PENSAMIENTO Y CULTURAS / 2



Laura Paz Rescala (comp.)

Sobre el papel y las tablas:
Miradas al teatro boliviano

TEJIENDO HISTORIAS
Bolivia más allá de sus 200 años

TEJIENDO HISTORIAS
BOLIVIA: MÁS ALLÁ DE SUS 200 AÑOS

TEJIENDO HISTORIAS

Bolivia: más allá de sus 200 años

Coordinación general
Rossana Barragán / María Luisa Soux

Comité editorial
Rossana Barragán / María Luisa Soux / Evgenia Bridikhina / Ximena Medinacelli (†)
Ana María Lema / Pilar Mendieta / José Antonio Quiroga / Alfredo Ballerstaedt G.

Coordinadoras de series
Evgenia Bridikhina / Ana María Lema / Ximena Medinacelli (†) / Pilar Mendieta

Equipo editorial
Alfredo Ballerstaedt G. (editor general) / Ana María Lema Garrett / Claudia Dorado Sánchez
Kurmi Soto / Iván Armando Barba Sanjinez / Fabrizia Palenque Balboa

Compiladores y editores
Evgenia Bridikhina / Nigel Caspa / Guillermo Guzmán Prudencio / Manuel E. Contreras
Andrea Baudoin Farah / Elizabeth Jiménez Zamora / José Octavio Orsag / María Luisa Soux
Paola Revilla / Luis Claros / Laura Paz Rescala / Julio Ascarrunz / Salvador Romero Wayar
Mario Murillo / Eduardo Paz Gonzáles

Autores
Gavi Alavi, Alejandro Almaraz, James Almeyda, Héctor Angarita, Juan Angola Maconde, Soledad Ardaya, Laura Arraya, Julio Ascarrunz, Ricardo Asebey, Virginia Ayllón, Rossana Barragán, Andrea Barrero, Alejandro Barrientos, Andrea Baudoin Farah, Ruth Bautista, Oscar Bazoberry, Sabin Bieri, Evgenia Bridikhina, Erika Brockmann, Fernando Cajías, Luis Marcelo Campos Vélez, Nigel Caspa, Grover Saúl Céspedes, Luis Claros, Isabelle Combès, Manuel E. Contreras, Lorena Córdoba, Bianca De Marchi, Paula de Souza, Andrés Eichmann, Ana María García, Magalí García, Fernando García Yapur, Edgar Gemio Zabala, Camilo Gil, Mauricio Gil, Jere Gilles, Alice Guimarães, Anna Guiteras, Guillermo Guzmán Prudencio, Jorge Hevia, John Hillman (†), Lucio Iñiguez, Luciana Jauregui, Elizabeth Jiménez Zamora, Herbert S. Klein, Ana María Lema, Roxana Liendo, Víctor Hugo Limpias, Oscar Loayza Cossio, Víctor Hugo Machaca, Carlos Macusaya, Oswaldo Maillard, Lupe Mamani, Roger Mamani, Ivanna Margarucci, Cecilia Martínez, Angus Mc Neilly, Ximena Medinacelli (†), Pilar Mendieta, Cecilia Miranda, Antonio Mitre, Luciana Molina Barragán, Luis Gustavo Molinari, Ben Nobbs-Thiessen, José Octavio Orsag, María René Ortiz, Huáscar Pacheco, Laura Paz Rescala, José Peres-Cajías, Gustavo Pedrazas, Paola Pozo, Hernán Pruden, María Soledad Quiroga, Pablo Quisbert, Alber Quispe Escobar, Paola Revilla, Quya Reyna, Pablo Ríos, Liliana Rocha, Omar Rocha, Gonzalo Rojas Ortuste, Salvador Romero Wayar, Karmen Saavedra, Cecilia Salazar (†), Josefa Salmón, Fernando Schrupp Rivero, Hilda Sinche, Kurmi Soto, María Eugenia Soux, María Luisa Soux, Chuck Sturtevant, Juan Manuel Tapia, Silvia Ten, Vladimir Torrez, Andrea Urcullo, Corinne Valdivia, Marcelo Villena, Adrian Vogl, Stacie Wolny, Edwin Yucra, Solange Zalles, María Teresa Zegada, Moira Zuazo, María Cecilia Zuleta

TEJIENDO HISTORIAS
BOLIVIA: MÁS ALLÁ DE SUS 200 AÑOS

Serie
PENSAMIENTO Y CULTURAS

Volumen 2

Sobre el papel y las tablas: Miradas al teatro boliviano

Laura Paz Rescala
COMPILADORA

Laura Paz Rescala
Andrés Eichmann Oehrli
Kurmi Soto Velasco
Laura Helena Arraya Pareja
Karmen Saavedra Garfias
Camilo Gil Ostria
Soledad Ardaya
Alice Guimarães
Omar Rocha Velasco
Marcelo Villena Alvarado

SILEX / SOLYDES / PLURAL / IEB / CIDES-UMSA

Paz Rescala, Laura [comp.]
Sobre el papel y las tablas : Miradas al teatro boliviano / Laura Paz Rescala [comp.] – La Paz, 2026.
484 p. : 21 cm. – (Tejiendo historias: Bolivia, más allá de sus 200 años / Pensamiento y culturas ; vol. 2)

CDD 792.0984

1. Teatro boliviano 2. Artes escénicas – Bolivia 3. Dramaturgia boliviana I. Paz Rescala, Laura [comp.] II. Título.

Edición al cuidado de Iván Barba Sanjinez
Fuente de la ilustración: fragmento de un cuadro de Mario Conde Cruz, sin título

Primera edición: febrero de 2026
ISBN: 978-9917-34-189-5
DL: 4-1-1492-2026

© Laura Paz Rescala, 2026
© Plural editores / Sílex Ultramar, 2026

Diagramación e impresión:
Plural editores
c. Jacinto Benavente Nº 2255
Teléfono: (591-2) 2411018 / La Paz, Bolivia
e-mail: plural@plural.bo / www.plural.bo

Impreso en Bolivia

Esta publicación cuenta con el apoyo de Sílex Ultramar, Fundación SOLYDES y Plural editores. Y con el patrocinio del Posgrado en Ciencias del Desarrollo de la Universidad Mayor de San Andrés (CIDES-UMSA) y del Instituto de Estudios Bolivianos (IEB), de la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA).

El contenido de esta obra es responsabilidad exclusiva de sus autores y no refleja necesariamente la posición de los financiadores, auspiciadores, editores ni de las casas editoriales involucradas. Se prohíbe la reproducción total o parcial de este libro por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, sin el permiso escrito de los/as autores/as y editores/as.

Agradecimientos

A las admirables mujeres que coordinan el proyecto "Tejiendo historias: Bolivia, más allá de sus 200 años", del cual este libro forma parte.

A Ximena Medinacelli (†), quien, antes de partir, se encargaba de la serie "Pensamiento y culturas" del proyecto. Fue una dicha contar con sus consejos cuando emprendimos el viaje hacia este libro. Nos ha hecho falta durante el resto del camino, pero la ilusión con la que trabajaba ha servido de faro.

A todos los investigadores que se embarcaron conmigo en esta aventura (incluyendo aquellos que deben permanecer en secreto por haber llevado a cabo la tan necesaria tarea de revisión).

Índice

Introducción
Laura Paz Rescala 13

Sobre el teatro de Charcas: noticias y debates en autores bolivianos de los siglos XIX-XX
Andrés Eichmann Oehrli 27

Calas en el teatro decimonónico en Bolivia.
Un arte en transformación
Kurmi Soto Velasco 139

El conjunto teatral Nuevos Horizontes: espacio, anarquismo y transformación cultural (1946-1964)
Laura Helena Arraya Pareja 171

Una cartografía de teatros universitarios, populares y barriales (Bolivia siglo XX-XXI)
Karmen Saavedra Garfias 201

Las dualidades de *La calle del pecado*: el gozoso y risorio juego de la parodia
Camilo Gil Ostria 253

La imagen habitada: sobre la historia del Teatro de Los Andes
Soledad Ardaya y Alice Guimarães 285

El teatro boliviano en la encrucijada: rasgos de un cambio en vísperas e inicio del siglo XXI
Omar Rocha Velasco 323

Fantasmas paternos en el teatro boliviano del siglo XXI
Gestos transtextuales en obras de Percy Jiménez, Claudia Eid y Katy Bustillos
Camilo Gil Ostria 363

De jueves a domingo: *La noche del viernes* (Jaime Saenz)
Marcelo Villena Alvarado 407

Autores/as 481



Cuadro de Mario Conde Cruz, sin título.

INTRODUCCIÓN
De las efemérides y lo efímero: una reunión de miradas[1]

Este libro surge en el marco del Bicentenario de la independencia de Bolivia. En este 2025, giro de ese 1825, distintos entes, institucionales o no, van desplegando celebraciones. Cada programa festivo tiene su propia agenda, pero todos coinciden en la cuestión identitaria: es importante que los bolivianos nos sintamos bolivianos. Las fiestas patrias son la ocasión por excelencia para reforzar la necesaria convención, de la cual tantas cosas dependen, de que desde 1825 todos los ciudadanos de este país conformamos algo. Se puede intentar nombrar ese algo, y muchos lo harán; pero, a su vez, se puede plantear una posibilidad de conmemoración que no implique zanjar ningún asunto. Quizá, en el fondo, la mejor manera de conmemorar el hecho de que somos bolivianos sea mantener vivos los cuestionamientos: preguntarnos sobre nuestro pasado y nuestro presente, sobre nuestras instituciones, comunidades, tradiciones, artes, oficios y demás, sin pretender dar respuestas demasiado fijas.

1 Mi trabajo de coordinación de este volumen se realiza en el marco del proyecto "THIS: Theater in Imperial Spain: studying a commercial activity during the first globalization from the perspective of labor and economic history", financiado por la Unión Europea [101150056] - [THIS] - [HORIZON-MSCA-2023-PF-01]. Forma parte, a su vez, del proyecto: "CATCOM/DICAT. Bases de datos sobre la práctica escénica en el Siglo de Oro (ASODAT tercera fase)" [I+D+i PID2022-136431NB-C62].

El teatro ha sido siempre un espacio de cuestionamiento, en gran parte porque requiere de mucha experimentación. Se experimenta con las palabras, con los cuerpos, con el público. Se necesita ir probando, como en un laboratorio, qué hace qué efecto. Qué palabra desata qué concepto; qué movimientos transmiten qué deseo; qué imágenes transportan dónde, etcétera. Por otro lado, el grueso de los creadores teatrales no son solo artistas, sino también expertos tramitadores. La gente de teatro ocupa gran parte de su tiempo gestionando la posibilidad de vivir de su arte y de llevarlo a escena. Porque el teatro no se puede dejar escrito en un papel, sin más; así como la práctica corporal del actor no está llamada a quedarse en una habitación. Hay que llevar el teatro a las tablas y eso implica una constante negociación con las instituciones: otro vasto campo de experimentación, en el que se suele poner en juego nada más y nada menos que la cotidianidad. Así pues, los estudios teatrales nos llevan siempre a mirar hacia las más variadas direcciones.

Al mirar la historia de la práctica teatral en Bolivia, nos encontraremos con una gran cantidad de preguntas que brotaron a lo largo del tiempo y se intentaron responder de distintas maneras. Son asuntos que atañen desde lo administrativo y lo profesional hasta lo filosófico y lo corporal; desde las identidades nacionales hasta los valores universales. Nadie puede, sin embargo, asistir en su plenitud a los hechos teatrales, siempre multidimensionales, que tuvieron lugar en el par de siglos que nos anteceden. Lo único que se puede hacer es mirar y tratar de comprender algo; intentar revivir las ansias pasadas y transformarlas en presentes. Analizar, a su vez, las ansias del presente, el deseo que mueve a quienes hoy se dedican al teatro. Y eso es lo que se propone este libro, dar paso a las preguntas. No se intenta configurar una historia del teatro boliviano; en cambio, nueve investigadores se han reunido para hablar, cada uno desde su perspectiva, acerca de temas y acontecimientos que consideran relevantes.

La portada de este libro está iluminada por el detalle de un cuadro, sin título, de Mario Conde Cruz. En el folio que antecede a esta introducción, hallamos la composición entera. Se observa,

en la esquina superior izquierda, una ventana. Por un juego de perspectivas, nos damos cuenta de que, si alguien mirara desde ese lugar la figura central del cuadro –un hombre que camina hacia la derecha– vería solamente la silueta de espaldas de un caballero, elegante, con traje y con sobrero. A nosotros, que miramos al hombre de perfil, nos parece una sombra en la pared, una mezcla de cuerpo y sombra, difícil de definir. Lo que nosotros vemos, que no se vería desde la ventana, es lo que aparece en plena cabeza del caballero. En medio de la silueta de su rostro, vemos una máscara, como de morenada, que parece que estuviera en otro plano y que mira hacia cualquier dirección. El caballero no lleva la máscara encima, la lleva dentro; parece estar atravesado por la máscara. Es, sin duda, una máscara festiva. La máscara oculta, quién sabe, al caballero, pues nos perdemos su perfil, pero lo revela, sin duda: lleva una suerte de morenada interna. ¿La máscara será su esencia? ¿El disfraz será el perfil, el traje y el sombrero? ¿Será que, en verdad, no hay esencias, sino solo máscaras? Al estudiar el teatro en Bolivia, de alguna manera vemos un país y sus máscaras.[2] Por eso, este libro puede formar parte de la reflexión perpetua sobre quiénes somos y qué hacemos, pero solo puede dar respuestas efímeras. Al fin y al cabo, estamos celebrando, justamente, las efemérides.

Este libro tiene todo que ver con las efemérides. Según el Diccionario de la Real Academia Española, la primera acepción de 'efeméride' es: "acontecimiento notable que se recuerda en cualquier aniversario de él"; en nuestro caso, la Independencia de Bolivia. La segunda acepción, lo que ya es elocuente, vendría a ser "conmemoración de una efeméride"; es decir, la palabra nos conduce tanto al acontecimiento mismo como a su recuerdo. La conmemoración de la Independencia es, en efecto, el contexto de publicación de este volumen. Por otro lado, están las efemérides astronómicas, que son los valores con los que contamos en un momento dado para conocer las posiciones de los planetas y las estrellas. De alguna manera

2 En este mismo libro, Marcelo Villena Alvarado, de la mano de L. H. Antezana y Bataille, hace referencia en cierto punto a esta cualidad de las máscaras que: "ocultan y revelan simultáneamente a la 'verdadera' persona".

tenemos que trazar, aunque sea en el instante, nuestras coordenadas en el universo. Las efemérides astronómicas, de hecho, siempre se han relacionado estrechamente con lo festivo. Las celebraciones atraviesan nuestra historia en forma de espiral, devolviéndonos, una y otra vez, a ciertos acontecimientos: "como marcos, mojones, que transforman la irreversibilidad y linealidad temporal en movimientos cíclicos, estableciendo distintos periodos que vuelven una y otra vez repitiéndose".[3] Doscientos años han pasado, la espiral ha dado otra vuelta, le ha hecho un guiño al Centenario, que también había traído su serie de agasajos y publicaciones, y ha llegado hasta esta fiesta, con todo lo que implica que nuestro planeta se haya introducido en el peregrino siglo XXI.[4]

'Efemérides' vendría del latín *ephemĕris*, que, a su vez, sería un derivado del griego ἐφημέριος, ος, ον (y ἐφήμερος, ος, ον) que, más propiamente, significaría lo efímero, lo que dura un solo día, o lo que actúa el mismo día, o de cada día, cotidiano; sobre esta estela, la forma adjetival ἐφημέρις, ιδος tiene también el significado de memorias históricas o cuentas diarias.[5] En español, esto queda en la tercera acepción de la palabra 'efemérides': "libro o

---

3 Nieves Herrero Pérez, "El lenguaje de la fiesta como patrimonio cultural", en *III Jornadas de antropologías de las fiestas*, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2001, p. 211. Herrero Pérez hace referencia a una corriente de interpretación, preminentemente antropológica, que entiende la fiesta como una modalidad a través de la cual el hombre se relaciona con la existencia misma, con el universo o el todo. Estas ideas suelen recordar entre sus fundamentos siempre el mito del eterno retorno de Mircea Eliade.

4 A propósito, recordemos lo que dice Roland Barthes de la espiral: "El simbolismo de la espiral es el opuesto al del círculo; el círculo es religioso, teológico; la espiral, en cuanto es un círculo remitido al infinito, es dialéctica: sobre la espiral las cosas retornan, *pero a otro nivel*: hay retorno en la diferencia, y no repetición en la identidad (para Vico, pensador audaz, la historia del mundo seguía una espiral). La espiral regula la dialéctica entre lo viejo y lo nuevo; gracias a ella no estamos obligados a pensar: *todo está dicho*, o: *nada ha sido dicho*, sino más bien nada sucede por primera vez y, no obstante, todo es nuevo" ("Réquichot y su cuerpo" [1973], en *Lo obvio y lo obtuso*, trad. de C. Fernández Medrano Paidós, Paidós, Barcelona, 1986, p. 223).

5 Florencio I. Sebastián Yarza (dir.), *Diccionario griego-español*, Editorial Ramón Sopena, Barcelona, 1972.

comentario en que se refieren los hechos de cada día". Entonces, un acontecimiento puntual, efímero por esencia, es lo que marca el inicio, intrincado de significaciones, de las efemérides. Por otra parte, el concepto de lo efímero, como se lee, va de la mano de la necesidad de crear memoria (registro, diario). Necesidad que no es para nada ajena al impulso de celebrar, de crear ritmos cíclicos que permitan sentir que los acontecimientos no se quedan en un momento, sino que regresan y, por ende, tienen un valor duradero o, incluso, definitorio. Son paradójicas las efemérides: lo efímero que trasciende lo efímero. En este sentido, las siguientes páginas harán también de registro o memoria.

La reunión

Este libro, decía, se puede definir como una reunión de investigadores que han reflexionado sobre el teatro en Bolivia. Asistiendo a la reunión, una de las primeras cosas que sale a relucir es lo difícil que es delimitar. ¿Cuáles son los lindes espaciales y temporales del teatro boliviano? La cuestión no es simple. Lo normal si consideramos que el teatro es una actividad muy migrante. No suele reconocerse en lo estanco y, además, está bien equipado para despintar fronteras y tranzar nuevas rutas. Los autores de este libro, de distintas formas, hacen eco de esta realidad. Andrés Eichmann Oehrli, en el capítulo inaugural, se adentra de lleno en los senderos de lo que podríamos llamar el pasado –ancestral y no tan ancestral– del teatro boliviano. De su mano, ya de entrada, podemos preguntarnos: ¿cuándo el teatro empieza a ser boliviano? No encontramos respuestas contundentes. Al contrario, vemos cómo, desde los procesos independentistas, el pasado colonial, lejos de desaparecer, entra en constantes y cambiantes tensiones con los proyectos identitarios de una nueva República.

Eichmann presenta un riguroso recorrido por la obra de quienes durante los siglos XIX y XX han estudiado, desde Bolivia, el teatro que se había producido en este mismo territorio durante el periodo colonial y el prehispánico. Este territorio vendría a ser,

más o menos, el de la antigua Audiencia de Charcas (de límites, de por sí, también ambiguos). Vemos cómo se han hilvanado discursos variados, algunos más documentados que otros. Ciertos discursos buscarían solo aportar la mayor cantidad de información posible, colaborar con la historia. Y lo harían, aunque, de cuando en cuando, tropezarían con datos erróneos que, en efecto cascada, se introducirían en los discursos sucesivos. Otros discursos tendrían una agenda ideológica: en general, tratar de olvidar el pasado colonial y dirigir la mirada hacia otro lado, por ejemplo, hacia más atrás, hacia el mundo prehispánico. El problema entonces sería que, en la desesperada búsqueda de las raíces no occidentales del teatro boliviano, no pocas veces se habría acabado occidentalizando el pasado indígena para que respondiera a anhelos que distaban de ser los suyos. Eichmann analiza estas cuestiones y nos ofrece algo por lo que estaremos siempre agradecidos: una labor de historiografía, una historia de la manera en la cual se comenzó a trazar –a momentos a inventar– la historia de la estirpe del teatro boliviano.

Kurmi Soto Velasco, desde el título de su contribución, evoca la naturaleza voluble del teatro, su tendencia a "transitar", a caminar al lado de la sociedad y a adecuarse a su paso. Le interesa, en particular, el teatro del siglo XIX, una época que define como nacimiento y pasaje. Da pie a sus reflexiones analizando la manera fragmentaria en la cual, hasta el día de hoy, se conformaría una historia del teatro decimonónico. Mira el entramado y ve "una historia a retazos". Sin embargo, mientras recolecta algunos de estos retazos de memoria, nos muestra algo que es central en su propuesta: la imbricación del teatro con lo social y lo político. En un segundo momento, hace otro viaje en el tiempo para contarnos cómo, desde la mirada de la prensa periódica del siglo XIX, se retrataba el trabajo de los dramaturgos y comediantes de la época. A punta de ideales éticos y estéticos, un concepto de nación se habría estado configurando y, según muestra la autora, el teatro acompañaría la fiesta cívica en su afán por expandir los nuevos preceptos. La construcción del recinto del Teatro Nacional funcionaría como símbolo de este proceso. En la edificación del arte teatral y de la nación misma, Soto considera que el drama histórico tendría un

lugar particular y aborda la cuestión de la representación del pasado colonial e incluso de las luchas independentistas.

De esta forma, los trabajos de Eichmann y Soto se complementan. Si Eichmann se preocupa por la manera en la que se escribió la historia teatral de los tiempos precedentes a la República, Soto se interesa por la manera en la que se escribió la historia teatral del siglo XIX y, además, observa cómo el teatro, en un momento de entusiasmo republicano, se volvió agente en la creación de una identidad colectiva.

Con los siguientes estudios, entramos de lleno en el siglo XX. Llegamos a una Bolivia que, aunque joven, trae a cuestas una historia accidentada. Laura Arraya Pareja estudia el caso de Nuevos Horizontes (1946-1965), conjunto teatral dirigido por Liber Forti. Nos ubica en una Bolivia que tenía muy frescas las heridas de una de sus guerras más sangrientas: el Chaco. Los efectos de la posguerra, dice la autora, habían conducido a una gran inestabilidad política y habían atizado las demandas sociales. Los sindicatos estaban al pie del cañón. En este contexto, Forti y su agrupación propondrían, desde Tupiza, importante centro minero, un teatro forjado con los ideales del anarcosindicalismo. Arraya da mucha importancia a los espacios que va "ocupando" la compañía en sus giras. Con un hato de arte y conciencia social, los actores se dirigirían a poblaciones dedicadas al trabajo y olvidadas por los emprendimientos culturales de la nación. La autora pretende mostrar cómo el teatro resignifica los territorios, se acerca a los trabajadores y alienta su lucha. Remarca, a su vez, que Nuevos Horizontes, tropa pionera en distintos niveles, contaba con imprenta y librería, lo que, junto con el apoyo de los sindicatos, habría permitido que se sostuviera económicamente.

El caso de Nuevos Horizontes es esencial a la hora de pensar en la historia del teatro en Bolivia. El tema de las fronteras está a flor de piel. El Chaco era, de hecho, un sangriento recordatorio de lo cuestionables e inestables que eran los confines de lo nacional: tanto a nivel geográfico como social. Un país indígena, que derramaba sangre indígena, y cuya élite era blanca. Un país que difícilmente había dejado de ser colonial. Nuevos Horizontes

cuestiona fuertemente la manera en la cual se conformó la nación, mira con recelo las altas esferas del Estado y vuelca su atención hacia los trabajadores. Podríamos decir que, para la agrupación de Liber Forti, de origen argentino y de formación internacionalista, Bolivia no era sus fronteras o sus instituciones, era esencialmente quien la trabajaba desde abajo y desde adentro (literalmente, pues los trabajadores con los que más trataba eran los mineros). Esta agrupación, por otra parte, en ese mismo afán de valorizar el trabajo, buscaba que sus actores pudieran vivir de su arte, lo que fue un impulso sin precedentes para la conformación de un teatro profesional en el siglo XX.

Karmen Saavedra Garfias, por su parte, nos propone una cartografía, entendiendo esta como: "principio ordenador de la diferencia que cuestiona todo intento de clasificación en apartados estancos". Quiere trazar mapas provisorios, que sirvan más para explorar que para delimitar. De esta forma, nos invita a recorrer los intrincados caminos que –más o menos desde mediados del siglo XX– toman tres manifestaciones teatrales: el teatro popular, el teatro barrial y el teatro universitario. Manifestaciones que, por su modo de operar, surgirían en oposición a prácticas consideradas hegemónicas o elitistas. El teatro popular sería la manifestación más abarcadora, y la más difícil de trazar, pues no tendría fronteras territoriales ni institucionales. Las tres manifestaciones cruzarían caminos constantemente, como suele suceder en los mapas, pero conducirían también hacia distintas direcciones. Saavedra nos presenta un trabajo de historia en el cual da cuenta de los que serían, para ella, los principales hitos de dichas prácticas teatrales. Nos habla de sus espacios, sus escenarios, a los que, al igual que Arraya, concede gran significación. Nos habla de sus protagonistas, sus teatreros y sus espectadores. Nos da señales de sus tiempos, sus auges y sus ocasos. En suma, nos lleva a comprender que estamos ante tres expresiones complejas que constantemente reconfiguran el mundo del espectáculo público.

Un nombre que difícilmente podía faltar al mirar el teatro boliviano del siglo XX es el del afamado empresario, actor y dramaturgo Raúl Salmón (1926-1990), quien conquistó los escenarios –sobre

todo paceños– desde la década de los cuarenta. El éxito de Salmón tuvo que ver en gran medida con que ponía en escena tramas y personajes inspirados directamente en la sociedad urbana local. Normalmente se ubica a Salmón en la corriente del Teatro Social y se lo vincula también con conceptos más ambiguos como teatro costumbrista, teatro popular[6] o, incluso, teatro nacional. Camilo Gil Ostria, desde una posición contestataria, se expresa al respecto.

Dicho investigador, en su primera intervención, realiza un estudio de una de las obras más tempranas y exitosas de Salmón: *La calle del pecado* (1944). Decide que es hora de zambullirnos en el texto mismo. Para él, la clave del caso estaría en despojarnos de todas las grandes categorizaciones y dejar que las palabras nos conduzcan hacia donde les plazca: en este caso, la risa. Gil Ostria propone que la parodia es el gesto que caracteriza *La calle del pecado*. En la obra, que gira alrededor de un 'figón', las dualidades, las ambivalencias, darían el compás. No habría dónde buscar lo unívoco o lo moralizante, pues Salmón parodiaría todo lo que toca, desde el *Edipo Rey*, pasando por el prostíbulo, y llegando hasta aquellas figuras que podrían considerarse "burguesas". De seguro, esta propuesta puede llevar a debates, pues habrá quien defienda la necesidad de remarcar el valor social de las obras de Salmón; sin embargo, en una cosa la mayoría podríamos coincidir: la urgencia de que se lean efectivamente –ojalá con rigor– los textos teatrales de nuestra historia (algo que se ha hecho mucho menos de lo que cualquiera podría imaginar).

Ahora bien, los investigadores presentes en esta reunión nos conducen a dar otro salto temporal. Nos movemos hasta 1991, cuando surgió el Teatro de los Andes. Fundado por César Brie –otro argentino que creía poco en las fronteras–, este conjunto marcó el devenir del arte escénico en Bolivia.

---

6 Karmen Saavedra, que en anteriores ocasiones se ha ocupado ampliamente de la obra de Raúl Salmón, en la colaboración que realiza para este volumen no lo hace porque no relaciona directamente a este creador con ninguna de las manifestaciones teatrales de las que habla. No cree que estemos ante un caso de lo que ella llama teatro popular por el *modus operandi* de las compañías de Salmón, tan similar al del teatro que la autora define como hegemónico o elitista.

En este marco, nos encontramos con el regalo que brindan a este libro Soledad Ardaya Morales y Alice Guimarães, ambas actrices del Teatro de los Andes. Ellas nos cuentan la trayectoria del conjunto desde su propia experiencia y la de otros actores que entrevistan para la ocasión. Hacen un recorrido histórico que se divide en dos etapas. La primera va desde 1991, cuando el conjunto se crea y se establece en la hacienda Lourdes de Yotala, hasta el 2009; la segunda, todavía en curso, comenzaría el 2010, luego de la desvinculación de César Brie y el cese de la vida comunitaria. La primera se caracterizaría por la conformación de una metodología de trabajo para el grupo; la segunda pasaría por una redefinición y relaboración de dicha metodología. Las autoras hacen hincapié, justamente, en el método: una dramaturgia, dicen, de la escena más que del texto. Nos dejan ver los entretelones de la creación del lenguaje teatral. Creación que pasaría sobre todo por la técnica de los actores, quienes ofrecen sus cuerpos, sus voces, sus vivencias, para que así surjan imágenes teatrales: "imágenes habitadas", "imágenes metáforas", eso que nosotros veríamos luego en escena. Las autoras no se limitan a explicar. Su texto se construye de manera singular: a modo de *performances*, hallamos tres "interrupciones" entrelazadas en el discurso. Son tramos en los que la palabra se despega del tono ensayístico, vuela a Yotala y reconstruye momentos precisos, recuerdos, imágenes. Quizá para que el lector sienta que se le abre una pequeña ventana, algo indiscreta, para curiosear en eso que sucedía en la hacienda.

Omar Rocha Velasco, por su parte, inicia su colaboración con un acápite dedicado al Teatro de los Andes. Muestra el contexto teatral latinoamericano en el que emergió y define su hacer artístico como: "una dramaturgia andina y comunitaria, capaz de universalizar lo local y localizar lo universal". Un reto, en definitiva, para las fronteras impuestas por las grandes instituciones. El investigador da cuenta, también, de la importancia del conjunto en cuanto espacio de profesionalización teatral; los actores, al menos por un tiempo, convivieron por ser actores y vivieron de ser actores. Una renovada conciencia de grupo, de colaboración, habría estado en la base, ya sea de la sostenibilidad económica, ya sea de la propuesta

estética. Rocha se interesa sobre todo por el rol del Teatro de los Andes en el periodo que denomina "la encrucijada", es decir, el tránsito, también simbólico, del siglo XX al XXI. Dirige la mirada hacia dramaturgos y directores que atravesaron la tensión de dicha encrucijada. Se centra en los casos de Eduardo Calla y Diego Aramburo. Ellos estarían influenciados por el Teatro de los Andes y sus carreras habrían sentido el impulso que propició el conjunto; sin embargo, poco a poco, con sus textos y montajes explorarían nuevos senderos. Se distanciarían del teatro de grupo para emprender búsquedas creativas individuales. En estas exploraciones, pondrían en entredicho algunas de las bases mismas de lo que tradicionalmente se entiende por teatro, como la comunicabilidad del lenguaje o el pacto ficcional. Rocha estudia los rasgos de este teatro que va a caballo entre los siglos, pero evita caer en grandes generalizaciones para más bien invitarnos a asistir a una escena teatral colmada de preguntas –a veces corta de respuestas– y abierta a la innovación.

Camilo Gil Ostria, en su segunda contribución, parte de un concepto: la transtextualidad. Entendida esta, de la mano de Genette, como "todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos". El autor estudia tres obras: *Los B. Apolíticas consideraciones sobre el nacionalismo. Vol. I.* (2011) de Percy Jiménez, *Príncipe* (2022) de Claudia Eid y *La gallina asintótica* (2021) de Katy Bustillos. El estudio de la transtextualidad permitiría ver cómo estas tres obras se relacionan con la tradición teatral, tanto dramatúrgica como escénica, que las antecede y las acompaña. En este sentido, se da particular importancia al estudio de la figura simbólica del Padre. El autor, nuevamente, nos plantea una incursión en las entrañas del texto dramático, esta vez para observar, entre otras cosas, cómo Jiménez, Eid y Bustillos se cuestionan sobre el lugar de su arte en el entramado de una historia literaria, social y esencialmente humana.

El libro se cierra con un texto de Marcelo Villena Alvarado. Trata de las tres piezas dramáticas que se conocen de Jaime Saenz: dos "libretos" para una ópera –colaborada con Alberto Villalpando– que nunca llegó a consolidarse y un "poema teatral"; es decir, los libretos: *La máscara* (1972) y *Perdido viajero* (1974), y la obra en tres "escenas" *La noche del viernes* (1974). La ubicación de este trabajo

al final del todo se debe a que se plantea una lectura que, además de adentrarse en los textos dramáticos, recorre la historia de las tres piezas. Una historia en la que se juega el hecho teatral en toda su complexidad o la *idea teatro* de Badiou; un andar que comenzaría en los setenta, pero daría vueltas hasta el 2022, cuando un domingo se estrena *La noche del viernes*, o incluso hasta este mismo volumen, en el cual toca a Saenz dialogar con los aquí presentes. Se estudia la composición de las tres piezas: la idea de la que parten, el ritmo con el que avanzan, el tratamiento de la acción, el tiempo y el espacio, la creación de imágenes teatrales. La composición estaría marcada por la forma de la espiral, que caracterizaría las diferentes búsquedas que se emprenden en las obras. Si bien se tocan ciertos temas clásicamente saenceanos, como la búsqueda de la identidad nacional, del ser boliviano, que trasciende a una búsqueda del ser, a secas, o a un contacto con lo absoluto, también se muestra cómo Saenz, a momentos, se desprende un tanto de dichas búsquedas y deja girar, entre *rapto* y *rapto*, de manera quizá más lúdica, la rueda del lenguaje.

Llegados al cierre de la reunión, podemos comprobar que el estudio del teatro boliviano se viene realizando desde diferentes perspectivas que conducen, a su vez, a diferentes metodologías de trabajo. Andrés Eichmann, Kurmi Soto, Laura Arraya y Karmen Saavedra participan en esta ocasión con contribuciones, aunque muy distintas, todas de carácter preminentemente histórico. Camilo Gil y Marcelo Villena Alvarado proponen, ante nada, análisis meticulosos de los textos dramáticos; es decir, estudios de carácter principalmente literario. Omar Rocha se presenta con un enfoque híbrido que articula el análisis histórico con el literario. Soledad Ardaya y Alice Guimarães, actrices, llegan con una aproximación particular pues, si bien cuentan una historia, lo hacen desde su propia experiencia, desde sus recuerdos, los testimonios de sus compañeros de grupo y la memoria de sus propios cuerpos. Se trata de una reunión surtida, como buen patio de comedias.

La reunión nos lleva también a cuestionarnos sobre el presente del teatro en Bolivia. La espiral se activa de nuevo pues muchas de las ansias que llevaron a los hitos teatrales del pasado siguen

cobrando vida, cada vez de nuevas formas. La búsqueda de un lenguaje teatral 'propio' o 'nuevo', por ejemplo, es algo que se repite constantemente. Los hallazgos no han sido pocos, pero han sido siempre efímeros, porque, como se aprecia en este libro, lo propio y lo nuevo son entes fugitivos. La búsqueda, sin embargo, es lo que importa y, mientras se renueve, el teatro estará vivo. Pasando al lado más concreto, y más urgente, de la producción teatral, la lucha de los creadores –dramaturgos, directores, actores, etc.– por su oficio, porque se reconozca como tal y se remunere, es otro tema que vuelve y vuelve. Si viajamos al siglo XVI, encontraremos ya esta lucha en el territorio; recorrerá todo el periodo colonial, cobrará cuerpo de manera diferente al tener que tratar con la administración republicana y sigue presente. Una deuda pendiente con quienes hacen que podamos, de cuando en cuando, darnos a la importante tarea de ser espectadores.

Laura Paz Rescala

Sobre el teatro de Charcas: noticias y debates en autores bolivianos de los siglos XIX-XX[1]

Andrés Eichmann Oehrli

1. Introducción

En otros trabajos he procurado recuperar algunas joyas del pasado literario de Bolivia. He comprobado que estas, que aparecen dispersas o en "bolsones", vistas en conjunto podrían compararse con auténticas cordilleras, o con los inmensos ríos del Oriente del país. He procurado entender cómo se hizo posible el olvido casi completo de tales creaciones. Entre otros factores, creo haber identificado dos que acaso puedan considerarse decisivos. De un lado, el hecho de que, aunque nuestra sociedad tiene (y tuvo, desde la segunda mitad del siglo XVI) excelentes autores y artistas, en general se trató de individuos solitarios, casi nunca de escuelas. El otro factor, de mucho mayor peso, es la periódica "producción de amnesia" que resultó de las pretendidas refundaciones que sufrió la comunidad boliviana, que se han ido dando desde el último tramo del siglo XVIII.[2]

1 Deseo agradecer a las personas que hicieron la evaluación de este trabajo como *peer reviewers*, por sus generosas y excelentes observaciones y sugerencias. Ellas me han permitido mejorar el trabajo que se presenta en estas páginas.

2 Véase Andrés Eichmann Oehrli, "La literatura perdida de Charcas colonial: el rescate de una herencia olvidada de Bolivia", en *La crítica y el poeta. Siglos XVI y XVII*, Mónica Velásquez Guzmán y Andrés Eichmann Oehrli (eds.),

En estas páginas vamos a recorrer un camino dos veces centenario, y podremos dimensionar los olvidos y las parciales recuperaciones de la memoria, así como algún espejismo que ocupó nuestro campo visual. Como podrá verse, en el siglo XIX es muy poco lo que se llegó a decir. Primero seguiré cronológicamente los aportes de distintos autores que se han ocupado de nuestro pasado teatral, muchos de los cuales coincidieron (como es lógico) en abordar las mismas piezas (la muerte de Atahuallpa y el drama *Ollantay* aparecen por todas partes). Espero no haber omitido a ninguno que haya hecho aportes de relieve. A continuación, dedicaré algunas páginas al debate que se produjo en torno a si hubo o no teatro prehispánico, ya que no es posible hablar de nuestro teatro del periodo colonial sin tocar este punto, al haber sido objeto de discusión en torno a piezas que, puestas por escrito en los siglos XVII o XVIII, han llegado hasta nosotros. Sobre el teatro indígena propongo algunas precisiones, dado que hay diversas formas de definir la actividad escénica, y vale la pena intentar comprender lo que algunos cronistas y otros autores quisieron decir cuando hablaron de teatro de los incas y de otras culturas. También se verán los debates sobre algunas de las obras más tratadas a lo largo del tiempo. El panorama de tales debates quedará más claro, me parece, acudiendo al concepto de "piezas de comparsa", cuyo curso vital continúa en comunidades de nuestras tierras altas. Estas las veremos al final.

2. Siglo XIX

Como sabemos, los acontecimientos de 1825 supusieron el comienzo de la vida republicana e independiente. Tal vez "demasiado

---

Instituto de Investigaciones Literarias / Carrera de Literatura UMSA / Plural, La Paz, 2022, pp. 17-64; "La literatura en Charcas: factores que favorecieron su cultivo", en *Cuatro siglos de literatura en Bolivia en el horizonte del bicentenario republicano (1825-2025)*, Iberoamericana / Vervuert / 3600, Madrid / Frankfurt / La Paz, 2025; y "Los constructores del olvido. Propuesta para una historia de la literatura de Bolivia arrancando en el siglo XVI", *Revista Estudios Bolivianos*, 40, junio de 2025, pp. 41-54.

independiente", si se considera que (junto con las ventajas que trajo consigo el emprender un proyecto de país) se produjeron innecesarias rupturas, tanto temporales como espaciales. Se intentó romper con el pasado, cosa poco menos que imposible; se rompió, en el espacio, con países que pasaron sucesivamente de "hermanos" a "vecinos" a menudo muy incómodos, con los que se estuvo en guerra; y se verificaron rupturas internas.

La ruptura con el pasado es de sobra conocida. Trajo consigo una marcada limitación para valorar cualquier cosa que hubiera ocurrido antes de la creación de la República. Fueron muy pocos los escritores que dieron algún valor a las creaciones de siglos anteriores, no solamente por prejuicios variados, sino porque, además, su sensibilidad, ya condicionada por la moda francesa, estaba lejos de poder apreciar piezas del Siglo de Oro.

Vicente Ballivián y Roxas (1810-1879), aunque no se ocupó del teatro del pasado virreinal, publicó los *Anales de la Villa Imperial de Potosí*, de Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela[3] (1676-1736). No lo hace muy a gusto, ya que afirma reproducir el texto

> sin quitar ni añadir nada a su tenor literal, muchas veces ni muy decente en las ideas ni muy pulcro en su lenguaje. Tales lunares pintan la época en que fueron escritos; y para conocer a fondo una época es preciso no solo saber la marcha de los sucesos públicos, sino los defectos morales de ella, que prueban el estado de ilustración y cultura o de ignorancia y atraso durante ese tiempo.[4]

A lo largo de sus páginas encontramos datos y referencias que permiten saber algo sobre el teatro en el siglo XVII. Por ejemplo, en 1649 unos jóvenes publicaron un pasquín en verso contra el corregidor, acusándolo de hipócrita (pretendía ser el promotor de la moralidad), que decía lo que sigue:

---

3 Consigna como nombre del autor "Bartolomé M[artí]nez y Vela".

4 Vicente Ballivián y Roxas, *Archivo boliviano. Colección de documentos relativos a la historia de Bolivia, durante la época colonial, con un catálogo de obras impresas y de manuscritos que tratan de esa parte de la América Meridional. Tomo 1*, Franck Vieweg, París, 1872, pp. 10-11.

Hoy la farsa es excelente,
con actores de valor:
el uno es corregidor
y el otro su teniente.
Hacen papel, al presente,
de galanes de faldilla;
las farsantas son de astilla.
Porque la Villa lo sepa,
el teniente es de la Chepa
y el *pasmado* de Anitilla.[5]

Las metáforas del pasquín no serían posibles si los autores y sus lectores no frecuentaran representaciones teatrales.

Para el año 1653 consigna Arzáns que

> Había cuatro compañías de farsantes; y representábanse en su gran coliseo lucidas comedias todos los domingos y días de fiesta; y de solo entradas, cada comedia importaba 3 o 4 mil pesos de a 8, sin los balcones y demás asientos, que era una gran renta para los pobres del Hospital Real, pagando por cada balcón, donde cabía una familia, 4 o 5 pesos de a 8 reales.[6]

De modo que, a partir de esta publicación, pasó a estar al alcance de la mano de cualquier estudioso este tipo de datos que transmite Arzáns.

Nicolás Acosta (1844-1894) es el primer autor boliviano, de los que he registrado, que se ocupa de algún aspecto del teatro en nuestro periodo colonial.[7] Posiblemente por herencia del medio en el que le tocó vivir, manifiesta una injustificada arrogancia hacia el

---

5 Bartolomé Mnez. y Vela [*sic pro* Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela], "Anales de la Villa Imperial de Potosí", en Vicente Ballivián y Roxas, *Archivo boliviano*, 1872, pp. 283-490 (p. 395).

6 Ibídem, p. 408.

7 A lo largo de estas páginas se verá que utilizo indistintamente las palabras "colonial", "virreinal" o "indiano". Ocurre que cada una de ellas tiene una mayor o menor carga teórica o ideológica, y acaso la utilización de las tres permita "descargarlas" para que solamente designen, al menos en este trabajo, un periodo histórico.

pasado, al afirmar que en La Paz "[e]l primer teatro fue construido grotescamente a mediados del siglo pasado [es decir el XVIII] en el lugar que hoy ocupa la casa de los señores Macías (Calle del Mercado)".[8] Por los motivos ya indicados, para su generación, todo lo que procediera del periodo previo a la República debía ser así, grotesco. Al igual que la mayoría de sus contemporáneos no tuvo, posiblemente, acceso a ninguna de sus extraordinarias creaciones, y por ello imaginaría que todo sería deplorable. Fuera de ello, Acosta piensa que en la época virreinal no hubo afición al teatro en La Paz. Después de confesar que no poseía datos de cuándo se representaron las primeras "comedias y tragedias" (lo que parece delatar desconocimiento del teatro aurisecular y de su cultivo sostenido también durante el siglo XVIII), afirma que en dicho siglo "solo se exhibían loas".[9] Es posible que la única noticia que le hubiera llegado haya sido la publicación, por parte de José Rosendo Gutiérrez, de una loa que se representó en 1786 en honor del gobernador intendente Sebastián de Segurola.

Por su parte, José Rosendo Gutiérrez (1840-1883) se tomó el trabajo de hacer (o de encargar) un traslado de la mencionada loa de 1786, en papel de oficio, y de lograr dos veces su publicación. En efecto, la pieza salió en 1878 en *El Comercio* de La Paz, en dos entregas, con una pésima calidad,[10] y otra vez en 1879,[11] con algunas enmiendas, pero también muy deturpado. El subtítulo del volumen indica que reúne materiales relativos a los sitios de La

8 Nicolás Acosta, *Guía del viajero en La Paz. Noticias estadísticas, históricas, locales, religiosas, templos, hoteles, edificios, antigüedades, etc.*, [Imprenta de la Unión Americana] Fondo Editorial Municipal Pensamiento Paceño, La Paz, [1880] 2018, p. 67.

9 Ibídem, p. 67.

10 Se puede consultar en la Hemeroteca de la Universidad Mayor de San Andrés. La primera entrega está en *El Comercio*, martes 8 de octubre de 1878, núm. 114, año I, pp. 3-4, en una "sección" intermitente titulada *Historia nacional*; la encabeza el rótulo "Documentos inéditos para la Historia Nacional [Col. J.R.G.]". La segunda se encuentra en el núm. 116, del 12 de octubre del mismo año, pp. 2-3.

11 José Rosendo Gutiérrez, *Documentos para la Historia antigua de Bolivia sacados de la biblioteca de J. R. Gutiérrez. Sitios de La Paz y el Cuzco. 1780-1781. Tomo primero*, Imprenta de la Unión Americana, 1879, pp. 109-116.

Paz y el Cusco en 1780 y 1781. La loa aparece sin ninguna fecha, y los documentos anteriores y posteriores son de 1781, lo que llevó a futuros investigadores, como veremos, a pensar que había sido escrita y representada en 1781 (uno de ellos sugiere, con alguna vacilación, 1782).

Fuera de ello, el bibliógrafo paceño también conservó en su colección documental un cuaderno manuscrito que contiene dos entremeses, *El castigo de un celoso*, del madrileño José Julián López de Castro (1723-1763), y *Las conclusiones* de Antonio de Zamora (1665-1728), lo que muy probablemente delata su utilización en La Paz.[12]

Del teatro en el Oriente boliviano tenemos apenas alguna noticia que transmite el naturalista francés Alcide d'Orbigny (1802-1857), quien recorrió parte de Bolivia desde 1830 hasta principios de 1832 por encargo de la Sociedad de Historia Natural de París. Entre 1839 y 1843 publicó varias obras en las que hace detalladas descripciones, también gráficas, de las zonas recorridas: las especies minerales, vegetales y animales, la orografía, observaciones antropológicas, lingüísticas e históricas de los pueblos con los que tomó contacto. Entre otras localidades, visitó la misión de Santa Ana de Chiquitos con el gobernador, quien lo acompañó también a casi todos los demás pueblos de las exmisiones. Es de suponer que este aprovechó la agradable compañía del científico francés para recorrer el territorio a su cargo. Los habitantes del pueblo estaban sobre aviso de la visita del representante del Gobierno boliviano y de su ilustre compañero, que venía recomendado por el presidente Andrés de Santa Cruz, de modo que los recibieron con la pompa tradicional, heredada de la época indiana: danzas y cantos, arcos de triunfo, juegos, etc. Durante los dos días siguientes a su llegada,

> la musique ne cessait de jouer, tandis que les jeunes gens des deux sexes dansait ou chantait des *guainito*, espèces de couplets nationaux très simples et très-naïfs, dont les chanteurs altéraient le texte espagnol de telle manière qu'il était quelques fois impossible de le

12 Véase Andrés Eichmann Oehrli, "El teatro en La Paz a fines del siglo XVIII y el proyecto de la Ilustración", *Autoctonía. Revista de Ciencias Sociales e Historia*, vol. IV, n.º 2, julio-diciembre, 2020, pp. 269-282.

> comprendre. L'un des soirs on me donna une représentation du *Doctor Borrego*, pièce bouffonne, exécutée sur un théâtre, au milieu de la place. Les Indiens danseurs vinrent nous chercher au gouvernement et nous y conduisirent en dansant. La pièce a pour sujet des domestiques qui, en absence de leur maître, médecin célèbre, administrent des remèdes à des malades, et les tuent tous les uns après les autres. Les indiens jouèrent leurs rôles avec beaucoup de gaîté, et leur espagnol estropié n'ajutait pas peu à l'intérêt de la charge.[13]
>
> [La música no cesó de sonar, mientras que gente joven de ambos sexos danzaba o cantaba *guainitos*, género de coplas nacionales muy simples y muy ingenuas, alterando los cantores el texto español de tal modo que quedaba en ocasiones incomprensible. Una de las veladas se me obsequió una representación del *Doctor Borrego*, pieza jocosa, que representaron en un teatro en el centro de la plaza. Los indios danzantes vinieron a buscarnos a la sede del gobierno y nos condujeron bailando. La pieza tiene por asunto a unos criados que, en ausencia de su patrón, célebre médico, administran medicinas a enfermos y los matan a todos, unos después de otros. Los indios interpretaron sus papeles con mucho contento, y su español deformado añadía no poco interés a la exageración burlesca].

Aunque la representación teatral ocurrió en la tempranísima República, la he incluido por la época en que fue escrita y, además, porque podemos suponer que estaba en el repertorio de la comunidad de Santa Ana desde hacía al menos algunos años.

Balance

Esto es todo lo que, hasta donde tengo noticia, se dijo e hizo en o sobre Bolivia y su teatro del periodo indiano durante el siglo XIX. Como se puede ver, aparecen unas pocas noticias, tanto del

13 Alcide D'Orbigny, *Voyage dans l'Amérique meridionale […]*, t. II, Paris / Strasbourg, P. Bertrand / V^e^. Levrault, 1839-1843, p. 604. La traducción que sigue es propia. El *Entremés del Doctor Borrego* fue publicado sin indicación de fecha en Sevilla, por la viuda de Diego López de Haro, la cual estuvo activa a mediados del siglo XVII. Puede accederse a él en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (https://www.cervantesvirtual.com/obra/entremes-del-doctor-borrego).

Occidente como del Oriente del país. Las piezas de las que se habla, que son muy pocas, están accesibles hoy. De ellas, la única que se conocía producida en el país (la loa a Segurola), obtuvo el honor de las letras de molde gracias a José Rosendo Gutiérrez. Y ya se puede valorar la figura de Arzáns (si bien todavía no con su monumental obra, la *Historia*, sino con la más breve que también debemos a su mano, los *Anales*) y, gracias a los datos que consigna, conocemos algo de la actividad escénica del siglo XVII.

3. Siglo XX

Como podrá verse, al menos hasta donde llegan mis noticias, pasaron varios decenios hasta que se produjeron los primeros aportes en relación con el teatro del periodo virreinal. Por lo demás, se alternaron periodos de aceleración y otros de un cierto estancamiento, además de uno que otro espejismo, como ya adelanté, que nos logró encandilar o, al menos, distraer.

3.1. Gustavo Adolfo Otero (1942-1943)

Es este el primer autor que intenta dar alguna noticia sobre el teatro del periodo indiano. En 1942 publica *La vida social en el coloniaje*, cuyo último capítulo dedica al teatro, a la música y a la danza. Como es habitual en él, mezcla varios tipos de noticias. Las hay difusas, como la que sigue: "Muchas de las obras teatrales primitivas de la colonia, que tenían cierto aire de escolaridad, algunas escritas en idiomas vernáculos, fueron obra de los jesuitas".[14] No ofrece datos para apoyar lo que dice, aunque no todo está descaminado. Otras son algo más precisas, porque sigue a Arzáns (en los *Anales*), cuando introduce (imperfectamente) la cita de este autor que vimos arriba, en que se refiere a las cuatro compañías de farsantes.[15] Otro

14 Gustavo Adolfo Otero, *La vida social en el coloniaje. (Esquema de la historia del Alto Perú, hoy Bolivia, de los siglos XVI, XVII y XVIII)*, La Paz, Editorial "La Paz", 1942, p. 390.

15 Ibídem, p. 390.

tipo de noticia que ofrece Otero debería confirmarse con datos de archivo antes de que pueda ser tomado en serio. Por ejemplo:

> En La Paz también hubo gran afición a esta clase de espectáculos públicos. […] La más famosa representación que se hizo en La Paz, fue al expirar la dominación española, por el Colegio Seminario, con el objeto de lograr que el sanguinario jefe realista Ramírez "no llevara adelante su plan de convertir el colegio en cuartel".[16]

Habla también de la loa dedicada a Segurola y añade: "es posiblemente el primer testimonio de teatro escrito [¿en La Paz? ¿en Charcas / Bolivia?] que no ha podido ser salvado del afán triturador del tiempo".[17] Está claro que no se enteró de las dos veces en que esta pieza fue dada a la imprenta en el siglo XIX.

