo V, a partir del cual fue decayendo progresivamente hasta el declive de este imperio. Además, cabe señalar que esa burla hacia lo defectuoso, que originalmente se realizaba sólo en función de los demagogos y autoridades, pasó también a “rebajarse” a hablar de la vida cotidiana de la población, en especial aquellos dedicados a actividades cuestionables como los proxenetas, ciertas autoridades militares y las hetairas (Berthold, 1974). Esto, según lo planteado anteriormente por Calderón, va de la mano con lo que dice Aristóteles en *Poética*, en el sentido de que la comedia se ha valido de discursos de los estratos que, por diversas razones, no se apegan o no actúan conforme a lo que dictamina una cualidad moral más alta debido a que enfrentan realidades muy diferentes de las que ven las entidades que dictaminan el destino y las leyes de la población. Lo que era visto con cierta normalidad por los ciudadanos y personas que se dedicaban a cierto tipo de prácticas era considerado como grotesco por los pensadores y personalidades más eminentes y con mayor influencia.

Parte de este planteamiento tomado de Flores (2014) funciona dentro de la línea de trabajo de nuestra investigación. Justamente, aquellos rasgos grotescos dentro de lo cómico, que también estaban presentes en las primeras comedias griegas, son los que analizaremos más adelante al abordar el estilo discursivo de Tripaloca.

Por otra parte, la condición modesta que menciona Pavis es crucial dentro de la manera como Cesar de María plantea a Tripaloca, ya que ese será su punto de partida para plantear una crítica social desde una óptica marginal. Así pues, es importante en este punto plantear un salto hacia otra etapa de la historia en la cual se dieron cambios significativos en cuanto a lo que era y a lo que debía representar la comedia en la vida cotidiana y en la cultura de la gente: El Renacimiento.

Para esto, queremos abordar brevemente lo establecido por Bajtin en su libro *La Cultura Popular en la Edad Media y el Renacimiento* (2003) con respecto a las conductas y ritos dentro de las manifestaciones populares que surgen en esta época, en especial aquellas vinculadas a la representación de espectáculos escénicos cómicos surgidos desde y para las festividades. En este período se encuentran diferentes ejemplos, desde obras representadas en plazas y lugares públicos, así como festejos que planteaban una ruptura de los órdenes establecidos en el Tiempo Ordinario (es decir, el tiempo ajeno a las festividades) y que obligatoriamente invocaban a exaltar el humor y lo risible como elementos fundamentales que debían primar por sobre todas las cosas. Cabe destacar, de acuerdo con lo planteado por el autor, la particularidad de la risa que se daba en este periodo, así como su verdadera naturaleza y el fin al cual esta apuntaba:

Una importante cualidad de la risa en la fiesta popular es que escarnece a los mismos burladores. El pueblo no se excluye a sí mismo del mundo en evolución. También él se siente incompleto; también él renace y se renueva con la muerte ... Esta es una de las diferencias esenciales que separan la risa festiva popular de la risa puramente satírica de la época moderna. El autor satírico que sólo emplea el humor negativo se coloca fuera del objeto aludido y se le opone, lo cual destruye la integridad del aspecto cómico del mundo; por lo que la risa negativa se convierte en un fenómeno particular. Por el

contrario, la risa popular ambivalente expresa una opinión sobre un mundo en plena evolución en el que están incluidos los que ríen (Bajtín, 2003 p. 11).

Esta visión de la risa surgida a partir de un acto introspectivo de los ciudadanos hacia los vicios y dificultades de su vida diaria alude también al carácter crítico hacia la religión y la política que se manifestaba en el periodo festivo del carnaval. Era necesario hacer comparaciones desde la parodia que muestren otras caras de los dogmas y leyes que regían las sociedades en la Edad Media. Este ambiente propenso a lo lúdico, bien podría decirse al juego, que surgía en las representaciones hechas para las festividades, generaba parodias y satirizaciones de la vida cotidiana que no necesariamente llegaban a ser actos que se puedan asociar directamente con el lado “artístico” de las obras teatrales, es decir, aquellas establecidas dentro de la historia canónica de las artes escénicas occidentales.

Era un renacer para todos, un replanteamiento de la vida a partir de las libertades que afloraban en los periodos carnalescos. El carnaval es la segunda vida del pueblo, basada en el principio de la risa; es su vida festiva (Bajtín, 2003. p. 8). Y esa vida festiva abría lugar a lo mundano, lo grotesco, lo vulgar y lo inmoral a ser parte del entretenimiento y de aquello que se consideraba cómico por los ciudadanos. Estos aprovechaban para cuestionar su lugar y su labor dentro de la jerarquía en la que vivían. Este aspecto es una cuestión que ha pasado de cultura en cultura, hasta nuestros días. El espíritu carnalesco persiste actualmente como una forma de humor que suele construir una crítica en torno a las figuras de autoridad y las normas establecidas. Asimismo, este espíritu también prevalece ya que abre las puertas, temporalmente, a dejar de lado tensiones, formalidades y la sobriedad de la vida cotidiana para pasar a un momento de jocosidad, desinhibición, exceso y convivio dedicado al disfrute.

En el caso del Perú, por ejemplo, se hacen presentes justamente los artistas ambulantes que se empezaron a popularizar durante la segunda mitad del siglo XX y que traen consigo una

fuerte carga de la cultura carnavalesca. Estos se orientaban a un tipo de humor que no se sometía a las pautas morales consideradas aceptables en la sociedad burguesa.

La burla de las situaciones de la vida es un ejemplo de cómo las interpretaciones cómicas hacen más llevadera la cotidianidad. La satirización de las estructuras sociales exhibe las falencias y vacíos morales de cada grupo humano. No obstante, esa visión satírica guarda ciertas particularidades de lo que es la comedia en general y es justamente este punto lo que toca ahondar a continuación.

Con respecto a la sátira, hemos decidido trabajar con la definición planteada por Estébanez Calderón para el desarrollo de los capítulos posteriores en esta investigación. En consecuencia, la definición escogida la plantea Estébanez Calderón y es: “Composición literaria en prosa o verso, en la que se realiza una crítica de las costumbres y vicios de las personas o grupos sociales, con propósito moralizador, meramente lúdico o intencionalmente burlesco” (2000, p. 465). Hemos elegido esta conceptualización por su concisión, por su contemporaneidad y vigencia.

No obstante, es preciso abordar brevemente el origen de este género. La sátira surge a partir del drama satírico, el cual se origina, al igual que la comedia, de la adoración al dios Dioniso en la antigua Grecia. Aunque la información sobre el inventor del drama satírico resulta escasa, las evidencias históricas más contundentes indican que este fue el autor Práxinos entre los años 534 y 530 A.C. El drama satírico - considerado como tragedia que divierte - obtiene su nombre del coro presente en el texto, conformado exclusivamente por sátiros y guiados por el dios Sileno, su padre. Este género guarda estrecha relación con el culto a Dioniso porque los sátiros eran acompañantes del dios y se caracterizaban por ser pícaros, divertidos, amantes del vino y de las mujeres; y por ser, físicamente, mitad humanos, mitad macho cabríos (Brockett, 1987). En base a esto, se afirma que la naturaleza jocosa y pícaro de los sátiros sirvió de inspiración para la creación del drama satírico.

El drama satírico está caracterizado por el uso de elementos trágicos y cómicos; y por la presencia de un coro conformado por sátiros liderados por su padre (Oliva & Torres, 2005). Además, acompañaba la presentación de una trilogía de tragedias y, en ocasiones, su trama estaba relacionada con los temas de las tragedias. Sin embargo, por lo general, el argumento del drama satírico era íntegramente independiente.

Por otro lado, las obras de este género se representaban después de cada trilogía de tragedias debido a que tenía el objetivo de distender y desactivar las fuertes emociones suscitadas durante la representación de las tragedias. Las tragedias producen tensiones y demandan un esfuerzo anímico e intelectual en el espectador, por lo que el drama satírico se encargaba de proporcionar un espacio de distensión y redirecciona el espectáculo a un ambiente con menor estrés emocional para el público. Aquí, se realizaban versiones fundamentalmente paródicas de las aventuras de los personajes de la mitología: los dioses y los héroes. Las representaciones estaban contextualizadas en zonas rurales, se hacía uso de lenguaje obsceno y se incorporaban danzas alegres.

La acción del drama satírico estaba repartida en un conjunto de episodios intercalados por odas corales. En cuestión de estructura era similar a la tragedia, pero difería en cuanto a la métrica y al lenguaje, ya que el habla en el drama satírico era cotidiano, obsceno y coloquial (Brockett, 1987). Aquí se ha podido comentar lo propio y esencial del drama satírico y esclarecer su relación con la tragedia, la cual es que comparten parecido en su estructura y que siempre se ubica después de una trilogía de tragedias.

Con el transcurso del tiempo, el elemento satírico se independiza para ser la sátira como género dentro del contexto de las fiestas rituales de los cultos a Dioniso y las procesiones fálicas de la Grecia Antigua. En estos eventos se producían una serie de bromas burlescas hacia personas o familias específicas. Con esto se buscaba ridiculizar las características morales y psicológicas de estos individuos. Esto luego daría paso a lo que sería

la comedia como género teatral en el que se desarrolla una serie de circunstancias ridículas y/o farsescas con las que se busca principalmente satirizar algunos temas de interés actual (Flores et al., 2014). A partir de esto, podemos ver que, en un inicio, la comedia teatral utilizó recurrentemente a la sátira debido a su naturaleza crítica y a la fuerte carga de comicidad que aportaba.

Cabe mencionar que es después de la derrota de Atenas frente a Esparta, en la guerra del Peloponeso después del 404 A.C., que la sátira se fue retirando paulatinamente de la comedia (Flores et al., 2014). Es importante enfatizar que la sátira es un género que nace independiente de la comedia. Muchas veces esta puede estar incluida dentro de las comedias, pero no es un requisito. De esta manera, no todas las comedias utilizan los elementos de la sátira, pero todas las sátiras si emplean elementos de la comedia. Se afirma esto, porque la comedia puede utilizar los elementos característicos de la sátira como la burla divertida y ácida para criticar personas concretas o instituciones del estado; pero también puede prescindir de ello y manejar un humor más ligero y sigue siendo una comedia. Por otro lado, la sátira siempre va a emplear elementos de la comedia como el objetivo de hacer reír al público y presentar un final feliz en la obra.

En tiempos remotos, los autores primordiales y representantes de la sátira fueron los escritores griegos Arquíloco y Menipo. Sin embargo, es fundamental mencionar que fue el autor griego de comedias, Aristófanes, quien con sus comedias satíricas permitió el posterior desarrollo de la sátira. Asimismo, es imprescindible resaltar que este autor utilizó recurrentemente elementos satíricos dentro de la composición de sus comedias, como, por ejemplo, en *Las nubes*, en la que satiriza la visión de la educación que plantea Sócrates; o en *Las avispas*, en la que la sátira se dirige hacia el sistema judicial ateniense (Brockett, 1987).

Por otro lado, es Menipo quien creó la sátira menipea, la cual "... es un tipo de sátira escrita por lo general en prosa ..., que poseía una longitud y una estructura similar a una

novela y que se caracteriza por atacar actitudes mentales en vez de individuos específicos” (Acevedo, 2019, p. 26). La investigación de Flores y colaboradores (2014) sobre este tema también concuerda en que la sátira menipea utilizaba el carácter corrosivo de este género para criticar y poner en duda las formas de ser, actuar y las mentalidades de dicho periodo. Se solía atacar actitudes codiciosas, intolerantes, maniáticas, pedantes, etc., las cuales eran consideradas enfermizas.

Desde Grecia llegan a Roma variantes teatrales de las tragedias que, al combinarse con la sátira romana, se dio forma a la comedia latina con énfasis especial en la sátira menipea. En esta sus “... personajes principales estaban ridiculizados mediante la exageración de determinados rasgos que sirven para mostrar vicios sociales: el fanfarrón, el parásito, el traficante, el esclavo astuto, el viejo rico, el político inescrupuloso o decadente” (Flores et al., 2014, p. 123). Por lo visto, desde sus inicios, la sátira con su carácter moralizador ha intentado ser una herramienta de bienestar cívico, debido a que ha buscado criticar aquellos elementos o formas de actuar que obstaculizan la óptima convivencia dentro de una sociedad o comunidad.

Este género literario continuó su desarrollo a lo largo de los siglos y una de sus contribuciones más resaltantes fue su influencia en el surgimiento del teatro profano en la Edad Media. Existen tres teorías con respecto al origen de este tipo de teatro, pero la más aceptada es la tercera, la cual indica que es producto de los desahogos intencionados o espontáneos producidos por autores de índole religioso, acerca de las circunstancias de la época. Los resultados de estos desahogos fueron, en su mayoría, textos cómicos. Finalmente, la concreción del teatro profano se manifestó en cinco subgéneros dramáticos: sermón, monólogo, sotía, moralidad y farsa (Oliva & Torres, 2005). Dentro de estos subgéneros, la presencia de la sátira fue esencial, de ahí que se le pueda considerar como un factor primordial para el surgimiento y consolidación del teatro profano en la Edad Media.

Al pasar a la contemporaneidad, nos topamos con que la sátira había sido apartada durante años de los estudios postmodernos de la literatura. Esto es porque corrientes teóricas postcoloniales y feministas encontraron que la sátira legitimaba ciertos discursos opresores que se buscan polemizar. Sin embargo, se ha retomado el estudio de la sátira a raíz de que ya no se le toma como un género invariable, sino que ahora es más flexible en su composición. Así pues, surge la noción de la “sátira postmoderna” (Díez, 2006). En esta misma línea, una de las ideas que desarrolla la autora Rosa María Díez Cobo en cuanto a los estudios de Steven Weisenburger se vinculan a la nueva concepción de la mirada satírica respecto a los órdenes o jerarquías de poder. “La sátira se concibe no ya como el ataque dirigido a una entidad “extramural” o extra-textual, sino como el cuestionamiento de cualquier práctica simbólica que pueda favorecer el apoyo a algún tipo de estructura de poder o dominación” (Díez, 2006, p. 89). Este género, desde la perspectiva posmoderna, ha regresado a ser estudiado y utilizado como instrumento de crítica, pero ya no como un género sujeto a formas de poder concretas en ciertos contextos específicos, sino que ahora discute toda práctica que signifique opresión. De esta manera, las posibilidades de interpretación de lo que se satiriza son más variadas y amplias.

Para culminar este apartado sobre la sátira realizaremos unas últimas precisiones para que las bases de este concepto queden lo más claras posibles para el/la lector/a. La definición de sátira con la que trabajaremos es una que está delimitada al ámbito teatral y que presenta vigencia en relación con las prácticas teatrales del siglo XXI; esta es la de Estébanez Calderón que se mencionó en líneas anteriores. Este concepto está directamente conectado al teatro y además presenta varias similitudes con la definición de comedia satírica de Patrice Pavis en *Diccionario del teatro* (1998), la cual es “una obra que muestra en escena críticamente una práctica social o un vicio humano” (p. 78). Por último, las características que la sátira presenta aun en la contemporaneidad y que la investigación está considerando

son la ironía, la indignación y la burla. Todo esto siempre orientado a causar risa; y que tiene como objetivo hacer crítica social.

Después de realizar esta revisión de la sátira sobre su origen y su definición contemporánea, damos paso a un breve recorrido por la producción satírica peruana para compartir con el lector cuales son las principales y qué satiriza cada una de ellas.

1.2. Breve recorrido de la sátira en el teatro peruano y el impacto de *¡A ver, un aplauso!*

Para este repaso histórico de la producción satírica en el teatro peruano se han seleccionado doce obras consideradas representativas debido al renombre de sus autores y a que engloban las principales problemáticas que la sociedad peruana ha adolecido desde la Colonia hasta el siglo XX. El desarrollo de este apartado se centra en exponer el tema satirizado dentro de estas obras con el objetivo de dejar sobre la mesa un precedente que contribuirá a notar con mayor precisión las diferencias fundamentales que presenta *¡A ver, un aplauso!* en contraste con las sátiras peruanas que le anteceden. Una vez concluido dicho repaso, se procederá a ilustrar las circunstancias desde las cuales se creó la obra así como también qué nuevos elementos e ideas trajo esta pieza para la sátira peruana.

La primera obra es *Baile cantado del amor médico* (s.f.), un texto escrito durante la Colonia, en el último cuarto del siglo XVII, por Juan del Valle y Caviedes (1645-1698) reconocido por su originalidad y su postura hipercrítica frente a la realidad de una sociedad supersticiosa y sumida en la ignorancia. Este texto fue escrito en la época en la que se practicaba la medicina medieval traída por los españoles, la cual fue una medicina fundamentalmente humoral, una medicina de purgas y de sangrías (Alarcón et al., 2006). En aquellos años, hubo un descontento generalizado por parte de la población hacia la medicina por su falta de eficacia; y porque hubo una gran cantidad de personas que practicaron atenciones médicas sin estar realmente capacitadas por las instituciones correspondientes.

En esta pieza, se presenta una sátira a la institución médica por la charlatanería de aquellos médicos no capacitados. Muchos de estos médicos atienden y proveen recomendaciones al azar para no perder al paciente que, para ellos, más que una persona que necesita ayuda es una fuente de ingresos. Por esta razón, el amor vestido de médico es el personaje de la obra, porque para el autor hay ausencia de amor, verdadera preocupación, empatía por los pacientes y respuestas que verdaderamente resuelvan sus males.

La siguiente obra es *El entremés del huamanguino entre un huantino y una negra*, escrita en 1797 por una monja anónima de Huamanga, para la celebración de las fiestas navideñas y representada por las novicias o alumnas del convento. En esta historia participan un huamanguino, un huantino, una negra y un alcalde español encargado de administrar justicia según el código español. La situación del entremés es que el huantino acude a un alcalde para denunciar al huamanguino por ladrón. A esto se le suma la denuncia de la negra hacia el huamanguino por el mismo motivo; y durante esto se aprecia el ingenio del huamanguino para librarse del problema.

En este texto satiriza la falta de solidaridad que existe entre los personajes dominados y la forma en que se hacía justicia en la época. Debido a la mezcla de distintas hablas (el castellano formal del alcalde, el castellano modificado por el huantino y la negra; y el quechua), ninguno de los personajes termina de entenderse entre sí y acaban aprovechándose uno del otro (Isola, 2012). Además, critica la forma en que resuelve el castigo que se le debe proveer al huamanguino por ladrón. Después de demostrar su cinismo para mentir y sus habilidades para el hurto, el huamanguino pide perdón a la autoridad responsable. El alcalde, encargado de impartir justicia, finalmente le concede el perdón por el contexto de las fiestas de Navidad.

En consecuencia, la crítica va dirigida hacia la desunión y conflictos que existen entre las distintas razas que habitan el Perú; y la superficialidad y ligereza con la que las

autoridades abordaban la administración de justicia, ya que el contexto de fiestas navideñas no debió haber sido motivo suficiente para absolver al huamanguino de sus culpas. La obra es una referencia satírica al sistema judicial de la colonia.

