

Un teatro melancólico: estudio de dos obras de César De María

A melancholic theatre: A study of two works by César De María

Judith Mavila Paredes Morales

Universidad Nacional Federico Villarreal, Lima, Perú

jparedesm@unfv.edu.pe

ORCID: 0000-0002-8566-9760

Resumen

En este trabajo se intenta estudiar la metáfora y la alegoría de la enfermedad que propone el dramaturgo peruano César De María. Estos tropos muestran a los personajes enfrentándose a una sociedad desigual a partir del cuerpo. De ese modo, la propuesta de De María configura lo corpóreo desde un espacio marginal donde la lógica hegemónica puede ser descentrada. Por consiguiente, formulamos que las obras teatrales *¡A ver, un aplauso!* y *Morir cantando* trazan una serie de resistencias: la enfermedad y la pandemia. Siguiendo los planteamientos de Stefano Arduini sobre el campo figurativo de la metáfora y Walter Benjamin sobre la alegoría, observaremos cómo estas obras, la primera escrita y expuesta antes de la pandemia, ya proponía el tópico de la enfermedad para cuestionar una realidad, la de otros cuerpos, y la segunda, puesta en escena en plena pandemia, hace uso de las nuevas tecnologías y pone en el tapete el tema de la muerte. De este modo, la metáfora y la alegoría adquieren otra visión del mundo y alimentan la formación de otra representación.

Palabras clave: metáfora, alegoría, enfermedad, dramaturgia, teatro

Abstract

In this work, we try to study the metaphor and allegory of the disease proposed by the Peruvian playwright César De María. These tropes show the characters confronting each other in an unequal society from the body. In this way, De María's proposal configures the corporeal from a marginal space, where the hegemonic logic can be decentered. Therefore, we formulate that theatrical works: *¡A ver, un aplauso!* and *Morir cantando* trace a series of resistances: the disease and the pandemic. Following the approaches of Stefano Arduini on the figurative field of metaphor and Walter Benjamin on allegory, we will observe how these works, the first written and exhibited before the pandemic, already proposed the topic of illness to question a reality, that of others bodies, and the second staging in the midst of a pandemic, makes use of new technologies, and puts the topic of death on the table. In this way, the meta-

phor and the allegory acquire another vision of the world and feed the formation of another representation.

Keywords: metaphor, allegory, disease, dramaturgy, theater

Fecha de envío: 12/9/2022 **Fecha de aceptación:** 8/12/2022

I. Introducción

En esta ponencia trabajaremos la metáfora y la alegoría de la enfermedad que plantea el dramaturgo peruano César De María. Específicamente nos enfocaremos en sus obras teatrales *¡A ver, un aplauso!* (1989) y *Morir cantando* (2020)¹.

Ahora bien, existen una serie de planteamientos sobre la alegoría retórica, pero para efectos de nuestro análisis utilizaremos las ideas que Walter Benjamin desplegó en *El origen del Trauerspiel alemán* (2007). Esto debido a que el crítico vincula la alegoría con la melancolía en las tragedias alemanas, relación que pensamos es fundamental si se quiere entender la dramaturgia de César De María.

Benjamin propone que la alegoría “no es una técnica lúdica de producción de imágenes, sino que es expresión, tal como es sin duda expresión el lenguaje, y también la escritura” (2007, p. 379). El estudioso alemán nos dice que la alegoría muestra una naturaleza fosilizada y el rostro cadavérico de la historia, y es precisamente su lejanía con lo divino, como dirá páginas más adelante, lo que le permite mantener su enigma.

El lenguaje de estas obras fluctúa entre la oralidad y la escritura. *¡A ver, un aplauso!* presenta la oralidad de las calles, de los cómicos que laboran en las plazas; en cambio, en *Morir cantando* se desarrolla más una comunicación poética, sobre todo por parte del personaje del abuelo. Pero ese devenir encuentra un camino en común por medio de la historia de la muerte, esa muerte igualadora de marginales o privilegiados. De ahí que analicemos la obra de César De María en clave alegórica para demostrar cómo el discurso que se opera desde la melancolía nos permite cuestionar el pasado y a la misma muerte.