Su valoración general del arte escénico de todo el periodo, a pesar de no tener casi datos, es lapidaria: "En suma, podemos anotar que el teatro en la época colonial del Alto Perú fue pobre, ofreciendo relieves de iniciación, primitivismo y simplicidad".[18] Esto lo afirma después de haber apuntado, en la página anterior, que en Potosí "debieron ponerse en escena las obras de teatro español del siglo de oro y otras de importancia". ¿En qué quedamos?

En 1943 realizó la publicación de los primeros 50 capítulos de la *Historia de la Villa Imperial de Potosí* de Arzáns. En el capítulo 28 viene la "noticia" de las cuatro comedias de materia inca, representadas en 1555 por nobles indios,[19] pasaje del que nos ocuparemos más adelante. Pero sorprendentemente, en la segunda edición de *La vida social en el coloniaje*, "aumentada y corregida", de 1958, no incluye ninguna novedad en su capítulo dedicado al teatro. Tampoco parece haberse enterado de que la loa de 1786

16 Ibídem, p. 390. El entrecomillado indica que es una cita, pero no se sabe la procedencia de esas palabras.
17 Ibídem, p. 390.
18 Ibídem, p. 391.
19 Nicolás de Martínez Arzáns y Vela [*sic pro* Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela], *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, Gustavo Adolfo Otero (ed. e intr.), Emecé Editores, Buenos Aires, 1943, pp. 304-306.

ya había sido publicada nuevamente (por tercera vez, en 1944).[20] Podemos preguntarnos (sin demasiada malicia) si Otero habrá leído los capítulos de Arzáns que publicó (o envió para que se publicara), ya que lo mismo parece ocurrir en relación con otra de sus "ediciones", la de la *Corónica moralizada* de Antonio de la Calancha, que vio la luz en la colección que él dirigía, en 1939.[21]

En la edición que ofrece de Arzáns hay un error de transcripción en el pasaje de las comedias de 1555: en lugar de decir que las cuatro comedias las "representaron con general aplauso los nobles indios", se lee que las "representaron con general aplauso *de* los nobles indios". El error tendrá consecuencias de relieve en lecturas posteriores. A pesar de todo, hay que reconocer que es gracias a Otero que el público boliviano pudo acceder, a partir de 1943, a un significativo primer tramo de la obra de Arzáns.

3.2. Enrique Finot (1943)

Sin duda este es el autor que mayores aportes hizo, en su época, al conocimiento de la literatura del periodo colonial de Bolivia. Es el primero que ofrece un muy nutrido grupo de autores,[22] pero en su programa escritural no figura el interés por la actividad teatral anterior a 1857.

Sin embargo, fuera de dicho programa, transmite algunas noticias. En el capítulo dedicado a la literatura precolombina refiere que entre las piezas incaicas está "un drama o poema épico, el *Ollantay*",[23] y apoya la opinión, de la mano de Pi y Maragall (1885),

---

20 Gustavo Adolfo Otero, *La vida social en el coloniaje. (Esquema de la historia del Alto Perú, hoy Bolivia, de los siglos XVI XVII y XVIII)*, La Paz, Editorial Juventud, 1958, pp. 415-425.

21 Véase Andrés Eichmann Oehrli, "La literatura perdida de Charcas colonial: el rescate de una herencia olvidada de Bolivia", en *La crítica y el poeta. Siglos XVI y XVII*, Mónica Velásquez y Andrés Eichmann Oehrli (eds.), Instituto de Investigaciones Literarias (IIL) / Carrera de Literatura UMSA / Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos, La Paz, 2022, p. 46.

22 Enrique Finot, *Historia de la literatura boliviana*, Librería de Porrúa Hermanos y Compañía, México, 1943. El capítulo tercero (páginas 27-71) se ocupa de dicho periodo.

23 Ibídem, p. 17.

de que es de factura prehispánica. También anota que se atribuyó al cura Antonio Valdés, "a quien Mariano Moreno dice haber conocido en las postrimerías del periodo colonial […] pero es probable que él hubiera sido solamente el primero en recogerlo y escribirlo".[24] Considera que esta pieza sería una de "muchas obras de que se componía la literatura dramática de los incas",[25] y para sostener su afirmación recurre a un pasaje del Inca Garcilaso que veremos más adelante. Además de ofrecer el resumen del argumento, muestra la influencia que tuvo en la literatura de la primera mitad del siglo XX, en la que Ricardo Rojas creó una versión de *Ollantay* que fue estrenada en Buenos Aires en 1939. Ello le lleva a considerar que nunca se perdieron del todo "los vínculos literarios de América con su raíz autóctona", y añade que

> [l]a dramática de la época colonial hispanoamericana, aun dentro de sus limitadas realizaciones, mantuvo la tradición incaica, especialmente en el Perú, cultivando los asuntos de tema autóctono y combinando, en sus representaciones, el idioma de los conquistadores con la lengua de los indios.[26]

Para sostener la afirmación de un teatro prehispánico, inserta el "famoso" pasaje de la *Historia* de Arzáns ya aludido arriba, de la fiesta que tuvo lugar en 1555 en la Villa Imperial, cuando nobles indios habrían representado cuatro comedias. Lo curioso es que todavía el público boliviano no conocía esta obra de Arzáns (sí conocía los *Anales*) más que indirectamente, gracias a los fragmentos que fueron publicando diversos autores de Argentina (en particular, Vicente Quesada), de Perú y (más tardíamente) de Bolivia.[27] Finot

24 Ibídem, pp. 18-19. Sorprende ver que, en la misma página (19), después de decir que el *Ollantay* es "la más alta muestra de la cultura hispánica en la América meridional", señale que el drama "se desarrolla dentro de una monótona sucesión de diálogos y contiene algunas canciones intercaladas". La vacilación no es infrecuente en los pioneros.

25 Ibídem, p. 19.

26 Ibídem, p. 24.

27 Véase Sidney Torres Tejerina, *Vicuñas y Vascongados: Manifestaciones miméticas de la violencia en los relatos de Arzáns*, tesis de maestría, Universidad Mayor de San Andrés, La Paz, 2018.

leyó el pasaje (y lo indica) en Menéndez y Pelayo,[28] y a su vez este último lo tomó (y también lo indica) del argentino Quesada.[29]

Era imposible que Finot accediera a la edición de la *Historia* de Arzáns ese mismo año. El libro de Finot vio la luz en México y la edición arzansiana en Buenos Aires. Y aunque tuvo a mano los *Anales* publicados por Ballivián y Roxas en el siglo XIX, no recogió las noticias que sí supo tomar Otero, ni tampoco leyó *La vida social en el coloniaje* de este último (que se publicó un año antes, en 1942) porque de otro modo las habría podido incluir. Parece un sino de los autores bolivianos el no leerse unos a otros.

También se ocupa, muy de paso, del auto sacramental *El hijo pródigo* del cusqueño Juan de Espinosa Medrano, pero solamente para indicar que le parece improcedente incluir dicha obra en la literatura incaica, y por ello critica a un antologador (Basadre) que sí lo había hecho. De modo que, aunque solo para descartar esa pieza de dicho repertorio, es el primer autor que la menciona en el país.

En el capítulo dedicado al periodo colonial, al hablar de la obra de Alonso Ramos Gavilán, *Historia del célebre santuario de N. S. de Copacabana y sus milagros e invención de la Cruz de Carabuco*, indica que sobre "el mismo tema del santuario de Copacabana hemos encontrado en la *Historia Literaria de la América Española* […] del profesor […] Alfred Coester, una noticia relativa a cierta obra dramática en lengua quichua, titulada *Uscar* [*sic*] *Paucar*, de autor desconocido".[30] Finot es (otra vez) el primero de nuestros estudiosos que se refiere a esta obra, y en este caso es un profesor de Stanford el responsable de la confusión en relación con el tema de la pieza. También recuerda (gracias a A. Coester) la comedia calderoniana *La aurora en Copacabana*. Esto será en adelante retomado por otros autores que, como él, consideraron que valía la

28 Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de la poesía hispanoamericana*, t. II, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2008, pp. 202-203. Disponible en: https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcx6411

29 Vicente Quesada, *Crónicas potosinas. Costumbres de la edad medieval hispanoamericana*, t. I, Biblioteca de la Europa y América, París, 1890, pp. 305-308.

30 Enrique Finot, *Historia de la literatura boliviana*…, p. 37.

pena mostrar no solamente el teatro producido localmente en el periodo colonial, sino también el teatro del Siglo de Oro, y más cuando se trata de obras cuyo asunto nos toca de cerca.

3.3. Se publica/arruina una pieza (1944)

La *Loa* paceña de 1786 volvió a ser publicada en 1944, en un número del *Boletín Municipal de La Paz*,[31] por iniciativa de alguno de los descendientes de Pedro Nolasco Crespo (a quien se ha atribuido la pieza). Encabeza la transcripción un título: "Valioso manuscrito", a lo que sigue la "noticia" de que la Biblioteca Municipal posee la loa, a continuación del *Diario del Sitio de la Ciudad de La Paz* de Segurola. Los responsables de esta publicación nada sabían de las dos impresiones de la loa en el siglo XIX. Se añade que la pieza "se estrenó en el teatro que existía en esa época, a fines del siglo XVIII, en la calle Mercado".[32] Tuvieron, por tanto, noticias del teatro del que habla Nicolás Acosta, pero se equivocaron, porque la loa se representó al aire libre, en la Plaza Mayor[33] de La Paz. En la primera columna de la página 53 se reproduce un retrato de Pedro Nolasco Crespo. En el margen derecho del retrato se afirma que descienden de Crespo y su esposa (María Laffita Díaz del Castillo) conocidas familias de La Paz. A continuación, un nuevo encabezado: "Loa representada en La Paz el año de 1786", a lo que sigue el largo título (con algunas omisiones no muy relevantes).

El texto se ofrece lleno de errores. Omite palabras y es inconsistente en la lectura. En el verso 102 el lector queda intrigado al leer que Túpac Catari y Túpac Amaru "a todo el Perú por mazon" en lugar de "a todo el Perú pasmaron"; lee "espesas" en lugar de "ásperas" (referido a las montañas, v. 274), "expensas" por "esperanzas" (v. 430), "inmaterial" por "un material" (v. 495), y así a lo largo de todo el texto, que queda casi ilegible en muchos pasajes. Para peor, desordena (y en un caso repite) largas tiras de versos, que

31 *Boletín Municipal de La Paz*, año XLIV, núm. 1008, pp. 53-61.

32 Ibídem, p. 53.

33 Ello consta en el traslado de la pieza que se encuentra en la Biblioteca Central de la UMSA, Colección José Rosendo Gutiérrez, n.º 158.

pasan del parlamento de un personaje a otro. Es un perfecto galimatías. Cualquier lector del *Boletín* habrá concluido que no estaba hecho para tales lecturas, sin saber a qué atribuir tanto disparate.

3.4. Un pionero: Luis Alberto Pabón (1948)

Es el primero que incluye un estudio documentado del teatro en La Paz que presta atención al periodo indiano en un ensayo que integra el tercer volumen de la obra colectiva *La Paz en su IV centenario. 1548-1948*. El autor afirma que no es razonable considerar este territorio sin relación con las expresiones que se producían en la Península y en la corte limeña, y ofrece la prudente conjetura de que las compañías teatrales vendrían por La Paz en su paso hacia Potosí.

Luis Alberto Pabón tuvo la desventaja de contar con una bibliografía a menudo engañosa, como podremos ver. Empecemos con un estudio titulado "Autos sacramentales en la tradición oral argentina", de Isabel Aretz Thiele, quien afirma:

> En América apenas iniciada la conquista […], se realizaron también escenificaciones del Nacimiento. En las reducciones, donde los misioneros establecieron escuelas de música y artes diversos, se organizaban representaciones litúrgicas que denominaban "danzas de cuenta". Los cronistas tuvieron cuidado de describir algunas, y aquí va una muestra: "aparecían cuatro augustos reyes que, llamados por la señal de la estrella, venían de cada uno de los cuatro diferentes extremos de la tierra para adorar al Rey de Reyes y señor de los que dominan". "No sé si guardarían relación con aquellas representaciones las de los 'hualaychos', habitantes del bajo pueblo paceño que, de acuerdo con Ismael Sotomayor, intervenían antes –y aún ahora– en las tradicionales fiestas de la Pascua de Navidad, *entonando motetes especiales y danzando alegremente con interpelación* [*sic pro* interpolación] *de parodias*".[34]

34 Isabel Aretz Thiele (no he localizado su publicación), en Luis Alberto Pabón, "Bosquejo para una historia del teatro paceño", en *La Paz en su IV Centenario 1548-1948*, t. III, Comité pro IV Centenario de la Fundación de La Paz, La Paz, 1948, p. 78. Resalto con cursiva las palabras de Ismael Sotomayor, *Añejerías paceñas*, Ana Rebeca Prada y Omar Rocha Velasco (eds.), Vicepresidencia

Añade Pabón que "[e]sta última observación viene a demostrar una vez más que las primeras manifestaciones artísticas de carácter popular son más que ecos fieles de las representaciones religioso teatrales de la colonia".[35] Hay que observar, sin embargo, que lo transmitido por Ismael Sotomayor (que cita Aretz Thiele) dista mucho de lo que suele entenderse como "representación teatral" y, por supuesto, nada tiene que ver con autos sacramentales. En cuanto a los "cuatro reyes" (en lugar de tres), podría responder a la voluntad de añadir la representación de la "cuarta parte del mundo", es decir América, para adorar al Niño; o bien a una adaptación, por parte (o por influencia) de indígenas andinos, de la división del mundo en las cuatro partes del Tawantinsuyu. Para abonar la primera opción se puede recordar que

> a partir del siglo XIV aparece la figura del rey negro, remarcando así el carácter universal de la Epifanía. Los tres magos correspondían a Europa, Asia y África, haciendo referencia a los tres hijos de Noé que repoblaron el mundo: Sem, Cam y Jafet. Este nuevo modelo iconográfico se difundió rápidamente por Europa, estando ya en el siglo XVI bien determinadas las identidades de los tres reyes, siendo Gaspar el rey de Asia, Melchor el de Europa y Baltasar el de África. Este sistema se descuadró con el Descubrimiento de América, ya que para mantener esa universalidad del Cristianismo era necesario incluir esa cuarta parte del mundo. Por este motivo, ya desde años muy tempranos se empezó a idear una iconografía que incluyera a América en la manifestación de Cristo a los gentiles. Esta iconografía culminaría de la mano del pintor portugués Vasco Fernandes (1475-1542) –también conocido como Grão Vasco–, quien, entre 1501 y 1506, introdujo la figura de un cuarto Rey Mago en la pintura Adoración de los Reyes […] que realizó para el retablo de la Catedral de Viseu.[36]

---

del Estado Plurinacional de Bolivia, La Paz, [1930] 2020, p. 229. Sorprende que Pabón cite a Sotomayor mediado por Aretz Thiele.

35 Luis Alberto Pabón, "Bosquejo…", p. 78.

36 Darío Redolat Berges, "El debate sobre el origen de los indígenas americanos durante el siglo XVI", en *Nuevas de Indias. Anuario del CEAC*, IX, 2024, pp. 25-64; p. 40.

Pabón también cita un artículo publicado en Buenos Aires por el escritor peruano José Alfredo Hernández,[37] según el cual:

> Las comedias ya eran conocidas por los indios abipones, del Chaco, al decir de Dobizhoner [*sic pro* Dobrizhoffer]; por los incas, cual lo expresan el cronista Pedro Cieza de León, soldado de la conquista castellana, y Garcilaso, el cual nos habla del drama *Ollantay* como también las fiestas celebradas en Pomán (Catamarca), en 1600, en honor del falso descendiente del inca, un andaluz, hecho ahorcar después en Lima.

Vayamos por partes, porque aquí lo que no entra en la categoría de *fake news* es resultado de gruesas confusiones. En el capítulo 22 de la segunda parte de su obra sobre los abipones, Martin Dobrizhoffer dice lo que sigue:

> Insitus omnium Gentium animis aduersus principem suum amor numquam se prodit luculentius, quam dum de nato filio, sceptri subinde haerede, laureati adsunt nuncii. Festi ignes, teatrales ludi, faustae acclamationes, symphoniacorum modulata carmina, superbae pictorum, sculptorumque moles, chorea elegantes, epulae exquisitae, et quae non alia? publica hilaritatem significant. Haec europaeorum morem abipones barbari ac bellicosi pro modulo suo imitantur.[38]
>
> [El amor, que está inscrito en los ánimos de todos los pueblos hacia su príncipe, nunca se manifiesta de modo tan patente que cuando se presentan, coronados de laureles, los que anuncian el nacimiento del hijo que heredará el cetro. Fuegos festivos, juegos teatrales, aclamaciones alegres, cantos melodiosos de orquesta, soberbias pinturas, esculturas imponentes, elegantes danzas corales, exquisitos banquetes, ¿y qué otras cosas no faltan?, manifiestan la pública

37 Este es un conocido poeta de la primera mitad del siglo XX que, entre otras cosas, "con L. F. Xammar y Arturo Jiménez Borja fundó la revista literaria *3* (1939-1941)" (Emilia Romero de Valle, *Diccionario manual de literatura peruana y materias afines*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1966).

38 Martin Dobrizhoffer, *Historia de Abiponibus equestri, bellicosaque Paraquariae natione locupletata […]*, Pars Secunda, Typis Josephi Nob. de Kurzbek, Viennae, 1784, cap. 22, p. 234. A continuación, ofrezco mi traducción propia.

alegría. Los bárbaros abipones, a su modo, imitan esta costumbre de los europeos].

Está muy claro que toda la enumeración de manifestaciones festivas corresponde a las naciones europeas, y que los abipones también festejan "a su modo" (según sus propias costumbres) el nacimiento del hijo del cacique. Este "modo" es descrito a continuación por Dobrizhoffer, el cual en ningún momento habla de representaciones teatrales (ni, dicho sea de paso, de pinturas o imponentes esculturas) por parte de los abipones que realizan la celebración. La confusión la debemos nada menos que a Guillermo Fúrlong, quien afirma que "[l]as grandes fiestas de los abipones eran cuando nacía un hijo de cacique. El advenimiento de este heredero era objeto de fuegos festivos, juegos teatrales, alegres aclamaciones, cánticos, pinturas, esculturas, danzas variadas y otras muestras de satisfacción".[39] Es evidente que Fúrlong leyó demasiado deprisa el pasaje que hemos visto de Dobrizhoffer. De su error bebió entonces José Alfredo Hernández, y a su vez, de este último, Luis Alberto Pabón.

También comparece, en el texto de Hernández, el cronista Pedro Cieza de León y el Inca Garcilaso. El primero de ellos, en el cap. XXX de la *Segunda parte* de su obra, al hablar de la solemne fiesta de *Hatun Raymi*, dice que los incas "en mitad de la plaza tenían puesto, a lo que dicen, un teatro grande con sus gradas, muy adornada", donde ponían a Ticiviracocha, y allí los sacerdotes con gran reverencia lo *mochaban* ("haciendo la mocha, que es como decir reverencia"[40]).

Por su parte, el Inca, en el texto que podemos llamar "nuclear" con el que se inaugura la tradición acerca del teatro incaico, dice en los *Comentarios reales*:

---

39 Guillermo Fúrlong, *Entre los abipones del Chaco según noticias de los misioneros jesuitas Martín Dobrizhoffer, Domingo Muriel, José Brigniel, Joaquín Camaño, José Jolis, Pedro Juan Andreu, José Cardiel y Vicente Olcina*, Talleres Gráficos San Pablo, Buenos Aires, 1938, p. 65.

40 Pedro Cieza de León, *Segunda parte de la crónica del Perú […]*, Marcos Jiménez de la Espada (ed.), Imprenta de Manuel Ginés Hernández, Madrid, 1880, cap. XXX, p. 120.

> no les faltó habilidad a los amautas, que eran los filósofos, para componer comedias y tragedias, que en días y fiestas solemnes representaban delante de sus reyes y de los señores que asistían a la corte. Los representantes no eran viles, sino incas y gente noble, hijos de curacas, y los mismos curacas y capitanes, hasta maeses de campo, porque los autos de las tragedias se representaban al propio, cuyos argumentos siempre eran de hechos militares, de triunfos y victorias, de las hazañas y grandezas de los reyes pasados y de otros heroicos varones. Los argumentos de las comedias eran de agricultura, de hacienda, de los casos caseros y familiares. Los representantes, luego que se acababa la comedia, se sentaban en sus lugares conforme a su calidad y oficios. No hacían entremeses deshonestos, viles y bajos: todo era de cosas graves y honestas, con sentencias y donaires permitidos en tal lugar. A los que se aventajaban en la gracia del representarles daban joyas y favores de mucha estima.[41]

Volveremos sobre el texto del inca en el acápite dedicado al debate sobre el teatro prehispánico. Pero que el Inca Garcilaso hable del drama *Ollantay* debe ser una ocurrencia de José Alfredo Hernández. La historia de los amores entre Ollanta y Kusi Qoyllur en el drama del siglo XVIII,[42] o de Quilaco y Curicuillor en la *Miscelánea Antártica* de Cabello de Balboa[43] o de Chalcuchima y Curicoyllor en *Armas antárticas* de Miramontes Zuázola[44] puede haber sido objeto de variadas versiones, pero las que nos han llegado de los siglos XVI y XVII, presentando siempre personajes que el drama comparte con los señalados, no le dan al héroe el nombre de Ollanta.

---

41 Inca Garcilaso de la Vega, *Comentarios reales*, México, Porrúa, 2013, lib. II, cap. 27, p. 113.

42 Véase Galen Brokaw, "*Ollántay*, the khipu, end Eighteenth-Century Neo-Inca Politics", *Bulletin of the Comediantes*, vol. 58, n.° 1, enero, 2006, pp. 31-56.

43 Miguel Cabello de Balboa, *Miscelánea Antártica*, Isaías Lerner (edición, introducción y notas), Fundación José Manuel Lara, Sevilla, [1586] 2011, Tercera parte, caps. 26 y 33.

44 Véase Paul Firbas, "Primera parte", en Juan de Miramontes Zuázola, *Armas antárticas*, Paul Firbas (est., ed. crít. y notas), PUCP, Lima, [1610] 2006, p. 28.

Como hemos visto, también habla José Alfredo Hernández de "las fiestas celebradas en Pomán (Catamarca), en 1600, en honor del falso descendiente del inca, un andaluz, hecho ahorcar después en Lima". En efecto, en dicho pueblo se hicieron muchos regocijos en honor de Pedro Bohorques, un ingeniosísimo andaluz que se hizo pasar por descendiente del inca Paullu, y explicaba su acento peninsular del sur porque se había criado en España.[45] No fue en el año 1600, como dice Hernández, sino mucho más tarde, en 1657. Esta es una de las historias más curiosas que ocurrieron en el valle calchaquí durante el siglo XVII. Bohorques logró la obediencia de los indios (que llevaban 122 años resistiendo la penetración española) prometiéndoles liderarlos, como inca, contra los españoles, mientras que a las autoridades coloniales les prometía lograr la sujeción de los indios, a la vez que les generó la expectativa de inmensas riquezas. Llegó al pueblo de Poma el 30 de julio de ese año, y allí le ofrecieron fiestas durante 15 días. Se hicieron "juegos de sortijas, toros, torneos, juego de cañas y en general muchos festejos. Por las noches hubo saraos, uno ofrecido por los vecinos de La Rioja y otro por los del valle de Catamarca".[46] No sería extraño que a lo largo de esas dos semanas se hubiera ofrecido la representación de comedias, que es lo que parece dar a entender el autor peruano citado por Pabón, pero ello no consta en los documentos.

Ya hemos podido comprobar el grado de consistencia del texto de José Alfredo Hernández, y lamentamos que hubiera caído en

45 Un nieto de Paullu, Melchor Carlos Inca, se casó en segundas nupcias, "ya en España […] con doña Carmen Silva" (Ana María Lorandi, *De quimeras, rebeliones y utopías. La gesta de Inka Pedro Bohorques*, PUCP, Lima, 1997, p. 59) y allí tuvo descendencia. Añade Lorandi, a continuación, que estas "serán las probables noticias de las que se apropiará Bohorques para considerarse parte de estos linajes".

46 Ibídem, p. 193. Añade la autora, en la misma página, que "[l]os juegos, torneos y saraos se hacían en ocasiones muy especiales. Por ejemplo la llegada de un nuevo Virrey, o cuando se festejaron en las capitales virreinales las paces entre Carlos V y Francisco I, durante las visitas de Obispos y Virreyes a las ciudades, el nacimiento de un heredero real, bodas reales o acontecimientos de ese porte".

las manos de Luis Alberto Pabón, el cual no hace sino transmitir lo que le parecían noticias "documentadas".

No acaba aquí el acopio de datos sobre el teatro en el periodo indiano por parte de Pabón. Nuestro autor recoge también la noticia que transmite Amédée-François Frézier, quien "a comienzos del siglo XVIII vio representar en Bolivia –entonces Alto Perú– La muerte del Inca".[47] En realidad, Frézier no especifica lugares concretos para tal representación, pero dice:

> Dans la plupart des grandes villes avancées dans la terre, ils [les Indiens] célèbrent la mémoire de cette mort [de l'Inca] par une espèce de tragédie qu'ils font dans les rues, le jour de la Nativité de la Vierge. Ils s'habillent à l'antique, et portent encore les images du Soleil, leur divinité, de la Lune et les autres symboles de leur idolâtrie, comme des bonnets formés en tête d'aigle ou de condor, ou des habits de plumes et des ailes si bien accommodées, qu'ils ressemblent de loin à des oiseaux.[48]
>
> [En la mayoría de las grandes ciudades de tierra adentro, ellos (los indios) celebran la memoria de esta muerte (del inca) por medio de una especie de tragedia que hacen en las calles el día de la Natividad de la Virgen. Ellos se visten a la antigua y todavía llevan las imágenes del Sol, su divinidad, de la Luna y los otros símbolos de su idolatría, como bonetes con forma de cabeza de águila o de cóndor, o vestidos de plumas y alas tan bien acomodadas que de lejos parecen pájaros].

Frézier transmite una información de la que no fue testigo, ya que su paso por América se redujo (según puede verse en el propio título de su obra) a las costas. Seguramente pudo acopiar esa información gracias a alguien que le inspiró confianza.

Señala Pabón, además, que un tal "Boudin" (no ofrece ningún otro dato) "relata que en 1781 era representado, en La Paz, un

---

47 Luis Alberto Pabón, "Bosquejo…", p. 78.

48 Amédée-François Frézier, *Relation du voyage de la mer du Sud aux côtes du Chili, du Pérou et du Brésil, fait pendant les années 1712, 1713 et 1714*, Nyon / Didot / Quillau, Paris, 1732, p. 249 (Disponible en https://bit.ly/3EgcJeC, fecha de consulta: 22-1-2025). La traducción que sigue es propia.

drama quichua prohibido por los españoles, a causa de la revolución en Oruro".[49] Esto no es creíble, ante todo porque en La Paz la población india no habla quechua, sino aymara; además, ese año dicha ciudad fue sitiada durante meses, primero por Túpac Catari, hasta que fue liberada por Ignacio Flores, y después sufrió un segundo sitio por Catari y Andrés Túpac Amaru. Tampoco es fácil imaginar a los sitiadores (y menos a los sitiados) dedicando recursos humanos y materiales para una compleja puesta en escena. Pienso que el misterioso "Boudin" debe ser Luis Baudin. De este autor solo pude consultar, de momento, su clásica obra *El imperio socialista de los incas*, que vio la luz en 1928 en Francia y fue traducido al castellano por José Antonio Arze, como veremos. En el décimo tercer capítulo, después de referirse (siguiendo a Garcilaso) a piezas de teatro compuestas por los amautas y representadas por los grandes del reino, añade: "[l]os españoles prohibieron en 1781 toda representación de drama quichua, a consecuencia de una rebelión de los indios".[50] Se refiere a la sentencia que dictó contra los rebeldes el visitador José Antonio de Areche el 20 de mayo de ese año, en el Cusco, en la que se lee: "celarán los ministros corregidores que no se representen en ningún pueblo de sus respectivas provincias comedias u otras funciones públicas de las que suelen usar los indios para memoria de sus dichos antiguos incas".[51]

A continuación, indica Pabón que "en Potosí fue edificado en 1616 el Coliseo de Comedias y el de La Paz se inauguró en 1796",[52] a lo que añade con orgullo: "es decir, cinco años antes que en Buenos Aires",[53] lo cual coincide con los documentos

49 Luis Alberto Pabón, "Bosquejo…", p. 78.

50 Luis Baudin, *El imperio socialista de los incas*, Empresa Editora Zigzag, Santiago de Chile, 1953, p. 342.

51 "Sentencia pronunciada en el Cuzco por el visitador don José Antonio de Areche, contra José Gabriel Tupac-Amaru, su mujer, hijos, y demás reos principales de la sublevación" (en *Relación histórica de los sucesos de la rebelión de José Gabriel Tupac-Amaru, en las provincias del Perú, el año de 1780*, Imprenta del Estado, Buenos Aires, 1836, p. 50).

52 Cierra lo dicho con unas comillas que antes no había abierto.

53 Luis Alberto Pabón, "Bosquejo…", p. 78. No sabemos en qué fuente se apoya para afirmar la construcción del coliseo potosino en el año 1616.

que atribuyen la construcción del primer "coliseo" en La Paz al gobernador intendente Fernando de la Sota Agüero.[54]

Por último, después de citar a Gustavo Adolfo Otero (de quien toma lo que leímos sobre una representación teatral en el Colegio Seminario), recoge la noticia, de la mano de Víctor Santa Cruz, de que el sínodo diocesano de 1638, convocado por el obispo de La Paz Feliciano de la Vega, prohibió la puesta en escena de comedias en los templos y cementerios.[55] Con lucidez agrega:

> Motivos poderosos ha debido tener, el Obispo de la Vega, para incluir entre sus órdenes tal prohibición, que constituye argumento decisivo para abrigar la seguridad de la existencia de representaciones teatrales en la Colonia y la de que La Paz fue una de las primeras ciudades americanas que espectaron manifestaciones artísticas del género dramático.[56]

Tal vez la última afirmación pueda considerarse aventurada, porque desde mediados del siglo XVI constan representaciones teatrales en muchas otras ciudades. Pero su lectura de las prohibiciones del sínodo diocesano es acertada, y sin duda esto último está entre los aportes más interesantes del autor.

Por último, formula una pregunta que manifiesta una apertura mayor que la de algunos autores posteriores para detectar manifestaciones teatrales:

> Y ¿no son una confirmación categórica [de la vitalidad del teatro en La Paz] las representaciones que se realizan en los pueblos y

54 Andrés Eichmann Oehrli, "El teatro en La Paz…", p. 270.

55 Véase Víctor Santa Cruz, *Historia colonial de La Paz*, Editorial Renacimiento, La Paz, 1942, p. 78. Añade Santa Cruz, en la misma página: "Esta constitución sinodal […] refleja en parte las costumbres y la vida que se hacía en La Paz en los años próximos a la primera centuria de su fundación".

56 Luis Alberto Pabón, "Bosquejo…", pp. 78-79. El investigador Pablo Quisbert ha encontrado referencias a comedias representadas para la fiesta de Nuestra Señora de La Paz y organizadas por el clero paceño en la primera mitad del siglo XVII. Estos datos forman parte de un trabajo que publicará próximamente.

> comunidades del altiplano durante las festividades religiosas, en las cuales ponen a prueba su ingenio los indígenas, como algunas que se organizan en Copacabana, con ocasión de la fiesta de la Candelaria, representando la entrevista de Atahualpa con los conquistadores españoles, que terminan en una batalla simulada?[57]

Se puede decir que Luis Alberto Pabón hizo acopio de cuantos materiales pudo disponer en el momento en que escribió su ensayo. Es lamentable que no hubiera prestado suficiente atención a otros autores bolivianos. Leyó al francés Frézier (acaso mediado), a la argentina Aretz Thiele, al peruano Hernández y posiblemente a Baudin. De autores bolivianos leyó a Otero y a Víctor Santa Cruz, pero no conoce los textos de Nicolás Acosta ni de Finot, ni tampoco supo de las tres ediciones de la *Loa* paceña realizadas antes de su trabajo. Por otra parte, como hemos podido ver, las fuentes que utilizó no son siempre muy consistentes, pero su trabajo parece mostrar (con las salvedades indicadas) hasta dónde era posible llegar en aquel momento para quien quisiera hacer un estado del arte.

3.5. Luis Felipe Vilela (1950)

Luis Felipe Vilela publica una A*ntología poética de La Paz* en la que, después de ofrecer muestras de la poesía kolla, a la que dedica 10 páginas, y antes de entrar en la poesía romántica (con 100 páginas), ofrece, bajo el título de "Un poema de la Colonia", la transcripción de unos fragmentos de una comedia titulada *Del poder de la Fortuna*. El autor afirma tomar tales pasajes del "manuscrito original" que pertenecía al conocido dramaturgo paceño Zacarías Monje Ortiz. Asegura que "[p]or documentos hallados junto a la presente obra dramática en verso de autor anónimo, se colige que fue escrita a mediados del siglo XVIII, en la comunidad Taraco de la Provincia Ingavi".[58] Antes de ofrecer pasajes de la primera jornada, consigna

57 Ibídem, p. 78.

58 Luis Felipe Vilela, *Antología poética de La Paz. Homenaje a su IV centenario 1548-1948. Compilación, prólogo y notas críticas*, Empresa editora "Universo", La Paz, 1950, p. 26. Los pasajes de la comedia ocupan las páginas 26-30.

la lista de personajes, entre los que pueden verse indios, españoles y un par de personajes alegóricos. Es poco lo que se puede decir de la pieza. El texto está muy lejos de ser el "original", como dice Vilela, porque viene muy cambiado (con versos incomprensibles que delatan las manos de uno o más copistas), como suele ocurrir en "piezas de comparsa" que pasaron de generación en generación. Sorprende ver que un personaje llamado "Inga", al que se supone rinden obediencia los súbditos que fueron de Huáscar, al serle llevada la borla de Atahuallpa para que la ciña como distintivo del monarca, la rechaza y le dice:

> Déjame, que es la borla de un traidor.
> ¿No veis que Atahualpa fue
> cruel, impío y tirano,
> mató a su abuelo y hermano,
> faltando al trato y la fe?
> Mató con rabia esquiva,
> y así, Yupanqui, no es bien
> que a mí la insignia me den
> ni es bien que yo la reciba,
> vuélvansela a llevar, que me aflige
> verla delante de mí.[59]

Por el rechazo del Inca a la borla, puede pensarse que la fecha de composición es probablemente anterior al siglo XVIII, debido a que todavía estaba fresca la aversión a Atahuallpa por parte de las panacas reales del incario. Este episodio parece recordar el rechazo de Sayri Túpac y sus parientes a la borla que había pertenecido a Atahuallpa. Recordemos que, según el Inca Garcilaso, cuando Sayri Túpac acabó las negociaciones en Lima con el virrey, en su camino de regreso, al pasar por Huamanga,

> Miguel Astete, de sangre incaica, le lleva un precioso regalo: la borla colorada que habría pertenecido a Atahualpa. Garcilaso cuenta que

59 Está en la p. 28. He introducido unos pocos cambios en la ortografía, puntuación y diacríticos.

> su madre fue testigo del desenlace de esta historia en el Cusco. Inicialmente, en un acto de diplomacia, Sayri Túpac habría aceptado el presente, pero, ya en el Cusco, lo habría mandado a quemar,[60]

debido a que sus parientes consideraban que Atahualpa había sido traidor y causante de la pérdida del imperio por haber hecho la guerra a Huáscar, el legítimo monarca.

Lamentablemente nadie más añadió hasta ahora noticia alguna acerca de esta obra. Sería muy de desear que se la pudiera encontrar, entre los papeles que pertenecieron a Monje Ortiz, si es que estos últimos se conservan.

3.6. Gunnar Mendoza (*ca.* 1950)

Este estudioso es una de las más grandes figuras de nuestra historia intelectual. Desde 1944 hasta 1994 dirigió el Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia (ABNB). A decir de Josep M. Barnadas,

> la labor realizada en este medio siglo no tiene par en el país: en el archivo dirigió la clasificación, ordenación y elaboración de guías y catálogos de sus diferentes secciones coloniales y republicanas; en la biblioteca, la del fichero de libros y de elaboración de guías de publicaciones oficiales, revistas y periódicos, hasta hacer de la institución un modelo latinoamericano.[61]

Barnadas ofrece una nutrida "muestra" de lo que Mendoza publicó en la variada gama de temas que fue abordando a lo largo de su vida: trabajos sobre archivística, sobre bibliografía, ediciones de obras y otros trabajos. Las llamadas *Obras completas* de Mendoza, publicadas en 2005, ocupan 8 generosos volúmenes.

---

60 Laura Paz, *Espectáculo y oficio: el teatro en el virreinato del Perú durante la segunda mitad del siglo XVI y los albores del XVII*, tesis doctoral, Universidad Ca' Foscari, Venecia / Universidad de Sevilla, 2022, p. 74.

61 Josep M. Barnadas, "Mendoza Loza, Gunnar (Uncía, Potosí, 1914 - Sucre, Bolivia, 1994)", en *Diccionario Histórico de Bolivia*, Josep M. Barnadas (dir.), Grupo de Estudios Históricos, Sucre, 2002.

En 1950, Mendoza tenía ya preparado un libro de 300 páginas titulado *El teatro en Charcas, S.* XVII. Lamentablemente, por algún motivo que desconocemos, el manuscrito se extravió, por ello tampoco integró sus *Obras completas*. Lo que se conserva son algunas de sus fichas en el archivo que lleva su nombre y que se custodia en el ABNB.[62]

3.7. Apéndice de Mesa y Gisbert a la obra de Finot (1955)

Ambos investigadores publican la segunda edición "complementada" de la *Historia de la literatura boliviana* de Enrique Finot. Los esposos Mesa-Gisbert elaboraron el "Apéndice al capítulo tercero de la *Literatura boliviana* de Enrique Finot, *El periodo colonial*", que ocupa unas 50 páginas. Pues bien, dentro del apéndice, hay unas seis páginas dedicadas al teatro, las cuales seguramente corrieron a cargo de Teresa Gisbert, quien pocos años después, en 1962, publicaría un cuaderno de mayor tamaño sobre el teatro de dicho periodo.

Empieza ponderando la importancia del género dramático en nuestra sociedad durante los siglos XVII y XVIII, tal como puede verse en numerosos pasajes de la *Historia* de Arzáns, quien se demora en describir las fiestas, en las que el teatro tenía un "papel preponderante". Y añade:

> En estas fiestas se daban "representaciones", nombre con el que se designaban pequeñas piezas dramáticas, que tendremos que diferenciar de las comedias propiamente dichas. Parece que se hizo costumbre el dar las comedias por la tarde, mientras que estas otras piezas pequeñas, llamadas "representaciones" o "loas", estaban reservadas para la noche.[63]

---

62 Se encuentran en el AGML-49. Estos datos me los facilitó generosamente Gonzalo Molina, investigador y especialista en la obra de Mendoza (comunicación personal por correo electrónico, 18-2-2025).

63 José de Mesa y Teresa Gisbert, "Apéndice", en E. Finot, *Historia de la literatura boliviana*, Gisbert & Cía. S.A., La Paz, 1955, p. 508.

En la misma página afirma que "se construyeron en todo el virreinato 'coliseos' o 'corrales de comedias'. Uno de estos era el de Potosí que se construyó en 1616". No distingue de momento entre ambos tipos de espacios. Lo notable es que tampoco aquí podemos averiguar la fuente utilizada (lo mismo hemos visto en Pabón, para este dato) por la que identifica el año en que fue construido el coliseo de Potosí. A continuación, se refiere a las cuatro compañías de las que (como ya vimos) habla Arzáns en los *Anales*, y añade que el mismo número era el de las que había en Madrid. Para cerrar la breve introducción, indica que se representaron piezas teatrales, antes de la construcción de sitios específicos para ello, en los cementerios "hasta que una real orden lo prohibió".[64] Por lo visto, la investigadora todavía consideraba efectivas unas prohibiciones a las que pocas veces se hizo caso.[65]

Sigue un acápite dedicado al teatro indígena de la mano de Garcilaso y Arzáns. Recuerda que, según el Inca, un jesuita compuso una comedia en aymara, en loor de la Virgen María, y que fue representada en el pueblo de Sulli (Juli). Sobre el teatro en quechua toma del mismo Garcilaso la representación en Potosí de otra pieza misional, el *Diálogo de la fe*, que habría sido representada ante más de 12.000 indios,[66] y en el Cusco de un *Diálogo del niño Jesús*, ante "toda la grandeza de aquella ciudad". A continuación, habla del teatro en "lengua mixta", castellano y quechua, tal como ya vimos en Garcilaso y en Arzáns. Seguidamente se aborda el teatro indígena de tema histórico, sobre el que no hace conjeturas arriesgadas, con lo que se aparta de lo que parece una tradición entre nosotros. Manifiesta que "[s]obre la parte literaria

64 Ibídem, p. 509.

65 Hoy ya sabemos que en 1601 (y probablemente desde antes) funcionaba el corral de comedias vinculado al Hospital de la Vera Cruz. Véase Laura Paz Rescala, *Espectáculo y oficio*…, p. 345.

66 Inca Garcilaso de la Vega, *Comentarios reales*, Porrúa, México, 2013, lib. II, cap. 28, p. 119. Sorprende ver que, de todos los autores que siguen a Garcilaso, ninguno se haya preguntado si ese número es verosímil. ¿Dónde tendrían sitio tantos espectadores para poder seguir (y escuchar) dicho *Diálogo*?

no podemos aventurar opiniones, ya que todas estas obras se han perdido, exceptuando quizá el caso de *Ollantay*, que debemos consignar como una más entre las muchas comedias de asunto indígena"; y añade que "la forma en que llegaron estas comedias […] pertenece al virreinato",[67] ya que (según piensa) las versiones originales (del tiempo de los incas) habrían sido muy simples, a causa de la falta de escritura.

En el parágrafo dedicado al teatro en castellano ofrece la noticia de la *Comedia de nuestra Señora de Guadalupe y sus milagros*, de Diego de Ocaña, y subraya su importancia, por ser la única que se conserva del periodo virreinal, escrita además "en y para el Alto Perú".[68]

También consigna el dato de una loa escrita por Juan de la Torre a principios del siglo XVIII. Sabe de esta pieza gracias a la *Historia* de Arzáns (cuyo manuscrito pudo consultar en la Biblioteca de Palacio, en Madrid, y también en la Brown University), en el pasaje que narra con detalle la entrada a la Villa Imperial del virrey Morcillo, en 1716. La autora no alcanzó a conocer el texto de la loa. Ahora sabemos, gracias a que la obra de fray Juan de la Torre es accesible,[69] que este autor no escribió una, sino dos loas, que se representaron en el recibimiento del virrey. Por último, registra la loa escrita en La Paz en 1786 para Sebastián de Segurola, que ya conocemos (la sitúa en el año 1781, por la confusión a la que induce José Rosendo Gutiérrez). Indica, con acierto, que fue representada en la Plaza Mayor. Como puede verse, muy de a poco se van sumando obras al repertorio. También se van acumulando noticias, si bien todavía a menudo aparecen vagas o inexactas.

---

67 José de Mesa y Teresa Gisbert, "Apéndice", p. 511.

68 Ibídem, p. 513.

69 Fray Juan de la Torre, *Aclamación festiva de la muy noble imperial Villa de Potosí en la dignísima promoción del Excmo. Señor Maestro Don Fray Diego Morzillo Rubio y Auñón, obispo de Nicaragua y de La Paz, arzobispo de las Charcas, al govierno de estos reynos del Perú, por su virrey y capitán general, y relación de su viaje para la ciudad de Lima*, Francisco Sobrino, Lima, 1716. Las loas se encuentran en los folios 12-14 y 20-25v. La segunda fue editada por Miguel Zugasti, en *La alegoría de América en el barroco hispánico: del arte efímero al teatro*, Pre-Textos, Valencia, 2005, pp. 181-187.

3.8. Humberto Vásquez Machicado (1955)

Este eminente humanista cruceño es el primero que intenta hacer un recuento de trabajos que se ocupan de la historia del teatro en Bolivia, en un artículo titulado "Para una historia del teatro boliviano".[70] Remite a tres autores, de los cuales solo Luis Alberto Pabón se ocupa del pasado colonial. Afirma que, a pesar del carácter localista del trabajo de Pabón, supera con mucho al de Ángel Salas, quien sitúa el comienzo del teatro en 1857.

Su artículo sale a la luz el 8 de mayo de 1955, dos días antes de que apareciera el "Apéndice" de los esposos Mesa-Gisbert a la obra de Enrique Finot, junto con el resto del volumen. Sin embargo, Vásquez Machicado remite a ambos esposos para referirse a la obra de Diego de Ocaña y a "la" loa de fray Juan de la Torre. Añade (tal vez ha leído a Felipe Vilela) que Zacarías Monje Ortiz dice poseer un manuscrito "inconcluso" de un drama del siglo XVIII. También conoce la loa a Segurola, gracias a J. R. Gutiérrez, de quien registra la edición de 1879; sitúa esa obra "más o menos en 1782", seguramente porque la fecha de 1781 que se da por obvia en la publicación de Gutiérrez debe haberle parecido muy temprana. En efecto, recién liberada La Paz del segundo asedio el 17 de octubre de ese año, después de que murieran más de 13.000 habitantes (más de un tercio de la población), y en gran parte destrozada, era muy difícil imaginar la representación de una pieza teatral festiva, en la que uno de los personajes prodiga gracias y chistes.

3.9. Augusto Beltrán Heredia (1956)

Publica un magnífico libro sobre el carnaval de Oruro. Tiene muy buena pluma para describir lo que ocurre en esa espléndida fiesta. Refiere primero la entrada de "cargamentos":

---

70 Humberto Vázquez Machicado, "Para una historia del teatro boliviano", *El Diario*, 8 de mayo de 1955. Fue reeditado al año siguiente en la *Revista Boliviana*, segunda época, núm. 4, pp. 40-42; en *Foro Universitario*, núm. 11, La Paz, 1966, pp. 32-34; y finalmente en las *Obras completas* de los hermanos Humberto y José Vázquez Machicado, La Paz, Don Bosco, 1988, vol. V, pp. 547-55.

> Rumbo a la montaña más opulenta, que sugiere visiones de averno y demonios, "tíos", se dirige el corso sabatino. Ir a esa montaña es como volver al pasado, al mito y a la historia que fueron […] De pronto, corta la diafanidad del aire la caravana de más de un centenar de mulos, con arreos de plata, que sobre petacas, a manera de angarillas, ostentan el mayor cargamento visto de monedas y billetes de bancos ya desaparecidos, de piedras preciosas, de joyas y vajillas de oro y plata. Quizá hay aquí tanto caudal como los indígenas del incario solían llevar en cada Raimi a los templos del Sol y de la Luna, o como lo exigido por Pizarro a Atahuallpa por su rescate, o como se despacharía vía Buenos Aires, a España, para el rey.[71]

Sigue la entrada de Lucifer con sus principales acompañantes: dos "satanases" que montan en alazanes y cinco diablesas en otras tantas yeguas negras, cuyas polleras llevan los colores de la bandera boliviana, "enjoyadas y con caretas sensuales",[72] a quienes siguen, saltando, cientos de diablillos en perfecta formación.

Finalmente, describe la entrada de la comparsa de los Incas:

> Atahuallpa […], Huáscar, los doce incas, Pizarro, Almagro, el cura Valverde y soldados españoles bailan majestuosamente vestidos con todo el boato imaginable. Ofuscan los soles recamados en pecheras, perniles y orillas de la ropa de los soberanos quechuas cubiertos con capas talares franjeadas a plan de hilo de Milán y piedras talladas. Unos calzan abarcas tradicionales en las que las monedas de oro relucen como espejos y suenan más que sonajeros y calzan otros botas peninsulares trajinantes en mil caminos. Cantando en quechua al son de una música de tonos melancólicos cierran el cortejo las ñustas envueltas en llicllas y aguayos de vicuña. A su desfilar crece la expectativa, que luego se verá colmada, de ver la representación del cautiverio y muerte de Atahuallpa no obstante la sincera protesta de amistad y paz y cuantioso rescate de oro y plata que el emperador quechua ofreciera al aventurero europeo. Y se asistirá condolido, quien más, quien menos, al colapso definitivo del más viejo reino, con vejez de milenios, del llamado Nuevo Mundo.[73]

---

71 Augusto Beltrán Heredia, *El carnaval de Oruro*, Editorial "Universitaria", Oruro, 1956, p. 16.

72 Ibídem, p. 17.

73 Ibídem, p. 18.

Más adelante, cuando los diablos llegan al templo de la Virgen del Socavón,

> luego de algunas mudanzas en que todavía dejan traslucir su orgullo satánico, empieza el 'relato', especie de drama alegórico religioso o auto sacramental en que Miguel, el Arcángel, vence en el último acto a los siete demonios que representan los pecados capitales, en este orden: la Soberbia, la Avaricia, la Lujuria, la Ira, la Gula, la Envidia y la Pereza.[74]

El autor ofrece un estado del arte en el que repasa qué escritores y artistas publicaron trabajos sobre la Diablada (José Víctor Zaconeta, el pionero; Víctor Varas Reyes, Alberto Trewhella, Ulises Peláez, Zenón Goitia), y señala el aporte de cada uno. Indica que el texto del Relato, tal como lo transmite Ulises Peláez, "difiere […] del que se representa contemporáneamente, y mucho más del que hemos escuchado a don Zenón Goitia, aprendido allá por el año 1904, y que habría sido escrito en 1818, más o menos, por el cura Montealegre".[75] Beltrán Heredia piensa que la danza de los diablos, o al menos algunos de sus elementos (como los "cargamentos", la extraordinaria "geometría de sus figuras y mudanzas, […] el disfraz de los danzantes"[76]), deben situarse en el incario.

También ofrece tanto el texto del Relato titulado "La conquista de los españoles" como el de la "Danza de los Diablos". El de la Conquista es precedido por esta aclaración:

> En las páginas que siguen reproducimos el drama indígena bilingüe quechua-castellano […] según el texto proporcionado por Mauricio Rodríguez, de la comparsa de los "Incas", de Oruro, el año 1942, a la señorita Ena Dargan, profesora de la Universidad Nacional de

74 Ibídem, p. 23.

75 Ibídem, p. 42. A pie de página indica: "Zenón Goitia: relación hecha al autor el 27/1/51". Por lo visto Goitia publicó un artículo en el periódico *La Patria*, de Oruro, el 7 de marzo de 1948, en el que da información sobre el origen de la Diablada durante el periodo indiano.

76 Augusto Beltrán Heredia, *El carnaval de Oruro*, p. 69.

> Tucumán, traducido al castellano por el señor Clemente Hernando Balmori, profesor de la misma corporación.[77]

El guion viene en dos versiones, la primera con los parlamentos del bando inca en quechua y el de los españoles en castellano[78] y, a continuación, el texto completo en castellano.[79] Después del título, anota: "Drama bilingüe de español y quechua que se representa en Bolivia y Perú. El presente texto fue recogido en Oruro donde se ejecutaba anualmente el domingo y lunes de Carnaval, en las fiestas en honor de la Virgen del Socavón".[80]

También ofrece el relato de la "Danza de los Diablos", en la versión que escribió "Rafael Ulises Peláez para su representación por la Fraternidad Artística y Cultural La Diablada".[81] Viene en tres actos. En el primero aparece Lucifer, quien se presenta, lleno de orgullo, como líder de las huestes infernales ahí presentes ("Yo, Luzbel, elegante príncipe de los Ángeles Rebeldes…"), a los que arenga para destruir a los cristianos. Los diablos muestran su entusiasmo, pero "una campanada domina la música y la hace callar".[82] Luego hace su entrada el arcángel san Miguel y después de algunos parlamentos los diablos se asustan. Pero Satanás (no es el mismo que Lucifer, como ya vimos) los anima nuevamente a tentar a los hombres, que son incautos y fáciles de ser llevados al mal camino. En el acto segundo se produce la batalla entre ángeles y demonios, en la que ganan Miguel y sus tropas. Una vez reducidos los diablos, Miguel dispone que sean llevados a juicio ante la Virgen del Socavón y los mineros de Oruro. Los diablos gimen, les castañetean los dientes, lloran y piden no ser llevados al templo de la Virgen. El ángel, entonces, después de observar que, efectivamente, ellos no pueden entrar al templo, decide que serán juzgados en la plaza. En el acto tercero, van compareciendo por

77 Ibídem, p. 95.
78 Ocupa las pp. 97-115.
79 En las pp. 117-134.
80 En la p. 97.
81 Ibídem, p. 135. El relato ocupa las páginas 137-144.
82 Ibídem, p. 138.

turnos unos diablos que representan a los siete pecados capitales, y por orden son juzgados, confiesan la actividad a la que se dedican y piden licencia para esconderse en lo más profundo de los abismos. Al final, "vuelven a sonar las campanas […] vuelve a sentirse la charanga de los diablos, todo es confusión […] surgen voces, golpes […] y los diablos se alejan con su música lentamente".[83]

Toda la pieza está llena de "jocoseriedad" y, sin duda, la población disfrutaría grandemente con las salidas chistosas de los demonios, con el propio mensaje moralizante presentado con mucha gracia, y con la extraordinaria belleza de las danzas, vestuario, música, etc.

