



PONTIFICIA  
**UNIVERSIDAD  
CATÓLICA**  
DEL PERÚ

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

RISA Y VERDAD: LA IMAGEN DEL ACTOR CÓMICO EN *¡A VER, UN  
APLAUSO!* DE CÉSAR DE MARÍA

Tesis para optar el título de Licenciada en Lingüística y Literatura con mención  
en Literatura Hispánica que presenta la

Bachiller:

MARÍA CLAUDIA PATIÑO SALAZAR

ASESOR: GINO LUQUE

LIMA, ABRIL DEL 2017



Agradecimientos:

Agradezco a mi familia, a César de María y a Jesús Salazar por su apoyo incondicional,  
y a Gino Luque por su dedicación.



## RESUMEN

En la presente tesis, analizo la imagen del actor cómico en la obra *¡A ver, un aplauso!* del dramaturgo peruano César de María. Dicha imagen se construye a través del drama del protagonista, Noé, quien utiliza su cuerpo y voz para interpretar a Tripaloca, un payaso charlatán. De esa manera, el cuerpo de Tripaloca se convierte en signo y símbolo, y la palabra e imaginación en mecanismos de supervivencia. La capacidad de narración y el poder de su imaginación permiten a Tripaloca escapar de la muerte momentáneamente y seguir junto al público para contarle su historia. En consecuencia, la muerte es burlada y el tiempo detenido gracias al poder de la palabra y la imaginación (recursos del teatro), y se desestabiliza la jerarquía según la cual la muerte domina al hombre. Además, Tripaloca emplea el humor y la parodia para hacer reflexionar al espectador sobre su mirada prejuiciosa hacia el espectáculo del cómico callejero y el teatro. En resumen, César de María, mediante la ficción, revaloriza y hace visible el espectáculo del cómico callejero, al plantear reflexiones y transmitir verdades incómodas al espectador, al cual invita a asumir un rol activo y responsable frente al espectáculo.

## ÍNDICE

|   |       |
|---|-------|
| Introducción.....   | 2-26  |
| Capítulo 1. La imagen del cómico callejero.....                           | 27-62 |
| Capítulo 2. La performance del cómico callejero dentro de la ficción..... | 63-81 |
| Conclusiones.....   | 82-87 |
| Bibliografía.....   | 88-89 |



## INTRODUCCIÓN

“Para mí si el teatro no transforma no está vivo”  
César de María

Uno de los temas más sugerentes en la dramaturgia de César de María es la valoración del artista marginal. En la obra *¡A ver, un aplauso!* (1989), de María lleva al escenario al cómico callejero y a otros personajes marginales mediante la performance de actores de teatro. Parte de la mirada prejuiciosa del espectador que acude al teatro y que observa con distancia a los cómicos callejeros porque no los considera artistas. Los mira como marginales que tratan de ganarse la vida de alguna manera, y para ello recurren a la vulgaridad y la burla. César de María al representar en el escenario de un teatro convencional al cómico callejero mediante la actuación de un actor de teatro (uno es llevado al escenario por medio del otro), muestra en escena una realidad que sorprende al espectador porque no está acostumbrado a observar a los actores de teatro (que considera verdaderos artistas) representando a cómicos marginales. Al respecto, en la obra se proponen dos niveles de jerarquía: por un lado, se enfrenta el teatro “culto” con el teatro callejero, y por otro, el teatro serio al teatro cómico.

El autor reflexiona en sus obras sobre personajes marginales, en este caso el cómico callejero, portador de una imagen negativa porque se vincula con la pobreza, la calle, lo popular, lo vulgar, lo que carece de valor estético y, por ende, no es valorado y es catalogado como incapaz de transmitir un mensaje trascendente y de causar emociones más allá de la risa. Se cree que su labor se limita a entretener de una forma superficial y vulgar, generando un efecto pasajero en el espectador. Sin embargo, a pesar de este desprecio, lo más probable es que gran parte del público de *¡A ver, un aplauso!* experimentaría una contradicción porque se detendría a mirar en la calle a los cómicos callejeros y los aplaudiría, pero se incomodaría al verlos en un escenario de teatro porque piensa que no es su lugar; únicamente los verdaderos artistas actúan en el teatro. De ese modo, se enfrenta a su intolerancia y a sus prejuicios hacia lo que considera teatro y ser actor. Lo que se coloca en discusión, entonces, es la idea de teatro y de arte. La mirada reduccionista del público que se dirige exclusivamente al actor que actúa en un teatro a la italiana se amplía al observar *¡A ver, un aplauso!* porque en la obra dialoga el mundo del actor de la calle y el del actor de teatro. Este tipo de espectador no está acostumbrado a ver en escena a los cómicos callejeros representados

por actores de teatro “culto” (canónico, de tradición occidental), que lo distancian de alguna forma. César de María utiliza como estrategia este distanciamiento para que el espectador visibilice el valor del cómico callejero. Su intención no es ennoblecer su espectáculo sino demostrarle al público el valor de este tipo de actor y de teatro. El autor revaloriza el espectáculo del cómico callejero mostrándolo en escena, bajo una forma más familiar y tolerable para este tipo de espectador. Hace partícipe al público de lo que sucede en escena y le revela las virtudes del teatro callejero, quebrando sus prejuicios.

## **I. Contextualización del cómico callejero**

Los cómicos callejeros son producto de un fenómeno social en el Perú, el llamado desborde popular y crisis del estado según el antropólogo José Matos Mar. En los años cuarentas y cincuentas, un gran porcentaje de la población rural empezó a migrar a Lima, en búsqueda de empleo y un futuro mejor para sus hijos, generando un colapso demográfico y una mezcla de culturas (la andina y la costeña). Como consecuencia, se crearon los llamados conos de Lima, donde se asentaron las viviendas de gran parte de los migrantes. Posteriormente, en los años setentas y ochentas, continuaron las migraciones del campo a la ciudad, los últimos años esencialmente por los estragos del terrorismo.

Según Matos Mar (2004) desde el año 1940 se registra el inicio de movilizaciones del campo a la ciudad de Lima motivado por las obras de red vial y el nuevo clima económico en el país. Hacia 1960 ese flujo se incrementa con un alto registro desde las provincias de la sierra hacia la costa, lo cual se hizo más palpable con la explosión demográfica de los nuevos asentados en la ciudad de Lima. En los años ochenta la aparición de organizaciones terroristas en las zonas alejadas de la capital acrecentó aún más esta oleada migratoria. El miedo llevó a muchas familias a huir de sus comunidades de origen y migrar a zonas más seguras, principalmente, la capital (Medina 2008: 54).

La situación de desempleo de la mayor parte de la población migrante generó que se dedicaran a actividades informales como al comercio ambulante (venta de comida, ropa, entre otros productos). Además, recurrieron al arte ambulante para ganar dinero y entretener a la gente, de ese modo nacieron los cómicos ambulantes. Los

pioneros fueron migrantes de la sierra y norte del país, los cuales crearon un estilo particular para contar historias que se relacionan con las vivencias diarias de cualquier peruano de clase popular (especialmente migrante). Generación tras generación se heredaron estilos y chistes que se caracterizaban por ser grotescos, aludir a la homosexualidad y machismo, tener muchas lisuras y hacer participar activamente al público en los llamados “ruedos”. Este tipo de espectáculo era apreciado por los estratos marginales de la población que compartían de cierto modo las vivencias de los cómicos callejeros. La clase media y alta, al empezar a percibir este tipo de espectáculo, lo despreció ya que le parecía muy vulgar.

En 1989, cuando se estrenó *¡A ver, un aplauso!*, el espectáculo del cómico callejero seguía siendo considerado una vulgaridad por las clases media y alta, ya que se usaban lisuras, jergas, obscenidades y violencia corporal para contar historias cotidianas de la vida del peruano, que reflejaban los estereotipos de la sociedad limeña (relacionados con la clase social, la raza, el género, la orientación sexual y la cultura). Este espectáculo se realizaba ilegalmente en las plazas del Centro de Lima (San Martín, Parque Universitario, Alameda Chabuca Granda) y de otros distritos de clase popular, y los policías los perseguían constantemente para castigarlos porque los culpaban de causar desorden y delincuencia. En aquella época, los teatros de grupo (Cuatrotablas, Yuyachkani, Telba, entre otros) se encontraban en efervescencia creativa debido al contexto político y social del país (Conflicto armado interno) y, por ende, las propuestas teatrales empezaban a interpelar y reclamar con más fuerza al público. La pregunta: ¿qué es ser artista en el Perú? se empezó a aludir con un estilo muy realista en las obras *Aquí no hay Broadway* (1985) de Cuatrotablas y, posteriormente, en *¡A ver, un aplauso!* del grupo Telba.

En sus inicios, los cómicos ambulantes eran conocidos entre las personas de clase media y baja. Posteriormente, a fines de los años noventa, lograron mayor reconocimiento en el público al ser invitados a concursos por programas de televisión como “Trampolín a la fama”, de Augusto Ferrando, en el que participaron 70 cómicos del país aproximadamente. Estos programas permitieron la visibilización de su espectáculo a nivel nacional y su paso a la televisión. Dos de los primeros programas

que tuvieron fueron “El show de los cómicos ambulantes” y “Los reyes de la risa”, que se volvieron muy famosos y fueron aclamados por el público. Luego, surgieron programas similares en otros canales aunque no tuvieron mucha duración. El cambio de formato, de la calle al set de televisión, generó que su espectáculo perdiera recursos de la teatralidad. Luego de un tiempo, se suspendieron definitivamente este tipo de programas ya que se les denominó “programas basura” (supuestamente relacionados con la cortina de humo creada durante el gobierno de Alberto Fujimori). Paralelamente, en 1999, los cómicos ambulantes crearon la Asociación de cómicos ambulantes de Lima para regular su trabajo (horarios, normas del uso de los anfiteatros, etc) y velar por los intereses de los cómicos.

El 2016, el actor Christian Ysla (con la productora Los Productores), dirigió un espectáculo con los cómicos ambulantes en el teatro de Plaza Lima Norte, llamado “Primer campeonato de cómicos ambulantes”. En él, se realizaban “matches” de monólogos entre los cómicos, en los cuales demostraban su capacidad para narrar historias y contar chistes. La única regla que debían cumplir era no decir más de tres risas por acto. La propuesta fue un éxito porque el público que asistió a verlos añoraba el humor de los cómicos ambulantes (que solía disfrutar en la televisión años atrás) y, posiblemente, se identificaba con lo representado (tipo de historia, léxico, humor, etc). Por otro lado, la Asociación de cómicos ambulantes de Lima se continúa presentando en los parques del centro de Lima, con la autorización de la Municipalidad y con horarios regulados.

## II. Naturaleza de la obra

El tema de esta tesis es la imagen del cómico callejero en la obra *¡A ver, un aplauso!*, del dramaturgo peruano César de María. El objetivo es analizar la imagen que propone el autor sobre el cómico callejero en la obra, en la cual revaloriza su espectáculo y vida, entregada a su arte. Para ello, analizaré el drama del cómico callejero llamado Noé, el protagonista de la obra; la construcción de su personaje, el payaso Tripaloca; su relación con la palabra y la risa; y el efecto que su actuación genera en el público de *¡A ver, un aplauso!* Posteriormente, examinaré su relación con la imaginación, el tiempo y la muerte. Por un lado, la imaginación nutre constantemente



su espectáculo y se convierte en su recurso principal para sobrevivir (le permite reinventar sus recuerdos) y, por otro, la muerte se vincula con el tiempo ya que llega violentamente y le impide terminar de contar su historia al público. La hipótesis que trataré de demostrar mediante esta tesis es que en la obra la proyección del cómico callejero que realiza el autor no solo tiene el rol de entretener (hacer reír), sino que también es capaz de transmitir verdades a través de su espectáculo. César de María considera que el público debe reconocer el valor del cómico callejero como artista y como ser humano, a pesar de que no cuenta con la formación de un actor de teatro. Las verdades que el espectador rescata de ese espectáculo lo pueden conducir a una reflexión profunda sobre sus prejuicios acerca del teatro y del cómico callejero. Por otro lado, a través de la obra, el autor reflexiona sobre la responsabilidad que debe asumir el espectador frente al espectáculo; no solo debe buscar el entretenimiento y evadir la realidad, sino que debe reflexionar y cuestionar su forma de pensar (presupuestos sobre el cómico callejero y el teatro, estereotipos y prejuicios sociales) a partir de lo que observa en escena. Por ello, se puede afirmar que la obra cómica que plantea César de María cumple un fin serio.

El autor enrostra al espectador dándole a conocer la realidad del tipo de actor que le interesa investigar —el marginal— y lo muestra como un ser con una historia y un drama que abarca miedos, sufrimientos, sueños y frustraciones. Lo interesante es que utiliza los elementos y estética de la tradición popular para crear su espectáculo y construir al personaje principal de la obra, Tripaloca. De ese modo, acerca su drama al espectador sutilmente. Presenta al cómico callejero como una persona con vocación artística (con talento para construir su discurso y contar historias), que trabaja usando su cuerpo y voz, y lucha por sus deseos hasta la muerte, a pesar de las adversidades que se le presentan. César de María muestra una doble preocupación por el cómico callejero en la obra: social y cultural. Busca su reivindicación mediante el drama social de Tripaloca y el producto cultural que genera con su espectáculo.

En la obra, se evidencia la doble cara que tiene la sociedad limeña porque, por un lado, aplaude al cómico callejero, y por otro, lo desprecia. El limeño que pertenece a la clase media “criolla” lo cataloga como “cholo”, ya que lo identifica como parte del grupo migrante andino que llegó a la capital en búsqueda de progreso, que conserva rasgos físicos y culturales provincianos. El desprecio del “cholo” nace desde la época colonial porque representaba al mestizo

“cuyos rasgos físicos eran predominantemente indios. [...] La palabra “cholo” expresaba, así, una de las más raigales características de la sociedad colonial peruana: el predominio del criterio étnico en la diferenciación social entre los grupos, y su condición de sociedad de castas” (Quijano 1980: 57).

Además, representa al pobre, sin educación ni oportunidad de progresar, y que muchas veces también padece de una enfermedad que lo segrega, como la tuberculosis<sup>1</sup>. Asimismo, el cómico callejero es visto como un personaje popular que trabaja en la calle con un *show* improvisado para conseguir dinero fácil porque no puede desempeñarse de otra manera, y de ningún modo podría ser considerado un artista. Por ende, no merece recibir reconocimiento ni ser admirado por el público porque su espectáculo carece de belleza y su función se limita a hacer reír. Es decir, para el espectador mesocrático que acude al teatro convencional, el cómico callejero lleva las marcas negativas del peruano: es “cholo”, pobre, no ha recibido buena educación, trabaja en las calles informalmente, y hasta es enfermo o vicioso. Estos rasgos han quedado guardados en la memoria del espectador durante generaciones y se han reproducido sin cuestionarse, condenando al cómico callejero a ser visto a través de prejuicios.

### III. Acerca del autor y la obra

Con el fin de aproximarnos al tema de esta tesis, es necesario conocer la trayectoria del autor. De María ha escrito, desde 1976, aproximadamente veinte obras. Entre ellas destacan, *¡A ver, un aplauso!* (1989), *Escorpiones mirando al cielo* (1973), *La sirena sobre el iceberg* (1995), *La caja negra* (1996), *Kamikaze! o la historia del cobarde japonés* (1999), *El último barco* (2004) y *Superpopper* (2007). De María afirma que esta se divide en dos momentos: antes y después de crear *¡A ver, un aplauso!* A partir de esta obra, sintió con mayor fuerza el deseo de tratar el tema del actor marginal, que lucha por transmitir su arte a pesar de las adversidades. En la entrevista que le realizó Gustavo Geirola en el 2003 lo plantea claramente:

G.G: ¿Crees que se pueden marcar etapas en tu producción?

<sup>1</sup> “El Perú es el país con mayor incidencia de tuberculosis (TB) en América Latina. Cada año se detectan 40, 000 nuevos casos de personas afectadas, aunque se estima que en realidad serían alrededor de 52,000. Tres de cada 100 personas que enferman de TB por primera vez tienen TB Multirresistente, la forma más grave y peligrosa de todos los tipos de TB, con el riesgo de morir y transmitir el germen a sus parejas e hijos, amigos, compañeros de trabajo y a la sociedad. [...] El 50% de los enfermos de TB y el 80% de las personas con TB multirresistente viven en Lima-Callao. La inmensa mayoría de ellos son pobres e indigentes” (Colectivo Solidario 2004: 70).

C.d.M: Sí, antes y después de *¡A ver, un aplauso!* Antes era tan directo y conciso como te dije, no tenía referencias, escribía para mi gusto y mi poco conocimiento. Luego me metí a estudiar, pasé años sin escribir —a mediados de los 80— y cuando volví a hacerlo me decidí a hacer una obra grande, significativa. Y te digo grande y significativa para mí. Cuando me llamó Telba para escribirles una obra rescatando lo que habían aprendido sus actores en una larga investigación alrededor del mundo de los payasos, escribí *¡A ver, un aplauso!* Pretendiendo hablar no sólo de payasos sino de artistas, de gente acorralada por la violencia, de almas sensibles que ante la pobreza y el desamparo sólo tienen la certeza de que se van a morir. ¿Quién de nosotros no es así? No fue una creación colectiva sino una rabiosa bajada a tierra de miles de ideas que les iba soltando y que ellos ensayaban para mí, regalándome imágenes y anécdotas que yo alineaba de acuerdo a mis intenciones. No puedo juzgar la obra pero ese proceso fue el mejor de mi vida. Me cambió la forma de pensar la escena (Geirola 2002: 97-98).

De María incluye, a partir de *¡A ver, un aplauso!* en gran parte de sus creaciones la presencia del actor marginal porque le conmueve su entrega, el sacrificio por cumplir su vocación y su lucha contra la muerte y el sufrimiento. Este tipo de actor encarna la vulnerabilidad del hombre ante la pobreza, la enfermedad, la violencia y la muerte. La única certeza que tiene es que va a morir a pesar de todo el esfuerzo que realice. Sin embargo, se entrega por completo a su labor porque conoce el poder del arte y desea que el espectador reconozca su trabajo. Además, el autor comparte la sensibilidad del actor marginal, se siente cercano al sufrimiento que enfrenta por querer cumplir su vocación en una sociedad que prejuzga y cataloga según la clase social a la que pertenece, la raza, la educación que ha recibido, el trabajo que tiene, etc. De María construye a Tripaloca y proyecta sus características en él, ambos son artistas que disfrutaban al entretener al público con sus creaciones, a pesar de las adversidades que deben enfrentar. Asimismo, el autor comparte con Tripaloca ciertas vivencias, como haber trabajado en la calle, haber sufrido de tuberculosis y tener a un familiar agonizante en el hospital Carrión. Como afirma de María en una entrevista:

Yo también estuve tuberculoso, a mí también se me murió mi papá en el Hospital Carrión, yo también he trabajado algún tiempo en la calle, como hacía todo joven actor y titiritero en los 80' [...] también hablo mucho [...] también cuento historias cada vez que puedo [...] y también creo que sigo vivo porque sigo hablando (Cortez 2013: 2).

Como afirma Alfredo Bushby, los marginales en las obras de César de María se caracterizan por reunirse en microsociedades para tratar de sobrevivir, pero estas se terminan disolviendo porque fracasan debido a su marginalidad. En el interior de estas

microsociedades de marginales suele haber un miembro que cumple el rol de artista. Bushby afirma que, al estar relegadas, al margen de la sociedad, están condenadas a ceder ante el poder que ejerce el centro —el Estado, las autoridades, la iglesia, la clase dominante, el canon artístico—, y terminan destruyéndose o autodestruyéndose. Los grupos conformados por los personajes marginales terminan desgastados, desmembrados y desarticulados, sin un futuro por el cual luchar. Bushby identifica como característica común en las obras de de María la muerte inevitable de estas microsociedades.

En resumen, lo que se puede extraer de los finales de estas microsociedades es que sus suicidios en masa (reales o simbólicos) pueden ser interpretados como un arrojarse al abismo (un quemarse) antes de ser destruidos por una fuerza externa. Es una suerte de <<antes de que me mates o me humilles, yo me mato>>, un extraño tipo de heroísmo realizado por los <<héroes de pampa>> de los que habla César de María (Bushby 2011: 90).

El autor se identifica con sus personajes, como Tripaloca, porque comparte su reclamo al espectador sobre los prejuicios que tiene interiorizados en relación al teatro y al cómico callejero. César de María, al igual que Tripaloca, se indigna por el desprecio y la indiferencia del público frente al espectáculo y la vida del cómico callejero. Por ende, el autor cree necesario encarar al espectador con el espectáculo del cómico callejero y su vida para que empiece a valorarlo. También comparte, metafóricamente, la sensación de condena a la muerte que experimentan algunos de sus personajes al momento que escribe una obra; en cierto modo, se identifica con lo que sucede en la ficción y lo vive en carne propia. El artista marginal se convierte en una especie de alter ego de César de María porque encarna su forma de pensar y vivir su vocación, y su indignación por el rechazo que sufre el teatro marginal. De María confiesa: “Y cuando termino de escribir una obra tengo una extraña sensación, me congela la idea de que al acabar de escribirla me voy a morir, así, literalmente, me voy a caer muerto cuando escriba 'telón'” (Geirola 2002, 4). El autor comparte con Tripaloca la misma sensibilidad romántica hacia el arte y, además, comparten ciertas vivencias.

Por otra parte, de María no valora como mejor o peor el arte canónico o popular, sino que intenta hacer consciente al público de sus prejuicios y la marginación a la que somete al cómico callejero. Si un arte no es mejor que el otro, entonces un actor no puede ser considerado mejor que el otro; un actor de teatro serio no debería ser valorado

como mejor actor que un cómico callejero, porque ambos cumplen con transmitir una historia, un tipo de belleza y verdad, a través de distintos medios. El cómico callejero crea un universo único mediante la palabra y el cuerpo, lo que genera risa y muestra verdades que no se quieren ver. Es un gran narrador oral que construye su espectáculo basándose en su imaginación y su vida, no tiene un libreto establecido y, por eso, puede gozar de cierta libertad. Su espectáculo no es estático sino que muta de acuerdo a la coyuntura nacional, al público y a la creatividad del cómico. Además, es capaz de hacerle experimentar al espectador distintas emociones, desde alegría hasta el llanto, que lo sacan de la monotonía, para cuestionarse, estremecerse y desestabilizar sus creencias. Lo más valioso que un actor deja en el espectador —más allá del placer estético— y que trasciende en el tiempo, es un mensaje que lo alimenta para la vida, porque el escenario es un reflejo de la vida. A de María le interesa que el público que ve sus obras reflexione sobre sí mismo y se autocuestione a través del teatro: “Mi país no se mira a sí mismo, y por eso me gustaría que se mire en el espejo de la escena” (Geirola 2002: 5). Por eso construye un personaje como Tripaloca, contradictorio, simbólico y hasta heroico, que permite al espectador mirar más allá de lo que ve en escena. Es necesario que el espectador sea consciente de lo que ocasiona su mirada, sus palabras y su forma de pensar. Que analice el porqué de sus prejuicios y si estos tienen justificación o se basan en ideas equivocadas. De María ofrece esta experiencia a través de la ficción, permite que el espectador vea reflejada en escena la consecuencia de su mirada prejuiciosa hacia el cómico callejero y su trabajo. Le regala un ejercicio que parte del país debería experimentar para dejar de lado actitudes que marginan y causan resentimientos.

Otra de las características que me interesó del trabajo de César de María, como se observó anteriormente, es que busca hacer consciente al espectador de su responsabilidad frente a la ficción y en la realidad (desborda el plano estético). El espectador no debe mantener una actitud pasiva frente a lo que está presenciando, sino que debe cooperar con los actores cumpliendo una tarea cognitiva, emotiva y ética. Debe colaborar para lograr entender lo que está pasando en la ficción y no debe ser indiferente. Por ello, su tarea ética es desarrollar un punto de vista que lo lleve a reflexionar sobre lo que está viendo y que puede extenderse a la realidad. El autor, influido por el teatro didáctico y el efecto de “distanciamiento” de Brecht, realiza un llamado al espectador para que asuma su responsabilidad frente al espectáculo y trabaje

por sí mismo. De cierto modo, genera que el espectador madure cuando observa sus obras y tome conciencia de sus actos en la realidad. Logra que conozca al cómico callejero como ser humano, detrás del maquillaje y el disfraz, haciéndole reconocer su valor como artista porque es capaz de conmover y transmitir verdades con su actuación. La estrategia del autor es hacer que la vida del cómico se convierta en su propio espectáculo, llevando al extremo su función de narrador de historias, para que el espectador lo conozca y empiece a mirar desde una nueva perspectiva. Para ello, lo hace consciente de que lo que observa en escena es una historia dentro de otra. De María aplica parcialmente el efecto de “distanciamiento” de Bertolt Brecht en *¡A ver, un aplauso!*; lleva un formato callejero al escenario y rompe con la expectativa teatral, sorprendiendo al público con un espectáculo que está fuera de su contexto. El espectador se extraña al observar a los actores profesionales representar a artistas marginales. Resulta inverosímil que una obra que se presenta en un teatro a la italiana tenga como protagonista a un cómico callejero. Este espectáculo se convierte en algo extraño para el espectador, distinto al mundo de lo cotidiano y lo esperado, que lo lleva al cuestionamiento y la reflexión. Como afirma César Oliva en *Historia básica del arte escénico*, “la representación distanciadora es aquella que permite conocer al objeto, pero que lo muestra al propio tiempo como algo ajeno o distante” (Oliva 1997: 382). Al presentar este espectáculo y al cómico callejero fuera de su contexto, el espectador se encuentra en la capacidad de poder observarlo y estudiarlo. Como afirma Oliva, la forma épica brechtiana hace del espectador un observador y lo obliga a adoptar decisiones. Se le ofrecen imágenes del mundo y se le sitúa frente a lo teatral. Las sensaciones que logra experimentar lo conducen a una toma de conciencia y reflexión. Esto se manifiesta perfectamente con la intención de de María, que pretende que el espectador se mire y estudie a sí mismo a través del teatro.