Llegamos ahora a una nueva etapa dentro de las comedias satíricas peruanas dado que nuestro siguiente texto se inserta en la corriente del Costumbrismo, que tiene lugar en el periodo posterior a la Guerra de Independencia. Dicha corriente se caracterizaba por mostrar las costumbres, idiosincracias y folklore propios de un país, así como la manera en que sus habitantes las experimentaban en su cotidianidad. Es de la mano de Felipe Pardo y Aliaga (1806-1868) que, en 1829, se estrena en la ciudad de Lima la obra *Frutos de la educación*. Se trata de una comedia que, de manera irónica, plantea una sátira de las tradiciones moralmente aceptadas por sociedad limeña de la época, así como una crítica hacia los rezagos que aún existían de la educación colonial los cuales, desde la perspectiva de Pardo, debían ser eliminados para empezar a construir un país moderno.

Todo lo mostrado durante los tres actos en verso que componen esta obra generaron gran revuelo y descontento por parte de ciertos sectores de la sociedad, en especial la alta burguesía, por la manera en que hacía mofa de los ideales y comportamientos de la época. La mirada mordaz y ácida con la cual Aliaga criticaba las anticuadas costumbres de aquellos años, así como la manera en que exhibía su propio ideal de sociedad plantearon un cambio en el teatro peruano, lo cual tuvo repercusiones en diversos autores que le siguieron. Así, los nuevos dramaturgos fueron apuntando a criticar, de manera cada vez más directa, las bases sobre las que se establecía la sociedad peruana, exhibiendo sus falencias y limitaciones.

Pasamos ahora a 1839, para abordar a otro autor dramático que apuntó su mirada crítica e incisiva hacia otro sector de la sociedad peruana que hasta ese punto se había establecido como un emblema de la nación: la élite militar. No es de extrañarse que, hasta el día de hoy, *El Sargento Canuto* de Manuel Ascencio Segura (1805-1871) es una pieza

fundamental dentro de la historia de la sátira peruana, no sólo por la particularidad irreverente y burlona con la que suceden los eventos en la trama, sino también por la absoluta desvergüenza con la que se construye la imagen del caudillo peruano, es decir el militar abusivo y prepotente, de aquella época.

Cada detalle dentro del personaje de Canuto, cada palabra y cada acción están hechos únicamente para rendir una especie de homenaje ácido y descarnado sobre los defectos de aquellos miembros del cuerpo militar que habían hecho del caudillismo su camino para sacar provecho del poder, llegando por momentos a cometer abusos. Canuto expone como los caudillos militares actuaron de formas completamente opuestas a lo que se esperaba de estos servidores de la Patria, estos hombres que debían ser bastiones de principios y valores morales. Está demás mencionar el gran descontento y rechazo que generó el estreno de esta obra; en su momento siendo tachada de irrespetuosa hacia la casta militar nacional. No obstante, esta no sería la última vez que se hablaría en nuestro teatro acerca de las fuerzas armadas y su impacto en las bases de nuestra sociedad. Años más tarde, sería la Guerra del Pacífico la que marcaría un antes y un después en la manera en la que se entendía el sentido de patriotismo en el Perú.

En cuanto a obras que abordan la Guerra con Chile, no se puede dejar de mencionar la labor del dramaturgo, escritor y político Abelardo Gamarra (1850-1924), conocido también como “El Tunante” debido al nombre de su primera obra *El Tunante en camisa de once varas*. En su producción se plasma esa sensación agrídulce que dejó el inicio y el final de dicho conflicto; y la ambivalencia de los intereses de algunos poderes por tomar el control de un país que quedó resquebrajado. De entre todo su trabajo como dramaturgo, la obra que más destaca por su visión crítica con respecto al colaboracionismo de algunos peruanos con el ejército invasor es *¡Ya vienen los chilenos!* de 1886. Aquí seguimos las jugadas entre el cura Garduñas y Don Fulgencio quienes van tramando toda una infraestructura de acciones viles y

deplorables a fin de extraer el máximo provecho posible del pueblo ficticio en el que viven. Esto a raíz de la situación bélica en la que se encuentran y la cual los lleva a recurrir a uno de los puntos que más critica el autor: el colaboracionismo con el enemigo.

Tanto a través de ellos, como también por medio de otros personajes variopintos que van apareciendo se establece esa sátira crítica y casi acusatoria que siempre caracterizó a Gamarra con respecto al individualismo y el servilismo. Un Perú no solo asolado por una guerra sino también desmoralizado y casi dominado por otros ejes de poder. La amargura con la cual Gamarra retrata el fin de los ideales patriotas del periodo pre-guerra nos habla también de un rechazo hacia ciertas figuras de poder (Quiroz, 2009), especialmente aquellas figuras vinculadas a la política, quienes vendieron a su país de diferentes maneras, con el mayor desinterés y cinismo posibles. A partir de este punto, se empieza a evidenciar en las obras peruanas el inminente declive de lo que alguna vez fue un gran país, o al menos de esa visión idealizada que tenía la población de este.

Posteriormente, en 1901 se publica *La de cuatro mil* de Leonidas Yerovi (1881-1917), un juguete cómico escrito en un acto en verso. Yerovi, partidario de Piérola, realiza una crítica hacia el Partido Civil durante la República Aristocrática. En esta crítica satiriza los valores del civilismo, los cuales están reflejados en el comportamiento de los personajes.

En *La de cuatro mil* (1949)¹ se observan tres aspectos cuestionables de los personajes: la holgazanería, el egoísmo y la condescendencia por conveniencia. La holgazanería se aprecia en que Don Celedonio y Perico, su sobrino, a pesar de vivir ambos en una situación de precariedad económica y deudas, no llevan a cabo mayores esfuerzos por conseguir algún trabajo que les permita mejorar sus condiciones de vida. El egoísmo en esta sátira se observa en que cuando tío y sobrino se enteran de que han ganado la lotería, no consideran la

¹ Si bien, *La de cuatro mil* fue publicada inicialmente en 1901, la edición referenciada fue publicada originalmente en 1949

posibilidad de pagar sus deudas con la dueña de la pensión ni mostrar agradecimiento por la tolerancia ni pedir perdón por la demora; por el contrario, solo piensan en gastar el dinero en placeres inmediatos. Por último, el ser condescendiente por conveniencia es un tema recurrente en la dramaturgia peruana y en este texto se le puede observar cuando Don Canuto y el suertero brindan su apoyo a Don Celedonio y a Perico, porque tenían la certeza de recibir una retribución económica. El apoyo o ayuda nunca se da por solidaridad o nobleza, sino por interés.

Tres décadas después, en 1934 se publica *Colacho Hermanos* de Cesar Vallejo (1892-1938), obra que contiene una fuerte carga satírica hacia el sistema capitalista y a los gobernantes en el Perú. Es la primera sátira al capitalismo en la sociedad peruana desde una mirada marxista, en la cual se muestra cómo los aspectos sociales y políticos en el Perú están subordinados al sistema capitalista y al imperialismo extranjero.

La obra muestra cómo, durante gran parte del siglo XX, las transnacionales, en estrecho contacto con las clases dominantes y utilizando a las fuerzas armadas como instrumento, marcaron el rumbo histórico del Perú. En este caso, la empresa que detenta el poder está representada por la transnacional “Quivilca Corporation”, dirigida por Mr. Tenedy. A través de la gerencia que este lleva a cabo, la empresa decide el destino del país al escoger y obligar a Cordel Colacho a asumir la Presidencia de la República. Posteriormente, con la culminación del gobierno de Cordel, se hace evidente la fragilidad y permanente inestabilidad de la clase gobernante, debido a que el presidente Colacho es derrocado y fusilado por las fuerzas militares en un golpe de estado. Finalmente, esta sátira termina con la disputa por la silla presidencial entre Colongo y Selar, ambos a mano armada.

Nos trasladamos ahora a 1954 para poder hablar de otra obra que representó un hito dentro de las sátiras que tratan la crítica a los valores y fundamentos promovidos hasta esta primera mitad del siglo XX dentro de las familias en el Perú, especialmente en la capital. Es

de la pluma de Sebastián Salazar Bondy (1924-1965) que se estrenó *En el cielo no hay petróleo*. Aquí seguimos las andanzas de una familia que, tras creer que han dado con un pozo petrolero justo debajo de su casa, empiezan a caer lentamente víctimas de la avaricia y el deseo de conseguir su buena parte de este tesoro; lo cual va desintegrando cada vez más y más sus vínculos fraternos. Todo esto ocurriendo dentro del contexto de la entrega casi total de los yacimientos petroleros nacionales por parte de los gobiernos hacia algunas de las transnacionales más importantes de la época; hecho que generó un descontento progresivo por parte de la población. Esto acabaría en la nacionalización de dicho recurso durante el gobierno de Juan Velasco Alvarado que tuvo lugar a finales de la década de 1960. A medida que vamos acercándonos al desenlace, el autor nos deja entrever cómo es que él percibe la fragilidad de los lazos familiares y la rapidez con la cual ciertos sentimientos eran omitidos ante situaciones que podían implicar un potencial beneficio para cada una de las partes.

Llegamos ahora a 1963, año en el que se escribió "*La ciudad de los Reyes*" de Hernando Cortés (1928-2011), pieza que consta de ocho cuadros totalmente independientes que tienen como tema común el contraste social abismal entre ricos y pobres. La estructura de la obra se aleja de narrar una sola historia lineal para construir un panorama más amplio, ambientado en diferentes estratos sociales, el cual expone la decadencia moral, económica y social que enfrenta los individuos en una ciudad centralista como la Lima de aquel entonces. La obra está contextualizada en un ambiente de inestabilidad política por los recientes golpes de Estado previos al primer gobierno de Fernando Belaunde Terry, y la expectativa de la ciudadanía frente a la posibilidad de una reforma agraria y la nacionalización del petróleo.

Dentro de cada una de las escenas de la obra se observan los siguientes temas como objeto de sátira: sátira sobre los extremos a los que se debe llegar para poder subsistir en medio de la inestabilidad económica sin infringir la ley y sobre el desinterés del Estado; sátira sobre la normalización de la corrupción dentro de los cargos políticos en el gobierno; sátira

sobre el maltrato y racismo que sufren las mujeres de sectores más desfavorecidos del país; sátira sobre la idealización del militarismo como forma de gobierno; sátira a la labor social que realizan las personas adineradas o con poder; sátira al estilo de vida de la clase alta empresarial; sátira al sistema capitalista y su pavor al comunismo; y sátira a la administración de la justicia por parte del Estado peruano. Así pues, se puede inferir que el mismo título de la obra hace alusión al contraste entre la asociación ominosa e histórica que se tiene de los beneficios económicos que promete el hecho de vivir en Lima y la realidad de miseria que enfrentan tanto los migrantes como aquellos que ya han estado viviendo aquí desde mucho antes.

En 1965, encontramos *Confusión en la prefectura* de Julio Ramón Ribeyro (1929-1994). Ribeyro vuelve a satirizar el tema de la inestabilidad de la clase gobernante en el país y a la condescendencia por conveniencia. En esta ficción, como en *Colacho Hermanos*, el gobierno de turno es afectado por un golpe de estado a manos de un líder militar. Además de la intervención militar, la inestabilidad del gobierno en el país se ve criticada por la corta vigencia que tienen las noticias sobre lo que pasa con el presidente de turno. En un primer momento se anuncia por las noticias que el presidente es derrocado, minutos después se comunica que el presidente permanecerá en su cargo y, finalmente, el mismo presidente declara públicamente su renuncia al poder. En esta sátira, Juan Sandía, prefecto de Huanta, es la representación de muchos políticos en el poder sin una verdadera opinión o postura sobre los políticos que gobiernan el país.

El constante actuar del prefecto Sandía es manifestar su apoyo a quien sea que detente el poder y repudiar sin ningún tipo de vergüenza a quien sea que se oponga. Este es un personaje evidentemente convenido y su zalamería es producto de intentar, mediante la simpatía, preservar su cargo de prefecto. En síntesis, se muestra una burla de la hipocresía de los políticos y el temor de perder los cargos que ocupan. Esto evidencia que la inestabilidad

política no solo está presente en el cargo más alto que es la presidencia, sino también en los cargos más pequeños como las prefecturas.

Entramos en este punto en una etapa diferente para la producción dramática y artística en general. La influencia de las nuevas corrientes de occidente se va notando más por la manera como se empiezan a entender tanto los cambios en nuestro país como aquellos elementos que se mantenían, sobre todo en la población. Para la segunda mitad del siglo XX, entra a tallar una de las autoras más importantes dentro de la historia del teatro peruano, así como una de las más grandes referentes de la dramaturgia en Latinoamérica. Hablamos de Sara Joffre (1935-2014), quien es considerada como una de las voces femeninas más revolucionarias en el teatro peruano, gracias a su visión particular acerca de las problemáticas latentes en nuestro país y a cómo estas se han enraizado en cada estamento de nuestra sociedad.

Dentro de su producción como dramaturga hemos seleccionado, en la línea de las sátiras actuales, *Se administra justicia* (1967) como un ejemplo de su forma de construir realidades que engloban diferentes niveles de desigualdad en nuestro país. Aquí seguimos observando la negligencia y el desinterés de un empleado de la ley al momento de lidiar con una mujer que busca ayuda para resolver un problema relacionado con su hija, que resulta muy perjudicial para ambas. En todo momento se acentúan el racismo y la falta de empatía como ejes latentes dentro de las instituciones en nuestro país, particularmente en las provincias.

Posteriormente, en 1975, Gregor Díaz con *Cuento del hombre que vendía globos* nos acerca a un teatro satírico que se aleja de una narrativa aristotélica, es decir, en este texto no existe una historia lógica ni lineal. En esta obra aparecen los primeros personajes marginales urbanos del teatro peruano, y el autor se centra en realizar una sátira a la incomunicación a partir de una poética de la fractura. El autor construye esta poética a través de la ruptura de la

cuarta pared, de la interrupción y dislocación constante del lenguaje y de la representación (la puesta en escena con los actores). Esto produce una sensación de falta de comunicación entre los mismos personajes y una falta de comunicación entre la representación de la historia y el público. En consecuencia, se obtiene un desconcierto en el espectador y una percepción de que no hay una historia continua que contar por parte de los actores. Gregor Díaz utiliza esta poética de la fractura con el objetivo de frustrar al público, para que este se vea obligado a buscar todas las formas de entablar una comunicación para poder darle sentido y entender lo que está observando.

Para este punto, entendemos que la sátira en el Perú ya se había empezado a aproximar a la vida marginal que afectaba a ciertos sectores de la población. Sin embargo, aún no se había planteado la visión de un personaje que enfrentase ese tipo de realidades. Es aquí donde llega *¡A ver, un aplauso!*, la cual marca un antecedente significativo al traer sobre la mesa una nueva perspectiva: el punto de vista de un artista marginal urbano.

¡A ver, un aplauso! narra la historia de Tripaloca, un payaso callejero, que le cuenta a su público de la calle cómo intentó escaparse de la muerte con ayuda de su amigo Tartaloro, un “loco” tartamudo. Tripaloca, enfermo de tuberculosis, agoniza en su cuarto acompañado de Tartaloro cuando de pronto entran dos muertes (entidades encargadas de quitarle la vida a las personas) a llevárselo. Frente a esto, Tripaloca les dice que aún no puede morir porque necesita más tiempo ya que le está dictando su vida a Tartaloro para que la escriba, hacer un libro sobre ella y vender esos libros para ganar plata y sobrevivir. Las muertes no aceptan su petición, pero Tripaloca comienza a dictar detalladamente una anécdota, lo cual impide que las muertes se lo lleven. La razón por la que no pueden llevarse al payaso callejero es que cada vez que Tripaloca narra una parte de su vida para ser escrita, ambas muertes, se ven obligadas a recrear lo sucedido. Por lo tanto, mientras Tripaloca dicte, las muertes no se lo pueden llevar.

A lo largo de la obra, Tripaloca cuenta detalladamente cuatro recuerdos de su vida. El primero es cuando fue a visitar a su tío moribundo al hospital Carrión en el Callao con su mamá. El segundo, cuando con Tartaloro conocieron a un tragafuego que llegó al ruedo y empieza a ser maltratado por un militar; el tragafuego se enoja, así que le escupe fuego al militar, este lo abraza y arden en llamas los dos. El tercer recuerdo es cuando Tripaloca conoce a Tartaloro en una celda, porque un policía lo arresta injustamente junto con un vendedor ambulante. Por último, el cuarto, es cuando Tripaloca conoce a una bailarina exótica llamada Jelvi y se enamora de ella porque lo saca de la carceleta después de que unos policías se lo llevaran de la plaza San Martín.

Después de estos cuatro recuerdos, las muertes, con más determinación y desesperación intentan que Tripaloca acabe con las historias, pero en un último esfuerzo por sobrevivir, comienza a narrar muchos más momentos, tanto reales como inventados. En un punto, Tripaloca deja de relatar anécdotas y se dirige únicamente a Tartaloro, le pregunta si van a morir juntos, apagan una vela entre los dos y se va la luz. Luego de esto, aparece Tripaloca nuevamente frente a su público y les dice que es así cómo fue su muerte. El payaso callejero se dirige a sus espectadores y hace un énfasis en su valor como artista de la calle. Finalmente, comenta que él puede que esté muerto pero todos aquellos que lo ignoran a él y a la realidad en general están sordos y están ciegos; y eso es peor que estar muerto. Tripaloca pide a su público un aplauso y termina la obra.

La idea para crear la obra surgió desde una iniciativa del grupo Telba quienes, bajo la dirección de Martha Arce, buscaban crear una propuesta que recoja las experiencias de los artistas de la calle que empezaron a investigar desde fines de 1988. Los ruedos de los cómicos ambulantes habían llamado la atención del grupo, así como también el trabajo que el grupo Yuyachkani había estado desarrollando en base a ellos. Buscaban llevar a cabo un trabajo que rompa con la cuarta pared, que los confronte con los escenarios de la calle y que

les permita estudiar los recursos escénicos de los cómicos que se habían venido desarrollando en las plazas del centro de la capital (M. Arce y G. Lertora, 5 y 9 de julio, 2022).

Además, Telba recibió un financiamiento de parte de la ONG Germinal para realizar dos obras que toquen el tema del VIH. A través de estas tuvieron un primer acercamiento al trabajo con el público de la calle. Posteriormente, recibieron otro estímulo económico gracias al cual pudieron iniciar con la investigación para su creación colectiva. Cada miembro involucrado en el proyecto fue recopilando diferentes experiencias y observaciones con artistas callejeros conocidos de la época. Con ellos, trabajaron de cerca tanto con entrevistas como con jornadas completas en las cuales analizaron las interacciones con el público. En paralelo a esto llevaron cursos de malabares, zancos y clown a fin de aproximarse al concepto que tenían de los payasos circenses y de cómo estos se desenvolvían en ambientes urbanos alejados del circo como ocurría particularmente en Lima.

Posteriormente, a mediados de 1989, los miembros de Telba contactaron a Cesar de María con el fin de que pudiera ayudarlos a aterrizar las ideas e improvisaciones que habían estado desarrollando en base a la investigación que habían realizado. De María empezó a participar en sus ensayos a partir de los cuales recopiló el material para poder escribir escenas y situaciones con personajes cercanos a los que los actores del grupo habían visto. Dichas escenas se irían ordenando y reformulando a medida que se desarrollaban las exploraciones. Tomando como referencias a artistas callejeros como Miguel Quesquén “Blackaman” y Juan de los Santos Collantes “Tripita”, se comenzó a armar el corpus de la obra, la cual tenía como personajes principales a un payaso callejero y a un “loco” de la calle que se movían en las zonas del centro de Lima.