3.10. Teresa Gisbert (1957)

Esta investigadora da un paso decisivo en el conocimiento de nuestro teatro colonial, al ofrecer la edición de la *Comedia de Nuestra Señora de Guadalupe y sus milagros*, de Diego de Ocaña,[84] con un breve estudio introductorio y notas. La investigadora se basó en el texto que incluye Carlos Villacampa en su obra sobre la devoción a la Virgen de Guadalupe en América, publicada en 1942.[85] Ya sea por error propio o del cajista, la edición boliviana omite unos pocos versos (que sí están en la de 1942), pero en general es bastante cuidada. Constituye un hito de primera magnitud, ya que por primera vez era posible acceder a un texto teatral completo y *legible* de nuestro periodo indiano.

---

83 Ibídem, p. 144.

84 Diego de Ocaña, "Comedia de Nuestra Señora de Guadalupe y sus milagros", Teresa Gisbert (estudio preliminar y notas), *Cuadernos de Teatro*, n.º 1, Biblioteca Paceña - Alcaldía Municipal, La Paz, 1957. En la actualidad tenemos dos ediciones de la obra de Ocaña (no solo de la comedia, sino de toda su relación): una de Blanca López Mariscal y Abraham Madroñal, con el título de *Tras la huella del culto guadalupano. La relación de viaje de fray Diego de Ocaña, 1599-1605*, Madrid/ Frankfurt/ México, Iberoamericana / Vervuert, 2010; y la de Beatriz Carolina Peña, *Memoria viva de una tierra de olvido. Relación del viaje al Nuevo Mundo (1599-1607)*, Barcelona, CECAL / Paso de Barca, 2013.

85 Carlos Villacampa, *La Virgen de la Hispanidad o Santa María de Guadalupe en América*, San Antonio, Sevilla, 1942, pp. 197-291.

En el estudio introductorio, Gisbert presta atención brevemente al pasado teatral. Vuelve a referirse a las noticias que da el Inca Garcilaso sobre la pieza que representaron en aymara unos muchachos en el pueblo de Sulli (o sea, Juli) y el *Diálogo de la fe* que se puso en escena ante una multitud de indios. De la mano de Rubén Vargas Ugarte[86] sostiene que a nuestro teatro virreinal hay que añadir *El dios Pan*, égloga a lo divino compuesta por Diego Mexía de Fernangil. Esta pieza no reúne las condiciones para ser considerada teatral, si bien comparte algunos rasgos que la emparentan con las piezas dramáticas. Veremos más adelante (en el acápite 4) que ocurre algo semejante con las comedias elegíacas como *Aulularia*, de Vital de Blois. En este caso se trata de un "un texto que, si bien ha sido concebido para ser leído y no representado, recurre a una serie de complejas estrategias para captar la atención de ese público lector, las cuales lo harían definible como 'teatro no representable'".[87] Como explica Rodríguez Garrido en el texto citado, José de la Riva Agüero habla a principios del siglo XX de esta pieza como de una "égloga dramática", e indica que "se escribió para ser representada un día de *Corpus* en Potosí".[88] Más tarde Rubén Vargas Ugarte, en 1943, la incluyó en el repertorio teatral "peruano".[89] No es llamativo que ello llevara a muchos otros (entre ellos, a Gisbert), apoyados en la indiscutida autoridad de ambos autores, a dar tal cosa por buena.

---

86 Rubén Vargas Ugarte, *De nuestro antiguo teatro (colección de piezas dramáticas de los siglos XVI, XVII y XVIII)*, Editorial Carlos Milla Batres, Lima, [1943] 1974.

87 José Antonio Rodríguez Garrido, "La *Égloga del dios Pan* de Diego Mexía de Fernangil y la evangelización en los Andes a inicios del siglo XVII", en *Memoria del IV Encuentro Internacional sobre el Barroco. La fiesta*, Norma Campos (ed.), Unión Latina, La Paz, 2007, pp. 307-320 (p. 311). Más arriba (p. 310) indica el autor que "Las dificultades mayores para reconocerle carácter teatral a la égloga de Mexía han sido ya señaladas por Kathleen Shelly y Grínor Rojo" en 1982.

88 José de la Riva Agüero, "Diego Mexía de Fernangil y la segunda parte de su 'Parnaso Antártico'", en *Obras completas*, II. *Estudios de literatura peruana: del Inca Garcilaso a Eguren*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, [1914] 1962, pp. 160 y 161.

89 Rubén Vargas Ugarte, *De nuestro antiguo teatro*, 1974, pp. 8-9.

Inspirada seguramente en lo dicho unos años antes por Finot, considera Teresa Gisbert que es obligado referirse a *La aurora en Copacabana* de Calderón de la Barca. Finalmente, dedica unas palabras a las piezas de las que había hablado en 1955: "la" loa de Juan de la Torre y la de La Paz representada en 1786 (que sigue con el año de 1781).

Ocupa algunas páginas para transmitir lo que en el libro de Villacampa se lee en torno al manuscrito de Diego de Ocaña, y ofrece algunos detalles de la representación en Potosí, tal como puede leerse en la relación del monje jerónimo. Expone a continuación el argumento de la pieza, y finalmente hace un análisis de la misma.

3.11. Jesús Lara (1957)

Este quechuista publica su edición bilingüe, quechua-castellano, de la *Tragedia del fin de Atahuallpa*.[90] Por ser una pieza clave en los debates a que dio lugar, se la verá en el acápite dedicado a las piezas que fueron consideradas expresiones del teatro prehispánico. Pero independientemente de dicho debate, en alguna medida la pieza no deja de ser vehículo de formas y temas propios del Siglo de Oro e incluso posteriores, tal como advierte Teresa Gisbert. Fuera de ello, lo que valoran algunos autores (Elmore entre ellos) es el indudable valor literario de esta versión, que acaso haya sido el principal motor de su éxito entre intelectuales consagrados por la academia letrada del siglo XX.

3.12. Marie Helmer (1960)

Por primera vez aparece, de la mano de esta investigadora, un conjunto de datos procedentes de documentación primaria (del Archivo Histórico de Potosí) sobre la actividad teatral en Potosí

90 Jesús Lara, *Tragedia del fin de Atahuallpa*, Imprenta Universitaria, Cochabamba, 1957.

en el primer tercio del siglo XVII.[91] Es gracias a este (brevísimo) trabajo que contamos con una fuente según la cual el "Coliseo de Comedias", como ya leímos en Pabón (1948) y Gisbert (1955), habría sido construido en 1616; afirma que fue "fundado" por Juan Núñez de Anaya, y que costó 12.000 pesos;[92] que hasta 1632 mantuvo una intensa actividad, la cual fue decayendo hasta que en 1687 fue vendido por 7.600 pesos. Nos habla la autora de algunas compañías teatrales, de la increíble capacidad de los actores que se obligaban a estudiar cinco comedias al mes, a cambio de sueldos bastante abultados (entre 1.850 y 700 pesos, seguramente anuales). La actividad habría recibido un extraordinario impulso gracias a Gabriel del Río, "autor de comedias" (es decir, empresario de compañía teatral) a la vez que activo mercader.[93]

---

91 Marie Helmer, "Apuntes sobre el teatro en la Villa Imperial de Potosí, 1572-1636", en *Cuadernos del Instituto de Investigaciones Históricas*, Serie VI (Teatro), n.º 1, Universidad Tomás Frías, Villa Imperial de Potosí, 1960. En el texto figura el año 1957, pero la publicación se realizó en 1960. La primera fecha que introduce en el título (1572), que justifica diciendo que "[p]osiblemente ya tenía Potosí un 'corral de comedias' en el año 1572", puede ponerse en duda. Laura Paz puede asegurar que Potosí "en los primeros años del siglo XVII ya contaba con un corral de comedias estable" (Laura Paz, *Espectáculo y oficio*…, p. 342).

92 Estas noticias son un tanto engañosas. Laura Paz, quien se da el trabajo de analizar otros documentos, afirma: "Todo parece indicar que lo que se hizo en 1616 fue una reconstrucción y, sobre todo, una modernización del espacio de representación: el cual pasó a denominarse 'coliseo de comedias'". En 1616, "el mayordomo del Hospital de la Vera Cruz, Joan Núñez de Anaya, se presentó ante el Cabildo para explicar que él, de su propia hacienda, habría invertido en la construcción del coliseo 10.000 pesos, los cuales, de alguna manera, en el futuro, tendrían que restituírsele" (*Espectáculo y oficio*…, p. 346). A lo que el "fundador" (¿o inversor?) añade que el teatro podrá dar unos 5.000 pesos de ganancia anual "según lo que verisímilmente se colige por lo que hasta agora ha valido el tiempo que se ha representado en el dicho teatro" (cita en la misma página); todo ello lleva a nuestra autora a observar que en 1616 no se habría comenzado a construir el espacio, y que ya se tendría suficiente experiencia del dinero que podía esperarse de su utilización.

93 El estudio de Laura Paz Rescala ya citado permite conocer a varios otros "autores de comedias" que también desplegaron una gran actividad. Miguel de Burgos, al igual que del Río, se movieron entre Lima y Charcas.

3.13. Julia Elena Fortún (1961)

Publica esta investigadora un excelente estudio sobre la "Danza de los Diablos". Afirma que esta representación, que reúne texto dialogado y danza, tuvo a Potosí como centro de difusión en el siglo XVIII, y que pasó a cumplir este papel la ciudad de Oruro en los siglos XIX y XX. Indica que, aunque

> la mayoría de los autores están de acuerdo en su derivación de un auto sacramental peninsular, considero que es un tanto aventurado […] por no haber encontrado el tema representativo [de la lucha del bien y el mal personificados] de la mencionada danza en los autos sacramentales españoles en una época en que ya lo hallamos en los entremeses catalanes.[94]

La autora observa que son otras las temáticas de los autos, y no encuentra ninguna relación entre ellos y el Relato orureño de la Diablada. En cambio, los trabajos de Manuel Milá y Fontanals, Juan Amadés y Aurelio Campmany, estudiosos de danzas de diablos que incluyen farsas dialogadas, tanto de Barcelona (desde su más antigua manifestación, registrada en el año 1150) como de Tarragona, le dieron luces para remontarse al origen de "nuestra" Diablada. Los personajes son los mismos, y el Relato orureño muestra "claramente ser una reminiscencia de entremeses catalanes: el Ball des Diables y el de los Siete Pecados Capitales".[95]

Por lo visto la diablada de Oruro llegó a desaparecer hacia 1910, pero poco después (en plena Primera Guerra Mundial) "llegó a la ciudad una comparsa de diablos organizada en Caracollo y a partir de esta fecha volvió el baile a adquirir un auge que a través de los años ha ido en franco crecimiento".[96] Estos datos

94 Julia Elena Fortún, *La Danza de los Diablos*, Ministerio de Educación y Bellas Artes, La Paz, 1961, p. 3.

95 Ibídem, p. 7.

96 Ibídem, p. 8. Gracias a Augusto Beltrán Heredia (a quien la autora cita, y con su autorización reproduce algunas páginas del libro de 1956 que ya vimos) nos enteramos de que los diablos de Caracollo eran "más de sesenta […],

le fueron facilitados por Zenón Goitia, quien "[a]prendió el baile bajo la dirección del anciano Felipe Montealegre […] pariente del cura párroco Ladislao Montealegre",[97] identificado por Augusto Beltrán Heredia como el autor del Relato fechado en 1818. La autora ofrece[98] la versión que le dictó Goitia, que consta de tres actos (y que coincide con la que vimos de Ulises Peláez, ofrecida en 1956 por Augusto Beltrán Heredia). Promete también, aunque no aparece en su libro, la que fue adoptada a mediados del siglo, que es un arreglo de Ulises Peláez. Será útil recordar el mencionado resurgir gracias a una comparsa de Caracollo cuando veamos el aporte de Margot Beyersdorff del año 1999.

En un capítulo ofrece el estudio de la figura del Supay en las culturas andinas, su resignificación en el periodo virreinal y la leyenda (del Nina Nina o del Chiru Chiru) sobre el origen de la Virgen del Socavón. Otros capítulos tratan de: las varias figuras coreográficas de distintas versiones; la vestimenta de los personajes y sus procesos de confección; la música, en algunos casos recopilada y armonizada por la misma Fortún, por Víctor Flores y (principalmente) Justino Jaldín Morales; la organización de la fiesta, que comienza en noviembre; y finalmente, la dispersión de la danza de los diablos en América y en Bolivia.

3.14. Jesús Lara (1961)

Publica *La literatura de los quechuas*. El capítulo tercero se titula "El teatro entre los inkas", y en él enuncia sus interpretaciones (las veremos en el acápite de debates) de textos de diversas crónicas y de Arzáns.

Dedica bastantes páginas al drama *Ollantay*, cuya traducción al castellano publicaría diez años más adelante. Se ocupa de la

---

con colas, y caretas que cubren toda la cabeza a diferencia de las locales que tapaban solo la cara, y con un bastón enroscado por una víbora de madera de los Yungas" (Augusto Beltrán Heredia, *El carnaval de Oruro*, p. 46).

97 Julia Elena Fortún, *La Danza*…, p. 8.

98 En las páginas 9-22.

bibliografía acerca de la obra, de sus versiones manuscritas e impresas, de las traducciones a varias lenguas y, por supuesto, de las diversas posturas que se fueron dando en torno a su origen inca o posterior. Es interesante el "estado del arte" que ofrece, reflejo de lo que se había pensado hasta entonces en relación con el drama.[99] Dedica también un espacio al argumento.

A continuación aborda otra pieza que considera prehispánica, el *Utqha Páucar*, que le habría sido narrada por Serapio Condori, de la localidad de Ayopaya, quien la habría presenciado de muy joven. Trata del conflicto entre dos hermanos que disputan por una mujer, la hermosa Ima Súmaj, llegando a movilizar sus respectivos ejércitos para imponer su elección. Es imposible saber, con los datos que ofrece el autor, cuál es el origen de este drama que, según él, es de origen incaico.

Finalmente, vuelve (en gran medida) sobre la información que había publicado unos años antes sobre el *Atahuallpap Wañuinin*, con el título de *Atawallpaj p'uchukakuyninpa wankan*.

3.15. Teresa Gisbert (1962-1968)

En 1962 publica el primer estudio de alguna extensión (35 páginas) exclusivamente dedicado a nuestro teatro del periodo indiano. Lo incluye en 1968 en su *Esquema de la literatura virreinal en Bolivia*, donde ocupa las páginas 47-66. La única diferencia notable es que en 1968 no incluye las ilustraciones que forman parte de la primera versión. En este trabajo no solamente reúne los aportes anteriores que se produjeron en el país (Enrique Finot, Luis Alberto Pabón,[100]

99 Jesús Lara, *La literatura de los quechuas*, Librería Editorial G.U.M., La Paz, [1961] s/f. El "estado del arte" junto con el enunciado de sus conclusiones ocupa las páginas 62-86.

100 Este autor, como vimos, se refiere a la supuesta representación de la muerte del inca en La Paz, en 1781, que transmite un tal "Boudin"; ofrecí la conjetura de que puede ser Luis Baudin. Gisbert, sin la menor posibilidad de sospechar de quién se trataba, reprodujo la noticia (en ambos trabajos aparece como "Boudín"), seguramente en la confianza de que en algún momento se resolvería el enigma.

Augusto Beltrán Heredia, Jesús Lara, Marie Helmer), sino que además acude a estudios de Europa y América: Ángel Valbuena Prat, Federico Sainz de Robles, Luis Trenti Rocamora, Rubén Vargas Ugarte. Gracias a estos nuevos insumos y a su formación como arquitecta, describe con acierto la disposición espacial de los corrales de comedias, que ahora distingue de los coliseos. Facilita al lector una mejor aproximación a la fiesta teatral barroca, en la que concurren todas las artes. Examina los datos disponibles sobre diversos espacios dedicados a las representaciones dramáticas, como (además de corrales y coliseos) los tablados en la plaza pública para comedias, los cementerios, los atrios de las iglesias y (como un espacio en cierta medida móvil) el desfile de carros para las distintas escenas de los autos sacramentales.

Pasa revista (de la mano de Helmer) a lo que ya sabemos de los comediantes, así como del autor de comedias Gabriel del Río. Se detiene en las compañías teatrales trashumantes ("las mismas que actuaban el Lima […] por temporadas venían a las tierras altas"[101]). Gracias a Trenti Rocamora ingresan noticias potosinas de años posteriores a los abarcados por Helmer (quien llega a 1636) referidos a "autores de comedias". De Arzáns ha leído los *Anales* y algunas partes de la *Historia*, con lo que puede dar cuenta de la afición a las comedias y a otros tipos de puestas en escena que conoce, siguiendo las designaciones del historiador potosino, con el nombre de "representaciones […] de invención".

Como era inevitable, reproduce las afirmaciones de Garcilaso, lo que la lleva también a las famosas fiestas que Arzáns sitúa en 1555, y desemboca en la *Tragedia del fin de Atahuallpa*, en la versión de Lara.

Para el teatro de tema inca, Gisbert encuentra, en la *Historia* manuscrita de Arzáns, la afirmación de que en 1641 se representó en Potosí una comedia del poeta Juan Sobrino titulada *Prosperidad y ruina de los incas del Perú*, "muy digna de representarse en los mejores teatros del mundo", al decir del historiador potosino.

101 Teresa Gisbert, *Teatro virreinal en Bolivia*, Biblioteca de Arte y Cultura Boliviana, La Paz, 1962, p. 10.

La investigadora considera que debería consignarse esta comedia como una versión más de las que circularon sobre el fin de Atahuallpa. La puesta en escena incluía, al final,

> la ruina y acabamiento de estos monarcas los incas, con la venida del virrey D. Francisco de Toledo […] en compañía del santo obispo de Popayán, D. Agustín de la Coruña, el que pidió por la vida del rey Túpac Amaru […] Fue muy aplaudida esta comedia por lo nuevo della, cuanto por los verdaderos e inauditos sucesos que en ella se representaron. Para los indios fue de mucho sentimiento, levantando grandes alaridos conforme se declaraban.[102]

Gisbert añade en la misma página que lo nuevo de esta versión, "a nuestro juicio, está en la inclusión del Virrey Toledo", el cual no aparece en las otras conocidas, que (además) acaban con la muerte de Atahuallpa, no la de Túpac Amaru. En una nota, la investigadora manifiesta la duda que ya entonces había comenzado a circular en torno a la veracidad de Arzáns, particularmente en su uso de autores de los que no se conoce ningún escrito y cuya existencia no ha dejado un solo rastro documental conocido.

Diego de Ocaña (que entonces conoció incompleto) le permite describir algo de las fiestas que se realizaron en la ciudad de La Plata en 1602 (por errata se lee 1603). Su análisis de la *Comedia* de Ocaña es más interesante y maduro que el que ofrece en la edición de 1957.

En cuanto a noticias sobre la "vida teatral" potosina, sabe de la representación de una comedia hagiográfica sobre la vida de santa Clara de Asís (se desconoce su autoría), que Arzáns sitúa en 1661, e indica que la actriz principal (apodada la Acicalada), en plena representación, abandonó el escenario para entrar al convento platense de las clarisas.[103]

---

102 Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela, *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, manuscrito de la Brown University, Parte primera, lib. VIII, cap. XX, fols. 260r-v (citado por Gisbert, *Teatro virreinal*…, p. 19).

103 Esto lo dice Arzáns en su *Historia*. Teresa Gisbert solo leyó la versión más escueta que aparece en los *Anales*, donde apenas indica el nombre (doña Inés), el apodo y afirma que se convirtió a una vida religiosa.

Dedica un apartado a las otras piezas de las que tiene noticia. Aquí habla de la que ya hemos visto (y descartado) de Mexía de Fernangil; en relación con fray Juan de la Torre, seguramente por haber accedido a la *Historia* de Arzáns en ambos manuscritos (de Madrid y de la John Carter Brown Library), ya habla de las dos loas que se representaron en la entrada del virrey Morcillo en 1716;[104] y consigna la loa que se representó en 1786 en La Paz en honor a Segurola (se mantiene el año 1781).

Gracias a Vargas Ugarte consigna la primera pieza de teatro escolar de la que se tuvo noticia. Se trata de un tipo de obra llamada "decuria" que, según el historiador peruano, estaba destinada a "ejercitar a los jóvenes en la declamación y el arte escénico y solo de una manera indirecta para solaz del auditorio".[105] El autor de esta decuria es el cochabambino Salvador de Vega, y la escribió en 1723 en Lima. Su título es *Efectos que causa en el alma el que recibe el Santísimo Sacramento*. Gisbert transmite algunos datos de la vida del autor y describe brevemente la pieza.

La última obra que registra, que también hemos de descartar, es la traducción en versos sueltos castellanos de *La Mérope française*, que adaptó Voltaire de la tragedia de tema clásico *Merope* de Scipione Maffei, realizada por el chuquisaqueño Ventura Blanco Encalada en 1828, en Chile (su país de residencia), año a partir del cual se representó varias veces allí, a pesar de que no llegó a publicarse en el siglo XIX.[106] Pienso que el lugar de nacimiento del traductor no parece suficiente argumento para adscribir esta versión al teatro boliviano.

Finalmente, la investigadora dedica un último acápite a la representación de comedias de dramaturgos españoles (Lope de Vega, Tirso de Molina y Pedro Calderón de la Barca) en Charcas.

---

104 Arzáns no se refiere a la segunda como "loa", sino que en un sitio indica que estaban dos niños que representaban (por los atributos que llevaban) la Urbanidad y la Liberalidad; y una página más adelante indica que representaron en verso muy elegante, compuesto por fray Juan de la Torre.

105 Citado por Gisbert, *Teatro virreinal*…, p. 29.

106 Nicolás Aguirre R., *Ensayo de una bibliografía dramática chilena*, Imprenta Cervantes, Santiago de Chile, n.º 25, 1900.

Presta atención a las obras cuyos títulos constan en los documentos examinados en Potosí por Marie Helmer y también a las piezas de tema americano escritas por dramaturgos peninsulares (a *La Aurora en Copacabana*, que analiza someramente, añade la *Trilogía de los Pizarros* y *Amazonas de las Indias* de Tirso). De uno de los poetas de la escuela de Calderón, Jacinto Cordero, del que hasta aquel momento solo se conocía la comedia *El hijo de las batallas*, Teresa Gisbert afirma poseer copia manuscrita de otra pieza, en cuya primera página se lee: "Comedia famosa. *El juramento ante Dios y Lealtad contra el Amor*.[107] Del Alférez Jacinto Cordero". Añade que es "una comedia cortesana que sustenta su trama en el amor de dos parejas: el Conde Vitorino y la Infanta Lenia por un lado, y Rosaura y Felino, príncipe, por otro".[108]

Este aporte de Teresa Gisbert es verdaderamente notable, también porque incluye (en el cuaderno de 1962) ocho ilustraciones muy bien escogidas: en una viene el plano de la iglesia de Copacabana, con su atrio (espacio de las iglesias que solía usarse para representaciones dramáticas hasta el siglo XIX) y posas; dos de ellas son fotografías de cuadros cusqueños que representan a san Ginés, patrono de los comediantes (en uno se ven dos personajes con máscaras; y en el otro están representados los donantes, seguramente también profesionales del teatro); viene también una foto de la Virgen de Guadalupe pintada por Diego de Ocaña; otra es la fotografía de un actor que cumple un papel en una representación de la *Tragedia del fin de Atahuallpa* que tuvo lugar en un carnaval de Oruro; otras dos vienen con detalles del famoso cuadro en el que Melchor Pérez Holguín representa la entrada a Potosí del virrey Morcillo (en una de ellas se ve la mascarada nocturna y la puesta en escena de una de las loas de fray Juan de la Torre); y, finalmente, un detalle del bellísimo óleo *Vista de Potosí*, de Gaspar Miguel de Berrío, del que la investigadora escoge el sector en el que se ve la iglesia de la Concepción, con su atrio y posas.

107 Puede encontrarse en PDF en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
108 Gisbert, *Teatro virreinal*…, p. 33.

Todo esto hace de este trabajo algo que marca un antes y un después en el conocimiento de la actividad teatral del periodo indiano. Sin embargo, no consigna ninguno de los aportes de Augusto Beltrán Heredia (cuya obra aparece mencionada en la bibliografía del capítulo III, pero no toma nada de ella) ni de Julia Elena Fortún. Es posible que la publicación de Jesús Lara, de 1957, haya producido tal conmoción que dejara como en la sombra el trabajo de ambas personalidades.

3.16. Rafael Ulises Peláez (1964)

Ya vimos aparecer el nombre de este autor cuando se habló de Augusto Beltrán Heredia y de Julia Elena Fortún. En 1963 publicó una nueva versión del relato que ya conocemos de la Diablada de Oruro, habiendo retocado "su atavío sin modificar su fondo y modernizándola a un tipo de comedia dramática revisteril".[109] La pieza merecería un análisis más detenido del que nos es dado hacer aquí. Baste decir que el reparto incluye más personajes que en el anterior relato: están "Lucifer, Satanás, el Ángel Miguel, la Soberbia, la Avaricia, la Lujuria, la Ira, la Gula, la Envidia, la Pereza, la China Supay, mineros, bailarinas, acróbatas, danzantes, comparsas, etc., etc., Osos, Monos, Loros, etc., etc.".[110] La producción era de gran montaje: contaba con un director de música, otro de danzas, otro de escena, uno de vestuario y un consueta (posiblemente un coordinador general), fuera de un técnico de sonidos y otro de tramoya.

Sin duda, la modernización de Peláez es ingeniosa. Cuando los demonios han sido vencidos y encadenados, Satanás dice: "Invoco los derechos del vencido de acuerdo a los tratados internacionales vigentes". Como puede verse, se trataba de una "pieza viva", cuyo guion y puesta en escena dependía en gran medida de quien estaba a cargo en cada ocasión.

---

109 Rafael Ulises Peláez, "La lucha entre el bien y el mal. Comedia épico-dramática de tipo revista sobre el *Relato de la Diablada de Oruro*", *Folklore. Revista de arte vernacular y costumbrista*, n.º 1, febrero, 1964, pp. 8-27 (p. 8).

110 Ibídem, p. 9.

3.17. Jesús Lara (1971)

Jesús Lara publica el drama *Ullanta*.[111] En el prefacio ofrece un resumen de lo que ya había escrito en su obra de 1961, *La literatura de los quechuas*, en torno a esta pieza. El argumento es de sobra conocido: Ollanta, que según Lara (y a quien sigue Cáceres Romero) es un jefe guerrero colla, se enamora de la princesa Cusi Coyllor, hija de Pachacútec, y la pide en matrimonio. Al serle negado, se levanta contra el inca liderando las huestes del Antisuyo, y mantiene su rebelión durante diez años, hacia el final de los cuales comienza a gobernar Túpac Yupanqui, sucesor de Pachacútec. El general Rumi Ñaui logra hacerle creer a Ollanta que huye del inca, y le pide asilo. Una vez admitido, le hace traición y pone a Ollanta a merced del inca. Pero aparece la pequeña Ima Súmac, hija de Ollanta y de Cusi Coyllor, ahora de diez años, quien relata la historia de su madre, que es hermana de Túpac Yupanqui. Este último absuelve al rebelde, confirma el matrimonio y envía a Ollanta a representarlo entre los Antis.

3.18. Édgar Ávila Echazú (1978)

En una obra escolar destinada a dar cuenta de la historia de la literatura boliviana, en un acápite dedicado a la poesía y al teatro, afirma que en Potosí durante el siglo XVII "eran continuas las actuaciones de compañías españolas y peruanas […] pero luego [en el siglo XVIII] decayeron lamentablemente. Ni siquiera se tienen noticias fidedignas de los autores dramáticos, a no ser los nombres de Juan de la Torre y Pedro Nolasco Crespo".[112] Puede decirse que no se preocupó en absoluto de documentarse.

---

111 Anónimo, *Ullanta: drama quechua del tiempo de los inkas*, traducido por Jesús Lara, Librería Editorial "Juventud", La Paz, 1971.

112 Édgar Ávila Echazú, *Historia y antología de la literatura boliviana. (Texto oficial de consulta para el nivel Medio, según Resolución Ministerial N° 98/77)*, Universidad Boliviana, La Paz, 1978.

3.19. Adolfo Cáceres Romero (1990)

Este autor es el segundo, después de Finot, que lleva a cabo una obra de largo aliento que busca abarcar toda la literatura boliviana desde el periodo prehispánico hasta la actualidad. En 1987 había publicado el primer volumen de su *Nueva historia de la literatura boliviana*, dedicado a las literaturas autóctonas. Ahora publica el segundo, en el que aborda la literatura del periodo colonial y le dedica un capítulo de 48 páginas al teatro. Me detendré en lo que considero más señalado.

Propone distinguir la representación de piezas en Charcas de la creación de las mismas, y observa que la producción local es escasa. Se apoya en K. Shelly y G. Rojo para decir que escribir comedias no era ocupación frecuente en América. Una de las razones estribaría en que, como una parte del beneficio de la actividad teatral tenía por destino los hospitales, estos influían en las compañías teatrales para que el éxito de las puestas en escena estuviera asegurado. Por este motivo, los empresarios del teatro buscaban piezas de producción peninsular que hubieran salido de las grandes plumas del momento. Tal observación podría ponerse en duda, ya que, aunque los ingresos de los hospitales no hubieran tenido nada que ver con el teatro, las compañías teatrales habrían buscado de igual modo la mayor rentabilidad posible. Shelly y Rojo lo presentan de ese modo.

Remite a Arzáns para dimensionar la intensa actividad teatral de la Villa, y trae el dato que conocemos gracias a los *Anales*, de las cuatro compañías que en 1656 había en Potosí. Sigue, de la mano de K. Shelly y G. Rojo, con la clasificación de tres tipos de representaciones: "las de teatro misionero, las de teatro escolar y las de teatro criollo".[113] El teatro misionero, destinado al público indígena, junto con el escolar y el "de convento" (un cuarto tipo,

113 Kathleen Shelly y Grínor Rojo, *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo I. Época colonial*, Ediciones Cátedra S. A., Madrid, 1982, p. 319. Citados por Adolfo Cáceres Romero, *Nueva historia de la literatura boliviana. II. Literatura colonial*, Editorial "Los amigos del libro", La Paz / Cochabamba, 1990, p. 133.

que no aparecía en la enumeración de ambos autores, pero del que sin embargo hablan) serían los espacios escénicos en los que se representarían las piezas escritas por dramaturgos americanos. Aunque no se lo explicita, seguramente el que queda, el "teatro criollo", sería el de gran espectáculo, para el cual se recurriría (según estos autores) a comedias escritas en la Península.

Le parece obvio que el teatro de convento tenía por destinatarios exclusivos a los habitantes del mismo, lo cual está bastante lejos de la realidad.[114] También está convencido de que en el siglo XVI "se desarrolla un teatro comprometido con los preceptos doctrinales del clero católico, expuesto en los atrios de los templos, cementerios parroquiales y, en ocasiones, en la Plaza Mayor de las florecientes villas", ya que "sus obras se generaban, cuando no bajo el patrocinio de la autoridad colonial, en servicio de la Iglesia que, dicho sea de paso, controlaba la *producción intelectual de sus* '*siervos*'. Por eso abundan los autos inspirados en los sacramentos [*sic*] de la Eucaristía".[115] En pocos renglones puede constatarse que el autor cree que la sociedad entera podía ordenarse, mediante la potestad civil y religiosa, como si fuera un colegio. A su entender, el teatro de los siglos XVII y XVIII en Charcas sigue siendo de tema principalmente religioso.

En cuanto al teatro "misionero", dice que es poco lo que se sabe, pero supone que "sus representaciones eran bastante concurridas, debido a la participación de grupos de indígenas y a los 'montajes', donde no se descartaba la presencia de músicos y bailarines, especialmente en los intervalos de las piezas".[116] Además de que resulta imposible saber si se apoya en alguna fuente, por lo visto no tenía en cuenta que la comedia barroca convocaba con frecuencia la intervención de músicos y bailarines, los cuales a menudo intervenían también en las piezas breves, generalmente jocosas, que se representaban antes y después de cada acto o jornada.

---

114 Véase por ejemplo Luis Martín, *Las hijas de los conquistadores: mujeres del Virreinato de Perú*, Editorial Casiopea, Barcelona, 2000, pp. 228-232.

115 Adolfo Cáceres Romero, *Nueva historia*…, p. 136. El resaltado es mío, por el asombro que me produce la expresión, y por el oxímoron.

116 Ibídem, p. 137.

En el trabajo que vimos de Marie Helmer (1960), la autora explica que el *autor de comedias*, "contrariamente a lo que se podría creer, […] era distinto del *oficial de hacer comedias*, el dramaturgo; tenía a su cargo el gobierno y la administración de la agrupación teatral, escoger el repertorio, la escenificación, en resumen la responsabilidad material de la representación".[117] Era el empresario de la compañía. Cáceres Romero, en el acápite dedicado a los "faranduleros", parece entender correctamente la expresión *autor de comedias*. Pero más adelante se sorprende de que a Gabriel del Río se lo designe como tal y, sin embargo, "hasta ahora nadie ha dado referencias de las obras que hubiese compuesto".[118] Pasadas algunas páginas manifiesta la misma sorpresa en relación con otros que llama "dramaturgos", como Antonio de Encinas[119] (autor de comedias) y, tras haber consignado los nombres de otros más, en la página siguiente vuelve a decir que, "[a] pesar de ser citados estos nombres como 'autores de comedias', a la fecha no hemos encontrado ninguna referencia que nos hable de su propia producción".

Fuera de lo dicho, los datos que ofrece Cáceres Romero pueden dividirse en tres grupos:

a) De un lado, los que toma de autores anteriores, tanto de Bolivia (Luis Felipe Vilela, Marie Helmer, Teresa Gisbert[120]) como del exterior (Shelly y Rojo, Díaz Plaja, Juan Arrom). Utiliza mucho el trabajo de Teresa Gisbert, a pesar de que muestra su desacuerdo con la mayoría de las observaciones que ella hace.[121] Mantiene el dato de "una" loa de Juan de la Torre, que

117 Marie Helmer, "Apuntes…", p. 3.

118 Adolfo Cáceres Romero, *Nueva historia*…, p. 161.

119 Ibídem, p. 164.

120 No consultó a los demás autores que escribieron a lo largo del siglo XX (a excepción de los que trataron sobre el teatro quechua, del que se ocupa en el volumen I).

121 Por ejemplo, en la página 162 indica que Gisbert hace una sobre interpretación, ya que, al ver que en la *Égloga del dios Pan* de Mexía de Fernangil se hace referencia al "argentino pueblo", supone que "la acción se desarrolla en Potosí o en Chuquisaca". Le parece una afirmación aventurada (no lo es) y los argumentos que da son errados y anacrónicos.

Gisbert ya había corregido en su último trabajo (indicando que fueron dos), así como el año (1781) para la loa paceña (esto era inevitable). También otorga la categoría dramática de la *Égloga del dios Pan*,[122] a pesar de haber consultado la obra de Shelly y Rojo.

b) En segundo lugar, añade dos noticias "frescas", pero que dudosamente pueden aportar a nuestra historia del teatro: de un lado, la pieza *Los sucesos de tres horas* que Luis Antonio de Oviedo y Herrera había compuesto antes de trasladarse a América. De otro, la tragedia *Siripo*, del bonaerense Manuel José de Labardén, quien vino a estas tierras para estudiar en la ciudad de La Plata (continuó sus estudios en España) y regresó a Buenos Aires en 1777 donde, en 1789, estrenó su tragedia. En mi opinión resulta un tanto difícil mantener ambos títulos entre los de nuestra literatura, pero no deja de resultar interesante conocer las dotes escénicas de estos personajes que tuvieron relación con la sociedad charqueña de su tiempo.

c) Por último, viene una cosecha breve pero muy valiosa de datos que le fueron facilitados por Gunnar Mendoza, con lo que se amplía lo que ya sabíamos gracias a Helmer sobre las compañías teatrales, los autores de comedias, el repertorio que utilizaron, algunos pleitos, una prohibición de representar comedias en conventos (a la que poco caso se hizo) y una memorable gestión del hermano Juan de la Fuente en favor del hospital platense. Este religioso consigue que el virrey firme un decreto en 1630 en el que dispone que, de haber dos compañías teatrales en Potosí, una de ellas debía prestar sus servicios en la capital de la Audiencia (para lo cual ambas debían alternar su residencia cada seis meses) y, de haber una sola, debía estar cuatro meses en La Plata y el resto del tiempo en Potosí.

---

122 He de reconocer que hago lo mismo en mi trabajo "Nuevas notas sobre el teatro en Charcas", *Ciencia y Cultura*, n.º 20, abril, 2008, pp. 9-34 (p. 26). Y este "lastre" continúa más adelante, por ejemplo, en la página 215 del libro de José Miguel Oviedo que veremos más adelante.

3.20. Margot Beyersdorff (1999)

Esta autora ofrece acaso el aporte más valioso y significativo para conocer unas expresiones teatrales que, cultivadas durante el periodo colonial, se mantienen vivas hasta hoy mismo. Se trata de las piezas de comparsa. Podríamos considerar que el género presenta dos grandes grupos de obras. De una parte, aquellas que contienen algún tipo de mensaje político (Atahuallpa, *Ollantay*), y de otra, las originadas por la acción catequética de religiosos (principalmente de la Compañía de Jesús), como la "Danza de los Diablos" de la que hablan Augusto Beltrán Heredia y Julia Elena Fortún.

Abordemos aquí el contexto de aquellas de carácter político (en el siguiente acápite las veremos a la luz de los debates). Estas habrían sido promovidas por las élites incaicas en el siglo XVII, y auspiciadas también por los curas doctrineros.[123] Según Beyersdorff, el siglo del auge de estas representaciones "(1680-1780) coincidiría con las gestiones de la clase cacical para probar su parentesco con la estirpe noble de origen autóctono",[124] junto con otras estrategias (tablas genealógicas, etc.).

Esto concuerda con los estudios de Teresa Gisbert, quien muestra el interés de muchos indígenas nobles, a lo largo del siglo XVIII, por mostrarse "los sucesores legítimos del incario […]. A través de los documentos vemos que existe latente la idea de que América, o por lo menos la parte indígena de América, puede devenir en un reino independiente".[125] Esta autora enumera insurrecciones de 1726, 1730, 1737, 1742, 1750 y 1780 llevadas a cabo (además de la de Túpac Amaru, de 1780-1781) por líderes que dicen llevar título de inca. También considera posible que la aspiración a una monarquía inca pudo ser alentada por la Compañía de Jesús, y recuerda que las familias de dos de sus tres

123 Margot Beyersdorff, *Historia y drama ritual en los Andes bolivianos (siglos XVI-XX)*, Plural editores, La Paz, 2003, p. 219.

124 Ibídem, p. 170.

125 Teresa Gisbert, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, Editorial Gisbert & Cía., La Paz, [1980] 2004, p. 152.

principales impulsores (san Ignacio de Loyola y san Francisco de Borja) emparentaron con descendientes de Huayna Cápac: Martín García de Loyola, hijo de un hermano de san Ignacio, se casó con la ñusta Beatriz Clara Coya, hija de Sayri Túpac; Lorenza Ñusta, hija de estos dos, se casó con Juan, hijo de san Francisco de Borja; y que Teresa Idiáquez, de la familia del tercero de los tres primeros jesuitas (san Francisco Xavier), se casó con Beltrán García de Loyola; de la misma familia, más tarde, Juan Idiáquez se casó con una sobrina de Martín García de Loyola. Todo esto está expuesto en óleos, algunos de gran formato (hasta más de 4 x 2 metros) que se encuentran en la iglesia de la Compañía en el Cusco,[126] y numerosas copias que se destinaron a sus colegios (todos los cuales "tenían adjunta una capilla y el colegio de indios"[127]). Gisbert presta atención a este resurgimiento incásico, sobre todo del siglo XVIII, por medio de la reproducción de escudos de armas (como herramienta reivindicatoria), entre otras manifestaciones plásticas de esta corriente.

Asimismo, Ana María Lorandi recuerda la manifestación social de dichas reivindicaciones por parte de las élites indígenas, para "realimentar el imaginario popular, tales como representaciones teatrales, danzas rituales, torneos, pinturas o fiestas cuya importancia es seguramente paralela al mito"[128] del Inkarri o de la restauración del Tawantinsuyo. Un lugar importante en esto lo ocupa la puesta en escena del fin de Atahuallpa, la cual fue alentada no solo por jesuitas, sino por otros eclesiásticos, como consta en la región estudiada por Beyersdorff:

---

126 El primero, que muestra los matrimonios de Martín con Beatriz y el del hijo de san Francisco de Borja con Lorenza, lleva esta leyenda: "Con este matrimonio emparentaron entre sí y con la real casa de los reyes del Perú las dos casas de Loyola y Borja cuya sucesión está hoy en los excelentísimos Marqueses de Alcañices" (ibídem, p. 155).

127 Ibídem, p. 156.

128 Ana María Lorandi, *De quimeras, rebeliones y utopías. La gesta de Inka Pedro Bohorques*, Lima, PUCP, 1997, p. 38. Véase todo el capítulo II, que muestra la variada gama de estrategias de la élite inca en los siglos XVI-XVIII.

> Ya a mediados del siglo XVIII la clase cacical, facultada por sus recursos económicos y su alianza con la comunidad eclesiástica en la Villa de Oruro, había patrocinado en esa ciudad las representaciones del *Atawallpap wañuinin* y las procesiones de personajes incas que las acompañaban. Por su parte, para armar las puestas en escena, el clero de Oruro habría facilitado la participación del ayllu Checa de Challacollo, el ayllu gobernador de la comunidad. Los caciques de Checa, cuyo linde oriental llegaba a unas manzanas del centro de Oruro, habrían presenciado o participado en las representaciones o procesiones de Incas en los espectáculos citadinos.[129]

Beyersdorff se ocupa solamente (y no es poco) de la historia de este proceso en una región que abarca partes de los actuales departamentos de Oruro y Cochabamba,[130] pero es indudable, como ella misma afirma, que se trata de un género panandino. Por ello podemos dar crédito al párrafo que leímos más arriba de Amédée-François Frézier, en el acápite dedicado a Luis Alberto Pabón. El autor francés sitúa la representación el día de la Natividad de la Virgen (8 de septiembre), mientras que Beyersdorff observa que en Challacollo, y también en los pueblos de Caracollo y Yarvicoya, se realizan en honor a la Asunción de la Virgen (15 de agosto) en el llamado Carnaval de Invierno. Seguramente en otros sitios se realiza en fechas variadas del santoral católico.[131]

Veamos ahora cómo esta práctica pasó de ser propia de las élites indígenas a ser cultivada también por comunidades de tierras altas. Beyersdorff sitúa la puesta por escrito y en escena de piezas dramáticas de tema inca, por parte de la población indígena de Paria y Cochabamba, en la década de 1780. Este traspaso de las élites a los "indios del común" se debió a la culminación de un largo proceso que se puede resumir de la siguiente manera:

---

129 Margot Beyersdorff, *Historia y drama*…, p. 171.

130 Las versiones registradas de distintos pueblos de la zona, con el parentesco que delatan entre sí, "indican que la red doctrinera habría funcionado como vía de transmisión de textos entre los valles de la Cordillera Oriental y el Altiplano" (ibídem, p. 220).

131 Pablo Quisbert nos comentó recientemente que él la presenció en Yarvicoya en la fiesta de la Virgen del Rosario (7 de octubre).

a) En el siglo XVI, uno de los encomenderos que buscaban "sosegar la conciencia acongojada por sus tutores eclesiásticos que predicaban la restitución al indígena de su patrimonio"[132] fue Lorenzo de Aldana. Este habría escuchado en La Plata la voz del obispo Domingo de Santo Tomás (dominico), que se alzaba, en sintonía con la de Bartolomé de Las Casas, en favor de la población india. Movido por ello, en la década de 1560 instituyó con sus bienes una obra pía en favor de los indios de la Comunidad de Paria,[133] cuyos miembros serían sus "universales herederos". Por otra parte, confió aquella Doctrina a la orden de San Agustín (entró con algunos agustinos a Paria en 1559), con el fin de que pusieran en marcha dos hospitales para acoger y curar a indios enfermos, impedidos o ancianos. Nombró por patrón de dicha obra pía al mencionado obispo Domingo de Santo Tomás. Este también quedaba a cargo de verificar el cumplimiento de la Escritura de Donación, por la que compensaba con ganado ovejuno y tierras aptas para la explotación agropecuaria a los uru, sora y kasaya, las etnias que dieron origen a los cuatro ayllus de la Doctrina.[134]
b) A partir de entonces, "la principal fuente financiera de la Comunidad [de Paria] y el convento se fundamentaría en las prácticas concertadas entre el encomendero y el administrador agustino referentes a la crianza del ganado ovejuno",[135] en la

132 Ibídem, p. 68.

133 En realidad, con ese nombre aparecerá en la documentación a partir de 1568, año en que fallece Aldana.

134 Más tarde revocaría tal patronazgo, y dejaría estas responsabilidades al provincial de los agustinos y al prior del convento de Challacollo. La orden de San Agustín, por su parte, dejó la obra pía a las autoridades civiles (al virrey, quien designaba un administrador) en 1584. Sin embargo, los agustinos seguirían encargados de "la adquisición, la composición y el remate de tierras –cuyos pastizales sustentaban el ganado ovejuno– principal fuente de capital de la Comunidad [de Paria] y de los hospitales, además de los nuevos terrenos que se incorporaban a ella" (ibídem, p. 103).

135 Ibídem, p. 80. Cuatro mil ovejas fueron destinadas, además, a proveer a los hospitales de rentas, así como de insumos, de salarios para sendos cirujanos españoles y para pagar a las enfermeras negras.

que el encomendero Aldana tenía sobrada experiencia. Por su parte, para cumplir con sus obligaciones, el clero agustino fue designando a miembros del ayllu Checa, de Challacollo, como auxiliares de la evangelización: "los campaneros y sacristanes –doctrinantes en las lenguas nativas– quienes veían por [la provisión de] los oficios de músicos […] cantores y maestros de coro […]".[136] Estas y otras actividades de colaboración con el clero supusieron un "adiestramiento en los quehaceres de letrados", que "conducirá a la formación y a la conservación, por medio de la escritura, del arte verbal mimético bajo el patronazgo del ayllu Checa"[137] en el siglo XVIII.

c) Un largo litigio dio lugar a diversas diligencias de la Real Audiencia, que comenzaron en 1753 y en las que intervinieron autoridades designadas por la misma, por los caciques de Challacollo y la orden de los agustinos, hasta 1771. Como resultado de tales diligencias, en 1772 se redacta un Convenio de 23 cláusulas, entre las cuales se encuentra la de poner en marcha tres escuelas en otros tantos lugares poblados, "para que los hijos de los indios interesados en la Obra Pía [fundada, como vimos, por Aldana] aprendan a leer y escribir".[138] Se destina un monto para el salario de los maestros, materiales escolares y el vestuario de 6 alumnos pobres y talentosos por escuela; asimismo, se elegirá "4 entre los alumnos hábiles para que estudien latinidad y después facultades mayores en las villas de Oruro y Cochabamba […]. Los que logran cursar estudios superiores en La Plata recibirán 100 pesos".[139] "El Convenio y las cuentas de la década de 1780 a 1790 hacen patente que a partir de 1772 un sistema educativo sin precedentes […] fue instituido en la Doctrina".[140]

136 Ibídem, p. 78.
137 Ibídem, p. 78.
138 Ibídem, p. 137.
139 Ibídem, p. 138.
140 Ibídem, p. 142.

En estos años, entonces, es cuando llega la primera generación de indios de Paria que, sin pertenecer a las élites indígenas, alcanza instrucción letrada. Ellos desarrollaron una gran actividad escritural en la rebelión de 1781, preparando pasquines, recibiendo y promulgando "los edictos y las convocatorias transmitidos por los mensajeros de Túpac Amaro a sus huestes en el sur andino".[141] También serían, pasado el conflicto armado,

> los principales promotores y receptores de representaciones del drama litúrgico originado en el auto sacramental[142] del siglo XVII en el distrito de Charcas. Los diferentes estratos sociales de la población de la Doctrina y la Villa de Oruro, el clero doctrinero […] junto con el [conjunto poblacional] comunero y el forastero […], se articularían en la empresa de emplear tales espectáculos para celebrar el fin de la época bélica e imponer el orden entre la población.[143]

El auto al que se refiere Beyersdorff parece ser el de "Los chunchos convertidos y los chiriguanos que se convierten" (véase la p. 169) que publicó Carlos Felipe Beltrán en el siglo XIX, que habría encontrado manuscrito, "en cuyo argumento encajan la absolución y el bautismo de indígenas rebeldes",[144] lo que permite situar la pieza entre las que representan para la fiesta de moros y cristianos. Esto vendría a ser una nueva muestra de que las historias narradas o escenificadas suelen acomodarse a las necesidades que tienen las comunidades que las generan de interpretar su pasado en vistas a mantener o mejorar la situación presente.

Aquí habría arrancado entonces la costumbre de hacer copias escritas en lengua indígena para su representación por parte de sectores letrados populares desde la década de 1780, lo que daría lugar a las variadas versiones que conocemos actualmente. Se pregunta Beyersdorff por qué el *Atawallpap wañuinin* se encontraría a Challacollo en quechua y no en aymara (la lengua que había

141 Ibídem, p. 167.
142 Como se verá más adelante, sobra aquí el calificativo de "sacramental".
143 Ibídem, p. 169.
144 Ibídem, p. 170.

triunfado, sobre el uru, en esa zona). Lo atribuye a la migración, a mediados del siglo XIX, "de jornaleros quechua hablantes oriundos del valle de Cochabamba que se introdujeron en la minería de Oruro y en las minas menores en la Cordillera Oriental como la de Yarvicoya",[145] quienes habrían hecho "resucitar" el género.

Es necesario entonces tener a la vista, para explicar la presencia de estas representaciones populares de carácter ritual, ambos antecedentes: *a)* La "propaganda inca" de las élites indígenas, alentada por el clero (en particular, la Compañía de Jesús), que puede rastrearse desde el siglo XVII. Y *b)* Su utilización, a partir de la década de 1780, por las comunidades indígenas (en sinergia con el clero doctrinero), para celebrar el fin de las violencias de la Gran Rebelión. Hay que tener en cuenta que, para la *Tragedia del fin de Atahuallpa*

> existen nombres genéricos regionales: entre la población del Altiplano y de la Cordillera Oriental el drama es conocido con el nombre de acto, representación, relato o relatación.[146] Los habitantes del departamento de Oruro comúnmente emplean "relato" para designar la forma discursiva de los personajes en el drama de tema histórico […]. El desempeño de los parlamentos (relato), que constituyen una parte del drama entero (acto), se distingue de la "modanza" o danza de los representantes de Inkas y Nust'as que suele integrar el drama del *Atawallpap wañuinin*.[147]

Además, observa que en la zona de Challacollo la puesta en escena

> solía incluir tres "actos": La Redención del Cautivo [cristiano, lo está del rey turco], El Descubrimiento de América por Cristóbal Colón y La Captura y Muerte del Inca Atahuallpa. […] Mientras que el acto del Cautivo sirve para introducir el tema de la conversión

145 Ibídem, p. 220.

146 En Carhuamayo se le llama *Tamboy*, nombre que hasta el momento no halla explicación consistente. Véase Luis Millones, *Actores de altura. Ensayos sobre el teatro popular andino*, Editorial Horizonte, Lima, 1992, p. 78.