Los temas centrales que enmarca *¡A ver, un aplauso!* son la imaginación, la muerte y el tiempo. La obra cuenta la agonía de un cómico callejero llamado Noé, que interpreta a Tripaloca, un payaso charlatán. Noé transfiere a su personaje ciertos rasgos suyos, como el ser pobre y sufrir de tuberculosis. Por eso, desde el inicio de la obra, se identifica a Noé como Tripaloca; ambos se mimetizan física y emocionalmente. Tripaloca es un payaso marginal y pobre, que se dedica exclusivamente a realizar espectáculos cómicos en la calle en los que cuenta chistes. Se queja constantemente

porque el público que lo ve no reconoce su labor y los convoca a que lo escuchen y que no sean indiferentes ante su arte. Además de la marginalidad y la enfermedad, otro de sus obstáculos es la muerte, que llega a llevárselo de este mundo representada en dos parcas. Para huir de ella y poder seguir viviendo, recurre al poder de la imaginación y la palabra, porque mientras cuente su historia y no termine su espectáculo, no pueden llevarlo consigo. Tripaloca recuerda, reinventa y le cuenta la historia de su vida a su compañero Tartaloro y al público. La estrategia del personaje es que mientras no se calle, la muerte no puede llevárselo. De ese modo, la engatuzada deteniendo el tiempo para lograr su objetivo: que Tartaloro escriba su vida en un libro. Con este segundo objetivo, Tripaloca trasciende y su obra logra superar el tiempo. Tripaloca encuentra a su compañero Tartaloro en la cárcel, de casualidad, y como congenian, termina bautizándolo con su apodo e invitándolo a acompañarlo en su espectáculo. Tripaloca es la única persona que hace amistad con Tartaloro, a quien trata con naturalidad y sin el desdén o lástima de otros. Por ello, desde que se conocen se llevan bien y deciden ser compañeros. Tartaloro será un compañero fundamental para Tripaloca porque lo complementa: mientras él habla, Tartaloro escribe. Además, lo cuida con mucho esmero para que pueda lograr su propósito de vida. Tripaloca y Tartaloro logran engañar a las parcas mediante el poder de la palabra y la imaginación; incluso las parcas participan como actores en las recreaciones de las historias en las que Tripaloca cuenta su vida. La urgencia de la situación se hace cada vez más intensa porque Tripaloca se encuentra más débil y las parcas están desesperadas por llevárselo. Ya no ceden ante el discurso de Tripaloca como antes porque el tiempo se acaba y deben cumplir su misión. Al final, terminan llevándose sin que pueda terminar de contar su historia y desestructuran el grupo que había formado con Tartaloro, que se queda solo. En el transcurso de la obra, Tripaloca conoce a Jelvi, otra artista marginal, una bailarina que lo ayuda a salir de la cárcel, y de la cual se enamora. La participación de Jelvi permite que se conozca a Tripaloca en su faceta más vulnerable, aquella en la que se avergüenza de ser payaso y de no haber ido a la universidad. Ella lo ayuda a aceptar su condición y a reconocerse como artista.

Tripaloca hace de su agonía un espectáculo que termina por entretener a la muerte y al espectador valiéndose de recursos como la risa y la ironía. En la obra se desarrolla como un héroe de su propio espectáculo. Con la actuación que realiza, da a conocer el poder de la imaginación, manifestado a través de la palabra, y que llega a

transformar la realidad porque tiene una fuerza capaz de vencer al tiempo y a la muerte. Ese poder le permite escapar del destino, aunque momentáneamente, engatusando a la muerte. Tripaloca, a pesar de su condición de enfermedad y pobreza, sobrelleva su labor de cómico con valentía, con la misión de entretener y concientizar al público sobre su indiferencia hacia su espectáculo.

El autor, al plantear el problema de la valoración del artista, conmina al espectador a responsabilizarse de la mirada negativa que le brinda al cómico callejero; le trata de demostrar que no tiene justificación. A través de *¡A ver, un aplauso!*, lo hace consciente de sus prejuicios y lo lleva a cuestionarse por considerar más elevado el arte “culto” (canónico) que el arte popular, y lo invita a valorar al cómico callejero al igual que al actor de teatro. Esto lo logra porque le demuestra que puede contar una historia y transmitir una verdad, que puede desenvolverse igual que el actor “educado” en un escenario, y que tiene la capacidad para mimetizar y causar emociones.

César de María pretende mostrar el espectáculo y el drama humano del cómico callejero —que no le puede ser indiferente al espectador (comparten la coyuntura nacional, el miedo ante la muerte y la incapacidad de controlar el tiempo)—, y demostrar que la comedia también es un arte que puede tener un fin serio. La comedia ha cumplido una función en cada periodo histórico y ha demostrado que puede transmitir verdad y conocimiento. En todas las épocas, desde la Grecia antigua hasta la actualidad ha tenido gran valor porque refleja, desde una sensibilidad y mirada única, al mundo. El valor de la comedia surge de plantear una crítica valiéndose de la risa y de la ironía, y permite mirar con distancia situaciones en apariencia aceptables pero que en el fondo representan ideas equivocadas (muchas veces basadas en prejuicios), transmitidas por la sociedad como correctas. La comedia tiene la licencia de criticar y burlarse de temas tabúes que otros géneros no tienen, y de brindarle al espectador la posibilidad de observar en escena un mundo que funciona de una forma distinta a la convencional. Tiene la capacidad de llevar al espectador a un estado de reflexión que comienza en la ficción y termina en la realidad. De ese modo, en *¡A ver, un aplauso!*, César de María se vale de la comedia para criticar los prejuicios que tiene el espectador acerca del arte popular y para revelar el valor del cómico callejero (que le incomodaba y costaba ver).



#### IV. Estado de la cuestión

Una de las motivaciones de esta investigación es que los textos principales de las obras de César de María han sido poco analizados, pese a ser uno de los dramaturgos peruanos más importantes en la actualidad. Considero que es un autor notable por la forma en que observa y plantea el drama de personajes reales que se mimetizan con la ficción, que en sus historias evidencian prejuicios y taras que la sociedad mantiene sin justificación alguna. Sintetiza su preocupación social y cultural en historias originales que llevan un mensaje de reflexión. Le interesa explorar el mundo marginal para mostrárselo al que no lo puede o no lo quiere ver. De ese modo, le revela al espectador una verdad y una nueva forma de ver el mundo. De María traslada a la ficción estos problemas con una sensibilidad muy especial, trabajando a los personajes con características que permiten penetrar en su psicología y sentimientos. Los acerca al público y propicia un encuentro entre ambos. Su trabajo plantea la posibilidad de hacer viajar al espectador a un estado de reflexión y cuestionamiento que muchos no logran. De igual manera, sabe jugar estratégicamente con los planos de ficción y realidad para confundir al espectador y causar sensaciones específicas. Es un gran creador y artista de la palabra. Por ello, su talento para la escritura ha sido reconocido en diversos concursos de teatro y narración nacionales e internacionales [“Premio Nacional de Obras de Corto Reparto” (1978), un accésit en el “Tirso de Molina” (1992), Primer Premio “Hermanos Machado” (1995) y Premio a mejor obra del año 2012 (categoría drama) otorgado por El Oficio Crítico].

Menos aun ha sido investigada la imagen del cómico callejero en *¡A ver, un aplauso!*, la obra que marcó su trayectoria como dramaturgo. Además, trata una de las preocupaciones más constantes dentro de su trabajo —el personaje marginal—, que es el principal interés de esta tesis. Una de las pocas investigaciones académicas relacionadas con el teatro de César de María la realizó Alfredo Bushby en su libro *Románticos y posmodernos: la dramaturgia peruana del cambio de siglo*. Bushby analiza la dramaturgia peruana del cambio de siglo centrándose en el choque entre dos sensibilidades: la romántica y la posmoderna. Él afirma que estas dos formas de sentir opuestas dan unidad a este momento de la dramaturgia peruana. En esta investigación, Bushby se centra en tres ejes:

En primer lugar, la presencia (romántica) frente a la ausencia (posmoderna) de un proyecto mayor o proyecto universal; en segundo lugar, el valor del sacrificio romántico frente al valor del individualismo hedonista posmoderno; y, por último, la noción del arte de lo Sublime

romántico frente al arte de lo Bello posmoderno; es decir, entre un arte que trasciende su propia estética y un arte que se complace con su goce inmediato (Bushby 2011: 30).

Bushby escogió para la investigación cuatro dramaturgos —que cronológicamente son un muestreo de toda la época— y analizó algunas de sus obras: César de María (1960), Eduardo Adrianzén (1963), Mariana de Althaus (1974) y Roberto Sánchez-Piérola (1976). Bushby afirma que, en las obras de César de María, “lo romántico se presenta a través de la fe en el arte de lo sublime y la disposición del sacrificio heroico de algunos de sus personajes, y lo posmoderno se evidencia con la presencia y proliferación de los pequeños colectivos marginales, que no se juntan necesariamente por solidaridad sino por individualismo, y que no tienen un proyecto mayor (lo que los condena a la fragmentación)” (Bushby 2011: 31). Las microsociedades que se forman como autodefensa no resisten el poder del centro y terminan destruyéndose o autodestruyéndose. En el libro, Bushby concentró su análisis en la obra *Superpopper*, en la cual identificó el enfrentamiento de la sensibilidad romántica y posmoderna mencionada anteriormente (característica de sus obras a partir de *¡A ver, un aplauso!*) porque se crea una microsociedad de niños locos, que se juntan con el afán de sobrevivir en un manicomio y terminan autodestruyéndose. Bushby plantea que la formación de estos grupos no es necesariamente por solidaridad, sino producto del individualismo que los obliga a juntarse para sobrevivir. Estas microsociedades pertenecen al margen y tienen que luchar constantemente contra el centro que las quiere oprimir. Dicha lucha va a terminar fragmentándolos y destruyéndolos, ya sea como un suicidio heroico o como una forma de resignación. La única seguridad que tienen estos grupos es que van a morir debido a su estado de marginalidad. Otra de las variables de estas microsociedades es el miedo, que se presenta como angustia, por no tener un apoyo. Como marginales, saben que solo pueden disfrutar del presente ya que no tienen garantías de tener un futuro en su condición. Por otro lado, afirma que el arte cumple una función importante en estos grupos marginales. Al ser microsociedades posmodernas, se caracterizan por ser individualistas y efímeras, pero, a la vez, conservan un carácter romántico ya que poseen un “poeta”, que en la mayoría de los casos es el encargado de preservar la memoria de este grupo a través de su arte:

Las microsociedades mueren —sea debido a un acto heroico o a una orgía (auto)destruictiva—, pero su memoria se conserva en el arte de uno

de sus miembros, el artista de lo Sublime, el cultivador de un arte que va más allá del arte (Bushby 2011: 58).

En el caso de *¡A ver, un aplauso!*, bajo el análisis de Bushby, Tripaloca podría encarnar el papel del héroe romántico que lucha hasta el final de su vida para llevar a cabo su espectáculo, a pesar de su enfermedad y pobreza, y de la indiferencia del público. Tripaloca se sacrifica como un héroe de la palabra para llevarle sus historias al público a pesar del sufrimiento que le ocasiona su mirada negativa. Este payaso le tiene fe al arte de lo sublime, arte que trasciende su propia estética, como se evidencia con el legado que deja al público al plasmar su historia en un libro. Un rasgo posmoderno que se manifiesta en la obra es la ausencia de un proyecto universal de la micro-sociedad que se genera entre Tripaloca y Tartaloro, se limitan a sobrevivir sin planificar un mejor futuro. El pequeño colectivo marginal entre los dos personajes se inicia porque congenian y comparten la sensibilidad hacia el arte. Por un lado, Tripaloca es un payaso creador de grandes historias, y por otro; Tartaloro posee la capacidad de escribir poesía. A raíz de esto se genera una especie de hermandad entre ellos que les permite defenderse mutuamente del mundo que los rodea por medio de la palabra, la imaginación y la creación de historias. Sin embargo, es importante señalar que, aunque los personajes no tienen planes a futuro (rasgo posmoderno), la muerte y el tiempo hubiesen terminado venciendo y fragmentándolos de igual modo, como sucede en la obra. Para los personajes, la muerte, con planes o sin planes a futuro, es inevitable. Tripaloca, mediante su espectáculo, confronta el poder del centro (el teatro canónico) y le reclama al público por su indiferencia. Sin embargo, el poder del centro continúa siendo mayor y condena a Tripaloca a ser visto bajo prejuicios. Esta sería otra característica de la posmodernidad que señala Bushby. Además, desde su perspectiva, el desenlace de la obra puede leerse como un rasgo posmoderno, porque Tripaloca sabe que va a morir pronto debido a su estado de marginalidad y no tiene cómo evitarlo, la tuberculosis y la pobreza lo condenan a ese destino. El miedo que señala Bushby como otro rasgo de la posmodernidad, también se presenta en Tripaloca, que se angustia porque su muerte está cerca y no logra que el público valore su espectáculo a pesar de todos sus esfuerzos.

Tripaloca muere en un acto que podría considerarse heroico porque lucha por ser escuchado y reconocido; sin embargo, la muerte termina destruyéndolo aunque la

memoria de su espectáculo y vida se conserva en Tartaloro, quien se encargará de dar a conocer su historia y hacerla trascender.

Otra de las motivaciones de esta tesis es que, mediante su elaboración, se estaría ampliando el campo de los estudios teatrales en el Perú y se contribuiría con la investigación de la tradición teatral peruana. La selección de la obra no ha sido gratuita, la he escogido porque reproduce una de las principales preocupaciones del autor: la representación del artista marginal. *¡A ver, un aplauso!* se estrenó en 1989 dirigida por Marta Arce y se volvió a poner en escena en el 2012 dirigida por Roberto Ángeles. Luego, el 2013, debido a la gran acogida que tuvo, Ángeles la repuso. El estreno de *¡A ver, un aplauso!* impactó al público de la época porque cuestionaba su mirada hacia el cómico callejero, al que miraba con desprecio y distancia. Fue una obra que gustó y caló en la memoria del espectador porque llevó el teatro callejero a la sala de un teatro tradicional, trasladó a otro contexto —el culto— al payaso marginal. Además, impresionó por la historia que cuenta, por la construcción y el gran manejo de sus personajes, y por la forma en que trata los principales temas de la obra: la marginalidad, la muerte, el tiempo, la imaginación y lo popular. Debido al impacto que tuvo, se hicieron entrevistas al autor, y se escribieron reseñas sobre la historia y críticas periodísticas sobre los montajes; sin embargo, tienen una mirada limitada porque comentan las puestas en escena bajo el formato de una reseña periodística. La mayor información que existe sobre la obra corresponde a los montajes de los años 2012 y 2013, que tuvieron resonancia en la prensa escrita y en Internet. Asimismo, se encuentra mayor información sobre el montaje de 2012 y su reposición de 2013 gracias a la existencia del Internet, que ayudó a difundir el evento.

## V. Metodología

Para fines de esta investigación y por el tipo de pregunta que busco resolver, trabajaré con el texto dramático de *¡A ver, un aplauso!*, no con las puestas en escena. Mi objetivo es examinar la imagen del actor cómico que ofrece el texto con su potencialidad de representación. El estudio de las puestas en escena no serían útiles porque se evaluaría la interpretación y materialización particular que cada director realiza de la obra y cómo cada actor se apropia de su personaje. Como afirma Bobes Naves, “el texto teatral tiene, frente a otros textos literarios, la virtualidad de una

representación, y sirve de punto de partida, no determinante en absoluto, sino condicionante, de los sistemas de signos que se han de actualizar en la representación” (Bobes Naves 1997: 320). Estos signos que se encuentran en el texto me permitirán concentrarme en los recursos lingüísticos y no lingüísticos que el autor escoge para construir el drama y sus personajes. Le prestaré atención a los sistemas sémicos: el texto literario (sistemas verbales) y al texto espectacular (sistemas paraverbales o no verbales). La información que me brinda el texto espectacular me bastará para el análisis de las principales preocupaciones de esta tesis: la construcción de Tripaloca, la parodia que realiza César de María del espectáculo de Tripaloca, y el efecto que genera la obra en el espectador. Utilizaré el concepto de “efecto de distanciamiento” de Bertolt Brecht porque César de María lo aplica en *¡A ver, un aplauso!* con la intención de extrañar al espectador para que ejerza un juicio crítico a partir de lo que ve en escena. Brecht percibió que el teatro necesitaba renovarse ya que el público carecía de conciencia crítica. Pensaba que si el teatro se renovaba, entonces lo haría el espectador y, por ende, la sociedad. Debido a ello, creó el llamado efecto de “distanciamiento” para privar al público de la ilusión teatral, es decir, de la identificación emocional con los personajes (catarsis aristotélica). Lo importante era que el público no se dejara cautivar por sus emociones porque no le permitirían ejercer una reflexión racional. Esta posición haría posible que el espectador se encuentre alerta ante el espectáculo y desarrolle un juicio crítico que se relacione con la sociedad en la que vive. César de María aplica los principios del efecto de “distanciamiento” en la obra porque hace consciente al espectador de que lo que observa en escena es ficción y no permite que el público se identifique plenamente con el drama de los personajes. De ese modo, se encuentra apto para reflexionar y mirar su realidad desde una nueva perspectiva.

*El efecto de desalienación*, el <<efecto V>>, tiene por función hacer surgir ante la mirada, clara y nueva, una cosa por demás acostumbrada; tan familiar que no nos daríamos cuenta de ello. Lo que se daba por supuesto, lo que formaba parte del acontecer cotidiano (una comida, un registro, una distribución de octavillas, la vida de una cantinera o de un físico) se convierte en algo interesante, raro, (o sea sorprendente) e inesperado; lo que ayuda a juzgarlo bajo una perspectiva inédita. Tal es la función del Arte: embellecer, ciertamente, pero, al mismo tiempo, *revelar*, descubrir cosas que uno tenía a su lado continuamente, y que creía conocer, a las que no se concedía ninguna importancia, precisamente porque se daban por supuestas o se repetían sin cesar (Desuché 1966: 67).

Sin embargo, la obra no se puede considerar absolutamente brechtiana porque al finalizar, cuando Tripaloca rompe la cuarta pared y se dirige directamente al público, genera emoción. Finalmente, el autor le añade un componente emocional a la obra, y logra conmover al espectador. En *¡A ver, un aplauso!* se cumple el llamado efecto bumerang (imagen que se propone para explicar el impacto que buscaba Brecht en el público) porque primero se distancia al espectador de lo que ocurre en escena y, luego, este experimenta la identificación. Se reconoce en el drama del otro, especialmente en el de Tripaloca.

César de María cambia el lugar de enunciación del espectáculo callejero y lo traslada al escenario teatral. El efecto que genera es que el público no se identifique con los personajes, reconoce sus dramas pero no llega a ponerse en su lugar. Esto hace consciente al público de que lo que está viendo es teatro y, de ese modo, puede ejercer un juicio crítico objetivo. Como afirma Brecht:

La actitud básica del actor no es por lo común la de enfrentar a su público sin ocultamientos antes de comenzar su representación, más aún, señalando al espectador en forma directa lo que va a hacer. Este mirar de frente; este “Presta atención y verás lo que hace ahora el que estoy representando”; este “¿Has visto?” o “¿Qué opinas de esto?” puede despojarse de sus aspectos rígidos y primitivos merced a un hábil tratamiento artístico, pero no debe desaparecer, porque es la base del V-Effekt, del efecto de distanciamiento. No hay otra forma de lograrlo (Brecht 1963: 24).

El público no se identifica totalmente con el drama de Tripaloca y Tartaloro pero sí reconoce las ideas que están detrás de su espectáculo, como el reclamo a su indiferencia y desprecio. Algo que sí puede compartir con los personajes es el sentimiento de lucha contra la muerte y el tiempo, que irrumpen y determinan la vida del ser humano. El público ejerce una reflexión a partir de lo que ve en la obra, la agonía y espectáculo de Tripaloca lo increpan y le enrostran sus prejuicios sobre lo que considera teatro y ser actor. Para generar el efecto de distanciamiento, Brecht considera que la obra debe cumplir con ciertos rasgos que César de María aplica en *¡A ver, un aplauso!*: el actor debe dirigirse directamente al público (romper la cuarta pared) y no debe identificarse con su personaje, “no debe entrar jamás en éxtasis, debe ser siempre dueño de sí mismo, jamás <<encarnar>> el personaje, no identificarse con él, limitarse a <<mostrarlo>> al espectador, manteniendo un ojo crítico sobre su propia

interpretación” (Desuché 1966: 67). Asimismo, en la obra debe predominar el movimiento corporal del actor, sus desplazamientos “deben parecer ligeros, dinámicos: hay que sentir, en medio de múltiples rupturas, síncope y estridencias, la alegría y el miedo de estar en el mundo” (78). Además, la intriga debe prevalecer sobre el personaje y la obra debe ser episódica, no centrarse en una sola acción. Debido a ello requiere un “*ritmo que avanza*. Cuando corre el riesgo de hacerse lento porque da la primacía a un protagonista, interviene el coro (o un canto), que comenta o impulsa hacia delante, critica o juzga” (78). En la obra, el movimiento del cuerpo de Tripaloca es fundamental porque permite crear un ritmo acelerado que le muestra al espectador la urgencia del drama.

La actuación no mimética de los personajes (especialmente Tripaloca y Tartaloro), que exageran mediante su cuerpo y voz, logra hacer consciente al espectador de las consecuencias de su mirada y prejuicios. El autor decide realizar este tipo de representación debido a la forma en que adaptó lo callejero al formato teatral<sup>2</sup>. Tripaloca mantiene una expresión corporal exagerada, es verborreico y utiliza un lenguaje vulgar, por ello su performance puede llegar a incomodar al público. Con este comportamiento el autor busca que el espectador deje de mirarse a sí mismo y empiece a mirar y comprender al otro, en este caso, al payaso callejero. Como señala Brecht sobre el efecto de distanciamiento:

¿Por qué el actor ha de brindar a su público sólo la posibilidad de una vivencia, cuando puede proporcionarle un conocimiento, cuando puede abrirle los ojos a algo? Es verdad que el actor “hace entender” cuando, al experimentar dolor, despierta dolor; pero en ese caso se limita a apelar a la imaginación de su público, en lugar de aportar algo a sus conocimientos, cosa que es mucho más importante. Se podría argumentar que quien experimenta sentimientos enriquece también el conocimiento de sí mismo; pero eso es, precisamente, lo que no está bien: ¡más vale que aprenda a olvidarse de sí mismo, en lo que a sus sentimientos respecta, y que procure conocer los de otros! (Brecht 1963: 24)

<sup>2</sup> César de María comenta cómo adaptó lo callejero al formato teatral en una entrevista que le realicé el 24 de febrero del 2017: “en mi caso lo que elijo es el símbolo, en este caso como Tripaloca es el símbolo del arte, lo he hecho hablar poéticamente. Hace descripciones elaboradas [...] y, dentro de ellas, he insertado el lenguaje popular del payaso. Tripaloca alterna el lenguaje popular con el lenguaje poético. [...]Para mí, tienes que fusionar el lenguaje del símbolo teatral, como Tripaloca, que es el símbolo del arte (sabe de comics, películas, menciona personajes, tiene relación con la TV, ha hablado con Augusto Ferrando), conecta las artes de alguna manera, pero debe mantenerse hablando como un payaso callejero. De ese modo, se logra una profundidad simbólica, haciendo que el espectáculo del cómico callejero sea tolerable para el público”.

Asimismo, el drama de Tartaloro permite que el público despierte y deje de lado su forma de ver al otro (comparándolo consigo mismo), y empieza a construir una nueva mirada hacia lo que consideraba inferior, como el espectáculo del cómico callejero y la vida de un poeta loco.

También recurriré al libro de Anne Ubersfeld *La escuela del espectador* para analizar el trabajo del cómico callejero y la función del espectador frente al espectáculo en *¡A ver, un aplauso!* Las nociones de Brecht planteadas anteriormente y las nociones de Ubersfeld sobre el trabajo del espectador frente al espectáculo se complementan porque señalan que el espectador debe ejercer un trabajo activo frente al espectáculo para lograr una reflexión crítica (social y cultural) que permitirá que observe el mundo desde otra perspectiva. La actuación de Tripaloca introduce al público a un juego simbólico que lo ayuda a cuestionarse y lo conduce a un estado de reflexión. Tripaloca logra confundir al espectador y lo lleva a la ambigüedad de no saber si lo que percibe en escena es real o a qué plano de la ficción pertenece. Por ejemplo, luego del primer acto, el espectador no se encuentra seguro si Tripaloca está vivo o muerto. La aparición de varios Tripalocas, sus desmayos y posteriores recuperaciones confunden al espectador. Recién al final de la obra será consciente de lo que sucedió realmente, que Tripaloca está muerto. El trabajo que realiza es complejo y completo (es una totalidad), porque, como afirma Ubersfeld construye los signos y juega con ellos, a través de su cuerpo, para dirigirlos al público. “Todo el juego de los signos visuales se encuentra vinculado a él, a su cuerpo (vestuario, maquillaje, máscara), a sus movimientos (objetos, decorado), y es sobre él que se dirige la luz [...]” (Ubersfeld 1997: 169). Tripaloca se encuentra en el centro de los códigos: visual y auditivo, de los sub-códigos: gestual, fónico, lingüístico, “atraviesa los códigos inconscientes, ideológicos y culturales” (169). Tripaloca representa a un personaje complejo que juega con la ficción y la realidad en escena, por momentos confunde al espectador y lo conduce a un estado de extrañamiento y posterior reflexión. El cambio en el espectador ocurre en su percepción, su mirada al mundo, centrada en sí mismo, se convierte en una mirada que nace de la experiencia del otro, como pretende el método de Brecht. El drama de Tripaloca le permite acercarse al espectáculo y vida del cómico callejero.