A medida que fue avanzando el proceso de escritura, se consolidó la idea principal que el grupo buscaba plasmar: la marginalidad que afrontaba el artista de la calle. Esta

marginalidad implicaba las dificultades económicas que el personaje había atravesado a lo largo de su vida, su manera de ganarse la vida entreteniéndolo al público de los ruidos y su deterioro a causa de una enfermedad que lo estaba conduciendo a su muerte inminente. Por su parte, con esta obra César De María buscaba proporcionar un reconocimiento a la resistencia de los artistas, sobre todo a aquellos que se encuentran en una situación de marginalidad que los hace menos visibles.

Una vez que quedó planteada la línea argumental de la obra, se estableció la versión final, la cual estaba orientada a desarrollarse en un teatro convencional. “La decisión que tomamos fue de conservar el teatro frontal. No somos teatreros de la calle. Nuestro lenguaje es el frontal” (M. Arce, comunicación personal, 5 de julio, 2022) Se estrenó en el Teatro Británico y fue posteriormente llevada a diferentes regiones del país, con un elenco encabezado por Martín Moscoso y Gino Lertora como los personajes de Tartaloro y Tripaloca respectivamente.

En cuanto a la producción dramática de sátiras en el Perú hasta antes de *¡A ver, un aplauso!*, esta fue en su mayoría protagonizada por personajes de clases media y alta como pequeños comerciantes, criollos acaudalados, militares de altos cargos, políticos, altos funcionarios públicos, entre otros. Hay casos particulares en los que el/la protagonista pertenece a una clase social baja o presenta alguna situación de marginalidad. Las excepciones en las que se puede encontrar protagonistas de clase social media o baja son en *El entremés del huamanguino, el huatino y la negra* y *La de cuatro mil*. Por otro lado, las obras en las que se percibe personajes principales en situaciones de marginalidad urbana son *La ciudad de los reyes* (Escena III), *Se administra justicia* y *Cuento del hombre que vendía globos*. En las obras de Cortés y Joffré se presenta una protagonista mujer y es por su misma naturaleza de pertenecer al género femenino que se le margina, lo cual es producto de la

cultura machista de aquellos años. Por su parte, en el tercer texto la marginalidad se encuentra en los personajes que son mendigos.

Teniendo en cuenta lo anterior, *¡A ver, un aplauso!* es la primera sátira de la dramaturgia peruana que es protagonizada por un artista marginal urbano que busca ser respetado por la sociedad. Este protagonista es marginado, no sólo por su situación económica, sino también por su oficio de payaso callejero o cómico ambulante, el cual, en aquella época, socialmente estaba asociado a la pobreza, a la suciedad, la delincuencia, a la holgazanería y a la enfermedad. Esto posicionaba a los cómicos ambulantes en uno de los estatus sociales más bajos. Y esa es una de las principales novedades de la obra, y por lo cual cobra impacto: por criticar a la sociedad y al Estado desde la mirada de un artista marginal. Además, se evidencia la lucha de la cultura andina que se abre paso para ser reconocida dentro de la capital del país, lo cual se muestra a través de Tripaloca. Esto se puede afirmar porque la obra y los personajes están basados en el contexto peruano de los años ochenta, época en la que los cómicos ambulantes, en general, eran migrantes o descendientes de migrantes provenientes de pueblos de los Andes.

En esta obra se puede apreciar una confrontación explícita del protagonista con su entorno. En sátiras anteriores de la dramaturgia peruana existe una crítica o queja por parte de algunos personajes marginales, pero nunca hubo una confrontación evidente hacia el entorno o alguna otra persona dentro de la ficción. Asimismo, otro punto importante es que Tripaloca es un artista. Anteriormente en la historia de la sátira peruana, no se había hablado de los artistas en general ni mucho menos desde la precariedad de un artista callejero que confronta su situación de marginalidad a través de su labor. En *¡A ver, un aplauso!* el objetivo de Tripaloca no está en salir de su situación de precariedad, como ocurre en varios de los casos anteriores, sino en poder dejar memoria de lo que él ha experimentado a lo largo de su vida y de los diferentes tipos de abandono que ha enfrentado por parte del Estado.

Por otro lado, partiendo de lo desarrollado por Alfredo Bushby en su libro *Románticos y Posmodernos: la dramaturgia peruana del cambio de siglo* (2011), la obra *¡A ver, un aplauso!* presenta algunas nociones asociadas a la posmodernidad. Estas ideas proporcionan nuevas perspectivas para abordar temáticas y formas de narrar las historias. Según Bushby, lo posmoderno en la dramaturgia se manifiesta, por ejemplo, a través del surgimiento de microsociedades marginales con una ausencia de un proyecto de vida, es decir, su única o mayor aspiración es sobrevivir. Desde ese enfoque, se muestra la fragmentación de la sociedad, que es representada por estos colectivos marginales y la naturaleza efímera e individualista de estos grupos. Son efímeros porque estos colectivos terminan autodestruyéndose: muriendo por la precariedad de sus circunstancias o por traición o por abandono del grupo. Son individualistas porque anteponen sus necesidades y objetivos de cada uno antes que las necesidades del grupo en general (Bushby, 2011). Generalmente en las obras de De María, este individualismo provoca la autodestrucción de estos grupos, debido a que el egoísmo y los intereses personales están desarrollados de tal manera que opaca la consideración hacia los demás y conduce a la traición. Todo ello es un reflejo de la influencia que tuvieron, en la dramaturgia nacional, los sucesos sociales y políticos que se estaban dando en nuestro país hacia las décadas de los 80 y 90.

En *¡A ver, un aplauso!* la principal microsociedad marginal está compuesta por Tripaloca, un artista - payaso callejero; y por Tartaloro, un “loco” tartamudo que también es artista por ser poeta. A diferencia de otras obras de De María, en esta, ambos personajes marginales se unen para enfrentar a la muerte en vez de autodestruirse entre ellos (Bushby, 2011). Por lo tanto, *¡A ver, un aplauso!*, visibiliza la existencia de grupos marginales desatendidos tanto por el Estado como por el resto de la sociedad, lo cual provoca que su único objetivo en la vida sea la supervivencia.

Por último, De María pretendía que su texto pudiera transmitir la idea de que es importante escuchar a los artistas; en general, la necesidad de escuchar las historias de los demás (César De María, comunicación personal, 4 de julio del 2022). Esto se evidencia en que la herramienta principal de Tripaloca para escapar de la muerte es contar su historia y que su memoria sobreviva en el libro que Tartaloro escribe. En relación a esto, el filósofo Carlos Vargas-Salgado comenta:

En *A ver un aplauso!* [*sic*], por ejemplo, la presencia de la Muerte que se quiere llevar a un cómico callejero es contrarrestada por su ingeniosa forma de rememorar historias, siempre nuevas pero también siempre relacionadas con la marginalidad social, la violencia y la represión policial. Aún para fines de los 80 el estado represivo podía ser un blanco de ataque directo (2011, pp. 274-275).

¡A ver, un aplauso! fue escrita y montada en un periodo de crisis política y social en el país, en el cual se acentuaron las desigualdades sociales y en el que cada vez es menos percibida la mirada de los sectores marginales. La visibilización de estas microsociedades para otorgarles respeto y reconocimiento es lo que se pretende con este texto.

Capítulo 2: El Perú de los 80, los cómicos ambulantes y el origen de *¡A ver, un aplauso!*

2.1. Contexto social, político, económico y cultural en el Perú de fines de los 80

El Perú durante la década de 1980 era un país que, a nivel social, había atravesado enormes procesos migratorios desde las zonas rurales hacia las ciudades más grandes, dentro de las que destaca Lima por ser la capital y la ciudad con mayor densidad poblacional. Desde inicios del siglo XX, en el país hubo un primer periodo migratorio notable entre la primera y segunda década del siglo; y el segundo periodo entre la cuarta y quinta década. Estos mostraron un tránsito de pobladores perceptible, pero moderado; sin embargo, fue en los años 50 que la afluencia de personas que llegaban a Lima se aceleró extraordinariamente. El fenómeno migratorio no fue un proceso intermitente ni de baja densidad poblacional, sino uno continuo y a gran escala (Franco et al., 2014). Esto fue uno de los factores que contribuyeron a la crisis social en el Perú de esta época.

El Perú se encontraba con una Lima desbordada de pobladores migrantes que no habían conseguido el apoyo adecuado o esperado por el Estado para su inclusión en la capital. La falta de asistencia estatal provocó una crisis social que situó a millones de personas en una precaria calidad de vida, caracterizada por la falta de vivienda, empleo digno y acceso al sistema de salud. No obstante, estos nuevos residentes, con el transcurso de los años se fueron adaptando e insertando dentro de la práctica sociopolítica de la capital. Esto lo lograron luchando por reconocimiento, de parte de las instituciones estatales, como ciudadanos organizados con derechos e identidad propia (Franco et al., 2014). Por otro lado, las otras clases sociales con mayor poder político-social y económico buscaban perpetuar o consolidar su posición. Estas familias acaudaladas y grupos de poder que constituían las clases altas ignoraban – o decidían ignorar - qué pasaba con el resto del país y con las clases menos favorecidas que vivían en condiciones deplorables:

La nueva clase dominante, cuya hegemonía es disputada por sus tres segmentos: el narcotráfico, el capital privado asociado al Estado y el capital transnacional, es indiferente a toda visión nacional de nuestro desarrollo. Sólo pretende usar al Estado, o para acrecentar fortunas familiares o para satisfacer las exigencias y pretensiones del capital internacional. Su sentido pragmático, la lleva a desbordar permanentemente el orden establecido (Matos, 1986, p 54).

Es así como en los años ochenta se encuentra al país sumergido en una crisis social caracterizada por la precaria calidad de vida de miles de ciudadanos y por la enorme informalidad laboral. Esta crisis es provocada, principalmente, por las grandes migraciones y la falta de asistencia del Estado para la integración adecuada de los nuevos ciudadanos a Lima.

Mucho se ha escrito con respecto a los profundos cambios por los que atravesó el país en diversos sectores y en diversas áreas de su infraestructura social durante toda la década de 1980. En el Perú, de manera similar a los demás países de Latinoamérica de aquel entonces, ya estaban empezando a resonar con más fuerza los conflictos ideológicos producto de la Guerra Fría y la influencia del comunismo, lo cual llevó al surgimiento de diversos grupos radicales que se habían organizado desde hacía ya un tiempo. Tanto el Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso (PCP-SL) como el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) dieron inicio a actos de violencia y terrorismo con tintes políticos con el fin de propagar sus ideologías de revolución hacia diferentes puntos de nuestro país y alcanzar la toma del poder. Esto iría aumentando hasta el estallido de un Conflicto Armado Interno,² el cual cobraría aproximadamente 69280 víctimas fatales de acuerdo al *Informe Final* de la

² El Conflicto Armado Interno abarcó el segundo gobierno de Fernando Belaunde (1980-1985), el primer gobierno de Alan García (1985-1990), y los tres gobiernos de Alberto Fujimori (1990-2000).

Comisión de la Verdad y Reconciliación (2003). Este período de violencia significó uno de los más desastrosos hechos de nuestra historia contemporánea.

Los grupos terroristas se valían de la incertidumbre económica y política que se hizo presente sobre todo hacia la segunda mitad de la década de 1980, bajo el primer gobierno de Alan García y el APRA. La ineficiencia para tomar medidas que aseguren una correcta estabilización del sector económico resultaron en un proceso de hiperinflación nunca visto hasta esa fecha. Al respecto Abugattás y otros autores (1991) coinciden en lo siguiente:

Las causas de la recesión y de la hiperinflación a finales de los ochenta son las políticas populistas seguidas a partir de agosto de 1985 y, sobre todo, la incapacidad para enfrentar la crisis fiscal y de balanza de pagos que se produjo como consecuencia de dichas políticas. ... La insostenibilidad de estas políticas se puso de manifiesto en el deterioro del tipo de cambio real, el atraso de los precios de productos controlados, el creciente déficit fiscal, la pérdida de reservas internacionales y la acumulación de retrasos con los acreedores internacionales (Abugattás et al., 1991, p. 109).

La continua inestabilidad del flujo monetario tanto interno como externo acabó por establecer un ambiente de enorme desconfianza por parte de la población hacia el Estado. En muchos casos hubo un mayor auge de la informalidad dentro de diversos sectores laborales, dada la falta de oportunidades para hacer frente a la progresiva caída del valor del inti - el cual finalmente sería abandonado y reemplazado por el nuevo sol en 1992³ - que cada vez generaba más estragos en la estructura socioeconómica. Así, los grupos subversivos antes mencionados se valieron de la incompetencia del gobierno para resaltar la ineficacia del Estado capitalista el cual, según ellos, debía ser destruido para dar lugar a un nuevos modelos

³ En 2015, el nuevo sol fue rebautizado como “sol”

de corte socialista.⁴ Otros grupos sociales percibían una desconexión entre las medidas estatales de las personas a cargo y sus necesidades más básicas y necesarias de aquel momento. Sobre esto, Abugattás y colaboradores (1991) concluyen:

La falta de voluntad del gobierno para realizar ajustes oportunos en la estructura de precios relativos y la acumulación de los desequilibrios fiscales y de balanza de pagos determinaron un estilo de política caracterizado por sucesivos «paquetazos» que alimentaron el clima de especulación e incertidumbre. A lo largo de 1988 fueron decretados cuatro «paquetazos» en marzo, junio, setiembre y noviembre, consistentes en reajustes significativos en los precios controlados, salarios y tipos de cambio, además de modificaciones en la estructura tributaria y en las normas que regían el racionamiento de los diferentes recursos productivos (p. 119).

Dichos paquetazos fueron criticados por diversos analistas de la época y no se acercaron en nada a cubrir aquellos gastos que buscaban subsanar. A partir de esta situación económica, se dieron también muchos cambios de índole política que produjeron un aumento en las desigualdades presentes entre diversos sectores de la población. Y a raíz de esto, muchos de los cambios de índole cultural que se percibieron a lo largo de esta década tuvieron una cercanía muy grande con ese descontento en la población.

Uno de los que más tuvo efecto en la población fue el crecimiento en el alcance de los medios de comunicación, especialmente de la televisión. Las formas de entretenimiento habían cambiado durante la segunda mitad del siglo XX y estas a su vez habían influido en la manera como la gente percibía lo que era un estilo de vida ideal a raíz de los programas que

⁴ El PCP-SL pretendía la instauración de una República Popular de Nueva Democracia bajo los principios del “marxismo-maoísmo-leninismo-Pensamiento Gonzalo”. Por su parte, el MRTA pretendía seguir el ejemplo de las revoluciones cubana y sandinista (Perú. Comisión de la Verdad y Reconciliación, 2003)

se transmitían. En cierto modo, la línea de pensamiento de gran parte de la población empezó a uniformizarse con respecto a los ideales de calidad de vida a los cuales aspirar. No obstante, esto no significaba que absolutamente todos buscaban lo mismo solo por la presión ideológica de los medios. Sobre este concepto, Matos (1986) plantea que:

El distanciamiento creciente entre las ideas o imágenes de bienestar que difunde la radio y la TV y la realidad miserable en la que viven enormes sectores, contribuye reactivamente a generar una mayor conciencia crítica y, en todo caso, sólo garantiza una relativa homogeneización ideológico-cultural en áreas geográficas y sectores sociales limitados y alrededor de unos pocos valores generales. La conciencia de la población se nutre de las discrepancias. Los valores que transmite la radio o la TV son aceptados sólo a medias. Más aún, se inaugura una actitud cínica y pragmática: se acepta lo que conviene (p. 51).

Así pues, se aprecia que la sociedad peruana de los años ochenta está cada vez más expuesta a diversos estímulos e ideas provenientes de la radio y la televisión. Ante esto, el peruano desarrolla su capacidad de discernimiento sobre los valores que estos medios de comunicación ofrecen. Aumenta el criterio del televidente y radio oyente sobre cuáles valores acepta y cuáles no, ya que lo que ofrecen estos medios de comunicación no son valores necesariamente canónicos.

Los sectores populares realizan una asimilación de la cultura que está dentro de los programas televisivos y radiales, junto con su propia cultura. Esto es porque los sectores populares están conformados por migrantes o descendientes de migrantes que trajeron a las ciudades sus propios componentes sociales y culturales desde sus tierras natales, dentro de ello especialmente el idioma y las formas de expresión (Matos, 1986). Entre los pobladores que se trasladaron a Lima, en un clima de precariedad e informalidad laboral, surgen personas

dedicadas a contar chistes o historias hilarantes en espacios públicos, es decir, los cómicos ambulantes.

2.2. Surgimiento y auge de los cómicos ambulantes en Lima

La aparición de los cómicos ambulantes se produce en Lima en la década de los 80. Como se mencionó antes, la gran mayoría de estos artistas son migrantes o descendientes de migrantes provenientes de provincia tanto de la costa como de la sierra. Estos migrantes llevaban trabajando aproximadamente treinta años en zonas públicas de Lima, algunas de las más concurridas por estos cómicos fueron el Parque Universitario, la Plaza San Martín, los parques y plazas de los barrios pertenecientes al centro de Lima y las afueras de la ciudad (Medina, 2008). Es preciso establecer que los cómicos ambulantes se caracterizan por contar historias de manera cómica, valiéndose de un estilo predominantemente criollo, en espacios públicos como plazas o parques y que suelen residir en las zonas marginales de Lima.

Por otro lado, es pertinente aclarar que el número de estos cómicos ambulantes o payasos de la calle aumentó en gran cantidad durante los años ochenta debido al fenómeno migratorio del campo a la ciudad que se había estado desarrollando desde 1950 (Matos, 1984). Asimismo, Vich, en el trabajo de investigación etnográfico que realizó sobre los cómicos ambulantes, confirma que, en gran parte, la condición del payaso callejero era de migrante: “la mayoría de los cómicos que conozco son migrantes andinos y todos ellos viven hoy en los barrios marginales de la ciudad” (Vich, 2010, p. 33). Esta es una de las características esenciales del cómico ambulante, la condición de marginalidad. Por lo tanto, es fundamental reflexionar con mayor detalle sobre este rasgo del artista callejero. Según el sociólogo italiano Gino Germani (1980) la marginalidad es un fenómeno derivado de la globalización de las sociedades con brechas jerárquicas de clase. Es una problemática muy arraigada dentro de los estudios sociológicos, sociopolíticos y socioculturales, particularmente durante el desarrollo del siglo XX.

Dentro de la teoría de la marginalidad se ha establecido, por medio de diferentes estudios, que por lo general se encuentra vinculada con situaciones de extrema pobreza, así como también a la dificultad de acceso a recursos tales como educación, salud, apoyo del estado y cultura. Se plantea que existe un conjunto de elementos y perspectivas socioculturales que se desarrollan en el inconsciente colectivo de un grupo humano (un país, por ejemplo) que se vinculan a condiciones de vida marginales y que reciben el calificativo de *marginales*. Este fenómeno se constituye como uno de carácter multidimensional o pluridimensional; puede hablarse de distintas dimensiones o formas de marginalidad – económica de producción o consumo, política, cultural, educacional, etc.– y hasta de distintas intensidades o grados dentro de la misma forma (Germani, 1980, p. 16). Los niveles de marginalidad influyen de forma consciente e inconsciente en la manera de pensar, comportarse y vincularse con las demás personas. Y es que, por su naturaleza de problemática derivada de la pobreza, la marginalidad existe como una contraparte de un sector social y a una cultura elitista con mayor disposición de recursos.