147 M. Beyersdorff, *Historia y drama*, p. 189.

> al cristianismo, […], este drama [de Colón] tenía el fin práctico de facilitar la transferencia de uno de los pasos principales del tercer acto: el intento de los invasores europeos por cambiar la posición ideológica del Inka por medio de los sermones del padre predicador, Vicente de Valverde.[148]

Otro aspecto de gran interés que hay que tener en cuenta es la coexistencia e interacción que se verifica entre escritura y oralidad en las piezas de comparsa. Los "escribidores-directores", como los llama Beyersdorff, acomodan los guiones (los "condicionan", según su propio vocabulario) para cada ocasión, introduciendo variantes, acortando o alargando parlamentos, descartando o añadiendo partes y personajes, etc. Por ejemplo, el "Relato más conocido, el de la ciudad de Oruro, se distingue por la presencia del personaje principal, Manco Cápac, en vez del Inka Atahuallpa".[149] El propio desenlace de la pieza puede variar. De hecho, puede acabar:

> con la endecha de la Ñust'a, al morir Pizarro castigado por el Rey de España; con el saludo y el abrazo de Pizarro y el Inka […] o con la endecha seguida por el saludo. La selección de uno de estos finales muestra la vía abierta al director de actos para rematar la representación: construir un final que no lleve a la resolución de irreconciliables diferencias o que lleve a una promesa de convivencia […] [E]l gesto que finaliza el Relato de Challacollo, superando las contiendas interétnicas entre lo europeo y lo indígena del pasado, simboliza la convivencia que ha borrado la división entre el victorioso y los "vencidos".[150]

La necesidad de interpretar la historia local lleva a acomodar el "Relato" para que tenga la función de explicar algún aspecto vital de la situación en la que se vive en la actualidad. Sin duda es, también, la misma función más contemporánea que encontramos en el teatro urbano. Esto ha llevado, por ejemplo, a que el ciclo

148 Ibídem, p. 244.
149 Ibídem, p. 228.
150 Ibídem, p. 274.

boliviano de "incas y españoles" resulte "la formulación más reciente del discurso en torno del desafío entre kurakas sobre los límites y el despojo de tierras en la época de los señoríos prehispánicos, y más tarde, en la Colonia y época republicana, entre caciques de provincias colindantes".[151]

Veamos otro aspecto de la sinergia entre oralidad y escritura. Después de observar que una buena parte de los parlamentos del Relato de Challacollo se muestra coincidente con la *Relación de la Comparsa de los Incas* de Yarvicoya y Caracollo, constata Beyersdorff que hacer un estudio filológico de las diversas versiones resulta utópico. Solo sería posible si pudiera conocerse la autoría y la fecha de composición de cada versión, lo cual resulta de una dificultad insuperable si se tiene en cuenta que la duración de las mismas es tan efímera que se reduce a una sola representación. "Cada vez que un guardián de la tradición transcribe de nuevo un guion completo –generalmente al hacerse cargo del guion de su predecesor […]– este desecha la versión anterior".[152] Por su parte, "los representantes, a veces por circunstancias previstas o no –la ebriedad o la tardanza de la hora–, eliminan sus elocuciones en plena actuación".[153] Pero lo más interesante, desde el punto de vista de la oralidad en relación con la escritura, es que a menudo el

> conjunto de parlamentos no refleja el repertorio completo de las locuciones contenidas en los guiones del ciclo de Oruro que son asequibles a los escribidores. Es común que las locuciones escritas en los pliegos estén abreviadas, es decir que estas constituyen solo la primera parte del parlamento. Este recurso mnemónico, que consta de una frase, sirve para recordar todo el parlamento durante los ensayos del acto.[154]

151 Ibídem, p. 275.
152 Ibídem, p. 229.
153 Ibídem, p. 233.
154 Ibídem, p. 241. En un trabajo dedicado a otro tipo de fenómenos, en relación con el canto de los *reziris* del Cementerio General de La Paz, he podido comprobar esta misma relación entre los comienzos de "parlamento", que figuran en el texto "oficial" (en este caso, el *Ritual romano*), y el resto de la oración, que se da por sabida. Con la diferencia de que en la actualidad

La autora señala que hay escribidores y directores que son capaces de representar todos los papeles del guion, y que aunque no tuvieran a disposición el texto completo, lo pueden recrear acudiendo al "archiverio mental", el cual se ha nutrido de fuentes diversas: "algún parlamento de un guion impreso, una locución aportada por un representante, o un cambio sugerido por un condicionador letrado".[155] Por su parte, los representantes reciben del director de actos el pliego que contiene (y legitima) su participación, y suelen guardar dicho pliego "junto con su documento de identidad".[156] Lo dicho en este párrafo permite entender algunos aspectos más del carácter ritual del drama: el valor simbólico con que se considera al pliego como objeto legitimador; la seriedad e importancia que se da a la puesta en escena, en la que el director oficia como autoridad que otorga los pliegos y sobre la que recaen todos los aspectos considerados indispensables para la representación.

Gracias a este trabajo de Margot Beyersdorff (que hace años no supe apreciar en su justo valor[157]) puede decirse que, en lo referente a su conocimiento del pasado teatral, culmina nuestro siglo XX con broche de oro, con un aporte magnífico, si bien, como hemos visto, la autora no se limita a estudiar el pasado, sino que lo revisa con el fin de comprender prácticas actuales en comunidades del Altiplano y de Cochabamba. Le he dedicado mucho

---

quedan, en el canto de los *reziris*, solamente esos comienzos de oraciones, que se profieren uno tras otro. Véase Andrés Eichmann Oehrli, "Iniciativas indígenas en el culto católico colonial", *Anuario de la Academia Boliviana de Historia Eclesiástica*, n.º 26, 2020, pp. 113-126.

155 M. Beyersdorff, *Historia y drama*…, p. 243. Ofrece como ejemplo el caso del director y maestro Ricardo Rodríguez, quien representó ante ella todos los papeles.

156 Ibídem, p. 273.

157 Aquí considero honrado retractarme de haber dicho que "es un libro que considero bastante caótico (admito que puede ser debido a mis propias limitaciones), aunque imprescindible" (en Andrés Eichmann Oehrli, "Nuevas notas sobre el teatro en Charcas", *Ciencia y Cultura*, n.º 20, abril, 2008, pp. 9-37; p. 27). Es un libro insuperable en su género. No estaba entonces yo familiarizado con estudios antropológicos.

espacio porque permite entender como una "unidad de sentido" los aportes de Augusto Beltrán Heredia, Julia Elena Fortún, Rafael Ulises Peláez y gran parte de lo que ofrecen los distintos autores que han hablado del teatro indígena.

3.21. Piotr Nawrot (2000)

Musicólogo de profesión, Nawrot publica un volumen con la partitura completa de una pieza dramática musical titulada *San Francisco Xavier*. En la introducción incluye un pasaje del *Relato sobre el país y la nación de los Chiquitos* del misionero jesuita Julián Knogler. Este refiere, entre otros espectáculos, en el pueblo de Santa Ana de Chiquitos, una puesta en escena en chiquitano de la vida de san Eustaquio, a quien, estando de cacería en un bosque, Jesucristo se apareció crucificado entre los cuernos de un ciervo. A raíz de esto el cazador se convirtió al cristianismo y, más adelante, murió mártir. Cita Nawrot a Knogler, quien recoge el gusto de los chiquitanos por la representación: "Déjanos ver otra vez a Eustaquio para que entendamos mejor el amor de Jesucristo, nuestro padre, y nos arrepintamos de nuestra ingratitud con la cual pagamos los beneficios que recibimos de él".[158]

También utiliza la *Breve relación de las misiones del Paraguay*, de José Cardiel S. J., en un pasaje que relata una memorable fiesta que tuvo lugar pocos años antes de la expulsión de los jesuitas: se trata de la entronización de Carlos III, en el pueblo de San Borja (Mojos), en la línea de frontera con los dominios portugueses. Tuvo una duración de veintiún días, en los cuales los chiquitanos tuvieron ocasión de exhibir ante los asombrados soldados españoles 70 danzas distintas. Además de funciones religiosas (Misa *pro gratiarum actione*), banquetes y corridas de toros, durante las siete noches de una semana se alternaron indios y soldados en representaciones teatrales. Los primeros representaron cuatro "óperas" (*Rey de Egipto*, [la renuncia de] *Felipe V*, *Pastores del Nacimiento del*

158 Anónimo, *Ópera San Francisco Xavier*, Piotr Nawrot (ed.), Editorial Verbo Divino, La Paz, 2000, p. iv.

Niño Dios, *Nacimiento*), en las noches impares, y los segundos tres comedias (*Desdén con desdén*, *Amo criado* y *Cabello de Absalón*) en las pares.[159] El autor consigna otros datos de interés, como el uso de la misma selva como decorado, con animales vivos en algunos casos, y tres "óperas" sacras: *San Ignacio*, en castellano y, en chiquitano, *San Francisco Xavier* (objeto de su trabajo de edición) y *El Justo y el Pastor*. En realidad, se trata de piezas bastante breves, que sería tal vez acertado adscribir al género del oratorio.

Este aporte, desde la musicología, permite pensar que una revisión de las cartas anuas de la Compañía de Jesús, de los siglos XVI-XVIII, así como las obras que escribieron muchos de ellos, en particular los expulsados por Carlos III en 1767, podría ser un gran filón para conocer mucho más acerca de la creación y de la puesta en escena de piezas de teatro, tanto en el ámbito misional como en el urbano y en pueblos de todo el territorio.

3.22. Josep M. Barnadas y Ana Forenza (2000)

"Nadie podrá afirmar que ya hayamos llegado a conocer, ni siquiera en los rasgos generales de su evolución, la historia teatral de Charcas".[160] Con esta observación comienza el trabajo que firman ambos autores, aunque puede adivinarse en esas palabras (y en las que siguen) la mano del inolvidable erudito Josep M. Barnadas. De hecho, al final del parágrafo introductorio nos enteramos de que el mérito de las noticias se debe a Ana Forenza, y Barnadas, en primera persona, afirma ser quien ha zurcido el material acopiado.

Dentro de la misma introducción, se enuncia lo que podría ser un programa de estudios para el siguiente siglo: sería preciso, en efecto, lograr

> un panorama que documente el repertorio teatral charqueño (con su correspondiente cuota de producción local), la infraestructura material en que se apoyaba, el repertorio de elencos de actores, el

159 Ibídem, pp. v y viii.

160 Josep M. Barnadas y Ana Forenza, "Noticias sobre el teatro en Charcas", en *Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia. Anuario*, Sucre, 2000, p. 557.

> abanico temático, las funciones sociales que el teatro desempeñaba en la sociedad colonial, el papel que en todo este capítulo histórico jugaron los indios y lo indígena, etc., etc.[161]

Entrando ya en materia, viene en primer lugar el resultado de un "barrido" de la *Historia* de Arzáns, en un acápite que promete hablar del teatro como componente de la vida potosina. Este autor es bastante generoso a la hora de describir las fiestas, y el teatro ocupa muy a menudo su merecido espacio. Encontramos referencias a fiestas organizadas por motivos "civiles", como las de 1555 (nuestras viejas conocidas); las de 1556 por la llegada del virrey Hurtado de Mendoza y por la entronización de Felipe II, etc. Las hay "de sociedad", como las de 1590 por la inauguración de la iglesia de los jesuitas. Y también hay otras de motivos claramente religiosos, como las de la canonización de san Ignacio y san Francisco Xavier, en 1624, y la canonización de san Francisco de Borja en 1674. Parágrafo aparte merecen las representaciones que tuvieron lugar en las fiestas de Corpus Christi, tanto del siglo XVII como del XVIII, para las cuales no recurren al historiador potosino, sino a documentos del Archivo Nacional de Bolivia.

En el artículo se recogen también datos sobre creaciones que Arzáns atribuye a ingenios locales, o bien que razonablemente pueden considerarse debidos a ellos. Tal es el caso de la representación de la comedia *Los españoles en Chile* llevada a cabo para honrar la visita del arzobispo platense, Alonso de Pozo y Silva, que era chileno. Se dice que "en este caso casi podemos dar por seguro que el texto nació en Potosí".[162] La conjetura es errada, ya que el título corresponde a una comedia escrita por Francisco González de Bustos en 1665.[163]

---

161 Ibídem, pp. 557-577 (p. 557).

162 Ibídem, pp. 557-577 (p. 565).

163 Véase Carlos Mata Induráin, "Rebeldes y aventureros en *Los españoles en Chile* (1665), de Francisco González de Bustos", en *Rebeldes y aventureros: del Viejo al Nuevo Mundo*, Hugo R. Cortés, Eduardo Godoy y Mariela Insúa (eds.), Madrid / Frankfurt, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2008 pp. 161-186.

Se consignan datos referentes al coliseo y a las compañías. Para ello los autores recurren puntualmente a bibliografía complementaria, publicada en Madrid (pero que no trae novedades sobre lo que ya sabemos gracias a Gunnar Mendoza y Cáceres Romero[164]), aunque utilizan además, y principalmente, el trabajo de Marie Helmer y documentos que se encuentran en el Archivo Nacional de Bolivia, fuera de lo que hallan en Arzáns.

En relación con el teatro en la ciudad de La Plata, consultan documentos del Archivo Nacional, referidos a los espacios, a las compañías y a los "autores de comedias". Prometen también hablar del teatro en La Paz, pero solamente dan unas pocas noticias de los primeros años republicanos.

Balance

Puede decirse que entre los estudiosos de la literatura hubo un avance considerable en el conocimiento del teatro del periodo colonial a lo largo del siglo XX. Si bien vino acompañado de "material de arrastre" del que podemos prescindir, se identificaron diversos géneros dramáticos y se acumuló una buena cantidad de datos acerca de la actividad escénica.

Se pudo acceder al texto completo de la comedia de Ocaña y este recibió la atención de dos estudiosos (Gisbert y Cáceres Romero). Tenemos también varias versiones de piezas de comparsa, originadas en nuestro periodo virreinal, que fueron injustamente ignoradas por la "academia" y que siguen vivas. Los trabajos de Beltrán Heredia, de Fortún, de Peláez y el "culminante" de Beyersdorff nos permiten, además de adentrarnos en las prácticas actuales, conocer algo de la actividad teatral del periodo indiano que hasta tiempos muy recientes se mantuvieron o bien en la sombra, o bien en una penumbra que dificultaba mucho la tarea de separar el grano de la paja. Por último, fuera del "estricto" (si es que eso existe) ámbito literario, Nawrot ofrece algunos datos

164 Referido a la orden de que las compañías alternaran su presencia en Potosí y La Plata.

sobre espectáculos a la vez dramáticos y musicales, como son las "óperas" (u oratorios) compuestos en el ámbito jesuítico, y ofrece la edición musical de una de las piezas en chiquitano.

Una aclaración: si no he incluido las fiestas potosinas que describen Moglia (1943), Lewis Hanke (1956-1957) o Suárez Radillo (1981), es porque me he limitado a la producción dentro de Bolivia.

El primer cuarto del siglo XXI sin duda ha traído novedades de primer rango en la mayoría de los campos relacionados con la actividad teatral de dicho periodo, y es entonces que ocurrió el hallazgo y la edición de una buena cantidad de piezas teatrales hasta entonces desconocidas. Pero ello deberá ser objeto de otro trabajo.

4. El debate sobre formas teatrales prehispánicas

Hay algunos cronistas que dieron pie a la convicción de que entre los incas se produjo un cultivo de la actividad teatral, y en este acápite intentaremos abordar con la mayor precisión posible sus aseveraciones, a la vez que pondremos en cuestión qué debe entenderse por actividad teatral. Por otra parte, prestaremos atención a la supuesta puesta en escena de ocho comedias en el año 1555, que se lee en la *Historia* de Arzáns, porque esta supuso el arranque de muchas aseveraciones que hoy podemos poner en duda.

Los textos de los siglos XVI y XVII que transmiten algo que, por uno u otro motivo, se interpretó como cultivo del teatro durante el incario pueden clasificarse según dos categorías: de un lado, aquellos cuyos autores (principalmente pre toledanos) no pensaron necesariamente en artes escénicas, como el ya citado Cieza de León; y, de otro, algunos autores de crónicas post toledanas que sí se pronuncian al respecto (uno de ellos es Garcilaso, como vimos), afirmando que entre los incas se cultivaron tragedias y comedias.

Antes de entrar en lo dicho por unos y otros, recordemos que las crónicas post toledanas se escribieron para contrarrestar aquellas que, "[b]ajo el estricto control del virrey" Toledo fueron elaboradas para forjar una imagen tiránica de los incas. "La postura de los toledanos tenía una clara razón política, pues se trataba de

proporcionar una visión de los indios que pudiese justificar la conquista por parte de los españoles, pero sin hacer justicia a […] la civilización incaica".[165] Pasada la gestión de Francisco de Toledo, "aparecieron cronistas que iban recolectando informaciones sobre el Imperio incaico con una propensión a ofrecer la materia de una forma legendaria, por una parte, e inclinada hacia los indios, por otra"[166]. Añade la autora citada que

> El motivo es sencillo y se halla en la procedencia de estos nuevos cronistas que son, o bien descendientes directos de los Incas, o bien mestizos, como el P. Blas Valera y Garcilaso de la Vega, e indios como Guaman Poma de Ayala. Finalmente, hay también frailes animados por una gran curiosidad pero, sobre todo, por amor […] a los indios […]. Todos ellos se caracterizaron por un buen conocimiento de la lengua quechua, que se podía estudiar en la universidad gracias a la creación de una cátedra de quechua […] y al correspondiente trabajo de los jesuitas en el Cusco para el aprendizaje de dicha lengua.[167]

Características comunes de los cronistas post toledanos, según Albertin, son, de un lado, pretender que sus afirmaciones debían resultar más creíbles que las de los cronistas anteriores, tanto por el conocimiento que tenían de la lengua quechua como por el uso de quipus, que debían considerarse (según ellos) fuentes "auténticas" del pasado. De otro, comparten la suposición de que la religión incaica era una suerte de precatolicismo en muchas de sus creencias y prácticas. Sin embargo, observa la estudiosa que, por haber sido escritas en un periodo tan "alejado del tiempo del incario, […] sus testimonios orales carecían, por esta razón, de aquella seguridad que tenían, por ejemplo, las crónicas primitivas. […] [L]as crónicas de Garcilaso, de Cabello de Balboa o de fray Martín de Murúa se caracterizan por tener un perfil más fantástico o novelesco".[168]

---

165 Chiara Albertin, en *De las costumbres antiguas de los naturales del Pirú*, Chiara Albertin (ed.), Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt, 2008, p. xiv.

166 Ibídem, p. xiv.

167 Ibídem, pp. xiv-xv.

168 Ibídem, p. xvi.

Veamos ahora qué dice cada cronista (ya hemos visto a Cieza y a Garcilaso, pero volveremos sobre este último). El lector podrá distinguir a qué grupo/s pertenece cada cual.

–Pedro Sarmiento de Gamboa (1532-1592)

En su *Historia de los incas* (encargada por el virrey Toledo) afirma que Pachacuti Inga Yupangui sacó los cuerpos de los siete incas anteriores a él, que los "puso por orden de su antigüedad en un escaño […] y luego mandó hacer grandes fiestas y representaciones de la vida de cada inga".[169] Recordemos que "representar" también significa "informar, declarar o referir",[170] tal como se ve en innumerables documentos. No sabemos exactamente cómo se realizó tal representación, por lo que es imposible intentar hacer precisiones.

–Miguel Cabello de Balboa (1535-1608)

En su *Miscelánea antártica*, indica que Huayna Cápac fue objeto de un recibimiento triunfal en Tumibamba, y "con invenciones no vistas se comenzó a celebrar su triunfo, representando tan al natural cuanto el arte permite, la guerra y rencuentros que se habían tenido con los rebeldes Caranguis".[171]

–El Anónimo jesuita autor de* De las costumbres antiguas de los naturales del Pirú *(fines del siglo XVI o principios del XVII)

Esta crónica es muy cercana, también ideológicamente, al Inca Garcilaso. Según este autor, para celebrar los triunfos se hacían "grandes representaciones de batallas, de comedias, de tragedias, y

169 Pedro Sarmiento de Gamboa, *Historia de los Incas*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1942, cap. 31, p. 94.

170 Real Academia de la Lengua, *Diccionario de la Lengua Española* (en línea).

171 Miguel Cabello de Balboa, *Miscelánea antártica*, Isaías Lerner (ed., intr. y notas), Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2011, Tercera parte, cap. 23, p. 451.

otras cosas semejantes".[172] Recordemos la advertencia de Marcos Jiménez de la Espada (el editor al que pudieron acceder nuestros autores del siglo XX), según el cual

> lo que dice el jesuita anónimo es bastante dudoso […] el elemento que más extraña es el paralelismo establecido entre la religión incaica y la católica: los templos, la virginidad de las monjas, los sacerdotes, la creencia en un dios todopoderoso y en ángeles buenos y malos, la confesión auricular, el secreto de la misma, y muchas cosas más.[173]

Es muy fácil que dicho paralelismo exceda el ámbito puramente religioso o teológico, abarcando otros aspectos de la cultura inca, como ocurre con Garcilaso y otras crónicas que se hermanan a esta con el nombre de post toledanas, como ya vimos.

–Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616)

Ya hemos citado el pasaje de los *Comentarios reales* en el que, sobre todo en el siglo XIX y hasta mediados del XX, se apoyaron muchos autores para afirmar la existencia de un teatro inca. Me parece pertinente recurrir a la lectura que de ese pasaje hace José Antonio Rodríguez Garrido, quien busca entender las afirmaciones de dicho autor "en el contexto argumentativo en que se sitúan y en el marco del sentido global de la obra".[174] El libro II de los *Comentarios* es "una piedra angular en el edificio retórico". Después de hablar de la religión inca, a la que atribuye elementos cristianos (o casi), "describe ciertas prácticas de gobierno que permiten ver el imperio de los incas como un sistema coherente y organizado".[175] Pasa a

---

172 *De las costumbres*…, p. 53 (f. 314r.).

173 Chiara Albertin, en *De las costumbres*…, p. lxi. La autora muestra que la *Relación* es una apología de los indios que busca desautorizar a Polo Ondegardo.

174 José Antonio Rodríguez Garrido, "Garcilaso y el teatro de los incas", en José Antonio Mazzotti (ed.), *Renacimiento mestizo: los 400 años de los* Comentarios reales, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt, 2010, pp. 257- 272; aquí, pp. 257-258.

175 Ibídem, p. 261.

la narración del gobierno de Sinchi Roca y de Lloque Yupanqui y, a continuación, termina el libro exponiendo el dominio que se tenía de las ciencias y las artes, entre las cuales sitúa el teatro. Tras presentar el conocimiento religioso trascendente de los incas, Garcilaso se esfuerza "en mostrar la proyección moral de ese saber en otros campos del conocimiento, subordinados en la visión de la época al religioso: el político, el científico y el artístico". El atribuirles estas prácticas teatrales "no es tan solo un modo de proyectar sobre los incas el prestigio de la Antigüedad grecolatina […] sino ante todo una manera de plantear dichas prácticas dentro de un paradigma moral".[176] Rodríguez Garrido compara lo que dice el Inca en el párrafo que hemos citado en relación con las definiciones de Aristóteles y del Pinciano, y encuentra que, de un lado, lo que describe como "tragedias" solamente comparte con la noción que exponen tales autores el hecho de representar acciones de personajes ilustres. De otro, lo que indica como asunto de las "comedias" coincide también con la definición clásica únicamente en que los personajes y acciones pertenecen a la vida cotidiana y no a la esfera heroica. Pero nada más. No hay catarsis porque no existe la intención de purificar el alma de las pasiones mediante la compasión y el miedo, en el caso de la tragedia, ni mediante el deleite y la risa en el de la comedia. Hace notar que la actuación de las "tragedias" por parte de "incas y gente noble" (como hemos visto) muestra una enorme distancia entre esas prácticas teatrales y el teatro comercial de su época (en España y América). Esto manifiesta que su intención "no solo no era equiparar absolutamente el pasado clásico con la cultura inca; sino que además quería diferenciar aquellas [prácticas] de los modos de representación propios de la España de su tiempo".[177]

Sostiene Rodríguez Garrido que los lectores de Garcilaso que se fijaron en este párrafo pertenecen a una tradición crítica que lo descontextualiza, porque "las referencias al teatro de los incas no se cierran allí, sino en el capítulo siguiente, donde Garcilaso,

176 Ibídem, p. 262.
177 Ibídem, p. 266.

como en muchos otros casos, extiende hasta el presente colonial la sobrevivencia y el desarrollo de las técnicas y los conocimientos indígenas".[178] En efecto, muestra una continuidad en las prácticas teatrales ya que algunos religiosos, principalmente jesuitas, supuestamente conocedores de la afición de los indios a las artes escénicas y al ver que tenían la "habilidad e ingenio" necesarios, escribieron piezas de asunto cristiano para que las representaran. La mencionada continuidad es parte del programa del Inca, y por ello la referida a la actividad teatral es una de sus manifestaciones.

Por último, el autor centra su atención en el uso jesuita de los rótulos "tragedia" y "comedia". Siguiendo a Julio Alonso Asenjo, indica que la tragedia "podría describirse como 'una obra de estilo grave y culto, en la que aparecen personajes elevados o nobles o que dan muestras de comportamientos heroicos'", y que si tienen un "final desastrado", como el martirio de un santo, "es habitual que, tras ello, la tragedia acabe 'en triunfo o apoteosis'".[179] En la comedia (en la que intervienen personajes "del común", o bien alegóricos) también se echa en falta la catarsis, "en favor de la ejemplaridad y la moralidad. Esa es justamente la perspectiva que domina en Garcilaso al caracterizar ciertas prácticas culturales de los incas".[180] Lo que busca Garcilaso es "insistir y demostrar las afinidades entre la organización inca y la sociedad cristiana",[181] en concreto la ideada por los jesuitas, que eran los abanderados de un teatro radicalmente opuesto al que campeaba en los corrales de la época.

–Martín de Murúa († ca. 1618)

En el capítulo 2 del libro tercero, Murúa hace un recuento de factores que identifica, con fecunda fantasía, en torno a la increíble

178 Ibídem, p. 266.

179 Cita en la página 268 a Julio Alonso Asenjo, "Introducción", en *La tragedia de San Hermenegildo y otras obras del teatro español de colegio*, Valencia / Sevilla, Universidad Nacional de Educación a Distancia / Universidad de Sevilla / Universitat de Valencia, 1995, pp. 13-81.

180 Ibídem, p. 268.

181 Ibídem, p. 270.

felicidad, bondad y salud de los súbditos del inca en tiempos del Tahuantinsuyo. Como tenían todas las cosas en común y no había entre ellos superior ni inferior, no existió entre ellos la envidia. Los gobernantes estaban muy a gusto porque no había nada que corregir. No tuvieron leyes porque no cometían excesos ni maldades. No conocieron la avaricia, "porque el inga les hacía huir de toda ociosidad torpe". La naturaleza les proveía de todo lo necesario, de modo que no tuvieron preocupaciones que les quitaran el sueño. Su sencillez y modestia era tanta que no se les ocurría vestirse con ropas preciosas, ni las mujeres buscaban adornos. Si alguna vez uno se enfermaba, acudía al maravilloso remedio de la templanza y de la dieta, la cual servía también como medicina preventiva. Pues bien, al final de este cuadro que despertaría una saludable envidia hasta en la Edad de Oro de los clásicos, el fraile mercedario añade que ellos "no cobdiciaban ver juegos ni fiestas, mas cuando alguna vez se juntaban en sus teatros era para oír las memorias de sus antepasados".[182] A mi entender, este pasaje de Murúa no aporta certezas sobre el teatro indígena (ni sobre nada de lo que trata). Además, ya hemos visto que la palabra "teatro" podía indicar, sin más, un sitio en el que tenía lugar una ceremonia pública (como en el texto de Cieza de León); por otra parte, "oír las memorias de sus antepasados" no debe necesariamente entenderse como una representación escénica.

182 Martín de Morúa, *Historia del origen y genealogía real de los reyes ingas del Pirú. De sus hechos, costumbres, trajes y manera de gobierno*, 1590 [*sic pro* 1596 o 1597] [Manuscrito Galvin], fol. 54r. Explica Iván Boserup que "el manuscrito *Galvin* es una copia en limpio (con algunas adiciones) de la primera versión de la obra, ahora desaparecida, de 1590. La página de la portada actual del *Galvin* (f. 1r), redactada en 1615 o 1616 […] repite la fecha de 1590 de esa primera versión de la obra de Murúa". Su trabajo se titula "Los textos manuscritos de Guaman Poma (II). Las etapas de la evolución del manuscrito *Galvin* de la *Historia general del Perú* de Martín de Murúa", en *La memoria del mundo inca. Guarnan Poma y la escritura de la Nueva corónica*, Jean-Philippe Husson (ed.), Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2016, pp. 61-115 (p. 61, nota 1).

–Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua (n. fines del siglo XVI)

Es el autor de la *Relación de las antigüedades deste reyno del Pirú*, que acabó en la segunda década del siglo XVII. Según este texto, para celebrar el nacimiento de Viracocha Inca Yupanqui, en el Cusco "embentaron representaciones de los farçantes llamados *añaysaoca*, *hayachuco*, *llama llama*, *hañamssi* etc.".[183] Jesús Lara interpreta que estos son tecnicismos que designan "conjuntos de actores especializados en determinadas clases de espectáculos".[184] En mi ignorancia de la lengua quechua, tuve la fortuna de contar con la generosa ayuda de César Itier quien, en respuesta a mi consulta, me escribe lo que sigue:

> Los términos mencionados por Pachacuti corresponden probablemente a "dança de disfrazados" (es así como González Holguín define el *hayachuco* y el *llama llama*), que probablemente existían todavía en su época. Yo mismo he podido asistir a un *llama llama*, así denominado, en la comunidad de Usi, en la provincia cuzqueña de Quispicanchi, donde hice mi principal trabajo de campo sobre tradición oral en ocasión de la fiesta de la santa patrona de la comunidad, la Virgen de la Asunción (22 de agosto): los danzantes estaban vestidos de llamas y danzaban ante la imagen. Otros danzaban el *waka waka*, disfrazados de toros. Había también otras danzas miméticas, que duraban horas e imitaban a diversas figuras de alteridad, como es costumbre en la región de Cuzco (diablos, collas, chunchos, animales, etc.). En [las expresiones] *llama llama* y *waka waka*, la duplicación del sustantivo expresa a la vez multiplicidad e imitación jocosa. Supongo que estas danzas tienen un origen híbrido, prehispánico y español, y la tradición ha permanecido gracias a su incorporación a las fiestas patronales.
>
> El término "añaysaoca" es interpretable como *añay sawk'a* 'burla divertida' y evoca también un género burlesco. Lo burlesco o lo

183 Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, *Relación de las antigüedades deste reyno del Pirú. Estudio etnohistórico y lingüístico de Pierre Duviols y César Itier. Edición facsimilar y transcripción paleográfica del Códice de Madrid*, Institut Français d'Études Andines / Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de Las Casas", Cusco, 1993, fol. 17v. (p. 216).

184 Jesús Lara, *La literatura de los quechuas*, Librería Editorial G.U.M., La Paz, [1961] s/f., p. 57.

> jocoso debió ser en la época, como lo es hoy, la tonalidad dominante de este tipo de danzas. El término "hañamssi" es oscuro.
>
> No creo que estos términos hayan designado a actores especializados, como supone Lara, sino que en determinadas ocasiones festivas o ceremoniales, los miembros de un grupo se "disfrazaban" y bailaban colectivamente como suele suceder todavía hoy. […] "Representación" es probablemente el término más adecuado que encuentra en español para caracterizar danzas miméticas, es decir cuyos ejecutantes "representan" a otros seres. Es un tipo de danza existente en muchísimas sociedades amerindias en todo el continente. Implican a menudo máscaras y/o pieles de animales y a menudo remiten a algún relato mítico conocido por todos (aunque en el caso del *llama llama* no me consta).
>
> No sé qué pensar de la idea de una invención de estas danzas en ocasión del nacimiento de Viracocha. En la época de Pachacuti Yamqui existía tal vez una tradición oral acerca de ese origen. ¿Por qué esa atribución, que probablemente no corresponde a nada históricamente? No tengo hipótesis al respecto.[185]

–Guaman Poma de Ayala (1534-1615)

La *Nueva corónica y buen gobierno* de este miembro de la nobleza inca es de los textos que más han movido a pensar en el cultivo del teatro por parte de los incas, sobre todo para aquellos de sus lectores que solo buscaban confirmar sus deseos de que así hubiera sido.

En el "Primer capítulo de palacios. Palacios reales y de señores principales de estos reinos", el cronista, al hablar de las cosas con que se deleitaba el inca, dice:

> También había truhanes, que les llamaban *sauca rímac* […]. También había farsantes, a estos les llamaban *llama llama*, *hayachuco*, que eran indios yungas, chocarreros, saucachicoc, poquiscolla, millmarini, estos hacían farsas y fiestas.[186]

---

185 César Itier, comunicación personal por correo electrónico, 3-3-2025.

186 Felipe Guaman Poma de Ayala, *Nueva corónica y buen gobierno*, Franklin Pease (comp.), Fundación Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1980, t. I, 331 [333], pp. 235-238.

Puede ser de utilidad detenernos en cada uno de estos "grupos", para que los podamos captar como algo más que meros nombres en una lengua desconocida para nosotros:

a) *Sauca rímac*: responden, para Guaman Poma, al calificativo de "truhan", que encontramos definido como "el que con acciones y palabras placenteras y burlescas entiende en divertir y causar risa en los circunstantes".[187]

A continuación vienen los que entran en la categoría de "farsantes", palabra cuyo valor ya hemos visto que en Pachacuti equivale a 'danzantes disfrazados que representan a otros seres':

b) Los *llama llama*: los conocemos ya, gracias a Pachacuti.
c) Los *hayachuco*: también.

Y aquí, algunos nuevos:

d) Los *saucachicoc*: no es difícil adivinar que el término está en relación con el primero de esta lista (*sauca rímac*). César Itier explica que "Sawka- es un verbo hoy obsoleto, pero de uso frecuente en los textos de la época colonial en quechua cuzqueño. Significaba 'burlar (a alguien)'. Por consiguiente, <saucachicoc> (= sawkachikuq) significa literalmente 'el que hace que se burlen de él'. El término evoca a una figura burlesca, una especie de cómico".[188]
e) Los *poquiscolla millmarini*: según explica César Itier, se puede interpretar como *puqis qulla*. Para los habitantes de las provincias aledañas a Cuzco, los "collas" (*qulla*) eran y siguen siendo los habitantes de las "provincias altas" del departamento (Canas y Canchis) y del altiplano. Originalmente, *puqis* era (por lo menos en boca de los incas) el etnónimo de un grupo asentado en las alturas del actual pueblo de Calca. Entre los

187 *Diccionario de Autoridades*.
188 Comunicación personal por correo electrónico, 7-3-2025.

> grupos que habitaban la región de Cuzco, los poques nunca llegaron a ser incas porque no fueron aliados de los cuzcos sino conquistados por ellos. Los poques tenían fama de ser particularmente rústicos, de modo que el término *puqis* se convirtió en un insulto (frecuentemente usado, por ejemplo, en el teatro quechua colonial, en las escenas en que intervienen los graciosos). Gonzalez Holguín (1608, I: 294-295) registra: "Poqques. Tonto atontado que no sabe nada". En su *Tratado de los evangelios*, Francisco de Ávila lo traduce por "bobo" (1646: 22, 331, 333, 473), "insensato" (1646: 65, 362), "torpe" (1648: 16), "necio" (1648: 63), "gente sin razón" (1646: 34), "gente sin juicio" (1646: 362), "bárbaro" (1646: 494, 1648: 38), aplicándolo siempre al indio que no entiende la razón cristiana. De modo que *puqis* era también un nombre común y, pienso, así debe entenderse en la expresión *puqis qulla* 'colla rústico' o 'colla idiota'. De hecho, los collas, así como en general los habitantes de las punas (entre los cuales los poques), eran (y son) considerados por los habitantes de los valles como rústicos y salvajes. No sé hasta qué punto se asociaba a este término la noción de 'flojera', aunque sí probablemente había la idea de que eran gente poco apta para las actividades agrícolas.[189]

En efecto, para Guaman Poma, *poquiscolla* a secas era un calificativo que equivalía a "flojo".[190] Cuando quiere distinguir entre los "ingas" con mando y los otros "ingas", dice el cronista: "todos los que tienen orejas se llaman ingas, pero no son perfectos sino indios pobres y gente baja [… Entre ellos están los que, por perezosos,] no alcanzaron a la repartición de orejas de inga, y así le llaman *poquis millma rinri*, tienen orejas de lana blanca".[191] Precisamente, según Itier, *millma rinri* es

> 'oreja de lana'. Huaman Poma asocia este calificativo insultante o burlesco a los poques y explica, […] que es porque […] llevaban

189 Comunicación personal por correo electrónico, 7-3-2025.
190 Véase Guaman Poma, *Nueva corónica*…, fol. 78, p. 57.
191 Guaman Poma, *Nueva corónica*…, fols. 84-85, pp. 58-60.

> lana como adorno de orejas en vez de discos. Supongo que es una alusión al hecho de que se suele marcar las orejas de las llamas con hilos de lana de colores, para señalar su dueño. Pienso que calificar a los poques de "orejas de lana" es compararlos con llamas, decir que no son verdaderamente humanos.[192]

De modo que, después de haber revisado este vocabulario, podemos entonces afirmar que tampoco en Guaman Poma podemos apoyarnos para afirmar una actividad teatral, tal como la entendemos en occidente, entre los incas. Sin embargo, Jesús Lara anota:

> Waman Puma confirma plenamente a Sallkamaywa y aparte de los que este menciona anota nuevos conjuntos de comediantes: *saukarímaj*, *millmarinri*, *pukisqulla*, *chuñiri*, etc. Asimismo refiere que cada grupo contaba con un número considerable de artistas.[193]

De estos que enumera Lara, el primer grupo, *sauca rímac*, ya sabemos que era el de "truhanes" (grupo a); los siguientes dos, que en realidad son uno solo, también lo conocemos (grupo e); y no ha sido posible identificar el último, *chuñiri*, que no he encontrado en Guaman Poma. "Por su terminación (¿el agentivo -ri?) evoca un término aimara".[194] No veo en qué sitio de la *Nueva corónica* habrá leído Lara que estos grupos contaban con "un número considerable de *artistas*".

–Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela (1676-1736)

Nuestro autor de la *Historia de la Villa Imperial de Potosí* está entre los muchos que tejieron en torno al "teatro inca" los hilos de su imaginación, a partir (principalmente) del Inca Garcilaso. Arzáns lo leyó y lo cita con frecuencia. En el pasaje que ya hemos calificado de "famoso", afirma que en 1555, con ocasión de la aclamación del Santísimo Sacramento por patrono principal de la Villa (junto con

192 César Itier, comunicación personal por correo electrónico, 7-3-2025.
193 Jesús Lara, *La literatura*…, p. 57.
194 Comunicación personal por correo electrónico, 7-3-2025.

la Virgen y el apóstol Santiago), una de las fases de la celebración fue constituida por la representación de

> ocho comedias: las cuatro primeras las representaron con general aplauso los nobles indios. Fue la una el origen de los monarcas ingas del Perú, en que muy al vivo se representó el modo y manera con que los señores y sabios del Cusco introdujeron al felicísimo Mancco Ccápac I a la silla regia, cómo fue recibido por inga (que es lo mismo que grande y poderoso monarca) las 10 provincias que con las armas sujetó a su dominio y la gran fiesta que hizo al sol en agradecimiento de sus victorias. La segunda fue los triunfos de Huayna Ccápac […]. Fue la tercera las tragedias de Cusi Huáscar, 12° inga del Perú: representose en ella las fiestas de su coronación; […] el levantamiento de Atahuallpa, hermano suyo aunque bastardo; la memorable batalla que estos dos hermanos se dieron en Quipaypan en la cual y de ambas partes murieron 150.000 mil hombres; prisión e indignos tratamientos que al infeliz Cusi Huáscar le hicieron; tiranías que el usurpador hizo en el Cusco […]. La cuarta, fue la ruina del imperio inga: representose en ella la entrada de los españoles al Perú; prisión injusta que hicieron de Atahuallpa, 13° inga de esta monarquía; los presagios y admirables señales que en el cielo y aire se vieron antes que le quitasen la vida […]. Fueron estas comedias (a quienes el capitán Pedro Méndez y Bartolomé de Dueñas les dan título de solo representaciones) muy especiales y famosas, no solo por lo costoso de sus tramoyas, propiedad de trajes y novedad de historias, sino también por la elegancia del verso mixto del idioma castellano con el indiano.[195]

Arzáns sigue el "libreto" del inca Garcilaso que hemos visto más arriba cuando indica que los actores eran indios nobles y que generalmente celebraban victorias militares. Según Pierre Duviols, además de seguir al Inca, Arzáns añade datos textuales de Diego Fernández de Palencia en su *Primera y segunda parte de la historia del Perú* (1571). Por ejemplo, las

195 Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela, *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, Lewis Hanke y Gunnar Mendoza (eds.), Providence, Rhode Island, Brown University Press, t. I, Primera Parte, Lib. IV, cap. 2, p. 98.

> alusiones a las "tiranías" de Atahuallpa son típicamente garcilasianas. La cifra de 150.000 muertos no la hemos encontrado sino en la *Historia del Perú*, de Diego Fernández y en los *Comentarios reales de los Incas* del Inca Garcilaso, en un pasaje tomado por el Inca casualmente de la *Historia* del Palentino según lo indica el propio Inca Garcilaso. […] Otro dato de Arzáns sugiere esta última fecha [1617] como punto de partida: es la mención, en la "ruina del imperio inga" de "los presagios y admirables señales que en el cielo se vieron antes que le quitasen la vida" […] tema ampliamente difundido por la *Historia general del Perú*.[196]

En cuanto al verso mixto vale la pena considerar, de una parte, que en 1555 sería raro que el público español pudiera apreciar la elegancia de los versos quechuas al punto de que estos pudieran suscitar (con el resto de elementos) el "general aplauso" (no "de los nobles indios", como aparece en la versión de Otero, de 1943,[197] sino de todos, como afirma Arzáns). Sin embargo, es muy relevante que Arzáns hable de representaciones teatrales en verso mixto, tal como seguramente él las conoció. Sabemos, en efecto, que las versiones de la tragedia del fin de Atahuallpa que se representan en nuestras tierras altas tienen por sello tal característica.[198] Sorprende que Jesús Lara afirme que las cuatro comedias de las que habla el cronista potosino "se hallaban compuestas en quechua", cuando en realidad Arzáns pondera "la elegancia del *verso mixto del idioma castellano con el indiano*".

Desde otro ángulo, para Teresa Gisbert no deja de resultar un tanto extraño

> que se permitiese tan libremente la representación de este hecho [la ruina del imperio inca], pero *ante la evidencia de las palabras de Orsúa*

196 Pierre Duviols, "Las representaciones andinas de 'La muerte de Atahuallpa'. Sus orígenes culturales y sus fuentes", en *La formación de la cultura virreinal. I La etapa inicial*, Karl Kohut y Sonia Rose (eds.), Vervuert / Iberoamericana, Frankfurt / Madrid, 2000, pp. 213-248 (p. 243).

197 Es la versión que leyó Jesús Lara, y que le lleva a algunas confusiones inevitables.

198 Pierre Duviols, "Las representaciones…", p. 215.

> *y Vela y otros testimonios de españoles* [Pedro Méndez y Bartolomé de Dueñas, en quienes Arzáns dice apoyarse] *más la naturalidad con que el potosino relata el argumento de la comedia*, no cabe sino reconocer la liberalidad con que los españoles permitían y aun aplaudían las representaciones que hacían los indios nobles, sobre la historia de sus antepasados, y los percances, muchas veces dolorosos, de la conquista.[199]

Lo que no supieron aquellos que siguieron la estela de Arzáns es que los autores a los que acude nuestro historiador potosino (en este caso Pedro Méndez y Bartolomé de Dueñas) son tan sospechosos como las noticias que ofrece.[200]

Para la fecha (año 1555), no solamente en la Villa Imperial, sino en todo el virreinato (empezando por la corte limeña) la actividad teatral estaba en una fase apenas embrionaria,[201] lo que nos autoriza a dudar mucho de supuestas tramoyas costosas y, con ello, de todo lo demás. Y en lo que respecta al teatro en quechua, según Julio Calvo Pérez, "llegó a su esplendor […] a fines del siglo XVII o ya en el siglo XVIII".[202] Seguramente se podrían señalar los dos autos sacramentales que escribió en dicha lengua Juan de Espinosa Medrano como antecedentes ilustres de lo que será el "esplendor" del que habla Calvo Pérez. César Itier se muestra de

---

199 Teresa Gisbert, *Teatro virreinal en Bolivia*, Biblioteca de Arte y Cultura Boliviana, La Paz, 1962, pp. 14-15. El resaltado es mío. En *Esquema de la literatura virreinal en Bolivia*, Universidad Mayor de San Andrés, La Paz, 1968, p. 40, viene el mismo pasaje, pero se lee "neutralidad" en lugar de "naturalidad".

200 No hay más "rastros" de las obras de Méndez ni de Dueñas que la propia *Historia* de Arzáns. En el estudio introductorio ("Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela: su vida y su obra", pp. xxvii-clxxxii), L. Hanke se pregunta: "¿Fue el capitán Méndez la primera, por lo menos cronológicamente, de las ficciones creadas por la imaginación de nuestro historiador [Arzáns]?" (p. li).

201 Véase Laura Paz Rescala, *Espectáculo y oficio*……

202 Julio Calvo Pérez, "Primera parte: Análisis de la obra anónima quechua *Ollántay*", en *Ollántay. Edición crítica de la obra anónima quechua*, Julio Calvo Pérez (ed.), Cusco, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, 1998, p. 19.

acuerdo con Pedro Guibovich y Luis Jaime Cisneros en situar *El robo de Proserpina* a fines de la década de 1640.[203]

Por otra parte, el año 1555 es una fecha muy temprana también para otros aspectos. Si bien en la Villa Imperial pudiera estar ya asentada una porción de la nobleza inca, el resto de la población indígena no necesariamente tendría buenos recuerdos del imperio de los cuatro *suyos*. Señala Lorandi que, para que pudiera ser idealizado el inca, antes debía verificarse el proceso en el que el imaginario colectivo descargara

> su imagen de aquellos aspectos negativos vinculados con el ejercicio de la fuerza y la coerción que en su momento habían provocado resistencia o revueltas y que empujaron a muchos, como a los wankas, a aliarse a los españoles para destruir el Tawantinsuyu. En otras palabras, se despoja su memoria de toda sombra de opresión para colocarlo en el altar idealizado del *Orden* social y político que era necesario recuperar.[204]

Carlos García-Bedoya, por su parte, observa que resulta muy difícil pensar que pudiera darse tan pronto (casi al inicio del periodo hispánico) algún tipo de cohesión indígena en torno a los incas; incluso considera aventurado pensar, dentro de la misma familia real inca (entre sus diversas panacas), en una corriente de afinidad en torno a Atahuallpa. Por ello, la fecha

> tradicionalmente admitida, 1555, resulta inverosímil e inaceptable. […] En una fecha tan temprana como 1555, una identificación panandina con el pasado incaico no se había afirmado, en tanto prevalecía más bien el arraigo de las identidades étnicas locales, y por otro lado la figura de Atahualpa era altamente controversial y predominaban visiones afines a la del inca Garcilaso: Atahualpa como "tirano" y "usurpador". La opinión de Manuel Burga parece

203 Véase César Itier, "Estudio preliminar", en Juan de Espinosa Medrano, *El robo de Proserpina y sueño de Endimión. Auto sacramental en quechua*, César Itier (ed. y trad.), Instituto Francés de Estudios Andinos / Pontificia Universidad Católica del Perú / Instituto Riva-Agüero, Lima, 2010, p. 11.

204 Ana María Lorandi, *De quimeras*, pp. 87-88.

> mucho más convincente: una obra de esta índole solo pudo surgir en el contexto de profundos cambios en las mentalidades andinas que se comenzó a producir hacia 1660 y que alcanzó su máxima expresión en el siglo XVIII, con lo que se ha denominado movimiento o renacimiento inca.[205]

Es notable que hasta el momento ningún autor de nuestro país hubiera puesto en duda lo dicho aquí por Arzáns, cuando desde por lo menos 1988 se comenzó a discutir su veracidad. Según Pierre Duviols

> Es presumible que Arzáns, autor de una crónica organizada con distribución del material histórico por años, haya colocado la descripción de una suntuosa fiesta religiosa del siglo XVI o principios del XVII en un año que le quedaba vacío y falto de noticias. Semejante proceder era un truco usado con cierta frecuencia por los antiguos autores de Anales o de crónicas (en el sentido primitivo de la palabra). Lewis Hanke ha demostrado que, justamente, Arzáns era poco de fiar en cuanto a la exactitud de sus fuentes y que practicaba a menudo "la técnica de la superposición".[206]

Ocurre que, en efecto, si se lee lo que consignó Arzáns en *Anales*, resulta evidente que no tenía noticias para el año 1555, y por ello no dice más que generalidades aplicables a cualquier año: que "florecieron opulentos caudales", que la población creció, que aumentó el número de forasteros, que hubo pendencias entre naciones "dejándose llevar sus moradores del influjo de las estrellas que predominan en Potosí",[207] a lo que sigue buena parte del texto que integra el capítulo primero de la *Historia*, tanto en observaciones del estelaje y otras sobre la situación de la Villa en el globo terráqueo. No pudo consignar ningún suceso concreto ocurrido en dicho año.

---

205 Carlos García-Bedoya M., "Pasados imaginados: la conquista del Perú", en *El teatro en la Hispanoamérica colonial*, Ignacio Arellano y José Antonio Rodríguez Garrido (eds.), Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt, 2008, pp. 353-367 (p. 354).

206 Pierre Duviols, "Las representaciones …", p. 242.

207 Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela, *Anales*…, p. 28.

Duviols remite también al criterio de Ares Queija, quien señala que la descripción de las fiestas de 1555 (entre otras) es muy dudosa, dada la distancia temporal entre el autor (Arzáns) y lo que narra, y dado que es imposible probar la existencia de las fuentes a las que dice seguir. Pero añade: "La riqueza de detalles con la que, sin embargo, describe algunas fiestas hace pensar que o bien se está basando en fuentes anteriores o bien está proyectando hacia el pasado fiestas que él mismo vio".[208]

Por lo dicho, desde muchos ángulos se puede concluir que el pasaje de Arzáns no tiene ninguna credibilidad en relación con la fecha.

4.1. ¿Hubo un teatro prehispánico?

Si nos referimos al teatro tal como lo hemos concebido tradicionalmente en la cultura occidental, y con los elementos que tenemos a la vista, sería arriesgado sostenerlo, pero tampoco se puede afirmar que no existió, como tampoco se puede decir que no existieron otras cosas de las que también se habló, pero de las que no hay pruebas. El debate queda abierto, y siempre está la posibilidad de que aparezca un hallazgo revelador. Es de desear que todo aquel que se sienta llamado a participar en dicho debate muestre argumentos consistentes, que se apoye en datos verificables y no en textos o lecturas poco fiables.

Podríamos preguntarnos por qué Fúrlong, Aretz Thiele, Hernández, Lara, etc., creyeron en la existencia de un teatro prehispánico, y (sobre todo) por qué algunos de ellos (en especial Lara) se empeñan en considerarlo tan semejante al teatro occidental. ¿Se trataría solamente de una "generosa atribución" a las culturas americanas del cultivo de una actividad que en la suya propia tuviera prestigio? No faltó quien pensara esto, como Luis Millones:

208 Berta Ares Queija, "Representaciones dramáticas de la Conquista: el pasado al servicio del presente", *Revista de Indias*, 52, 1992, pp. 195-196, 231-250 (citada por Duviols, "Las representaciones…", p. 242).

> La poderosa influencia del movimiento indigenista creó la necesidad de que toda manifestación cultural europea tuviera una contraparte nacional. Este sentimiento nacía como rechazo al europocentrismo de la educación y modelos ideales en las artes y ciencias latinoamericanas. […] En esta búsqueda también se abrieron caminos equivocados, fue así como se forzó unos antecedentes teatrales en la sociedad incaica, tratando de encontrar validez y resonancia histórica a las representaciones habladas en quechua o con personajes referidos a situaciones históricas.[209]

Sin embargo, en algunos cronistas y autores posteriores, parece haberse operado una ampliación de la idea de "teatro", en la que entrarían muchos tipos de actividades performativas. Por ello pienso que es indispensable hacer algunas distinciones, para que el lector no tome una cosa por otra.