Además, utilizaré las ideas de Linda Hutcheon para analizar la función y las características de la parodia y de ese modo comprender el uso que le da César de María en *¡A ver, un aplauso!* Hutcheon, aunque no brinda una definición exacta de la parodia porque en la modernidad su uso es muy amplio, rescatando las definiciones de varias épocas, la define como: “parody is repetition, but repetition that includes difference (Deleuze, 1968); it is imitation with critical ironic distance, whose irony can cut both ways” (cit. en Hutcheon 2000: 37). Esta definición se asemeja al uso que le da César de María a la parodia en *¡A ver, un aplauso!*, porque repite el espectáculo del cómico callejero en un lugar de enunciación distinto: el escenario teatral. La diferencia es crucial (de la plaza al teatro) porque permite que el espectador se extrañe de lo que ve en escena y pueda ejercer un juicio crítico. De ese modo, lo que plantea Hutcheon dialoga con las ideas de Brecht y Ubersfeld porque considera que el espectador, en este caso a través de la parodia, experimenta una reflexión crítica a partir de lo que ve en escena. En *¡A ver, un aplauso!* se cumple la imitación con una distancia irónica mediante Tripaloca, que construye su discurso a través de chistes para, en el fondo, transmitirle al público una crítica sobre la realidad. El autor utiliza el humor, recurso de la parodia, generando en el espectador goce, y en otros momentos, incomodidad. Para Hutcheon, la parodia es un medio de crítica que tiene la ventaja de poder recrear y crear al mismo tiempo, lo que convierte a la crítica en una manera de exploración activa. Esta idea se reproduce en el texto de de María, que se convierte en una crítica de la realidad del cómico callejero y del espectador. La obra recrea el espectáculo del cómico callejero y, a la vez, crea un nuevo espectáculo con un toque irónico mediante la actuación de Tripaloca, en un lugar de enunciación y para un público distinto. Hutcheon afirma que la parodia muestra la importancia y la necesidad de mirar los poderes que interactúan en la producción y recepción de los textos.

Posteriormente, recurriré al libro *Psicocrítica del género cómico*, de Charles Mauron, para analizar los mecanismos psicológicos de la comicidad y evaluar el efecto psicológico que genera el espectáculo de Tripaloca en el público de *¡A ver, un aplauso!* Así como los autores mencionados anteriormente, Mauron enfoca su análisis en el espectador y los recursos cómicos que permiten que se autocuestione y reconsidere la forma en la que veía el teatro y al actor. La obra sorprende al público y lo impacta psicológicamente, provoca una risa franca aunque incómoda, como afirma Mauron, que

es el efecto de lo cómico “bajo”. En *¡A ver, un aplauso!*, César de María brinda un valor artístico al humor porque lo sabe dirigir en cada personaje para causar una reacción determinada en el público. Usa el cuerpo y la voz de los personajes para causar un efecto cómico que lleva implícito un reclamo, con eso logra que el espectador se pregunte porqué se ríe y si tiene sentido su risa. Como afirma Mauron, “no basta provocar la risa, es necesario dosificarla y dirigirla con inteligencia. También con arte. Es necesario armonizar la risa en la comedia, como la angustia en la tragedia, para que surja el arte” (Mauron: 1998: 16). El autor al darle valor artístico al humor también le brinda el mismo valor al cómico callejero, porque es quien usa este recurso para crear su espectáculo. Se debería tratar de valorar al cómico callejero por su capacidad de dominar y dosificar el humor, y de contar historias que nacen de la tradición popular, su imaginación y de su vida. Construye un discurso (que no es fijo) en el que posiciona sus chistes con el propósito de interactuar con el público de acuerdo a las circunstancias que se le presenten. Según lo mencionado, Tripaloca, es un artista de la palabra y de la risa porque construye y maneja su discurso para lograr su objetivo.

Tripaloca, por medio de su espectáculo (usando el cuerpo y la voz), vuelve a los juegos infantiles, recurriendo a la imaginación, y goza de un momento de libertad en el que puede expresarse sin miedo. El espectador de *¡A ver, un aplauso!* debe colaborar conectando sus emociones con lo que sucede en el escenario para que pueda gozar del juego que le ofrece el autor, que se convierte en un sueño donde se revelan grandes verdades. La obra no respeta la lógica real sino que la transgrede para enfatizar el poder del teatro y de la imaginación. La comedia no se preocupa de la lógica real, como afirma Mauron, “finge a veces respetarla, pero mantiene su derecho al absurdo” (Mauron 1998: 29). De María mantendrá esta lógica, muchas veces el absurdo se introduce en la obra, la realidad se mezcla con la ficción, no existe una lógica real porque el poder de la imaginación y de la palabra lo supera. La visión que tiene Mauron del espectador me parece muy útil para mi tesis; lo califica como un soñador nocturno porque entra en un estado psicológico especial, en el que su sistema motor se anula. Debe cargarse de afectos —que no puedan ser inhibidos— para participar de la especie de alucinación que le ofrece el autor. Además, el espectador solo podrá participar en el sueño si proyecta sobre el espectáculo los recuerdos de sus propias experiencias emotivas. Al respecto, debe colaborar recordando las emociones que sintió durante su vida para conectarlas con el espectáculo; es la única manera de gozar de ese sueño/alucinación que le ofrece la comedia. Aunque el espectador llegue a

experimentarlo, siempre está advertido de que participa mentalmente en un juego y no en un sueño. Esta experiencia le ofrece de María al espectador de *¡A ver, un aplauso!*, lo introduce en un juego en el que si quiere participar debe colaborar con sus emociones y entrar en un estado psicológico lúdico de libertad. Si el espectador alcanza ese estado, puede ser capaz de reflexionar profundamente sobre sí mismo y sobre el impacto de su mirada en la realidad.

Luego, recurriré al libro *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento* de Mijail Bajtín porque en él hay ideas sobre la parodia, el uso de la risa y el cuerpo que se relacionan con la obra que analizaré. *¡A ver, un aplauso!* parodia la mirada prejuiciosa del público limeño clasemediero, que tiene interiorizada una valoración del teatro y del espectáculo popular. No reconoce el espectáculo del cómico callejero porque lo considera vulgar e improvisado. Es por eso que de María se vale de recursos de la parodia, como la risa, para cuestionar y desestabilizar estos prejuicios que subestiman un tipo de espectáculo por estar ligado a lo popular y lo cómico. De María también utiliza el tema del carnaval para quebrar e invertir las jerarquías que el público lleva interiorizadas sobre el teatro, coloca el espectáculo de la calle en un teatro a la italiana, con un público que no acostumbra presenciar ese tipo de espectáculo, y menos en ese escenario. Además, en la ficción, la obra desestabiliza jerarquías como la relación muerte-hombre o tiempo-hombre.

En *¡A ver, un aplauso!*, la risa permite descubrir el arte desde un nuevo punto de vista —el del cómico callejero—, y a la vez, permite conocer la hipocresía del espectador. Además, la ejecución de los espectáculos cómicos simboliza un triunfo ante el poder del canon, que los desprecia y oculta. Esto se conecta con lo que plantea Bajtín sobre la relación de la risa y la vida que se daba en las plazas. La comicidad medieval funcionaba como una concepción social y universal. Para el hombre de la época, como afirma Bajtín, la continuidad de la vida se daba en las plazas públicas, junto con el pueblo en el carnaval.

El contacto de los cuerpos de todas las condiciones era parte de ese proceso, que simbolizaba un triunfo sobre los tabús, la moral, en general, el miedo a las instituciones de poder como la iglesia. A través de la comicidad medieval, el pueblo descubrió la verdad que se escondía tras el mundo y el poder (Bajtín 1974: 87).

Los espectáculos de los personajes carnavalescos destruían el poder y vencían las reglas. Por otro lado, como señala Bajtín, “la risa descubrió al mundo desde un nuevo punto de vista, en su faceta más alegre y lúcida” (Bajtín 1974: 89). En *¡A ver, un aplauso!*, el público descubre una nueva forma de ver al cómico callejero y su espectáculo.

Finalmente, usaré las ideas que plantea Víctor Vich en el libro *Discurso de la calle: los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú* sobre el cómico callejero como narrador de historias y la plaza como lugar de construcción y deconstrucción de los estereotipos sociales. César de María, al elaborar el discurso del cómico callejero, le muestra al público los prejuicios que lleva interiorizados y que la sociedad reproduce. Tripaloca recrea su propia vida en su espectáculo para mostrarle al espectador la miseria que pasa, al igual que muchos otros peruanos pobres. Intenta deconstruir con la risa los prejuicios que carga el espectador. Además, como no cuenta con un libreto fijo, sus historias y chistes varían de acuerdo a su imaginación. El discurso del cómico callejero no está escrito sino que mantiene su esencia oral, como afirma Vich, “el cómico callejero emite su discurso en un espacio de enunciación subalterno, en el que la interacción es oral” (Vich 2002: 49). El espectáculo cuenta con ciertas pautas pero muta de acuerdo a la intervención del público, la coyuntura nacional y el ingenio del cómico.

## **VI. Estructura de la tesis**

La tesis se dividirá en dos capítulos que permitirán analizar detenidamente la obra y la intención que tiene César de María para con el público. En el primer capítulo, se examinará la construcción de Tripaloca como personaje y los recursos que utiliza para crear su espectáculo: la imaginación, la palabra y la risa. Del mismo modo, se observará la parodia que realiza el autor sobre el espectáculo del cómico callejero, con la intención de hacer reflexionar al espectador sobre sus prejuicios relacionados a él y al teatro. Luego, en el segundo capítulo, se analizará la performance de Tripaloca dentro de la ficción, la manera en que su cuerpo funciona como un signo porque lleva marcas que transmiten un mensaje al espectador, y como símbolo, porque funciona como representación de la historia y situación social de los peruanos. Además, se evaluará la relación carnavalesca de Tripaloca con la muerte y el tiempo, y su rol como narrador de

historias. Finalmente, se examinará el valor metafórico que posee Tripaloca para el autor, que radica en su capacidad de hacerle visible al espectador el poder del teatro y sus prejuicios sobre el teatro y el actor, y por ende de la sociedad. Para ambos capítulos, se aplicarán las nociones de Brecht sobre el efecto de “distanciamiento” y las nociones de Bajtín sobre el carnaval, la inversión de las jerarquías y el uso de la risa que el autor utiliza para construir a Tripaloca. Asimismo, se usarán las nociones sobre la oralidad en el discurso del cómico callejero que propone Víctor Vich y las nociones sobre la risa y sus efectos psicológicos del libro de Mauron, y las ideas sobre el espectador de Ubersfeld, para analizar el efecto del espectáculo de *¡A ver, un aplauso!* en el público. Así también, se utilizarán las ideas de Hutcheon para analizar el objetivo crítico de la parodia en la obra.



## CAPÍTULO I: LA IMAGEN DEL CÓMICO CALLEJERO

En primer lugar, los objetivos de este capítulo son analizar los recursos que utiliza el cómico callejero para construir su personaje y espectáculo: la risa, el uso de la palabra y su relación con la oralidad, y el uso del cuerpo. En segundo lugar, otro objetivo es examinar la parodia que realiza César de María del espectáculo del cómico callejero para hacer reflexionar al espectador sobre sus prejuicios relacionados a él y al teatro. Primero examinaré cómo construye Noé a Tripaloca usando recursos como el cuerpo, la palabra y la risa, y posteriormente, analizaré cómo César de María parodia el espectáculo de Tripaloca para llevar a la reflexión al espectador sobre sus prejuicios acerca del teatro y el cómico callejero.

Antes de iniciar el análisis, es necesario elaborar una introducción de los personajes, sus dramas y las relaciones entre ellos, para así comprender su vínculo con los temas expuestos, que serán determinantes en el desarrollo de la obra. Para conocer cómo se conecta la risa, la parodia, el uso de la palabra y del cuerpo con Tripaloca, es fundamental saber al detalle su historia, características, sufrimientos y relaciones.

La obra *¡A ver, un aplauso!* del dramaturgo César de María muestra la historia de un cómico callejero enfermo —llamado Noé— que se dedica a dar sus espectáculos en las calles de Lima. Este payaso lucha por sobrevivir a la muerte mediante la actuación, contando su propia historia al público y a su amigo Tartaloro. El autor transporta al escenario teatral el espectáculo callejero de Tripaloca, el payaso charlatán que interpreta Noé. Para eso se vale de Tartaloro, su compañero de espectáculo, que lo ayuda a recordar episodios de su vida y a escribir en un libro las vivencias que va contando. Tripaloca toma la decisión de escribir sus memorias con el propósito de trascender a la historia y como un mecanismo para escapar de la muerte. Al trascender, logra de cierta manera vencer a la muerte porque su historia permanecerá en la memoria colectiva para siempre. Noé es un cómico callejero marginal que lleva la vida de muchos peruanos, sufre de la “enfermedad de los pobres” la tuberculosis, no tiene dinero, y tampoco ha podido acceder a la educación. Además, el trabajo que realiza — como payaso— no es reconocido sino que lo hace objeto de mayor marginación. De ser considerado “pobre” se convierte en un “vago”, “ocioso” o “maricón” mal visto por la sociedad, que cuenta chistes para conseguir dinero para sus vicios. Noé, mediante Tripaloca, lucha por tener un público que escuche sus chistes y no lo ignore. Se desvive

en las calles para expresar su arte aunque deba enfrentar constantemente a la gente que lo desprecia, ya sean las autoridades o el ciudadano común. Piensan que es un mendigo que no quiere trabajar y por eso deambula por las calles como payaso, no consideran que esa pueda ser su vocación y una forma digna de ganarse la vida.

Tripaloca representa al “cholo” pobre, tuberculoso, ocioso, y hasta maricón (porque se maquilla e imita a hombres y mujeres), que significa un lastre para la sociedad porque no permite que se desarrolle. Por el contrario, representa una carga para el Estado porque no aporta dinero y ocupa las calles de manera informal para hacer sus espectáculos, lo que genera desorden y suciedad. La clase media no se siente cómoda lidiando diariamente con este tipo de personaje porque le recuerda lo negativo de su país. Cabe precisar que el arte de Tripaloca es mal visto porque es tosco, vulgar, grotesco, y no posee rasgos del teatro culto, que trata temas elevados con un estilo educado. Además, gran parte del público al que se dirige es popular, gente que se detiene a ver su espectáculo completo y se ríe de groserías y mariconadas, y la otra parte del público que lo mira con desdén apenas se detiene a verlo aunque se ríe de sus chistes, pero en otras circunstancias los califica de groseros e inaceptables.

El objetivo y la urgencia de Tripaloca es sobrevivir porque las parcas — enviadas de la muerte— han llegado a llevárselo para siempre. En ese contexto, la muerte se convierte en un obstáculo junto al tiempo y a la pobreza. Para cumplir ese propósito, sobrevivir, se vale del apoyo de Tartaloro, un “loco” poeta que conoció en la cárcel, que se hizo su amigo y terminó acompañándolo en sus espectáculos. Ambos personajes forman una microsociedad para sobrevivir en un mundo que los margina, se sirve uno del otro para saciar sus necesidades y cuidarse. Tripaloca descubre el talento de Tartaloro como escritor y lo valora como artista, después de que ha sido ignorado por ser tartamudo, y se vale de ese recurso para cumplir su objetivo. Tartaloro se encarga de escribir la historia de Tripaloca (y fijarla en la memoria colectiva) mientras este la cuenta y lo ayuda a recordar e imaginar sus recuerdos. Cumple el papel de un amigo incondicional que llega hasta a arriesgar su vida en la urgencia de detener el tiempo y escapar de la muerte: “El tiempo-po. Hay que ganarle, Tripita. (Busca. Le quita una zapatilla al payaso y traba el reloj. El tic-tac se detiene” (de María 1995: 21). Hasta le transfiere un poco de su sangre: “yo te-te doyy sangre [...] (Cada Tartaloro atrapa un

Tripaloca y le da sangre con una sonda” (de María 1995: 25). Además, es interesante notar que la tartamudez de Tartaloro funciona como otro mecanismo para extender el tiempo y engañar a la muerte.

Tartaloro también es un personaje marginal que nace del bautizo artístico dado por Tripaloca. Es un hombre tartamudo, pobre, de clase popular y “cholo”, y es considerado un loco porque no encaja en los estándares físicos ni de vida de un ciudadano realizado, de bien. La obra presenta a Tartaloro a través de la mirada prejuiciosa que tiene la sociedad, pero cuando se encuentra con Tripaloca, revela su valor como poeta y escritor, y su presencia cobra sentido. Por medio de la palabra escrita es capaz de expresar con belleza sus emociones: “Tartaloro: Por aquí respiro y hablo. Payasos y moscas. Ninguna lata se oxida sin morderme. El río hablador. De tripas corazón. Vivo escrito en el margen del cuaderno. Vox in tenebris (...)” (33). Tripaloca bautiza a Tartaloro con ese apodo debido a su defecto físico —atreimiento que le da gracia a Tartaloro— y desde ese momento nace su amistad que funciona como una hermandad. “Tripaloca: Tartamudo y loro eres... Entonces te vas a llamar Tartaloro, ¿ya? (Tartaloro ríe a carcajadas y aplaude, fascinado con Tripaloca)” (17). La conexión entre ambos personajes es instantánea porque comparten la misma sensibilidad por el arte, Tripaloca por el arte de la palabra hablada y Tartaloro por el arte de la palabra escrita. El talento de Tartaloro va a complementar perfectamente las necesidades de Tripaloca porque va a ayudarlo a escapar de la muerte, escribiendo su historia y estimulando sus recuerdos. “Tartaloro: sigue contando, sigue contando [...] Muerto II: Y hasta qué hora va a dictar? ¿De cuando acá le tenemos tanto cariño a nadie? No vamos a esperarlo toda la vida” (11). Tartaloro acompaña a Tripaloca durante su agonía hasta la muerte, a pesar de que no logra terminar de escribir su historia. La microsociedad que forman se desestructura porque la muerte vence y Tartaloro se queda solo.

La relación principal en la obra se da entre los personajes Tripaloca y Tartaloro porque se vuelven indispensables uno al otro para cumplir sus objetivos. Tartaloro escribe la historia de Tripaloca y lo ayuda a recordar su vida para esquivar a la muerte —mezclando la fantasía con el recuerdo—, y Tripaloca es el motivo para que Tartaloro



siga escribiendo y desarrollando su arte. Su talento pasa de ser despreciado y escondido a tener la función de preservar la vida de su amigo: “Tripaloca: ¡Léeme esto! Por eso te quiero como mierda. Porque me ayudas” (de María 1995: 30). El estímulo de Tartaloro permite que Tripaloca recuerde parcialmente los episodios de su vida y, para completarlos, invente partes que nacen de su capacidad para imaginar y narrar. La imaginación y talento como narrador le sirven no solo para realizar su espectáculo y escapar de la muerte, sino también para preservar, de cierto modo, su memoria. Además, Tartaloro al ser el encargado de escribir (siendo “loco” y tartamudo), refuerza la idea de distanciamiento que plantea la obra (dejándole claro al espectador que lo que observa en escena es ficción).

Otro personaje importante en la obra es Jelvi; su intervención permite que el espectador conozca el lado más emocional de Tripaloca. Este se enamora de ella porque es la única mujer que lo trata con cariño sin conocerlo. Lo ayuda a salir de la cárcel, le compra comida y se preocupa por su salud, atenciones a las que no está acostumbrado recibir por su condición económica y social. Jelvi es una artista que para subsistir realiza bailes sensuales a cambio de dinero. A diferencia de Tripaloca, no se avergüenza de su trabajo porque le encuentra un valor artístico, mientras que él se siente avergonzado de decirle a la mujer que le gusta que es un payaso de la calle. Le parece que más le va a agradar si es un ingeniero inteligente que gana bien. Sabe que su labor de payaso no es reconocida y supone que Jelvi también piensa así. Ella se da cuenta de ello y le hace ver a Tripaloca que no debe sentirse avergonzado porque cumple el rol de un artista, a pesar de ser marginal. Además, considera que ella también es una artista aunque deba trabajar como bailarina para poder comer.

Jelvi: no tengas vergüenza, papito. Yo también soy artista, por eso te defendí. [...] Jelvi: (se le anticipa) No soy puta, Tripa. Soy artista./ Tripaloca: ¿Artista? ¿Moviendo el pote? ¿Quitándote la ropa?/ Jelvi: Nadie me toca Tripa. Hay un vidrio en medio. (Ríen y se miran a los ojos) (de María 1995: 32).

Jelvi permite conocer el lado más vulnerable de Tripaloca porque su relación evidencia que le afectan los prejuicios que existen sobre su trabajo. Además, su actitud frente al trabajo de Jelvi evidencia que ha asumido un prejuicio sobre la artista mujer, a la que se confunde con una prostituta porque utiliza su cuerpo, en este caso, para bailar.

Tripaloca se presenta como un luchador de su arte, se esfuerza por ser escuchado gritando sus chistes y exagerando sus gestos para que le presten atención; sin embargo, también se cuestiona a sí mismo y siente dudas sobre su labor de cómico callejero. Desde mi punto de vista, es uno de los episodios más conmovedores de la obra porque se muestra la fragilidad de Tripaloca ante las miradas negativas de la sociedad, no tiene otra alternativa que esconder sus miedos para no salir herido y poder seguir adelante, asumiendo una actitud de lucha ante la indiferencia del público. Por otro lado, la intervención de Jelvi también permite conocer la faceta de poeta de Tartaloro, porque gracias a ella Tripaloca descubre sus escritos. “Jelvi: Son poesías. Parece que tu amigo es escritor [...] / Tripaloca: ¿Él ha escrito todo esto? ¿Y por qué no me contó?” (de María 1995: 32). A partir de ese descubrimiento, la conexión entre Tripaloca y Tartaloro se hace más fuerte porque se revela que comparten la pasión por la creación. El trato que Tripaloca le da a Tartaloro lo distingue del resto no solo porque admira que sepa leer y escribir, sino porque valora su sensibilidad de poeta.

Tripaloca y Tartaloro pertenecen a la calle; son personajes marginales porque son pobres, de clase popular y del grupo racial despreciado del país (son “cholos”). Trabajan en el centro de Lima haciendo espectáculos en la calle y con mucho esfuerzo les alcanza el dinero para comer. Su marginalidad se hace evidente desde su físico, están sucios, flacos, con ropa desgastada y su vida se desarrolla al margen de la ciudad, se enfrentan día a día a la indiferencia y el abuso de la sociedad, ya sea de las autoridades o del público. Son toscos y grotescos porque al trabajar exageran sus gestos y movimientos, visten de forma extravagante y su lenguaje resulta violento. Por medio del lenguaje —la estructura de las frases y la elección de las palabras— se puede manifestar lo cómico, con las jergas, lisuras, refranes, canciones y chistes. Ellos eligen las palabras perfectas para cada chiste, para lograr humillar o poner en ridículo a quien creen necesario. Por ejemplo, Tripaloca se burla de su pobreza y raza utilizando palabras coloquiales que el espectador puede reconocer: “Tripaloca: [...] ¿saben por qué los cholos tenemos ñata la nariz? Porque andamos pidiendo comida en los restaurantes, con la nariz pegada al vidrio, así [...]” (34). Si es necesario, también utilizan

vulgaridades en su discurso para enfatizar su propósito, por ejemplo, hacer evidente prejuicios del payaso callejero y ponerlos en ridículo:

Tripaloca: [...] 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 1995: 2).

Tripaloca y Tartaloro son cómicos callejeros vistos como vagabundos, flojos o locos. El centro de su espectáculo es el chiste, la risa a través de la burla de los defectos de los otros, sobre todo mediante la exageración. Un ejemplo de ello es cuando Tripaloca se burla del físico de una de las parcas: “¿Tas diciendo que soy palero, mentiroso? ¿Qué te crees, esqueleto?” (11). La repetición de chistes también enfatiza el efecto cómico en la obra, sobre todo los que aluden a los defectos físicos de Tripaloca y Tartaloro, que se repiten para ridiculizarlos y exagerar la mirada prejuiciosa del espectador. Por ejemplo, Tripaloca se burla de Tartaloro por ser tartamudo y lo pone en ridículo frente al público: “Tripaloca: ¡Gracias! Ya entendieron todos, ¿verdad? Es mi pata Tartaloro: Tarta porque es tartamudo y loro porque habla como mierda, pero eso es solo una chapa, porque tiene nombre y apellido. ¡De veras!” (2). Tartaloro también se burla de la enfermedad de Tripaloca y de ese modo hace visible su marginalidad y pobreza: “Tartaloro: Si no comes [...] estás tuberculoso [...] (Tripa le pide silencio con señas). La tuberculosis te va a matar si no comes” (31).

Expuestas las características de los personajes, sus relaciones y los principales temas de la obra, procederé a analizar los recursos que utiliza Noé como cómico callejero para construir a Tripaloca. Entre ellos se encuentran los recursos cómicos y el poder de la imaginación, la palabra y el cuerpo.

## Los recursos para construir a Tripaloca

### I. Recursos cómicos

El cómico callejero le da un uso especial a la risa para construir a Tripaloca y para hacer reflexionar al espectador sobre lo que causa su risa. Por un lado, recurre a los chistes para invertir las jerarquías, crear un momento de libertad y burla, y por otro, utiliza insultos y un lenguaje vulgar para resaltar actitudes o características que el espectador puede reconocer. El autor usa la risa para liberar los sentimientos reprimidos del espectador y para involucrarlo con lo que sucede en escena. El espectador al captar el chiste y reírse, ha recibido correctamente el mensaje del actor, y gracias a esa conexión es posible que se libere de la carga social que traía consigo. La risa en la obra también permite que las jerarquías consideradas por el espectador pierdan legitimidad, como sucedía durante el carnaval. La muerte es dominada por Tripaloca durante un corto periodo gracias al poder de su relato e imaginación y, por ende, el tiempo es detenido. De ese modo, el espectador pierde el miedo hacia lo inevitable (destino) por un instante y experimenta una situación utópica gracias al poder de la ficción. Como afirma Bajtín, “la risa implica la superación del miedo. No impone ninguna prohibición. El lenguaje de la risa no es nunca empleado por la violencia ni la autoridad” (Bajtín 1974: 85). César de María utiliza la risa para abrir los ojos del público y mostrarle al cómico callejero como ser humano y artista de la palabra. Le muestra una cara del cómico callejero que no conocía y que se negaba a ver por sus prejuicios. Al acercarse su espectáculo y trabajo al espectador, empieza a valorarlo con libertad.