Pese a que ser marginal es una condición desfavorable por naturaleza, el cómico ambulante supo hacer humor sobre ello y logró paulatinamente una aceptación y un reconocimiento notorio en Lima. La popularización de los payasos callejeros se produce por la acogida de los sectores populares, los cuales también son, en su mayoría, migrantes o descendientes de migrantes. Este público conecta, se identifica y empatiza con estos cómicos porque comparten características tanto de origen como de clase social.

Se han identificado tres grupos que asisten a los espectáculos de los payasos callejeros: caminantes de las calles de Lima en busca de trabajo, vendedores ambulantes que se encuentran en un momento de descanso y jóvenes estudiantes de institutos técnicos del centro de Lima (Vich, 2010). Gran parte del éxito de los espectáculos de estos cómicos se encuentra en la sátira de la realidad que los cómicos comparten con el espectador. Lo que se

quiere decir es que los cómicos hacen chistes de sus propias condiciones de vida, las cuales resultan ser similares a las de su público. Por lo tanto, es sencillo para los espectadores empatizar con los chistes y comentarios que se ejecutan en estos shows. Al analizar el discurso callejero, uno se puede percatar que éste entraña una realidad cruda con la que el ciudadano de bajos recursos puede identificarse fácilmente:

Las performances de los cómicos ambulantes no sólo son parte de una realidad social marcada por la pobreza económica y la exclusión política, sino que es debido a estas condiciones por las que sus discursos terminan configurándose como instancias interpelativas de la realidad social. Por ello, estos discursos callejeros no pueden ser entendidos como “meros reflejos” de las relaciones sociales sino más bien como parte de sus agentes constitutivos (Vich, 2010, p.49).

Es así que un factor esencial que permitió la aceptación y crecimiento de estos cómicos fue la forma y el tipo de humor con que se presentaban frente a los demás. Medina explica esto así:

El tipo de humor que plantean presenta al cómico como una persona más, un ciudadano que puede levantar su voz y hablar sobre la realidad, pero lo hace desde la forma cómica y una presencia vocal y gestual que se transforma y se agiganta hasta convertirse en un personaje grotesco y criollo (2008, pp 29-30).

Cabe resaltar que el payaso callejero no asume este estilo de performance producto de una estrategia de marketing o algún estudio de mercado sobre qué les interesa oír a los transeúntes, sino que son justamente temas de los que ellos mismos buscan hablar para lograr un desahogo, una queja y/o una burla de las dificultades de la realidad que viven. Además, las formas de comunicación que utilizan en las presentaciones son propias de su vida cotidiana. Dentro de estas formas, la predominante es la “criolla” o “criollada” que son sinónimos del

criollismo. El criollismo o la criollada responde a una forma de pensar y actuar que adoptaron las personas migrantes para sobrevivir en la ciudad.

La viveza o criollada es pues parte de una estrategia de la condición migrante para establecerse en la ciudad y construir una identidad frente a los otros. Es, a la vez, una distinción que eleva el estatus por medio del uso del ingenio popular. (...) la viveza se vuelve una herramienta que utilizará el cómico ambulante en su espacio de trabajo, convirtiéndose en una transgresión (Medina, 2008, p 30).

El criollismo forma parte fundamental del estilo de humor de los cómicos ambulantes de nuestro país, por lo tanto, es conveniente aclarar este término. Este es un concepto complejo y subjetivo utilizado por la sociedad peruana, que en buena parte pertenece a la cultura urbana. Se fundamenta en un código de comunicación y una moral que pretende escapar del modelo ético establecido legalmente (Peirano & Sánchez, 1984). No obstante, este término ha pasado por una serie de significados y valoraciones a lo largo de su recorrido por la historia peruana. Salazar Bondy, en su ensayo *Lima la horrible* (1964), aporta a este concepto con un breve repaso desde la primera y original acepción de lo criollo hasta su significado utilizado en la década de 1960:

Originalmente fue el apelativo otorgado a los hijos de los esclavos africanos nacidos en América (Inca Garcilaso de la Vega) ; durante los años de la emancipación tuvo una acepción subversiva -se llamaba así a los descendientes de españoles que alentaban sentimientos de nacionalidad-; en ciertas circunstancias equivale a “mestizo de aca” (Martín Adán). Su significado actual es, sin embargo, limeño -o, por extensión, costeño- de cualquier cuna, que vive, piensa y actúa de acuerdo a un conjunto dado de tradiciones y costumbres nacionales, pero, a condición, como los sostiene

Francois Bourricaud, de que no sean indígenas. Criollo resulta así sinónimo de costumbrista (Salazar, 1977, p. 23).

En aquella época se podía escuchar en las calles o barrios decir que gringos o chinos eran “muy criollos”. Al decir que alguien era “muy criollo” sabiendo que no era originario de la capital, denotaba que era un inmigrante o migrante que había adoptado los valores culturales y tradiciones de Lima. En este punto el criollismo se había transformado en un nacionalismo limeño, lo cual vendría a ser un auténtico nacionalismo ya que, en dicho periodo, el Perú era Lima (Salazar, 1977). La afirmación de que el Perú era Lima se desprende del centralismo económico, político y cultural de la época; y de la famosa frase del poeta, periodista y dramaturgo peruano Abraham Valdelomar: “El Perú es Lima, Lima es el Jirón de la Unión, el Jirón de la Unión es el Paláis Concert y el Palais Concert soy yo”.

Pese a que el criollismo tiene varias características, dentro de ellas la fundamental es la llamada “viveza criolla”:

... ¿Qué es esa viveza? Una mixtión, en principio, de inescrupulosidad y cinismo. Por eso es en la política donde se aprecia mejor el atributo. En síntesis, consiste en la flexibilidad amoral con que un hombre deja su bandería y se alinea en la contraria, y en el provecho material que saca, aunque defraude a los suyos, con el cambio (Salazar, 1977, p.27).

Asimismo, en la década de los 80, Peirano y Sánchez también ofrecen una descripción de lo que significa el criollismo, la cual utilizaremos para el desarrollo de esta investigación. La persona criolla en el Perú es aquella que tiene internalizado el humor, el juego, la gracia; y es capaz de transformar situaciones serias en hilarantes. Según el estereotipo, son personas costeñas y mestizas; también son aquellos que no tienen en cuenta idiomas indígenas, y, sobre todo, son “vivos”, es decir, avispados, astutos, hábiles y que no se les puede engañar. Además, un elemento sustancial del criollismo se encuentra en la forma de hablar, en la que

salen a relucir las jergas, las groserías y una velocidad para decir las cosas que muchas veces produce un atarantamiento en el interlocutor que lo deja sorprendido o sin palabras (Peirano & Sánchez, 1984). Finalmente es indispensable subrayar que el criollo es:

... todo el que obtiene, en resumidas cuentas, lo que no le pertenece o le está vedado por vía ilícita pero ingeniosa debido a lo cual el hecho es meritorio. En homenaje a su picardía, los vivos merecen la indulgencia. Los otros, los que proceden de acuerdo a su conciencia o a la ley, son tontos. En vivos y tontos, dentro de la maniquea psicología criollista, se divide la humanidad (Salazar, 1977, pp. 28-29).

Con relación a esto, el criollo siempre termina saliéndose con la suya, debido a que es cautivador por su carisma y su simpatía. Siempre consigue el perdón de quienes lo rodean porque logra que lo comprendan y que finalmente le celebren sus acciones, que para su público son hazañas (Peirano & Sánchez, 1984). Pero, pese a que el público absuelve y exime a la persona criolla, esta no confía en ellos ni en cualquier persona. “El criollo sólo confía, paradójicamente, en otro criollo, aunque sabe que todo criollo es mañoso, esquivo, tramposo, mentiroso, y justamente por esas razones es que confía en él y desconfía de quien no lo es” (Peirano & Sánchez, 1984, p. 63). Teniendo en cuenta esto, el adoptar el criollismo se convirtió en una condición indispensable para asentarse y sobrevivir en la ciudad, ya que evita que se aprovechen de uno y lo traten como tonto (Salazar, 1977). Eventualmente el criollismo se volvió un valor cultural que puede ser y es practicado sin importar el color de piel u origen.

Después de haber ahondado en lo que significa el criollismo, se puede decir que los cómicos ambulantes apelan a este concepto como uno de sus principales componentes humorísticos por las siguientes razones: Primero, porque el estilo criollo comprende una forma de habla popular, lo cual comparten con la gran mayoría de su público, por lo tanto

existe mayor probabilidad de empatía y atención por parte del espectador. Y, segundo, porque permite que la persona criolla pueda tener una aproximación hacia el espectador con una mayor confianza, lo cual aumenta la probabilidad de ser bien recibido por el público.

Esto es porque las personas suelen prestar mayor atención y disposición a quienes muestran seguridad en lo que hacen. El cómico ambulante llega con una seguridad y confianza notorias, tanto a nivel corporal como vocal, las cuales se evidencian en la libertad de desplazamiento en sus ruedos y en la facilidad de palabra que tienen con los oyentes. Lo mencionado está impulsado por las características del criollismo: buscar jugar, ser vivo, burlarse con astucia y carisma, usar jergas, groserías, y convertir situaciones serias en jocosas.

Por otro lado, los cómicos ambulantes, gracias a su actitud criolla y a su humor satírico sobre la realidad que viven logran, tiempo después, alcanzar un auge impresionante. Varios son llevados desde las plazas, parques y/o barriadas a la televisión peruana. En el medio televisivo buscaron hacer humor de las distintas razas, clases sociales y de los valores culturales de dichas clases; todo esto utilizando siempre el lenguaje popular. En relación a esto, Peirano y Sánchez comentan lo siguiente:

Los programas cómicos de la televisión resaltan las diferencias sociales fundadas en la raza y sus condiciones culturales de manera excepcional. La ocupación y la clase aparecen siempre como una consecuencia. "¡Que tal raza!", diría Tulio Loza. Esto puede encontrar su explicación por el uso cotidiano y la reproducción vertiginosa de este estereotipo profundo, que prolonga y acentúa las diferencias sociales expresadas en principio a través de los rasgos físicos.

El lenguaje popular es rico en matices para señalar el grado de integridad e identidad que guardan los miembros de cada segmento étnico cultural. En el

país, "cuñao", los blancos son los "firmes", los que la llevan. En el país, "paisa", los serranos, los provincianos, somos los de verdad. En el país, "familia", los negros somos los bacanes. Y en el país, "cholo", los cholos somos el Perú (1984, pp 47-48).

Así pues, el desempeño de los cómicos ambulantes en la televisión peruana significó para muchos de ellos una mejora importante en sus condiciones de calidad de vida y un ascenso social a partir de un buen ingreso económico. El factor económico resultó ser capaz incluso de romper barreras sociales, como comentó Tulio Loza alguna vez (Peirano & Sánchez, 1984). Este fue el momento cumbre de los payasos callejeros, ya que su popularidad les permitió llegar a la pantalla chica y esto acrecentó la fama tanto de quienes se presentaban en la televisión como del oficio en general.

2.2.1. La imagen de cómico callejero en Lima de fines de los 80 y principios de los 90

Desde mediados de la década de 1980, los cómicos populares de las calles ya se habían establecido en el imaginario colectivo de la gente tanto por sus actos en vivo en espacios urbanos como por las apariciones de algunos de estos en programas de televisión. En este medio se generaba una mayor difusión de su estilo de comedia y su humor satírico acerca de la vida cotidiana de los sectores sociales bajos y de la clase trabajadora. Este público encontraba una cercanía en ellos tanto por su manera de actuar como por ciertos rasgos físicos de carácter racial que servían para resaltar aún más sus similitudes idiosincráticas. La mayoría de los actores de los programas cómicos populares de la televisión nacional provienen de los sectores populares o de los estratos bajos de la pequeña burguesía (Peirano & Sánchez, 1984, p. 49). Es así que artistas como Tulio Loza, Marco Alfredo Vidal conocido como "El Poeta de la Calle", Marco "Tornillo" Castañeda, Ubaldo "Cholo Cirilo" Huamán y Santos Collantes Rojas mejor conocido como "Tripita" alcanzaron

el estrellato gracias a sus apariciones en programas como *Trampolín a la Fama* (1966-1996) y *Risas y Salsa* (1980-1999).

Una cantidad considerable de espectadores pertenecientes al sector popular se habían acostumbrado a ciertas rutinas y sketches propios de estos personajes. Se identificaban como los cómicos ambulantes retrataban desde el humor eventos que les resultaban cercanos. Tales hechos, en su mayoría, se vinculaban a la relación de los sectores medios y bajos con los sectores más privilegiados, y que tendían a ejercer un mayor dominio sobre los medios de entretenimiento hasta ese momento. No obstante, también había mensajes didácticos o aleccionadores dentro de las intervenciones de los artistas, quienes balanceaban los comentarios sociales con los remates cómicos a fin de apelar a la sensibilidad de una audiencia que valoraba dichas enseñanzas para la juventud.

Los sectores medios y bajos, representados por estos cómicos de la televisión, irrumpen con la convicción de que la oligarquía mantenía su fuerza social en base a círculos cerrados, que la propia oligarquía denomina "nuestra gente, nuestros modales, nuestros gustos" (Peirano & Sánchez, 1984, p. 54). La condición de los migrantes y las desigualdades económicas habían aumentado mucho dentro de la década de los 80 por diferentes factores. Estos habían posicionado a la capital como el lugar de mayor afluencia y oportunidad para quienes buscaban una mejora en su calidad de vida. Este proceso se insertó cada vez más en la conciencia colectiva, esa idea de tener que dejar la tierra natal para partir a donde existían mejores posibilidades de subsistir y también se introdujo en el discurso de varios de los cómicos callejeros de la época.

Sumándose a esto estaba la crisis que marcó el primer gobierno de Alan García, la cual terminó por dejar en situación de pobreza a un sector significativo de la población del país y generó un auge sin precedentes de la informalidad en diversos sectores. Esta situación de estancamiento y pérdida marcó en gran medida diversos escenarios culturales en los cuales

se insertaron estos artistas callejeros, quienes ya de por sí conocían lo que era tener que laborar desde las vías informales por la falta de oportunidades. Ellos ya se habían aproximado a ese sentir incómodo e incierto que implicaba tener que ganarse la vida en las calles de manera irregular; en algunos casos por fuera de las leyes. Vich (2010) desarrolla este proceso sociocultural de nuestro país, así como sus ramificaciones en los diversos niveles que esto alcanzó:

La calle fue uno de los grandes escenarios económicos de los años ochenta en el Perú. A la crisis económica generalizada, la desigualdad de oportunidades, la falta de empleo y la nítida aspiración de querer “ser independiente”, los sectores populares respondieron con una vitalidad sorprendente no sólo por la fuerza económica que llegaron a desarrollar sino también por el significado cultural que estas nuevas prácticas entretejieron (p. 45).

Para fines de esta década, estos espectáculos, sus temáticas, sus estilos y algunos de sus intérpretes se habían insertado profundamente en el imaginario colectivo de la población peruana, sobre todo en la capital. A su vez, esto desembocaba en otro fenómeno vinculado a aquellos intérpretes populares que eran llamados para llevar a cabo sus rutinas en programas de TV. Al igual que pasaba con aquellos individuos de los sectores medios de la población que lograban generar ganancias económicas que los acercaban a las clases sociales altas; estos no ingresaban necesariamente a estar dentro del modelo que esta oligarquía consideraba que se debía tener para insertarse en sus círculos más cercanos. Rasgos como los modales o un cierto nivel educativo, así como la falta de estos, eran ideas recurrentes dentro de este sentido de “pertenencia”. Uno podía tener dinero, pero eso no necesariamente le otorgaba una determinada idiosincrasia.

Y eran justamente estos temas los que muchas veces se retrataban en diversos espectáculos de los cómicos callejeros que realizaban sketches para la televisión. Así

tenemos, por ejemplo, la rutina cómica de los empleados de clase media que presencian cómo otros individuos aspiran a vivir de la manera en que lo hacen las personas más pudientes. El hecho de representar esto, les permitía a los cómicos acercarse más a ese sentir popular tan latente hasta el día de hoy. Al respecto, Peirano y Sánchez (1984) señalan:

Este desfase social entre el origen social de los actores y su nueva posición, marca por lo menos una línea importante del complejo espectro que presentan los procesos de transformación de la sociedad peruana. El comúnmente conocido fenómeno del arribismo está siempre expresado, tanto en el comportamiento de los cómicos, como en los motivos principales de sus ocurrencias y bromas (p. 55).

Cabe señalar que dicho arribismo que mencionan los autores se ve en gran medida impulsado por esa mirada negativa y excluyente por parte de los círculos de poder en la sociedad; círculos que se mantienen hasta el presente y que perpetúan un trato peyorativo a otros grupos sociales ajenos a sus costumbres, así como a su visión del mundo. Y en ese intento de transgredir estas barreras es que las dinámicas planteadas por los artistas callejeros, tanto los de las zonas urbanas populares como aquellos que daban el salto a la TV, les otorgaban también una visibilización mayor a los ojos de la sociedad y el Estado.

Así pues, esa ruptura por parte de este individuo migrante hacia los espacios reales (parques y plazas) y virtuales (radio y televisión) que ocupaban otros sectores poblacionales para darles una nueva connotación. A partir de su espectáculo plantean una nueva forma de entablar relación con los demás de la cual poder sacar una ganancia económica para poder subsistir. El migrante, por lo tanto, es presentado como el “vivo” que aprovecha transgredir las convenciones o normas para adquirir su identidad y su lugar dentro del espacio sociocultural (Medina, 2008, p 164).

Dentro de todo este fenómeno que estaba marcando el fin de una década y estableciendo una forma de entretenimiento que estaría muy presente en la década que vendría, es en donde tiene lugar la obra de César de María. Esta recoge varios de los eventos mencionados para dialogar sobre la importancia de esta representación hacia estos grupos invisibilizados que comúnmente atraviesan condiciones adversas. En situaciones tan complejas como las que atravesaba el país en este periodo, *¡A ver, un aplauso!* y su protagonista Tripaloca se sirven de los recursos planteados por todo este imaginario aportado por los cómicos callejeros para reclamar y meditar acerca de cuál es su lugar en esa sociedad tan fracturada. Todo esto, a través de un discurso que también rompe con moldes establecidos dentro de la dramaturgia peruana hasta ese punto.

Esa marginalidad que se inserta en la vida del personaje principal, como ocurre también con el resto de la producción dramática de De María, se hace presente casi como un personaje más de la obra. Y al final, no solo no desaparece, sino que muestra sus diferentes dimensiones sin dar ningún indicio de cómo podemos hacerle frente en nuestro país. No hay moralejas, como señala Vargas-Salgado (2011) hablando de otra obra del autor, y no necesita haberlas, es necesario que haya preguntas. En la manera como Tripaloca habla y se expresa no hay señales de esperanza de que algo mejor vendrá, solo existe un deseo de supervivencia fundado en el simple hecho de querer terminar de contar su historia para Tartaloro y tener algo con lo cual ser recordado. Tripaloca rechaza totalmente lo que la sociedad peruana ya le tenía preparado, en cierto modo, a través de un discurso que se compone de un carácter cómico y acriollado para hablar de la tragedia de ocupar el lugar que le tocó en esa sociedad fracturada.