Hace unos años tuve la ocasión de estudiar, junto con otras personas, las actividades que se realizaban en el recinto llamado "teatro" en la Roma imperial, durante siglos II-V, a partir de las ocurrencias de la palabra "theatrum" (con sus distintas terminaciones) en la voluminosa *Patrologia Latina* de Migne, en la versión digital de Chadwick-Healey Inc. En total hay 9 autores que, algunos con más frecuencia que otros (san Agustín lleva la delantera absoluta), hablan de lo que ocurre en el espacio designado con dicha palabra. Pudimos constatar que allí había diversos tipos de "actores": *a)* el *histrio* desplegaba sus habilidades en el canto; una subcategoría del *histrio*, el *mimo*, representaba fábulas narrativas "no mediante el uso de la palabra sino con danza y movimientos corporales"[210] (el *mimo*, al menos en esos textos, no se distingue del *pantomimo*); *b)* el *atellanus*, que en la época encarnaba algún personaje típico (el tonto, el viejo, el comilón, el jorobado) e

209 Luis Millones, *Actores de altura*, p. 20.

210 Andrés Eichmann, David Ocón, Eva Illescas y Mari Cruz Zamarbide, "El teatro en la época imperial", en *Classica Boliviana. Actas del III Encuentro Boliviano de Estudios Clásicos*, Andrés Eichmann Oehrli y Juan Araos Úzqueda (eds.), Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos, Cochabamba, 2004, pp. 63-75 (p. 69).

improvisaba su expresión, que tampoco era verbal, sino que consistía en gesticulación; *c)* el *scurra*, que parece corresponder a un tipo de bufón o payaso, del que poco se puede saber, fuera de que cuanto hacía tenía por objeto provocar la risa; *d)* el funámbulo; *e)* las meretrices, que "representaban su función característica en escena";[211] *f)* luchadores y atletas que competían en certámenes; y *g)* músicos. El examen de estos textos, junto con lo que aportan otros estudiosos (Grimal, Albrecht, Pociña Pérez), permite afirmar que, si por "teatro" entendemos un espectáculo en el que unos actores representan personajes que interactúan a través del diálogo, "desde la época de Augusto ya no existe una producción teatral; el teatro languidece y muere en este periodo, y que apenas queda constancia de algún tipo de representación teatral en la época de los julio-claudios".[212]

En cambio, si por la palabra "teatro" entendemos también otras manifestaciones, podemos entonces admitir que sí pudo haberlo en los siglos imperiales romanos, y por supuesto en el incario, en las culturas aymara, kallawaya, guaraní y probablemente en muchas otras. La definición más amplia que he conocido de "teatro" es la de Daniel González Gómez-Acebo, quien después de revisar otras, ofrece la siguiente:

> El teatro es un lenguaje artístico para comunicar, entre personas y el pueblo –dentro de un escenario y por medio de la acción de actores, muñecos u otras cosas artificiales; en base a un texto o sin él–, aquellas manifestaciones sociales, morales y estéticas de cada época y cultura que deben ser recordadas, criticadas o repudiadas.[213]

A partir de esta definición, el autor examina rituales y costumbres de las culturas mencionadas y, aunque no los encuentra teatrales, sí los ve preñados de "teatralidad".

---

211 Ibídem, p. 72.

212 Ibídem, p. 63.

213 Daniel González Gómez-Acebo, *Teatro originario boliviano. Estudio histórico del teatro y la teatralidad de las culturas quechua, aymara, Callawaya y guaraní*, Iviça Tădic Pereira (ed.), Sagitario, La Paz, 2009, p. 11.

También hay que preguntarse si hacer la "memoria" de los hechos de antepasados o de gobernantes de tiempos pretéritos (como hemos visto en las crónicas de Cieza de León, de Sarmiento de Gamboa y de Murúa) debiera entenderse como una actividad del ámbito teatral, siquiera en el sentido más amplio que hemos visto ahora. Porque (siempre dependiendo de cómo se hubiera realizado en los rituales del incario, lo cual permanece para nosotros en la sombra) podría tal vez concedérsele la "teatralidad". Para ello puede resultar beneficioso recordar las discusiones que se suscitaron en torno a un tipo de pieza designada "comedia", nacida en el siglo XII, a partir de las dos creadas por Vital de Blois (*Geta* y *Aulularia*): se trata de la *comedia elegíaca*. No fue concebida para ser representada, entre otras cosas porque contiene partes narrativas y porque cuenta los hechos de forma novelesca o épica.[214] Los autores de comedias elegíacas toman de la comedia latina llamada

> *palliata* los rasgos fundamentales en cuanto al contenido: el tema amoroso, la categoría social de los personajes, el desarrollo de la acción, la inclusión de un Argumento y un Prólogo al comienzo de algunas obras […] y la definición de las obras como *comediae* o *fabulae* –empleados ambos términos en su acepción clásica– […]. Lo cierto es que los autores de *comediae* tomaron como punto de partida el teatro clásico para sus obras. No las destinaron, sin embargo, a la escena, sino a la lectura o a la recitación.[215]

Es decir, se trata de un tipo de poema narrativo que recreaba, en un soporte puramente textual (no escénico) comedias de la antigua Roma, y que por tanto no parece responder siquiera a la definición más amplia de teatro que hemos visto de González Gómez-Acebo. Pues bien, acaso las "representaciones de la vida de

214 Manuel Molina Sánchez, "Introducción", en Vital de Blois, *Aulularia*, Manuel Molina Sánchez (intr., ed., trad. y coment. crít.), Ediciones Clásicas S. A., Madrid, 1999, p. 19.

215 Manuel Molina Sánchez, "Introducción", 1999, pp. 24-25. Algunos autores consideran estas piezas como "comedias dramáticas", y seguramente habría que examinar sus trabajos para saber exactamente lo que entienden por ello.

cada inga" que transmite Sarmiento de Gamboa o las "memorias" de las que habla Martín de Murúa debieran entrar en esta categoría, pero no tenemos ninguna certeza. El ejemplo de la comedia elegíaca medieval me parece de especial interés porque suscitó discusiones académicas en las que la precisión terminológica fue tratada con sumo cuidado. Y me parece que nuestras culturas americanas merecen el mismo respeto.

Pero acaso para entender lo que quisieron decir los cronistas (ya fueran pre o post toledanos) parece preciso hacer la operación de ponerse en sus zapatos y tratar de ver lo que ellos vieron e imaginarnos la impresión que les pudo causar. A estas alturas estamos familiarizados con festividades de comunidades andinas, y esto acaso dificulte en gran parte la sorpresa y el asombro. Por ello la mejor experiencia puede ser la de acudir a la fiesta con alguien que no está en antecedentes, y observar sus reacciones. Como conjetura Luis Millones:

> Quinientos años más tarde, el espectáculo sigue pasmando a los espectadores: la explosión de colores, la música, los bailes y el total abandono de los participantes al éxtasis de la fiesta […] el testigo europeo del siglo XVI no encontró mejor manera de narrar lo visto que descomponer la experiencia de acuerdo a los géneros literarios y dramáticos que le eran familiares. Es así como nació la idea de la existencia precolombina del teatro en los Andes.[216]

Por todo lo expuesto pienso que, si bien parece aventurado hablar de teatro, o de actores especializados, así como de otros aspectos que evocan nuestras categorías occidentales, no deja de haber algunas actuaciones que podrían considerarse muy próximas a lo teatral. Pensemos en algunas sesiones chamánicas, como la que graba y describe Tristan Platt en Pumpuri. Veamos algo del "escenario": están en un espacio cerrado, sentados, y el chamán (Yáchaj) se sienta ante una mesa ("misa"):

---

216 Luis Millones, *Actores de altura*…, 1992, p. 19. Y en el "Prólogo", Marco Martos sintetiza: "A falta de palabra más apropiada, se habló de teatro para describir el conjunto de acciones que tienen lugar en la fiesta" (p. 10).

> se presta atención al entorno auditivo más vasto, se constata que aquel reconocimiento colectivo de la "competencia comunicativa" (*communicative competence*) emerge de un rico cultivo de ruidos de fondo: silbidos para convocar a los Jurq'u [espíritus de la montaña, en forma de cóndor]; tintineos de botellas cuando beben; las hojas de coca que crujen al circular de mano en mano; gemidos e invocaciones del chamán en trance; el murmullo apenas audible de la congregación; y, al fin, un aleteo rítmico que anuncia la llegada y corrobora la presencia del espíritu de la montaña trasmutado en cóndor, un mensajero de los altos confines entre el Cielo y la Tierra.[217]

La reunión nocturna de la pequeña comunidad con el chamán a la que asistió Platt en 1971, llamada Cabildo, constó de seis sesiones:

> Antes que se iniciasen, la vela fue apagada y, en la más completa oscuridad, se escuchó al espíritu entrar y hablar. Hubo pausas entre cada grupo de sesiones; la gente conversaba en las tinieblas: comentaba las respuestas del espíritu y formulaba nuevas preguntas. Aquellos "intervalos" constituyen una valiosa explicitación del contenido y la forma de la sesión anterior. La vela fue encendida durante el intermezzo central que separó los dos grupos de sesiones y, de nuevo, al final. Por consiguiente, la oscilación entre luz y oscuridad fijó un marco general para el evento; estableció un código visual elemental dentro del cual fue inscrita la experiencia auditiva.[218]

En los diálogos interviene el Yáchaj [chamán] Ignacio, el Jurq'u, el Tata Santiago (Pumpuri), Gregorio, Wagner, Feliciana y el propio Tristan. ¿Es el chamán quien emite distintos tipos de voz para personificar al Jurq'u o al Tata, o quien provoca los aleteos del cóndor? El antropólogo no lo afirma. Pero volviendo a los diálogos, se puede notar que, aunque hacen uso de diversos formulismos, no son diálogos prestablecidos, como suele ocurrir

---

217 Tristan Platt, "El sonido de la luz. Comunicación emergente en un diálogo chamánico quechua", *Chungara*, vol. 29, n.º 1, 1997 (impreso 1999), pp. 35-61 (p. 36).

218 Ibídem, p. 39.

en las piezas de teatro que conocemos, ni se llegará a un "final" previsto: "en lugar de un conjunto estático de participantes, instalados en una trama fija de relaciones sociales, la estructura interna del grupo que interactúa es transformada sin cesar, según las necesidades comunicativas del momento".[219] En los intervalos entre sesión y sesión, la comunidad presente y el Yáchaj discuten sobre las respuestas que dieron el Jurq'u o del Tata Pumpuri para interpretarlas bien, y buscan llegar a un consenso hermenéutico.

Adolfo Cáceres Romero dice encontrar teatro callawaya en un diálogo entre dos dioses, el "machula" de Akhamani y el de Tuana, que transmite Enrique Oblitas Poblete.[220] Este último no indica que fuera objeto de representación, se limita a ofrecer el texto que, seguramente, tomó de la tradición oral, pero acaso pudiera pensarse en algo parecido a una representación.

Por ahora solamente pude acopiar estos pocos ejemplos, en el intento de identificar manifestaciones cercanas a lo que entendemos por teatro en nuestra cultura. Pero puede ser pertinente señalar que, cuando se trata de culturas distintas a las de Occidente, tendemos con facilidad a identificar lo ritual/religioso con lo teatral, lo que no es necesariamente acertado. Si consideramos que un ritual chamánico es teatro, por lo mismo habría que incluir en tal categoría una misa cristiana. Otra cosa muy diferente es que, en cualquier cultura, lo ritual/religioso viene acompañado de teatralidad, sin la cual no sería posible la necesaria conexión con los participantes que acuden a las ceremonias. Pero lo ritual/religioso requiere seguramente de aproximaciones distintas, con herramientas teóricas muy diferentes de las que se usan para el estudio del teatro.

4.2. El efecto cascada

Ya hemos visto que algunos autores, a partir de la lectura de Garcilaso y otros cronistas, así como de la de Arzáns, atribuyeron la

219 Ibídem, p. 51.

220 Enrique Oblitas Poblete, *Cultura callawaya*, Ediciones Populares Camarlinghi, La Paz, 1978, pp. 60-64.

creación de piezas dramáticas (demasiado semejantes al teatro occidental) a la cultura inca, y que asimismo supusieron que algunos dramaturgos de dicha cultura habrían compuesto piezas centradas en hechos acaecidos en el último tramo del Tawantinsuyo (el fin de Atahuallpa, en particular), las cuales habrían sido representadas por actores de panacas reales en Potosí a mediados del siglo XVI.

Pues bien, a ellos hay que añadir una larga lista de autores que también dieron por buenos tales testimonios y cuanto se tejió a su alrededor. Comencemos por el excelente trabajo de Augusto Beltrán Heredia sobre la Diablada de Oruro (1956), en el que podemos leer unas palabras que muestran algo de la difusión de estas suposiciones. Indica que Clemente Hernando Balmori, de la Universidad Nacional de Tucumán, "sostiene, con abundante documentación, entre otras cosas, que el drama de referencia ['La conquista de los españoles', que incluye el fin de Atahuallpa] es una reliquia del teatro primitivo quechua, siendo de autor desconocido y de estructura completamente ajena al drama español y aun a la tradición teatral europea".[221]

En 1959 Fernando Diez de Medina sostiene que "[e]l *Ollantay*, el *Atahuallpa* y el *Uskha Paucar*, los únicos tres dramas quechuas que han llegado hasta nosotros, aunque desfigurados por la versión colonial, descubren primores de concepción y del sentido del matiz y una delicadeza admirable en el diálogo".[222]

Édgar Ávila Echazú, en 1974, partiendo de las "noticias de los cronistas Sarmiento de Gamboa, Blas Valera, Guaman Poma de Ayala, Cabello Balboa, Garcilaso y Martínez [*sic pro* Arzáns de Orsúa] y Vela",[223] llega a las mismas conclusiones que Diez de Medina. Y de la mano de Lara, añade también que no hay que confundir *Utqa Páucar*, "relato lírico dramático sobre las rivalidades y trabajos de dos hermanos enamorados de una bella hija de un

221 Augusto Beltrán Heredia, *El Carnaval de Oruro*, p. 95.

222 Fernando Diez de Medina, *Literatura boliviana*, Aguilar, Madrid, 1959, p. 110.

223 Édgar Ávila Echazú, *Literatura pre-hispánica y colonial en Bolivia*, Librería y Editorial Gisbert y Cía. S.A., La Paz, 1974, p. 39.

cacique",[224] supuestamente prehispánico, con el "auto sacramental" *Usqa Páucar* (la identificación genérica se la debe a Lara, pero se trata de una comedia religiosa[225]), que veremos más adelante como pieza de comparsa.

Sigue la estela Luis Ramiro Beltrán, en 1982: "el teatro era un elemento importante en la cultura quechua mucho antes de que llegaran los españoles";[226] los *amautas* y *arawicus* habrían seguido cultivándolo, como supuestamente ocurrió en la famosa fiesta de 1555 en Potosí (aquí el autor añade el argumento de la *Tragedia del fin de Atahuallpa*); sigue con "el poema dramático *Ollantay*", el cual fue objeto de leves cambios introducidos por mano criolla en el siglo XVIII, lo cual "ni alteró la temática esencial ni pudo españolizar la contextura eminentemente incaica del poema, tal como lo demostró con erudición Jesús Lara".[227] Finalmente se refiere a *Ushka Paúkar*, otro "poema dramático" que "no subsistió incólume pues los clérigos lo deformaron para encajarlo en el formato de 'auto sacramental' que predominaba entonces en el teatro español".[228]

Adolfo Cáceres Romero, en 1987, sigue a Lara para el teatro "quechua" prehispánico y para el del periodo colonial,[229] y añade

---

224 Ibídem, p. 41.

225 Véase Beatriz Aracil Varón, "Predicación y teatro en la América colonial: a propósito de *Usca Páucar*", en *El teatro en la Hispanoamérica colonial*, Ignacio Arellano y José Antonio Rodríguez Garrido (eds.), Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt, 2008, 119-143 (p. 123).

226 Luis Ramiro Beltrán S., "Panorama de la poesía boliviana. Reseña y antología", *Cuadernos culturales andinos* (Bogotá), año 3, n.º 4, Secretaría Ejecutiva del Convenio Andrés Bello, p. 69.

227 Ibídem, p. 70.

228 Ibídem, p. 71. En las páginas 74-75 se refiere a la comedia de Ocaña; en las páginas 76 y 77 habla del "auto sacramental [sic] *El dios Pan*"; en la 78 habla de *El poder de la fortuna*, en la que "un inca denominado 'Tupaj Amaru' rechaza recibir como herencia la corona y el cetro que habían sido de Atahuallpa. Actúa así porque considera a este fratricida y traidor".

229 Adolfo Cáceres Romero, *Nueva historia de la literatura boliviana. Tomo I. Literaturas aborígenes (Aimara-Quechua-Callawaya-Guaraní)*, Editorial Los Amigos del Libro, La Paz / Cochabamba, 1987. El teatro quechua prehispánico ocupa las páginas 81-105 y el del periodo colonial las pp. 183-187.

de su cosecha un teatro aymara, uno callawaya (que hemos visto arriba) y otro guaraní, y los hace ingresar en la categoría "literatura supérstite". El adjetivo lo acuñó José Carlos Mariátegui para designar expresiones "refractarias", que persisten en actitudes coloniales en autores del siglo XX. Cáceres Romero lo aplica a una literatura de grupos indígenas que habrían optado por "lo propio", rechazando lo demás. La "literatura supérstite es aquella que supervive al avasallaje español y que, de algún modo, se mantiene fiel, en lengua y pensamiento, a la tradición prehispana".[230] De haber perdurado durante el periodo colonial y posterior, las expresiones teatrales "supérstites" serían sin duda objeto de nuestro interés, como lo son los relatos, la poesía y toda expresión artística. Pero la categoría misma de nuestro autor pareciera ser un constructo ideal. Como observa Luis Millones, "hay que evitar la tentación de suscribir un tipo de formas dramáticas de existencia clandestina, que perduran intocadas por las corrientes teatrales de la época".[231]

En el acápite dedicado al "teatro guaraní" habla de cantos dialogados y elabora algunas conjeturas: "es muy probable que los misioneros franciscanos y jesuitas hayan introducido la escenificación de pasajes bíblicos en el ámbito de la selva, ya sea en forma de diálogos sencillos, cuadros explicados o cantos dialogados".[232] Pero esto de supérstite parece no tener gran cosa.

El teatro aymara, según este autor, consiste en unas fábulas dialogadas que podrían provenir de tiempos anteriores al periodo colonial. Se apoya en Rigoberto Paredes para indicar que en estas expresiones dramáticas solamente intervienen animales. Tal vez este sea un filón de mucho interés para investigar, ya que con los gestos y posturas del narrador se produce una visualización del relato que excede lo puramente auditivo, y que podría acercarse a la comedia elegíaca que hemos visto arriba, que comparte con estos relatos el tener un narrador y los parlamentos de los diversos personajes.

---

230 Ibídem, p. 149.
231 Luis Millones, *Actores de altura*…, p. 29.
232 Adolfo Cáceres Romero, *Nueva historia*…, p. 221.

Fuera de Bolivia, y seguramente entre muchos otros autores, José Miguel Oviedo continúa la tradición que atribuye a los incas una actividad teatral semejante a la occidental, y en 1995 publica un libro (que fue objeto de nuevas ediciones hasta el 2018). Considera que "la llamada *Tragedia del fin de Atahualpa* es un valioso primer testimonio del choque de las dos culturas que debe ser estudiado entre las formas literarias que expresan la *visión de los vencidos*"[233] (supongamos que no pretende con ello lucir ninguna originalidad). Es más, afirma que dicha pieza "puede considerarse el más significativo texto teatral en lengua quechua de esta misma época. La obra fue representada en la ciudad de Potosí en 1555, junto con otras […] y se conoce por el manuscrito fechado en Chayanta en 1871 y traducido al español por el quechuista Jesús Lara".[234]

4.3. El "teatro quechua". Entusiastas e impugnadores

Lo primero que propongo es hacer el ejercicio de ponerse en los zapatos de una generación, a la que pertenecieron Jesús Lara, Cecilio Guzmán de Rojas y otros intelectuales y artistas que, habiendo combatido durante la guerra del Chaco, sintieron la desazón de encontrarse en una sociedad que, en el periodo liberal y en el republicano, se había organizado de espaldas a la mayoría indígena de la población. Se vieron impulsados a reconocer a esta última, a poner en valor su cultura, a darle voz y visibilidad.

Esto puede explicar una predisposición a ver en la tragedia del fin de Atahuallpa una expresión de deseo de revancha por parte de la población india, o bien del propio deseo, pero proyectado

233 José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana. 1. De los orígenes a la Emancipación*, Alianza Editorial, Madrid, 2018, p. 65.

234 Ibídem, p. 103. En las pp. 269-270 se ocupa del *Usca Páucar*, y en las pp. 304-307 del *Ollántay*; de este último reconoce que muchos de sus elementos "pertenecen al drama tradicional español […] [p]ero la lengua quechua, el eco nostálgico de tiempos remotos y cierto tono plañidero conservan el sabor del núcleo indígena que le dio origen" (p. 307). Es decir, pretende mostrarse conocedor de aquella alma indígena, que considera propensa a la nostalgia y al lamento, seguramente como notas características.

en dicha población, con la que estos intelectuales se sentían, si no identificados, al menos muy cercanos. Por ello es que también se quiso ver manifestaciones de la más alta calidad en cualquier expresión que pudiera dar pie a ello, siquiera lejanamente, como el drama *Ollantay*, cuyos defectos se achacaron a deformaciones operadas durante el periodo colonial. No es extraño que su lectura de Garcilaso estuviera tan ajena al contexto al que pertenece, tal como hemos visto magistralmente expuesto por José Antonio Rodríguez Garrido.

En este clima intelectual aparece, en 1957, la versión supuestamente más "fiel al original" (categoría de la cultura letrada occidental) del *Atawallpap wañuinin*, en la edición bilingüe de Jesús Lara. El entusiasmo fue indescriptible, porque se creyó tener la pieza clave que demostraba todo aquello que bullía en los anhelos de dichos intelectuales. En Europa el efecto fue enorme, empezando por Francia, donde la idealización del incario es un hecho constatable desde el siglo XVIII. Si en el siglo XVI se pudo verificar una auténtica "aetas horatiana" en las letras españolas, en Francia se registra un auténtico "incario ilustrado" dos siglos más tarde, tal como estudia Fernanda Macchi: "una intensa moda inca se plasma a ambos lados del Atlántico en textos a tal punto deudores de la visión de Garcilaso que resultan indisociables"[235] de su historia textual dieciochesca: la edición de Barcia en 1723; las tres reediciones en Francia de la traducción de Baudoin, y una más, todo en la primera mitad del siglo; y "un desfile francés de obras de teatro, ballets y novelas escritas en la primera mitad del siglo XVIII inspiradas todas en las versiones mencionadas de los *Comentarios reales* del Inca".[236] Esta producción es la que generó muchos de los estereotipos del incario que se mantienen hasta la actualidad.

---

235 Fernanda Macchi, *Incas ilustrados. Reconstrucciones imperiales en la segunda mitad del siglo XVIII*, Iberoamericana / Vervuert, Madrid, 2009.

236 Andrés Eichmann Oehrli, "Incas y caudillos en dos piezas teatrales: o de los hechos al papel", en *Barroco. Imagen del poder*, Norma Campos Vera (ed.), Fundación Visión Cultural, La Paz, 2012, pp. 249-259 (p. 257).

La versión de Jesús Lara fue la base de incontables estudios. Recuerda Peter Elmore que "[e]s ella la que analizan Nathan Wachtel, Alberto Flores Galindo, Manuel Burga, Franklin Pease, Luis Millones, Antonio Cornejo Polar y Rodrigo Montoya, entre otros historiadores, críticos literarios y antropólogos de primera línea y orientaciones diversas".[237] Y ello a pesar de que, a este, que es el

> texto dramático más divulgado, conocido e influyente sobre el asunto de la captura y ejecución del monarca incaico, no solo se le ha atribuido una antigüedad improbable, sino que por añadidura no existe la menor prueba de que alguna vez haya sido el soporte escrito de un espectáculo.[238]

El autor considera que su éxito se debió no a su valor propio, principalmente literario, sino por el hecho de ser la piedra de toque que *necesitaban* diversas corrientes intelectuales para sostener sus construcciones y mantener vivos sus sueños. Por ello, no es de extrañar que todavía en la actualidad se mantenga incólume. Por dar un ejemplo, en 2008 Betty Osorio vuelve a publicar el texto de la tragedia, apoyándose en Arzáns (señala que toma sus "datos" de otro autor) y, por supuesto, en Jesús Lara, ya que no hace sino reproducir el supuesto "manuscrito de Chayanta".[239]

Son numerosísimas las reediciones, en Bolivia y en el extranjero (también en el siglo XXI), de la versión de Lara de la *Tragedia del fin de Atahuallpa*, con estudios preliminares que siguen alimentando la cascada, y sería muy largo hacer un listado.[240]

---

237 Peter Elmore, *Los juicios finales. Cultura peruana moderna y mentalidades andinas*, PUCP, Lima 2022, p. 121.

238 Ibídem, p. 121.

239 Betty Osorio, "Oralidad, escritura y resistencia en la región andina: los dramas de Atahualpa", en *Más allá del héroe. Antología crítica de teatro histórico hispanoamericano*, María Mercedes Jaramillo y Juanamaría Cordones-Cook (eds.), Editorial Universidad de Antioquia, Medellín, 2008, pp. 1-54 (p. 10).

240 Por dar un ejemplo de este siglo: Ediciones El Sol, Buenos Aires, 2005. El volumen se abre con un texto titulado "A modo de homenaje" a Jesús Lara, escrito por Adolfo Colombres.

Por ahora recojamos algunas observaciones que despertó la pieza, empezando por la lúcida Teresa Gisbert. Como era inevitable, da por buenas las afirmaciones de Garcilaso, lo que la lleva también a las famosas fiestas que Arzáns sitúa en 1555, y desemboca en la versión de Lara de la *Tragedia del fin de Atahuallpa*. Pero a su atenta lectura no escapa lo que ella interpreta como anacronismos (siempre pensando en que el texto provenía del siglo XVI), que serían debidos a "arreglos" del siglo XVIII:

> en uno de los pasajes los indios exclaman refiriéndose a los españoles:
>
> Llevan tres cuernos puntiagudos
> igual que las tarukas
> y tienen los cabellos con blanca harina polvoreados,
> y en las mandíbulas ostentan
> barbas del todo rojas
>
> La descripción corresponde al tricornio y la peluca empolvada, propia del siglo XVIII. [Pero] Lara interpreta este pasaje como la expresión de horror de un indio que por primera vez ve a un español.[241]

También observa un elemento extraño en el final: España recrimina a Pizarro, quien muere de inmediato; a continuación, la autoridad (España) ordena que su cuerpo sea quemado para que no quede nada de él. La índole de este pasaje, según Gisbert, es impensable en el periodo colonial, por el respeto que se tenía a los difuntos, incluyendo a quienes en vida hubiesen sido criminales; por ello seguramente habría que situarlo en tiempos republicanos. "Por otra parte la ideología de este trozo es netamente dieciochesca, nos recuerda el 'Viva el rey y muera el mal gobierno', pues es España la que castiga el mal procedimiento de uno de sus súbditos".[242]

Veamos las observaciones de Duviols, quien se sorprende de que se hayan producido tan abundantes estudios "críticos" que admiten las opiniones que siguen, de Natan Wachtel, "como si fueran evidencias":

241 Teresa Gisbert, *Teatro virreinal*…, pp. 16-17.
242 Ibídem, p. 17.

1) la existencia, entre los incas, de un teatro parecido al occidental (griego, romano, español);

2) las diferentes versiones o variantes actuales del drama [del fin de Atahuallpa] remontan todas a una época cercana a la de los acontecimientos narrados en él;

3) la concepción y composición del drama es de origen Inca y/o "folklórico" indígena, aunque se admite que la obra inicial debió de sufrir algunas modificaciones posteriores;

4) en estas piezas se encuentran auténticas reacciones y sentimientos que tuvieron los incas al enfrentar la Conquista, de tal manera que en ellas se manifiesta hasta nuestros días la persistencia del "traumatismo de la conquista" (Wachtel 1976, 63) y "la visión de los vencidos" […].

   Sin embargo, si el lector se toma la molestia de examinar con cuidado las bases sobre las que se fundan esas opiniones, no puede sino constatar que las mismas son sencillamente inexistentes y que no hay ningún documento ni ningún argumento válido que justifique dichas opiniones.[243]

Si Duviols está en lo cierto, el panorama académico en torno a este tema se reduce a un ramillete de ideas repetidas *ad nauseam*, las cuales convocarán tal vez, en el futuro, a estudiosos de mitos urbanos (sería mejor decir "mitos académicos") contemporáneos. En el mismo año del trabajo de Duviols, César Itier dedica un estudio en el cual expone los argumentos que le llevan a afirmar que el hallazgo de una versión de la *Tragedia del fin de Atahuallpa* escrita exclusivamente en quechua es una cuidadosa falsificación de Jesús Lara.[244] Unos años más tarde ofrece en otro artículo nuevos argumentos que, si el debate continúa, no podrán pasarse por alto.[245]

---

243 Pierre Duviols, "Las representaciones…", p. 213.

244 César Itier, "¿Visión de los vencidos o falsificación? Datación y autoría de la *Tragedia de la muerte de Atahuallpa*", *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, 2000, 30, 1, pp. 103-121.

245 César Itier, "La Tragedia de la muerte de Atahuallpa de Jesús Lara, historia de una superchería literaria", *Anuario del Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia*, xv, 2009, pp. 215-229.

Sin incursionar en ese campo minado, podemos en cambio observar los abordajes que se han hecho de los testimonios existentes de los dramas o "relatos" de *El fin de Atahuallpa* y otros, de la mano de autores que aportan luces de indudable valor.

Lo que parece seguro es que: *a)* no fue compuesta por indígenas del tiempo del "tirano" Atahuallpa; y *b)* por sus características, la versión que ofrece Lara fue escrita (ya sea en el siglo XIX o en el XX) como obra para ser leída, no para ser llevada a la escena, con lo que podría agruparse con las comedias elegíacas o con la que hemos visto de Mexía de Fernangil.

Sobre esto puede ser útil acudir a Peter Elmore, el autor que acaso mejor ha sabido analizar recientemente la versión de Lara. Después de recordar que los manuscritos conocidos se identifican por el lugar en el que la pieza es representada periódicamente, señala que "[c]uriosamente, Lara no se pregunta cómo ni por qué la versión que él considera más longeva y menos alterada por la indiscreción de los copistas dejó de cumplir su cometido".[246]

El autor citado muestra que:

> la conjetura de Lara coloca en el horizonte de la memoria un original desconocido, próximo en el tiempo a los sucesos representados y más cercano en los diálogos a la lengua efectivamente hablada por los personajes. La lógica del razonamiento es más poética […] que analítica e histórica: se postula un origen oculto y perdido, pero cuya ausencia no le impide servir como criterio de autenticidad y verdad. Mientras más cerca se esté de esa fuente primigenia, mayor será el valor de la obra. Implícita, pero innegable, está la idea de que la palabra escrita goza de una prioridad jerárquica sobre el espectáculo.[247]

A Lara le parecen intolerables las libertades con que los copistas de los pueblos tratan el material manuscrito que poseen. Como veremos en el acápite sobre las piezas de comparsa, ellos son y se saben parte del proceso de creación y modificación de una pieza que ha de acomodarse a las necesidades actuales de una población

246 Peter Elmore, *Los juicios finales*…, p. 122.
247 Ibídem, p. 123.

que busca interpretar sus conflictos y resolverlos, tal como ocurre con los relatos orales. "En juego está aquí, ejemplarmente, la diferencia entre la práctica de las *intelligentsias* nacionales y la de los intelectuales locales".[248]

Elmore ve que la *Tragedia del fin de Atahuallpa* tiene un final de comedia, tal como se la entendió en el Siglo de Oro. Le sirve de ejemplo *El mejor alcalde, el rey*, de Lope de Vega, en cuyo final "la máxima autoridad castiga al transgresor y, de esta manera, restaura el orden y afirma su poder".[249] En la versión de Lara, el rey ("España") provoca la muerte de Pizarro, a quien trata de traidor.

> Las convenciones de la tragedia rechazan un final en el que se repara una injusticia. Esto es, en cambio, característico de la comedia española en el periodo de formación de la monarquía absoluta. La figura del rey como garante de la justicia es frecuente en el teatro de la época en la cual los espectáculos públicos servían para exaltar el carisma y la autoridad reales. Al cerrarse la obra, quien queda en pie y con el cetro en la diestra es el Rey de España.[250]

Veamos ahora lo que ocurre con el drama *Ollantay*, otra pieza de "asunto inca". Ya hemos visto el argumento en el acápite anterior. Ahora veremos algunos de los debates (varios de ellos asomaron ya en uno u otro autor de nuestro siglo xx) en relación con él.

Vásquez Machicado, en 1955, al referirse al "*Ollantay* incaico", opina:

> sin entrar en discusiones sobre si es precolombino o colonial, no hay que perder de vista que en el primero y mejor de los casos,

248 Ibídem, p. 123. Añade Elmore: "Platónicamente, el autor encuentra que las versiones usadas por los pueblos son, en verdad, simulacros que con su propia imperfección aluden a un arquetipo cabal. El quechua debe estar incontaminado de español, los parlamentos tienen que medirse en versos y aunque el marco temporal de los acontecimientos históricos debe respetarse, en la ficción teatral es lícito que la imaginación de los vencidos corrija la realidad" (p. 124).

249 Ibídem, p. 126.

250 Ibídem, p. 127.

> debió servir para distracción de la corte imperial del Cusco y no de las aldeas que componían el resto del Tahuantinsuyu. Por esto no debe ser considerado como perteneciente a la literatura boliviana.[251]

Acaso por este motivo Teresa Gisbert no se refiere para nada a él en su trabajo sobre nuestro teatro virreinal.

Jesús Lara, en cambio (como sabemos), considera que la pieza *Ollantay* demuestra a cabalidad la existencia de un teatro anterior a la llegada de Pizarro, dado que, entre otros argumentos, sostiene uno que le parece decisivo: "una de las pruebas de la inkanidad del drama se halla en el aspecto religioso. La fe católica imprimió sus signos en toda obra producida dentro del periodo colonial. […] Pero nada de esto sucede con el *Ollantay*. No se encuentra en ningún sitio huella alguna del dogma católico".[252] Esta observación no carece de perspicacia, pero según Zighelboim no era necesario vincular tal ausencia con un origen incaico:

> el *Ollantay* representa un esfuerzo de originalidad muy importante y probablemente inimaginable antes de las décadas finales del siglo XVIII: el de crear un texto en quechua, basado en el pasado imperial inca, sin mensajes catequéticos explícitos, y sin intromisión de la teología en torno a la conquista española. En síntesis, un programa concebible solo a partir de la revolución epistemológica que representó la Ilustración.[253]

A continuación, muestra que es una pieza inspirada en la Comedia Nueva, y que "tiene también una deuda con la dramaturgia en quechua de temática religiosa que lo precedió".[254] Ya señalaba

---

251 Humberto Vázquez Machicado, "Para una historia del teatro boliviano", [1955] 1988, p. 548.

252 Jesús Lara, *La literatura*…, p. 81.

253 Ari Zighelboim, "De comedia ilustrada a leyenda popular: el trasfondo político de la anonimización del *Ollantay*", en *El teatro en la Hispanoamérica colonial*, Ignacio Arellano y José Antonio Rodríguez Garrido (eds.), Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt, 2008, pp. 369-382 (p. 373).

254 Ibídem, p. 372.

Luis Millones que las acciones son más cercanas a una comedia "de capa y espada que a lo sabido sobre infracciones y castigos en la sociedad andina".[255]

Aunque Teodoro Meneses creyó demostrar en 1983 que fue Vasco de Contreras el autor del *Ollantay*, en la década de 1640, y Luis Millones da por válidos sus argumentos, Itier propone (como veremos) volver a examinar la atribución de la obra al cura Antonio Valdez, situándola en 1782 (a más tardar en febrero de 1783). Acaso podría pensarse que Vasco de Contreras escribiera un drama *Ollantay* en el siglo XVII y que Antonio Valdez hiciera lo propio, dando su propia versión, acomodada para interpretar los hechos contemporáneos, siguiendo o no el esquema previo (que no conocemos) de Contreras. En 2008 Ari Zighelboim ofrece un panorama de los avatares del *Ollantay*, e indica que "es un prototípico texto vivo: uno que cambia, no solo de manuscrito en manuscrito, lo cual es común […], sino también de edición en edición".[256] Si proyectamos esto hacia atrás, no es improbable que Valdez no fuera el único en escribir o en modificar el texto del drama. Por otra parte, el autor citado nota, ya en la redacción más antigua, que hay una voluntad de ofrecer un quechua sin contaminaciones del español, rasgo que será asumido por toda la corriente incaísta de fines del siglo XIX y principios del siguiente. Asimismo, "a lo largo de su historia, el texto ha sido enmendado para corregir posibles anacronismos o errores lingüísticos detectados por copistas o editores",[257] de lo cual ofrece varios ejemplos, sin que falte alguno en que el "purificador" del texto le hiciera perder el sentido.

En cualquier caso, la propuesta de Itier de volver a considerar a Valdez como posible autor del drama tal como nos ha llegado merece atención porque ofrece argumentos internos del drama: habiendo sucedido a José Gabriel Condorcanqui (ya ejecutado), Diego Cristóbal tomó el mando de la rebelión con el nombre de Túpac Amaru (igual que José Gabriel) y se instaló en Azángaro.

255 Luis Millones, *Actores de altura*…, p. 31.
256 Ari Zighelboim, "De comedia ilustrada…", p. 372.
257 Ibídem, p. 372.

Pero no hubo acciones notables y, por su parte, el virrey Jáuregui, presionado por la ruina de las arcas públicas y por la amenaza de una invasión británica en Buenos Aires, ofreció un perdón general. Se confió al obispo del Cusco, Manuel Moscoso, la misión de obtener la rendición, y este envió a dos curas,

> José Gallegos y Antonio Valdez, para que fuesen a Azángaro y convencieran a Thupa Amaru de que aceptara el indulto y depusiera las armas. Se trataba de una empresa arriesgada para los dos emisarios, quienes se exponían a ser victimados tanto por los rebeldes como por los militares, ya que estos últimos se oponían a la negociación. Sin embargo, Gallegos y Valdez cumplieron exitosamente su misión, y, el 11 de diciembre de 1781, Diego Cristóbal Condorcanqui, los emisarios del obispo y dos oficiales representantes del rey firmaron un tratado de paz en Lampa. […] El 26 de enero de 1782, Diego Cristóbal y parte de su entorno se trasladaron a esa ciudad, donde fueron agasajados con un banquete por el mariscal Del Valle y el obispo Moscoso. Al día siguiente, se celebró una gran ceremonia en presencia de miles de indígenas, en la cual Thupa Amaru puso sus armas a los pies del mariscal. Este se las devolvió inmediatamente, proclamando que le servirían para someter a los rebeldes del Collao. Thupa Amaru recibió así todos los honores debidos a un rey vencido, lo que suscitó una viva indignación entre los españoles hostiles a la negociación. Algún tiempo después, Thupa Amaru se instaló en su feudo de Tinta.[258]

Pues bien, el trabajo de Itier muestra que hay elementos para ver, en la posible creación del drama por Valdez, una reinterpretación de los hechos aquí relatados en clave de "asunto inca". Pachacútec habla al principio con sus generales Ollanta y Rumiñawi de aplacar una rebelión en Chayanta, población que está a 900 km del Cusco, al sur. Esto no pudo tomarlo de los *Comentarios reales* ni de otras fuentes conocidas, pero con ello el autor podía referirse a la rebelión de Tomás Catari (5 de septiembre de 1780), que constituyó el antecedente de la Gran Rebelión a los ojos de los

258 César Itier, "*Ollantay*, Antonio Valdez y la rebelión de Thupa Amaru", *Histórica*, XXX, 1, 2006, pp. 80-81.

contemporáneos. "El autor de Ollantay parece, pues, utilizar esa alusión para establecer claramente, desde el principio de la obra, una identidad entre el personaje de Ollantay y Thupa Amaru".[259] Asimismo, en la escena final, antes del improbable perdón del inca, Túpac Yupanqui pregunta al general Rumiñawi y a Willka Uma, el sumo sacerdote, qué castigo hay que aplicar a Ollanta, ya prisionero. El sacerdote opta por seguir el "corazón compasivo" que el Sol le concedió. Frente a esta actitud inclinada al perdón,

> se yergue el militar cruel: Rumiñahui (Ojo de Piedra) pide para los cautivos una serie de suplicios que disuadan a cualquiera de atentar contra la autoridad del inca […]. Mediante las figuras del sacerdote compasivo y del general despiadado, Valdez parece haber representado, respectivamente, al obispo Moscoso […] y a los militares.[260]

No son los únicos paralelos que descubre el autor citado. Tal vez, entre los más claros, están los que siguen:

> En la obra, la escena del perdón reproduce algunos de los momentos más cargados de símbolos de la ceremonia [del indulto general] del día 27 de enero de 1782. Después de confirmar a Ollantay en sus funciones, el inca le devuelve sus armas, exactamente como Del Valle devolvió las suyas a Thupa Amaru. […] Nos enteramos por una acotación de que Ollantay se quita su "yelmo" y se prosterna a los pies del inca, como lo hizo Thupa Amaru ante el mariscal Del Valle luego de que este le devolviera sus armas. Ollantay propone entonces sus servicios al inca: acompañará a este en la campaña de Chayanta. Thupa Amaru también ofreció públicamente derramar su sangre para reducir a los últimos rebeldes del Collao. Justamente, parece que Valdez fue quien le sugirió a Diego Cristóbal proponer su asistencia militar al rey.[261]

Es indudable que la obra busca apoyar el perdón y la reconciliación:

259 Ibídem, p. 83.
260 Ibídem, p. 84-85.
261 Ibídem, p. 85.

> En "la severidad" del padre, Pachacuti, y "la generosidad" del rey inca Yupanqui puede reconocerse también el contraste cristiano entre el Dios de la ley del Antiguo Testamento y el Dios de la gracia del nuevo. […] No es coincidencia que al menos dos de los manuscritos sobrevivientes hubiesen estado originalmente en posesión de curas que reclamaban ser de la sangre real Inca. En un caso, se trata de un indio puro, el doctor Justo Apu Sahuaraura Ramos Tito Atauchi, descendiente de Paullo Inca y de Tupac Yupanqui, el rey generoso de la pieza (ancestro, por lo demás, del Inca Garcilaso). En el otro, del criollo Pablo Policarpio Justiniani, cura de Laris, hijo de Justo Pastor Justiniani, de cuya mano y firma es el manuscrito.[262]

Como se sabe, las autoridades de la Corona española no cumplieron lo pactado, y en 1783 apresaron y ejecutaron a Diego Cristóbal Condorcanqui. Este giro de los acontecimientos hizo que el drama *Ollantay*, que habría sido escrito para celebrar las paces, perdiera "su razón de ser política, explicándose así su olvido hasta las primeras décadas de la Independencia".[263]

Hubo un factor regionalista que aumentó el interés por sostener la antigüedad de esta obra. Se trata de un movimiento de intelectuales del Cusco que promovieron el incaísmo como reacción "en un siglo turbulento durante el cual la centralidad abrumadora de Lima, cosmopolita, hispanohablante, costeña y europeizante, se impuso a las provincias, en particular las de la Sierra sur".[264] Es más, César Itier considera probable que el primero en proponer el origen incaico de esta obra fuera Julián Ochoa, "importante figura intelectual y política del Cuzco decimonónico",[265] quien sería posteriormente obispo del Cusco.

Ya hemos visto que algunos autores (empezando por Jesús Lara) consideraban que Ollanta era un personaje histórico, y que fue un gran jefe guerrero colla. Pues bien, aquí vale la pena añadir un artículo de Montaño Aragón, según el cual el nombre del héroe

---

262 Ari Zighelboim, "De comedia ilustrada…", p. 374.
263 Ibídem, p. 375.
264 Ibídem, p. 377.
265 César Itier, "*Ollantay*, Antonio Valdez…", p. 78.

(que considera histórico) fue quechuizado, siendo en su origen Kollanta o Kollana. Hace una larga lista de vocablos y nombres que se encuentran en la pieza, procedentes del aymara, que delatarían su verdadero origen. Para él la pieza procede de comienzos de la segunda mitad del siglo XV, pero no sería una obra teatral, sino un poema épico compuesto en aymara, que tardíamente (siglo XVIII) habría sido acomodado para ser puesto en escena, en lengua quechua. Argumenta que los incas "en proceso de conquista del Kollasuyo no estarían dispuestos a cantar glorias y gestas de un jefe enemigo".[266] No todas las afirmaciones que encontramos en el artículo de este autor podrán considerarse acertadas, pero es indudable que su trabajo es, por lo menos, una invitación a mirar este drama desde perspectivas diferentes a las tradicionales. Por ejemplo, podría resultar clave preguntarse si realmente era posible que los incas celebraran en una pieza teatral la historia de un colla, es decir, de un pueblo dominado por ellos. Si, además, el héroe es un alzado que se rebela contra la autoridad sagrada del Sapa Inca, tal cosa parece más improbable.

4.4. Piezas de comparsa

Los trabajos más importantes en este campo, publicados en Bolivia en el siglo XX, son (a mi entender): el de Augusto Beltrán Heredia, el de Julia Elena Fortún y el de Margot Beyersdorff, y por ello remito al lector al acápite anterior, en el que reseño los tres. Beltrán Heredia puso al alcance de los lectores, además de descripciones de las entradas y danzas, los textos de dos representaciones, la de Atahuallpa y la de los Diablos. Fortún, centrada en la Diablada, hace un estudio exhaustivo de la misma, e incluye el mismo texto de los Diablos que había ofrecido Beltrán.

Por otra parte, la lectura del trabajo de Beyersdorff aporta muchas luces, gracias a las que consta un cultivo del teatro entre

266 Mario Montaño Aragón, "*Kollanta* (*Ollantay*): ¿Drama teatral o poema épico?", *Signo. Cuadernos bolivianos de cultura*, 48-49 (nueva época), mayo-diciembre, 1996, pp. 10-36 (p. 33).

las élites indígenas a partir de algún momento difícil de precisar del siglo XVII (recordemos que Manuel Burga sitúa hacia 1660 el comienzo de lo que será el renacimiento inca); que ello fue adoptado por "indios del común" a partir del final de la Gran Rebelión (1780-1781); que estos últimos fueron los que mantuvieron hasta hoy la costumbre de representar el "drama ritual" del fin de Atahuallpa, inseparable de la danza, en una u otra fiesta (en general, de la Virgen), y que no tiene nada que ver con "la visión de los vencidos". Esta expresión fue popularizada por Natan Wachtel (quien a su vez, como indica Duviols, la tomó de León Portilla) a raíz de su lectura de la pieza publicada por Lara en 1957.

Beyersdorff, sin dudar de que Lara hubiera copiado su versión del "manuscrito de Chayanta" de 1871 (al que considera el "más antiguo", a la vista de todas las versiones que conoce, que son del siglo XX), indica: "podríamos conjeturar que el manuscrito fuera una transcripción de la pieza teatral monolingüe quechua que Carlos Felipe Beltrán declaró haber escrito".[267] Para apoyar tal conjetura recuerda que Beltrán nació precisamente en Chayanta, que fue cura doctrinero en el Altiplano y que además recogió coplas muy apreciadas por los habitantes de dicha provincia. Observa además que no hay noticias de representaciones actuales de versiones enteramente en quechua, como es la de Lara. Además de ello, siempre suponiendo que existió realmente un manuscrito chayanteño fechado en 1871, Beyersdorff considera que su

> escribidor […], al parecer, no actuaba de director de actos ya que arregló las locuciones del drama en dos columnas paralelas, formato que no refleja la índole de la frase hablada. Este arreglo, […] en el que el escribidor vierte las locuciones en 1592 versos de 7, 8 y 9 sílabas, no podría servir a un director de actos en el adiestramiento de los representantes.[268]

---

267 M. Beyersdorff, *Historia y drama*…, 2003, p. 190, donde cita al cura Beltrán: "Para ensayar mejor las fuerzas del quichua, para manifestarla como lengua cultivable, he escrito un drama *El triunfo de la inocencia* y la tragedia *La muerte de Atahuallpa* en que los diálogos entre los indios son en quechua".

268 Ibídem, p. 230.

La versión de Lara se aparta, por tanto, en muchos aspectos, de las otras versiones bolivianas conocidas de la pieza, y por este motivo Duviols no la incluye en el abordaje que hace de ellas. A su entender, con esta tragedia, al igual que con *Ollantay*, la

> crítica, conmovida por un fervor incaísta y obcecada por las apariencias incaicas de las representaciones, dio el problema por resuelto en favor del origen incaico. Pero la investigación no debe fiarse de las apariencias ni entregarse a ímpetus sentimentales. Después de someter los textos [de las piezas de comparsa que efectivamente son representadas en poblaciones indígenas de Bolivia] al estudio analítico y comparativo, hemos comprobado que, en realidad, esas representaciones no tienen, en su parte medular, origen incaico. Hemos visto que no transmiten ni reflejan la "visión de los vencidos" sino la visión de los vencedores, o mejor dicho, algunas de las visiones de los vencedores.
>
> Como lo muestra el análisis, los textos no proceden de la tradición autóctona sino, en su esencia, de fuentes judeocristianas, del teatro religioso español, del pensamiento católico evangelizador y edificante, de las crónicas y de los libros basados en ellas, lo que sugiere que el núcleo temático inicial pudo ser elaborado por algún eclesiástico quechuista.[269]

La *Tragedia del fin de Atahuallpa* suele representarse junto con otras piezas que han dejado sus huellas en los manuscritos de las comparsas bolivianas y que, invariablemente, remiten a piezas del Siglo de Oro:

a) El *Cautivo cristiano*, título que varía mucho pero que procede de una pieza religiosa, probablemente un auto (no "sacramental"[270]). Duviols le encuentra semejanzas con *El pobre más rico*, pieza escrita enteramente en quechua por Gabriel

269 P. Duviols, "Las representaciones…", p. 241.

270 Porque los autos sacramentales son piezas alegóricas destinadas a exaltar el sacramento de la Eucaristía, a diferencia de otros autos que no son llamados "sacramentales" porque abordan otras temáticas.

Centeno de Osma[271]): el cautivo es tentado por el diablo, pero logra salvarse gracias a la ayuda de un ángel. Esta relación de semejanza permitiría situar aquí también la comedia religiosa de sabor medieval, adaptada al mundo indígena andino, titulada *Usca Páucar*, que en una copia posiblemente tardía lleva el siguiente encabezado: *Usca Paucar. Auto sacramental. El patrocinio de Nuestra Señora María Santísima en Copacabana*.[272] En esta, el personaje es un inca cristiano que cayó en la ruina económica. Tentado por el demonio (Yunca Nina), a cambio de riquezas sella un pacto en el que le promete fidelidad "más allá de la muerte. Tras sellar con sangre su pacto, Usca Páucar logra además, gracias a su protector, el amor de Jori Tica, pero más tarde, consciente de su pecado, arrepentido y animado por su criado Quespillo, acude a la Virgen María",[273] la cual invalida el pacto.

b) Los *Doce pares de Francia*:[274] esta pieza se sigue representando en diversos sitios del Perú, y constituye una de las concreciones en que se manifiestan los bailes dramatizados de "moros y cristianos", como *El Cerco de Roma o Carlomán*, y también el *Ave María del Rosario*, que se solían representar (todavía a finales del siglo XX) en Huamantanga, en las tierras altas al noreste de Lima.[275] Como veremos, Carlos Felipe Beltrán también publicó en el siglo XIX una pieza que constituye una recreación de la danza dramatizada de moros y cristianos, *Los chunchos convertidos y los chiriguanos que se convierten*. Todas estas piezas acaban con el bautismo de los "moros" (ya sean

271 Ibídem, p. 222. Algunos llaman a esta pieza "auto", pero no corresponde tal denominación, al ser una pieza en tres actos.

272 Explica Aracil (p. 126), citando a César Itier, que "en la época en que escribe el copista, 'la definición clásica del auto sacramental y de la comedia había sido olvidada' (Itier, 1999, p. 223)".