El género cómico se asemeja al juego y deriva de él. La risa provoca la regresión a los juegos infantiles, como afirma Mauron, que simboliza la no superación de ciertos traumas o miedos. Además, la risa es un gran mecanismo de defensa contra la angustia, como lo demuestra Tripaloca, que se ríe constantemente de su propia condición. El espectador también se ríe de lo que observa en escena, con incomodidad y posiblemente angustia, porque sabe que su risa se debe a prejuicios que no ha superado. La risa funciona como un reflejo de defensa, “la tragedia juega con nuestras angustias más profundas, la comedia con nuestros mecanismos de defensa contra ellas” (Mauron 1998: 35). La repetición de situaciones angustiosas en la ficción, que son mal controladas en la realidad, provoca risa en el público. Por ejemplo, cuando el público es interpelado

directamente por Tripaloca, probablemente se sienta incómodo porque reconoce que es verdad lo que le reclama. No es capaz de reconocer su trabajo, pero sí de reírse de sus chistes. El espectador puede reconocer que su actitud es injusta:

No te rías, estoy recontra muerto. Pero no importa, porque sigo aquí, vacilándote cuñadito, como buen artista, ¡para que vivas tú! (...) 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 1995: 35).

Gracias a la actuación de Tripaloca, el espectador libera sus tensiones y alcanza un aprendizaje que en la realidad no ha conseguido. Reflexiona sobre porqué se ríe y sobre sus prejuicios hacia el cómico callejero. Se hace consciente de su indiferencia y de cómo su comportamiento y mirada le afecta.

La risa nace, como una especie de reflejo psíquico, de una diferencia de potencial entre dos representaciones; el humor suscita esta diferencia y juega con ella. Aparece en el plano verbal y adulto, como un derivado del juego infantil y no cesa de mezclarse, como toda actividad lúdica, con la repetición de situaciones angustiosas todavía mal controladas, el placer de dominios adquiridos y, en fin, el aprendizaje de una libertad mayor (Mauron 1998: 24).

El espectáculo de Tripaloca permite que el espectador viva a través de él situaciones angustiosas y le deja un aprendizaje mediante el juego. Este efecto es parte de la magia que ofrece el teatro, que permite al espectador experimentar a través de lo que sucede a los personajes en escena. Tripaloca, en su agonía, vence por un momento a la muerte y al tiempo y le demuestra al público que el poder de la palabra y la imaginación (recursos del teatro) pueden ser más fuertes.

Lo cómico mantiene algo de absurdo porque no se preocupa de la lógica real, sino que permite el juego (con reglas más flexibles). En *¡A ver, un aplauso!*, el cómico callejero juega en el escenario con su cuerpo, su voz y con el público. El cómico callejero, mediante Tripaloca, juega con el absurdo al colocar su vida como espectáculo y hace que su compañero Tartaloro y las parcas también participen. Además, el espacio de la plaza pública, donde ocurre el show, es también el lugar donde es posible que lo que suceda no tenga sentido o razón. Lo cómico “finge a veces respetar la lógica real, pero mantiene celosamente su derecho al absurdo: el no- sentido juega un papel demasiado destacado en el humor para que renuncie a él” (29). Lo cómico en la obra

permite que el espectador conozca a Tripaloca como artista y como ser humano, y que descubra en su espectáculo varias verdades, entre ellas, que ha reproducido injustamente prejuicios que afectan a artistas como Tripaloca, que se esfuerzan por ejercer su labor para que el público lo disfrute.

La risa, como afirma Bajtín, “supera la censura exterior e interior, el miedo a lo sagrado, la prohibición autorizada, el pasado, el poder, el miedo andando en el espíritu humano desde hace miles de años” (Bajtín 1974: 89). La risa permite la visión de lo nuevo y lo futuro. En *¡A ver, un aplauso!*, mediante el uso de la risa franca (calificado como cómico “bajo” según Mauron), el cómico callejero hace posible que el espectador descubra verdades, que estaban ocultas o que no querían ser vistas, “la risa descubrió al mundo desde un nuevo punto de vista, en su faceta más alegre y lúcida” (89). Por medio de la risa, el público puede evolucionar y renacer como en el carnaval medieval, renovando su mirada heredada por la sociedad. La risa regala un momento utópico de libertad que rompe con las jerarquías e interrumpe el sistema oficial, y permite el cambio. Tripaloca, con sus chistes, desenmascara los prejuicios y enrostra al espectador la labor del cómico y su vida. Lo hace reconsiderar su mirada que lo condenaba y empieza a valorarlo como artista porque es un gran narrador de historias y chistes, que también es capaz de transmitir un mensaje serio. Este mensaje serio lleva verdades implícitas que afectan de algún modo al espectador y lo invitan a observar el teatro y al cómico callejero desde una nueva perspectiva.

La risa, como señala Mauron, representa una regresión al juego infantil, que se mezcla con situaciones angustiosas que todavía no se han aprendido a controlar. La risa que causa el espectáculo de Tripaloca en el espectador es incómoda y posiblemente angustiosa porque simboliza un regreso a los prejuicios que se basan en diferencias de clase y raza. Tanto Tripaloca como el espectador experimentan el regreso a estos juegos infantiles en los que se goza de libertad para expresarse. Tripaloca vuelve a los juegos infantiles más primitivos: la mímica, el gesto, la bufonada, la exaltación y la danza, mientras que el espectador regresa a la risa infantil (exagerada y franca) y empieza a reflexionar sobre por qué le causan risa la historia y los chistes de Tripaloca. De ese modo, inicia un proceso de reflexión y purga de los prejuicios heredados.

De María conoce el poder de la risa y la utiliza en *¡A ver, un aplauso!* para eliminar las distancias de comunicación entre el espectador y el cómico callejero. Con la carcajada, libera por un instante las tensiones que generan los prejuicios y los enrostra al público para que reconozcan que son semejantes. El autor establece un estado similar al del carnaval en la obra porque invierte las jerarquías y coloca el espectáculo callejero al nivel del teatro canónico. Traslada a sus personajes y espectáculo al escenario donde podrán ser vistos por el público que los desprecia y relega a la calle. Se vale del cuerpo de Tripaloca para enfatizar su condición de marginal y hacer consciente al espectador de su indiferencia. Plantea un juego de inversiones en escena en el que coloca al hombre y su imaginación por encima del poder de la muerte y el tiempo. Además, crea una libertad momentánea en la que el cómico callejero increpa al espectador desde un escenario al que supuestamente no pertenece. *¡A ver, un aplauso!* simboliza un juego carnavalesco en el que cobra poder el marginal y finalmente es escuchado por quien se negaba a hacerlo. El cuerpo (performance), como Bajtín señala, se convierte en la llave que permite acceder a todos los secretos. El espectador de *¡A ver, un aplauso!* accederá por primera vez a los secretos del cómico callejero y su espectáculo, y empezará a valorarlo y mirarlo desde una perspectiva que no conocía. Y para que el espectador conozca la labor del cómico callejero a profundidad, debe reconocer en escena el poder de la imaginación, la palabra y el cuerpo. De ese modo, podrá valorarlo como cualquier actor de teatro, que se vale de estos recursos para interpretar a sus personajes. La esencia del cómico callejero, compartida con la de un actor de teatro, es la de ser un narrador, que en este caso produce sus propios signos a través de historias que pertenecen a la tradición popular, y que también están basadas en su imaginación y su propia experiencia de vida. Además, el cómico callejero interactúa de manera constante con el público, y promueve un espectáculo activo en el cual el espectador participa y se conecta con lo que sucede en escena.

## II. El poder de la imaginación, la palabra y el cuerpo

Tripaloca utiliza la imaginación como recurso para sobrevivir y espantar a la muerte. La única manera que tiene para seguir con vida y detener momentáneamente el destino y el tiempo es narrar su historia. A través de la palabra se exterioriza el poder de la imaginación en el discurso de Tripaloca. Esto demuestra que el arte, que usa la

imaginación y la palabra, puede servir para sobrevivir y trascender. Al respecto, el teatro, que utiliza estos recursos, permite que personajes e historias se hagan visibles para el espectador y trasciendan en él. Personajes como Tripaloca, que no pertenecen al ámbito teatral, se hacen visibles y trascienden en el escenario gracias a un autor que tiene la intención de mostrarle al público una verdad. César de María pretende hacerle conocer al espectador la historia de un cómico callejero que, como muchos otros, lucha por ser reconocido. Esto se hace posible gracias al poder del teatro, que expone mediante diferentes recursos, una historia. En la obra, el poder que tiene la palabra logra transformar la realidad momentáneamente, detiene el tiempo y manipula a la muerte: “Tartaloro: ¡Dicta o te llevan, huevón! (Antes de que lo atraviesen las espadas, Tripaloca congela a los muertos con una frase)” (de María 1995: 15). Tripaloca, como cómico callejero, conoce muy bien estos recursos porque los utiliza para crear sus espectáculos, lo interesante es que después los utilizará como armas para defenderse del destino que se le quiere imponer. La imaginación y la palabra se convierten en herramientas que le sirven no solo para cumplir su labor de cómico, sino también para sobrevivir. Tartaloro conoce muy bien estos recursos porque los utiliza para escribir poesía, y por eso, es capaz de complementar perfectamente las necesidades de Tripaloca. Se convierte en un compañero clave porque cumple el rol de testigo y escritor.

La construcción del personaje “Tripaloca” es un proceso que experimenta Noé como cómico callejero usando su cuerpo y voz. Por un lado, se apropia del personaje con el uso grotesco del cuerpo, empleándolo como instrumento para transmitir un mensaje al espectador y, por otro, a través del lenguaje, con ciertas palabras populares que permite al público asociar lo vulgar y lo cómico con lo que ve en escena. Además, recurre a la tradición popular, con el uso de historias y chistes que se han transmitido oralmente y que el espectador puede reconocer. En este caso, el cómico callejero trabaja con el modelo del payaso, que guarda elementos en común con un tipo teatral, el payaso o arlequín de la Commedia de’Il Arte italiana. El formato callejero le permite a Noé construir un papel como actor que se parece al comediante de la Commedia dell’ Arte italiana porque el actor se convierte en el personaje. Esto tiene semejanza con lo que le ocurre a Noé, el espectador nunca lo observa fuera de su personaje sino que siempre está fusionado con Tripaloca. Además, Noé le transfiere muchas de sus características a



Tripaloca, como su condición de pobre y su enfermedad. Ambos funcionan como un solo elemento que construye sus significados para darle un mensaje al espectador. Como afirma Uribe sobre la *Commedia dell'Arte* italiana, “en este teatro, teatro cómico por excelencia, el actor es el autor del personaje. Él aporta los elementos que formarán el tipo, él los relaciona, él les da vida y carácter” (Uribe 1983: 7). Otra semejanza con el actor de esta época es el uso de la improvisación en el espectáculo. Tripaloca construye sus chistes de acuerdo a su imaginación, a la tradición popular y al público presente. Se inspira en lo que sucede a su alrededor y también recurre a experiencias propias. Es posible que cuente el mismo chiste varias veces pero nunca de la misma manera. Como señala Uribe:

La esencia de su espectáculo era la improvisación, además el actor reinventaba cada espectáculo con su imaginación: La acción misma, la dicción y la mímica galvanizaban este material, dentro de la libertad con que improvisaban. De este modo, aunque se representaba muchas veces en base a un mismo esquema, cada pieza resultaba siempre diferente y los mismos actores podían presentar repetidamente una sola comedia con renovado espíritu, pues a las sentencias fijas de que estaba munida su memoria agregaban constantemente elementos de su propia creación (Uribe 1983: 10).

Además, el público de la *Commedia dell'Arte* italiana resulta semejante al del cómico callejero, en esencia ambos espectáculos son para las masas. El espectáculo de Tripaloca resulta más inclusivo y diverso que el teatro convencional. Permite el encuentro y desencuentro de clases, razas e ideologías en un mismo espacio. Con la *Commedia dell'Arte*, el teatro pasa a pertenecer a las masas, después de ser parte de un círculo privilegiado: “el teatro, que había sido durante mucho tiempo atributo casi exclusivo de Príncipes y grandes señores, pasa a ser propiedad del pueblo y la *Commedia dell'Arte* se pone al alcance de un público variado y diverso en las plazas y calles, en las cortes y salones” (35). Del mismo modo, el espectáculo del cómico callejero cobra vida en la plaza y se nutre de la interacción con la gente de diferentes clases. El cómico callejero traslada el teatro a las calles y lo vuelve popular, fácil de entender y accesible para todos, cada uno paga lo que puede. Además, el humor que forma parte del espectáculo, permite que se reflexione libremente sobre la vida cotidiana y las situaciones más nefastas del país. Como afirma Vich: “en las calles, el humor de los cómicos ambulantes crea un espacio de interpelación social donde abiertamente se consigue representar la desigualdad de la vida peruana y los poderes que la gobiernan” (Vich 2002: 175).

Por un lado, la construcción del personaje “Tripaloca” le permite al cómico crear un espacio nuevo que rompe con el espacio y tiempo común. Crea y encarna el juego teatral ya que mientras dure el espectáculo ni la muerte ni el tiempo pueden ejercer su poder. Esta situación le muestra al espectador la magia del teatro, que permite envolver al público en un tiempo y espacio distinto, en el que puede suceder cualquier cosa. El teatro tiene sus propias reglas que superan las de la vida real. Además, le enseña al espectador que la ficción es un juego que limita con la realidad, y que puede resultar muy estimulante. Por otro lado, Tartaloro también representa dos tipos: el enamorado (que suele inspirarse de la poesía) y “tartaglia” o tartamudo, que genera enredos y causa gracia, desde la comedia del arte italiana. Hay una línea de tradición popular que se continúa con ambos personajes que le brindan valor porque formaban parte del imaginario popular.

Noé, como actor, escoge construir su personaje imponiendo “el conjunto de los signos de su cuerpo y trabajando en la relación de ese cuerpo con el discurso, interpretando las contradicciones” (Ubersfeld 1997: 188). Los signos del cuerpo de Noé son semejantes al de Tripaloca ya que ambos son pobres y flacos, y el discurso que utiliza para crear al payaso combina el lenguaje popular (que conoce) con el lenguaje del símbolo teatral (que aplica el autor en la obra). La contradicción sería que Noé, un actor callejero, domina el lenguaje del símbolo teatral que implica una comprensión cultural mayor a la que posee. El trabajo del actor en este caso, como afirma Ubersfeld, es un diálogo entre el cuerpo real y la figura imaginaria que el comediante dibuja con la ayuda de ese cuerpo. Noé se conecta con Tripaloca desde el nacimiento del personaje, comparten el mismo cuerpo y voz; por ende, el personaje que se construye dialoga constantemente con el cuerpo y también con las emociones del actor. Del mismo modo sucederá con el actor no callejero que interprete a Noé interpretando a Tripaloca, tendrá que usar su cuerpo para relacionarlo con el diálogo que plantea de María. El trabajo del cómico callejero está al lado de la palabra espontánea como se evidencia con Tripaloca que improvisa mientras se dirige a su público: “[...] Y para empezar mis chistes vo’a contarles mi vida. ¡Sí, mi vida que es alegre y entretenida, dedicada a la bebida pero sin que me dé el SIDA” (de María 1995: 2). El cómico callejero se convierte en un

“carnaval” porque se expresa y construye su espectáculo creando frases basadas en palabras vulgares y grotescas. Además, cumple otra función dentro del proceso de comunicación: la de narrador de historias. Se convierte en una necesidad para el personaje la función del propio cómico y la del teatro: “Tripaloca: Escribe Tartita, te vo’a dictar: cuando yo era niño [...] Muerto I: ¿Qué? ¿Recién empiezas a escribir?/ Tripaloca: ¡No me demoro nadita!” (de María 1995: 6).

El cuerpo, como señala Bajtín, es “la forma más perfecta de la organización de la materia y, por lo tanto, la llave que permite acceder a todos sus secretos” (Bajtín 1974: 330). En la obra, el autor utiliza el cuerpo de Tripaloca para transmitirle al espectador un mensaje revelador. El cuerpo del cómico callejero permite descubrir los sufrimientos de Tripaloca, y a la vez, acceder a los prejuicios reprimidos del espectador sobre el teatro y el actor. El cuerpo del cómico callejero tiene un gran poder que se demuestra en escena mediante su desenvolvimiento en el espectáculo. Según Ubersfeld, el cuerpo del comediante es un anagrama vivo porque vincula figura y discurso en su espectáculo; es un “jeroglífico”, como dice Artaud, que el espectador aprende a descifrar. El cuerpo de Tripaloca significa en escena como un jeroglífico gracias a la comunión entre la imagen que crea su cuerpo (mediante el desplazamiento) y la historia que construye a través de su discurso. El cuerpo y la palabra se convierten en una sola herramienta del cómico callejero, capaz de transmitir al espectador un mensaje poderoso, con códigos distintos a los del teatro serio, que aprende a interpretar. Artaud afirma: “el verbo es carne, la idea, la palabra alada están cargadas con el peso de toda la materialidad de un cuerpo: llevando la expresión al límite” (Ubersfeld 1997: 197). En *¡A ver, un aplauso!*, el cómico callejero lleva la expresión no verbal y verbal al límite, mediante movimientos, gesticulaciones y palabras, a pesar de no estar en su lugar de enunciación común, y ese poder se lo demuestra al espectador. El uso del cuerpo y la palabra que realiza Noé, a través de Tripaloca, se relaciona con el concepto del carnaval que plantea Mijail Bajtín. En el carnaval, lo corporal triunfaba frente a lo sagrado y oficial. Esto ocurre en la obra pero mediante el poder de la palabra y la imaginación, cuando Tripaloca logra engañar a la muerte y hacerla esperar hasta que termine de contar su historia. La jerarquía muerte-hombre se invierte y la imaginación cobra poder. Este poder permite que Tripaloca imagine para seguir contando su historia y que su cuerpo se mueva para crear significado. La imaginación y la palabra son el motor del

espectáculo de Tripaloca y hacen posible que las jerarquías se inviertan. “Tripaloca: En serio, tengo que contar mucho, falta bastante, ¿verdad Tartaloro?/ Tartaloro: Sigue dictando, habla sin parar nomás, yo anoto [...]/ Muerto II: ¡Se están burlando de nosotros! ¡Para qué le dimos cuerda!” (de María 1995: 15). Del mismo modo, el hombre triunfa momentáneamente ante el tiempo y lo detiene aunque no logra cumplir su objetivo. Se demuestra que el poder del teatro trasciende a la muerte y el tiempo, aunque también tiene límites.

La enfermedad y la exageración son rasgos grotescos que se cumplen en *¡A ver, un aplauso!* y que se manifiestan con el uso del cuerpo. El personaje Tripaloca, encarnado por Noé, sufre de tuberculosis debido a su pobreza, a pesar de ser joven y tener sueños. “Así era, señores, yo me estaba muriendo de TBC...¡TBC! [...] ¡Bestia! ¡Hablo de la tuberculosis, el mal que se lleva más gente en este país!” (de María 1995: 3). La cercanía a la muerte es constante durante toda la obra y se personifica en dos parcas, que han sido payasos marginales cuando estaban vivos. A pesar de poder comprender el padecimiento de Tripaloca porque comparten la vocación, en ese momento son enviadas de la muerte y no tienen piedad con él. “Los muertos entran. Son dos actores con aspecto de locos callejeros: pelo pegajoso y en motas, andrajos, mal olor” (4). Sin embargo, ceden por un período porque el poder de la imaginación mediante la palabra mágicamente los convence para esperar un poco más. El tema de la muerte no es tratado seriamente para demostrar que con ella no hay nada que valga, ni la educación, la raza o la clase socioeconómica. La muerte se lleva a ricos y pobres. El cómico callejero, representado por Tripaloca, se burla de la llegada de la muerte y rompe la jerarquía dominante que posee, poniéndola en ridículo. “Tripaloca: Oye, ¿quieres que te dé el SIDA? Síguete riendo y te pongo tu inyección. Yo te inculo. Y ahí sí que te mueres. (Al público). No te rías, no te rías, hermanito, de la muerte no hay que reírse. La muerte te agarra donde sea [...]” (2). El autor carnavaliza la muerte y la coloca como inferior, situación que le da satisfacción tanto a Tripaloca como al espectador:

¡Sentado cagando te mueres! Esa es la muerte. 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 mueren! ¡La muerte es así, la desgracia está al alcance de todos! (de María 1995: 3).

Tripaloca no solo se burla de la muerte sino también de sí mismo, de su cuerpo flaco y de la enfermedad que lo consume poco a poco. La enfermedad y la muerte invierten su jerarquía y se posicionan debajo del poder del hombre, que gracias al poder de la imaginación y la palabra, logra evadir el destino. “Me estaba muriendo tuberculoso, con unos huecos en los pulmones que parecían hechos con pericotes, ¡carajo! Bueno, yo me estaba muriendo, dictándole mi vida al Tarta y de pronto sonó la puerta” (de María 1995: 3). La muerte que viene a llevarse a Tripaloca termina siendo burlada. “Tartaloro: (canta una salsa) “Yo soy la muerte [...] yo soy la muerte [...] la muerte soy”/ Tripaloca: Era la muerte que venía pa’ llevarme” (3). La muerte termina por ser un “trámite” más en la vida, que debe brindar cierta cantidad de avisos antes de presentarse. Tripaloca termina por convencerla de que espere a que termine de contar su historia, que es su propósito de vida. “Tripaloca: ¡No me demoro nadita!/ Muerto II: Ten paciencia/ Tripaloca: gracias pata, ¡eres la muerte! (Ríe)” (6). La muerte también se ríe de Tripaloca por su condición, lo desprecia por ser pobre y considera que por eso no tiene recuerdos, su vida ha sido tan miserable que no hay nada memorable. Para la muerte (que se siente superior y todopoderosa), el pobre no tiene la posibilidad de ser feliz, está condenado a sobrevivir como le sea posible y esperar el final. La burla entre los dos es recíproca, crea constante tensión durante la obra, y un juego repetitivo que genera risa en el espectador.

Por otra parte, el descubrimiento de la vocación de Tripaloca como payaso también se relaciona con lo corporal y verbal. El cómico callejero construye una historia del nacimiento de su personaje, que descubre su vocación al conocer a su tío Fosforito, un payaso viejo y moribundo. De ese modo, crea un lazo emocional con Tripaloca y construye sus características a partir de este momento significativo.

Yo era chibolito nomás, 7 años tenía y era bien tarado, y ese día lo conocí. Mi mamá me llevó al hospital [...] yo dormía en el micro con mi vieja, no sabía que íbamos a ver a un payasito, y cuando llegamos [...] 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 1995: 7).

El primer recuerdo de Tripaloca es la muerte de su tío Fosforito porque fue quien lo inspiró a convertirse en payaso. De cierto modo, se convierte en su ejemplo y repite aspectos de su vida. Le fascinó su vocación por contar historias a pesar de encontrarse moribundo. Fosforito le muestra el valor de la palabra, el humor y la imaginación a través de sus chistes y de su actitud ante la muerte. No se rinde fácilmente ante ella porque sus ganas de seguir contando historias superan el dolor. Le enseña que el payaso es un luchador porque su labor no es reconocida ni respetada, y tiene que gritar para que lo oigan porque la gente no lo quiere escuchar. Fosforito le enseña el valor del cómico callejero a Tripaloca porque le muestra con su ejemplo su vocación por contar historias y chistes. Ni la pobreza, ni la enfermedad, ni la indiferencia del público pueden detener el espectáculo. Desde ese momento, Tripaloca es consciente de que los payasos viven al margen y son ignorados, a pesar de que hacen reír a muchos y de que detrás de sus chistes transmiten un mensaje serio. Lo interesante es que conoce a su tío de niño y no se espanta de la situación en que lo encuentra, que sería lo más natural, sino que se siente fascinado por su vocación, la cual cumple hasta su muerte. Con la muerte del tío payaso nace la vocación de Tripaloca. De cierto modo, Tripaloca repite el final de la vida de su tío porque lucha contra la muerte hasta sus últimos días, sin dejar de contar episodios de su historia al público para que Tartaloro termine de escribir el libro sobre su vida: “¡Sigo dictando, nadie me calla! Faltan los hombres que se convertían en marionetas, las flores que hablaban, la mariposa que se volvió bailarina [...]” (de María 1995: 34). Ni Fosforito ni Tripaloca callan ante la muerte y la indiferencia del público, sino que por el contrario, siguen luchando y haciendo su voluntad hasta el final de sus vidas. La muerte de Tripaloca hace que el público recuerde la muerte de Fosforito y las relacione por sus semejanzas, y ejerza un juicio crítico hacia la labor del cómico callejero. Ese juicio crítico le permite cuestionarse sobre los prejuicios que tiene hacia el trabajo de un artista marginal, que también es capaz de realizar un espectáculo trascendente.