Capítulo 3: La construcción del cómico callejero en *¡A ver, un aplauso!* y el desarrollo de la postura crítica en el discurso de Tripaloca

Como bien se mencionó anteriormente, la imagen a partir de la cual se desarrolla al personaje Tripaloca recoge los rasgos más generales de los cómicos ambulantes - situación de marginalidad en diversos niveles, recursos limitados en su caracterización, improvisación, criollismo y uso de expresiones vulgares - popularizados hacia la década de los 80. A la par, Tripaloca recibe características del estilo de los personajes marginales que generalmente suele desarrollar César de María; características como la resistencia del grupo protagonista hacia la influencia/poder que ejerce el Centro y la naturaleza autodestructiva de sus miembros. Todo esto añade un carácter particular al estilo discursivo con el que Tripaloca se presenta y se vincula con los demás personajes de la obra.

El humor “burdo” que caracteriza al protagonista se aleja ampliamente de lo más banal para poder usar recursos como la sátira y las expresiones criollas para un fin crítico. Cabe señalar, en este punto, que nos centraremos en analizar el discurso cómico de Tripaloca, pero para esto es necesario compartir una base conceptual sobre lo que es el discurso teatral. Anne Ubersfeld (1989) propone lo siguiente con respecto al discurso teatral:

Este discurso, ¿Puede ser comprendido como: a) un conjunto organizado de mensajes cuyo “productor” es el autor dramático; o b) como el conjunto de signos y de estímulos (verbales y no-verbales) producidos por la representación cuyo “productor” es plural (autor, director de escena, técnicas diversas, comediantes)? Para no complicar las cosas, nos limitaremos aquí, provisionalmente, al conjunto de los signos lingüísticos a) que podemos atribuir al autor como sujeto de la enunciación (pp. 174-175).

Al utilizar al discurso teatral como el conjunto de mensajes producidos por un autor dramático, es importante tener en cuenta que dentro de ello se encuentra la doble enunciación

del discurso, la cual plantea que existen dos estratos textuales: uno que es emitido por el autor que comprende todas las indicaciones dentro de la obra para su representación (didascálicas); y el mensaje o sentido global de la obra que está conformado por todos los diálogos y/o participaciones de los personajes. El segundo estrato textual se encuentra en el discurso del personaje, el cual consiste en su diálogo y acciones en relación al contexto en el que está inscrito. Este discurso del personaje ofrece un pensamiento individual abierto a ser interpretado que puede ir en concordancia con el mensaje general de la obra o ser opuesto (Ubersfeld, 1989).

Una cuestión a resaltar es la forma característica que Tripaloca ha construido para narrar la obra. El protagonista cuenta su historia usando tres niveles de ficción, los cuales responden a tres modos de interactuar durante la obra:

El primer nivel es el de “Interacción de Tripaloca con el público”, como su nombre lo dice, abarca todos aquellos diálogos en los cuales el protagonista interactúa con aquellas personas que ven su espectáculo callejero en el parque en donde se encuentra en la ficción. Tripaloca espera conseguir de sus espectadores una retribución económica por el entretenimiento que les proporciona. El segundo se denomina “Interacción de Tripaloca con las Muertes” y engloba las intervenciones que tienen como receptor a los muertos que han venido a llevarse al personaje dado su delicado estado de salud. Lo que busca Tripaloca en este nivel es apelar a la compasión y la empatía de estos personajes para no tener que enfrentar el funesto destino que le auguran. Finalmente nos encontramos con el nivel “Recreación de la vida de Tripaloca” que se enfoca en representar, a través de un juego de roles que incluye a Tartaloro y las dos muertes, diferentes pasajes de la vida del personaje desde sus primeros años hasta su situación actual. Realizamos esta explicación de los niveles de ficción para luego indicar qué críticas están presentes en los distintos niveles. De esta

manera vamos estableciendo cómo la crítica social se va construyendo en el discurso cómico de Tripaloca.

A continuación, podemos dar paso al análisis del discurso cómico de Tripaloca en el subcapítulo 3.1., tomando en cuenta los conceptos de sátira, criollismo y marginalidad, para identificarlos en los textos del protagonista y analizarlos. En el subcapítulo 3.2, se procederá a explicar cómo es que el desarrollo de la sátira, el criollismo y la marginalidad trabajan para plantear una crítica por parte del personaje hacia la sociedad peruana de la época.

Específicamente, nos enfocaremos en tres líneas de crítica dentro del discurso de Tripaloca: La crítica hacia la clase social alta, la crítica hacia la falta de educación y, finalmente, la crítica hacia el sistema de salud público. Estas tres líneas de crítica son constantes en gran parte de las intervenciones del personaje, y evidencian lo mucho que han influido negativamente en la vida de este. Cabe resaltar que, pese a lo mencionado, estas no son las únicas formas de crítica social circunscritas en el discurso del personaje dado que pueden encontrarse otras más. Sin embargo, estas no han sido ahondadas durante la obra, a diferencia de las líneas de crítica arriba mencionadas.

3.1. Análisis del discurso teatral de Tripaloca

El primer indicio que tenemos con respecto al carácter cómico dentro del estilo discursivo con el cual se expresa Tripaloca viene a través de su primera interacción con el público. Esta se aleja completamente de las formas de lenguaje más formal para elaborar un diálogo directo y cargado de burlas hacia quienes lo ven con el fin de acercarlos al estilo cómico que van a presenciar. Dichas burlas no son realizadas exclusivamente con el afán de ofender, sino que están enfocadas en 1) denotar el carácter horizontal que habrá en la relación entre intérprete y espectadores; y 2) hacer mofa de cualidades o comportamientos de los miembros del público:

TRIPALOCA: Acérquense señores: ¡el payaso Tripaloca viene a hacerles su espectáculo callejero popular! Así, tomen asiento en el suelo... No te pares detrás de la señorita, pendejo eres, ¿no? ¿Y tú? Cierra la boca, zonzonazo. ¿A quién miras, a mi pata el Tartaloro? A ver Tartaloro, ven, ¡saluda al señor! (De María, 2007, p. 2).

La carga humorística también yace implícita en su mención del “espectáculo callejero popular”, dado que hay una notoria oposición entre la grandilocuencia con la que Tripaloca se expresa de su show y las circunstancias deplorables en las cuales este se desarrollará - como en el hecho de pedirles que se sienten en el suelo dado que no existen condiciones óptimas para hacerlo. Esto último también sirve para evidenciar el carácter de marginalidad que hay en su entorno y que se verá en gran parte de sus intervenciones a lo largo de la obra en diferentes niveles de su vida cotidiana.

Dentro de esta cita podemos encontrar también una primera muestra del elemento del criollismo en el discurso del protagonista por su forma de interactuar con las personas con ese dinamismo y prontitud propios de la “viveza” criolla durante todo su espectáculo. Esto es para de alguna manera lograr conectar más con su público, el cual, tomando en cuenta a Vich (2010) y el contexto peruano de la década de los ochentas en el que está contextualizada la obra, se puede asumir que está mayormente compuesto por personas que gustan de este estilo. Esto se explica en que tanto Tripaloca como sus espectadores comparten una situación social, económica y cultural, dentro de la cual se encuentra la actitud criolla como forma de vida. Su siguiente intervención se encarga de denotar aún más lo mencionado anteriormente:

“TRIPALOCA: ¡Gracias! Ya entendieron todos, ¿verdad? Es mi pata Tartaloro: Tarta porque es tartamudo y loro porque habla como mierda, pero eso es sólo una chapa, porque tiene nombre y apellido. ¡De veras!” (De María, 2007, p. 2).

En este fragmento se puede observar que la carga cómica reside principalmente en el criollismo de Tripaloca. Esto es por el lenguaje vulgar que utiliza (“mierda”) y por el uso de apodos (“chapa”), lo cual es propio del estilo criollo. En relación con esto, algo que caracteriza este estilo es la fluidez y confianza en el manejo de la palabra frente a una o varias personas. La presencia de estos dos elementos en Tripaloca se evidencia en que ha logrado construir cierto nivel de complicidad con su público, gracias a la constante interacción que tiene con él. La interacción se produce con las reiteradas peticiones o preguntas que les hace a sus espectadores, por ejemplo, con el uso de “¿verdad?”. Esto busca generar un aparente diálogo con el público. A lo largo del desarrollo de su show, el protagonista continúa reforzando la presencia de su criollismo como parte esencial de su personalidad y de su show, al mismo tiempo que reconoce la vulgaridad como parte de este estilo. Esto se puede sustentar con el siguiente fragmento de la obra:

TRIPALOCA: Su apellido es pa' cagarse de risa... Perdón señorita la vulgaridad de este payaso callejero, pero es que las palabras bonitas no me salen, soy como el Tartaloro. Cuando quiero decir "trasero" se me traba la lengua: (*Imita al Tartaloro.*) Ta-ta-ta-trase-se-se... Y entonces digo poto, pues, ¡qué quieren que haga! ... (De María, 2007, p. 2).

El criollismo aparece nuevamente en esta parte del discurso de Tripaloca. El reconocimiento de la carga vulgar en algunas de las palabras que él emplea, así como de su incapacidad de poder articularlas de una manera menos soez enfatiza una distinción entre el empleo del lenguaje culto, políticamente aceptado por ciertos estratos de la sociedad, y aquel de un lenguaje grosero. Dichos estratos vendrían a representar ese Centro del cual nuestro protagonista es y se siente irrevocablemente excluido, dado que cierra dicha intervención cuestionando a su público de manera retórica sobre qué podría hacer él al respecto de su idiosincrasia, como si aceptara que su forma de ser no va a poder ser modificada nunca.

A continuación, el discurso del protagonista comienza a mostrar cada vez más el elemento de la marginalidad a través de la narración de sus condiciones de vida. En el siguiente texto se ve al payaso como una persona avergonzada pero que intenta sobreponerse a su condición de analfabeto. A su vez, se muestra al cómico callejero destinado a la muerte por padecer de tuberculosis y por la imposibilidad de acceder a un tratamiento adecuado para la enfermedad.

TRIPALOCA: ¡No me humilles, Tartaloro! ¿Qué tiene de malo ser ignorante? Todos nacemos ignorantes, ¿verdad? Pa' eso estás tú que me ayudas... Así era, señores, yo me estaba muriendo de TBC... ¡TBC! (*A uno del público.*) No me mires así, no soy rosquete: ¿tú crees que te-be-sé, o sea que yo me chapo a los hombres? ¡Bestia! ¡Hablo de la tuberculosis, el mal que se lleva más gente en este país! (De María, 2007, p.3).

Consideramos pertinente acotar que esta respuesta de Tripaloca es causada por Tartaloro al decirle al público: “Y él no sabe leer... ni escribir”. Entonces, en esta ocasión vemos que la comicidad del discurso del payaso se inclina por el lado del criollismo y de la marginalidad. La criollada se observa en las jergas, burlas e insultos que realiza el protagonista hacia su interlocutor.

Por otro lado, la marginalidad se manifiesta en que, en el fragmento anterior, se comienza a detallar que su condición de persona marginal no solo se debe a que su profesión es informal y desprestigiada, sino que también es un ser humano que no ha tenido ni tiene acceso a una educación tradicional básica, mucho menos de calidad, ya que no sabe leer ni escribir. Además, uno puede percatarse de que Tripaloca está sentenciado a la muerte por tener tuberculosis ya que, al no tener los recursos necesarios para atenderse en una clínica, solo le queda de amparo el sistema de salud público. Esta situación resulta una condena, porque la atención médica pública en el Perú es sumamente ineficiente y no representa una

opción segura a la cual acudir. Ante estas circunstancias, él mismo acepta que solo le queda la muerte, por lo que enuncia “Así era señores, yo me estaba muriendo de TBC... ¡TBC!”.

Dicha aceptación de su destino se vuelve un punto recurrente a lo largo de sus intervenciones durante la obra. Pese a que más adelante su espectáculo callejero se emplea como un recurso para escapar de estas representaciones de la muerte, también se puede percibir un cierto pesimismo con respecto a aquello que la vida le puede deparar más adelante. Dada su condición marginal, Tripaloca parece haber llegado a un entendimiento de que aun si sobreviviese a la enfermedad que lo aqueja, las posibilidades de que su calidad de vida mejore son quizás nulas y las dificultades para subsistir serían casi tan problemáticas como sus padecimientos debido a la tuberculosis. No obstante, dicha aceptación de la muerte también es empleada para plantear otro aspecto de su discurso, como podemos ver en el siguiente texto:

TRIPALOCA: Esa es la muerte, una traidora. Vas al baño de noche, tu bacínica hecha con lata de pintura, te sientas, agarras tu papelazo de El Popular y de pronto... hiii... estás pujando... y has comido frejoles con cebiche con papa rellena con mote serrano y tu tremenda cerveza... y ¡zas, te mueres! ... Y también se mueren los ricos, con su casota de lunas gigantes polarizadas, en Miraflores, comiendo su comida finísima en una mesa largazazazaaa... Y se tragan un pedazote de carne argentina, y ¡zas! ¡Se atorán y se mueren! ¡La muerte es así, la desgracia está al alcance de todos! (De María, 2007, pp. 2-3).

La connotación tragicómica con la que habla sobre la mortalidad a la que todos estamos predestinados se emplea como un medio para evidenciar el hecho de que, pese a las diferencias sociales, políticas y económicas entre las personas, estas al final tendrán que partir sin que importe ninguno de sus bienes materiales. A partir de esto encontramos que el fragmento anterior muestra un claro ejemplo de sátira, por la manera en cómo Tripaloca

habla sobre la abundancia exagerada con la que viven las personas de las clases sociales más altas a diferencia de quienes, como él, se ven en la obligación de vivir con lo necesario e incluso menos como tener que usar una bacinica hecha a partir de una lata de pintura para poder hacer sus necesidades fisiológicas. El protagonista cierra ese texto con comentarios que aluden a lo absurdas que pueden llegar a ser las maneras en que las personas pueden perder la vida en cuestión de segundos.

De esta manera, observamos que Tripaloca está incesantemente en contacto con la muerte, ya sea porque él está luchando por no fallecer, o porque sabe que si él se va su amigo se puede morir también, o por algún familiar suyo que ha visto perecer. Este constante choque, en el caso de este personaje, tiene una relación directa con su situación de marginalidad. “TRIPALOCA: Qué pena, pero si no tengo ni 30 años” (De María, 2007, p. 4) “TRIPALOCA: Se va a morir de hambre. Trabaja conmigo, ¿saben?” (De María, 2007, p. 5).

En este fragmento, formado por dos intervenciones separadas, el discurso del protagonista continúa evidenciando su situación marginal. La primera intervención hace alusión al primer tipo de acercamiento que tiene con la muerte: él mismo asumiendo a una edad temprana (ni 30 años) la derrota frente a una enfermedad. Este texto muestra la idea de que a Tripaloca le es imposible acceder a consultas o tratamientos privados. Por otro lado, la segunda intervención hace referencia a la segunda clase de contacto que tiene el cómico con la muerte, la gran posibilidad de que alguien cercano a él muera. Se observa que Tripaloca se relaciona permanentemente con otra persona perteneciente al mundo marginal, lo cual refuerza su pertenencia a este sector poblacional.

Tanto la imposibilidad de acceder a un servicio de salud adecuado o competente, como desempeñarse en un trabajo que solo te permite subsistir en el día a día y la exigua oportunidad laboral en el país, son características de una situación de vida marginal. En la misma línea de la escasez económica con la que viven los payasos callejeros, la obra nos

muestra un ejemplo fuera de Tripaloca y Tartaloro. Se presenta el caso del payaso Fosforito, tío abuelo de Tripaloca, un señor que agonizaba en el hospital Carrión del Callao.

TRIPALOCA: ... (*Llega con su mamá a la habitación. Desde el pasado dicta al Tartaloro.*) Lo vi sin afeitar, en una cama, cocho y sudando. Y mirándole bien la cara me di cuenta que tenía pintura en los huequitos, apenas se veía pero ahí'taba, como si su cara fuera pintada y abajo estuviera la franca, la cara de payaso... (De María, 2007, p. 7).

En este texto, el discurso de Tripaloca prosigue en la línea de lo marginal. Aquí se observa a un payaso adulto que aparentemente no ha recibido cuidados de ningún acompañante o familiar, y que se encuentra en sus últimos momentos de vida. Los residuos de pintura en su cara pueden indicar que este payaso no contaba con los recursos económicos para elementos de limpieza necesarios para su rostro. Otra posibilidad es que, debido a esta misma falta de recursos, no haya utilizado una pintura adecuada para cuerpo y rostro, por lo que se le dificultaba retirarla. Ambas posibilidades denotan condiciones de trabajo inadecuadas que resultan perjudiciales para la persona. El caso de Fosforito, esto enfatiza la idea de que la marginalidad del payaso callejero no es exclusiva de Tripaloca y Tartaloro, sino que es parte de un colectivo o grupo humano.

Por otro lado, el siguiente texto la obra exhibe la falta de recursos que el protagonista y su familia han padecido desde un inicio. "TRIPITA: (*Señala la botella conectada al brazo del viejo.*) ¿Es sangre? MAMÁ: Sí, hijito. Por eso está vivo. Pero ya no me quieren dar... me quieren cobrar, ¡y tu tío no llega!" (De María, 2007, p. 8).

Esta sección está orientada a tratar otra situación que denota marginalidad. Se pueden observar que el hospital no brinda facilidades para la atención del paciente y que hay una falta de interés hacia el enfermo por parte de uno de los familiares. Sobre lo primero, se puede comentar que la imposibilidad de acceder a un sistema de salud de calidad sitúa a

ciertas personas en una posición de marginalidad, ya que se encuentran al margen de una buena atención, obligadas a recibir el servicio deficiente del Estado. Sobre lo segundo, se aprecia la escasez de dinero que padece la familia de Tripaloca, lo cual empuja a otros de los familiares a evadir su responsabilidad con el enfermo.

Aparte del reiterado contacto que tiene el protagonista con la muerte, el fragmento que se mostrará a continuación agrega que Tripaloca comenzó su cercanía a la muerte desde niño, en medio de la confusión y la inocencia. “TRIPALOCA: Y me quedé solito con el viejo. Tan chiquí'o y ya estaba cuidando un muerto... (*Se pasea alrededor del viejo postrado.*) Le miraba la cara y las arrugas... (*Vuelve al pasado.*) ¿Y mi mamá?” (De María, 2007, p. 8).

También este fragmento del discurso de Tripaloca expone la marginalidad, ya que el personaje presenciar la muerte de un familiar a causa de la falta de recursos. En general, la carencia de estabilidad económica aumenta las probabilidades de tener que lidiar con el fallecimiento de alguien, en tanto resulta imposible costear una buena alimentación o afrontar tratamientos adecuados para las enfermedades.

Ahora regresamos a un Tripaloca adulto, curtido por sus experiencias pasadas, las cuales hacen comprensible el humor satírico que maneja en sus espectáculos.