273 Beatriz Aracil Varón, "Predicación y teatro en la América colonial…", 2008, p. 123.

274 P. Duviols, "Las representaciones…", pp. 222 y 224.

275 Milena Cáceres Valderrama, *La fiesta de moros y cristianos en el Perú*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2005, p. 29.

incas u otros indios de tierras altas o bajas, ya sean musulmanes que no son sino "avatares" de los indios americanos) y del baile final de todos, ya hermanados en la fe cristiana. Su representación ritual parece estar concebida como una suerte de reconciliación con el propio pasado y explicación de la situación presente, tal como se verifica en algunos mitos. No olvidemos que todo ello se lleva a cabo en fiestas religiosas del calendario católico, como una forma de manifestar una determinada devoción con la que se sienten identificados los distintos miembros de las comparsas, en ocasiones por una apropiación y resignificación andina de gran interés. Luis Millones verifica esto en el Perú: en la localidad de Carhuamayo, por ejemplo, desde 1936 o 1937, por iniciativa de Herminio Ricaldi, uno de los pobladores, se realiza La muerte del Inca Atahualpa" en la fiesta de santa Rosa de Lima (30 de agosto).[276] "Los programas que anuncian el evento son folletos de pasta multicolor en cuya parte superior aparece la santa coronada de rosas, cargando al Niño Jesús". Y ocurre que uno de los animales que protagonizan mitos es la golondrina, a la que (por sus colores) llaman Santa Rosita,[277] tiempo en que ya comienzan a regresar a las regiones altas de los Andes.

c) *Descubrimiento de América y viajes de Cristóbal Colón*:[278] indica Duviols que a Lara le extrañó comprobar que el cuaderno que contenía la tragedia del fin de Atahuallpa llevara este título, seguramente porque el mencionado quechuista "no debía conocer la comedia de Lope de Vega que lleva casi el mismo

276 Luis Millones, *Actores de altura*…, p. 70. Más tarde se trasladó al 2 de septiembre, quedando santa Rosa en mitad de la fiesta, que dura desde el 28 de agosto hasta el 4 de septiembre. Asimismo, en Sapallanga "la fiesta central es el ocho de septiembre, en honor a la Virgen de Cocharcas" (p. 78). El capítulo de Julia Elena Fortún dedicado al área de "dispersión" de la "Danza de los Diablos" (pp. 95-103), de la que se hablará enseguida, solamente en Bolivia registra 106 localidades del país, indicando las fechas en las que esta se lleva a cabo. La inmensa mayoría de las fechas son de santos o motivos religiosos muy populares (Corpus Christi, Señor de Mayo, Santiago, etc.).

277 Véase Luis Millones, *Actores de altura*…, pp. 80-81.

278 Véase M. Beyersdorff, *Historia y drama*…, pp. 299-304.

nombre: *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*, comedia con personajes alegóricos. En la pieza, Colón va a América a llevar el cristianismo y extirpar la idolatría".[279] El cuaderno de Crucero de Belén que reproduce Beyersdorf, como observa Duviols, ya "no tiene nada que ver con la pieza de Lope: no es sino un supuesto monólogo de Colón, con una pedante y aburrida exposición descriptiva de su vida y viajes y que parece sacada de algún moderno libro de historia", seguramente porque "alguna prohibición, la pérdida del cuaderno, algún cambio ideológico […] puede haber movido […] a modificar […] el texto", que quedó "muy alejado de la tradición".[280]

Seguramente puede también adscribirse al conjunto de "piezas de comparsa" el "Relato" o farsa dialogada de la "Danza de los Diablos" cuyo cultivo en Oruro parece remontarse al menos a finales del siglo XVIII, que hemos visto en el anterior acápite.[281]

Asimismo, Margot Beyersdorff, en un trabajo dedicado a la "Adoración de los Reyes Magos", al comprobar el extenso ámbito geográfico de su representación en comunidades indígenas, ofrece la siguiente secuencia (elimino lo que considero "material de arrastre" por el efecto cascada):

a) Los jesuitas, que llegaron al virreinato en 1568, pronto pusieron en práctica la exposición de la doctrina en forma de preguntas y respuestas, es decir, una forma dialógica. Ello facilitaría más tarde la puesta en escena de piezas como el mencionado *Diálogo de la fe*.
b) En Juli, desde 1576 la Compañía regentó cuatro doctrinas de indios, o sea, en todo el virreinato el conjunto "más grande

279 P. Duviols, "Las representaciones…", p. 223.
280 Ibídem, p. 224.
281 Si bien como antecedente más antiguo se podría tal vez considerar la representación que relata Ocaña del Salvaje de Tarapaya (en Potosí, en 1601), en la que no puedo detenerme ahora. Véase Pablo Quisbert, *Idolatría y extirpación de idolatrías en la Villa Imperial de Potosí (1545-1602)*, tesis de grado, Universidad Mayor de San Andrés, 2023, pp. 192-214.

a excepción de Santiago en el Cercado de Lima"[282]. Existen testimonios según los cuales en este pueblo, que fue un auténtico centro cultural y que estaba a medio camino entre Cusco y Potosí, "las actuaciones religiosas como los Diálogos de la Fe sobre el Nacimiento, las procesiones, las representaciones con tema de la Natividad y de la Adoración de los Reyes Magos, ingresaron en la tradición oral y también en el arte de la provincia de Chucuito".[283]

c) El Inca Garcilaso afirma que los jesuitas alentaron el arte dramático, y menciona puestas en escena en aymara y en quechua, tanto en Cusco como en Juli ("Sulli") y en Potosí. Obviamente harían lo mismo en otros sitios, pero hablar de estos tres centros urbanos es señalar una de las rutas más transitadas por las poblaciones indígenas.

d) Aquellos indios "que eligieron salir de Potosí al terminar su periodo de trabajo volvieron a sus tierras natales llevando consigo la experiencia" que alcanzaron del arte dramático,[284] y esto explicaría la extensión territorial de la *Adoración de los Reyes Magos*. La autora cree que llevarían la experiencia del "aporte indígena en las obras dramáticas". Pienso que esto puede atribuirse al "material de arrastre" del que hablé arriba. Lo que parece más probable es que llevaran su experiencia, seguramente novedosa para ellos, del arte dramático, y que posteriormente le dieran características propias.

Si todavía pueden añadirse otras obras a esta pequeña colección de "piezas de comparsa" que han vivido o viven en nuestro país, ello depende seguramente de nuevos hallazgos que, por cierto, ofrecen muchas claves para comprender los modos en los que las comunidades indígenas del Occidente de Bolivia han acogido la

282 Margot Beyersdorff, *La adoración de los Reyes Magos. Vigencia del teatro religioso español en el Perú andino*, Centro de estudios rurales andinos "Bartolomé de las Casas", Cusco, 1988, p. 23.

283 Ibídem, p. 24.

284 Ibídem, p. 24.

evangelización, han resignificado su pasado y han sabido utilizar medios escénicos heredados del Siglo de Oro para manifestar su interpretación del presente.

5. Epílogo

En la década de 1940 se producen los primeros avances en esta área. Algunos autores estuvieron atentos solamente a formas estándares, si se puede hablar así, de actividad teatral. Otros mostraron mayor amplitud, e incluyeron noticias de cronistas sobre manifestaciones y espectáculos populares, con componentes escénicos o sin ellos (o sin que consten). Esto nos ha llevado a preguntarnos qué debe entenderse por "teatro", y hemos tratado de ofrecer algunas precisiones, sin buscar establecer líneas rígidas, y hemos puesto en consideración algunas formas que manifiestan diversos rasgos que las vinculan con lo teatral (rituales chamánicos, relatos orales kallawayas y aymaras que podrían ser teatralizados por el narrador, etc.).

Muchos de nuestros autores se interesaron por el cultivo escénico durante el pasado prehispánico, situando en aquella época la creación de algunas piezas que se representaron en el periodo virreinal y también más tarde. Hemos visto, con ocasión de ello, la acogida y difusión de noticias falsas, como las fiestas que Arzáns sitúa en 1555, junto con interpretaciones poco adecuadas de términos quechuas con los que se construyó para el incario un pasado teatral postizo, de aspecto occidental, partiendo de crónicas post toledanas y de una lectura errada de Arzáns por parte de Otero.

Habrá podido observar el lector que la *Tragedia del fin de Atahuallpa* es la pieza omnipresente a lo largo de la mayor parte de este trabajo. Se pensó que su creación fue inmediata a los acontecimientos y se la utilizó como bandera ideológica. También se la consideró desde los componentes de comedia aurisecular y se la analizó desde muchos ángulos que aportaron luces en el debate. Acaso la perspectiva más apropiada es la que nos permitió ingresar, con ella, al apasionante universo de las piezas de comparsa que

permiten captar algunas de las maneras en las que la oralidad y la escritura interactúan en las comunidades rurales de nuestras tierras altas.

A lo largo de la segunda mitad del siglo XX se va produciendo una acumulación de conocimiento: aparecen, poco a poco, títulos de comedias (una de las cuales, la de Ocaña, fue objeto de edición), loas en las que intervienen personajes alegóricos, alguna pieza de teatro escolar, otras de teatro evangelizador y devocional, así como las piezas de comparsa. El "teatro de convento" apenas fue enunciado en el trabajo de Cáceres Romero, pero todavía no se sabía nada concreto, situación que difiere mucho de la actual.[285] Crece, aunque con timidez, el caudal de conocimientos acerca de las compañías teatrales, los autores de comedias, los actores, su (baja) consideración social y sus cargas laborales, los espacios de representación y algunos datos económicos: salarios, precios de entradas, recaudación, destino del dinero a los hospitales, etc.

Tenemos algunos autores que fueron pioneros y que intentaron documentarse a fondo, mientras que otros al menos cumplieron una función de transmisión de noticias (algunas acertadas, otras no), repitiendo lo dicho por otros. Entre los primeros hay que poner de relieve a quienes ingresaron en terrenos que resultan novedosos en esta área, como son los trabajos que abordan piezas de comparsa. Es notable el hecho de que quienes trabajaron en este campo no tuvieron en mente hacer "historia del teatro", pero sin pretenderlo produjeron los aportes más significativos de lo que puede considerarse una actividad teatral peculiar, en parte, del espacio andino. Lo que ahora valdrá la pena hacer es una puesta al día de los estudios sobre guiones y danzas de moros y cristianos, de diablos y ángeles, de piezas populares navideñas, así como de otras que entran en esta tipología. No solamente en la región andina, sino en toda la América de habla española, así como (siguiendo el camino abierto por Milena Cáceres Balderrama para las fiestas

285 Véase Andrés Eichmann e Ignacio Arellano, *Entremeses, loas y coloquios de Potosí*, Plural editores / Instituto de Investigaciones Literarias (Carrera de Literatura, UMSA) / Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos, La Paz, 2023.

de moros y cristianos) en otros países de Europa (Francia, Italia, Croacia), de Asia (la India, Filipinas) y en países del África lusófona.[286] Ello nos permitirá, entre otras cosas, definir con precisión lo específico de la región andina y aquello que compartimos con otros espacios.

286 Véase Milena Cáceres Balderrama (ed. y comp.), *La fiesta de moros y cristianos en el mundo*, 2 vols., Instituto Riva Agüero / Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2021.

Calas en el teatro decimonónico en Bolivia
Un arte en transformación

Kurmi Soto Velasco

A mediados de 1873, el médico, periodista y empresario beniano Antonio Vaca Díez (1849-1897) pronunciaba un discurso inaugural antes de la primera representación de la obra *No vale más el dinero*, puesta en escena en Santa Cruz de la Sierra. En él, Vaca Díez se interrogaba acerca del rumbo que había tomado el mundo y, sobre todo, acerca de su situación en el siglo XIX, un periodo que consideraba marcado por el progreso del raciocinio: "La humanidad en el siglo diez y nueve es el pensamiento recorriendo en un instante los mares y los continentes, las montañas y los abismos, la atmósfera y los astros que se mueven en el espacio".[1] Sin embargo, a pesar de ser la era de las innovaciones, Vaca Díez afirmaba que, antes del vapor y del telégrafo, el teatro fue el invento que aseguró el perfeccionamiento social. Por ende, no se trataba de un "mero pasatiempo", sino de una herramienta que funcionaba como garante de la virtud y que constituía una solución eficiente a la falta de asociaciones culturales y de espacios de ocio en la ciudad, cumpliendo un papel muy similar de educación y difusión de ideas.

1 Antonio Vaca Diez, *Discurso pronunciado en teatro al representar la obra orijinal "No vale más el dinero"*, Imprenta de Ricardo Chávez, Santa Cruz de la Sierra, 1873, p. 4.

Estas reflexiones generales servían de introducción a la representación teatral que estaba teniendo lugar el 29 de junio de ese año. No obstante su optimismo, los reparos que Vaca Díez presentaba en aquel entonces demostraban que el teatro era un arte que penaba por ser reconocido y que debía ser justificado y teorizado. En su artículo sobre "literatura dramática" en el álbum de *Bolivia en su primer centenario* (1925), Ángel Salas volvía sobre algunos de estos planteamientos, situando los inicios del teatro decimonónico boliviano durante el año 1859, con el estreno de *Odio y amor* de Félix Reyes Ortiz, verdadero "precursor de los autores teatrales".[2] En aquella introducción, sobre la cual volveré más adelante, Salas se expresaba no solo como historiador, sino también como parte del movimiento dramático nacional, dentro del cual ocupaba una plaza importante. El capítulo servía de complemento para la sección dedicada al arte y a la literatura en Bolivia, que también incluía textos generales y estudios acerca del periodismo, el ensayo, la pintura, la música e incluso la arquitectura en el país.[3]

En aquel mismo libro, Juan Francisco Bedregal se asombraba por el impulso que había tomado el "teatro nacional", expresión que él mismo definía como "la producción dramática" en el sentido más amplio. Empero, tampoco ocultaba cierta desconfianza acerca de la calidad literaria de las obras en cuestión y se limitaba a citar a los principales autores de las primeras décadas del siglo XX. En aquel "Estudio sintético de la literatura boliviana", Bedregal no dudaba en calificar el grueso de la producción dramática como "piezas de dudoso o nulo valor".[4] Uno de sus principales reproches residía

2 Ángel Salas, "La literatura dramática en Bolivia", en Ricardo Alarcón (antolog.), *Bolivia en su primer centenario*, Comisión para el Centenario, La Paz, 1925, p. 310.

3 Y que, de alguna manera, respondía a Marcelino Menéndez Pelayo, quien afirmaba, en su *Antología de poetas hispano-americanos* (1894), que "Bolivia no tiene historia independiente en la época colonial, ni mucho menos tradición literaria" (citado en Rosendo Villalobos, "Letras bolivianas. Los poetas y sus obras. Los prosistas literarios", en Ricardo Alarcón [antolog.], *Bolivia en su primer centenario*, Comisión para el Centenario, La Paz, 1925, p. 203).

4 Juan Francisco Bedregal, "Estudio sintético de la literatura boliviana", en Ricardo Alarcón (antolog.), *Bolivia en su primer centenario*, Comisión para el

en las elecciones temáticas, que versaban sobre "asuntos y motivos comunes a todas las sociedades"[5] y que, por consiguiente, carecían de autenticidad y de originalidad. Aun así, se cuidaba de precisar que aquellas líneas no entraban en "el comentario apasionado" ni en "la crítica transitoria", al mismo tiempo que reconocía el trabajo de los dramaturgos contemporáneos, entre los que se contaban Adolfo Costa du Rels, Nicolás Ortiz Pacheco, Zacarías Monje, Antonio Barrenechea, Alberto Saavedra Pérez, Antonio Díaz Villamil, Mario Flores –"muy apreciado por el público de Buenos Aires, donde pasó casi toda su vida y formó su gusto"– y el ya mencionado Ángel Salas, que también fungía como "crítico de arte y ensayista de producción múltiple y definida personalidad"[6] y que contaba en su haber varias piezas, entre las cuales, las comedias *La mejor escuela*, *Mala pécora* y *El último huayño* y los dramas *El invasor*, *La raza* y *La huerta*.

Con todo, el llamado "teatro nacional" (como lo nombrara Bedregal) estaba consolidándose como herramienta para la construcción del imaginario boliviano y era requerido en situaciones muy concretas como parte de las actividades llevadas a cabo por las sociedades culturales. Por ende, en este trabajo me gustaría plantear el ejercicio teatral como parte de las estrategias llevadas a cabo por las élites letradas dentro de un periodo que va desde la década de 1830 hasta finales del siglo XIX. Estas breves líneas están destinadas a esbozar una visión general de lo que fue, en aquellos años, un "arte en transición". En efecto, el teatro, como reflejo también de las inquietudes sociales y políticas del período, tenía que transformarse, dejando de lado los códigos coloniales para ofrecer una respuesta a las exigencias republicanas que, ante todo, tenían como objetivo la creación de naciones-Estado. Por lo tanto, el ejercicio del teatro dentro de sus múltiples facetas debía, a su vez, proponer nuevas formas de representación de sociedades que se estaban redibujando.

Centenario, La Paz, 1925, p. 293. Emilio Carilla comparte un criterio similar y repite varias veces, en su artículo "El teatro romántico en Hispanoamérica" (1958), las limitaciones del teatro decimonónico en el continente.

5 Ibídem.

6 Ibídem.

En un primer punto, me centraré en los abordajes que han sido realizados para el siglo XIX, señalando las carencias de una historia fragmentada. En la segunda parte, me interesa cuestionar algunos de aquellos entredichos a partir de una revisión de la prensa periódica y evidenciar la relación que siempre tuvo el teatro con la política y con sus expresiones cívicas, al menos desde la década de 1830. En un tercer acápite, abordo la construcción del Teatro Nacional, en la ciudad de La Paz, como un símbolo de lo que se esperaba de aquel arte durante la segunda mitad del siglo XIX. En efecto, su edificación respondía a necesidades específicas y evidenciaba también las proyecciones que se hacían sobre las distintas manifestaciones artísticas. Por último, este trabajo se cierra con algunas observaciones más bien de orden teórico sobre algunos gestos de los dramaturgos decimonónicos y se interroga acerca de la reconfiguración del pasado, sobre todo prehispánico y del ciclo de la Conquista, para mostrar cómo el teatro fue, eminentemente, un vehículo ideológico para las élites letradas y, al mismo tiempo, un laboratorio, en el cual experimentaron diversas construcciones históricas. Entonces, los cuatro ejes que componen este artículo se alejan de un abordaje cronológico y no tienen pretensiones exhaustivas, sino que quieren proponer algunas reflexiones y eventuales líneas de investigación que permitan, a futuro, seguir explorando un área que ha sido escasamente examinada por la crítica y que ha merecido una escasa atención de parte de especialistas.[7]

1. Debates sobre una historia hecha de retazos

Humberto Vázquez-Machicado, en un artículo titulado "Para una historia del teatro boliviano" (1955), constataba los escasos intentos por realizar una historia del género en el país. Dentro de los principales debates que anotaba en aquel entonces, Vázquez-Machicado

7 Más aún teniendo en cuenta la pronta aparición de la compilación de crítica teatral decimonónica, que se encuentra en preparación por Juan Pablo Soto Jiménez y que habrá de constituir una valiosa fuente primaria para nuevas investigaciones.

se enfocaba en los inicios del teatro republicano, fechando las primeras obras entre 1850 y 1859. Principalmente, el investigador daba noticias acerca de la recepción positiva que obtuvo, en la ciudad de La Paz, *La coqueta* de Juan Guzmán con música de Bartolomé Donaire,[8] considerado como el primer melodrama de su tipo en Bolivia. Antes de este, el único que logra identificar es *Aviso a las solteras* de 1834, comedia en cinco actos de Mariano Méndez y representada para el 6 de agosto de aquel año en el Colegio de Huérfanos de Cochabamba. Incluso Gabriel René-Moreno mencionaba, en su *Biblioteca boliviana*, la aceptación entusiasta que había recibido por parte del público y puntualizaba que había sido puesta en escena "años ha en los coliseos públicos y en patios o alcobas particulares" y que "las damas se desternillaban de risa con aquello de por las patitas se come el mondongo".[9] Al mismo tiempo, la obra era un vehículo para proponer un modelo de mujer, enfatizando "sus condiciones de eficiente ama de casa" y previniendo contra "lecturas y frivolidades".[10]

Además de estos dos ejemplos, Vázquez-Machicado mencionaba –siguiendo a Ángel Salas– un *Plan de representación*, juguete dramático[11] escrito en 1857 por Félix Reyes Ortiz (bajo el seudónimo de Fray Tirso)[12] y que "sirvió de prólogo a la función teatral que los

8 Vázquez-Machicado realiza varias preguntas acerca de la identidad y la nacionalidad de este personaje, sin llegar a zanjarlas. Asimismo, reconstruye las distintas opiniones que produjo la representación y que formaron parte de los debates periodísticos de aquellos días.

9 Gabriel René-Moreno, *Biblioteca boliviana: Catálogo de la sección de libros i folletos*, Imprenta Gutenberg, Santiago de Chile, 1879, p. 69.

10 Humberto Vázquez-Machicado, "Para una historia del teatro boliviano", *Obras completas*, Editorial Don Bosco, La Paz, vol. V, 1988 [1955], p. 553.

11 El género, que presentaba pequeñas escenas inspiradas en la vida cotidiana, fue uno de los predilectos de la época y se cultivó con cierto éxito en los medios bolivianos. Incluso una autora tan icónica como la poeta Adela Zamudio se aventuró y compuso una pieza de este tipo titulada *Violeta o La princesa azul* en 1890.

12 Aquel nombre de pluma luego pasaría a ser usado por Benjamín Lenz (1836-1879), abogado, poeta, prosista y también dramaturgo, conocido como "el lego de Fray Tirso".

alumnos de Derecho, de la Universidad de La Paz, dedicaron a su excelencia, el presidente provisorio de Bolivia",[13] José María Linares. El acto único tenía lugar en el patio de la facultad de Derecho y ponía en escena a Benjamín Lenz, Augusto Archondo, Luis Felipe González, Benjamín Saavedra, Luis Felipe Lanza, José María González y Almansor Prudencio, todos compañeros del propio Reyes Ortiz y "que adquirieron después, en las letras y en la política, magníficas preeminencias".[14] Aunque para el historiador cruceño era de una "asombrosa pobreza, pareciendo escrita para una fiesta pueril",[15] lo cierto es que daba cuenta del rol que era atribuido al teatro en contextos festivos y, particularmente, en momentos cívicos.

Efectivamente, la obrita comenzaba con una serie de meditaciones expresadas en forma de monólogo por Luis Felipe González. En ellas, se anunciaba un combate contra "la ignorancia", "el vicio" y "la miseria", "terribles tiranos de la humanidad".[16] Frente a esta nueva "guerra", se proclamaban los valores heredados de la Revolución francesa, con los que el personaje terminaba su tirada. Después de exclamar su adhesión a la "libertad, igualdad y fraternidad", aparecían otros estudiantes no solo para hacerse la burla de su compañero, sino también para personificar, en cierta medida, los debates estéticos que se creaban en ocasiones como aquella. La discusión giraba en torno a qué presentación sería la adecuada para la celebración del nuevo presidente: mientras que algunos se mostraban partidarios de una representación dramática, otros estaban a favor de un acto literario o bien gimnástico. Pero, en última instancia, se imponía el teatro, entendido como una herramienta de reflexión:

---

13 Ángel Salas, "La literatura dramática en Bolivia", en Ricardo Alarcón (antolog.), *Bolivia en su primer centenario*, Comisión para el Centenario, La Paz, 1925, p. 310.

14 Ídem.

15 Curiosamente, estas expresiones son atribuidas a Ángel Salas por Vázquez-Machicado, a pesar de no aparecer en su artículo de *Bolivia en su primer centenario*.

16 Félix Reyes Ortiz, *Plan de una representación*, Tipografía del Vapor, La Paz, 1857, p. 1.

El teatro es el espejo
del teatro mundanal,
en él miran su reflejo
virtud, vicio, bien y mal:
es del mundo una reseña
y, con sus ejemplos vivos
y agradables atractivos,
sana moral nos enseña
El teatro con su ilusión
nos sabe dar diligente
instrucciones a la mente,
placeres al corazón.
Entre llanto y entre risa
deleitando al alma instruye,
a la virtud diviniza
y al vicio abate y destruye. [17]

Acto seguido, los jóvenes se organizaban para elegir una pieza que fuese adecuada. La propuesta era un escrito que encontraron en la biblioteca "muy maltratado", pero que se adecuaba bien a los requerimientos, puesto que los interlocutores exigían "sangre, fuego, locura", "matanza sin piedad", "tumba y achero, / calaveras, esqueleto, / rifle, canon y morlero, / subterráneos, cementerio".[18] El mismo tema se prestaba a otras disquisiciones, en las que se sopesaba el valor de la ficción dentro de la sociedad decimonónica y se criticaban las convenciones que la regían:

La ficción no me es estraña:
que el drama de la vida,
la vida misma es fingida,
i todo…, todo es ficción.
Finje el ignorante ciencia,
finje el avaro largueza,
el pobre finje grandeza,
i el cobarde, gran valor.

17 Ibídem, pp. 10-11; énfasis propio.
18 Ibídem, p. 12.

Finje el malvado virtudes
i la mujer hermosura
amor, cariño, ternura,
ficciones del alma son.[19]

En un tenor muy similar, Benjamín Lenz –uno de los discípulos de Reyes Ortiz–[20] proponía un "ensayo dramático" que habría servido de introducción a la representación de *El templario* un año después. En su portada, se justificaba la publicación como una defensa "de un discurso y de la naciente musa paceña". Siguiendo el ejemplo de Fray Tirso, Lenz eligió como personajes a nombres cercanos que, de seguro, también compartían sus inquietudes y entre los cuales estaban Andrés Aguirre, Luis Lanza, Ricardo Condarco, de nuevo Almansor Prudencio, José M. González, José Maceda, Andrés Cueto, Nicanor Iturralde, Enrique Morales y el mismo autor. Su estructura se asemejaba a la del *Plan de representación* de 1857 y comenzaba con un Prudencio[21] solo en escena y algo contrariado por las burlas de las que había sido objeto.

Al llegar sus amigos, el protagonista echa la culpa a Lenz de los "cuchicheos y murmullos" y de las "mal reprimidas sonrisas".[22] La escena continúa donde la había dejado Félix Reyes Ortiz un año antes y se ve a un grupo de jóvenes arrepintiéndose de la elección de la pieza que habrían de representar, aunque también condicionados por la expectativa que habían generado ("todo el público paceño / quiere esta repetición").[23] En medio de sus discusiones, los personajes no solo debatían sobre la futura obra de teatro, sino también sobre los marcados rasgos de la creación literaria del

19 Ibídem, p. 18.

20 En la dedicatoria, esta relación aparecía claramente establecida, puesto que Lenz admitía su deuda hacia Reyes Ortiz.

21 Años más tarde, Prudencio pasó a formar parte de la Sociedad Literaria de Sucre (*La Industria*, 31 de marzo de 1882). La Asociación, fundada en 1877, llevó como primer nombre Sociedad Literaria y de Teatro (*Sociedad Literaria*, 13 de julio de 1877) y fue impulsada por el doctor Belisario Loza.

22 Benjamín Lenz, *Ensayo dramático que sirvió de prólogo a la representación del drama* El templario, Imprenta del Vapor, La Paz, 1858, p. 4.

23 Ibídem, p. 6.

momento, siempre con un evidente tono burlón. El miedo a las malas críticas hacía que Lenz estuviese constantemente amenazando con no participar. Sin embargo, el acto único terminaba con la declamación del discurso de Almansor, cambiando de registro y dando paso a una oda al Illimani que, aunque no se reproducía *in extenso*,[24] dejaba adivinar el comienzo de las conmemoraciones patrióticas a las que las charlas servían de preludio.

Estos casos puntuales funcionaban para ilustrar la historia del teatro que Ángel Salas proponía allá por 1925. En aquel panorama que presentaba para la conmemoración del primer centenario de la Independencia, sobresalía Félix Reyes Ortiz (1828-1882), figura central dentro de la actividad artística, intelectual y educativa de la ciudad de La Paz hasta la guerra del Pacífico.[25] Tanto así que Salas llegaba a decir que "entre el año de 1860 al [de 18]80 del primer siglo boliviano, Reyes Ortiz levanta[ba] resueltamente el telón". Aquellas dos décadas constituyeron el auge de su producción y, durante esos veinte años, dio a las tablas una variedad de piezas que iban desde "el folletín francés" hasta la exploración de temas históricos, en clara consonancia con sus propias investigaciones acerca de la etapa independentista en la ciudad de La Paz. Además de estas dos vetas, también explotó la crítica de costumbres, con un notorio buen humor que lo diferenció de muchos de sus contemporáneos, pues era "de los pocos" que amenizaban "la escena burlándose de los demás",[26] sobre todo en comedias como *Chismografía* y *¡Qué progreso, muchachos!*[27] Sus obras *Amor y odio* (1860)

24 El autor afirmaba que Almansor Prudencio lo daría, en su versión completa, a la prensa local para su correcta reproducción.

25 Más allá de su vida política, Reyes Ortiz fue uno de los principales involucrados en la elaboración de los programas escolares y universitarios, además de haber fungido como cancelario de la Universidad Mayor de San Andrés en 1874.

26 Ángel Salas, "La literatura dramática en Bolivia", en Ricardo Alarcón (antolog.), *Bolivia en su primer centenario*, Comisión para el Centenario, La Paz, 1925, p. 311.

27 Según Daniel González (en comunicación personal), existirían además varios borradores primitivos de estas obras y algunos inéditos como *La tea de Murillo* (escrita antes de 1860); un *Prólogo*, que podría ser una primera

y *Los Lanza* (1875) fueron consideradas piezas fundacionales del teatro decimonónico y precursoras del "drama nacional". Este género, justamente, aparecía teorizado en el preámbulo de la edición póstuma de *Los Lanza* en 1885 por los miembros de la Sociedad Gutiérrez. Esta asociación de jóvenes tomaba su nombre de José Rosendo Gutiérrez, yerno y discípulo directo de Reyes Ortiz, con la intención de seguir y preservar su legado. Los preliminares no solo afirmaban este linaje, sino que también le atribuían al teatro la facultad de "popularizar los conocimientos científicos e históricos", como una tarea más de novelistas y poetas.[28]

Más aún, Enrique Finot observa, en su *Historia de la literatura boliviana*, que la dramaturgia opacó otras formas literarias, durante el XIX, por varias causas, siendo la principal el casi analfabetismo general de la población, así como la dificultad de acceso a las obras en formato de libro.[29] A pesar de estas limitaciones, a lo largo de la segunda mitad del siglo, comenzaron a descollar distintos nombres como Hermógenes Jofré, José Pol, Nataniel Aguirre (con dos dramas complementarios a sus obras históricas, titulados *Visionarios y mártires*, probablemente de 1865, y *Represalia de héroes*, de 1869), Ricardo José Bustamante, José Rosendo Gutiérrez, Luis Pablo Rosquellas, Genaro Sanjinés, Juan Rafael Allende, José David Berríos, Isaac G. Eduardo, Claudio Pinilla y Ricardo Mujía,[30] entre otros. Y, a pesar de que la escritora Carolina Freyre hubiese sido peruana, Finot también la reconoce como parte del legado literario boliviano, sobre todo por la puesta en escena de dos dramas históricos enfocados en mujeres: *Blanca de Silva* y *María de Bellido*, que ya había dado a las tablas en Lima, pero que volvió a montar en La Paz durante los últimos años de la guerra del Pacífico. Sin

---

versión del *Plan de una representación*; y *Progreso de muchachos*, obra juvenil redactada en 1860. Este material se encontraría en el archivo privado del recientemente fallecido médico e investigador Rolando Costa Arduz.

28 "Dos palabras" en Félix Reyes Ortiz, *Los Lanzas*, Imprenta de *El Nacional*, La Paz, 1885, p. i.

29 Enrique Finot, *Historia de la literatura boliviana*, Gisbert y Compañía, La Paz, 1964, pp. 171-173.

30 Ibídem, pp. 175-178.

embargo, según el mismo historiador, dentro de esta larga lista de autores, ninguno descollaba particularmente en el género, por lo que termina su panorama con unas notas amargas sobre el cultivo de ese arte en la Bolivia decimonónica.

Por su parte, en una aproximación al teatro romántico a nivel continental publicada a mediados del siglo XX, el crítico argentino Emilio Carilla expone algunos de los principales lineamientos que determinaron aquel arte a lo largo de este período y, aunque no se enfoca de manera detallada en Bolivia (salvo la mención muy puntual a algunos autores), sus observaciones confirmaban algunas de las observaciones que había realizado Ángel Salas décadas antes. Por ejemplo, la falta de especialización del dramaturgo, que se distinguía por cultivar varios géneros a la vez, sin otorgar una primacía a su labor teatral.[31] A su vez, esto se reflejó en el "escaso valor" de las producciones, en contraste con las "nutridas novelas" y la "abundancia lírica".[32] Más allá de estos fenómenos puramente literarios, la producción también se vio seriamente afectada por los vaivenes políticos, que impidieron una verdadera continuidad a lo largo del siglo; así como veremos, el Teatro Nacional de La Paz tuvo que suspender varias veces su funcionamiento debido a diversas circunstancias, como la renuncia del presidente José de Ballivián en 1847, que interrumpió sus primeras temporadas.

En consecuencia, la historia del teatro decimonónico en Bolivia resulta todavía fragmentaria, como Vázquez-Machicado constataba en su momento, allá por 1958. En ese sentido, el artículo de Dora Cajías,[33] "Teatro y espectáculo en la sociedad boliviana decimonónica" (2008), conjuga tanto los aportes como las limitaciones de abordaje: por un lado, la preeminencia de los estados de la cuestión realizados al rayar el primer centenario (con Salas a la cabeza), complementados con investigaciones esporádicas como la de Mario

31 Emilio Carilla, "El teatro romántico en Hispanoamérica". *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, XIII, 1958, p. 35.

32 Ibídem.

33 Dora Cajías, "Teatro y espectáculo en la sociedad boliviana decimonónica", *Ciencia y Cultura*, 20, 2008.

Soria[34] y de Luis Alberto Pabón;[35] y, por el otro, la dificultad para acceder a fuentes primarias[36] y, por extensión, crear nuevas interpretaciones sobre el período a partir del material de archivo. Con todo, manuales de referencia como *Bolivia*, *su historia* (2014) insertan la cuestión dentro de una visión más amplia, conjugándola con otras manifestaciones culturales y sociales. Así, en su cuarto tomo, las autoras afirman que "el tema de las representaciones teatrales en Bolivia en los primeros años de la República ha sido relativamente poco explorado",[37] pero que se tienen noticias de una Sociedad Dramática conformada en 1834, es decir, más de dos décadas antes de la fecha que se suele dar para los inicios del teatro nacional y que correspondería, según Enrique Finot, a 1857.[38] Esta clase de manifestaciones se acompañaba de toda una serie de "ideales estéticos" que permeaban "el urbanismo, la arquitectura, la literatura y también la música que se interpretaba en los teatros y las veladas musicales en los salones de la élite"[39] y que pasarían a formar parte íntegra de las manifestaciones cívicas. Las próximas líneas se centran en esta configuración particular del teatro decimonónico y su inserción dentro de un discurso patriótico, como vehículo privilegiado de ideales y aspiraciones de la joven nación boliviana.

---

34 Mario Soria, *Teatro boliviano en el siglo XX*, Biblioteca Popular Boliviana de *Última Hora*, La Paz, 1980.

35 Luis Alberto Pabón, "Bosquejo para una historia del teatro paceño", en VV. AA., *La Paz en su IV centenario (1548-1948)*, Comité Pro IV Centenario de la Fundación de La Paz, La Paz, 1948, vol. IV.

36 "La revisión de un corpus literario más amplio no ha sido posible porque los textos son inaccesibles y solo se tienen referencias periodísticas y críticas de una gran cantidad de obras que pertenecen a la misma época". Dora Cajías, "Teatro y espectáculo en la sociedad boliviana decimonónica", *Ciencia y Cultura*, 20, 2008, p. 47.

37 Rossana Barragán Romano, Ana María Lema Garrett y Pilar Mendieta Parada (coords.), *Bolivia*, *su historia*, Coordinadora de Historia, La Paz, 2014, vol. IV, p. 141.

38 Enrique Finot, *Nueva historia de la literatura boliviana. Ensayo de interpretación sociológica*, Fundación Universitaria Patiño, Buenos Aires, 1946.

39 Rossana Barragán Romano, Ana María Lema Garrett y Pilar Mendieta Parada (coords.), *Bolivia*, *su historia*, Coordinadora de Historia, La Paz, 2014, vol. IV, p. 226.

2. Primeros pasos del teatro decimonónico

Desde los inicios del periodo republicano y siguiendo una herencia colonial, el teatro estuvo estrechamente ligado a la política, sobre todo en su vertiente festiva, puesto que solía acompañar los grandes momentos de celebración y de homenaje. Por ejemplo, en enero de 1834, *El Iris*[40] de La Paz daba cuenta de las representaciones que se habían realizado en honor al mariscal Andrés de Santa Cruz y aplaudía la iniciativa de los aficionados que habían impulsado el acto:

> Señores que se han dignado presentar al público los encantos del teatro, encantos que conducen a excitar la sensibilidad virtuosa, moralizar y dulcificar las costumbres, no menos que a ilustrar la razón.[41]

Pero la felicitación también venía con recomendaciones, puesto que constataban que había sido un esfuerzo meramente particular y que los mismos organizadores corrieron con todos los gastos. De ahí que el periodista anónimo hiciera un llamado a la "sociedad empresaria del teatro" para que proporcionara un establecimiento que proveería "la ilustración, la moral [y] el buen gusto" a la "inmensa población de esta ciudad",[42] además de la creación de una sociedad dramática, para que "desplegara […] su gusto y filantropía".

El pedido no se haría esperar mucho y, a mediados de aquel mismo año, se anunciaba la conformación de una sociedad de accionistas para la construcción del edificio.[43] La reunión que se comentaba aquel 22 de junio tenía como objetivo "examinar el estado en el que se halla su fábrica [del recinto] y resolver la

40 *El Iris de La Paz* es considerado el primer gran periódico de la ciudad. Circuló entre 1829 y 1839 y sirvió como órgano de difusión del Gobierno de Andrés de Santa Cruz y de la Confederación Perú-Boliviana.

41 *El Iris de La Paz*, 19 de enero de 1834.

42 Ibídem.

43 Volveré, unas líneas más abajo, sobre este tema ligado al recinto mismo del Teatro Nacional (hoy Municipal) de la ciudad de La Paz.

dirección que deba dársele efectivamente".[44] Aprovechando la ocasión, los articulistas no perdían la oportunidad de compartir algunos consejos y se mostraban interesados en la "distracción honesta e instructiva" que, supuestamente, proporcionaría a la sociedad.[45] Por si fuera poco, no ocultaban cierta alarma al ver que otras ciudades –como Potosí, Oruro y Chuquisaca (Sucre)– ya contaban con una infraestructura apropiada, a diferencia de La Paz.[46] Pero el apremio no solo estaba motivado por aquella ausencia, sino también porque el proyecto debía de ser considerado como parte de una obligación política cuya ejecución le correspondía al presidente de la República.

En aquellas líneas, los autores hacían énfasis en el teatro como una "escuela de costumbres, en que cada uno aprende el bien y conoce el mal, sin el disgusto que causan los austeros preceptos de la ética".[47] Pero aquel proceso de aprendizaje solo podía estar garantizado por una correcta elección de las obras que correspondiesen a criterios adecuados y no "mamarrachadas". Tanta era su intransigencia que llegaban a insinuar la prohibición de "todas las comedias escritas en los siglos anteriores al presente", una proscripción que pronto mitigaban, admitiendo su deleite frente a los clásicos españoles y, sobre todo, franceses. Por eso, determinaban la necesidad de desempolvar a autores como Molière, pero también de grandes dramaturgos trágicos como Racine y Corneille.[48] Finalmente, el texto terminaba con consideraciones muy positivas sobre el entusiasmo que estaba teniendo lugar en Oruro, puesto que su colegio, de 56 estudiantes, estaba dividido en "dos compañías", encargadas de representar "una pieza al mes en el coliseo que [se encontraba] en el mismo colegio".[49]

Empero, el proyecto de edificación tendría que esperar casi una década y recién se haría tangible a partir de 1845. A finales de

44 *El Iris de La Paz*, 22 de junio de 1834.
45 Ibídem.
46 *El Iris de La Paz*, 31 de agosto de 1834.
47 Ibídem.
48 Ibídem.
49 Ibídem.

ese año, unos "Amigos del País" hacían extensiva su conformidad con la construcción del teatro paceño, llegado a afirmar que "la ciudad de La Paz posee el más bello y lujoso teatro de la América española del sud",[50] al mismo tiempo que exigían que la Policía regulase los comportamientos y educara a los asistentes, puesto que estaba totalmente vetado "presentarse con la cabeza cubierta, con antiparras, antifaces o careta" y que "al contrario, se [debía] asistir con el mayor aseo posible".[51] Ese sistema de "orden y decencia", como lo veremos luego, se encontraba regido por una serie de reglamentos consensuados entre el municipio y la misma Policía, que terminaba siendo la principal institución encargada de velar por el buen desarrollo de los espectáculos.

La primera temporada se inició a mediados de diciembre de ese año y estaba pensada a partir de doce funciones, cuyas entradas podían oscilar entre un peso –en la tercera fila–, hasta dos pesos con cuatro reales –en la primera–.[52] Sin embargo, una de las principales preocupaciones para comenzar aquel ciclo inaugural fue la del abastecimiento de gas para la iluminación. Es más, durante aquellos meses, la ciudad de La Paz no alcanzaba a alumbrar sus calles, ya que los insumos tenían un costo demasiado elevado. Por ende, se proponía la participación de personas particulares para que pudieran colaborar de manera desinteresada con el aceite necesario. Aparentemente, este inconveniente tuvo bastantes consecuencias y, al menos, podría ser una de las causas por las cuales unos redactores de *La Época* (que se escudaban bajo la firma "Unos amantes del teatro") se mostraban impresionados por la falta de reacción que habían producido las primeras representaciones en el flamante edificio del centro paceño. Con consternación, sostenían que la prensa no se había hecho eco de ninguna de las obras que se habían estado poniendo en escena y que sus vaticinios (es decir, aquella larga reflexión en la que consideraban este arte como instrumento para el "mejoramiento de las costumbres") no se habían cumplido en absoluto.

50 *La Época*, 07 de nov. de 1845.
51 Ibídem.
52 *La Época*, 01 de dic. de 1845.

El año siguiente, la situación comenzaría a mejorar, sobre todo gracias a las funciones benéficas, particularmente destinadas a las damas de la alta sociedad. En enero, se celebró un ciclo en honor a la señorita María Ródenas[53] que convocó a lo más granado de la ciudad y suscitó comentarios elogiosos de parte de la prensa. Los autores declaraban que era "inútil" reseñar la obra puesta en escena (una adaptación de *Paul et Virginie*),[54] puesto que se trataba de una "historia que todo el mundo conocía".[55] Sin embargo, lo que sí era digno de señalar eran las recomendaciones al director del lugar y al intendente de Policía. Al primero, le aconsejaban mejorar el alumbrado, que ya se estaba volviendo un tema recurrente, mientras que al segundo le pedían que hiciera cumplir la prohibición de fumar cigarrillos en la sala. Asimismo, no olvidaban pedir que los caballeros se quitasen el sombrero antes de entrar, concluyendo que el teatro era el "sitio más aparente para lucirse".

Este tipo de funciones "en honor" o "en obsequio" a personalidades locales se popularizó y sirvió para recaudar fondos para causas particulares, pero también para engalanar a hombres de Estado y a próceres de la patria. Los programas conmemorativos seguían, a grandes rasgos, estructuras similares, puesto que combinaban piezas serias (dramas o tragedias), que representaban el corazón del evento, con otras de corte cómico, que funcionaban como cierre. Y, en algunos casos (que no eran pocos, por lo menos durante estos primeros tiempos), las sesiones venían acompañadas de más actividades, como bailes.[56] Más aún, el 3 de mayo de 1860, se celebró una gran fiesta en honor a la Cruz del Sur, seguida de varios días de actividades de ocio y diversión.[57] Según el historiador José Agustín

53 Su padre fungía como director de la Compañía Dramática, lo que explicaría el gesto.

54 Además, se estaban montando varios dramas en paralelo, como *Los hijos de Eduardo*, *La condesa de Castilla y el entrometido en las máscaras*, aparte de *El protestante o Quince años en la Bastilla*.

55 *La Época*, 10 de enero de 1846.

56 *La Época*, 4 de feb. de 1846.

57 José A. Morales, *Los primeros cien años de la República de Bolivia*, Editora Veglia y Edelmann, La Paz, 1926, vol. I, p. 548.

Morales, fue un espectáculo que se conoció "por primera vez en la ciudad" y que convocó a "disfrazados" como también a "curiosos".[58] Asimismo, "una buena orquesta y dos bandas de música del ejército amenizaban alternativamente los bailes de las tres noches".[59]

A pesar de estos impulsos iniciales, que gozaron de mucha aceptación, para 1848, la opinión pública se quejaba del completo abandono del edificio[60] y de la ausencia de funciones, constatando "con dolor" que el "precioso monumento" se encontraba "descuidado y abandonado"[61] –sin duda a causa de las terribles disputas políticas que, finalmente, terminaron apartando a Ballivián de la presidencia en 1847–. Hilarión Dalens, director de la institución y luego de la Biblioteca Nacional, también instalada en La Paz, fue víctima de duras críticas y llegó a escribir una defensa pública en la que advertía que la labor que cumplía no solo era gratuita y desinteresada, sino que también estaba abierta a que otros voluntarios se hicieran cargo.[62]

Tantos fueron los reclamos que, finalmente, redactores de los dos grandes periódicos paceños de esos años, *La Época* y *El Estandarte*, realizaron un reclamo conjunto en el que afirmaban que el teatro resultaba fundamental "en la reforma de las costumbres y moral de los pueblos".[63] Pero, por mucho que la ciudad tuviese un museo, una biblioteca y un teatro, nadie los visitaba: "Un museo que nadie lo ve [*sic*], ni excitado por la curiosidad; una biblioteca llena de obras francesas […]; un teatro herméticamente cerrado porque no hay quién manifieste el menor deseo o afición a funciones dramáticas".[64] A esto se sumaba que en La Paz no había

58 Ibídem.
59 Ibídem.
60 *La Época*, 11 de sept. de 1848.
61 *La Época*, 30 de oct. de 1848.
62 *La Época*, 12 de sept. de 1848. Aquel reclamo volvería en términos similares unos años más tarde, en un artículo en el que los autores insistían en la "apatía" que había en torno al teatro en La Paz y, por contraste, el "entusiasmo de su juventud [de Oruro] a tan noble entretenimiento" (*La Época*, 21 de mayo de 1852).
63 *La Época*, 14 de julio de 1852.
64 Ibídem.

"sociedades literarias ni filarmónicas ni familiares". Esta "apatía", como la calificaban los autores, se debía a varias razones, entre las cuales "el crudo invierno" y los peligros de las calles después de las diez de la noche. Aun así, ellos solicitaban la reactivación de la Compañía Dramática, a la que le darían su total apoyo.

Por esos días, también se iniciaba un debate en torno a espacios de entretenimiento y formación, como el museo ("tachado de [h] erejía, por tener osamentos del gentilismo"),[65] en medio de ataques directos a los antiguos "ballivianistas" y sus proyectos educativos y científicos. Se advertía, además, la falta de tino en las decoraciones (que no siempre eran "decentes") y que podían perjudicar el correcto desarrollo de las piezas montadas, como también el nulo mantenimiento de la araña central, que "tanto cuesta a La Paz". Más aún, unos ciudadanos extranjeros lanzaban una carta pública para reclamar por la falta de diversiones en la ciudad.[66]

Por eso, la aparición de empresarios como Carlos Fedriani en 1853 significó un punto de giro. De origen español, Fedriani se había hecho de renombre en Perú y había constituido una compañía dramática junto a sus hijas Aurora y Emilia.[67] Ambas gozaron del aplauso general del público y fueron felicitadas en el diario *La Época* por unos colaboradores "que tienen afición a las espectaciones [*sic*] dramáticas",[68] mientras que al mismo tiempo se suscitaron algunos pequeños escándalos respecto a los bailes[69] o al apoyo explícito del director a una actriz que había recibido desde Arequipa.

Asimismo, en 1857, el estreno de *Hernani*, "gran ópera seria en cuatro actos",[70] fue todo un evento en la ciudad de Sucre, ya que

65 Ibídem.

66 *La Época*, 04 de sept. de 1848.

67 Manuel Moncloa y Covarrubias, *Diccionario teatral del Perú*, Litografía y Tipografía de Badiola y Berrío, Lima, 1905, p. 69.

68 *La Época*, 28 de julio de 1853.

69 *La Época*, 26 de agosto de 1853.

70 Gabriel René-Moreno, *Biblioteca boliviana: Catálogo de la sección de libros i folletos*, Imprenta Gutenberg, Santiago de Chile, 1879, p. 364. No se puede dejar de señalar la genealogía que se estableció con el que fue considerado el primer drama romántico de la tradición francesa y que produjo tanta polémica al momento de su estreno en 1830.

era la primera vez que llegaba una compañía de ópera lírica italiana al país, tal como lo dejaba consignado Gabriel René-Moreno en su *Biblioteca boliviana* (1879):

> Esa compañía era dirigida por el tenor Dominicetti y tenía por soprano absoluta a la Tatti, milanesa, que mientras funcionaba en Sucre, fue contratada para el recién estrenado Teatro Municipal de Santiago, lo cual no se llevó a efecto por diversos motivos. Al mismo tiempo que la compañía Dominicetti funcionaba, en el curso de 1857 funcionó también en Sucre otra compañía de ópera italiana, organizada por el maestro Pedro García y su esposa, la soprano Landa, españoles ambos, que desde entonces se establecieron en Bolivia.

Esta era una más de las diversas tropas que visitaron, por aquel tiempo, las ciudades bolivianas como parte de giras en la región e incluso en el continente, así como solían hacer los elencos circenses, con los que estaban estrechamente emparentados. Enumerarlas resultaría imposible y excedería los límites de este trabajo, por lo tanto, para muestra, un botón. La Compañía Lírico-Dramática de la española Tula Castro viajó por la región sudamericana a lo largo de varias décadas durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX. A la cabeza de la tropa se encontraba la afamada actriz de la cual tomaba el nombre, Tula Castro,[71] que la dirigía junto a un tal Hernán Cortés. Ellos ya habían estado recorriendo el continente y su presencia en grandes capitales como Buenos Aires se hizo sentir entre los años 1877 y 1878. Pasaron por Perú alrededor de 1884[72] y sus funciones se extendieron hasta el norte de Chile, donde ofrecieron funciones en Iquique. Más tarde, sus pasos los llevarían por Centroamérica y, especialmente, por El Salvador y Cuba.

---

71 Por ejemplo, la prensa argentina la describía como una "eminente artista" al presentar sus obras en el Teatro de la Alegría de Buenos Aires en agosto de 1881: "Con decir que Tula Castro y Valois forma parte de ella, creemos haber hecho lo suficiente para poder convencer a nuestros lectores que esta compañía hará pronto olvidar las larguísimas horas de tortura que hacía sufrir la compañía del desgraciado Marimon a los infelices que se atrevían a soportarla durante horas" (*El Mosquito*, 7 de agosto de 1881).

72 Iván Vera-Pinto Soto, "La época de oro del teatro burgués en Iquique, 1900-1930", *Apuntes de Teatro*, 141, 2016, p. 40.

Su llegada a Bolivia se produjo durante los primeros días de febrero de 1885 y, en marzo, fue la anfitriona de una representación en su beneficio organizada por el Club de La Paz,[73] lo que venía a probar la conexión que se había establecido entre su Compañía Lírico-Dramática y ciertos sectores de la élite paceña (pues se había "hecho bastante simpática del público paceño").[74] Poco tiempo después, irían por Cochabamba y luego por Santa Cruz, para después pasar a otros destinos. Estas figuras femeninas, sobre todo españolas, eran muy fuertes en los escenarios y permitieron que las mujeres pudieran ejercer un oficio que las ligaba también con la producción intelectual e incluso con el periodismo. Otro nombre digno de atención durante aquellos mismos años fue el de la joven Eva Canel, de origen asturiano y casada con el escritor y dramaturgo vallisoletano Eloy Perillán Buxó. Su parada en La Paz, en 1877, fue una escala más en un largo periplo que los llevaría a instalarse luego en Perú, donde permanecerían hasta la guerra del Pacífico.[75] De esta manera comenzó a dibujarse un mito en torno a la mujer que se dedicaba al teatro, con fuertes implicaciones eróticas[76] y con "escasa valoración artística".[77] Como respuesta, las propias actrices y directoras buscaron profesionalizarse y transformarse también en empresarias, lo que les permitió "conquistar el espacio público".[78]

A este ejemplo se sumaron otros como la Compañía Dramática de Anselmo López, que estuvo en Sucre en 1886.[79] Fue en esa ciudad

73 *La Patria*, 4 de marzo de 1885.

74 *La Patria*, 21 de feb. de 1885.

75 Kurmi Soto Velasco, "Esbozo de una semblanza. Las aventuras de Eloy Perillán Buxó (1848-1889) en La Paz (1877)", *Estudios Bolivianos*, 27, 2017, pp. 87-109.

76 Acerca de las discusiones alrededor de las actrices de teatro, puede consultarse: Carmen Gracia, "Actriz, moral y rebeldía en la cultura del siglo XIX", *Asparkía. Investigación feminista*, 5, 1995, pp. 47-56.

77 Ibídem, p. 53. Sin embargo, Carmen Gracia también habla de un escaso reconocimiento intelectual que debería de ser mitigado, dado que estas mujeres sí gozaban de cierto prestigio en los círculos letrados. Me centraré en algunas dramaturgas como Carolina Freyre en el último apartado.