El estilo carnavalesco, desde el que analizo la obra, plantea una pareja cómica basada en los contrastes: gordo y flaco, viejo y joven, grande y pequeño. Es el caso de Tripaloca y Tartaloro, personifican el dúo carnavalesco porque contrastan y se complementan, de ese modo logran conmover al público y hacerlo reír. Tripaloca es analfabeto pero tiene el talento de crear historias fácilmente, es verborreico, tiene una

fascinación por la palabra con la cual fija sus recuerdos y busca trascender en el público. Además, posee gran imaginación para complementar sus historias, es un gran narrador. Tartaloro se diferencia porque sabe leer y le gusta escribir pero no tiene la facilidad de hablar con fluidez. Es un poeta incomprendido, al que desprecian porque está loco. La tartamudez de Tartaloro resulta una ironía planteada por el autor para evidenciar el prejuicio reproducido por el espectador. Tripaloca descubre que Tartaloro es poeta tiempo después de conocerlo, le pide que lo acompañe no por ser artista, sino porque se genera una empatía y solidaridad emocional entre ellos que los identifica. No existe un interés de parte de Tripaloca. Como resultado de su convivencia, a Tartaloro se le ocurre escribir un libro que permitiría perpetuar la historia de Tripaloca en el público. Las parcas son engatusadas por el poder de la palabra y hasta participan en las narraciones que hace Tripaloca sobre su vida (así como Sherezade engaña al rey Shariyar con sus relatos para escapar de la muerte en *Las mil y una noches*). “Muerto II: ¡Se están burlando de nosotros! ¡Para qué le dimos cuerda!” (de María 1995: 15). En el primer acto las parcas ceden al pedido de Tripaloca y lo dejan contar su historia, sin embargo, a partir del segundo acto, la urgencia regresa y empieza la persecución. Es el momento en el que el cuerpo de Tripaloca se ve más vulnerable aunque sigue esforzándose para escapar y recordar. Cuando se ve acorralado, pide compasión a las parcas pero no acceden porque tienen que cumplir su función. Tartaloro lo acompaña en todo el recorrido, trata de protegerlo y hacerle recordar los episodios de su vida para que no se lo lleven. Hasta le da su sangre para que pueda seguir viviendo: “Tartaloro: Yo te doyy sangre [...] (Cada Tartaloro atrapa un Tripaloca y le da sangre con una sonda)” (25).

Otro ejemplo es cuando el policía, que abusa de su poder y maltrata a los artistas de la calle para pedirles dinero, es engañado por la historia que le cuenta el chamán (que finge embrujarlo) para que los liberen de la cárcel. El poder de la palabra hace que la puerta se abra mágicamente. En ese momento, se invierten los poderes y los marginales dominan al policía. Se hace justicia mediante el poder de la palabra y la imaginación que lo puede todo: “Ambulante: Con el viento caliente de mi boca, con el grito se abre y mueres, aunque te escondas, se abre y mueres, se abre y sufres, se abre y me río, se abre tu tumba, tu castigo se abre [...] ¡se abre! (La reja se abre sola con un gran chirrido)” (19). El espectador evidencia el poder de la palabra en la ficción, que es uno de los

recursos del arte, y a partir de ese descubrimiento puede tomar conciencia de su poder en la realidad.

La construcción de personajes cómicos tiene una tradición que suele involucrar la elección de un sobrenombre. César de María continúa esta tradición en la obra haciendo que Noé le designe un sobrenombre a su personaje. “Tripaloca” hace referencia a su condición física (por ser delgado) y a su carácter (por ser hablador). Los tipos cómicos llevaban un nombre que los identificaba, basado en características físicas y en las cualidades del personaje. Esto sucedía desde la Grecia antigua y continúa en la construcción de personajes más modernos como los payasos. Como afirma Rabelais:

La mayoría de los nombres propios revisten el carácter de sobrenombres. Si un nombre posee un valor etimológico determinado y consciente que además, caracteriza al personaje que lo lleva, deja de ser un nombre y se convierte en un sobrenombre. Este nombre-apodo depone su carácter neutro, pues su sentido incluirá siempre una idea de apreciación (positiva o negativa); es, en realidad, un blasón. Todos los verdaderos sobrenombres son ambivalentes, es decir, poseen un matiz elogioso-injurioso (Bajtín 1974: 415).

Tripaloca y Tartaloro llevan sobrenombres significativos porque hacen referencia a sus defectos físicos. Poseen un matiz elogioso y a la vez injurioso. Ellos mismos se burlarán de sus defectos y marginalidad y, a la vez, se burlarán del otro. Tripaloca es llamado así por su delgadez, producto de la pobreza y la enfermedad, y Tartaloro es bautizado por Tripaloca por ser tartamudo y hablar mucho. “Tripaloca: Tartamudo y loro eres [...] Entonces te vas a llamar Tartaloro, ¿ya? (Tartaloro ríe a carcajadas y aplaude, fascinado con Tripaloca)” (de María 1995: 17).

### **El lenguaje de Tripaloca: el cuerpo y la palabra**

El cuerpo y la voz del cómico callejero representan el lenguaje no oficial del pueblo (el oficial sería el impuesto por el poder, que reprime la libertad que brinda el movimiento corporal y la vulgaridad) que se relaciona con la injuria y la risa. El lenguaje no oficial vincula el uso exagerado y grotesco del cuerpo (movimientos,



gesticulación, etc.), y de la palabra (chistes, lisuras y risas). Este tipo de lenguaje transgrede lo establecido como correcto y genera un goce en el espectador. La condición del cuerpo de Tripaloca se enfatiza con su nombre que señala su delgadez debido a la enfermedad que padece. Su cuerpo enfermo y moribundo es otro rasgo de lo grotesco, condición que el cómico callejero ha trasladado a su personaje.

La temática de la injuria y de la risa es casi exclusivamente grotesca y corporal; el cuerpo que figura en todas las expresiones del lenguaje no oficial y familiar es el cuerpo fecundante-fecundado, que da a luz al mundo, comedor-comido, bebiente, excretador, enfermo, moribundo [...] (Bajtín 1974: 287).

Tripaloca realiza un espectáculo de su agonía bajo expresiones cómicas y grotescas, juega con la vida y la muerte a través de cuerpo y voz. Por momentos Tripaloca está a punto de morir, pero gracias a la ayuda de su amigo Tartaloro vuelve a la vida. Él lo anima, lo carga, detiene el tiempo y hasta le transfiere su sangre para que pueda seguir viviendo. “Tartaloro: El tiempo-po. Hay que ganarle, Tripita. (Busca. Le quita una zapatilla al payaso y traba el reloj. El tic-tac se detiene.)/ Tripaloca: Ya no suena. Como me voy a morir, me están homenajando con un minuto de silencio” (de María 1995: 21). Para luchar contra la muerte Tripaloca se reproduce y aparecen varios Tripalocas, y para ayudarlos, varios Tartaloros. Se muestra de forma hiperbólica la urgencia de luchar contra la muerte con los últimos recursos. Este juego también se llevaba a cabo durante el carnaval:

Se trata de un juego cómico original de la muerte-resurrección realizado por el mismo cuerpo, que cae sin cesar en la tumba para incorporarse luego sobre el nivel de la tierra, para no verse sin cesar de abajo a arriba (número habitual del payaso que se hace el muerto para resucitar de manera imprevista) (Bajtín 1974: 318).

En el segundo acto, el autor crea varios Tripalocas y Tartaloros para demostrarle al espectador la tensión vida-muerte y la urgencia de la situación, que llega al límite. A pesar de ello, la calma retorna a Tripaloca gracias a la ayuda de su compañero y continúa contando su historia. El autor plantea esta hipérbole para demostrarle al espectador la lucha de Tripaloca, que a pesar de caer, se vuelve a posicionar con fuerza y logra parcialmente su objetivo. Esto enfatiza la valentía y fuerza de Tripaloca para luchar frente a la adversidad, y enrostrar al espectador su mirada prejuiciosa (porque no

considera que su espectáculo es arte). Además, le demuestra al público el esfuerzo de Tartaloro por salvar a su compañero de la muerte, que hasta se convierte en Tripaloca:

Tartaloro: Y estaba tan mal que hablaba y no se le escuchaba y de pronto, cuando tenía mucha fiebre, se convirtió en dos [...] (Otro Tripaloca aparece. Combinan agonía con un incesante parloteo mudo). Y lo llevé al hospital y el otro se escapó al parque, y fui y lo traje [...] (Trae al otro). Y él se volvió a convertir en el hospital [...] (Sale un tercer Tripa a escena). [...] Se pegaban, los amarré pero eran tres y si sale otro me muero (Los tres componen un solo monstruoso Tripaloca) y me juntaron a mí, y me volví también Tripaloca [...] (de María 1995: 24).

La muerte es un tema fundamental en el carnaval porque representa la inversión de las jerarquías impuestas por Dios y la sociedad, y el cómico callejero recoge esta tradición al representar la agonía de Tripaloca. Mediante el lenguaje del cuerpo se expresa la cercanía a la muerte y el sufrimiento que eso implica. La urgencia y el dolor de Tripaloca son una de las señales más recurrentes que demuestran la llegada de la muerte. El cuerpo de Tripaloca transgrede momentáneamente la jerarquía muerte-hombre gracias al poder de la palabra y la imaginación, recursos de su espectáculo. La performance de Tripaloca da lugar a un carnaval en escena, en el que la muerte y el hombre se enfrentan. Tripaloca logra vencer a la muerte aunque no para siempre. Por otro lado, se presenta el tópico del baile de la muerte como un juego en el que todos participan. Este juego permite que las jerarquías se eliminen momentáneamente. “En los síntomas de la agonía, en el lenguaje del cuerpo agonizante, la muerte se convierte en una fase de la vida, que obtiene una realidad corporal expresiva, que asume el lenguaje del cuerpo mismo [...]” (Bajtín 1974: 324). El momento de la agonía de Tripaloca le permite reinventar su vida porque mezcla episodios reales con elementos de su imaginación. La creación de los recuerdos de Tripaloca termina siendo parte del espectáculo, hecho que demuestra el poder del teatro. “Tripaloca: Así me vienen los recuerdos ahora, con la fiebre alucino que vivo de nuevo, los veo como si fueran nubes” (de María 1995: 6). La muerte pierde su matiz trágico y espantoso, como en el carnaval, y se convierte en una metáfora de la renovación y el nacimiento. “La muerte es un momento indispensable en el proceso de crecimiento y de renovación del pueblo, es la otra cara del nacimiento” (Bajtín 1974: 367). César de María le resta seriedad al tema de la muerte, para demostrarle al espectador que el poder de la imaginación y la palabra pueden más que ella. Con ello pretende renovar la mirada del espectador y despojarlo de

las cargas sociales que llevaba interiorizadas. Hace posible que su mirada hacia el espectáculo del cómico callejero renazca con libertad.

El cómico callejero utiliza el lenguaje vulgar para construir a Tripaloca, transmitiendo un tipo de discurso al público que le permite identificar la condición marginal del personaje. A través de la palabra se establecen relaciones cercanas entre el público y el cómico como sucede durante el carnaval entre la gente, rompiendo jerarquías. “El nuevo tipo de relaciones familiares establecidas durante el carnaval se refleja en una serie de fenómenos lingüísticos” (Bajtín 1974: 21). El lenguaje vulgar es el lenguaje familiar de la plaza pública mediante el uso de groserías y obscenidades. De ese modo, lo popular se relaciona con las expresiones verbales prohibidas y condenadas por la sociedad. Lo interesante es que el cómico callejero es quien usa este tipo de palabras para expresarse en medio de un ambiente que lo juzga constantemente. “El lenguaje familiar —las obscenidades— se convirtió en cierto modo en receptáculo donde se acumularon las expresiones verbales prohibidas y eliminadas de la comunicación oficial” (21). Además, el juego de niveles que realiza César de María permite que el público de la sala se teatralice como un espectador de la plaza, que es testigo del lenguaje y del movimiento grotesco del cómico callejero. Con este efecto, el autor busca impactar al público y acercarlo de una forma sutil a este tipo de artista, que solo ha visto a través de prejuicios heredados sin cuestionamiento.

En *¡A ver, un aplauso!*, el autor crea la ilusión de oralidad con el espectáculo de Tripaloca, sin embargo, se trata de una pieza de teatro convencional. César de María imita los recursos de la oralidad y los plasma en el protagonista para que el espectador conozca de cerca el espectáculo del cómico callejero, que a pesar de ser distinto al teatro convencional, también tiene un valor. Además, el uso de la oralidad cumple un fin práctico porque entretiene al espectador y permite que este asocie al cómico callejero con la cultura popular. Dentro de la ficción, el espectáculo de Tripaloca, como el de los cómicos callejeros, se nutre de la tradición popular oral, de vivencias y de la imaginación. El lenguaje vulgar y tosco que utiliza Tripaloca simboliza la irrupción de lo bajo en un ámbito considerado como elevado (el teatro). César de María transgrede cierta tradición teatral invirtiendo las jerarquías establecidas, coloca en el escenario

teatral el espectáculo del cómico callejero. De ese modo, el espectador tendría un acercamiento con la labor de Tripaloca. Si bien la obra de César de María se encuentra escrita en un libreto, en la ficción, el espectáculo de Tripaloca no se rige de uno, sino que su performance muta de acuerdo a su imaginación, no es estático. Bajo la ilusión de oralidad que se crea en la obra, el espectador de Tripaloca, como afirma Víctor Vich, usualmente se encuentra activo participando del espectáculo, aunque muchas veces lo mire de lejos. Al respecto, Tripaloca le brinda un uso performativo al lenguaje dejando ver el poder de la palabra y la imaginación. Mediante el lenguaje de Tripaloca, César de María busca parodiar los prejuicios sociales y del teatro que carga el espectador porque imita y reproduce de manera burlesca el espectáculo del cómico callejero (exagerándolo para mostrar los estereotipos en forma de chiste). Por ejemplo, cuando cuenta el chiste del chinito, reproduce su forma de hablar para enfatizar que pertenece a un estereotipo social de acuerdo a su raza, lo que determina su comportamiento. Por otro lado, el vocabulario de las plazas públicas también involucra el uso de cinismos y escatologías, como señala Bajtín, que sucede en las obras de Rabelais. El autor decide que Tripaloca utilice expresiones de ese tipo para escandalizar al público y colocarlo en una posición incómoda que lo pueda llevar a la reflexión. Es necesario que el payaso se exprese con este lenguaje y grite porque solo de ese modo lo escuchan. El espectador espera de este tipo de personajes palabras grotescas y vulgares, que usualmente condena como inapropiadas, pero que en el fondo disfruta. Si el payaso hablara con palabras bellas, pocos lo escucharían ya que lo que atrae de él es su capacidad para burlarse de las normas. Su naturaleza es la de hacer reír burlándose de lo que la sociedad establece como correcto. Esa enseñanza se la transmitió el tío Fosforito: “No hijita, el que habla tiene que gritar pa’ que lo oigan” (de María 1995: 9). Tripaloca es un personaje verborreico que siente la necesidad de hablar todo el tiempo y la única manera que tiene para que lo escuchen es contar chistes. Su arma es la palabra aunque muchas veces siente miedo de gritar para que lo oigan. Esto se evidencia cuando aparece el personaje Tragafuego que es capaz de lanzar fuego por la boca a pesar de que no sabe hablar. Tripaloca lo admira y expresa su temor: “Tartaloro: ¿Y por qué no escupes candela tú?/ Tripaloca: (Lo piensa) Porque me da miedo” (13). Tripaloca se siente solo y débil porque lucha constantemente por ser reconocido y es ignorado, dirigiéndose a Tartaloro le reclama al espectador: “Se me estaba quemando el alma como un basural y se me salía la desesperación como una rata que se escapa de la candela...pero no estaba solo,

¿verdad, Tartaloro? ¡Tartaloro! ¿Estoy solo?” (de María 1995: 14). La agonía de Tripaloca es un sufrimiento constante no solo físico, sino también emocional:

Así me quemó yo todos los días, ¡como si mis huesos fueran fósforos! ¡Y el fuego corre por el palito como si avanzara por mi fémur, y el fósforo llora y mi hueso también, Tartaloro! Por eso cuando me acerco al mar oigo las sirenas, pero las de los bomberos. ¡Sálvame, Tarta! (de María 1995: 15).

El uso de elogios e injurias es recurrente en el cómico callejero para interpretar a Tripaloca porque hace posible la inversión de las jerarquías, lo considerado alto pasa a ser lo bajo, y enfatiza la marginalidad y los defectos de los personajes. Tripaloca insulta y se burla de la tartamudez de Tartaloro pero a la vez lo elogia por ser un poeta. Mediante este uso del lenguaje Tripaloca se acerca al espectador y lo interpela porque si se ríe de lo que ve en escena quiere decir que hay una razón detrás que le causa ese efecto. Basándome en la mirada del carnaval, donde la muerte, el nacimiento y la agonía son una representación del alumbramiento y renovación, la muerte de Tripaloca simboliza un renacer del actor y del espectador. Mediante su agonía y muerte se alumbró una nueva forma de observar el trabajo del cómico callejero. Lo considerado “inferior” —lo material y corporal— cobra valor en manos del cómico callejero.

En su base reside la idea de un mundo en estado de permanente imperfección, que muere y nace al mismo tiempo, es decir un mundo bicorporal. La imagen dual que reúne a la vez elogios e injurias, trata de captar el instante preciso en que se produce el cambio, la transición de lo antiguo a lo nuevo, y de la muerte al nacimiento (Bajtín 1974: 149).

Tripaloca también se burla de sí mismo para llevar al extremo su condición y generar conciencia en el espectador que desprecia al cómico callejero. Además, las jergas populares son claves para marcar la marginalidad del personaje: “Tripaloca: El Tarta la vio primero y ella al toque se enamoró de mi pepián. Es que soy recontra pedrón” (de María 1995: 28). Las lisuras también son parte del show porque enfatizan el efecto del chiste, generan más risa y humillan más al que es burlado, y por ende, gusta o avergüenza al que se reconoce con el burlador. Como cuando el policía abusa de su poder e insulta al ambulante porque le reclama: “Ambulante: ¡Respétame que yo trabajo!/ Policía: Calla, ¡cholo de mierda! (Se sienta en un pupitre. Guarda la llave y

pela una naranja)/ Tripaloca: Deja de llorar, carajo, ¡hay que escaparnos!” (de María 1995: 17). Del mismo modo, la pronunciación de las palabras genera un efecto cómico. Existe una similitud entre Tartaloro y la escena de un tartamudo y Arlequín (en Gargantúa y Pantagruel), la pronunciación de una palabra complicada es presentada como un alumbramiento y eso genera gracia. Cada vez que Tartaloro pronuncia las palabras completas es un logro celebrado por su compañero, con un tono burlón. César de María decide utilizar la burla para hacer reflexionar al espectador sobre el espectáculo del cómico callejero y sobre su actitud (porqué se ríe y porqué se siente incómodo ante el espectáculo de Tripaloca).

## **El trabajo del espectador de *¡A ver, un aplauso!***

### **I. El lugar de enunciación de Tripaloca**

En *¡A ver, un aplauso!*, el autor cambia el lugar de enunciación<sup>3</sup> del espectáculo callejero y lo traslada a un escenario canónico al que no corresponde: el teatro. Lo desliga de su contexto y lo extraña colocándolo en un ámbito inesperado. Es necesario resaltar que no se trata de un cambio de contexto histórico de la enunciación, y que el cambio de lugar de enunciación se produce en un sentido literal (de la plaza al teatro), lo cual ocasiona el cambio de determinantes y condiciones sociales del acto comunicativo. Esto genera una reacción en el público, que se extraña al verlo y empieza a explorar con otra mirada el trabajo del cómico callejero. Este efecto de “distanciamiento”, como lo califica Brecht, permite distanciar al público del personaje para que pueda ejercer un juicio crítico. La labor del cómico callejero funciona como mediador entre el discurso y el espacio. Se apropia del espacio en el que lo colocan y se encarga de transmitir el mensaje de su personaje a pesar de no estar en su contexto habitual, provocando en el público una reflexión crítica y diversas emociones, desde la risa hasta la culpa. “El comediante sirve de mediador entre el discurso y el espacio en que éste se produce; es él quien, dibujando u ocupando el espacio, dota a las palabras de su espacio propio”

<sup>3</sup> Utilizo la definición de “lugar de enunciación” que propone Víctor Vich en el libro *El caníbal es el otro: violencia y cultura en el Perú contemporáneo*. Señala que esta categoría hace referencia al contexto histórico de la enunciación y al conjunto de determinantes sociales que estructuran la condición social del enunciante.

(Ubersfeld 1997: 194). En la calle el espacio del cómico es limitado por el mismo público, que decide acercarse o no, mientras que en el teatro, la distancia entre el actor y el público está definida por una convención. En la obra, el espacio del cómico callejero se cierra porque se realiza en un teatro convencional, sin embargo, eso no lo limita, al contrario, lo visibiliza y resalta.

En *¡A ver, un aplauso!*, el espectador al observar a Tripaloca desenvolverse en un espacio que supuestamente no le corresponde, y conocerlo más de cerca, empieza a cuestionar su forma de ver al cómico callejero y el teatro. De esa manera, de María construye con su obra un espacio teatral reflexivo, en el que el público se interpela a sí mismo y empieza a mirar el teatro desde una nueva perspectiva, dejando de lado ideas generalizadas en la sociedad.

César de María busca que el público vea al cómico callejero desde otra perspectiva, dejando de lado los códigos sociales que se han construido a base de prejuicios. El espacio que utiliza Tripaloca, a través de su cuerpo, se puede convertir para el espectador en una pregunta que lo lleva a repensar sus relaciones con los demás. “En muchos casos, el espacio teatral es para el espectador una interrogación sin respuesta, más que la palabra, es el espacio teatral el que le obliga a reconsiderar sus propias relaciones con los otros humanos y con el mundo” (Ubersfeld 1997: 123).

El lugar de enunciación del chiste es la calle o la plaza y el cómico se desenvuelve en ellas a plenitud, es el ámbito donde se concentra el pueblo y se siente libre de realizar su espectáculo utilizando sus recursos: voz, cuerpo e imaginación. Además, es el lugar del contacto físico y verbal de todas las clases y razas, en el que, gracias a la voz del cómico callejero se pueden burlar de las reglas impuestas por la sociedad y las autoridades, y de la vida de los ricos y pobres. Se presta para el juego que arma con el público y con él mismo.

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 1995: 2).

En la ficción, para el cómico callejero que interpreta a Tripaloca, la plaza tiene un valor similiar que para el cómico medieval, en ella la vida continúa y él se mezcla con la gente. Hace posible el contacto y la renovación del mundo:

El hombre concibe la continuidad de la vida en las plazas públicas, mezclado con la muchedumbre en el carnaval, donde su cuerpo entra en contacto con los cuerpos de otras personas de toda edad y condición; se siente partícipe de un pueblo en constante crecimiento y renovación [...] (Bajtín 1974: 87).

Tripaloca realiza su espectáculo en diversos lugares, pero principalmente en un parque de Lima donde se confunde gente de diferentes razas y condición social. El parque se convierte en un espacio de encuentros entre lo bajo y lo alto, de gente que presencia y participa del espectáculo del cómico callejero. Como se mencionó anteriormente, el cambio de lugar de enunciación lo extraña, lo coloca en una situación inusual, permitiendo que observe el trabajo del cómico callejero desde otra perspectiva y reflexione acerca de sus prejuicios sobre el teatro. Le enrostra su drama, su enfermedad y pobreza, y le muestra las consecuencias de su indiferencia y desprecio hacia su espectáculo. Además, le enseña el valor del cómico que reside en su capacidad de contar historias, de utilizar su cuerpo, voz e imaginación para crear su espectáculo y transmitir emociones al público.

## II. El uso de la parodia como mecanismo de interpelación

En *¡A ver, un aplauso!*, el uso de la parodia permite analizar la construcción de Tripaloca con distancia y la relación que se crea entre el actor y el público (que cada vez se hace más directa porque al final se rompe la cuarta pared). Para Hutcheon, la mayoría de parodias trabajan para orientar o desorientar al lector o espectador. En ambos casos, la contradicción que se genera en el espectador luego puede llevarlo a la reflexión. Ella relaciona este efecto con el “distanciamiento” de Brecht: “Like Brecht’s *Verfremdungseffekt*, parody works to distance and, at the same time, to involve the reader in a participatory hermeneutic activity” (Hutcheon 2000: 92). César de María aplica tanto el efecto de “distanciamiento” de Brecht como la parodia en *¡A ver, un aplauso!* para involucrar al espectador en una actividad de análisis y reflexión racional



sobre el trabajo y la vida del cómico callejero. El efecto de “distanciamiento” provoca que, en un inicio, el espectador se aleje del drama de los personajes y, luego, experimente el llamado efecto bumerang, que permite que se reconozca en el otro. El espectador termina por identificarse con ciertos rasgos de Tripaloca y por emocionarse debido al llamado de atención que este le realiza al final de la obra. A su vez, el humor, recurso de la parodia, también refuerza el objetivo del efecto de “distanciamiento”, porque permite al espectador reconocer que lo que observa es ficción y reír de temas serios (la desigualdad, la pobreza, etc). El autor invita a revalorar al cómico callejero y a mirarlo desde otra perspectiva, una que no conocía. Como Hutcheon afirma, la naturaleza de la parodia es transgresora, perturba y desestabiliza. César de María logra perturbar al público y desestabilizar sus prejuicios sociales mediante el uso del humor, que además, tiene el poder de renovar su propia mirada hacia el teatro y el trabajo del actor. “Parody today is endowed with the power to renew. It need not do so, but it can” (Hutcheon 2000: 115). De María, a través de su obra, desestabiliza los prejuicios interiorizados del espectador y renueva la mirada que tenía de su realidad.