II. *¡A ver, un aplauso!* y *Morir cantando: teatro de la muerte*

Con respecto a *¡A ver, un aplauso!*, obra teatral de 1989, observamos que el cuerpo enfermo del personaje se muestra como un enigma de su existencia y también de su historia; un enigma que el lector (y, por supuesto, el espectador) deben descifrar. De este modo, el cuerpo casi cadavérico de Tripaloca se transforma en escritura, en un signo, que visibilizará su existencia; por eso los intentos de contar su historia, una reconstrucción de la memoria que se elevaría sobre la ruina de su cuerpo enfermo. En la obra leemos al respecto:

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

TARTALORO. No sé, no sé ...

TRIPALOCA. ¡Pero si tú estabas ahí! Y él preguntó, tartamudeando: "¿Quién es?". ¿Y qué te respondieron, Tarta?

TARTALORO. (*Canta una salsa*). "Yo soy la muerte..., yo soy la muerte..., la muerte soy..."

TRIPALOCA. Era la muerte que venía pa' llevarme (De María, 2019, pp. 36-37).

En esta escena observamos una conversación entre Tripaloca y Tartaloro, cómicos de la calle que refieren el tema, precisamente, de la enfermedad que padece Tripaloca, la tuberculosis, que en los años 80 era un mal que ocasionaba una serie de discriminaciones. Sin embargo, el tono que predomina es la unión de lo oral y lo jocoso. Es una forma de evadir a la muerte. Después de todo, la risa se adelanta al dolor.

Con respecto a *Morir cantando*, obra teatral que fue puesta en escena en plena cuarentena del 2020, utiliza la plataforma del Zoom como medio de difusión,

pero también como parte de la trama. A pesar de que el convivio ha desaparecido en este tipo de puestas en escena, la obra intenta precisamente un acercamiento a partir de la nueva tecnología. La obra trata sobre un abuelo que ha fallecido por coronavirus (covid-19) y que encuentra en el Zoom un medio para comunicarse con sus nietos, Andrés y Mía. Este personaje pretende resolver algunos asuntos del pasado, ayudar a su nieto y, sobre todo, unir a los hermanos (Andrés y Mía). Entonces, estamos ante dos obras teatrales que plantean el tema de la enfermedad y la muerte, y su deseo de alargar lo inevitable, ya que es a partir de la enfermedad que los personajes reflexionan sobre la necesidad de dejar algún vestigio o zanjar los asuntos en esta vida.

En el segundo acto de *¡A ver, un aplauso!* vemos cómo el personaje de Tripaloca intenta asirse a esta vida con todo lo que pueda; la cuestión erótica lo ata a este mundo:

MUERTO I. Muere de una vez, ya qué tanto te agarras...

TRIPALOCA. ¡Nunca! ¡No voy a morirme, podridos malditos!
¡Muéranse ustedes!

MUERTO II. ¡Ya estamos muertos!

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...

MUERTO II. ¡Era una tremenda puta!

TRIPALOCA. No, me quería... (De María, 2019, p. 73).

Vemos una resistencia de parte de Tripaloca, tal como en el abuelo de *Morir cantando*. El paratexto lo anuncia, él ya está muerto, pero aún no se ha despedido, y por eso el abuelo emplea la plataforma del Zoom para comunicarse. Esta idea también se podría ver como una metáfora² del teatro en plena pandemia: ¿no es acaso el uso de esta nueva tecnología lo que ha propiciado que el teatro continúe a pesar de todo, a pesar del abandono, a pesar de la enfermedad, a pesar de la muerte? De ahí, la resistencia de ambos personajes de despegarse de esta vida. El abuelo establece un diálogo que comienza con la búsqueda de unos documentos, pero esto es solo la excusa para prolongar su estadía en este mundo. También Tripaloca, Scheherazade masculina, intenta escabullirse de la muerte por medio del relato de su vida. Esto lo leemos en el segundo acto:

TRIPALOCA. No, no, ¡déjenme acabar mi libro! ¡Tartaloro!