TRIPALOCA: Se va la gente... (*Al público que se dispersa.*) No se vayan, oigan, les voy a contar lo que he visto en una casa de San Isidro, donde todo es automático... (*Al Tartaloro.*) Que no se vayan, enseña la culebra... (*Al público.*) En San Isidro la cama es automática... la cocina es automática... si quieres tirar, aprietas un botón, sale una cosa... fiú! ¡Automático también! (*Al Tartaloro que pasa el sombrero.*) ¿Cómo se te ocurre pasar el sombrero? ¡Ya hiciste que se vayan todos! (De María, 2007, p.12).

En esta sección, por su parte, el discurso del protagonista expone el elemento satírico. Tripaloca, a través de su show, plantea una sátira hacia la clase socioeconómica alta. En

primer lugar, hace mención del distrito de San Isidro, tradicional cúspide aspiracional de las personas limeñas que buscan el mejor distrito para vivir. Y, en segundo lugar, menciona irónicamente los objetos automáticos que poseen los residentes del distrito, lo cual entraña una crítica al exceso de privilegios con las que cuentan estas personas para su día a día.

Por otro lado, otra circunstancia que permite ver que Tripaloca se encuentra en un sector marginal de la población es el temor que siente hacia las fuerzas armadas militares del Perú. “TRIPALOCA: ¿'Tás cojudo? Yo no soy loco. Más parece que lo va a botar el cachaco. ¡Los del ejército son una mierda!” (De María, 2007, p. 13).

Aquí se hace presente el criollismo; en el discurso por la jerga, las lisuras y el insulto hacia el militar. Por otra parte, el miedo y la manera peyorativa con la que el protagonista se refiere al ejército nos brinda información importante: las Fuerzas Armadas, en vez de representar seguridad, resultan ser una amenaza para él. Esto se convierte en otra de las situaciones que contribuyen a sustentar que este cómico ambulante se encuentra permanentemente en situación marginal. Una de las funciones principales del Ejército es velar por la seguridad del Perú y sus ciudadanos; a pesar de que Tripaloca es un ciudadano peruano, este se siente amenazado por los militares. Esto significa que este payaso no pertenece al grupo general y común que debe ser protegido. Entonces al no pertenecer al grupo común es discriminado y, por lo tanto, marginado; la separación del grupo común no representa un beneficio sino una situación negativa.

El desdén y el temor de Tripaloca hacia las instituciones como las Fuerzas Armadas y la Policía Nacional, están fundados en que fue agredido y encarcelado injustamente.

TRIPALOCA: ¡Hace dos años! Lo conocí hace dos años. Me llevaron a la cárcel y allí estaba él, escribiendo. (*Un policía mete en la celda a dos personas: un ambulante con sus cosas y Tripaloca*)... TRIPALOCA: No te pongas mal, ahora nos sueltan... (De María, 2007, p.16).

Se observa que Tripaloca es llevado a la cárcel por un policía, no obstante, es necesario agregar que fue llevado sin haber cometido delito alguno. El payaso también observa que un vendedor ambulante ha sido encarcelado simplemente porque el policía quería obtener una coima o soborno por parte de alguno de los encarcelados. En esta clase de situación se plantea una idea de marginalidad a través del humor que hay en la soltura con la que Tripaloca recuerda su arresto y la confianza burlona con la cual afirma que pronto los soltarán. Quizá porque no sería su primera vez lidiando con este tipo de injusticias. El abuso de poder por parte de la policía generalmente se da hacia las personas más vulnerables y desfavorecidas, como en este caso lo es Tripaloca y el ambulante.

Más adelante en la obra se retoma el tema del analfabetismo del protagonista, pero aquí se cuenta la primera vez que se lo comenta a Tartaloro. “TRIPALOCA: ¿Y todo esto que escribes? ¿Eres novelista? Tu libro en vez de páginas va a tener paredes... 4000 paredes... (*Tartaloro le muestra papelitos escritos.*) No enseñes, no sé leer...” (De María, 2007, p. 17).

Los tres puntos suspensivos que finalizan este texto se pueden interpretar de dos maneras. La primera, como razones por las que Tripa no pudo aprender a leer, pero por vergüenza no cuenta. Y, la segunda, como un pequeño silencio de ambos personajes, al ver al protagonista expuesto por lo que acaba de decir. Gran parte de la marginalidad que vive este payaso callejero es resultado de su falta de educación, motivo de su analfabetismo. En reiteradas ocasiones, como cuando Tripaloca está junto a Tartaloro o el ambulante o Jelvi, se expone la falta de educación del payaso, quien se ve avergonzado y excluido por no saber leer ni escribir. Además, en algunos momentos se ve obligado a pedir ayuda para resolver esa dificultad. No obstante, en la mayor parte de la obra Tripaloca sabe sobrellevar esta marginalidad con humor, aunque en algunos momentos se manifiesta esta vergüenza evidente.

En este caso, la carga humorística se hace presente en la manera como el personaje satiriza el hecho de que Tartaloro haya escrito tanto al punto de que parezca que va a publicar un libro que podría abarcar paredes enteras. Sabiendo, claro, que escribir algo así para él sería completamente imposible por su falta de instrucción.

Más adelante, el personaje reincide sobre su visión acerca de aquello que le genera la idea de la muerte. En el contexto de la obra, están en una especie de dramatización con Tartaloro en la cual este le dice que una figura imaginaria de Francisco Pizarro lo va a matar. “TRIPALOCA: Lo que me va a matar es la TBC” (De María, 2007, p. 20).

En esta línea la marginalidad se evidencia ya no solo en la manera en la cual el personaje reconoce que esta es parte de su día a día, sino también en la manera en cómo acepta el destino que esto le va a acarrear inexorablemente. Esta marginalidad, dicho sea de paso, se inserta en el humor reflejado en el desinterés con el cual el personaje aclara que lo matará la tuberculosis y no Francisco Pizarro, como si le diera igual dado que ambas opciones conducirán a lo mismo. Vivir en situaciones deplorables también conlleva a la resignación del futuro. La aceptación de las vicisitudes que se presentan en la vida del personaje lo exponen a replantearse cuál es realmente el sentido de esta, así como su importancia en una sociedad indolente como la limeña.

Sin embargo, esto último no limita su deseo de escapar de la muerte hasta el final, apelando a todas las herramientas verbales a las que puede recurrir como cómico callejero. Además, el protagonista presenta un rechazo especial por la manera en la cual ha de fallecer, es decir, ser llevado por estas parcas que lo persiguen mientras va narrando. Y dentro de dicha dinámica, él llega a evidenciar una creencia que tiene y que quizá había optado por no revelar antes en su vida la cual podemos ver en la siguiente cita: “TRIPALOCA: Tengan compasión, ustedes han sido payasos, artistas como yo...” (De María, 2007, p. 23).

Ese reconocimiento de sí mismo como artista marca un hecho importante, dado que hasta ese punto él no se había referido a sí mismo como tal. A partir de ello puede señalarse que Tripaloca no reconoce los estigmas hacia su ocupación. Así, al reconocerse como artista, el cómico ambulante coloca su oficio al nivel del resto de artes performativas, con el evidente fin de demostrar que su trabajo no es menos virtuoso o necesario que los demás y que merece un poco más de oportunidad para, en este caso al menos, concluir su presentación. Cabe mencionar que es a través de la viveza particular del criollismo que él trata de convencer a las muertes de lo que dice.

Y justamente retomando un poco el tema de las anécdotas que va describiendo, llegamos a otra parte del texto en donde muestra un detalle más sobre la condición de pobreza que ocupa al personaje, aunque se esté refiriendo a una situación que involucra a su compañero Tartaloro específicamente: “TRIPALOCA: Anota. Tú andabas por las plazas. Todo el día tragabas, para eso eras bien recio... Y comías cualquier huevada” (De María, 2007, p. 26).

La afirmación a manera de chiste que hace sobre su amigo cómico ambulante en cuanto a su hábito alimenticio nos ilustra la necesidad que tenía de abastecerse de comida a cualquier costo dado lo difícil que le resultaba acceder a este bien. Una vez más la satirización y la marginalidad como recursos humorísticos se hace muy presente en su manera de hablar.

Si bien la presencia de Tartaloro en la vida de Tripaloca ayuda a explorar más a profundidad el desapego que este último tiene con respecto a su realidad marginal, no es el único personaje que pone de manifiesto todos los rasgos particulares del payaso derivados de su condición de vida. Otro de ellos, por cómo es descrita en su historia, vendría a ser Jelvi, esta bailarina erótica que trabaja en una especie de antro en donde realiza bailes a cambio de dinero. Su aparición genera un cambio en la manera como Tripaloca expone su vida, dado

que este ha desarrollado un vínculo emocional profundo hacia ella a partir de encuentros casuales que han tenido. Incluso lo lleva a replantearse, a diferencia de como vimos antes, cual es el verdadero valor que tiene para este su trabajo de cómico ambulante, como vemos brevemente en la línea a continuación: “TRIPALOCA: Si, siempre abusan de los que trabajamos en la... (*Se arrepiente.*) Este, sí, así abusan de los estudiantes” (De María, 2007, p. 29).

El arrepentimiento mencionado en la acotación nos deja percibir su inconformidad en un nivel más sentimental sobre lo que tiene que hacer para sobrevivir en su día a día. Quizá porque Tripaloca aún entiende que podría no tener posibilidades de entablar una relación amorosa con Jelvi si es que ella no considera que la labor de cómico callejero es algo que pueda encontrar mínimamente atractivo. Y es por esto último que, gracias a su viveza criolla, también apela a decir rápidamente su comentario al final, aparentando ser un estudiante universitario. Queda en evidencia su reconocimiento de que la educación es un bien necesario y que puede permitir una mejor calidad de vida en diferentes dimensiones, como la afectiva para este caso. Posteriormente se retomará dicho tópico, dado que lo importante ahora es terminar de establecer qué otros elementos surgen del encuentro con el personaje de Jelvi.

Pasamos entonces a otro fragmento que nos conduce al momento en que se da cuenta que está enamorado de ella. Hay una connotación tragicómica en la forma como se emplea la jerga criolla para narrar este suceso, que funciona a manera de confesión sobre lo que le produce el sentimiento de amor a Tripaloca y lo desgarrador que le resulta no poder hacer mucho para alcanzarlo:

TRIPALOCA: Y entré y había una barra, y luces como mierda, y borrachos y putas y olía a pasta ... Había un vidrio... mi corazón sonó más que toda la música de ese sitio de mierda... allí estaba ella, bien rica, sacándose las cositas una por una. Bailando, calatita... pero yo me había templado, y me jodió... Y se

me acabó el rin y ella no me podía ver porque es luna polarizada, y mientras ella bailaba y bailaba... yo lloraba como un chiquío... (*Se encoge en su cama.*) Lloraba... (*Tocan. Está postrado en el pasado, tuberculoso.*) (De María, 2007, p. 30).

El contraste entre el ambiente decadente, lleno de gente como prostitutas y el aroma de las drogas que se consumen, con el viaje emocional que atraviesa Tripaloca en ese momento expone su lado más sensible. Su modo de apelar al humor de la situación narrada es a través del criollismo, más específicamente por medio del lenguaje soez y vulgar. No se nos explica exactamente qué es lo que lo conduce a llorar al ver a Jelvi en ese momento, pero hay también un contraste marcado entre lo que el personaje exterioriza hablando y lo que siente realmente. El relato es rápido y con ligeros usos de jerga, pero se mantiene dentro de una línea un tanto más seria por el carácter íntimo de lo que se describe. Él está aferrado a la idea de una muerte inminente, pero se resiste únicamente con el deseo de finalizar este espectáculo que está realizando para el público ficticio y real.

Para finalizar el análisis del discurso de Tripaloca con respecto a la identificación de la presencia de sátira, criollismo y/o marginalidad, era imprescindible comentar el monólogo con el que cierra la obra. Para ello, se analizaron cuatro fragmentos del monólogo completo, porque se ha considerado que estos son los que contienen la mayor carga de sátira, criollismo y marginalidad.

TRIPALOCA: ...No te rías, estoy recontra muerto. Pero no importa, porque sigo aquí, vacilándote cuñadito, como buen artista, ¡para que vivas tú! (*A alguien que se aleja.*) Sí, tú, que eres sordo pa' mis chistes, y no oyes ni las bombas que ponen en los bancos ni las gracias que yo cuento, tú sigues vivo porque yo sigo hablando... (De María, 2007, p. 35).

En este punto es explícito que el protagonista perdió la batalla contra las adversidades producto de su situación marginal. Aun así, resaltando al máximo su criollismo como herramienta para mantener la cuota de humor. Después de fallecer se las arregla para comunicarse con su público y hacerle recordar que no importa que esté muerto, él no ha perdido, él sigue “vacilando” a todos sus espectadores. Incluso muerto sigue siendo más “vivo”, más astuto que todos sus oyentes.

En la siguiente parte Tripaloca continúa con la sátira hacia el espectador indiferente y egoísta.

TRIPALOCA: Y a veces te ríes, como tú, (*Señala a otro.*) pero no me das una moneda. Y dices artista, maricón, ocioso, pero vienes igualito a cagarte de risa. Y hay unos que vienen y se copian mis chistes, mis payasadas de cholo a mucha honra, pa' llevárselas a un teatro de blancos pituquitos pa' que se rían, porque nunca van a venir a este parque cochino (De María, 2007, p. 35).

Hasta en sus últimos momentos de contacto con el público, Tripa no se rinde en resaltar que fue un artista cómico con éxito. Esto se evidencia en que la gente se “cagaba” de risa con sus chistes. Quiere dejar en claro que a pesar de pertenecer a un sector marginal por ser pobre, analfabeto, cholo y payaso callejero, es un artista que ha conseguido que las clases altas lo reconozcan porque se copiaban de sus chistes. Esto continúa resaltando su actitud criolla por haber logrado que incluso “los blancos” gustaran de sus chistes.

Y en el último tramo del monólogo, que además de una forma de hablar humorística, se presenta una manera de hablar que encara al espectador. Dicha combinación de formas de expresión ayudan a equilibrar las diferentes facetas del personaje en todo su recorrido:

TRIPALOCA: Pero tú, rico o pobre, tú que no escuchas estás cagado. Porque te lleva el silencio como si fuera el mar. Ese silencio horrible que sólo escuchamos los payasos, que se esconde debajo de los carros, adentro del pito

del policía, encima del reloj del parque cuando toca el himno a las doce. Me importan los que se quedan. Los que me aplauden. Los que me quieren. Aunque me digas inútil, ocioso, maricón, boca pintada, no me importas. Porque yo estaré muerto, pero tú estás sordo y estás ciego. Y eso es peor que morir. A ver, un aplauso. (De María, 2007, pp. 35-36).

El protagonista va mencionando estos lugares como el reloj del parque o el motor de los carros en referencia a los sitios externos en los que deben trabajar los payasos callejeros, ahí donde están expuestos a las burlas y a la indiferencia de la gente. El Tripaloca se enfoca en exponer su sentir personal, ya no solo como payaso sino también como un ser humano de carne y hueso. No busca atribuirse ningún tipo de superioridad moral dado que, como hemos ido viendo, esto no le significa nada en realidad. Pero si se enfoca en criticar el desapego de los grupos de poder, de estos “Centros” que menciona Bushby, que lo han violentado en todos esos momentos que nos ha ido mostrando. Y es en su oración final en donde salta brevemente de regreso a su personaje de payaso para, de manera irónica, solicitar un aplauso como retribución al entretenimiento que acaba de brindar a quienes lo han estado viendo.

Recapitulando, después de haber sustentado como se manifiesta la presencia de la sátira, el criollismo y la marginalidad dentro del discurso de Tripaloca, queda claro que la primera se repite en cada uno de los momentos en los que el personaje apela a los chistes o bromas que suelta hacia el público sobre la clase alta. El segundo elemento se da a través de la jerga que emplea el personaje, así como también de frases conocidas del habla popular en el Perú. Y el último en sus meditaciones o chistes sobre la falta de recursos y la dificultad para acceder a ciertos bienes básicos.

3.2. Planteamiento de la postura crítica en el discurso cómico de Tripaloca

A lo largo de la investigación hemos señalado y explicado que los elementos fundamentales que constituyen el discurso cómico de Tripaloca son la sátira, el criollismo y

la marginalidad. Sin embargo, la marginalidad no es solo un elemento dentro del discurso del protagonista, sino que también es la perspectiva desde la que se cuenta la historia. La postura crítica del protagonista se origina a raíz de la situación de marginalidad en la que vive desde niño.

Consideramos pertinente traer nuevamente la explicación del sociólogo Gino Germani (1980) de que existe un amplio número de factores para considerar marginal a una persona y que se puede vivir la marginalidad en distintos grados o intensidades con respecto a lo educacional, político, económico, social, cultural, etc. Así pues, teniendo en cuenta lo planteado por Germani, la etnografía sobre los cómicos ambulantes de Vich (2010) y el contexto de *¡A ver, un aplauso!* se puede sostener que la condición de marginalidad en la que vive Tripaloca es de orden sociocultural.

En primer lugar, se trata de un migrante del campo o de la sierra, o descendiente de migrantes, que ahora trabaja en los parques o plazas del centro de Lima, como la plaza San Martín, y que reside en una pensión en algún distrito aledaño al centro o en los distritos del cono norte. Tripaloca ha sufrido la pobreza desde niño, porque tenía que salir a pedir comida, y de adulto continúa con escasos recursos para alimentarse. Carece de educación básica, pues tuvo que abandonar el colegio antes de aprender a leer y escribir. Además, se encuentra imposibilitado de acceder a atención médica adecuada, en vista de que está muriendo de tuberculosis. Finalmente, debido a su precaria situación laboral de cómico ambulante en las plazas, ha sido llevado frecuentemente por policías a carceletas. A través de todas estas condiciones, que lo identifican como marginal, Tripaloca manifiesta claramente tres críticas concernientes a la desigualdad social en el Perú: crítica a la clase socioeconómica alta, crítica a la falta de educación y crítica al sistema de salud público.

3.2.1. Crítica a la clase socioeconómica alta desde la marginalidad

El primer momento en el que Tripaloca expresa su opinión frente a la clase socioeconómica alta es al inicio de la obra, cuando se encuentra realizando su espectáculo callejero junto a Tartaloro y compara las muertes de un individuo de clase baja con la de uno de clase alta:

TRIPALOCA: Esa es la muerte, una traidora. Vas al baño de noche, tu bacinica hecha con lata de pintura, te sientas, agarras tu papelazo de El Popular y de pronto... hhii... estás pujando... y has comido frejoles con cebiche con papa rellena con mote serrano y tu tremenda cerveza... y ¡zas, te mueres! ... Y también se mueren los ricos, con su casota de lunas gigantes polarizadas, en Miraflores, comiendo su comida finísima en una mesa largazazazaaa... Y se tragan un pedazote de carne argentina, y ¡zas! ¡Se atorán y se mueren! ¡La muerte es así, la desgracia está al alcance de todos! (De María, 2007, pp. 2-3).

Dicho parlamento se desarrolla en el nivel de ficción “Interacción con el público”. Tripaloca utiliza el humor a través de la sátira para criticar la calidad de vida de los ricos y resalta que, aun con todas sus comodidades y lujos (casa en Miraflores con lunas polarizadas, mesas largas para comer, carne argentina, etc.), se pueden morir en cualquier momento. El payaso callejero hace este comentario para poder situar a los ricos al mismo nivel que él y todas las personas pobres o en condiciones marginales. Esto quiere decir que el protagonista ha logrado encontrar una situación en la que tanto ricos como pobres son iguales: la muerte. Aquí se comienza a configurar la postura crítica de Tripaloca, en base a que lo único que comparten las distintas clases sociales es la posibilidad de una muerte repentina y la imposibilidad de escapar de esta.