César de María parodia el espectáculo del cómico callejero para interpelar al espectador y hacerlo reflexionar sobre porqué se ríe, qué le causa gracia y qué no. Para que el espectador pueda reírse del chiste debe reconocerse con el burlador o con el burlado. Si lo hace con el primero, puede sentir culpa, incomodidad o vergüenza después de reírse, porque ha sido cómplice de una forma de pensar que le puede parecer prejuiciosa, o puede simplemente sentir aprobación por el chiste y gozar con él. Si se reconoce con el burlado puede sentirse humillado o ridiculizado, incómodo porque se identifica parcialmente, o simplemente puede aprobar el chiste y gozar con él. Por ejemplo, el espectador se va a sentir identificado con Tripaloca cuando se burla de la muerte porque ambos van a ser víctimas de ella en algún momento. Comparten la impotencia de no ser más poderosos que ella ya que es quien decide cuándo y a qué hora se van de este mundo sin una explicación racional. El espectador va a disfrutar desde que percibe a la muerte personificada porque es una forma de colocarla al mismo nivel que el hombre. Cuando se burlan de ella, va a gozar más, porque las palabras de Tripaloca también expresan su sentir: “La muerte es como un escritorio en un ministerio, qué tanto miedo [...] nunca te falta lápiz, hay teléfono, Tripita [...]” (de María 1995: 33). Y cuando Tripaloca engatuse a la muerte con el poder de la

imaginación y la palabra, el espectador va a sentirse realizado junto con el protagonista, que ha podido vencer a la muerte aunque sea temporalmente. “Muerto I: (Duda. Se descuida y accede) Ya. Nomás apúrate, no tenemos tiempo” (de María 1995: 5). Luego, cuando Tripaloca se burla de los ricos, el espectador se puede identificar y reír porque reconoce que para la muerte no hay clases ni razas, a diferencia de la vida, que privilegia a los ricos y blancos. La muerte trata a todos por igual, la desgracia no discrimina a nadie: “Y también se mueren los ricos de Miraflores, comiendo su comida finísima en una mesa largazazazaaa [...] Y se tragan un pedazote de carne argentina, y ¡zas! ¡Se atorán y se mueren!” (3). Un buen ejemplo de una intervención que puede causar incomodidad o culpa en el espectador es cuando Tripaloca se burla de su propia enfermedad. Tripaloca se dirige directamente a alguien en el público y lo increpa: “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!” (3). En momentos como este es cuando el espectador puede reflexionar sobre su reacción frente al chiste, analizar qué es lo que ha motivado su risa y conocer sus prejuicios y sentimientos. A partir de esto puede tomar consciencia de la responsabilidad de sus miradas, risas y reacciones frente al espectáculo, y frente a situaciones reales. Por ende, puede pensar que no tiene derecho a juzgar el trabajo de un cómico callejero por ser pobre, enfermo y trabajar en la calle, sino que por el contrario, debe aprender a valorarlo, mirándolo desde otra perspectiva, dejando de lado los viejos preceptos y renaciendo como espectador. El paso a la reflexión que espera el autor se da cuando el espectador reconoce en su reacción frente al chiste —como burlador o burlado— sus verdaderos sentimientos y deseos. Este efecto se da progresivamente mientras al protagonista le cuesta cada vez más luchar contra la muerte. En la primera parte de la obra los chistes de Tripaloca pueden causarle risa al espectador, pero a medida que la situación se torna más complicada y el tono de la obra cada vez más serio, el espectador empieza a incomodarse y a cuestionar su comportamiento. El segundo acto se puede identificar como el punto de inflexión de la obra, en el que el ritmo se acelera, debido a la urgencia de Tripaloca por escapar de la muerte. “Tripaloca desfallece mientras huye con Tartaloro, corriendo entre desperdicios” (20).

Por medio de la parodia del espectáculo del payaso, el espectador es capaz de reconocer que este cumple una labor completa y compleja. Aplicando los principios del

carnaval, libera la conciencia del dominio de la concepción oficial y formula una nueva mirada (libre de prejuicios):

Permitiendo lanzar una nueva mirada sobre el mundo; una mirada desprovista de pureza, de piedad, perfectamente crítica, pero al mismo tiempo positiva y no nihilista, pues permitía descubrir el principio material y generoso del mundo, el devenir y el cambio, la fuerza invencible y el triunfo eterno de lo nuevo, la inmortalidad del pueblo (Bajtín 1974: 246).

En *¡A ver, un aplauso!*, el autor utiliza recursos cómicos para construir la imagen del cómico callejero. Es factible que, a través de lo cómico, el público conozca el poder de la imaginación y la palabra, que son recursos del teatro. Y, por ende, que reconozca el valor de la actuación de los cómicos a pesar de su marginalidad y tosquedad.

El cómico callejero tiene igual valor que un actor de teatro porque cumple una labor única a través de su sensibilidad, se transforma en un sistema de signos para contar una historia y transmitir sensaciones al espectador. “El comediante es un ser humano, cuya práctica cumple la función de hacer signo, de ser transformada (transformarse en sistema de signos) [...] El proceso teatral es el proceso de semiotización de un ser humano” (Ubersfeld 1997: 170). El cómico oscila entre la imitación del teatro y la imitación de la vida. Estar en ese borde lo hace especial porque tiene la capacidad de transmitir un mensaje al público que lo puede llevar a la reflexión. Tripaloca imita la vida por medio de sus propios códigos, en un espacio determinado y crea canales de comunicación con quienes no lo quieren escuchar. En *¡A ver, un aplauso!* se coloca en escena su poder, marginal y popular, porque el espectador sigue vivo gracias a que él sigue hablando, ejerciendo el poder de la palabra y la imaginación. Incluso muerto Tripaloca continúa contando sus historias y entreteniéndolo al público. A partir de esta situación, se reflexiona que el público, aunque no valora al cómico callejero, vive y se divierte gracias a él. No saben escuchar al cómico callejero como tampoco saben escuchar ni ver las injusticias que los rodean. Están “ciegos” y “sordos” ante la realidad y quien los hace conscientes de esa situación es un cómico callejero. Tripaloca les deja una enseñanza, el que no sabe escuchar, sea rico o pobre, está equivocado y se condena al silencio. El que ignora al cómico callejero o un semejante marginal experimentará el mismo silencio al que él se enfrenta día a día.

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). Si 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 1995: 35).

El cómico, como afirma Ubersfeld, está en el cruce físico de la ficción y de la representación, es él quien fija la ficción por medio de la representación. Tripaloca, mediante el uso de su cuerpo y la palabra, fija la ficción y produce un efecto en el espectador que lo conmueve y desestabiliza.

El ingenio del cómico consiste en saber dosificar el humor y dirigirlo con cautela. “No basta provocar la risa, es necesario dosificarla y dirigirla con inteligencia. También con arte. Es necesario armonizar el humor en la comedia, como la angustia en la tragedia, para que surja el arte” (Mauron 1998: 16). El humor es fundamental en la obra de de María para que el público disfrute del espectáculo de Tripaloca y ejerza un juicio crítico a partir de él. Su buena dosificación ayuda a lograr el efecto bumerang brechtiano, en el que después del distanciamiento, el espectador logra verse en el otro (los personajes). Además, el cómico callejero posee gran libertad para crear mediante el juego de su cuerpo y la palabra, que permite la destrucción de esquemas anteriores y trae como consecuencia el nacimiento de nuevas perspectivas sobre su espectáculo.

La libertad creadora implica una destrucción de los esquemas anteriores; el juego poético parece absurdo para un pensamiento racional. El autor cómico, si es creador, aprovechará la libertad que le ofrece la incoherencia aparente del juego como el hombre ingenioso consigue grandes efectos al mezclar sentido y no-sentido (Mauron 1998: 30).

El cómico, como afirma Ubersfeld, está en el centro de los códigos: visual y auditivo, de los sub-códigos: gestual, fónico, lingüístico. Atraviesa los códigos inconscientes, ideológicos y culturales.

Todo el juego de los signos visuales se encuentra vinculado a él, a su cuerpo (vestuario, maquillaje, máscara), a sus movimientos (objetos, decorado), y es sobre él que se dirige la luz [...] el comediante fabrica signos que son al mismo tiempo estímulos. Y es sobre él que se concentra la opacidad del signo teatral (Ubersfeld 1997: 170).

El cómico callejero que interpreta a Tripaloca se ubica en el centro de los códigos teatrales. Su cuerpo significa a través de los movimientos y gestos que realiza, y con su voz construye las historias que desea transmitir al público. Tanto el cuerpo como la palabra funcionan como estímulos para el espectador, que llegan a conectar la ficción con la realidad. En la obra, Tripaloca crea una realidad ambigua para el público, un sistema de signos que se confunde entre la ficción y la realidad. El drama de Tripaloca conduce al público a recordar lo que conoce del cómico callejero en la realidad. “Este cruzamiento- con- junción de lo ficcional y lo lúdico se realiza a nivel del comediante de una forma frecuentemente indeterminable (y fascinante)” (Ubersfeld 1997: 169). Esto fascina al espectador, lo aturde, y lo asombra.

El cómico callejero, que en la obra se traslada al escenario teatral, cumple la tarea de hacer consciente al espectador sobre el poder de la imaginación, la palabra y el cuerpo en el teatro. El espectáculo, mediante el cómico callejero, aparece como el campo donde se muestra la eficacia de la palabra. “Decir es hacer” y la palabra es acto. “La tarea del comediante es la de “hacer olvidar”/ recordar el contrato teatral, la de mostrar el funcionamiento del discurso [...]” (222). Para construir a Tripaloca, el cómico callejero recurre a todo lo que sabe y también a todo lo que sabe que el espectador sabe, creando una tensión entre los dos “que hace que el comediante produzca signos que el espectador no integra con la idea que tiene del héroe o del cura, signos que sorprenden y le obligan a revisar su imagen, a cambiar el código de su lectura” (179). El espectador, luego de presenciar el espectáculo del cómico callejero, es capaz de revisar su código de lectura y cambiarlo. De ese modo, comprende que el trabajo del cómico callejero es una totalidad que significa como el trabajo de un actor de teatro. “El comediante deja subsistir las contradicciones o las resuelve, continuo vs. discontinuo en la diacronía de la representación: puede esforzarse en asegurar la unidad de la actuación, o en mostrar las transformaciones” (230).

En *¡A ver, un aplauso!* el espectador de la sala se teatraliza como un espectador de la calle. El autor parte de las convenciones teatrales para poder ir más allá de ellas y mostrar un lado distinto de la actuación. Lleva al espectador a un estado psíquico semejante al de un soñador nocturno porque le propone una fantasía que toma en consideración, le muestra el trabajo del cómico callejero en otro lugar de enunciación y

lo interpela directamente. Permite que desarrolle su imaginación y afectividad a partir de lo que percibe en escena. Pero para que este sueño suceda el espectador debe proyectar sobre el espectáculo los recuerdos de sus propias experiencias emotivas, como afirma Mauron:

La única acción, completamente imaginaria, se desarrolla sobre la escena, ese lugar irreal al que una línea ideal (las candilejas) aísla del mundo real en el que el público permanece inmóvil. Este alejamiento de la acción refuerza las posibilidades de la imaginación y de la afectividad en el espíritu del espectador. Es cierto que éste no sueña por sí mismo; pero el autor le propone una especie de alucinación que debe cargarse de afectos si no hay nada que los inhiba. El espectador no podrá, por otra parte, participar en el sueño a no ser proyectando sobre el espectáculo los recuerdos de sus propias experiencias emotivas (Mauron 1998: 26).

*¡A ver, un aplauso!* le propone al espectador una experiencia en la que pasa distintas emociones que van desde la alegría hasta la indignación o culpa. La transición de lo cómodo a lo incómodo se hace cada vez más intensa hasta que golpea al público con un mensaje final. A partir de este golpe, el autor invita a la reflexión al espectador y le propone una forma de ver al teatro y al cómico callejero renovada, libre de sus prejuicios y lo llama a ver la realidad con responsabilidad. Es importante notar que al mismo tiempo que esto sucede, gracias al tono que sostiene la obra, el espectáculo del cómico callejero se va asemejando al espectáculo teatral.

En su obra, de María utiliza el humor que Freud denomina “tendencioso”, que es “generalmente grosero, agresivo o indecente, o las dos cosas. De modo más preciso es burlón, escéptico, blasfemo, cínico, obsceno y escatológico. Cuando la broma excede ciertos límites, [...] la risa desaparece y es sustituida por el malestar” (36). En efecto, el espectador de *¡A ver, un aplauso!* se ríe de las acciones de los personajes, pero a la vez, se incomoda y siente malestar porque se sobrepasan los límites de lo común. Se hurgan emociones que van más allá de lo usualmente permitido. Esto permite que el público reconsidere su mirada al trabajo del cómico callejero y lo empiece a valorar. De esa manera, se cumple la función del espacio teatral contemporáneo, que

Está hecho para disuadir al espectador de continuar mirando al mundo con ayuda de los códigos que le han enseñado. El espacio contemporáneo cuestiona de diversas maneras los códigos perceptivos habituales,

muestra su relatividad, permite ver el mundo de otra forma (Ubersfeld 1997: 124).

Los actos de *¡A ver, un aplauso!* funcionan, bajo los preceptos de Brecht, como un espejo donde lo que descubre el espectador en la misma irrealidad de una imagen semejante es a sí mismo. “[...] El espejo de la escena ya no refleja el mundo de la sala, sino las metamorfosis ideológicas de esta sala. Entonces es cuando, de pronto, este espejo nos vuelve a nuestra propia realidad. Vuelve las imágenes del espectáculo contra nosotros: como un bumerang” (Dort 1973: 236). El juego del bumerang ocurre con el público de César de María, que se ve reflejado en el espectáculo que realiza Tripaloca con la ayuda de Tartaloro. Lo que sucede en escena refleja la metamorfosis de las ideas del espectador, que se transforman en el transcurso de la obra, mientras ve más de cerca al cómico callejero y enrostra su propia visión del actor y del teatro. El espectador recibe el bumerang, que vendría a ser el reflejo de sí mismo, y esto le permite experimentar un efecto emocional que lo libera de antiguas ideas que lo encerraban en una perspectiva del mundo. César de María incorpora al espectador teatralizado al juego del teatro brechtiano, donde

El espectador se descubre a sí mismo; más exactamente, descubre su propia situación en la sociedad real, identifica las tareas que le quedan por hacer para poder ser al fin él mismo [...] la obra se convierte en la producción de un nuevo espectador, este actor que empieza cuando acaba el espectáculo, que solo empieza para acabarlo, pero en la vida (Dort 1973: 245).

El espectador de *¡A ver, un aplauso!*, al final de la obra terminará interpelado por Tripaloca, que le reclama su indiferencia ante su espectáculo. Del mismo modo, le reclama su hipocresía porque el espectador juzga al cómico callejero por su condición pero copia sus chistes y ríe de ellos. Además, César de María realiza una reflexión metateatral cuando Tripaloca le reclama al público que se copia sus chistes de “cholo” para llevárselos a un teatro de blancos pitucos. Es lo que realiza el autor, saca de su lugar de enunciación al espectáculo callejero y lo lleva al escenario de un teatro canónico pero con la intención de revalorarlo, no de copiarse. Ese efecto sorprende y logra un cambio de perspectiva.

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 ríen, porque nunca van a venir a este parque cochino (de María 1995: 35).

Al final, el cómico callejero enrostra al público, rompe la cuarta pared, y le confiesa la verdad que trataba de mostrarle con su espectáculo. Le hace ver que estar sordo y ciego frente a las injusticias del mundo es peor que estar muerto. Tripaloca funciona como una especie de héroe de los artistas marginales, porque lucha hasta el final de su vida por cumplir su vocación; consagra su labor y, por lo tanto, deja un legado al público. Culmina su espectáculo pidiendo aplausos como reconocimiento por su trabajo después de enfrentar a su público, volviendo al tono serio con el que abre la obra.

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 solo 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. Este silencio es una mierda, cuñao, pero igual tú insistes en ignorarme. No me importa. 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 1995: 36).

Finalmente, Tripaloca pide al público su reconocimiento pero no le exige que cambie de actitud porque considera que los que se han acostumbrado a ser indiferentes están sentenciados a vivir aislados. Tripaloca demuestra su cansancio de tanto luchar y sacrificarse para que el público disfrute de su espectáculo sin resultado. Después de esforzarse a lo largo de la obra, se resigna. Tripaloca se empodera y manifiesta que solo le importa el espectador que lo reconoce y lo quiere. Los prejuicios del espectador que no reconoce su trabajo ya no le afectan. El protagonista refleja un cambio de actitud para ya no salir herido. Para el autor, el espectador que no cambia de actitud se encuentra en una peor situación que la de Tripaloca, que está muerto, porque sus prejuicios lo ciegan y su indiferencia lo condena a la soledad. Y este tipo de persona termina generando desunión y resentimientos entre los peruanos.

Con el mensaje final el público pierde su poder, ya no está cómodamente sentado en la butaca, sino que el cómico callejero lo interpela y le reclama su actitud.



Mediante esta obra, César de María impacta al espectador y lo invita a renovarse, a ejercer un rol activo y responsable frente al espectáculo y la vida, y lo conduce a repensar sus formas de mirar su realidad.



## CAPÍTULO II: LA PERFORMANCE DEL CÓMICO CALLEJERO DENTRO DE LA FICCIÓN

En el presente capítulo analizaré la performance de Tripaloca en la ficción: primero examinaré la ejecución y recursos de su espectáculo, entre los que destaca el uso de la oralidad. Asimismo, analizaré su relación con la imaginación, la muerte y el tiempo. Luego, me enfocaré en el uso de su cuerpo en escena como signo (con diversas marcas) y como símbolo (connotación cultural) de la historia y situación social del Perú. Finalmente, analizaré por qué César de María considera a Tripaloca un personaje revelador y sugerente para el espectador, y por qué decide contar su historia.

El espectáculo de Tripaloca cumple una función dentro de la ficción, se encarga de mostrarle al espectador, como si fuera un espejo, su forma de ver el teatro y el trabajo del actor. En *¡A ver, un aplauso!* César de María le muestra la performance del cómico callejero al espectador para enrostrarle su historia, su capacidad para narrar, su gran imaginación y también para hacerlo consciente de su responsabilidad frente a su espectáculo. El autor al colocar el espectáculo del cómico callejero en el teatro, le brinda igual valor que cualquier obra perteneciente al canon. De ese modo, desestabiliza las creencias del espectador y le demuestra el valor de la performance de Tripaloca. César de María, a través del testimonio de Tripaloca, le muestra al público otro Perú, que tal vez no conocía o que se negaba a ver por miedo o vergüenza a reconocer sus prejuicios. Hace consciente al espectador de su desprecio hacia lo marginal por ser grotesco, vulgar y popular —en este caso el espectáculo de un cómico callejero— y le hace notar que está equivocado. Le demuestra que un artista marginal, en este caso Tripaloca, puede llevar a cabo su espectáculo tanto en la calle como en el teatro, y cumplir su labor de narrador de historias. Este es capaz de transmitir verdades mediante sus historias y chistes, que tienen mucho valor por el tratamiento que le brindan a temas como la relación del hombre con la muerte, el tiempo y la imaginación. *¡A ver, un aplauso!* introduce al público a un proceso de desengaño, en el que debe encarar sus prejuicios y reconocer su responsabilidad como espectador.

## La performance de Tripaloca

Tripaloca se desenvuelve en escena utilizando ciertos recursos que le permiten construir su espectáculo, entre ellos la imaginación, la risa y la oralidad. Como narrador de historias, emplea su imaginación para crear chistes y mezclar sus recuerdos con la fantasía, y además, rescata elementos de la tradición oral popular como jergas, lisuras y canciones que son reconocidas fácilmente por el público. Desde que inicia la obra, Tripaloca se encuentra físicamente activo e invita al público a presenciar su espectáculo. A medida que avanza la obra, el sentido de urgencia se hace más intenso debido a la persecución de la muerte. En escena el cuerpo de Tripaloca evoluciona, comienza muy activo a pesar de su enfermedad, y termina agonizante al final de su espectáculo. En el primer acto se muestra el cuerpo de Tripaloca delicado por su enfermedad y pobreza, sin embargo, continúa trabajando y luchando por vivir gracias a la ayuda de Tartaloro. Antes de iniciar el segundo acto, su intervención permite que el Tragafuegos obtenga justicia mediante el uso de la imaginación y la palabra, ya que lo incita a hacerle creer al policía que lo va a embrujar. Mediante la imaginación de Tripaloca, otro artista ambulante como él, consigue justicia. En el segundo acto, el cuerpo de Tripaloca desfallece y empieza su declive, desde ese episodio sus fuerzas decaen aunque continúa ejerciendo su labor de narrador de historias: “Tripaloca desfallece mientras huye con Tartaloro, corriendo entre desperdicios” (de María 1995: 20). El cuerpo de Tripaloca realiza más esfuerzo cuando se encuentra más débil. La cercanía de la muerte lo motiva a subirse al reloj del parque para detener el tiempo, a correr, caer y volverse a parar. “Tripaloca: ¡Al reloj del parque! ¡Súbeme a la torre, escóndeme en el reloj!” (21). Tripaloca agoniza varias veces durante su performance y logra reponerse a pesar de su debilidad. Su cuerpo está en constante acción hasta que llega el inevitable final, en el que las parcas se lo llevan. La fuerza que demuestra Tripaloca en escena es inquebrantable y trasciende la muerte mediante el poder de la narración.

### I. Tripaloca como narrador de historias

Tripaloca mantiene una estrecha relación con la palabra, es un gran narrador de historias. Desde el inicio de la obra manifiesta su necesidad y ganas de contar sus historias al público, en las que narra episodios populares y de su vida, usando su imaginación y humor. Como señala Ubersfeld, el comediante, en este caso el cómico

callejero, es ante todo un hablante. Es él quien se encarga de trabajar con la palabra y el cuerpo en conjunto para narrar sus historias y darles vida. De ese modo, el cómico callejero se convierte en el guardián de la palabra oral, al cumplir la función de narrador.

[...] Diremos que el comediante es ante todo productor de un discurso, no siendo el personaje sino el emisor ficticio de ese discurso. Ese discurso, a la vez lingüístico y extra-lingüístico, comprende una parte verbalizada y una parte de signos no verbales (discurso del cuerpo). Desde el punto de vista lingüístico, el trabajo del comediante está necesariamente al lado de la palabra y no de la lengua. Lo que puede estudiarse en él es una pragmática (Ubersfeld 1997: 191).

La oralidad nutre el espectáculo de Tripaloca. Le permite tener un discurso que se alimenta de recursos que provienen de lo popular, y que puede variar de acuerdo a su imaginación y a la intervención del público. El rasgo de la oralidad le da libertad para que sus recuerdos puedan recrearse y transmitirse al público. El discurso de Tripaloca por ser oral, mantiene su condición de marginal, pero cuando Tartaloro lo traslada a un libro, quiebra esa jerarquía y lo coloca al mismo nivel que cualquier cuento o novela.

Una de las funciones de Tripaloca es mostrar el poder de la palabra y el funcionamiento del discurso al espectador. “Frente al espectador, el trabajo del comediante consiste en mostrar el status de la palabra y sus diversas funciones, y todos sus recursos vocales y gestuales son movilizados para esta tarea” (195). El espectáculo de Tripaloca muestra la eficacia de la palabra, capta la atención del público, consigue causarle risa y hacerlo reflexionar. A través de Tripaloca, el autor verbaliza historias sobre la vida popular de la ciudad. Como afirma Vich, [...] Los cómicos ambulantes son narradores orales de historias y, mucho más que actuar, su actividad principal reside en poner en la esfera pública diversas historias sobre la vida cotidiana de la ciudad” (Vich 2002: 50). La plaza es el lugar donde se muestra el poder de la palabra plasmado en un espectáculo que varía de acuerdo a las intervenciones del público y de la creatividad del cómico callejero. En *¡A ver, un aplauso!*, César de María se vale de la ficción para recrear la plaza pública en el escenario teatral. Al igual que la plaza pública, el escenario teatral en la obra se convierte en un espacio de construcción y deconstrucción de estereotipos sociales basados en prejuicios heredados, como el estereotipo del payaso y del loco, personajes marginales que se desenvuelven en la calle. “Los cómicos ambulantes continúan trabajando en las plazas públicas y éstas

siguen siendo espacios de construcción y deconstrucción de estereotipos sociales y opinión popular” (Vich 2002: 46). El espectador se hace consciente de su mirada hacia el cómico callejero y el teatro, y empieza a reflexionar sobre su actitud pasiva, dando lugar a un cambio. La obra invita al espectador de teatro a tomar la acción que tiene el espectador de la plaza, que interrumpe e interviene en el espectáculo del cómico callejero. El espectador de la plaza tiene un contacto directo con el cómico, ambos tienen contacto físico y verbal y están siempre activos. Su relación es horizontal y lúdica. César de María invita al público teatral a que cobre acción frente al espectáculo y que esté atento a lo que el cómico callejero le quiere contar. Como afirma Vich respecto del espectáculo callejero, el espectador de la plaza es activo y César de María le da al espectador de *¡A ver, un aplauso!* la posibilidad de tomar acción y responsabilidad frente al espectáculo de Tripaloca. “[...] es importante anotar que los receptores nunca son sujetos pasivos sino, más bien, personas que interrumpen, responden, molestan y que, en cierta medida, pueden evitar monólogos” (49). El discurso del cómico callejero termina configurándose, según Vich, como una instancia interpelativa de la realidad social. Del mismo modo, el discurso de Tripaloca interpela al espectador y le enrostra sus taras sociales heredadas e interiorizadas sin cuestionamiento. La plaza permite el encuentro entre las diferentes clases sociales y genera que el discurso del cómico callejero se construya en base a la realidad social con la que convive. Al trasladar la realidad de la plaza al escenario teatral, de María genera sorpresa y extrañamiento en el espectador, que no está acostumbrado a presenciar un espectáculo callejero sentado en una butaca. Con este efecto logra darle un mensaje social y cultural. Por un lado, desestabiliza los prejuicios de clase, raza y educación al que se encuentra sujeto el cómico callejero, y por otro, desestabiliza los prejuicios sobre qué es teatro y qué es ser actor. El espacio mimetizado en escena propicia en el espectador una reflexión sobre sus relaciones con la sociedad. “La plaza es siempre un espacio de encuentro y de interacción social y ahí se promueven un conjunto de imágenes que, a través de diferentes vías, van construyendo algunas de las representaciones que circulan sobre la realidad social” (49). Tripaloca recurre a historias, chistes y lenguaje cotidiano popular para acercarse al espectador y también para burlarse de él. El espectador de *¡A ver, un aplauso!* despierta de su ensimismamiento al observar en escena a Tripaloca y empieza a autoanalizar sus relaciones con los demás, especialmente con el cómico callejero y otros artistas marginales.