78 Véase Raquel Sánchez, *Señoras fuera de casa. Mujeres del siglo XIX: La conquista del espacio público*, Los libros de la Catarata, Madrid, 2019.

79 *La Industria*, 17 de agosto de 1887.

donde también celebraron una alianza con otro grupo itinerante con "el Sr. F. Paula Monti y la Sra. Montiel",[80] comprometiéndose a ofrecer una veintena de representaciones en la ciudad. Un poco más de diez años más tarde, el empresario de espectáculos López volvía a aparecer en Bolivia, pero esta vez no solo con su oferta teatral, sino también introduciendo el cinematógrafo. El gran diario de Cochabamba, *El Heraldo*, anunciaba la noticia en estos términos:

> […] los señores Anselmo López y Julio Zimmerman, han llegado a esta [ciudad] con el cinematógrafo y piensan dar con él tres funciones en nuestro Teatro que tendrá lugar el jueves, domingo y lunes próximo, según nos han comunicado.
>
> No dudamos que estas serán muy concurridas, pues el espectáculo es nuevo para nuestro público, que dichas funciones no durarán más de una hora y que durante ellas el Teatro estará a oscuras.
>
> Les auguramos buen éxito en la empresa de los señores López y Zimermann.[81]

Más allá de estas relaciones internacionales, que demostraban que el teatro local estaba, por supuesto, también condicionado por la escena regional y por la presencia de actores extranjeros, diversos eventos propios de la ciudad también marcaron su historia y su arquitectura. Por ejemplo, en 1877, el presidente Daza celebró su posesión en aquel emblemático edificio y modificó los interiores para la ocasión, transformándolos en un "vasto salón regiamente decorado y alumbrado".[82] Aquella anécdota demostraba que el predio no solo era un recinto destinado a las representaciones teatrales, sino también un espacio altamente simbólico dentro de la ciudad, que también condensaba las promesas de modernidad de aquellos años, como intentaré demostrar en las siguientes líneas.

---

80 Ibídem.

81 Citado en Carlos René Lavayén Mendoza, *Crónica histórica del Teatro Achá. Cines y teatros de Cochabamba*, Gobierno Autónomo Municipal de Cochabamba, Cochabamba, 2014, p. 47.

82 José A. Morales, *Los primeros cien años de la República de Bolivia*, Editora Veglia y Edelmann, La Paz, 1926, vol. II, p. 417.

3. Historia de un edificio paceño

En su famosa *Guía del viajero en La Paz* (1880), Nicolás Acosta no pudo evitar señalar la "poca afición" que tenían "al teatro los habitantes de la ciudad", aunque también la misma guía evidenciaba la centralidad que había ido cobrando el edificio. Así, desde el inicio de su construcción en 1843, constituyó un centro importante para La Paz, implicando también la apertura de nuevas vías en el corazón urbano. De esta manera, la calle del Teatro conectaba la plaza de San Francisco "hasta la calle Ingavi en el [segundo] cuartel y hasta la falda de Quilliquilli".[83] En ella se instalaron varias autoridades de la Universidad y del Cabildo, y además albergaba numerosos almacenes de abarrotes, hojalateros, zapateros, encuadernadores y el Instituto del Carmen para niñas.

Para el tiempo en el que Acosta escribía, la estructura se conservaba con cuatro palcos, el más bajo destinado "a la gente que quiere asistir incógnitamente", mientras que el primero y el segundo estaban reservados al "bello sexo" y el tercero, "a los muchachos y a la plebe". La platea, por otra parte, ofrecía espacio suficiente para más de doscientas personas, fuera del lugar. A decir de la historiadora y arquitecta Teresa Gisbert, las dos grandes escalinatas y el plafón pintado fueron un reflejo evidente de la transición artística local hacia un academicismo de tipo francés. La llegada de artistas extranjeros para ocuparse de esos decorados estuvo gestionada por allegados de José de Ballivián y, especialmente, por Antonio Acosta,[84] cónsul general de Bolivia en París y Londres, y encargado de Negocios en Inglaterra, mientras que la obra fue supervisada por el ingeniero José Núñez del Prado.

En el momento de su inauguración, a finales del año 1845, el predio que tendría que servir de teatro en la ciudad de La Paz no se encontraba totalmente terminado. Empero, según los propios residentes, satisfacía bastante bien la misión que debía de

83 Nicolás Acosta, *Guía del viajero en La Paz*, Imprenta de la Unión Americana, La Paz, 1880, p. 81.

84 Teresa Gisbert, "El arte boliviano del siglo XIX", *Revista Encuentro*, 7, 1990.

cumplir. Para su estreno, un periodista anónimo lo describía en los siguientes términos:

> Este consiste en un edificio de piedra, cal y ladrillo, notable por la firmeza y la robustez de sus murallas, por la comodidad que en lo general ofrece y por la facilidad que proporciona para las entradas y salida de un concurso numeroso. Su forma es la de un semicírculo o, más bien, de una herradura, en cuya abertura se halla colocado el proscenio. A más de una galería baja, hay tres órdenes de palcos construidos de madera de las dimensiones comunes y sus pisos, antepechos y columnas están pintados con inteligencia y gracias. Entre la platea, galería baja y palcos, caben cómodamente mil quinientas a dos mil personas. […] El conjunto es elegante y hermoso, con aquel grado, dirémoslo así, de majestad que a esta clase de edificios corresponde. En la construcción, como en los adornos, se ha seguido escrupulosamente los principios y reglas de arquitectura; y tanto por esto, como por su duración probable, no vacilaremos en llamarlo un establecimiento monumental.[85]

Además de cumplir su cometido principal, el diseño estaba destinado a albergar un café y salones de tertulia. Ambos proyectos, al parecer, quedaron sin concretarse, dado que, en aquel momento, lo más urgente era instalar un techo permanente y que fuera lo suficientemente resistente. Eso resultó particularmente limitante, puesto que los primeros años se solía advertir que "en caso de lluvia, se deja[ría] la función para el siguiente día".[86]

Con todo, la programación continuó con una oferta variopinta, que no siempre solía apegarse a los reglamentos de teatro. Así, según María Eugenia Soux, entre 1849 y 1878:

> Pasaron por él un circo de saltimbanquis, la compañía funámbula italiana de Domingo Maserata, la española de Pablo Serata, la gimnástica francesa de Winther Ravel, el prestidigitador Eduardo, un circo de "monos mágicos", uno de aeronautas, el mago, músico cómico y profesor de física Cheri, la compañía de acróbatas Unión Peruana,

85 *La Época*, 1 de diciembre de 1845.
86 *La Época*, 27 de enero de 1847.

el mago Blanetti (llamado el Cagliostro peruano), unos acróbatas mexicanos, el mago magnético Aycardi y el circo Chiarini.[87]

La realización de diversas actividades, como bailes de máscaras, y la falta de refacción implicaron un rápido deterioro del local; tanto así que el tema fue recurrente hasta por lo menos la década de 1870, cuando comenzaron nuevos trabajos de restauración. Sin embargo, como apunta Soux, su administración no estaba regulada por la Municipalidad, a pesar de que la institución sí lo hiciera en la práctica. Una resolución de 1862 establecía que las licencias fueran otorgadas por "los jefes políticos",[88] demostrado una disputa entre ambas instancias y, finalmente, insinuando que los empresarios también debían gestionar sus permisos con el Concejo y "satisfacer a la Municipalidad".[89]

En paralelo, Sucre, centro cultural del sur, también invertía en su recinto y el estreno del Teatro Municipal se dio con una velada lírica literaria preparada por la Sociedad Sucre y el Conservatorio Nacional de Música. Esta estrecha relación entre las asociaciones literarias y el impulso que tomaron las funciones y los reacondicionamientos del edificio se confirmaría en 1877, bajo la tutela de la Sociedad Literaria de la ciudad.[90]

Una década más tarde, la Escuela Dramática de La Paz se encargaría de vigorizar la escena teatral de la ciudad mediante una seguidilla de funciones presididas por José Antonio Ramallo, también a la cabeza de la asociación y dramaturgo eventual. Para el 16 de julio de 1889, el grupo preparó el programa oficial de las festividades, que comenzaba con una retreta a las puertas del edificio que continuaba con la ejecución de una sinfonía por parte de la banda del Ejército y terminaba con broche oro con una obra

87 María Eugenia Soux, *La música en la ciudad de La Paz, 1845-1885*, tesis de licenciatura, La Paz, Universidad Mayor de San Andrés, 1992, p. 34. Sobre el recorrido del circo Chiarini, puede consultarse Kurmi Soto Velasco, "Un circo ambulante", *La Ramona Cultural*, 23 de enero de 2022.

88 Resolución del 11 de noviembre de 1862, citado en ibídem, p. 36.

89 Ibídem.

90 *La Sociedad Literaria*, 13 de julio de 1877.

de la "celebrada pluma del poeta" Ramallo.[91] Bajo esta misma denominación se había fundado una sociedad de aficionados que participaba activamente en el diseño de las fiestas cívicas. Por ejemplo, en 1889, durante la primera quincena de julio, le fue concedida la plena potestad de organización dentro del Teatro Municipal y, para la ocasión, se pusieron en escena los "dramas originales" *Pedro Domingo Murillo* de Claudio Pinilla y *El deber* de Isaac G. Eduardo.[92]

4. Revisitando el pasado y reconfigurando el presente

El arte dramático representó, entonces, para los letrados del siglo XIX un poderoso vehículo ideológico que venía a reforzar las bases simbólicas sobre las cuales se pretendía crear una identidad nacional. De ahí también que los temas históricos hayan sido particularmente estimados, tanto por el público como por los mismos autores, a tal punto que Humberto Vázquez-Machicado los califica como "signos" del "interés cultural" de aquella época.[93]

Tanto fue así que Dora Cajías afirma que la "dominante genérica de la producción teatral de esa época fue la del drama histórico", claramente más popular que otros géneros como la comedia o las obras de corte sentimental.[94] Medio siglo antes, Emilio Carilla se expresaba en términos similares al estudiar el teatro romántico en Hispanoamérica (1958). En su estudio acerca del drama, el crítico logra demostrar la preeminencia de los dramas históricos por sobre los "dramas de asunto contemporáneo" y las comedias.[95] En efecto, este fue "el género característico del momento",[96] privilegiando la

91 *El Imparcial*, 12 de julio de 1889.
92 *El Imparcial*, 2 de junio de 1889.
93 Humberto Vázquez-Machicado, "Para una historia del teatro boliviano", *Obras completas*, Editorial Don Bosco, La Paz, vol. V, 1988 [1955], p. 555.
94 Dora Cajías, "Teatro y espectáculo en la sociedad boliviana decimonónica", *Ciencia y Cultura*, 20, 2008, p. 40.
95 Emilio Carilla, "El teatro romántico en Hispanoamérica". *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, XIII, 1958, p. 46.
96 Ibídem.

historia europea (particularmente, la medieval e incluso antigua) y la historia colonial, sobre todo, del ciclo de la Conquista y de la Independencia, caracterizado por la "exaltación dramática de los hechos y hombres revolucionarios" y "afín al tributo lírico".[97] Este último conjunto temático resultaba, a todas luces, más llamativo y apropiado para el público local, máxime después de fracasos tan sonados como *El cruzado* (1851), drama en cinco actos del argentino José Mármol. Fuera de esta "inadecuación", también se pusieron en escena innumerables obras europeas (con una evidente inclinación hacia Victor Hugo y Alexandre Dumas) y, en especial, españolas.

Para el caso boliviano, dentro de los dramas de tipo histórico, me interesa la saga de *Atahualpa* (1879) en dos partes de José David Berríos, representada por primera vez en Potosí el 6 de agosto de 1878. El libreto retomaba un tema que ya se había vuelto clásico dentro de la dramaturgia de la región: el motivo de la captura y muerte de Atahualpa.[98] La primera parte, titulada *Huáscar y Atahualpa* y escrita en tres actos en verso, tenía lugar en Cuzco el año 1532. El núcleo de la historia se centraba en la guerra fratricida entre ambos personajes, y omitía toda presencia española. La historia de esta primera parte ponía el énfasis en la traición entre los dos hermanos, dentro de la cual se intercalaba un trío amoroso entre los pretendientes al trono e Illackori, hija (imaginaria) del general Quisquis. Así, en medio de discusiones diplomáticas, aparecía la joven prometida a Atahualpa, escapando a la corte de Huáscar. De esta manera, se tejían relaciones entre distintos personajes que llevaban a un desenlace trágico en el cual todos se encontraban en una celda, sorprendidos por los ejércitos de Atahualpa. En un acto de desesperación, Illackori tomaba un puñal y se suicidaba, mientras Huáscar era conducido prisionero.

La segunda parte daba una continuación inmediata y se desarrollaba a finales de 1532 y en agosto de 1533. La obra se abre con aciagos presagios que llegan a oídos del inca. El centro del conflicto se enfoca en un romance entre Hernando Pizarro y la imaginaria princesa Munay Ticca, hija de Atahualpa. El motivo del

97 Ibídem, p. 48.

98 Malgorzata Oleszkiewicz, "El ciclo de la muerte de Atahualpa. De la fiesta popular a la representación teatral", *Allpanchis*, 32, 1992, pp. 185-220.

amor prohibido se esboza desde las primeras páginas, que recrean el encuentro de Cajamarca como pacífico e idílico, y sirve para representar también, de manera simbólica, la imposibilidad de una verdadera alianza entre incas y españoles. La última escena se cierra con la muerte de Atahualpa y con un Hernando incapaz de cumplir las promesas hechas a Munay Ticca. Aunque el asunto amoroso ocupaba un lugar relativamente secundario en el desarrollo de las acciones, su inserción permitía suavizar el conflicto y captar la atención del espectador, al mismo tiempo que constituía la única aportación original del autor.

Las dos obras estaban completadas por una serie de notas que funcionaba como glosario y proporcionaba definiciones de términos como "unancha", "raymi" o "qkipu" [*sic*].[99] Es más, en algunos casos, el autor remitía a una de sus pocas fuentes explícitas, los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso.[100] La estructura seguía, a grandes rasgos, las pautas del género entendido como "drama histórico" y que gozó de mucha salud a finales de la década de 1870, sobre todo luego de la guerra del Pacífico. Durante los años de conflicto bélico, el teatro se convirtió en un arte auxiliar, capaz de apoyar el esfuerzo en el frente, tanto así que, en 1880, Lindaura Anzoátegui, la esposa de Narciso Campero, entonces presidente de la República (1880-1884), ofreció un acto artístico, "colaborada con los principales elementos de la sociedad",[101] con el fin de recaudar fondos "destinados al sostenimiento de los hospitales de sangre establecidos en la ciudad".[102] En este contexto, y como parte de los festejos cívicos realizados por las fiestas patrias del Perú, en 1881, la escritora tacneña Carolina Freyre de Jaimes también impulsó la puesta en escena de dos obras suyas que ya había dado a las tablas limeñas: *María de Bellido* y *Blanca de Silva*.[103]

---

99 José David Berríos, *Huáscar y Atahuallpa*, Tipografía del Progreso, Potosí, 1879, p. 48.

100 Ibídem, p. 98.

101 José A. Morales, *Los primeros cien años de la República de Bolivia*, Editora Veglia y Edelmann, La Paz, 1926, vol. II, p. 537.

102 Ibídem.

103 Kurmi Soto Velasco, "Sociabilidad en tiempos bélicos. Asociaciones intelectuales bolivianas durante la guerra del Pacífico (La Paz, 1881-1884)", *Prismas. Revista de historia intelectual*, 27, 2023, p. 76.

De esa forma, el drama histórico se erigió en uno de los centros de atención para la teoría teatral de la época e impulsó una revisión del clasicismo heredado de siglos anteriores.[104] La "reordenación", aunque parcial, de los géneros dramáticos a principios del siglo, en Europa,[105] tuvo consecuencias también en nuestro teatro nacional, implicando la asimilación de una serie de reglas que tendía a la modernización de las obras, bajo los conceptos de verosimilitud y realismo. El principal efecto fue un claro afrancesamiento de las influencias intelectuales y estéticas, que se comprobaba también en la selección de piezas a ser representadas. Más todavía, "en la concepción romántica, el teatro no pierde su valor institucional, sino que lo incrementa, pues responsabiliza al poeta de la representación de su clima, religión, carácter de su pueblo y de su siglo".[106] Por ende, aquel género, con su amplia plasticidad, se prestaba mejor a las representaciones sociales, políticas e históricas de cada nación en ciernes.

Como parte de esta misma estela, aunque con un tema de corte independentista, se encontraba la legendaria obra de Reyes Ortiz, *Los Lanzas*. En *La mesa coja. Historia de la proclama de la Junta Tuitiva del 16 de julio de 1809*, el historiador Javier Mendoza la considera como una pieza fundamental para la consagración de las llamadas "fiestas julianas" en honor al 16 de julio.[107] Su autor ya había destacado como uno de los principales impulsores de aquellos eventos cívicos y, sobre todo, como ideólogo del simbolismo ligado a los movimientos revolucionarios de 1809. El objetivo del texto era ofrecer material didáctico, destinado a ser representado en distintos establecimientos educativos de La Paz,[108] y su indudable éxito abrió la puerta para la consagración de este tipo de abordajes

104 José Rodríguez Sánchez de León, "Teoría y géneros dramáticos en el siglo XIX", en Fernando Domenech y Emilio Peral (coords.), *Historia del teatro español. Del siglo XVII a la época actual*, Gredos, Madrid, 2003, p. 1854.

105 Ibídem, p. 1867.

106 Pablo Alonso de la Avecilla, citado en ibídem, p. 1875.

107 Javier Mendoza, *La mesa coja. Historia de la proclama de la Junta Tuitiva del 16 de julio de 1809*, PIEB / Instituto Francés de Estudios Andinos, La Paz / Sucre, 1997.

108 Ibídem, p. 106.

históricos que hacían uso del teatro como vehículo de difusión. Reyes Ortiz era muy consciente de los propósitos que perseguía:

> Al escribir este ensayo dramático para solemnizar las Fiestas Julias, que fundé en 1854 con mis alumnos del Ateneo y con distinguidos caballeros, todo mi anhelo fue *popularizar las tradiciones nacionales por medio de la idealización de la realidad histórica*, perpetuar la memoria de los hombres del pasado y para sostener vivo el sentimiento de los hombres del porvenir […].[109]

En el prólogo, el autor volvía sobre las bases del género, definiéndolo como "la pasión y el sentimiento puestos en acción".[110] A su vez, ambos permitían conservar "la memoria indeleble de nombres, hazañas y sacrificios que fueron de nuestros padres: esto conducía a mi objeto".[111] Así, no era la poesía que primaba, sino, al revés, la historia que debía ser la protagonista: "No es el poeta que ha querido inspirarse en la historia: es el amigo de la historia que ha querido prestarse el ropaje de la poesía para popularizar la historia".[112] Aunque admitía que "estas escenas, sin duda, carecen del mérito artístico",[113] también afirmaba que su valor radicaba en el carácter fundacional de los hechos. Por lo tanto, *Los Lanzas* servía como una herramienta pedagógica para llegar a las juventudes, enseñarles sobre el pasado y, al mismo tiempo, inculcarles civismo. Por eso mismo, Reyes Ortiz también se dotaba de cierta libertad para adornar los hechos que revisitaba más de medio siglo después y se alejaba de aquella "verdad histórica" que había anunciado en los paratextos. Entonces, aquella obra cimentó las bases de las "dramaturgias heroicas y románticas"[114] y permitió, al mismo tiempo, la institucionalización de las narrativas patrias,

---

109 Félix Reyes Ortiz, *Los Lanzas*, Imprenta de la Unión Americana, La Paz, 1875, p. iii, énfasis propio.

110 Ibídem.

111 Ibídem, p. iv.

112 Ibídem.

113 Ibídem, p. vi.

114 Marina Lanús Obregón, *Geografías del teatro en América Latina. Un relato histórico*, Luna Libros, Bogotá, 2010.

junto con celebraciones como la del 16 de julio en La Paz. En efecto, como afirma Ximena Soruco, "la capacidad de estos dramas de crear símbolos y fechas cívicas para un público en su mayoría analfabeto y la tradición de teatro heredada de la colonia, hacen que sus autores prefieran el drama histórico a la novela".[115]

Conclusiones

A finales del siglo, las prácticas teatrales se fueron afinando y perfeccionando, a pesar de que la labor del dramaturgo continuó siendo uno más de los diversos oficios ejercidos por los escritores. Así, a falta de una verdadera especialización, los intelectuales siguieron echando mano del teatro como un soporte (ciertamente privilegiado) para sus posturas ideológicas. Por otro lado, la presencia de tropas extranjeras permitió un tímido dinamismo que también conectaba al público local con las exigencias de los espectadores internacionales.[116] Por ejemplo, en febrero de 1897, la llegada de la Compañía Rusa supuso una gran temporada de 15 funciones[117] que incluían obras de lo más diversas (*La mujer impalpable*, *La muñeca viva*, *El submarino peral*, *La Inquisición veneciana*, *Hipnotismo*, etc.),[118] además de entretenimientos de "ilusión mecánica y transformaciones fantásticas", por lo que el arte teatral comenzaba a asociarse a otra clase de espectáculos como la prestidigitación y el hipnotismo, que cobrarían relevancia durante la década de 1900.[119]

---

115 Ximena Soruco, *La ciudad de los cholos. Mestizaje y colonialidad en Bolivia, siglo XIX y XX*, PIEB / Instituto Francés de Estudios Andinos, La Paz / Lima, 2013, p. 51.

116 Por ejemplo, en este caso, la Compañía estaba siguiendo su ruta desde Chile.

117 *El Imparcial*, 19 de febrero de 1897.

118 Ibídem.

119 Al respecto, se puede consultar el maravilloso trabajo de Mauro Vallejos, "Buenos Aires mesmérica. Hipnosis y magnetismo en la cultura y la ciencia de la capital argentina (1870-1900)", *Iberoamericana*, vol. 14, núm. 56, pp. 7-26.

Sin embargo, no sería sino a comienzos del siglo XX que terminaría de florecer, con la aparición de una nueva generación de escritores que se abocarían a experimentar y a renovarlo. Por eso, en 1925, cuando Ángel Salas realizaba su reseña para el primer centenario de Bolivia, expresaba no solo su ligación con este reciente movimiento intelectual, sino también su admiración hacia autores contemporáneos que estaban comenzando a hacer sus primeras armas, como Adolfo Costa du Rels y Antonio Díaz Villamil, y que luego representarían nombres ineludibles de la historia literaria boliviana. Más aún, este último daría un salto hacia el llamado teatro popular, insertando temas y personajes que habían sido tradicionalmente excluidos de la estética decimonónica y ampliando el público al que estaba destinado. Por lo tanto, el teatro continuó siendo un arte en transformación y, sin dejar de lado su carácter de divertimento, se iría modificando según la necesidad del momento, demostrando también su capacidad para fungir como un espejo de la sociedad.

Anexos

Programa
de las funciones que se hallan dispuestas en celebridad [*sic*] del 4to. aniversario de la gloriosa batalla de Ingavi[120]

[…] Estos bienes tan inestimables no pueden menos que [ilegible] contexto universal de los ciudadanos y en las [ilegible] de sus recuerdos inmortales han querido solemnizar [ilegible] día 18 de noviembre algunos funcionarios públicos y ciudadanos particulares del modo siguiente:

El domingo 16

Tendrá lugar la promulgación de los Códigos civil y penal reformados

120 *La Época*, 10 de noviembre de 1845.

El lunes 17

Por la noche habrá iluminación en la plaza y se exhibirán fuegos artificiales

El martes 18

Después de las funciones de la iglesia, tendrá lugar la instalación de la Universidad, en la noche se estrenará el teatro con una comedia

El miércoles 19

Habrá una corrida de toros con encierro, a dirección de la Policía

El jueves 20

Se representará una comedia

El viernes 21

Tendrá lugar la segunda corrida de toros por obsequio de los señores gobernadores de Ingavi, Yungas, Cercado y Larecaja

El sábado 22

Se dará la tercera corrida de toros que espontáneamente [ilegible] tres ciudadanos particulares

El domingo 23

En la noche habrá un baile en el teatro

El lunes 24

Se dará la cuarta corrida de toros obsequiada por el [ilegible]

El martes 25

Por la noche, se representará una comedia

El miércoles 26

Por la noche, se cierran las funciones con fuegos artificiales [ilegible] por los señores administradores del Tesoro, Aduana [ilegible] y el de la catedral.

El conjunto teatral Nuevos Horizontes: espacio, anarquismo y transformación cultural (1946-1964)

Laura Helena Arraya Pareja

Este artículo se centra en la historia y el impacto cultural del conjunto teatral Nuevos Horizontes, un colectivo artístico fundado en Bolivia en 1946. Nació en un contexto histórico marcado por profundas desigualdades sociales, donde los centros mineros enfrentaban condiciones laborales extremas, y las luchas sindicales se alzaban como un grito de resistencia contra la explotación. En un escenario caracterizado por tensiones sociales y políticas, Nuevos Horizontes emergió como un proyecto que buscaba unir el arte y la conciencia social, utilizando el teatro como un medio para transmitir mensajes de justicia, solidaridad y emancipación. Este argumento exaltado por Nuevos Horizontes no siempre pudo ser implementado, ni tuvo el alcance deseado por distintos motivos políticos y personales, mas es importante considerar el esfuerzo de la labor artística del proyecto.

Es importante resaltar que intentar encasillar una estética anarquista va en contra del principio mismo de esta filosofía, pues rebatiría el concepto básico de la libertad. Siguiendo lo que señala Rojo (2008), si se aplica el postulado esencial de Bakunin acerca de que la libertad se debe desarrollar en todos los ámbitos, el teatro anarquista tendría que ser un ejercicio sin ningún

tipo de restricción, más sí de ruptura,[1] pues como señala André Rezler (2007) la estética anarquista es el guardián del espíritu de ruptura.[2]

A pesar de la aclaración anterior, para dar un marco conceptual de lo que se puede entender como teatro anarquista, se tomará como base la propuesta de Calero (2020), quien señala que este debe tener dos características. Primero, debe visibilizar el proyecto anarquista en las obras sin ningún tipo de distinción de como estas sean presentadas y segundo, las obras se convierten en un ejemplo de acción y solidaridad libertaria, donde sus integrantes son grupos que con escasos medios presentan sus obras y apoyan a otros sectores.[3] A partir de esta aclaración teórica se hará un análisis de la influencia de Nuevos Horizontes en el arte ácrata.

El texto se estructura en torno a diferentes aspectos fundamentales de la trayectoria de Nuevos Horizontes. En primer lugar, se aborda el contexto histórico y social en el que surgió el grupo, destacando la relevancia de las minas como epicentro de las dinámicas económicas y sociales de Bolivia. Estas minas, además de ser una fuente de riqueza para las élites, representaban el lugar de mayor opresión para los trabajadores, lo que dio lugar a fuertes movimientos sindicales que reclamaban dignidad y derechos laborales. En este marco, el teatro se presentó como una herramienta para educar, visibilizar y fortalecer las luchas de los trabajadores.

Asimismo, el texto analiza la trayectoria artística del grupo, detallando cómo Nuevos Horizontes recorrió diversas regiones del país, llevando su arte a las comunidades mineras y urbanas. Estas giras no solo buscaban entretener, sino también concienciar a los espectadores sobre las problemáticas sociales de la época. A través de sus representaciones, el grupo construyó un puente entre

---

1 Sara Rojo, "Teatro chileno y anarquismo (desde comienzos de siglo xx hasta el período dictatorial)", *Aisthesis*, n.° 44, Instituto de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile. 2008.

2 Andre Rezler, "Arte y anarquismo", 2007. Disponible en: http://spa.anarchopedia.org/Arte_y_anarquismo_%28fragmento%29.

3 Juan Pablo Calero, *Antología del teatro anarquista*, La Malatesta, Madrid, 2020.

el teatro y los movimientos sociales, utilizando el escenario como un espacio de resistencia y transformación.

Otro aspecto central del análisis es la propuesta ideológica y artística de Nuevos Horizontes, reflejada en sus obras. Las representaciones teatrales del grupo abordaban temáticas relacionadas con la explotación laboral, la opresión de las clases populares y las aspiraciones de libertad y justicia. Se hará un paralelismo de las obras con los valores que varios de los miembros del conjunto profesaban a partir del anarcosindicalismo.

Finalmente, se reflexiona sobre el legado del grupo en la cultura boliviana. Nuevos Horizontes dejó una huella en la forma en que se entiende el arte como un agente de cambio social, demostrando que el teatro puede ser más que un espacio de entretenimiento; puede convertirse en un acto de resistencia frente a las estructuras de poder. A través de su labor, este conjunto teatral intentó demostrar que la cultura tiene el poder de transformar conciencias y construir nuevas perspectivas para una sociedad más equitativa y solidaria.

El artículo se basa en un trabajo de archivo compuesto por dos corpus documentales principales que corresponden a dos tipos de la producción literaria que tuvo Nuevos Horizontes. El primero corresponde a los boletines titulados *Nuevos Horizontes*, los cuales eran un semanario que empezó a producirse durante los primeros años de su existencia y reunían tanto aportes sindicales como algunas opiniones políticas del conjunto y el relato de las giras que se realizaban. Además, contenía algunos datos sobre las ciudades, pueblos y centros mineros que visitaban y recortes de otros periódicos que los nombraban. Por otra parte, se consideran las revistas tituladas *Teatro*,[4] que contenían una nota editorial, diferentes formas de comprender el oficio teatral y algunas obras de teatro que consideraban importantes.

4 La revista *Teatro* fue una serie de publicaciones que realizó Nuevos Horizontes sobre aspectos específicos del arte teatral, que contaba con notas editoriales, ejemplos de escenografía, reseñas de obras y guiones de teatro. Estas se escribieron desde 1956 hasta 1961, con un total de 12 revistas. En el siglo xxi, Liber Forti continuó con este legado hasta su muerte.

El contexto del conjunto teatral Nuevos Horizontes

Bolivia fue el escenario de distintos conflictos bélicos, políticos, económicos y sociales durante todo el siglo XX. La inestabilidad que existía en el país llevó a varios sectores a buscar nuevas propuestas que les permitieran cambiar sus condiciones. Esta situación, vinculada a la llegada de trabajadores, exiliados e intelectuales extranjeros, que trajeron consigo las ideas de transformación social gestadas en Europa en el siglo XIX, hizo que muchos sectores consideraran estas corrientes ideológicas como soluciones a la crisis existente. Una de las corrientes más importantes que llegaron al país fue el anarquismo, que trajo consigo diferentes propuestas políticas, sociales y culturales.

Las ideas anarquistas llegaron a Bolivia mediante activistas argentinos, así como trabajadores (chilenos y bolivianos) que en Chile se acercaron a esa ideología. Esto dio lugar a un proceso de asimilación indirecto de las posturas ácratas, a diferencia de otros países latinoamericanos, donde los movimientos anarquistas eran un reflejo de lo que ocurría en Europa.[5]

La periodización sobre las fases del anarquismo propuesta por Rivera y Lehm (1988) y retomada y reformada por Rodríguez (2010) sitúa el inicio del anarquismo en la primera década del siglo XX y señala que termina después de la segunda mitad del mismo siglo. Entonces, se puede decir que la primera etapa de difusión del anarquismo se dio entre 1906 y 1927, cuando surgieron agrupaciones de propaganda, difusión libertaria, sindicatos y federaciones obreras. El segundo período, que va desde 1927 hasta 1932, fue la etapa de mayor influencia y organización del anarquismo, lo que llevó a que el Estado utilice sus fuerzas represivas. La influencia del anarquismo boliviano declinó en la década de 1950, a consecuencia de los cambios introducidos por la Revolución Nacional de 1952.[6] Rodríguez (2010) señala un último periodo

5 Silvia Rivera y Zulema Lehm, *Los artesanos libertarios y la ética del trabajo*, Gramma, La Paz, 1988.

6 Ibídem.

de agonía entre 1947 y 1965.[7] Este último momento planteado por Rodríguez coincide justamente con la existencia del conjunto teatral Nuevos Horizontes en Tupiza, el cual en sus posturas y puestas en escena tuvo una base anarquista. La aseveración sobre la postura ácrata que tuvo el conjunto en una primera instancia se la hace por la vinculación que mantuvieron varios miembros de Nuevos Horizontes con la Federación Obrera Local (FOL) y la Federación Agraria Departamental (FAD), quienes junto al grupo Ideario aportaron en las secciones culturales de la FAD, incluso después de fuertes represiones. Además, como señala Rodríguez (2010), muchos de los militantes libertarios que apoyaron a la FOL "se habían formado inicialmente en Tupiza –alrededor del grupo teatral "Nuevos Horizontes"–, y prestaron a los folistas una ayuda fundamental en sus labores culturales y de agitación".[8] El segundo argumento se centra en la caracterización de Calero (2010); este grupo cumplió con la labor ácrata tanto dentro de sus obras como en su vínculo social, los cuales serán desarrollados posteriormente.

En medio de todos los pliegos petitorios que manifestaban los grupos anarquistas estaba presente la demanda cultural. En medio de los pedidos de mayor salario, mejor atención médica y acceso a la pulpería, también se solicitaba la creación de festivales de teatro y la fundación de radios para los propios mineros y trabajadores. Incluso se llegaron a crear ampliados culturales y una red de radios pioneras dentro de los centros mineros que difundían preceptos anarquistas.

En este contexto histórico, se fue desarrollando un importante movimiento cultural dentro de los grupos anarquistas. Estos grupos buscaron difundir sus ideas tanto por cartillas, semanarios y periódicos, como por el teatro. La difusión teatral convocaba y reunía a muchas personas. Un ejemplo importante y de trascendencia es el caso del conjunto teatral Nuevos Horizontes que se inició en Tupiza en 1946 y se mantuvo hasta 1965.

Tres elementos dieron paso a la creación de Nuevos Horizontes. En primer lugar, la existencia de una tradición cultural en

7 Huáscar Rodríguez, *La choledad antiestatal*, Anarres, Buenos Aires, 2010.
8 Huáscar Rodríguez, *La choledad*…, p. 206

Tupiza desde el periodo colonial. En segundo lugar, la existencia del conjunto teatral del Club The Strongest. Por último, la llegada de Liber Forti y la puesta en obra de Rodolfo González Pacheco titulada "Hermano lobo".

La propuesta del conjunto teatral Nuevos Horizontes radicaba en llevar el teatro hacia diversos espacios a través de distintas presentaciones. Este proyecto nació desde el papel del equipo de The Strongest en la ciudad de Tupiza.[9] Este colectivo artístico estaba conformado por: "Liber Forti, Cesar Sivila, los tres hermanos Barrientos, Alipio Medinaceli, José García, José María Cortez, Antonio Toro y Enrique Aramayo entre otros jóvenes, quienes presentaron las obras: *Con alas rotas*, *Los hijos artificiales*, *La carcajada*, *El hijo del destino* y *La madre*.[10] En el momento en el que surgió el conjunto, Bolivia se encontraba sumergida en una inestabilidad política y económica producto de la guerra del Chaco (1932-1936). Al complejo contexto económico se le agregó la inestabilidad política y una serie de diversas convulsiones sociales. En este periodo, Bolivia se consolidó como una nación minera con un colectivo obrero caracterizado por la precariedad.[11]

En el periodo republicano, Tupiza se convirtió en un centro importante de explotación minera de estaño. Al otro lado del río Tupiza, se encuentra Chajra Huasi, que en quechua significa "casa de campo". En este lugar, la familia Aramayo, en la década de 1870, edificó una mansión. José Avelino Aramayo, uno de los llamados "barones del estaño", como muchos comerciantes de esa época, invertía en las propiedades mineras a las que vendía mercaderías.

> Aunque mantenía su centro de operaciones en Tupiza, viajaba frecuentemente a Europa para recaudar fondos, reclutar ingenieros para sus minas y comprar artículos para importar. Antes de morir

9 Gisela Derpic, *En libertad. Charlas con aquel que está aquí*, El Cuervo, La Paz, 2015, p. 136.

10 Laura Arraya Pareja, *La función social del arte en el teatro Nuevos Horizontes a partir del ideal anarquista*, Universidad Andina Simón Bolívar, tesis de maestría, Quito, 2017.

11 Luis Antezana, "Historia secreta del Movimiento Nacionalista Revolucionario", Juventud, La Paz, 1988, p. 77.

> en París en 1882, su empresa –Aramayo y Francke y Cía.– se había convertido en uno de los conglomerados mineros más grandes y poderosos de Bolivia".[12]

Al ser un centro minero y estación férrea importante comenzaron a surgir en este lugar negocios, clubes y presentaciones culturales de todo tipo. La actividad teatral era tradicional en Tupiza desde principios de siglo XX, por lo que Vacaflor resalta que en "1911 había un grupo que actuaba en el club social, en 1946 existían tres grupos teatrales",[13] de los cuales se desconocen sus nombres. Las actividades teatrales en Tupiza tenían una estrecha relación con el club deportivo *The Strongest*, por lo que varias de sus presentaciones se realizaban en dicho club. Este antecedente fue fundamental para que el argentino Liber Forti decidiera quedarse en Tupiza, pues dijo "si un club deportivo era capaz de presentar obras de teatro, la cultura era fundamental para este pueblo".[14]

Imagen 1
Tupiza es noticia (2020) Portada en nombre de Liber Forti



12 Fabiola Mitru, *Turismo y Tupiza*, Proinsa, La Paz, 2006.
13 Humberto Vacaflor, "Los teatros de Tupiza", *La Patria*, La Paz, 2012.
14 Gisela Derpic, *En libertad*…, p. 92.

Los espacios ocupados por Nuevos Horizontes

El espacio donde se realiza cada acto tiene una importancia y una significación tanto para un sujeto como para un colectivo. La decisión de apropiarse de un espacio supone una elección para cada uno a partir de las propiedades que represente el lugar. Es por ello que, más allá del espacio en el que cada uno nace, las personas eligen lugares significantes en los que quedarse o construir historias tanto personales como sociales. Existen apropiaciones de espacios que son visibles en los lugares que se ocupan, es decir los espacios que se hacen a partir del transitar humano, los apropiados y los vacíos. En términos de Bauman, "se establecen fronteras invisibles, delimitan y hacen de los de antagonismos evidentes, las diferencias son reales en los espacios en los cuales nos movemos, un barrio obrero, un barrio popular, una zona residencial, en lo externo: estratifican los cuerpos, los diferencian del conjunto, pero los estandariza al interior".[15] Es por ello que encontrarse en un lugar no es una cuestión determinada por el azar, sino que supone una historia que fija espacios imaginarios en función a una elección y un contexto social.

Los sujetos que realizan expresiones artísticas eligen un lugar en el que puedan exhibir su arte. Esta selección tiene concordancia con las condiciones sociales que tienen los artistas, la intención de la obra y el público al que va dirigido. Incluso supone para muchos virtuosos tomar un espacio y resignificarlo a partir de su intervención. En el caso del teatro, el manejo del espacio se vuelve aún más importante, pues el escenario donde se presenta cada función es único y es donde se expresa toda la habilidad artística. Es de esta manera que cada grupo de teatro elige su escenario, el cual es reflejo de sus condiciones y posicionamientos sociales, donde tiene un público específico al que quiere dirigirse y el cual corresponde también al tipo de obra que es representada.

Tupiza fue el espacio más importante para el desarrollo de Nuevos Horizontes, pues era el lugar donde vivían los actores,

15 Zygmunt Bauman, *Modernidad líquida*, Paidós, Barcelona, 2005, p. 44.

se realizaban ensayos, se contaba con la imprenta y se ponían en escena obras de alto nivel. Dicha población fue para Nuevos Horizontes ese lugar antropológico creado por ellos, para así poder difundir el teatro a sus alrededores. Se entiende por lugar antropológico esa "construcción concreta y simbólica del espacio que no podría por sí sola dar cuenta de las vicisitudes y de las contradicciones de la vida social, pero a la cual se refieren todos aquellos a quienes ella les asigna un lugar".[16] Entonces se puede entender que el conjunto teatral Nuevos Horizontes vio un espacio en Tupiza donde pudieron construir una comunidad de representación simbólica, ya que en todo momento señalaban su identificación con las diferencias sociales entre mineros, dueños de las minas y personas del pueblo.

Por otra parte, veían Tupiza como un espacio antropológico concreto, puesto que era el lugar donde se realizaban y presentaban inicialmente las obras, que eran producto de intenso estudio y compromiso. A pesar de que uno de los ideales de los miembros del conjunto era no cerrarse en fronteras delimitadas, ellos realizaban todas sus actividades primero en Tupiza y posteriormente salían de gira. Es así que este pueblo se volvió un espacio constituyente de la identidad de Nuevos Horizontes, pues en varios contextos se reconoce el conjunto como un grupo formado en el pueblo tupiceño.

Dentro de Tupiza existieron lugares específicos que afianzaron aún más la importancia de la configuración espacial para el conjunto Nuevos Horizontes. Un lugar importante para ellos fue el colegio Nacional Suipacha, ubicado a dos cuadras de la plaza principal del pueblo. Este colegio fue reconocido desde principios del siglo XX como una unidad educativa que otorgaba buena educación a los estudiantes que pasaban por sus aulas. El establecimiento contaba con un anfiteatro propio que albergaba una cantidad media de 200 a 300 espectadores. Aquí se realizaban las presentaciones escolares, reuniones de profesores, así como encuentros con la comunidad educativa. Es importante señalar

16 Marc Augé, *Los "no lugares". Espacios del anonimato, una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, Barcelona, 1996, pp. 57-58

que en Tupiza existían pocos colegios, por lo que el acercamiento a esta institución era necesario para vincular a los estudiantes con las actividades teatrales en un espacio de ocio que pocas veces estaba presente en pueblos pequeños. Otro aspecto que demuestra la tradición teatral de Tupiza es la presencia de escenarios que fueron construidos mucho antes de la existencia del conjunto. El teatro Municipal Suipacha, el cual no pertenecía al colegio del mismo nombre, fue el escenario de diversas presentaciones del conjunto, así como también el espacio principal de otros conjuntos teatrales que permanentemente llegaban a Tupiza. Sin embargo, la propuesta teatral no solo se quedó en los teatros, sino que transcendió otros espacios, como los centros mineros, los sindicatos y las instituciones educativas.

Imagen 2
Mapa de Tupiza y centros mineros cercanos[17]



La perspectiva de Nuevos Horizontes era llevar el teatro a diferentes lugares del mundo, por lo que sus presentaciones no se restringieron solamente a Tupiza. El conjunto realizó sus obras

17 Laura Arraya Pareja, "Nuevos Horizontes: la propuesta de un teatro anarquista en el sur de Bolivia", *Fuentes, Revista de la Biblioteca y Archivo Histórico de la Asamblea Legislativa Plurinacional*, vol. 12, 55 (2018).

en el territorio boliviano y fuera del mismo. Sus presentaciones se hicieron en distintas locaciones, especialmente en los distritos mineros, así como en los poblados interdepartamentales y los centros urbanos más importantes de varios departamentos de Bolivia. Cada lugar que se iba a visitar era previamente concretado entre quienes decidían realizar cada gira. Sin embargo, los lugares elegidos respondían a la lógica del conjunto, que era llevar el teatro para el pueblo. Es por ello que es importante hablar sobre los espacios que recorrió Nuevos Horizontes a lo largo de su historia. Entre los lugares más importantes que se mencionan en el recorrido del elenco teatral están, además de Tupiza, distintos distritos mineros, pueblos interdepartamentales y las ciudades de La Paz, Oruro, Potosí, Cochabamba y Tarija, entre otras. Finalmente, el conjunto también se presentó en ciudades y pueblos fuera de las fronteras bolivianas, específicamente en Chile y Argentina.

Cuando Nuevos Horizontes fue fundado en 1946, obtuvo el apoyo decidido del centro educativo, tanto del plantel docente como de los padres de familia para que pudieran realizar en el anfiteatro sus ensayos. En este lugar se les permitió que trabajaran en sus escenografías, ensayos y la puesta en práctica de sus presentaciones. Varias de sus obras como *Hermano Lobo*, *La Zorra y las uvas*, *Centro Forward murió el amanece*r, entre otras, fueron presentadas en este teatro escolar. Al ser este el único centro educativo fiscal en Tupiza hasta fines del siglo XX, fue para el conjunto un espacio importante, pues ellos consideraban que, al tener relación con la institución educativa, muchos jóvenes se interesarían en el teatro.

El apoyo entre Nuevos Horizontes y el colegio Suipacha fue mutuo. Por un lado, el colegio prestaba sus instalaciones para que se realizaran los ensayos y la presentación de obras del conjunto y, por otro lado, Nuevos Horizontes realizaba varias actividades a favor del colegio. Un ejemplo claro fue el apoyo en la construcción de bancos para el propio colegio. Como señaló Forti: "Colaboramos con las campañas de construir bancos para la escuela".[18] Otra muestra importante de apoyo mutuo se vio cuando:

18 Gisela Derpic, *En libertad*…, p. 170.

> El sindicato de trabajadores del Arte, de la que algunos miembros de *Nuevos Horizontes* también eran integrantes [*sic*]., anunció la instalación de una radioemisora en la zona suroeste del país, Radio Chorolque que sería entregada en convenio con la empresa minera Bernal Hermanos en frecuencia 1.250 kv, la misma que se instalará en el salón de actos del colegio Suipacha.[19]

Este tipo de actividades demuestran la relación entre la actividad de Nuevos Horizontes y la definición de teatros anarquistas que propone Calero (2010). Además, en estas actividades también participaba la población, lo que impulsaba a crear otros espacios antropológicos dentro del mismo pueblo. La relación con el colegio Suipacha fue más allá de las cuestiones formales acerca del uso del espacio. Los miembros del conjunto se involucraban en las actividades del colegio y, por su lado, los estudiantes entraban a ser parte de Nuevos Horizontes.

La interacción entre el conjunto y los colegios también puede evidenciarse en la gira de la agrupación por La Paz. Al llegar a dicha ciudad, los actores tuvieron el apoyo de docentes y estudiantes de los colegios locales y en cierta medida de la municipalidad. Sin embargo, es importante señalar que Nuevos Horizontes no contó con el apoyo económico necesario para sostener al grupo en La Paz, razón por la cual no pudieron escenificar la novela *La Chascañawi* de Carlos Medinacelli. Es por ello que, en la nota del diario *Última Hora* extraída en el boletín del conjunto, se señaló que "las autoridades del ramo de educación tienen el deber de mirar con el mayor celo a los medios de apoyar la valiosa actividad de Nuevos Horizontes".[20] Este tipo de ejemplos también nos permiten notar que, a pesar de que los boletines *Nuevos Horizontes* se jactan del apoyo que recibieron, este no tuvo un alcance tan importante como para que pudieran mantenerse en La Paz.

---

19 Conjunto Teatral Nuevos Horizontes, "Defender la libertad es defender la cultura", *Boletín del Conjunto Nuevos Horizontes* (1956).

20 Conjunto Teatral Nuevos Horizontes, "El milagro de Tupiza", *Boletín del Conjunto Nuevos Horizontes* (1958).

En el caso de Sucre, se puede evidenciar la participación activa de la Universidad San Francisco Xavier, una de las universidades más antiguas y renombradas en América desde la época colonial. En su anfiteatro y en el teatro municipal se llevaron a cabo las presentaciones de la sexta gira de Nuevos Horizontes.

> La ciudad capital de la república que aparte de ofrecernos toda clase de ayuda nos prodigaron entusiasmo y tolerancia cordial por nuestras actuaciones escénicas aplaudiéndonos no sólo durante las mismas, sino desde los comentarios por radio y personales, como fue por ejemplo el del Señor Rector de la Universidad Dr. Frerking Salas.[21]

Después de la presentación en Sucre, a pocos kilómetros de esta misma ciudad, se encuentra la localidad de Camargo, centro vitivinícola del país, donde el conjunto fue a "presentarse a los trabajadores y a la gente del lugar",[22] lo que evidencia el interés de Nuevos Horizontes por ocupar los espacios que eran poco visitados por grupos culturales o artísticos, puesto que eran vistos como lugares destinados únicamente a trabajos de economía primaria. Es así que el conjunto pretendió incidir en espacios invisibilizados por las políticas culturales de Bolivia.

La universidad pública Gabriel René Moreno, en la ciudad de Santa Cruz, también dispuso el apoyo a Nuevos Horizontes, en el año 1959. Al mismo tiempo, la municipalidad dispuso el teatro Grigotá para la puesta en escena de las obras. Entre las que fueron representadas en esta ciudad están: *El centro Forward murió el amanecer*, *El zoológico de cristal*, *Una libra de carne* y *Todos son mis hijos*. La recepción de los universitarios, comunicadores, así como de ganaderos y agricultores (principal fuerza económica de la región), fue importante. Es por ello que los del conjunto mencionan que

> Trabajamos allí presentando cinco actuaciones de las tres obras que llevamos y no sólo por el entusiasmo que nos brindaron los

21 Conjunto Teatral Nuevos Horizontes, "La universidad de Sucre nos reitera su invitación", *Boletín del Conjunto Nuevos Horizontes* (1959), p. 3.

22 Lupe Cajías, *Los caminos de Nuevos Horizontes. 60 años de una propuesta cultural*, Gente Común, La paz, 2007, p. 71.

> asistentes al auditorio, sino por las diversas muestras de aprobación que nos hicieron llegar los oyentes, tuvimos la sensación grata de que nuestra visita a Santa Cruz no había sido inútil, ya que por el contrario, gran parte de nuestra misión de inquietar en torno a las necesidades artísticas del pueblo, había sido llevada a feliz término.[23]

No solo el sector educativo apoyó el conjunto, otros espacios y sectores de apoyo mutuo fueron los sindicatos. El apoyo sindical (y de alguna autoridad municipal) se plasmaba en la concreción de las obras, armando los escenarios, otorgando alojamientos y alimentos a los artistas, así como siendo partícipes del público durante las representaciones.

Nuevos Horizontes fue muy bien recibido no solamente en los pueblos previamente establecidos dentro de la programación de las giras, sino también en espacios mineros donde contaban con apoyo y colaboración. La importancia de los centros mineros radica en que se articulaba una fuerte clase obrera, como en el caso de Uyuni. Es un hito significativo que Uyuni se constituyó en el primer espacio donde llegaron las obras del conjunto teatral Nuevos Horizontes y ello se debió a que era un sitio estratégico. Su componente social comprendió la trama de sus obras y al mismo tiempo los espectadores se sintieron identificados con las obras presentadas, tal como se observa a lo largo de los boletines. Más allá de ser un espacio de entretenimiento, el teatro creaba una conciencia y compromiso social, ya que las obras mismas ponían en manifiesto las luchas sociales planteadas desde la perspectiva artística. Ello llevaba a que los obreros conjuntamente con sus familias crearan y establecieran lazos con Nuevos Horizontes.

Otro ejemplo, es el caso de Ánimas y Siete Suyos, centros mineros cercanos a Telamayu, que cuentan con una fuerte conciencia social sobre el significado de la lucha obrera; recibieron el trabajo de los artistas de Nuevos Horizontes con gran aceptación y se sintieron identificados con las obras. Los propios mineros expresan en los boletines que el "Distrito minero Animas; también dieron

23 Conjunto Teatral Nuevos Horizontes, "Nuestra Sexta Gira Nacional", *Boletín del Conjunto Nuevos Horizontes* (1959), p. 5.

La zorra y las uvas y contaron con un cálido contacto, el público participaba y los hacía sentir. Mineros que suben desde el nivel 500 de la mina cansados y que tanta gente los cree ineptos para la comprensión artística, demostraron ser un gran público".[24] Así también el "Distrito Siete Suyos; con el mismo apoyo y el sentimiento de tener los mejores públicos […] casi como en misa, se creaba una atmosfera sagrada".[25] Esto demuestra lo importante que era llevar el arte a espacios poco visitados, más aún con puestas en escena que reflejaban la realidad y propiciaban la sensibilización social. En estos casos el espacio artístico cobra un nuevo significado, pues no se queda limitado al escenario teatral.

La ampliación de este espacio puede evidenciarse en el caso de Santa Ana y Santa Fe, dos centros mineros menores, con poca población, que, sin embargo, contaban con mineros que se dedicaban al trabajo extractivo por varias horas. Tenían un sindicato fuerte y un estricto control obrero. Estos también recibieron cálidamente a Nuevos Horizontes.

Otros espacios mineros importantes fueron las minas existentes en las cercanías de Tupiza, en dirección noroeste, siguiendo la vía férrea hacia la estación de Atocha (Chorolque, Chocaya y Quechisla). Las mismas tenían una larga historia previa, ya que eran socavones explotados desde la colonia, "Chorolque, caracol de plata es una mina inagotable, perteneció a Ramírez y otros azogueros […], Chocaya otra famosa mina, hoy perdida".[26] Fue en estas minas que Nuevos Horizontes realizó también sus presentaciones.