Hay otro momento en la obra en el que, en medio del espectáculo de Tripaloca, el público comienza a retirarse y el payaso intenta retenerlos contando chistes sobre ricos:

TRIPALOCA: Se va la gente... (*Al público que se dispersa.*) No se vayan, oigan, les voy a contar lo que he visto en una casa de San Isidro, donde todo es automático... (*Al Tartaloro.*) Que no se vayan, enseña la culebra... (*Al público.*) En San Isidro la cama es automática... la cocina es automática... si quieres tirar, aprietas un botón, sale una cosa... fiú! ¡Automático también! (De María, 2007, p.12).

El payaso callejero se encuentra nuevamente en el nivel “Interacción con el público”, como en el parlamento citado líneas arriba, y vuelve a emplear el humor desde la sátira. Así, al mencionar el acceso a facilidades automatizadas - cama, cocina, incluso placer sexual - Tripaloca critica los privilegios de los ricos.

Al analizar esta situación se aprecia que Tripaloca tiene constantemente presente el tema de las clases sociales y la enorme brecha que existe entre ellas. Se puede inferir que intenta utilizar este tema como último recurso para llamar la atención de sus espectadores porque considera que es un tema de interés público para ellos.

Al tener en cuenta el contexto peruano en el que se desarrolla *¡A ver, un aplauso!* y la etnografía sobre los cómicos ambulantes de Víctor Vich (2010), se puede afirmar que el público que suele presenciar los espectáculos de Tripaloca son personas que no pertenecen a la clase alta. Estos pueden ser vendedores ambulantes, estudiantes de institutos, transeúntes del centro de Lima, etc. Por lo tanto, el tópico de la élite económica dentro de los chistes atrae a los espectadores porque genera un interés aspiracional. Al ironizar el estilo de vida de las personas de gran capacidad adquisitiva, se detalla lo que tiene y lo que vive una persona que ha conseguido el éxito económico. Esto llama la atención del público porque, usualmente, se aspira alcanzar el éxito, y conocer las comodidades e implicancias de la calidad de vida de esta clase socioeconómica genera un deseo de conseguir lo mismo.

Ante la situación de marginalidad en la que se encuentra el protagonista, resulta comprensible que este construya gran parte de su discurso cómico sobre la élite económica. Esto se puede explicar desde una perspectiva psicológica en la que el protagonista está motivado a expresar este tema para intentar satisfacer la necesidad de “amor y pertenencia” y la necesidad de “estima”. María Luisa Pereira en “Motivación: perspectivas teóricas y algunas consideraciones de su importancia en el ámbito educativo” (2009) explica estas necesidades originalmente propuestas por el psicólogo Abraham Maslow. La necesidad de “amor y pertenencia” responde a la necesidad de relacionarse con las personas, de pertenecer a un grupo y sentirse amados y aceptados; y la necesidad de “estima” se relaciona al querer sentirse una persona digna con prestigio y ser respetada. Todas las personas presentamos estas necesidades y estar en una situación de marginalidad, dentro de la cual el ser excluido es característico, refuerza la motivación para satisfacer estas necesidades.

Pese a lo anterior, se siente sutilmente una actitud de resignación por parte del protagonista. Por lo tanto, su postura crítica se sigue construyendo en que mientras los ricos viven totalmente alejados de la preocupación de satisfacer necesidades básicas, él desde su situación marginal lucha por recibir un sol por parte de su público luego de contar sus chistes.

La última ocasión en la que Tripaloca se expresa sobre la clase socioeconómica alta es en su monólogo final, con el que cierra la obra.

TRIPALOCA: Y a veces te ríes, como tú, (*Señala a otro.*) pero no me das una moneda. Y dices artista, maricón, ocioso, pero vienes igualito a cagarte de risa. Y hay unos que vienen y se copian mis chistes, mis payasadas de cholo a mucha honra, pa' llevárselas a un teatro de blancos pituquitos pa' que se rían, porque nunca van a venir a este parque cochino. (De María, 2007, p. 35)

Este parlamento también se desarrolla en el nivel de ficción “Interacción con el público”. En él, se percibe el humor a través del criollismo debido a las jergas, lisuras y la

actitud confrontacional de Tripaloca hacia el público. El payaso lanza su crítica a través del descargo sobre su sentir con respecto a sus espectadores. Tripaloca señala que entre ellos, algunas veces, se encuentran personas de la clase socioeconómica alta que menosprecian o plagian su trabajo. Hay que tener en cuenta que el acceso a los teatros “pitucos” solo estaría al alcance de otros “blancos pitucos”⁵ o, por lo menos, de personas que ocupan una clase socioeconómica más alta que la de Tripaloca.

Entonces, en esta situación, la crítica de Tripaloca se enfoca en resaltar la falta de reconocimiento y respeto de parte de la clase adinerada hacia él, en particular, y hacia el trabajo de los payasos callejeros, en general. La crítica se sustenta en que estos espectadores no retribuyen monetariamente el espectáculo del payaso callejero, por lo tanto, no reconocen el trabajo de este. Además, esos mismos chistes los copian para presentarlos en teatros, por lo que no existe, si quiera, respeto hacia la propiedad intelectual del artista.

Con lo dicho en el párrafo anterior se termina de concretar la postura crítica de Tripaloca con respecto a la élite socioeconómica. En suma, el payaso callejero critica a través de su sátira la enorme brecha que existe entre su condición de vida marginal, en la que difícilmente obtiene dinero para alimentarse en el día a día; y la calidad de vida lujosa de los ricos. Asimismo, lo que enoja al protagonista es que esa clase social no reconoce su trabajo como artista y tampoco lo reconoce como persona. Hasta el final de la obra, lo que busca Tripaloca es ser reconocido como una persona digna de respeto dentro de su profesión de artista callejero.

Así pues, en este subcapítulo se aprecia que la sátira es el principal elemento cómico que utiliza el protagonista para realizar una crítica hacia la clase socioeconómica alta. Esta crítica se desarrolla en el nivel de ficción “Interacción con el público”. La sátira aparece

⁵ “Pituco” según la Real Academia Española es un coloquialismo utilizado en Paraguay, Bolivia y Perú que significa “dicho de una persona: De clase alta”.

debido una primera descripción con tono cómico del estilo de vida de las personas de bajos recursos la cual se contrasta con la descripción del estilo de vida de las personas adineradas. Tripaloca hace esta crítica para desahogar la frustración, para demostrar que existe y que es parte de esta sociedad, aunque sea parte del grupo que vive al margen de los demás.

3.2.2. Crítica a la falta de educación desde la marginalidad

Como se ha mencionado durante la investigación, Tripaloca es analfabeto, pero aparentemente esto para él no es un problema, ya que gracias a su actitud criolla - viveza y astucia - se las arregla de distintas formas para sobrevivir sin saber leer ni escribir. Es importante volver a mencionar que la primera vez que se evidencia esta condición del protagonista es cuando está en la presentación de su espectáculo callejero y Tartaloro le cuenta al público que su compañero no sabe leer ni escribir, lo cual ocurre en el nivel de ficción "Interacción con el Público". Ante esto Tripaloca contesta: "¡No me humilles Tartaloro! ¿Qué tiene de malo ser ignorante? Todos nacemos ignorantes, ¿verdad?..." (De María, 2007, p. 3). El protagonista utiliza el humor criollo para restarle importancia a lo dicho por Tartaloro y, así, poder continuar con frescura y cambiar de tema. Así, comienza a plantear una crítica a la falta de educación. Tripaloca afirma que todos nacen ignorantes, con lo cual sugiere que hay algunos que acceden a la posibilidad de educarse y otros que no lo logran.

El protagonista asume su analfabetismo con dos actitudes: una para el público y otra para el ámbito personal. Cuando se menciona esta situación frente a al público, Tripaloca la acepta con tranquilidad y hace explícito que esto no representa una dificultad para él en su vida. Esto lo hace con el objetivo de dejar en claro al espectador que él es una persona competente intelectualmente, ya que Tripaloca busca una validación como persona digna y como artista. Por otro lado, cuando sale a flote su incapacidad para leer y escribir en ámbitos personales (frente a amigos o personas que acaba de conocer), se hace evidente la vergüenza

que siente por esto y presenta una actitud de resignación sutil. Esto se revela por primera vez cuando Tartaloro, Tripaloca y el ambulante están en la carceleta y Tartaloro le enseña unos papeles a Tripa para que los lea, éste contesta “No enseñes, no sé leer...” (De María, 2007, p. 17) y se produce un silencio que deja ver a Tripaloca avergonzado por la situación. Este momento se desarrolla en el nivel de ficción “Recreación de la vida de Tripaloca”.

Esta vergüenza permite interpretar que este payaso callejero quiere instruirse, quiere educarse, pero su situación precaria de vida no se lo ha permitido y lo ha llevado a una posición de resignación frente a esto. Que el protagonista tenga que resignarse a su condición de analfabeto por no contar con las condiciones para educarse, de manera indirecta, muestra que él considera que el acceso a la educación no es una posibilidad real para todos. Sin embargo, en teoría, es un derecho ciudadano fundamental el recibir una educación básica adecuada. Al saber que esta obra está contextualizada en el Perú de los años ochenta, el derecho a una educación de calidad se justifica en lo promulgado dentro de la Constitución Política del Perú de 1979:

Artículo 24.- Corresponde al Estado formular planes y programas y dirigir y supervisar la educación, con el fin de asegurar su calidad y eficiencia según las características regionales, y otorgar a todos igualdad de oportunidades. El régimen administrativo en materia educacional es descentralizado (1980, p. 7).

Sin embargo, Tripaloca no goza del beneficio de este derecho primordial para todos los ciudadanos en general, sino que es excluido, hecho que refuerza su condición de marginalidad. Otro momento en el que se muestra la vergüenza de Tripaloca por su falta de educación es cuando conversa con Jelvi en el bar y dice: “TRIPALOCA: Si, siempre abusan de los que trabajamos en la... (*Se arrepiente.*) Este, sí, así abusan de los estudiantes” (De María, 2007, p. 29).

Este texto tiene lugar el nivel de ficción “Recreación de la vida de Tripaloca”. Aquí, el humor del discurso cómico yace en el criollismo, en la manera rápida de cambiar una respuesta e intentar engañar a Jelvi. La negativa de Tripaloca de revelar que trabaja en la calle expone la mirada positiva que tiene respecto a la condición de los estudiantes y contribuye a la crítica hacia la falta de acceso a la educación. Ya se ha comentado este momento a lo largo del capítulo 3, pero se menciona nuevamente para reafirmar la recurrencia con que se toca el analfabetismo de Tripaloca y su pensamiento sobre la educación como motivo de orgullo.

En consecuencia, por la forma en que Tripaloca acepta su realidad y pese a la existencia del artículo 24 de la Constitución, se continúa consolidando la crítica del protagonista sobre la falta de educación, debido a las imposibilidad - para las personas de bajos recursos - de acceder a una educación de calidad. Esta crítica se ampara en que en la década de los 80 existió una considerable cifra de personas analfabetas en el país. Un cuadro estadístico sobre la tasa de analfabetismo en el Perú de 1985 revela que un 12,7 % de las personas de 25 a 39 años de edad que vivieron en pobreza eran analfabetas (Aramburú & Bustinza, 2007). Esto demuestra que la falta de educación primaria de Tripaloca no es la representación de un caso aislado ni poco frecuente, sino la de un amplio grupo desatendido y marginal de ciudadanos y ciudadanas peruanas.

Es fundamental resaltar que, ante las dificultades que Tripaloca enfrenta para poder instruirse, la principal herramienta que utiliza para sobreponerse a su analfabetismo es su criollismo. El principal componente del criollismo de Tripaloca es su destreza con la palabra, la cual utiliza para su trabajo y para su día a día. Al no haber tenido educación básica, el nivel de competencia que ha alcanzado con su discurso oral es producto de sus experiencias de vida y su habilidad para haber aprendido de todas ellas.

Se puede, entonces, concluir que el criollismo es el elemento cómico fundamental del discurso de Tripaloca con el que se ha desarrollado la crítica hacia la falta de educación; y que dicha crítica se encuentra en el nivel de ficción “Recreación de la vida de Tripaloca”. Asimismo, este payaso callejero no solo utiliza el elemento criollo para forjar juicios sino también como su primordial forma de pensar y actuar para poder acceder a un estatus de respeto y sobrevivir en Lima. Ante su falta de educación, Tripaloca emplea con destreza sus habilidades con la palabra para generar y mantener un estatus de persona digna frente a su público. Esto lo logra a partir del éxito de sus espectáculos cómicos, tomando como criterio de éxito que la gente suele quedar “enganchada” y “cagándose de risa”, por sus chistes tan buenos que incluso son dignos de ser copiados para ser llevados a teatros “pitucos”. Por otra parte, el estatus que mantiene es resultado de la viveza: a pesar de no saber leer y escribir, nadie es más “vivo” que él. Pese a ser analfabeto e, incluso, estar muerto, él sigue “vacilándote cuñadito” (De María, 2007, p. 35). Frente a su público, su viveza criolla siempre le permitió imponer respeto al presentarse como una persona muy astuta y difícil de engañar, lo cual lo alejaba de la posibilidad de ser humillado por su falta de educación formal. Sin embargo, en el ámbito privado, el personaje se muestra vulnerable cuando se toca ese tema; aunque no presenta un discurso melancólico o de lamento sobre esto, en el plano de la intimidad se observa la ausencia de la actitud criolla.

3.2.3. Crítica al sistema de salud público desde la marginalidad

El tema de la enfermedad que padece el personaje, como hemos podido confirmar a través de la investigación, es uno de los puntos más importantes dentro de *¡A ver, un aplauso!*, y es el origen del conflicto que se desarrolla en la misma. La fase terminal en la que se encuentra Tripaloca motiva todas sus acciones para escapar de las muertes. Él no ha podido acceder por sus propios medios a conseguir asistencia médica de calidad para tratar su tuberculosis y tampoco recibió ayuda del Estado debido a la ineficiencia del sistema de salud.

Como se mencionó en el capítulo 2, ello se debe a que durante la década del 80, el Perú atravesaba una de las mayores crisis gubernamentales de la segunda mitad del siglo XX, la cual evidentemente tuvo un mayor impacto en los sectores más desatendidos de la población. Esta crisis era resultado de la inestabilidad política y económica que se dio durante esta década. Y fue particularmente la tuberculosis uno de los temas de salud que mayor impacto tuvo en la época:

En la década de los años 1980 nuestro país fue calificado por la Organización Panamericana de la Salud (OPS) como un país con severa enfermedad de tuberculosis, por tener una de las más altas tasas de prevalencia e incidencia de América y una cobertura de tratamiento baja. Durante los años 1990 se fortalece el programa de control con el acceso a recursos económicos que le permitió brindar tratamientos gratuitos para TB sensible, tener recursos para laboratorio y diagnóstico, así como para capacitar al personal e impulsar el tratamiento supervisado en primera y segunda fase como estándar nacional (MINSa, 2016, p.33).

Entendiendo lo complicado de este contexto, se nos presenta en primera instancia que el personaje había contraído dicha enfermedad a una edad relativamente joven – Tripaloca indica que no tiene “ni 30 años” (De María, 2007, p. 4). Este comentario tiene lugar en el nivel de ficción “Interacción con las muertes”. En este momento de la obra, cuando Tripaloca se entera que ellas vienen por él, reacciona con un humor desde la marginalidad con el cual critica al sistema de salud público. El protagonista denota que le sorprende morir a una edad tan prematura. Sin embargo, luego de su primera reacción, asimila con resignación la noticia de su muerte. La resignación resulta una crítica hacia la salud pública, ya que las personas en estado de marginalidad poseen expectativas de vida mucho menores a las del resto de

ciudadanos - pues están expuestas a mayores riesgos de salud de los cuales difícilmente podrían recuperarse.

Algunos temas, que van desde una alimentación inadecuada hasta el tener que dormir a la intemperie, pueden influir significativamente en el deterioro del cuerpo y sus defensas. Y si a esto se añade la vulnerabilidad que se tiene especialmente en los años que comprenden la infancia y juventud de una persona, es muy probable que dicho individuo no llegue a vivir una vida muy amplia. Tripaloca reconoce lo amargo que es tener que dejar de existir en una edad tan prematura sin poder cumplir alguno de sus sueños o expectativas por no tener los medios para curarse de una enfermedad que ni siquiera es terminal.

Paralelamente a esto, también está el tema de que, mientras otros dan por sentado el hecho de que durante la juventud es cuando el cuerpo está en su mayor rendimiento, las personas que viven en situaciones precarias no pueden darse el lujo de aceptar dicha afirmación. Para ellos, el poder vivir a plenitud tanto física como mentalmente en las primeras etapas de sus vidas se considera un privilegio que, en la mayoría de los casos, les resulta ajeno. Las personas de bajos recursos están obligadas a enfocarse en trabajar sin descanso para poder subsistir lo que, además de generar un constante grado de estrés, les exige usar al máximo sus capacidades físicas casi sin descanso. Tripaloca es justamente un ejemplo de ello dado que pese a todo lo que le ha pasado en su juventud, debe seguir exponiéndose a hacer su show sin importar cómo se sienta de salud o si tiene la condición física que aparentemente debería tener por su edad.

Más adelante en la obra, al llegar al momento en el cual el personaje recuerda su infancia y cómo fue el primer encuentro que tuvo con un payaso, que además era un familiar suyo, se nos plantea que Tripaloca no sería la primera persona de su círculo cercano en sufrir las consecuencias de no poder acceder a un servicio adecuado para curar la enfermedad que padece. Esto ocurre en el nivel de ficción “Recreación de la Vida del Personaje”. Su madre,

que es quien está tratando de pagar por el tratamiento sanguíneo que se le da al payaso que está postrado en una cama del hospital Daniel Alcides Carrión, parece ya no tener más dinero para poder ayudarlo: “Mamá: Sí, hijito. Por eso está vivo. Pero ya no me quieren dar... me quieren cobrar, ¡y tu tío no llega!” (De María, 2006, p.8). En base a esto, se desarrolla un comentario crítico de Tripaloca acerca de cómo la desigualdad se mantiene de generación en generación, privando a los ciudadanos de derechos básicos el acceso a la salud.