TARTALORO. ¡Dicta, dicta!

TRIPALOCA. Anota la vez que se murió Fosforito, le hicimos un entierro de puros payasos...

MUERTO II. Tú tenías siete años, ¡ni diez tenías! ¡No viste el entierro!

TRIPALOCA. Sí lo vi, yo te voy a decir. Todos eran payasos, hacían el cajón, serruchaban. ¿Había velas? No me acuerdo...

MUERTO I. ¡Acaba de una vez! (*Sacan viejas espadas*).

TRIPALOCA. No me mates, falta un montón.

MUERTO II. ¡Cállate ya!

TRIPALOCA. ¡Pero falta el entierro de Fosforito!

MUERTO I. Basta, ¡basta! ¡Muérete de una vez, Tripaloca!

TRIPALOCA. No, no... Falta mucho... (De María, 2019, pp. 73-74).

La metáfora de la muerte toma cuerpo en los muertos que vienen a buscar a Tripaloca. Es una nueva versión de la *Danza de la muerte*, texto del Medioevo donde la muerte danzaba con los muertos. En el texto de De María, Tripaloca se resiste a “danzar” con la muerte, porque está enfocado en escribir sus memorias.

Tanto Tripaloca como el abuelo procuran que se sepa lo que sucedió en sus respectivos espacios. Y es, precisamente, ese deseo obsesivo de contar lo que los une a este mundo, es la hebra que los sujeta. En el caso de Tripaloca, este personaje refuerza la idea del abandono del Estado. Los enfermos de tuberculosis son tratados como seres abyectos. Es desde la calle y, luego, en la sociedad donde el personaje descubre la estigmatización. Con respecto al personaje del abuelo, debido a que estamos ante una enfermedad inédita, no hay un desarrollo al respecto, pero sí un deseo del autocuidado para cuidar a los otros.

Benjamin afirma que, en el campo de la intuición alegórica, la imagen es el fragmento, la ruina (2007, p. 395). Por eso, Tripaloca observa la enfermedad desde su cuerpo, la ruina de él, puesto que en *¡A ver, un aplauso!* se representa a partir del cómico, lo artificial ruinoso, el legado de un pasado que ahora yace reducido a escombros, en fragmentos. Esta alegoría se hace fuerte cuando aparece la imagen de Francisco Pizarro como personificación de la enfermedad; parece decirnos De

María que el Perú arrastra otra enfermedad que viene desde la Colonia. De ese modo, se establece una analogía entre el cuerpo enfermo de Tripaloca y el Perú:

Tripaloca desfallece mientras huye con Tartaloro, corriendo entre desperdicios.

TARTALORO. Tripa, Tripita, ¿qué te pasa? ¡Co-corre!

TRIPALOCA. No puedo más, ¡no me hagas vomitar sangre!

TARTALORO. De tu boca no sale sangre, Tripa! ¡Va-vamos!

TRIPALOCA. Espera... (*Se sienta al pie de un monumento*).

TARTALORO. ¡Te está mirando! ¡Fran-Francisco Pizarro te está mirando! ¡Te-te va a matá!

TRIPALOCA. Lo que me va a matar es la TBC.

TARTALORO. ¡Mira, mi-mira! ¡Tu cuerpo es el Perú y la TBC es Francisco Pizarro! (De María, 2019, p. 57).

El fragmento y el escombros son la materia más noble de la creación barroca, nos dice Benjamin (2007, 397). Esta idea la podemos extrapolar a la propuesta del dramaturgo peruano: la ruina representada en el cuerpo de un cómico de la calle y un abuelo se tornan metáforas de un país y de un momento.