El humor también forma parte de la narración de Tripaloca y cumple una función en *¡A ver, un aplauso!* A través de la risa, el autor saca a la luz los males sociales del espectador (prejuicios y estereotipos), heredados y reproducidos sin ser analizados. La risa permite que el espectador reflexione sobre porqué se ríe y si tiene sentido su risa como analizamos en el capítulo anterior.

Mucho de lo “nuevo” de estas performances está, precisamente, en el humor pues este tipo de discurso [...] abre los significados para proporcionar así una distancia, si no liberadora, al menos crítica e irónica (Vich 2002: 175).

## II. La relación con la muerte y el tiempo

La relación de Tripaloca con la muerte y el tiempo es crucial porque determina su ejecución en escena. La muerte, no es considerada ni compasiva sino que irrumpe en la vida de cualquiera, de ricos y pobres, demostrando su poder y lo pasajera que es la vida. Existe una clara conexión con el tópico literario de la danza de la muerte, nacido en Francia durante la Edad Media. En poemas, e incluso en el teatro, la muerte se representaba con esqueletos humanos que invitaban a personas de diferentes clases sociales a bailar alrededor de una tumba, ya sea de un noble, de un miembro del clero o de la plebe, “esqueletos, cadáveres, tumbas, cementerios, lápidas, etc, van a recoger la representación más evidente del *memento mori*” (Infantes 1997: 78). Usualmente, los esqueletos representaban a personajes importantes del clero como el papa o el obispo, figuras poderosas en la sociedad. Los esqueletos se encargaban de recordarle al espectador la universalidad de la muerte y la fugacidad de la vida (los placeres mundanos tienen un fin). La danza de la muerte causaba terror por el miedo a perder los goces terrenales y no la resignación cristiana que se buscaba. Este tópico, tenía dos objetivos: uno cristiano y otro satírico. Por un lado, buscaba hacer consciente al lector o espectador del *tempus fugit* (fugacidad de la vida) para que busque a Dios y esté preparado para tener una muerte cristiana, y por otro lado, buscaba revelar el poder universal de la muerte que sin importar edad o condición social se lleva a cualquiera.

En segundo lugar hacemos especial referencia a una serie de subtemas literarios que aparecen incluidos en el *Debate* y que en cierta medida representan las piezas básicas de la cosmovisión medieval de lo macabro: descripción de la podredumbre material de la carne, presencia del mundo

escatológico y de ultratumba (demonios que arrebatan el Alma camino del infierno para que contemple los tormentos y castigos, visiones apocalípticas, etc.); y, sobre todo, la reprensión moral de los vicios y pecados a modo de catálogo ético de comportamiento vital. Es una literatura de reforma de la conducta que aprovecha los elementos que le brinda la inagotable cantera de la predicación y la cultura (Infantes 1997: 76).

Esta tradición es aludida por César de María en *¡A ver, un aplauso!* porque personifica a la muerte con dos parcas que llegan para llevarse a Tripaloca. Son dos antiguos payasos que también han sido marginales, uno de ellos resulta ser el tío de Tripaloca, Fosforito. Con el nombre de “Muerte I” y “Muerte II” evidencian su condición de emisarios de la muerte, perdiendo su condición humana —hasta sus nombres— para convertirse en sus servidores. Es interesante cómo se materializa el poder de la imaginación y la palabra en la actuación de las parcas, que sirven a Tripaloca. Asimismo, se materializa en la tradición macabra el poder de la muerte frente a la vacuidad de la vida.

La persecución que protagonizan las parcas se asemeja a una especie de danza (por los movimientos) en la que están obligados a recrear los recuerdos que evoca Tripaloca en su narración. La muerte se somete al poder de la palabra y la imaginación y se convierte en su servidora. “Tripaloca: (Sigue. Cada evocación suya obliga a los muertos a recrearla en una danza repugnante) [...] Y falta contar que Jelvi me prometió regresar [...] (de María 1995: 34). La lucha entre las parcas y Tripaloca y Tartaloro se convierte en un espectáculo que los coloca en diferentes escenarios (muchas veces peligrosos para los personajes): “Muertos I y II (Desconcertados): Se fueron otra vez... ¡Ya me tienen harto!/ Muerto I: Allá están, no se metan entre los libros!/ Los amigos y los muertos corren entre vendedores de libros viejos” (25). Las parcas, enviadas de la muerte, cumplen la misma función que los esqueletos de la danza de la muerte de la Edad Media, porque tienen el poder de llevarse tanto a ricos como a pobres (rompen las jerarquías) y no tienen compasión por los moribundos que luchan por vivir. Actúan como policías que deben cumplir su objetivo con violencia y premura:

Muerto II: Somos como la baja policía/ Muerto I: Ya hemos visto tu vida. Y da pena/ Muerto II: Pero igualito tenemos que llevarte/ Tripaloca: ¿Y los recuerdos?/ Muerto I: Se guardan en un cajón de tu tamaño/ Muerto II: Ya no son tuyos (de María 1995: 26).

Las parcas se burlan y desprecian a Tripaloca por ser marginal, y del mismo modo, Tripaloca se burla de ellas por su deplorable aspecto físico y por su condición. Para Tripaloca la muerte es una traidora que irrumpe en la vida del hombre en el peor momento. “Esa es la muerte, una traidora” (de María 1995: 2). Tartaloro también se suma a la burla de Tripaloca y trata de invertir la jerarquía que existe entre el hombre y la muerte. En la obra se logra invertir esta jerarquía momentáneamente gracias a la palabra y la imaginación de Tripaloca y al apoyo de su compañero para que pueda seguir narrando su historia. La muerte irrumpe y se presenta con humor aunque violenta: “Tartaloro: (canta una salsa) “Yo soy la muerte [...] yo soy la muerte [...] la muerte soy”” (3). Otro tópico literario relacionado a la danza de la muerte que se alude en *¡A ver, un aplauso!* es la pregunta *¿ubi sunt?* (*¿dónde están los que estaban antes de nosotros?*). Este tópico que pregunta por el paradero de los que ya murieron es de cierto modo respondido por César de María porque personifica a una de las parcas como Fosforito, el tío de Tripaloca. Es decir, los muertos pasan a ser emisarios de la muerte y dejan de lado su deseo por vivir. Tripaloca no reconoce a su tío porque su actitud hacia la vida y su vocación por contar historias desaparece con la llegada de la muerte. Fosforito se convierte en un emisario más de la muerte, sin compasión y obstinado por cumplir su objetivo. De María presenta a la muerte como un fin sin escapatoria al que todos terminarán por servir. Su poder supera los deseos efímeros de la vida. Lo cómico es que aunque cuenta con tanto poder es burlada por dos payasos marginales que logran engañarla con los recursos del teatro, la imaginación y la palabra que demuestran su valor. Además, el autor al representar a Fosforito como emisario de la muerte, alude al juego metateatral del actor que representa dos roles distintos en escena.

Tripaloca se resigna en un principio ante la muerte porque “así es la vida”, y hay que rendirse ante su llegada porque no se puede luchar contra el destino. Además, la muerte anuncia su llegada a través de cinco notificaciones enviadas mediante sus emisarios, situación que resulta cómica y absurda. El autor se vale de este recurso para burlar a la muerte y restarle seriedad. “Muerto I: (Lee en un papel sucio) La vez pasada estabas friendo un plátano, y dos lonjas cayeron en forma de cruz /Muerto II: Primer aviso” (4). La llegada de la muerte coloca a Tripaloca y Tartaloro en la urgencia de luchar contra ella con los recursos que tienen. Por ende, el tiempo se vuelve su segundo obstáculo, después de la muerte, porque el tiempo se hace cada vez más corto y



Tripaloca debe terminar de contar su historia al público y a Tartaloro, “Tartaloro: Dicitada [...] (a los muertos) ¿Un rati-tito, ¿si?/ Muerto I: (Duda. Se descuida y accede) Ya. Nomás apúrate, no tenemos tiempo” (de María 1995: 5). Tripaloca y Tartaloro logran engatusar a la muerte por un momento usando el poder de la imaginación y la palabra, que le dan la libertad a Tripaloca de inventar y recrear su propia vida, y de sentir que vuelve a vivir lo que va contando. “¡Espérate que no me acuerdo! A ver, ¿cómo era yo de chibolo? [...] Aprendí a hablar a los dos añitos/ Muerto I: Mentira. Aprendiste a los cuatro/ Tripaloca: Pero el libro es mío, ¡déjame inventar!” (6). Tripaloca hasta se burla del público cuando cuenta uno de sus recuerdos y afirma que él le cerraba la boca a los babosos porque los podía engañar fácilmente. Es consciente del poder de su discurso y del efecto que puede causar en el público:

Tripaloca: Ya encontré uno: cuando conocí a Tartaloro, que es este pata, hacíamos un numerito en la plaza. Yo decía: “Mira Tartaloro, una nube con forma de perro”. Y todos mirábamos arriba y la gente también, qué babosos, ¿no, Tarta? Y yo le cerraba la boca a los babosos. Y luego decía: “Mira, una nube con forma de gato. Una con forma de vaca, una con forma de loro [...]” ¿Y ahí tú qué decías? (de María 1995: 6).

Tripaloca invierte la jerarquía muerte-hombre y hace posible una especie de carnaval donde el hombre supera el poder de la muerte. Los recursos del cómico callejero: la imaginación y la palabra le dan libertad y permiten que escape momentáneamente del destino y del tiempo. La muerte no es bella, es cruda y violenta, no tiene compasión de jóvenes ni ancianos, ni de pobres o ricos. Es justa y quiebra las desigualdades que existen en vida. “Tripaloca: Qué pena, pero si no tengo ni 30 años/ Muerto II: Cualquier edad es buena pa’ morirse” (4). César de María exagera esto a través de la muerte personificada con un tono burlón:

Muerto I: Apúrate. Cuando uno se muere también se va en micro/ Tripaloca: Cha’ que no jodan [...]/ Muerto II: No hay ángeles, Tripaloca. No te hagas ilusiones/ Tripaloca: ¿Y no toco este charanguito que usan en el cielo?/ Muerto I: ¡Arpa!/ Muerto II: No/ Tripaloca: ¿Y la ropa esa que...?/ Muerto II: Tampoco/ Tripaloca: Ta’ que menos mal porque parecen rosquetes ríe) (de María 1995: 7).

Tripaloca empieza a contar la historia de su vida desde el final, con la llegada de la muerte. De ese modo, el autor enfatiza cómo irrumpe en su vida, porque llega a

interrumpir sus planes, en el momento en que menos la esperas. “¡La muerte es así, la desgracia está al alcance de todos! Yo, que te voy a contar mi vida, justamente voy a comenzar por el final. O sea, por el momento en que me estoy muriendo” (de María 1995: 3). La relación de Tripaloca con la muerte inicia desde su enfermedad, que lo mantiene en una larga agonía que lo obliga a luchar por sobrevivir. Ni la medicina ni la poca comida que ingiere evitan su destino. Sin embargo, el poder de la imaginación y la palabra sí lo logran momentáneamente. La idea de escribir un libro con la historia de Tripaloca nace de Tartaloro, como un recurso para ganar más dinero, y luego se convierte en el objetivo principal de Tripaloca porque es la única forma que tiene para seguir viviendo. “Tripaloca: ¡Claro, claro! Ha querido decir que él estaba sentado, anotando lo que yo le dictaba porque me estaba muriendo y se le ocurrió escribir un libro con mi vida, para venderlo en mis actuaciones” (3). Además, de ese modo, sus historias podrían lograr su propósito de trascender y vencer a la muerte. El cuerpo de Tripaloca no logra vencer a la muerte pero sus historias quedan plasmadas en un libro para que cualquiera las pueda conocer. Es interesante cómo las historias de Tripaloca se transcriben en un libro, ingresando al mundo de lo letrado al que no pertenecía por ser un artista marginal. Para el público que acude al teatro y para parte del canon teatral, el cómico callejero no es un artista y por ello no merece actuar en un teatro ni escribir un libro. Su lugar es la calle, donde puede desarrollar con libertad su espectáculo grotesco y vulgar. César de María transgrede esta percepción en la ficción, insertando al cómico callejero en el mundo de lo letrado y en el teatro convencional. De ese modo, le brinda poder a este tipo de artista. Gracias al ingenio de Tartaloro nace la idea de perpetuar las historias de Tripaloca en un libro, idea que permitirá que trascienda en el tiempo y rompa con la noción tradicional de arte. Este recurso lo utiliza el autor para revalorar el espectáculo y la narración de Tripaloca, permitiendo que salga del circuito en el que se encontraba (la calle) y dándole un estatus de artista.

Tripaloca conoce a la muerte de niño cuando visita a su tío Fosforito, que agonizaba en el hospital Carrión. Es su primer recuerdo, fue un encuentro violento y crudo porque la primera vez que ve a su tío payaso lo encuentra en un estado de salud crítico, que lo tenía demacrado físicamente. Tripaloca se asusta al verlo así, pero cuando conoce su faceta de payaso se queda encantado. “Lo vi sin afeitar, en una cama, cocho y sudando [...]” (7). En ese encuentro Tripaloca conoce la irrupción de la muerte en la

vida, la labor del payaso y su vocación por narrar historias mediante chistes. Tripaloca compartirá con su tío la misma necesidad por ser escuchado: “Payaso: (Toma el rostro del niño, forzándolo a mirarlo) Tú eres el hijo de Zoilita. ¿Quieres escuchar mis chistes? (El niño se niega sin hablar) Por favor... óyeme [...] (respira hondo)” (de María 1995: 9). Tripaloca, ese día, aprende que los payasos tienen que gritar para que los oigan porque muchos los ignoran y desprecian. Entiende que su labor no es fácil y requiere de mucho valor. Luego, el tío se convierte en un enviado de la muerte para llevárselo, y muestra una actitud distinta ante la vida. La conversión de Fosforito demuestra que llega un momento en el que no se puede seguir luchando contra la muerte y el hombre pasa a ser uno de sus servidores.

Muerto I: Ese payaso era yo, Tripa (con cariño). Por eso tengo que recogerte/ Tripaloca: Y si no querías morirte, ¿por qué vienes a llevarme?/ Muerto I: Cuando uno se rinde, ya no fastidia que se rindan los demás/ Tripaloca: ¿Pero ese eras tú? ¿Seguro?/ Muerto I: No habrás aprendido a hablar tanto como yo, ¿verdad? (de María 1995: 11).

El momento de la muerte se torna inevitable para Tripaloca, después de luchar por escapar de ella, se resigna, como lo hizo su tío Fosforito, a partir de este mundo dejando de lado sus deseos: “Tripaloca: [...] Van a ser las doce. Abrázame, cuñao. Nos vamos a morir (lo abraza. Se arrodilla. Se cubre los oídos)” (21). En ese momento, Tartaloro lucha por su compañero y detiene el tiempo trabando el reloj. Se encarga de darle el último aliento a Tripaloca para que continúe contando su historia. “Tartaloro: El tiempo-po. Hay que ganarle, Tripita. (Busca. Le quita una zapatilla al payaso y traba el reloj. El tic-tac se detiene) (21). Tripaloca, a pesar de encontrarse cada vez más cerca de la muerte, continúa burlándose de ella y de su propio destino. Por segunda vez, Tripaloca y Tartaloro engatusan a la muerte y le impiden cumplir su objetivo, la urgencia de narrar la historia de Tripaloca se hace más intensa y la llegada de la muerte se torna inevitable: “Muerto II: (Rompe la puerta y sube) ¡¿Qué le has hecho al reloj, imbécil?!/ Muerto I: ¡Has malogrado el tiempo! [...] Tripaloca: [...]Ya está cerca mi último minuto” (21). Mientras se acerca la muerte, la relación entre Tripaloca y Tartaloro se vuelve más fraternal, la agonía de Tripaloca es también la de Tartaloro y este incluso le transfiere su sangre para que pueda seguir viviendo y narrando su historia: “¡No te mueras, tú sabes hablar bonitt-tto!/ Tripalocas: ¡Y tú escribes bonito!/ Tartaloros: Yo te-te doyy sangre [...] (Cada Tartaloro atrapa un Tripaloca y le da sangre con una sonda)” (25). El cuerpo de Tripaloca es derrotado por la muerte, que recobra su

poder al final de la obra y cumple su misión. Durante el espectáculo, el cuerpo de Tripaloca manifiesta marcas que evidencian la cercanía de la muerte (producto de la tuberculosis), como cansancio, dolor y debilitamiento. Al respecto, el cuerpo de Tripaloca funciona como un mecanismo que permite al espectador conocer al cómico callejero como ser humano. Así como la enfermedad, el cuerpo de Tripaloca lleva otras marcas, que determinan su destino. Del mismo modo, este cuerpo funciona como un símbolo, que representa otra historia marcada por el sufrimiento y la muerte, la conquista del Perú.

### **El cuerpo de Tripaloca como signo y símbolo**

En la obra el cuerpo de Tripaloca funciona como signo y como símbolo. Por un lado, funciona como signo por lo que significa en escena: un jeroglífico que integra el cuerpo y el discurso para transmitirle un mensaje al espectador, y por sus marcas de género, clase, raza, enfermedad, que le brindan significado a la performance del cómico callejero. Además, funciona como signo del poder de la palabra y la imaginación en el teatro. Por otro lado, el cuerpo de Tripaloca es un símbolo debido a la connotación cultural que se le puede atribuir: ser alegoría de los choques culturales entre el Imperio Incaico y España, y representar la fragmentación y crisis social del país. La definición de signo y símbolo que utilizo la otorga Demetrio Estébanez Calderón en el Diccionario de términos literarios:

El signo (lingüístico y literario) es la entidad lingüística surgida de la asociación de una imagen acústica o significante y de un concepto o significado. [...] El símbolo es un signo cuya presencia evoca otra realidad sugerida o representada por él (Estébanez 1996: 993).

El autor muestra los signos del cuerpo de Tripaloca en su espectáculo, relacionándolo con el discurso, para transmitir una historia al espectador y acercarlo a este tipo de artista. Tripaloca, como cómico, usa su cuerpo para expresarse y desplazarse dentro del escenario, con lo cual complementa el mensaje que su voz e imaginación crean. Como afirma Ubersfeld, “la actuación es entonces una especie de dialéctica: un diálogo entre el cuerpo real y la figura imaginaria que el comediante dibuja con la ayuda de ese cuerpo” (Ubersfeld 1997: 188). El cuerpo del actor dialoga

con el cuerpo de Tripaloca y se hacen uno, crean una comunión que logra captar la atención del público. El cuerpo de Tripaloca se convierte en una forma de lenguaje que significa y transmite un discurso al público que lo divierte y a la vez lo interpela. Además, el autor empodera a Tripaloca mediante su cuerpo en un lugar de enunciación que no le pertenece, y le brinda libertad dentro del espectáculo para quebrar jerarquías y burlarse de los más poderosos: la autoridad, la muerte, el tiempo. La apropiación que hace Tripaloca de su cuerpo le permite tener el poder de interpelar. Con su cuerpo realiza un espectáculo, tiene contacto con el público, escapa de la muerte y gracias a él puede seguir contando su historia. Su fortaleza física le permite luchar para seguir viviendo y burlando a la muerte. Es interesante cómo el autor decide personificar a la muerte con dos cuerpos que tratan de vencer la fuerza del cuerpo de Tripaloca. La muerte se coloca al nivel del hombre, sin embargo, no lo vence durante un largo período. Gran parte de la obra no logran el objetivo de llevárselo porque no superan la estrategia de Tripaloca, que se vale de su cuerpo e imaginación para narrar su historia. Es más, las parcas se someten al poder del discurso de Tripaloca y se ven obligadas a actuar lo que él va contando, a modo de danza. Se convierten en recursos para mostrarle al espectador sus recuerdos. Por un período, la muerte sirve al propósito de Tripaloca.

En *¡A ver, un aplauso!* el cuerpo de Tripaloca funciona como un signo del poder de la palabra y la imaginación. Su cuerpo, grotesco y enfermo, y su voz, desgastada por gritar, cobran significancia en el escenario mediante movimientos y palabras que buscan transmitir una historia al público. Su cuerpo demuestra su condición económica y social, y su cara mal pintada y sudorosa, sus movimientos y expresiones, evidencian su oficio de payaso. Además, su lenguaje demuestra su condición social y su afán por hacer reír, y su voz desgastada, su trabajo. Del mismo modo, estas marcas demuestran el trato que recibe de la sociedad, por un lado, del público, que lo considera un vagabundo o maricón que para ganar dinero fácil cuenta chistes groseros; y por otro, del canon teatral, que no lo considera un artista por no haber estudiado en una escuela especializada y por ser un payaso vulgar. Las marcas del cuerpo de Tripaloca determinan el trato y la mirada que recibe. Se puede decir que el cuerpo de Tripaloca funciona como una alegoría de la historia del Perú, especialmente de las injusticias y episodios violentos que la población ha tenido que sufrir. Se compara la tuberculosis

con la conquista de los españoles, que se apropia del cuerpo de Tripaloca y lo lleva al sufrimiento. Mediante los rasgos del cuerpo de Tripaloca y la historia de la conquista del Perú, el autor enfatiza el enfrentamiento de dos bandos. En el primer caso, Tripaloca hace frente a la enfermedad, que trae la muerte consigo, y en el segundo caso, los peruanos se enfrentan a los españoles, que generan la caída del imperio incaico. Al generar esta comparación, el autor evidencia la fragmentación del país, que desde la conquista española se dividió debido a diferencias de raza, clase y poder. Del mismo modo, el cuerpo de Tripaloca se fragmenta en dos partes, una que lucha por sobrevivir y otra que por estar enferma, lo condena a la muerte. Es decir, dentro de un mismo cuerpo, que representaría al Perú, ocurre una división. El país se divide por los prejuicios que nacen de esta historia de sufrimiento, que los peruanos llevan como estigma hasta la actualidad. El espectador al que se dirige Tripaloca reproduce estos prejuicios que llevan al país a la fragmentación y al resentimiento. Mediante esta comparación, el autor invita al espectador a analizar el origen de su mirada negativa del cómico callejero, que probablemente nazca de prejuicios de raza, clase social y poder. Además, esta metáfora permite que se empiece a leer la realidad social del Perú desde una perspectiva no oficial (marginal) de episodios violentos y traumáticos de la historia, en los que fueron protagonistas ciudadanos de las clases consideradas bajas, marginales. Se alude a acontecimientos difíciles para el país como la guerra con Chile, que fue un desastre para la nación; la matanza de El Frontón, solución aberrante del Estado frente al terrorismo; la huelga generalizada de los policías, que renuncian a proteger a la ciudad; y la muerte de los jóvenes jugadores aliancistas en el accidente del avión Fokker, que representaban el talento peruano venido de las clases marginales.

Tripaloca: Y nos vamos a llenar de fantasmas, mira allá. Están volando Radio Patrulla. Eso fue en el 75/ Tartaloro: Cuando salieron los tanques gigantes/ Tripaloca: Mataron a los policías por hacer huelga. Hubo saqueo, ¿te acuerdas? Los tombos se escaparon por abajo, por el desagüe, como ratas. Y los choros les regalaban ropa, comida, relojes. La Victoria es de rateros, pero ellos igual los ayudaban y los volvían a meter por los buzones (de María 1995: 22).

En el caso de Radio Patrulla, en la obra se cuenta una versión no oficial que invierte las jerarquías y que podría parecer absurda. Se señala que los delincuentes ayudaron a los policías a sobrevivir cuando escaparon, dándoles comida, ropa y hasta los relojes que seguramente robaban. Se coloca a los marginados sociales, a quienes usualmente se vinculaba con distritos de clase popular como La Victoria, como héroes.

La agonía de Tripaloca permite que el espectador observe la historia del Perú desde otra perspectiva, dejando de lado las versiones oficiales que muchas veces crean mentiras para ocultar injusticias o para beneficiar y perpetuar la buena imagen de los más poderosos. “Tartaloro: ¡Mira, mi-mira! ¡Tu cuerpo es el Perú y la TBC es Francisco Pizarro!” (de María 1995: 20). Se escenifica el combate entre Tripaloca y un monumento que representaría a Francisco Pizarro en la lucha por la conquista del Perú. Tripaloca huye de él con todas sus fuerzas como también trata de huir de la muerte que llega debido al avance de su enfermedad. Así como la tuberculosis enferma el cuerpo de Tripaloca, la llegada de Francisco Pizarro enferma al Perú, porque origina la desunión entre los peruanos. Con los españoles se crean las diferencias entre los mismos peruanos, principalmente de raza y clase. El autor elige el cuerpo de Tripaloca para representar al Perú porque ambos están agonizantes, llevan una lucha interna que los divide y condena. El Perú está enfermo y moribundo, al igual que Tripaloca. El autor hace un llamado al espectador teatral, peruano de clase media, para que cambie de actitud y no permita que continúe esta división que destruye al país.

Tartaloro: Corre que vienen Francisco Pizarro y sus caballos y sus españoles te invaden por Tumbes que es tu nariz, por Cajamarca que es tu garganta, ¡tus globulitos indios se asustan porque nunca han visto un microbio que relincha! Y tú toses para defenderte, pero ellos solo sienten calorcito y un montón de zancudos, y un hombre que escribe en un quipu ve cómo se borran los nudos, se borran los 14 incas, se borran los cuatro brazos del Imperio Incaico y tú pataleas con tu Antisuyo y tus anticuerpos y el caballo te muerde la espalda, Tripaloca, Pizarro te quiere clavar la espada, corre que se mete en tu pulmón y se come todo, como su caballo se come las flores de los cementerios, defiéndete con la tierra, escúpeles un huayco, vomítales nieve, agua, sangre, ¡Tripalocaaa! (Su amigo, perseguido, cae en sus brazos y él lo lleva a rastras) (de María 1995: 21).