Tripaloca critica, usando el humor desde la marginalidad, que la pobreza siempre ha marcado su vida casi como una cualidad hereditaria. Esta condición marginal que ha tenido su familia y él, y que los ha privado de acceder a bienes, recursos y derechos viene a ser parte de un grupo de factores conocidos en nuestro país como “determinantes sociales de salud”, los cuales juegan un rol fundamental en la calidad de vida de los individuos:

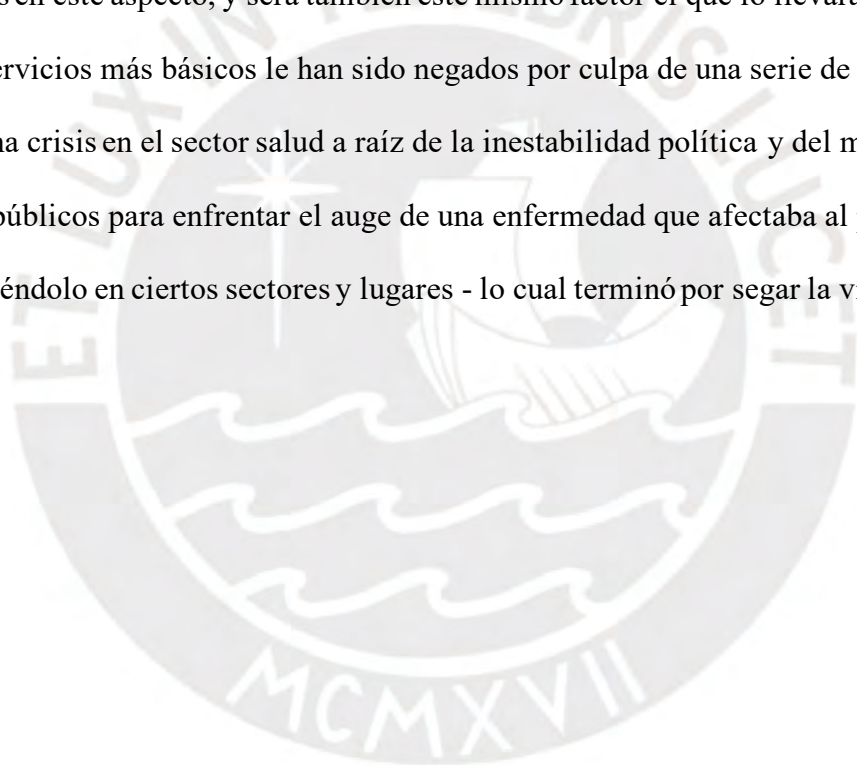
Los determinantes sociales de la salud (DSS) vienen a ser el conjunto de condiciones sociales en que las personas viven y trabajan (entorno social). En general se han identificado ciertos factores (aquellas condiciones que generan o refuerzan la estratificación social) como determinantes estructurales de la salud y que; conjuntamente con el “contexto socioeconómico y político” dan lugar a las inequidades en salud; que se evidencia en la población afectada mediante las condiciones materiales, circunstancias psicosociales, factores conductuales y/o biológicos; y el propio sistema de salud (conocidos como determinantes intermediarios) (MINSa, 2016, p.22).

Al tener en cuenta que la tuberculosis es una enfermedad que puede ser superada con el debido tratamiento médico, el cual no resultaba tan caro de conseguir, comprendemos la extrema necesidad en la cual se encontraba el personaje. A esto se suma el hecho de que el familiar de Tripaloca que moría en el hospital Carrión luego regresa siendo uno de los

muestran que lo persiguen. El familiar se conformó con esa situación de desigualdad que le tocó vivir y espera que Tripaloca también se conforme con ello.

Así pues, hemos revisado a lo largo de este subcapítulo los indicios que nos muestran cómo el humor desde la marginalidad en el discurso de Tripaloca va manifestando su postura de crítica hacia el hecho de pertenecer a un sector de la población que difícilmente ha podido acceder a una atención de calidad en el sistema de salud público. Toda esta crítica tiene lugar en el nivel de ficción “Recreación de la vida de Tripaloca”.

Comprendemos, entonces, que la vida del protagonista ha estado marcada por desigualdades en este aspecto, y será también este mismo factor el que lo llevará a su muerte. Incluso los servicios más básicos le han sido negados por culpa de una serie de situaciones tales como una crisis en el sector salud a raíz de la inestabilidad política y del mal manejo de los recursos públicos para enfrentar el auge de una enfermedad que afectaba al país - y continúa haciéndolo en ciertos sectores y lugares - lo cual terminó por segar la vida del artista callejero.



Conclusiones

A lo largo de esta investigación, hemos visto cómo el personaje Tripaloca, de la obra *¡A ver, un aplauso!* del dramaturgo peruano Cesar de María, desarrolla un discurso cómico compuesto por los elementos de la sátira, el criollismo y la marginalidad, con los cuales presenta una visión crítica con respecto a las desigualdades sociales en el Perú de la década de los 80. Esta visión surge de la plétora de dificultades que Tripaloca ha tenido que enfrentar debido a su condición de marginalidad. Al ser un payaso que se gana la vida en las calles del Centro de Lima, se nos plantea cómo ha tenido que enfrentar diversas dificultades desde sus primeros años, valiéndose únicamente de su ingenio y su habilidad para entretener a la gente del sector popular que ven sus shows.

Dentro de la comicidad del discurso del personaje, se emplea recurrentemente la sátira, la cual se presenta a través de chistes y comentarios que hacen mofa de la calidad de vida tanto de los sectores bajos como de los sectores altos de la población, así como de las cosas que el personaje ha tenido que enfrentar en su vida. La sátira, desde la conceptualización de Estébanez Calderón, al tener una naturaleza tanto cómica como crítica - y al ser empleada constantemente por Tripaloca - evidencia que es una de sus herramientas principales para expresar su postura sobre la realidad en la que vive. El payaso satiriza momentos que marcaron su vida, lo que permite enganchar con el público, pues este se identifica con lo que cuenta, con las experiencias del cómico, porque ellos también han vivido algunas de ellas.

Por su parte, el criollismo en el discurso cómico de Tripaloca es un elemento esencial que se evidencia en la fluidez de palabra y la destreza que tiene el protagonista para dirigirse a un público. Asimismo, lo criollo se aprecia en las jergas y el uso de groserías dentro del lenguaje, lo cual crea un ambiente pícaro y carnavalesco que genera atracción y entretenimiento en el público. Cabe aclarar que los oyentes a los que se dirige generalmente

Tripaloca dentro de la historia de *¡A ver, un aplauso!* son parte de un público popular de las clases media y baja que frecuentan el centro de Lima.

Tripaloca es un personaje primordialmente criollo, es decir, que su criollismo no solo está presente en los diálogos de sus espectáculos, sino que es parte de su actitud para afrontar la vida. El protagonista vive en una situación de marginalidad por ser pobre, analfabeto y payaso callejero, por lo que se vale del criollismo como una herramienta de supervivencia en Lima. Aprovecha la “viveza”, la astucia y la fluidez con la palabra de la actitud criolla para resolver los obstáculos que se le presentan en el día a día.

En lo que respecta a la marginalidad, esta se ha abordado desde dos enfoques en la investigación. El primero como uno de los elementos que hacen cómico el discurso de Tripaloca; y el segundo como la perspectiva desde la cual el protagonista cuenta la historia. Esta perspectiva impulsa la visión crítica del personaje sobre las desigualdades sociales, dado que él es precisamente víctima de estas. La marginalidad, al ser un fenómeno que puede abarcar diferentes dimensiones del individuo, es un elemento determinante dentro del discurso de Tripaloca dado que siempre sale a relucir de diferentes maneras dentro de lo que este cuenta en sus shows. Las constantes menciones acerca de las carencias socioeconómicas que ha sufrido, así como del distanciamiento que tiene de las personas de estratos más altos debido a su pobreza, evidencian la marginalización que él percibe por parte de la sociedad. Por otro lado, el personaje reconoce prejuicios que ha experimentado que, van desde lo racial hasta lo intelectual, los cuales han marcado gran parte de su vida.

La perspectiva de la realidad peruana desde la marginalidad de un artista que ofrece César De María en *¡A ver, un aplauso!* es una de las características más resaltantes de esta pieza y la que la diferencia de las demás sátiras peruanas escritas previamente. El autor cuenta por primera vez una historia con un protagonista marginal urbano que se reconoce como artista y confronta su entorno para demostrar su validez como persona. Que la obra esté

relatada desde este punto de vista posibilita una lectura desde la empatía y evita provocar una actitud de lástima y/o paternalista en el lector.

Durante la investigación se presentaron y explicaron los niveles de ficción con los cuales se narra la historia de *¡A ver, un aplauso!*: “Interacción de Tripaloca con el público, “Interacción de Tripaloca con la muerte” y “Recreación de la vida de Tripaloca”. Esto se desarrolló con el fin de continuar explicando la forma particular en la que el discurso cómico de Tripaloca presenta su postura crítica frente a la desigualdad social en el Perú de los ochenta.

Se ha propuesto que la manera en la que Tripaloca construye su postura crítica sobre la desigualdad social en el Perú es a partir de tres críticas desarrolladas a través del humor de la sátira, criollismo y/o marginalidad: crítica a la clase socioeconómica alta, crítica a la falta de educación y crítica al sistema de salud público. A pesar de que la crítica del payaso callejero estaba dirigida a un público y/o lector de la década de los ochenta, estas tres opiniones siguen manteniendo un grado muy alto de validez en la actualidad.

El protagonista de *¡A ver, un aplauso!* utiliza el humor de la sátira para criticar la brecha existente entre las condiciones de vida deplorables de las personas sujetas a la marginalidad y la calidad de vida llena de opulencia y privilegios que ostenta la élite económica. Del mismo modo, también critica la falta de reconocimiento hacia su trabajo como artista y hacia su persona como ciudadano por parte de la clase socioeconómica alta. Uno de los mayores consuelos de Tripaloca es saber que en cierto modo sus espectáculos y sus chistes tienen éxito, ya que hasta la gente adinerada llega al ruedo a reírse y a copiarse de sus chistes para luego contarlos en los teatros. Tanto al inicio, como al final de la obra, Tripaloca lucha por ser reconocido y respetado como artista y como persona digna. Esta crítica social es realizada en su totalidad en nivel de ficción “Interacción de Tripaloca con el público”.

Con respecto a la crítica a la falta de educación, esta es realizada principalmente a partir del humor criollo en el discurso de Tripaloca. Él considera que no existen las facilidades que permitan a las personas en situación de pobreza acceder a una educación básica adecuada. En esta misma línea, el protagonista valora que la educación es un privilegio del que no todo el mundo puede gozar, a pesar de que, en el contexto peruano, el Estado reconozca la educación como un derecho fundamental. Esto se desprende del hecho que Tripaloca siente vergüenza cada vez que le recuerdan su analfabetismo. Él valora el hecho de tener educación como un motivo de orgullo; sin embargo, presenta una actitud de resignación frente a su situación. Además, oculta su vergüenza la mayoría de las veces con su característica actitud criolla, pero frente a sus amigos expone sutilmente cómo se siente con respecto a la idea de tener educación. La presente crítica es producida concretamente en el nivel de ficción “Interacción de Tripaloca con el público”.

Finalmente, la crítica que hace el personaje con respecto a la falta de acceso a salud de calidad, así como a la ineficiencia del sistema de salud, se desarrolla a través de la marginalidad como recurso humorístico. Esta crítica surge, en parte, porque el contexto de la obra es el del Perú de los años 80, en el que hubo un grave aumento de los casos de tuberculosis en el país así como un colapso del sistema de salud pública. Como consecuencia de la inestabilidad política y económica, las personas más afectadas fueron precisamente quienes pertenecían a los sectores más desatendidos por el Estado. Al quedar desamparados, difícilmente podían sobrevivir, como es el caso de Tripaloca, quien debe lidiar con su inminente muerte - no sin antes dar testimonio de cómo la ineptitud de las entidades del Estado contribuye a llevarlo a su fin. Además, al no poder recibir un tratamiento adecuado debido a su condición de pobreza, el personaje rememora momentos en los cuales la gente cercana a él debió lidiar con una situación similar. De allí se desprende también la crítica hacia la falta de acceso a un sistema de asistencia médica de calidad como un problema que

se arrastra en el Perú desde hace años y que ha afectado a varias generaciones de familias que viven en la pobreza. Todo esto se desarrolla primordialmente en el nivel de ficción “Recreación de la vida de Tripaloca”.



Referencias bibliográficas

- Acevedo, Y. (2019). *La sátira como principio regulador en la novela Los almuerzos de Evelio José Rosero Diago* [Tesis de licenciatura, Universidad del Valle]. Biblioteca Digital Universidad del Valle.
<https://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/handle/10893/21062/Satira-Principio-Regulador-Acevedo-Yesica-3252-A174.pdf?sequence=1>
- Alarcón, G., Espinoza, L. & Pamo-Reyna, O. (2006). *Medicina y reumatología peruanas: historia y aportes*. PANLAR.
- Anónimo. (1974) Entremés del huamanguino entre un huantino y una negra. En Ugarte, G. (ed.), *El teatro en la Independencia (piezas teatrales)* (Tomo 25, volumen 1, pp. 212-250). Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú.
- Aramburú, C. & Bustinza, M. (2007). La transición demográfica peruana: implicancias para la conciliación trabajo-familia. *Economía y Sociedad*, 63, 62-73.
<https://cies.org.pe/sites/default/files/files/otros/economiasociedad/07-aramburu.pdf>
- Constitución Política del Perú [Const]. Art. 24. 3 de mayo de 1979 (Perú).
<https://doc.contraloria.gob.pe/documentos/CONSTITUCI%C3%93N%20POL%C3%8DTICA%20DEL%20PER%C3%9A%20DE%201979x.pdf>
- Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento*. (3a ed). Alianza Editorial. <https://ayciunr.files.wordpress.com/2014/08/bajtin-mijail-la-cultura-popular-en-la-edad-media-y-el-renacimiento-rabelais.pdf>
- Ballón, E. (1979). *Cesar Vallejo/ teatro completo* (Tomo 2). Fondo Editorial PUCP.
- Berthold, M. (1974). *Historia social del teatro*. Ediciones Guadarrama.
- Brockett, O. (1987). *History of the theatre*. Newton (Mass), Allyn & Bacon.

- Bushby, A. (2011). *Románticos y posmodernos: la dramaturgia peruana del cambio de siglo*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- Cortés, H. (1990). *La ciudad de los reyes*. Banco Central de Reserva del Perú
- De María, C. (2007). *¡A ver, un aplauso!* Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral. <https://www.celcit.org.ar/bajar/dla/255/>
- Díaz, G. (1991). Cuento del hombre que vendía globos. En *Teatro peruano: quince obras* (pp. 35–49). Lluvia Editores y Lipemanía Teatro.
- Díez, R. (2006). *Nueva sátira en la ficción postmodernista de las Américas*. Universitat de Valencia. <https://es.scribd.com/read/536925986/Nueva-satira-en-la-ficcion-postmodernista-de-las-Américas?mode=standard>
- Estébanez, D. (2000). *Breve diccionario de términos literarios*. Alianza Editorial, S.A.
- Flores, A. (Coord.) (2014). *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*. Universidad Nacional de Córdoba. <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/5488>
- Franco, C., Degregori, C., & Cornejo-Polar, A. (2014). *Cambios culturales en el Perú*. Ministerio de Cultura. <https://centroderecursos.cultura.pe/sites/default/files/rb/pdf/CambiosculturalesenelPeru.pdf>
- Gamarra, A. (1886). *Ya vienen los chilenos*. Imprenta de “El Nacional”.
- Germani, G. (1980). *El concepto de marginalidad: Significado, raíces históricas, y cuestiones teóricas, con particular referencia a la marginalidad urbana*. Ediciones Nueva Visión.
- Isola, A. (2012). *El teatro costumbrista republicano del Perú como afirmación del proyecto de nación* [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú].

- Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP
<https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/1314>
- Joffre, S. (2006). Se administra justicia. En L. Lavado, *Siete obras de teatro* (pp. 33-58). Fondo Editorial Universidad Inca Garcilaso de la Vega.
- Matos, J. M. (1985). *Desborde popular y crisis del estado: El nuevo rostro del Perú en la década de 1980*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Medina, L. (2008). *Teatralidad y cómicos ambulantes: una vía performática de lectura de los espectáculos ambulantes de Lima*. [Tesis de Licenciatura en Artes escénicas, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP
<http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/4984>
- Ministerio de Salud del Perú. (2016). *Análisis de la situación epidemiológica de la tuberculosis en el Perú, 2015*. Ministerio de Salud, Dirección de Epidemiología.
<http://bvs.minsa.gob.pe/local/MINSA/3446.pdf>
- Naranjo, P. M. (2009) Motivación: Perspectivas teóricas y algunas consideraciones de su importancia en el ámbito educativo. En *Revista Educación*, 33(2), 153-70.
<https://www.redalyc.org/pdf/440/44012058010.pdf>
- Oliva, C. & Torres, F. (2005). *Historia básica del arte escénico*. Ediciones Cátedra.
- Pardo y Aliaga, F. (1829). *Frutos de la educación*. <https://biblioteca.org.ar/libros/656284.pdf>
- Paredes, C. & Sachs, J. (Eds.) (1991). *Estabilización y crecimiento en el Perú*. GRADE.
<https://www.grade.org.pe/wp-content/uploads/Estabilizacion.pdf>
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Peirano, L. & Sánchez, A. (1984). *Risa y cultura en la televisión peruana*. DESCO.
https://www.desco.org.pe/recursos/site/files/988/desco00005_1_1_1.pdf

- Perú. Comisión de la Verdad y Reconciliación (2003). *Informe final / Comisión de la Verdad y Reconciliación*. Comisión de la Verdad y Reconciliación
- Quiroz, R. (2009). *La guerra del Pacífico en el teatro peruano*. Universidad Alas Peruanas; La Casa del Libro Viejo.
- Real Academia Española. (2022). Pituco. En *Diccionario de la lengua española*.
<https://dle.rae.es/pituco>
- Ribeyro, J. (1965). *Confusión en la prefectura*. Servicio de Publicaciones del Teatro Universitario de San Marcos.
- Salazar, S. (1987) En el cielo no hay petróleo. En F. Moncloa, *Comedias y juguetes: antología* (pp. 139-166). Moncloa Editores S.A.
- Salazar, S. (1977). *Lima la horrible*. Ediciones Era, S. A.
- Segura, M. (1839). *El sargento Canuto*. Biblioteca Virtual Universal.
<https://biblioteca.org.ar/libros/656284.pdf>
- Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Ediciones Cátedra S.A.
- Valle y Caviedes, J, D. (1990). Baile cantado del amor médico. En M. L. Cáceres, L. J. Cisneros y G. Lohmann Villena (Eds.), *Obra Completa: Juan del Valle y Caviedes* (753-758). Biblioteca Clásicos del Perú / 5: Ediciones del Centenario.
- Vargas-Salgado, C. (2011). *Teatro peruano en el periodo de conflicto armado interno (1980 - 2000): Estética teatral, derechos humanos y expectativas de descolonización*. University of Minnesota.
- Vich, V. (2010). *El discurso de la calle: los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú*. Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- Yerovi , L. N. (1949). La de cuatro mil. En *Fénix*, (6), 641-679.
<https://doi.org/10.51433/fenix-bnp.1949.n6.p641-679>

Anexos

Anexo 1. Entrevista a César De María

https://drive.google.com/file/d/12jGIyUudCwioSIQWse6Q05ptwf8q2_Nf/view?usp=sharing



Anexo 2. Entrevista a Gino Lertora

<https://drive.google.com/file/d/1CjAXsIDBUQvIK->

[boY3SCBLKWZE1kjz3D/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1CjAXsIDBUQvIK-boY3SCBLKWZE1kjz3D/view?usp=sharing)



Anexo 3. Entrevista a Marta Arce

<https://drive.google.com/file/d/1LC7gAmcangeLqDibP9FN7Nj-U3eeSoo5/view?usp=sharing>