Las alegorías caducan, al igual que los cuerpos; el objeto perdido en *¡A ver, un aplauso!* es la comedia, de ahí que se produzca una melancolía. El objeto perdido “vive” en el personaje y lo convierte en un muerto en vida; después de todo, su trayectoria final parece ser descansar eternamente en la alegoría.

Walter Benjamin explica:

Si es luego, en la muerte, cuando el espíritu se libera por fin a la manera de los espíritus, también es entonces cuando se le reconoce al cuerpo su derecho supremo. Pues por sí mismo se comprende que sea solamente en el cadáver donde pueda imponerse enérgicamente la alegorización de *phýsis*. Por ello, los personajes del *Trauerspiel* mueren porque solo así, como cadáveres, pueden ingresar en la patria alegórica, Mueren no por mor de la inmortalidad, sino ya por MOR de los cadáveres. [...] Considerada así desde la muerte, la vida es sin duda producción de cadáveres. No solo con la pérdida de los miembros, no solo con las habituales alteraciones del cuerpo que envejece, sino con todos los procesos

de eliminación y purificación, lo cadavérico se desprende trozo a trozo del cuerpo (2007, p. 439).

El personaje de Tripaloca dejará su escrito como marca de su existencia, como huella de un pasado donde la enfermedad se torna en un estigma social, a los que padecen la tuberculosis. En el caso del abuelo, su huella está en el relato que plantea después de muerto, y logra establecer una conexión entre él y su nieto, y entre toda la familia. Ahora, ¿por qué los relatos de personajes muertos en vida o ya muertos? ¿Qué significa eso? La respuesta la tiene Benjamin: solo podían ingresar aquellos que revelaran la *facies Hippocratica*, ya que la alegoría solo se puede desarrollar si se construye sobre la ruina; todo lo que presente vida está impedido. Sin embargo, ambas obras también se mueven en la metáfora, porque, a pesar de la muerte y el dolor, la ternura está presente: Tripaloca tiene a su Tartaloro, su cronista; el abuelo, a su nieto, y en cierta forma una extensión de su vida.

III. A modo de conclusión

La obra del dramaturgo peruano César De María se desenvuelve en los extremos del lenguaje, uno de la calle y el otro de una familia de clase media. Sin embargo, esos mundos representados en su diversidad y con sus propias ideologías se vinculan con el desarrollo del tópico de la enfermedad (tuberculosis y coronavirus). La muerte acosa al joven que se desempeña como cómico en la calle y al viejo que ama la cultura y la literatura. A ambos la muerte los acosa hasta lograr su cometido. De ahí que estemos ante una escritura alegórica, porque al romper con los moldes de la armonía, César de María nos entrega la representación de un cuerpo desecho y otro muerto; por lo tanto, más próximos a la naturaleza, al cuerpo. Lo corpóreo se desempeña como una biografía de los personajes, es la historia de los enfermos, de lo residual. La alegoría solo es viable en la ruina, en la caducidad; por eso las obras estudiadas funcionan como alegorías porque se concentran en la materialidad, en la ruina; sin embargo, quizá la ternura los (nos) salve.

Notas

- 1 Esta obra teatral se observó en el contexto de aislamiento en 2020 vía Zoom.
- 2 En este texto entendemos a la metáfora no como una simple intersección entre campos semánticos ni como desvío de la norma, sino como un campo figurativo que presenta una realidad nueva y una modalidad autónoma (esta es la propuesta de Stefano Arduini, en su libro *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*, de 2000).

Referencias bibliográficas

- Arduini, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.
- Benjamin, W. (2007). El origen del trauerspiel alemán. En R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser (eds.), *Obras. Libro I / vol. 1* (pp. 217-459). Abada Editores.
- De María, C. (2019). *Contra el tiempo. Doce obras de teatro de César De María*. Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.