El cuerpo de Tripaloca se convierte en un símbolo territorial del Perú, se narra cómo los españoles fueron apropiándose de cada región así como la enfermedad se apodera del cuerpo de Tripaloca injustamente. Tanto Tripaloca como los peruanos son víctimas de alguien más poderoso que ellos, la muerte y España. Como se presenta en la obra, Tripaloca encuentra el mecanismo para burlar a la muerte momentáneamente. Sin embargo, al igual que los incas, termina vencido por su enemigo. Ahora la tarea de impedir la fragmentación del país recae en el espectador de *¡A ver, un aplauso!*, el autor lo invita a ser responsable frente al espectáculo y su realidad. Si deja la indiferencia y los prejuicios de lado, el Perú puede empezar a unirse nuevamente.

El cuerpo de Tripaloca funciona como una sinécdoque porque representa al Perú. Cada peruano representa una parte de nuestra historia y, por eso, si uno de ellos se encuentra enfermo, como es el caso de Tripaloca, significa que el país también lo está<sup>4</sup>. En la obra, la descomposición nacional se refleja a través del individuo, en este caso mediante el cuerpo enfermo del cómico callejero. César de María afirma que esta metáfora demuestra cómo lo pequeño que se multiplica (la injusticia, la pobreza, la enfermedad) es aquello que nos descompone como sociedad<sup>5</sup>. Esta idea se ve reflejada en la vida de Tripaloca, cuyo cuerpo enfermo y flaco, demuestra la fragmentación de la sociedad, la pobreza, la injusticia y el desprecio del público ante su trabajo.

### El valor metafórico de Tripaloca

Antes de iniciar el análisis, es necesario aclarar que se usará la definición de ‘metáfora’ que señala el diccionario de términos literarios: “es un procedimiento lingüístico y literario consistente en designar una realidad con el nombre de otra con la que mantiene alguna relación de semejanza” (Estébanez 1996: 661). En *¡A ver, un aplauso!*, el autor usa a Tripaloca como una alegoría del arte marginal para transmitirle al espectador un mensaje interpelador, que le es difícil de percibir.

César de María encontró en Tripaloca a un personaje revelador por diversas razones. Su principal valor reside en que tiene una historia que contarle al espectador para hacerle conocer la realidad en la que vive, que también es la suya, aunque se niegue a conocerla. Con su actuación, le muestra la injusticia y la marginalidad con la que convive y que pasa desapercibida frente a sus ojos. Desde el primer acto de la obra se le da a conocer al espectador el valor de Tripaloca a través de un poema:

Payaso: Si el dinero es lo único que importa, ¿por qué no estamos vendiendo caramelos en vez de inventarnos vidas falsas?/ Si en el mundo solo hay sitio para el mudo,/ ¿por qué andamos gritando nuestros chistes y tragándonos el fuego de las plazas?/ ¿Por qué escribo un poema y no un recibo?/ ¿Por qué pinto un incendio y no una casa?/ Tengo tantas

<sup>4</sup> Palabras de César de María en la presentación de *A ver, un aplauso, la ruta ambulante* en la librería-café Fondo Cultura Económica, 11 julio del 2016.

<sup>5</sup> Palabras de César de María en la presentación de *A ver, un aplauso, la ruta ambulante* en la librería-café Fondo Cultura Económica, 11 julio del 2016.



historias que contarte que no puedo distraerme en contestar (de María 1995: 2).

El autor hace notar al espectador que Tripaloca no ha escogido ser payaso porque sea un oficio fácil y rentable, sino porque disfruta contar historias que lo hagan reír y divertirse. Su labor está dedicada al público íntegramente a pesar de las adversidades que tenga que enfrentar. ¿Qué tiene el cómico callejero que puede soportar el hambre y la indiferencia y, aun así, continúa trabajando? Debe haber un motor que lo impulsa a superar esas adversidades porque no es un loco que decida sufrir en vano. Se enfrenta al hambre y a la indiferencia pero ejerce su vocación con alegría porque el dinero no es lo único que le importa, sino hacer reír a su público y llevarle mensajes que lo conmuevan. “Y para empezar mis chistes vo’a contarles mi vida. ¡Sí, mi vida que es alegre y entretenida, dedicada a la bebida pero sin que me dé el SIDA” (2). Además, por medio de la comicidad hace referencia a temas sensibles e incómodos que se exteriorizan mediante la carcajada, generando un efecto liberador.

César de María encuentra en Tripaloca un personaje significativo porque su historia y espectáculo son una muestra de las consecuencias del desprecio y los prejuicios del espectador, que como a Tripaloca, desprecian e ignoran a otros marginales. Es importante notar que Tripaloca no es consciente de su valor como lo es el autor, ya que su único objetivo es que el espectador disfrute y reconozca su espectáculo. El cuerpo de Tripaloca simboliza el sufrimiento y también el amor por la vida. El valor metafórico de Tripaloca reside en su capacidad de hacerle ver al espectador que son semejantes a pesar de las diferencias que los distancian. Ambos pueden enfrentar el sufrimiento, la muerte, la enfermedad y al amor, y luchar por cumplir sus sueños a pesar de las adversidades. Tripaloca simboliza la capacidad de amar del ser humano, ama a Tartaloro, a Jelvi, a su trabajo, y a la vida con todas sus fuerzas.

Tripaloca es un personaje excepcional porque demuestra la pasión del artista y la sensibilidad del ser humano. Siendo un marginal, que vive en difíciles condiciones, se esfuerza por contarle historias entretenidas al público, en las que le transmite experiencias personales relacionadas con temas comunes a todo ser humano: su primer

encuentro con la muerte y cómo la muerte irrumpe en su vida, le muestra el abuso del poder y la indignación que causa la injusticia (“se me estaba quemando el alma como un basural y se me salía la desesperación como una rata que se escapa de la candela [...] pero no estaba solo, ¿verdad, Tartaloro? ¡Tartaloro! ¿Estoy solo?” (de María 1995: 14), y el amor que siente por Jelvi y por su compañero Tartaloro. “Tripaloca: Muéranse otra vez, ¡qué fácil se deben haber ido ustedes! Yo quiero vivir, quiero a Jelvi, quiero bailar con ella antes de los comerciales en Risas y Salsa [...] ser famosos [...]” (33).

Tripaloca interrumpe su narración porque muere y muchas historias quedan sin ser contadas al público, pero su voz se perpetúa gracias al libro que deja como legado: “[...] Falta la historia del policía que quería ser payasito, pero necesitaba un sueldo [...] falta ver a mi gran familia [...] mi mamá era payasa [...] mi papá era payaso, mi abuelita y mi perro también eran payasitos, hacían gracias [...] (34). De ese modo, el autor demuestra el poder del artista y del teatro, que trascienden la vida dejando emociones en la memoria del espectador. Las últimas palabras de Tripaloca evidencian que su afán por contar historias continúa a pesar de su cercanía a la muerte. Se queda con el deseo de contarle al público más sobre sus experiencias y recuerdos. El libro que deja Tripaloca con parte de su historia demuestra que ni la muerte es capaz de callarle la boca, solo de llevarse su cuerpo, porque su legado queda para la eternidad:

¡Sigo dictando, nadie me calla! Faltan los hombres que se convertían en marionetas, las flores que hablaban, la mariposa que se volvió bailarina, el cantante de tango que no podía pronunciar la zeta, los hombres que silbaban por el pecho, el hombre que soñaba que era San Martín, los osos rusos que tocaban la Marsellesa con pedos, el día que Ferrando me vio y no me devolvió el saludo, los chiquitos de Barranco que hablaban igual que yo pero nunca conmigo, la señora que dijo mi nombre mientras se moría, la niña que me saludó una vez porque se acordaba de mí, la profesora que me hacía recitar cuando no sabía la suma y me ponía veinte, todo, ¡todo es un sueño! Soñado lo recuerdo, vivido lo pierdo, contado me alegra, sufrido me mata [...] ¡y es mío! Aunque nadie quiera oírlo (de María 1995: 35).

Si el espectador de *¡A ver, un aplauso!* comenzó extrañado por la representación de un cómico callejero en un escenario teatral, termina fascinado por su manejo corporal y verbal, y por su gran capacidad para imaginar y crear historias. El espectador

culmina su experiencia con una reflexión social y cultural, y deslumbrado por el trabajo de Tripaloca como cómico callejero. César de María, mediante Tripaloca, también lo invita a tomar responsabilidad ante otros espectáculos de artistas marginales que, como él, no son reconocidos. Como afirma el autor, Tripaloca representa a todos los artistas peruanos que no son reconocidos y que se esfuerzan por entretener al espectador: “*¡A ver, un aplauso!* es como la alucinación de un tuberculoso que insiste en sentirse artista, en ser querido y querer, en dar lo mejor que sea aunque lo único que tenga para dar sean muchas palabras sucias en su aliento podrido y a la vez feliz. Tripaloca somos los artistas peruanos que, pudiendo dedicarnos a vender caramelos, elegimos la dignidad de ser felices haciendo lo que nos gusta y lo que todos aplauden, aunque terminemos rogando por una pensión de gracia cuando envejecemos o cuando nos enfermamos de algo terminal” (Cortez 2013: 2). Tripaloca, como muchos artistas de la calle, muere cumpliendo su vocación y, además, renace todos los días gracias a su arte.

En *¡A ver, un aplauso!* César de María hace visible lo que está oculto o relegado en las calles. Al autor le interesa todo aquello que no es fácil de conocer y que puede tener mucho potencial (que es desaprovechado). Por eso se preocupa de hacerlo visible y se lo muestra al público, como sucede con el espectáculo de Tripaloca. Esta idea se manifiesta, por ejemplo, de forma metaficcional en la obra con el chiste de Noé que le cuenta Fosforito a Tripaloca. El chiste narra que un hombre pintaba un barco inmenso en una tela en el desierto junto a su esposa, y pasó otro hombre que se burlaba de él y lo tildaba de tonto por hacer algo tan absurdo. Sin embargo, llega el diluvio universal y el barco se vuelve realidad y salva al hombre y a su esposa de la muerte, mientras los demás se ahogan. “Y Noé se subió a la bolichera pintada y les hacía adiós con la manito a los que se ahogaban, y su cuadro era su bote, y a la mujer le decían los ahogados: ¡no puede ser, se metió en el cuadro, eso no es un bote, es una pintura! Y ella les decía: No é, no é [...] y no é (Ríe y tose)” (de María 1995: 10). Esta historia le demuestra al espectador el poder que puede tener lo que no se conoce (y que muchas veces se desprecia), como el barco, que parecía solo ser una pintura y se convirtió en realidad. Ese hombre representa a Tripaloca y el barco a su espectáculo, que puede pasar desapercibido y ser criticado, pero que termina demostrando su valor y poder. Así como los hombres del chiste descubren sorprendidos el poder que cobra la pintura, el espectador termina sorprendido y conmovido al descubrir el poder del teatro y de la

actuación de un artista marginal. Además, el público experimenta, gracias a la fuerza del teatro, la capacidad de autoconocerse y renovarse.



## CONCLUSIONES

Luego de analizar la imagen del actor cómico en la obra *¡A ver, un aplauso!* en los capítulos expuestos, puedo afirmar que se comprueba la hipótesis planteada al inicio de esta tesis. En la obra, el cómico callejero no solo tiene el rol de entretener (hacer reír), sino que también es capaz de transmitir verdades que resultan incómodas al espectador a través de su espectáculo. La ficción creada por César de María permite repensar el trabajo del cómico callejero y lo que se entiende por teatro. Mediante estrategias del teatro, como la imaginación y la palabra, el autor acerca al espectador al mundo del artista marginal y se lo muestra desde una perspectiva diferente, que deja de lado los prejuicios habituales de la sociedad. Además, reflexiona sobre la responsabilidad del espectador frente al espectáculo; el cual le ofrece la posibilidad no solo de entretenerse y evadir la realidad, sino de reflexionar y cuestionar su forma de pensar (presupuestos sobre el cómico callejero y el teatro, estereotipos y prejuicios sociales) a partir de lo que observa en escena.

En primer lugar, el autor presenta a Tripaloca como un personaje marginal: pobre, tuberculoso, que trabaja en la calle como payaso. Es mal visto por la sociedad porque carece de educación y no está preparado para ejercer un trabajo que le permita vivir con comodidad, y menos aún podría ser considerado un “actor” porque no se ha formado como tal en una escuela de actuación ni representa personajes de obras canónicas (Shakespeare, Chéjov, etc). Con este tipo de personaje, el autor hace referencia al prejuicio común en parte de la sociedad, que piensa que este tipo de artistas recurre a un oficio “fácil” para ganar dinero, comportándose como un vagabundo u ocioso que deambula por las calles, contando chistes groseros y sin gracia; mientras que otros creen que el dinero que obtiene lo utiliza para comprar drogas o dedicarse al mal vivir (porque, ¿a qué más se puede dedicar?). No conciben que su vocación de ser payaso sea auténtica, y que se sienta a gusto dedicado a contar historias y chistes. Bajo estos preceptos equivocados se observa el trabajo del cómico callejero en la ficción creada por de María. Es por ello que Tripaloca es un personaje estigmatizado por la sociedad, no valorado y condenado a ser juzgado bajo prejuicios.

En la obra se presentan dos personajes marginales importantes que acompañan a Tripaloca, los cuales permiten al público acercarse al trabajo y la vida del cómico callejero. Tartaloro también es un personaje marginal, es tartamudo y pobre, considerado “loco” porque no es sociable, a pesar de ser un poeta. Cuando conoce a Tripaloca en la cárcel su vida experimenta un giro porque abandona su ensimismamiento y su rechazo a salir a la sociedad y se convierte en el compañero de espectáculos de un payaso. Ambos comparten su vocación con pasión y, además, se complementan porque uno posee una gran capacidad para imaginar y narrar historias y el otro sabe leer y escribe “bonito”. Tripaloca y Tartaloro crean una microsociedad que llega a funcionar como una hermandad. Tartaloro lucha hasta el final junto a Tripaloca para tratar de detener a la muerte, lo ayuda físicamente y emocionalmente. Lo anima a seguir recordando episodios de su vida para que no pare de narrar y también lo ayuda a desplazarse cuando se encuentra débil, y hasta le transfiere un poco de su sangre para que continúe escapando de la muerte.

Tartaloro cumple otro rol importante en la obra porque gracias a su ingenio, por el deseo de ayudar a su amigo, se le ocurre plasmar la historia que cuenta Tripaloca en un libro. Esta idea permitiría ganar dinero gracias a la venta de sus libros en sus espectáculos y a la vez permitiría que su voz quede perpetuada en el tiempo. Sería una forma de vencer a la muerte y trascender, de dejar un legado. De esta manera, el trabajo de Tripaloca ingresaría al mundo de lo “letrado”, al que no correspondía, por ser un artista de la calle y sin educación.

En la obra se presenta una situación de urgencia porque la muerte, representada por dos parcas, irrumpe para llevarse a Tripaloca y no queda tiempo para que termine de contar su historia. Debido a su condición de marginal, el único recurso al que puede recurrir es a la imaginación —su fuente de trabajo— porque no tiene dinero para tratar su enfermedad ni para comer. Al respecto, la imaginación —de mucha utilidad en el teatro—deviene en el mecanismo de supervivencia del protagonista porque mientras cuente su historia y no pare de hablar no podrá morir. Este poder se complementa con el de Tripaloca; la palabra, y ambos permiten engatusar a la muerte por un tiempo y hasta hace posible que las parcas se conviertan en sus servidoras. Estas realizan una especie

de danza de la muerte al estilo medieval porque se someten al poder de la voz de Tripaloca, que las obliga a actuar lo que va narrando. Lo interesante es que a diferencia de la tradición macabra medieval donde la muerte sometía a los vivos (ricos y pobres) a participar en su danza con la intención de demostrar su poder, en la obra se rompe esa jerarquía y se invierte, ya que Tripaloca consigue dominarla gracias a su capacidad de narrar historias. El don de la palabra del protagonista se convierte en su medio de salvación para escapar de la muerte. César de María, de esa manera, hiperboliza el valor del trabajo del cómico callejero y se lo enrostra al espectador.

A su vez, el cuerpo de Tripaloca funciona como un signo en escena de diferentes modos. Por un lado, con el cuerpo construye su personaje (Noé se mimetiza con Tripaloca) y se sirve de su movimiento para crear historias y chistes. En su espectáculo comulgan el cuerpo y la palabra, porque se unen para significar y transmitir una historia al espectador. El cuerpo se torna en herramienta de trabajo y en medio de liberación porque le permite desplazarse por la calle, tener contacto con la gente, gritar e improvisar, para nutrir de distintas formas sus relatos. El cuerpo de Tripaloca lo empodera para alzar la voz y criticar —entre burlas y risas— su vida y la situación social, política y económica del país. La irrupción de su cuerpo —con marcas de pobreza, enfermedad y raza— marginalizado en el espacio público muestra el poder del teatro, que permite el encuentro entre emisor y receptor a pesar de sus diferencias y enfrentamientos.

Es así como el cuerpo y la voz de Tripaloca son su lenguaje, es decir el medio de expresión, que revela el poder y el valor del trabajo del cómico callejero. Además, Tripaloca —como narrador de historias— también funciona como un signo porque es imagen y palabra en escena, no solo su cuerpo transmite un significado sino también su voz, que se desgasta en gritos para que lo escuchen, articulando historias basadas en sus propias experiencias y en lo que percibe a su alrededor. Tripaloca evidencia el valor y el poder de lo oral que mantiene vivo y en constante renovación su espectáculo. Las historias contadas de generación en generación, la tradición popular y la espontaneidad son rasgos que nutren el arte del cómico callejero (y lo hacen único) y, en este caso, el del dramaturgo “culto”. El discurso de Tripaloca revela que lo oral —desplazado por lo

escrito— continúa vigente con fuerza en espectáculos como en el de un payaso charlatán.

Del mismo modo, el cuerpo de Tripaloca funciona como símbolo (con una connotación cultural) de la situación del Perú. El autor plasma una alegoría de la historia del Perú con la historia de Tripaloca. Así como los españoles llegaron a tierras peruanas para apoderarse de ellas y saquearlas, así la tuberculosis invade el cuerpo de Tripaloca y se apodera de él para arrancarlo de este mundo. El Perú y Tripaloca comparten una historia de sufrimiento y lucha, que finalmente concluye con la derrota. Además, esta alegoría alude a la fragmentación que experimenta el Perú como sociedad, la enfermedad de Tripaloca —como la enfermedad o la carencia de cualquier peruano— simboliza la descomposición del país. El autor propone una imagen del Perú fragmentada y enferma, que no logra unirse debido a la reproducción de prejuicios, relacionados a la raza, clase y educación. Hasta demuestra que existen prejuicios sobre lo que se considera teatro y ser actor. Según la mirada que propone el autor, el espectador debe ser consciente de los prejuicios que reproduce para que el país reflexione sobre esta crónica situación y los peruanos dejen los resentimientos de lado.

Tripaloca mantiene una estrecha relación con la muerte y el tiempo en la obra. En ella se invierten las jerarquías —ocurre una especie de carnaval— porque Tripaloca subvierte el poder de la muerte. Por un período es capaz de burlarla y hacerla esperar a que termine de contar su historia. La tensión se hace cada vez mayor hasta que las parcas no esperan más y se lo llevan. Sin embargo, Tripaloca demuestra que el poder de la palabra y la imaginación son capaces de vencer hasta a la muerte. En la obra, el tiempo, junto a la muerte, son obstáculos para el protagonista. Esto permite que se le revele al público el poder de los recursos del cómico y del teatro (la capacidad para narrar historias y el uso de la imaginación). Este poder también hace posible que la historia de Tripaloca se escriba en un libro, al que cualquier espectador puede recurrir sin límite de tiempo. La historia de Tripaloca queda como un legado que se perpetúa en la memoria del público y que queda por escrito para que en el futuro otros puedan conocerla. Su mensaje trasciende como lo hacen las obras de arte.



En la escenificación, la decisión del autor de cambiar el lugar de enunciación del espectáculo de Tripaloca —de la calle al teatro— es crucial para comprender el sentido de la obra porque extraña al espectador y lo conduce a un estado de reflexión. *¡A ver, un aplauso!* transporta al público clasemediero, acostumbrado a acudir al teatro a la italiana, a la calle, dónde también se desarrollan performances de otros personajes marginales (el loco, el tragafuegos, la bailarina, etc). El autor coloca al público en un espacio al que no pertenece para que se extrañe y sienta incómodo y, para que por un momento, sea espectador del espectáculo de un cómico callejero. De ese modo, podrá experimentar la magia que propone este tipo de espectáculo, dónde los cuerpos (de diferentes procedencias) tienen contacto entre sí y dónde ocurre lo inesperado (cualquiera puede ser interpelado). César de María, mediante la ficción teatral, obliga al espectador a entrar en el mundo de Tripaloca aunque se encuentre sentado cómodamente en una butaca. Este efecto acerca al espectador a la realidad del cómico, a su vida y a su trabajo. De ese modo, el público después de observar la obra logra conocer al cómico callejero desde una nueva perspectiva que lo invita a repensar su forma de valorar el teatro y el actor; así como también lo invita a reflexionar sobre su propia actitud ante la sociedad. Además, este efecto de “distanciamiento” al estilo brechtiano, permite que en la obra el autor realice una reflexión metateatral porque pone en evidencia el funcionamiento de la ficción, los recursos del teatro y su poder. El espectador de *¡A ver, un aplauso!* es consciente de que lo que observa es teatro aunque, al final de la obra, puede sentirse conmovido por los reclamos de Tripaloca.

El valor de Tripaloca reside en su capacidad para contar historias con un estilo que impacta y cautiva al público, y que lo lleva a repensar sus códigos culturales y sociales. Como consecuencia, el cuestionamiento de la valoración de Tripaloca que plantea la obra conduce al espectador a preguntarse qué entiende por teatro y bajo qué criterios valora el desempeño de un actor. César de María le brinda la posibilidad de mirar con una perspectiva más amplia el trabajo del actor y a ejercer con libertad su rol como espectador, colaborando con lo que sucede en la ficción para poder experimentar la magia del teatro en esencia: descubrir verdades que se encontraban ocultas ante

nuestros ojos —a través de un goce estético— y vivir otras vidas a través de las historias de los personajes. Como la etimología de la palabra “teatro” (*theatrón* en griego) señala, el teatro es el espacio para la contemplación. Además, el teatro implica un aprendizaje de la escucha tanto para el actor como para el espectador. *¡A ver, un aplauso!* invita especialmente al espectador a tener una escucha activa, y a aprender a contemplar lo que ve en escena y, por ende, lo que ve en la realidad.

Para futuras investigaciones relacionadas a la obra, sería interesante analizar a detalle la construcción de los personajes Tartaloro y Jelvi, importantes para el desarrollo del drama y el cumplimiento del objetivo de Tripaloca. Además, sería sugerente comparar la primera puesta en escena de la obra con la última (del grupo Telba y Roberto Ángeles respectivamente), ya que fueron ejecutadas con estilos distintos (una tiene una aproximación realista y la otra usa el estilo “clown”) y en diferentes años. Por otro lado, también se podría realizar un estudio de la recepción de ambas puestas en escena, que responden a distintos contextos políticos y sociales.

## BIBLIOGRAFÍA

Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*. Barcelona: Barral Editores, 1974

Bobes Naves, María del Carmen. *Teoría del teatro*. Madrid: Arco/ Libros, 1997

Brecht, Bertolt. *Breviario de estética teatral/ tr. y pról. de Raúl Sciarretta*. Buenos Aires: La Rosa Blindada, 1963

*Escritos sobre teatro- Selección de Jorge Hacker/ tr.: Nélida Mendilaharsu de Machain*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión Buenos Aires, 1963

Bushby, Alfredo. *Románticos y posmodernos: la dramaturgia peruana del cambio de siglo*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2011

“Situación de la tuberculosis en el Perú”. Informe del Colectivo Solidario para la visita de trabajo al Perú del relator especial de la comisión de derechos humanos de las Naciones Unidas sobre el derecho a la Salud. Lima, vol. 29, no. 189, págs. 70-76 (Oct. 2004)

Cortez, Zejo. “César de María: El teatro es a la vez un sueño, una religión y un negocio”. *Diario La República* (2013). < <http://larepublica.pe/07-09-2013/cesar-de-maria-el-teatro-es-a-la-vez-un-sueno-una-religion-y-un-negocio>>

Desuché, Jacques. *La técnica teatral de Bertolt Brecht*. Barcelona: Oikos- tau, 1966

Dort, Bernard. *Lectura de Brecht*. Barcelona: Seix Barral, 1973

Estébanez Calderón, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza, 1996

Geirola, Gustavo. “La escritura indignada: entrevista a César de María”. *Latin American Theatre Review* (2002). <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/1420>

Hevia, Julio. *Habla, jugador: gajes y oficios de la jerga peruana*. Lima: Taurus, 2008

Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: the teachings of twentieth- century art forms*. Urbana: University of Illinois Press, 2000

Infantes, Víctor. *Las danzas de la muerte: génesis y desarrollo de un género medieval (Siglos XIII-XVII)*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1997

Matos Mar, José. *Desborde popular y crisis del estado: veinte años después*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2004

María, César de. *Teatro*. Lima: Lluvia Editores, 1995

Mauron, Charles. *Psicocrítica del género cómico: Aristófanes, Plauto, Terencio, Molière/ tr.: Ma. del Carmen Bobes Naves*. Madrid: Arco/Libros, 1998

Medina Hú, Lucero. *Teatralidad y cómicos ambulantes: una vía performática de lectura de los espectáculos ambulantes de Lima*. Lima, 2008

Oliva, César. *Historia básica del arte escénico*. Barcelona: Cátedra, 1997

Peirano Falconí, Luis. *Risa y cultura en la televisión peruana*. Lima: DESCO, 1984

Quijano, Aníbal. *Dominación y cultura: lo cholo y el conflicto cultural en el Perú*. Lima: Mosca Azul, 1980

Ubersfeld, Anne. *La escuela del espectador, tr. Silvia Ramos*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1997

Uribe, María de la Luz. *La Comedia del Arte*. Santiago de Chile: Destinolibro 209, 1983

Vich, Víctor. *El caníbal es el otro: violencia y discurso en el Perú contemporáneo*. Lima, 2002

*El discurso de la calle: los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2010