Desde la estación de Atocha, los integrantes de Nuevos Horizontes partieron hacia estas minas. Como señala Cajías (2007), los integrantes del conjunto recibieron el apoyo del control sindical de los mineros que vivían y trabajaban en estos centros. Casi todos los centros mineros estaban ubicados en las faldas o en la base de los cerros del mismo nombre. Ellos trabajaban en gran medida aislados del resto del país, siendo su único entretenimiento el

24 Lupe Cajías, *Los caminos de Nuevos Horizontes*…, p. 73.
25 Ibídem.
26 Ibídem, p. 25.

deporte, las reuniones en las plazas locales y las presentaciones eventuales en el cine o teatro local.[27]

A estos centros mineros el conjunto llevó tres obras: *La zorra y las uvas*, *La farsa del cajero* y *El zoológico de cristal*. A pesar de que por cuestiones de tiempo no pudieron presentar todas ellas en todos los lugares, los lideres mineros, así como sus bases, fueron hospitalarios con los artistas y les brindaron apoyo para montar el escenario. Durante su octava gira volverían por la zona el año de 1960, pero debido a la premura del tiempo solo llegarían a Quechisla, lo que demuestra que, a pesar de los intentos por llegar a más poblaciones, la falta de dinero y organización estuvo presente. Además, se debe considerar que muchas obras se realizaban con colegiales que debían responder a sus labores escolares y los imprevistos que sucedían en el viaje no les permitían llegar a todos los lugares que hubieran querido. Sin embargo, el teatro sí llamaría la atención del público asentado en los centros mineros.

> En Quechisla tocó presentar *La farsa del cajero* en la función de la tarde, no obstante la gran afluencia de menores de edad, debimos agradecer la seriedad con que estos presenciaron la representación, que a la noche tuvo en el público de personas mayores, vehementes justipreciadores de nuestro esfuerzo y de la calidad de la obra puesta en escena.[28]

Otras minas importantes para la organización se encuentran al noreste de Tupiza, en la frontera departamental entre Potosí y Oruro. En este lugar se ubican centros mineros de gran relevancia en la historia nacional como son Catavi, Siglo XX y Cancañiri, y a pocos kilómetros de distancia se encuentra el poblado de Huanuni; todos ellos son centros mineros dedicados a la producción de estaño, los cuales pertenecían a Simón I. Patiño, quien era uno de los barones del estaño.[29] El apoyo de los dirigentes de cada bocamina

27 Ibídem.

28 Conjunto Teatral Nuevos Horizontes, "Nuestra Sexta Gira Nacional", *Boletín del Conjunto Nuevos Horizontes* (1959), p. 30.

29 Magdalena Cajías, "El componente anarquista en el discurso minero pre 52", *Antología de la Revista Estudios Bolivianos* (2005).

fue muy importante para que los actores, en la octava gira del conjunto, tuvieran el respaldo necesario para sus presentaciones. "En Huanuni actuaron con apoyo de los dirigentes mineros, su difusión fue respaldada por las radios mineras".[30] Por otra parte, algunos administrativos no estaban de acuerdo con su trabajo, por lo que en algunos casos no fueron recibidos hospitalariamente. Como muestra la siguiente cita:

> algunas autoridades administrativas de la Corporación, no sabemos si confundiéndonos con alguna gente que comercia con el afán del pueblo de ver espectáculos o si por desconocer la labor de nuestro conjunto, tuvieron la poca atención de casi dejarnos dormir en la calle […]. Comprendemos perfectamente las prevenciones que esas personas deben tener contra "los artistas", pero también confiamos en que luego de nuestra pasada por Huanuni y comprobando que no nos hemos llevado nada, que por el contrario y aunque sea mínimamente hemos dejado un poco de inquietud noble por la función del espíritu.[31]

Es evidente que existía una contradicción entre los dueños o autoridades de las minas y los trabajadores mineros. Ya que el teatro Nuevos Horizontes ponía de manifiesto la realidad minera, los dueños buscaban minimizar el riesgo de poner en cuestionamiento la explotación de la que eran víctimas los mineros y el sector obrero. Estos espacios eran controlados y la búsqueda de un cambio en lo establecido generaba que las autoridades no quisieran cerca a este grupo, a pesar de la petición de los propios obreros.

Otro centro minero muy importante fue Telamayu, cercano a la estación ferroviaria de Atocha, mina que contaba con una radioemisora propia. Los dirigentes y mineros de base apoyaron a Nuevos Horizontes durante sus giras en lo relacionado al transporte. Muchas veces los integrantes del conjunto eran llevados en camiones de la empresa, desde la estación al centro y viceversa. También les

30 Lupe Cajías, *Los caminos de Nuevos Horizontes*…, p. 82.

31 Conjunto Teatral Nuevos Horizontes, "Nuestra Sexta Gira Nacional", *Boletín del Conjunto Nuevos Horizontes* (1959), p. 5.

daban alimentación, alojamiento y apoyo en la construcción de escenarios en la plaza o en el cine de la población minera. "Desde Atocha los mineros llevan a los actores hasta Telamayu donde actuaron con el apoyo del Sindicato de trabajadores mineros y de radio Telamayu, dieron *La zorra y las uvas* con gran recibimiento".[32]

Desde radio Telamayu se confirmaba la próxima gira hacia los distritos del Consejo Central Sur, donde anoticiados los pobladores preparaban el alojamiento, los materiales y la posibilidad de crear un escenario en la plaza central o disponer del cine para las representaciones. Igual que en Telemayu, ponían a disposición de los artistas movilidades y locaciones de la empresa minera para facilitar su trabajo durante su estadía, algo que se mantuvo a lo largo de todos los años en que se realizaron las giras teatrales.

Acorde a lo descrito en los boletines y revistas, la primera obra que presentaron fue *La zorra y las uvas* y en posteriores giras de representaron obras como: *Una libra de carne*, *El callejero que fue a la esquina*, *Ha llegado un inspector*, *El zoológico de cristal* (primera vez presentado en el país) y *Pancho Pueblo*. El recibimiento permanentemente fue cálido y el apoyo de los mineros hacia los artistas fue constante y desinteresado. En estas minas se da un claro ejemplo de la labor de sensibilización del conjunto. Ellos en su boletín expresan lo vivido en el recorrido de esta mina diciendo:

> Se produjo en este asiento minero un amable y reanimante espectáculo de ver cómo las gentes humildes de los socavones, ingenieros y oficinas de una mina reaccionaron con una sensibilidad siempre nueva que les permite adquirir prestamente el grado de inocencia vital para que una representación artística, adquiera la vivencia dramática. Poseídos todos nuestros espectadores de la disposición de participar del noble juego del teatro, siguieron paso a paso las incidencias de "La farsa del Cajero" y al final de la misma costó aclararles que el espectáculo había terminado, prometiéndoles, como en tantas ocasiones ya lo hemos hecho: "volver algún día".[33]

---

32 Iibídem, p. 73.

33 Conjunto Teatral Nuevos Horizontes, "Nuestra Sexta Gira Nacional", *Boletín del Conjunto Nuevos Horizontes* (1959), pp. 6-8.

Las obras eran presentadas con esmero, por lo general eran aclamadas, mas hubo momentos y ocasiones donde los espectadores citadinos dieron muestras de no ser comparables al público minero. Tales aseveraciones, como por ejemplo sobre la ciudad de Potosí y su público se hallan referenciadas por Lupe Cajías cuando señala lo siguiente:

> En Potosí parecía que el público estaba influenciado por el periodo pre electoral, fue tibio, cuchicheaban y había risitas en medio de la obra, parecía un público hartado de cuestiones gastronómicas "hay público y hay gente" era un público universitario con esas características que ejercen los públicos burgueses, que van al teatro con objetivo de dar tiempo a la digestión, a hacer sus menesteres.[34]

Nuevos Horizontes se caracterizaba por ser un grupo contestario que ponía en cuestionamiento la estructura social imperante en la época, por lo que la burguesía se sentía incómoda con estas puestas en escena que confrontaban la indiferencia de los burgueses frente al sufrimiento del trabajo en las minas, pues se sabe que en Potosí muchos trabajadores mineros morían dentro de los socavones o eran víctimas de la silicosis[35] a temprana edad. El conjunto, a pesar de estos altibajos, mantuvo contacto con esta ciudad por su cercanía y su relevancia social y minera.

Por su parte, la otra urbe minera de Oruro fue visitada por Nuevos Horizontes en sus giras. Fue en esta urbe, menos densa en población y de menor poder económico, pero identificada con el trabajo minero, donde se llevó a cabo la presentación de *La zorra y las uvas* en 1956, en el teatro municipal. Esta mención enfatiza el trabajo de Nuevos Horizontes en Oruro, su intervención y el apoyo recibido por la municipalidad para la expresión de las artes escénicas y la labor social.

---

34 Lupe Cajías, *Los caminos de Nuevos Horizontes*…, p. 81.

35 La silicosis es una enfermedad común entre los mineros, que se da por aspirar el polvo expelido por los minerales. Esta afecta a los pulmones, causando la muerte.

Oruro dio su apoyo y atención a las actuaciones, esto se evidencia en una encuesta realizada a parte de la población acerca del trabajo presentado por el conjunto. Todos los cometarios fueron positivos tanto en aspectos técnicos como argumentativos. Por ejemplo, el director del Departamento de Extensión Cultural de la Alcaldía Municipal de Oruro, el señor Eduardo Salinas, manifestó que fue "realmente halagador, constatar la organización que posee Nuevos Horizontes reflejada en la escenografía y efectos nuevos de luminotecnia, en este sentido sólo me queda hacerles llegar mi más calurosa felicitación".[36]

Todas las interacciones descritas con los diversos lugares resumen la estrecha relación entre el sector minero y el conjunto Nuevos Horizontes, pues los mineros se encontraban sensibilizados por las obras presentadas. Asimismo, los miembros del conjunto se confrontaron con la realidad de empobrecimiento, abandono y muerte a edades tempranas del sector más importante para la economía de Bolivia. El llegar a estos espacios les hizo reafirmar su compromiso con el trabajo por el arte, el cual les permitió llegar a los rincones más lejanos del país, donde lo único que importaba era la producción de los socavones.

Este espacio de interacción sobrepasó los limites nacionales de la producción minera y cobró relevancia internacional. El conjunto Nuevos Horizontes era reconocido por su trabajo artístico en todos los lugares en los que se presentaba, traspasando incluso fronteras sensibles de Repúblicas que se encontraban en constante disputa por los temas marítimos. Esta es una forma y demostración de alisar el espacio a través del arte, pues las fronteras estrían el espacio limitando el movimiento de las personas, que no pueden transitar libremente fuera de los territorios establecidos por las Repúblicas. El arte unifica y permite la consolidación de lazos entre sujetos que van más allá de las fronteras delimitadas por los espacios de poder.

Los distintos espacios en los que se comparte el trabajo artístico son una característica fundamental, además podría deducirse

36 Conjunto Teatral Nuevos Horizontes, "Defender la libertad es defender la cultura", *Boletín del Conjunto Nuevos Horizontes* (1956), p. 2.

que sus variaciones son las que posibilitan comprender distintos contextos como el caso de Nuevos Horizontes. Las diversas practicas teatrales desarrolladas en torno a los mineros dan a entender que se rompe las formas institucionales clásicas de ver el arte. Como lo indica la publicación en la revista *Oasis*:

> Los jóvenes actores bolivianos procedentes de una ciudad minera, con similitudes a nuestra vida de campamento, dejaron en descubierto cuanto puede hacerse con entusiasmo, ideología y dedicación y a través de la escena, para entregar al público mensajes de profundo contenido cultural y educativo.[37]

Este esfuerzo llevado adelante por el conjunto permite comprender el intento ácrata de ruptura con un discurso constante de producción en las minas, en las que muchas veces se sostenía la idea de que el trabajo debía ser una constante incuestionable, pues muchos dueños y capataces obligaban a los trabajadores a entrar a la mina sin importar las condiciones en las que se encontraran.

Las propuestas libertarias de Nuevos Horizontes

El trabajo de Nuevos Horizontes no se basó solamente en la difusión del teatro en ciudades y minas, sino que creó una propuesta en torno a la difusión de la cultura y el arte, la cual en muchos casos se vinculó al compromiso que tenían con los trabajadores mineros. La base de los ideales del conjunto estaba ligada a los valores ácratas desde una perspectiva de lucha por la emancipación y la justicia. Liber Forti y algunos miembros del conjunto propugnaban el anarcosindicalismo, por lo que también sostuvieron una estrecha relación con los sindicatos, la FOL y la FAD, lo que permitió el desarrollo de su propuesta ideológica dentro de varios sectores. Este interés por la lucha obrera como parte de su propuesta los llevó a formar parte de varias actividades sindicales, como por

37 Oasis Chuquicamata, "Nuevos Horizontes", *Oasis* (1958).

ejemplo en 1948: "El 30 de abril por la noche desfilaron con teas conjuntamente con los sindicatos y colegios de Telamayu, luego uno de ellos habló en la tribuna destacando que el conjunto Nuevos Horizontes fue fundado un primero de mayo por su identificación con los obreros y sindicatos".[38]

En este caso fueron fundamentales los contactos y la experiencia con el teatro argentino y la lucha sindical por parte de Liber Forti, pues esta relación le permitió afianzar las redes y así poder llevar el teatro a distintos sectores. La experiencia de Forti fue multifacética, desde presentar las obras y realizar actividades de gestión cultural hasta crear una serie de publicaciones continuas, lo que permitió que el conjunto teatral Nuevos Horizontes tuviera éxito. Desde 1950, el grupo asentado en Tupiza se expandió a ciudades y poblaciones mineras en las cuales presentaban las diversas obras, donde eran recibidos con mucha expectativa. "Los obreros de las minas son los que más profundamente captan el mensaje renovador y constructivo del teatro, esos trabajadores tienen una sensibilidad empapada de una fuerte tradición hecha de dolor y de sangre, de ahí que captan los matices más sutiles de la pieza de Prestley".[39] Este tipo de afirmaciones realizadas por Forti en la entrevista realizada por Lupe Cajías demuestran el anhelo que ellos tuvieron para aproximarse a los centros mineros. Sin embargo, es importante matizar este tipo de comentarios al señalar que estas entrevistas vienen desde una perspectiva unilateral por parte de Liber Forti, sin saber si realmente fue lo que sintieron los mineros al ver estas obras.

La estructura sindical fue muy importante para Nuevos Horizontes, por lo que incluso un sindicato cercano al grupo adquirió el nombre de "Trabajadores por el Arte" y de él eran parte algunos miembros del conjunto. La consigna del teatro consistía en abarcar espacios alejados entre sí con el fin de comprender su conciencia social y realidades diversas. Esto permitía por medio del teatro la integración de distintas realidades mineras. El conjunto

38 Lupe Cajías, *Los caminos de Nuevos Horizontes*…, p. 80.
39 Ibídem.

teatral se enfocó en la función social del teatro, la cual puede entenderse como "una gran potencia cultural, uno de los caminos a través del cual la vida cotidiana es susceptible de ser mejorada y transfigurada".[40]

A pesar de la estrecha relación de Nuevos Horizontes con los sindicatos no era obligatorio propugnar una ideología anarquista para formar parte del conjunto. Sin embargo, en el Boletín *Nuevos Horizontes* del primero de julio de 1956 se encuentra un pasaje que señala: "El Sindicato de Trabajadores del Arte, al hacer uso de estas columnas se complace en saludar fraternalmente al conjunto 'Nuevos Horizontes' cuyos miembros lo son también del Sindicato".[41] Esta afirmación demuestra la relación de los miembros del conjunto con los sindicatos, lo que evidencia la influencia anarcosindicalista que ellos tuvieron.

El objetivo de esta propuesta era llevar el arte y la cultura sin distinción ni ningún tipo de sectarismo. Sin embargo, se pretendía que a partir de las obras las personas pudiesen evidenciar injusticias y cuestionaran su realidad. Cabe señalar que desde el principio el trabajo del grupo no se quedó en aspectos panfletarios. Aunque las publicaciones fueron muy importantes para la organización, no se limitaban al papel divulgativo; indirectamente la agrupación tenía el objetivo de evidenciar las falencias del sistema, rol que no puede alcanzarse solo con la divulgación. Esta labor de difusión y aproximación a distintos espacios puede evidenciarse a través de la estrecha relación que tuvo el conjunto con diversas organizaciones teatrales a nivel continental.[42]

La gira de 1960 fue muy importante, porque consistió en un recorrido por los campamentos mineros de la Corporación Minera de Bolivia (COMIBOL), lo que permitió llevar el teatro hasta los confines más alejados del país. Diversos sectores acomodados no

40 Georg Lukács, *Estética 1*, *La Peculiaridad de lo estético. Cuestiones Preliminares*, Ariel, Barcelona, 1965.

41 Conjunto Teatral Nuevos Horizontes, "Una radiodifusora para la zona sud del país", *Boletín del Conjunto Nuevos Horizontes* (1956), p. 1.

42 Lupe Cajías, *Los caminos de Nuevos Horizontes…*

comprendían cómo los trabajadores de las minas podían apropiarse del teatro, sobre todo de puestas en escena elaboradas y complejas. Para ellos fue difícil concebir que un grupo teatral se insertara en las realidades rurales y mineras de Bolivia.

Mostrar estas realidades molestaba a los dueños de las minas porque permitía a los mineros interrogarse sobre su realidad. Como era de esperarse, los dueños de las minas no estaban de acuerdo con estas expresiones porque entre otras cosas ponían en tela de juicio las condiciones de trabajo establecidas, permitían la formación sindical y cuestionaban conceptos como los de libertad o fraternidad. Además, los preceptos racistas y de distinción de clase eran constantemente cuestionados e interrogados debido al trabajo de la agrupación, lo que incomodó a quienes controlaban el trabajo minero.

Como la propuesta ideológica era implícita, esta no se reflejaba en un adoctrinamiento de los diversos actores. Se buscaba que ellos libremente escogieran su ideología, ya que nada del proyecto tenía la determinación de ser obligatorio y mucho menos impuesto. Aunque en algunas ocasiones esta falta de compromiso y la no imposición ideológica en los jóvenes a largo plazo desencadenó en que no se centraran o desarrollaran a fondo los parámetros de la ideología. Se trataba de buscar el crecimiento personal del individuo y en ningún momento generar un sentido de sometimiento. Su propósito era desarrollar libremente una sensibilización sobre las realidades mineras. En este sentido, el papel de la organización quedaba sujeto a establecer relaciones sociales, lo cual llevaría a que con el paso del tiempo no hubiera un proyecto político en el sentido formal y que con la disolución del conjunto las propuestas anarcosindicalistas no continuaran. Sin embargo, la complejidad del discurso y su análisis quedó plasmado dentro de sus obras.

Es evidente que se necesitaría otro artículo para desarrollar un análisis exhaustivo del mensaje de las obras que presentó Nuevos Horizontes y que se encuentran plasmadas en la revista *Teatro*, pero un ejemplo importante es el analizado por Arraya (2017) sobre

La zorra y las uvas, que se puede resumir en que la propuesta de la obra se centra en la idea de la autoorganización y la crítica a la autoridad, representada por la dificultad de alcanzar las uvas. La zorra, al no poder alcanzar el racimo, renuncia y justifica su fracaso despreciando las uvas, lo que puede interpretarse como una crítica a la sumisión ante la imposibilidad y a la justificación de la derrota. La fábula sugiere que la verdadera libertad reside en la capacidad de cada individuo para buscar sus propios objetivos y no depender de la autoridad o de las circunstancias para lograrlos, incluso si eso implica enfrentar la frustración.[43]

El arte en este caso permitió la autoconciencia y el desarrollo personal e intelectual. Crear un sentido de pertenencia fue un elemento primordial y esencial para Nuevos Horizontes, siendo fundamental su sentido de comunidad y solidaridad, así como la inserción de los jóvenes, cuyo trabajo evidenciaban:

> tratándose de llevar a los trabajadores, que desde oscuros socavones, hacen posible nuestra obra, un espectáculo teatral que sea portador, a la vez que de nuestro afán de divulgación y contacto artístico cultural, de nuestros íntimos deseos promovidos por sentimientos fraternales para compartir con ellos lo que de noble intención poseemos y lo que en promisores sueños abrigamos.[44]

La estructura y propuesta de la agrupación permitieron que su labor social trascendiera las fronteras del panfleto, logrando impactar diversas capas de la sociedad. Siempre mantuvieron una apertura hacia nuevas ideas e integrantes, lo que se tradujo en un sólido apoyo para producir obras de alta calidad. "Las obras debían llegar a todos los centros mineros con la misma exactitud y trabajo que se presentaban en los grandes teatros del mundo, pues para todos, el arte debía ser representado de la misma manera y con la misma pasión".[45]

---

43 Laura Arraya Pareja, *La función social del arte…*

44 Conjunto Teatral Nuevos Horizontes, "Es necesario cumplir un compromiso", *Boletín del Conjunto Nuevos Horizontes* (1958), p. 1.

45 Gisela Derpic y Laura Arraya Pareja, *Liber Forti*, La Paz, 2016.

Uno de los principales medios de difusión de esta labor fueron los boletines y revistas que el conjunto creó, como el periódico *Nuevos Horizontes* y la revista *Teatro*. Estos impresos no solo circulaban en Bolivia, sino también en otros países de América y Europa. El periódico *Nuevos Horizontes* incluía información sobre las giras, críticas artísticas, educación crítica, noticias sindicales y eventos internacionales, mientras que la revista *Teatro* se enfocaba en noticias teatrales globales y la difusión de obras consideradas esenciales. A través de estos medios, no solo compartían sus avances y enfoques artísticos, sino que también promovían una visión del arte como herramienta para cuestionar la realidad y generar cambio.

El impacto de Nuevos Horizontes no se limitó al escenario. También impulsaron la creación de espacios para la difusión de ideas, como la imprenta y librería Renacimiento y el taller La Caverna. En estos espacios se imprimían no solo sus boletines y revistas, sino también obras anarquistas que complementaban su perspectiva crítica y transformadora.

La dedicación de sus integrantes era admirable, como recuerda Forti:

> Me emociono y ahora mismo la mirada se nubla con la recordada visión de todos aquellos compañeros, hermanos, luchando con la luz esquiva de las velas, con la energía del pedaleo y con la habilidad manual diligente para colocar rápidamente el pliego en la minerva y sacarlo más rápidamente, lo hacían, apartados del resto del mundo real, en un empecinamiento tal como si estuvieran forjando un mundo nuevo, en un terreno fantástico.[46]

El compromiso del grupo perduró a través de sus publicaciones, que continuaron apareciendo hasta la década de 1990, cuando Forti mantuvo su labor artística en Cochabamba. Estas publicaciones también reflejaban las realidades mineras y sindicales:

46 Gisela Derpic, *En libertad. Charlas con aquel que está aquí*, El Cuervo, La Paz, 2015, p. 161.

> El sindicato de Trabajadores del Arte, al hacer uso de estas columnas, se complace en saludar fraternalmente al Conjunto Nuevos Horizontes, cuyos miembros lo son también del sindicato, por la feliz idea de contar con un órgano informativo, y al mismo tiempo agradecer el espacio amable que se nos brinda en él, para mantener informada a la opinión pública de nuestra gestión.[47]

La creación de proyectos como la imprenta, la librería y los talleres permitió al conjunto teatral Nuevos Horizontes solventar las giras teatrales y divulgar avances del teatro mundial, así como otras realidades sociales y culturales. Esto resultó crucial para el grupo, ya que les garantizó una independencia tanto ideológica como económica, al no depender de financiamiento externo. La imprenta y la librería también facilitaron la construcción de una amplia biblioteca en Tupiza, desde donde se llevaron libros y obras literarias a diferentes centros mineros.

En Tupiza, además del servicio de biblioteca, se ofrecían talleres para la creación de utilería teatral. A partir de esta experiencia, en 1950 el conjunto emprendió un recorrido por el territorio nacional que incluyó localidades como Uyuni, Quechisla, Chorolque, Chocaya y Guadalupe. Durante esta gira, no solo presentaron sus obras, sino que también organizaron talleres prácticos para que los mineros aprendieran a fabricar utilería. Este proceso convirtió a los mineros en participantes activos y esenciales del trabajo teatral.[48] Este punto también lleva a demostrar su labor anarquista, desde la perspectiva de Calero (2020), quien menciona que las obras se convierten en un ejemplo de acción y solidaridad libertaria, donde sus integrantes son grupos que con escasos medios presentan sus obras.

La cooperación entre el conjunto y los sindicatos mineros fue clave durante esta etapa. Los sindicatos ofrecieron apoyo logístico

47 Conjunto Teatral Nuevos Horizontes, "Una radiodifusora para la zona sud del país", *Boletín del Conjunto Nuevos Horizontes* (1956), p. 1.

48 Laura Arraya Pareja, *La función social del arte…*

sin imponer restricciones ni comprometer la visión del colectivo. Un ejemplo de esta colaboración ocurrió en Telamayu, donde los mineros trasladaron a los actores desde Atocha y facilitaron la presentación de la obra *La zorra y las uvas* con el respaldo del Sindicato de Trabajadores Mineros y Radio Telamayu. El apoyo logístico y la colaboración sindical reflejaban los valores e ideales del colectivo. Este espíritu educativo y transformador se extendió a otros ámbitos, como talleres de música, fotografía, artes plásticas y más, realizados en centros mineros y colegios. Estas actividades rompieron con las barreras de la educación formal, ofreciendo un modelo abierto que cuestionaba la realidad y promovía una formación integral.

Además, la propuesta teórica y educativa del conjunto trascendió fronteras, siendo compartida por organizaciones de toda América Latina. Su enfoque político buscaba desafiar el modelo tradicional de educación, que limitaba el desarrollo crítico de las personas. Este modelo alternativo priorizaba la independencia, evitando padrinazgos políticos o algún tipo de condicionamiento por parte del aparato estatal, el Ejército o la empresa privada. En este marco, la experiencia artística no solo enriquecía la educación, sino que también transformaba la pedagogía y los métodos de enseñanza.

Conclusiones

El arte, y en particular el teatro, permite el desarrollo de conceptos como la libertad, la emancipación y la solidaridad. Estos valores y principios se adquieren al insertarse en las realidades de los trabajadores. Nuevos Horizontes se insertó en un contexto en el que las vivencias de los mineros eran demasiado precarias. No se trató de una plataforma en la que se fomentara un espíritu ideológico y político doctrinario; se trataba de que, a través de cada obra, los espectadores, desde sus perspectivas, reflexionasen, crearan y definieran sus propias categorías y formas de vida.

Podemos considerar este movimiento como anarcosindicalista, por la estrecha relación que existió entre sus miembros con la FOL, la FAD y el Sindicato de Trabajadores por el arte. Además, buscaba la ruptura de preceptos establecidos y la emancipación de los sujetos a través de la apropiación del teatro, siendo estas características propias del anarquismo. No se trataba solo de superar la estética; en el caso de las obras presentadas por Nuevos Horizontes, se evidenciaba cómo el arte puede transformar mediante propuestas educativas innovadoras que se insertan en las realidades sin seguir un panfleto ideológico. A través de su trabajo, el conjunto teatral intentó demostrar que, incluso en un contexto difícil y de constantes cambios, el arte podía desarrollarse y generar significados importantes dentro de la comunidad minera. Esta propuesta fue ampliamente apoyada por los sindicatos, en abierta oposición a los dueños de las minas.

Otro aspecto relevante del legado de Nuevos Horizontes es su contribución al desarrollo cultural de Bolivia. Al recorrer el país y llevar el teatro a regiones a menudo olvidadas, el grupo ayudó a democratizar el acceso a la cultura y a consolidar un sentido de identidad colectiva. Su trabajo evidenció que las expresiones artísticas no solo son un privilegio de las élites urbanas, sino que también pueden y deben ser una herramienta accesible para las comunidades marginadas. Esto permite considerar al conjunto como un teatro anarquista, que fue disruptivo, visibilizó sus obras sin distinción y apoyó a espacios a los que quiso aproximarse.

A pesar de la buena intención de *Nuevos Horizontes* de formar un teatro colectivo, que se apoye en los jóvenes, es evidente que tuvo mucha desorganización, muchas de sus giras no fueron completadas y existió una idealización exacerbada de su labor en su producción literaria. A pesar de su desaparición en 1964 por la persecución de varios de sus integrantes durante la dictadura, Liber Forti intentó varias décadas después seguir con las revistas *Teatro*, pero el alcance no fue similar. Sin embargo, en la actualidad queda todavía una corta memoria de lo que fue el conjunto, que se ve expresada en un memorial realizado el 2019.

Imagen 3
Memorial a Nuevos Horizontes en Tupiza (2019)[49]



En última instancia, la historia de este colectivo teatral subraya la importancia de preservar y valorar el legado cultural que nace de los movimientos sociales. Nuevos Horizontes no solo dejó una huella en la historia del teatro boliviano, sino que también sirvió como un ejemplo de cómo el arte puede desafiar las estructuras de poder y abrir caminos hacia un mundo más justo y equitativo. Su historia inspira a las generaciones presentes y futuras a seguir utilizando la creatividad y la cultura como herramientas para imaginar y construir nuevas posibilidades de convivencia y transformación social.

49 Imagen propia tomada el 2024 en Tupiza.

Una cartografía de teatros universitarios, populares y barriales (Bolivia siglo XX-XXI)

Karmen Saavedra Garfias

Introducción

La presencia del teatro en territorio boliviano, como el índice de esta publicación lo indica, antecede a la fundación de la República. Las historias del teatro durante la Colonia, la República y el Estado Plurinacional son muchas. Por ende, la historia y la historiografía sobre los hechos teatrales en el territorio boliviano son también vastas y amplias. El objetivo de este texto es abordar algunos de esos hechos teatrales mediante la configuración de una cartografía y no desde la historiografía. Jorge Dubatti[1] propone la cartografía como herramienta para los estudios de teatro comparado. Mas en este trabajo, a diferencia del planteamiento de Dubatti, se entiende por cartografía un principio operativo que permite poner en contacto las diferencias sin clasificar los hechos teatrales en apartados estancos. La cartografía permite tratar también con lo efímero del hecho teatral. El hecho teatral, en tanto acontecimiento, es efímero

1 Dubatti entiende por cartografía una superposición de mapas de territorialidades para poder pensar de manera más compleja los campos teatrales. Y entiende la territorialidad como la relación compleja de los siguientes niveles: geográfico, histórico, cultural, la subjetividad. Véase más en Jorge Dubatti, *Cartografía teatral: Introducción al teatro comparado*, Atuel, Buenos Aires, 2008.

porque su repetición está abierta siempre a nuevas circunstancias que impiden la captura absoluta de su acontecer. Por último, la cartografía posibilita abordar lo inasible de la realidad y el desfase entre la realidad y sus representaciones. Los mapas, sean estos geográficos o de otra índole, son proyecciones, representaciones y construcciones; no maquetas o miniaturas realistas del mundo. La cartografía como dispositivo permite configurar las múltiples realidades en perpetuo movimiento en las que están insertos los fenómenos teatrales y ocuparse de ellos sin fraccionarlos porque toma en cuenta lo multiescalar, sus diversos grados de complejidad y sus dinámicas aceleradas. A lo largo del texto se cartografiarán mapas (conexiones) que permitan el desplazamiento de un punto a otro y que desafíen la mirada apolínea del conocimiento sobre los teatros universitarios, populares y barriales. Farinelli[2] afirma que el ser humano cartografía el mundo en un intento de captar la realidad en la que vive. Por lo mismo, la cartografía exige un desplazamiento de uno mismo para no aplanar la multiplicidad de sentidos y usos de los mapas. En la cartografía de los hechos teatrales la historia, lo político, lo económico, lo religioso y lo social dejan de ser solo contextos y trazan campos de intención, acción para configurar mapas de itinerarios, de territorios discursivos y de localizaciones de prácticas teatrales. La finalidad de este texto es trazar líneas mediante la exploración y la experimentación porque un mapa es siempre provisorio; en el plano que traza queda algo siempre por explorar.[3]

La cartografía responde a la necesidad de transformar la esfera tridimensional en la que discurren los hechos teatrales a un plano en el cual la acumulación de datos y los territorios teatrales son planteados como preguntas y problemas. Por ello, la cartografía nunca es una imagen fiel del territorio, sino una construcción que permite indagar y descubrir otros vínculos no dados en los datos de origen.

---

2 Franco Farinelli, *Del mapa al laberinto*, Editorial Icaria, Barcelona, 2013.

3 Gilles Deleuze, Entrevista con Christian Descamps, Didier Eribon y Robert Maggiori, *Liberation*, 23 de octubre de 1980 en http://ysinembargo.com/uebi/2007/05/Deleuze-entrevista-sobre-mil-mesetas/

¿Qué son los territorios? Se puede entender a los territorios como espacios y lugares multi-escalarmente conectados. Los territorios teatrales son también lugares y espacios multi-escalarmente construidos que en su hacer generan vínculos, ensamblajes, articulaciones con otros territorios que pueden ser físicos y visibles, físicos mas no visibles, imaginarios, evocativos, reminiscentes. Los territorios teatrales están siempre en interacción con otros territorios que pueden ser geográficos, políticos, económicos y afectivos.

En ese sentido, la cartografía funge como arte de trazar conexiones que devienen en constelaciones ontológicas, epistemológicas, estéticas y políticas. El ejercicio cartográfico muestra que el hacer teatral no solo está vinculado al ámbito de la ficción y del arte pues es constitutivo de realidades y es constituido por realidades multiescalares en las que se manifiesta y con las que interactúa.

La cartografía del hecho teatral no se opone a la historiografía, la complementa porque es bueno y necesario que a una cartografía anteceda una historiografía. En el caso de la cartografía de los teatros universitarios, barriales y populares le anteceden varios libros, boletines que se ocupan de las historias y del ordenamiento de las mismas.[4] En textos historiográficos han sido expuestos en detalle datos de estas tres manifestaciones teatrales concernientes a fechas, nombres de actores, actrices, directores, dramaturgos, título de obras, lugares de las presentaciones, etc. Existen varios libros historiográficos referentes a una de las tres manifestaciones teatrales y testimoniales. Uno de esos libros relevantes para esta cartografía es *El tropel del grillo: crónicas de un teatro oculto*, *teatro popular*, *política y educación* escrito por Freddy Amusquivar. Este

4 Véase Freddy Amusquivar, *El tropel del grillo: crónicas de un teatro oculto*, *teatro popular*, *política y educación*, Universidad pedagógica, Ministerio de Educación, La Paz, Bolivia, 2017; René Hohenstein, *Historia del teatro en Santa Cruz*, La Hoguera, Santa Cruz, Bolivia, 2010; Raúl Rivadeneira, *Historia del TEU*, Ediciones Signo, La Paz, Bolivia, 1999; Karmen Saavedra Garfias, *Memoria y testimonio del movimiento de teatro popular en Bolivia: 1983-2003*, CEAA, La Paz, Bolivia, 2003; ídem, *Teatros universitarios en Bolivia. Entre la universidad con teatro y el teatro sin universidad*, Editorial Académica Española, Erfurt, Alemania, 2017.

libro entrelaza lo anecdótico, lo testimonial, lo autorreferencial y lo histórico. Amusquivar relata a lo largo del libro experiencias de teatro popular y reflexiona sobre los principios pedagógicos, éticos y políticos de esa forma de hacer teatro, así como sobre las nociones de lo popular que despliega ese modo de hacer teatro. En ese sentido, este texto configura dos cartografías: una que traza mapas de los escenarios, territorios, deseos, afectos que determinan el recorrido de cada una de estas tres manifestaciones teatrales. Y otra cartografía del archivo, el registro, la historiografía sobre estas manifestaciones teatrales. ¿Cómo se accede al pasado de lo efímero, lo irrepetible, lo transitorio del teatro como evento?

Escenarios de los teatros populares, teatros universitarios y teatros de los barrios

En este apartado me dedicaré a realizar una breve descripción de los escenarios en los que se presentan las tres manifestaciones teatrales que ocuparán la atención a lo largo de este trabajo. El vocablo escenario no solo remite a la tarima en la que las funciones de teatro discurren. Diana Taylor[5] propone una construcción teórica en torno al escenario para poder trabajar las múltiples relaciones enunciativas y performativas del acontecimiento teatral. Dicho constructo teórico, al igual que un mapa, permite detenerse en los entramados en los que opera cada grupo de teatro. Permite a la vez identificar las espacialidades y temporalidades de cada función-presentación teatral. Por último, los escenarios hacen posible identificar los vínculos, las relaciones y articulaciones que generan las producciones teatrales, así como las que las producciones teatrales generan. Cabe aclarar que cada una de estas tres manifestaciones teatrales no responden a una sola forma, estilo, estética o género teatral. Al contrario, cada una es en sí una constelación de constelaciones o un atlas de mapas. Por lo mismo, nos referimos a teatros

5 Diana Taylor, *El archivo y el repertorio, el cuerpo y la memoria cultural en las Américas*, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, Santiago, Chile, 2015.

universitarios en lugar del teatro universitario, a teatros populares en lugar del teatro popular y a teatros de barrios en lugar del teatro de barrio. Lo que los agrupa no es la homogeneidad, sino los principios y los vínculos con las instituciones que determinan un modo u otro de hacer teatro. Los principios no abarcan solo el ámbito de la estética y la ética, abarcan diversos aspectos que van desde las utopías sociales hasta proyecciones meramente personales. Aunque en este trabajo no me ocupo de las otras manifestaciones de teatros en Bolivia, como son los teatros de entretenimiento, los teatros independientes y los teatros profesionales, es imposible no referirse a ellos al indagar y trazar líneas de contacto de los teatros populares, universitarios y barriales.

¿Qué son los escenarios y cómo estos permiten abordar la cartografía de las producciones, presentaciones, manifestaciones y vinculaciones teatrales? Los escenarios nos permiten recordar que las manifestaciones teatrales no son separables de los constructos sociales en los cuales participan o de las conexiones multiescalares de las cuales son parte. Para Diana Taylor,[6] los escenarios estructuran nuestro entendimiento y acosan nuestro presente porque hacen visible lo que ya estaba ahí. Los escenarios refieren siempre a algo que se muestra o acontece por segunda vez y nunca por primera; hacen referencia a la repetición y la rememoración, por eso preceden a los guiones y permiten finales posibles. Lo más importante es que los escenarios tienen significado situado, dado que toda escena presenta ambientes altamente codificados. El lugar nos permite pensar en las posibilidades de la acción, pero la acción también define el lugar. Por lo mismo, el espacio es siempre un lugar practicado.

Los teatros populares, a diferencia de los teatros universitarios y los teatros de barrios, no mantienen referencias específicas con lo institucional, como sería la universidad, ni con lo geográfico, como serían los barrios. Lo popular es más bien un adjetivo que puede ser añadido a ambas manifestaciones teatrales o presentarse independiente de ellas. En la cartografía, para referirme a los

6 Ibídem.

teatros populares, añadiré el término de base. Ese añadido es para diferenciarlos de otro tipo de teatros populares más comerciales. El término de base refiere a los múltiples vínculos del teatro con gente de base, con la que por un lado se hace teatro y, por otro, para quien se hace teatro. Definir el sentido de popular de los grupos de teatro popular de base no es fácil porque lo popular asociado al teatro conlleva en sí un entramado polisémico. Popular podría referirse a un determinado pensamiento que emerge de una determinada relación espacial entre centro y periferia, una forma particular de producir en oposición a la producción del teatro comercial,[7] una forma de entender los espacios destinados al arte y la cultura o una procedencia. De acuerdo con las definiciones de los teatristas protagonistas de esta manifestación teatral,[8] lo popular describe una forma de operar en la organización, creación, presentación y circulación de lo teatral con la finalidad de que todos puedan acceder a través del teatro a la transformación de una forma de vida hacia otra considerada mejor. El punto de partida del hecho teatral en el campo de lo popular está en el compromiso político y social con esa transformación que se opone a las convenciones hegemónicas de una manera de pensar, sentir y hacer teatro. Los teatros populares de base, dicho de manera sucinta, comparten el principio de construir y proponer sentidos contra-hegemónicos mediante prácticas comunitarias como son el teatro de grupo, la investigación-acción y la creación colectiva. La creación colectiva en relación con estos grupos de teatro es un tipo de metodología de investigación de la historia, memoria, ideas, problemas sociales,

7 Aquí hay que diferenciar cuando lo popular está asociado con lo colectivo o comunitario y cuando lo popular está asociado a lo empresarial o a la producción destinada a una masificación de público. Lo popular en el primer caso hace referencia a un modo artesanal de producción tanto de la escenificación como de la función teatral. Las funciones teatrales al llevarse a cabo en barrios periféricos están, a la vez, articuladas a lo social y político. El nominativo popular en el segundo caso hace referencia a producciones masivas, comerciales y enfocadas en llegar a públicos masivos para que la función teatral sea rentable.

8 Véase más en Karmen Saavedra Garfias, *Memoria y testimonio del movimiento de teatro popular en Bolivia: 1983-2003*, CEAA, La Paz, Bolivia, 2003.

culturales o políticos de los mismos implicados en el hecho teatral. Y no solo una forma artística de crear historias y situaciones escénicas.

Como se verá más adelante, los teatros populares de base han estado estrechamente vinculados, en ciertos momentos, con los espacios universitarios y con los espacios barriales. Sin embargo, no todos los teatros universitarios ni todos los teatros barriales pueden ser considerados populares. Esa es una razón para que los teatros populares sean configurados como otra manifestación teatral distinta a la de los barrios y a la universitaria. Durante las décadas de los años sesenta, setenta y ochenta la actividad de los teatros populares, a lo largo del país, ha sido tan intensa que se puede hablar muy bien de ellos como un movimiento de teatro que ha articulado varios campos de acción, como el social, el económico, el político, el artístico y el cultural. Para comprender mejor las dinámicas de formación, creación y difusión del movimiento de teatro popular de base es necesario recurrir al concepto de escenarios. Los escenarios, a diferencia de los contextos, obligan a prestar atención a todos los aspectos que intervienen durante una función de teatro y no solo centrarse en el tema o tipo de puesta en escena. Los espectadores frente a un escenario deben operar de manera crítica y autorreflexiva, discerniendo y lidiando con las dinámicas desplegada por los actores, al ser estos por un lado presencia social y presencia ficcional, es decir persona y personaje. Más aún cuando en el teatro popular de base con frecuencia los actores son a la vez espectadores y los espectadores son a la vez actores.

Las ideas de que lo popular emerge como respuesta a la hegemonía o como algo que surge al margen de un centro hacen que lo popular tenga solo sentido cuando se identifica lo hegemónico y lo que configura el centro. El Teatro Municipal delimita el centro y los barrios la periferia. En el Teatro Municipal de la ciudad de La Paz cobró protagonismo un grupo de actores y actrices a la cabeza de Raúl Salmón a fines de los años cuarenta. Este grupo denominó teatro social a su propia forma de hacer teatro en referencia a los temas representados y al tipo de público a quien iba dirigido. Este teatro social, a lo largo de los años, fue ganando prestigio como teatro popular costumbrista o como teatro nacional o teatro

social. El nominativo de popular fue asignado específicamente por los personajes populares representados por primera vez en un escenario. Para Salmón, el teatro que hacía era una expresión de teatro naturalista, acorde con las necesidades del momento, y que no trataba de fotografiar la realidad, sino de exponer denuncias sociales.[9] Pero no solo estos personajes estaban ausentes de los escenarios artísticos de la ciudad, sino también las personas a las que hacían alusión los personajes. De ese modo, en pleno centro de la ciudad tuvo lugar el inicio de una disputa vigente hasta hoy entre ese tipo de teatro aferrado a denunciar costumbres sociales mediante la exacerbación del melodrama o la comedia simplista y otras manifestaciones de teatro como los teatros universitarios, los teatros de barrio, los teatros populares y los teatros autodenominados independientes.

Con cada una de esas manifestaciones teatrales surgieron también nuevos públicos. El público del teatro de Raúl Salmón, a diferencia de otros públicos, fue quien disputó significativamente espacios hasta entonces destinado a la élite criolla paceña. Ese público estaba conformado en su mayoría por personas migrantes del área rural con cierto poder económico.[10] A diferencia de los grupos de teatro del movimiento de teatro popular de base, esta manifestación teatral asumió a cabalidad las estrategias y formas de producción teatral de las compañías de teatro hegemónico que le antecedían, las cuales asumían una estructura y organización típica del teatro comercial de las grandes capitales latinoamericanas y europeas. De ahí que hasta el día de hoy mantengan el nominativo de compañía teatral, al igual que la estructura jerárquica de los integrantes: dramaturgo, director, actores y técnicos. En este texto no me ocuparé de esta manifestación teatral que en sí misma requiere otro apartado por lo compleja, dinámica y polémica que es

9 Raúl Salmón, "150 años de actividad teatral, en la edición Homenaje al sesquicentenario de la fundación de la República de Bolivia, 1825-1975", *El Diario*, 6 de agosto de 1975.

10 Cabe aclarar que durante los años cuarenta y cincuenta no cualquier migrante podía adquirir una entrada al Teatro Municipal de la ciudad de La Paz.

su presencia en la historia y la cartografía del teatro en Bolivia. Pero ha sido necesario nombrarla para distinguir a esta manifestación teatral del teatro popular de base con vínculos y ensamblajes con los teatros universitarios y con los teatros de los barrios.

Dispuestos en un orden cronológico, los teatros universitarios anteceden a los teatros populares de base y a los teatros de barrios. El factor común que comparten estas tres manifestaciones teatrales es que las tres surgen y emergen en respuesta a ciertas contingencias socio-políticas y en oposición clara a otras manifestaciones teatrales.

El teatro y las universidades

Raúl Rivadeneira, historiador del primer taller de teatro universitario de la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA), indica que "La mayor motivación de los fundadores del Teatro Experimental Universitario pudo haber sido la necesidad de contar con un espacio de recreación artística para alejarse un tanto de la cruda e irracional realidad".[11] Con cruda e irracional realidad se refiere a la situación política por la que el país estaba atravesando durante la Revolución Nacional de 1952 protagonizada por el Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR). El Teatro Experimental Universitario (TEU) debuta el 19 de agosto de 1953 con la presentación de fragmentos de varias obras en el Teatro Municipal de la ciudad de La Paz. Según Rivadeneira, la creación del TEU fue producto de la pasión que sentían profesores y alumnos de la universidad por la lectura de textos dramáticos y la interpretación de los mismo, primero como parte de un acto para las fiestas de aniversario de la Carrera de Derecho y luego como elenco permanente. En Rivadeneira se lee que el entonces rector de la universidad, Dr. Pedro Valdivia, señaló que el TEU obedecía a un programa de extensión cultural de la UMSA y que la creación

11 Raúl Rivadeneira, "Breve historia del Teatro Experimental Universitario", *Ciencia y Cultura*, 20 (2008), p. 91.

del TEU por parte de los profesores y los estudiantes fue también una decisión política a pesar del intento de alejarse del ambiente político del momento y de no querer asumir una postura política con un grupo u otro. "En momentos en que reina la intolerancia política, el arte se convierte en un precioso refugio, en un remanso para el espíritu".[12] Cabe aclarar que durante la década de 1950 los estudiantes y profesores universitarios pertenecían a familias social y económicamente privilegiadas sin vínculos migratorios rurales.

En cuanto a la división que Rivadeneira hace entre intolerancia política y arte, no contempla que todo hacer teatro es siempre político dado que el hacer teatro comprende la conformación de un grupo, la selección de texto a ser interpretado o la creación de una puesta en escena y sobre todo los lineamientos para establecer la co-producción entre actores y espectadores que da lugar al acontecimiento teatral. En todo ese hacer está implícita la conformación de múltiples comunidades y la configuración de múltiples lugares. Ese hacer en tanto proceso social se vuelve político porque durante las funciones de teatro se despliegan relaciones de poder entre actores y espectadores, perspectivas de percepción que devienen en persuasiones que proyectan determinados comportamientos. Durante una función de teatro siempre tienen lugar variadas relaciones entre actores y espectadores como ser sistemas tradicionales de percepción, convenciones, acuerdos, puntos de vista, valores, al igual que relaciones de poder que pueden ser alteradas o renegociadas.[13] Por lo tanto, el teatro universitario, como cada manifestación teatral, tiene en sí una relevancia política, lo que no implica que cada grupo de teatro universitario tenga una afiliación a un partido político.

Cada elenco y grupo de teatro universitario, al hacer teatro, también asume, corporaliza y difunde un discurso sobre lo teatral, lo artístico, lo actoral, lo dramatúrgico y sobre la configuración de públicos. Más aún en el caso del teatro universitario: por estar

12 Ibídem, p. 91

13 Véase más en Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, Atuel, Buenos Aires, 2012.

vinculado a una institución de educación son más evidentes las consonancias y/o disonancias con otros discursos artísticos y planteamientos pedagógicos en torno a los fines que debe guiar la práctica teatral. Cada grupo de teatro universitario, como se verá más adelante, es productor y producto del entretejido que sus propios miembros tejen con posiciones ante lo artístico, lo político y lo pedagógico.

Los escenarios, como unidad de análisis, al plantear una perspectiva en la que la repetición se hace evidente como estructuras o fórmulas, permiten identificar ciertos resultados percibidos como tradición, cambios o parodias, dando lugar a estereotipos o a nuevos horizontes.[14] Los escenarios no funcionan sin poner de manifiesto la repetición y la repetición escénica no es posible sin los escenarios. Precisamente, la interdependencia entre escenario y repetición permite identificar a lo largo del tiempo convergencias y divergencias entre los diferentes grupos de teatro universitarios. Las motivaciones, los propósitos e intereses de los diferentes talleres de teatro dependientes de las universidades estatales y de las universidades privadas han sido muy variados a lo largo de los años.[15]

Hoy en día varias universidades públicas y privadas ofrecen talleres de teatro a modo de atraer a estudiantes interesados en la actuación y mediante ella desarrollar técnicas de proyección personal útiles para el mercado laboral. La oferta de talleres de teatro en las universidades privadas suele ser un factor decisivo para algunos estudiantes al momento de optar por una u otra universidad.

El TEU durante los años cincuenta y sesenta tuvo un gran impacto en la conformación y formación de un público interesado en crear vínculos estéticos y afectivos entre la escena nacional, las vanguardias históricas europeas y la producción teatral internacional

14 Diana Taylor, *El archivo y el repertorio, el cuerpo y la memoria cultural en las Américas*, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile, 2015.

15 Véase más en Karmen Saavedra Garfias, *Teatros universitarios en Bolivia. Entre la universidad con teatro y el teatro sin universidad*, Editorial Académica Española, Erfurt, Alemania, 2017.

de la época. Estos vínculos se materializaron poniendo en escena obras de dramaturgos renombrados europeos, latinoamericanos y estadounidenses. Por esa razón se considera al TEU una especie de ventana al mundo, ya que en ese tiempo en el ámbito teatral paceño dominaba la comedia de enredos y el teatro popular costumbrista. Debido a eso podría afirmarse que ningún taller de teatro universitario tuvo tanto impacto como el TEU, pero esa afirmación sería una falacia, puesto que, si se retoma el escenario como unidad mínima de análisis, es necesario considerar las relaciones metonímicas que establece el escenario con la escena que evoca, representa, presenta y coproduce con el espectador. Los lugares, los escenarios, donde se llevan a cabo las funciones de teatro, así como los lugares escenificados y las temporalidades de la escena nunca están libres de historia y práctica social. En cada década o periodo político los talleres de teatro en las universidades generan diálogos propios con su espacio-tiempo e interactúan con su entorno permitiendo que acontezcan diversos ensamblajes políticos, artísticos, sociales, culturales, económicos y emotivos. La relevancia de los teatros universitarios a lo largo del tiempo ha estado y está en los diálogos, debates, alianzas que propicia con el entorno social, político, pedagógico y estético. Por ello, no es casual que una de las motivaciones para fundar el TEU hayan sido las ansias de renovación y el rechazo claro y contundente a la militancia política, en un momento de la historia del país en el que predominó el arte con contenido social y político con cierto enfoque propagandístico.

El TEU, durante las décadas de 1960 y 1970, ofreció a su público –que a lo largo de 17 años creó, conformó y sostuvo– un repertorio que contemplaba el existencialismo filosófico de Jean Paul Sartre, Samuel Beckett y el planteamiento del absurdo de Ionesco entre otras tendencias europeas del momento. Pero también escenificaron el sueño americano mediante la dramaturgia estadounidenses del neorrealismo. El registro de las presentaciones del TEU y los comentarios que Rivadeneira rescata en su libro dan a entender que el trabajo de mesa y de montaje de cada una de las obras ha implicado para los integrantes del taller discusiones

filosóficas y estéticas. Al parecer, cada función de teatro era una especie de cátedra abierta y una posibilidad para espectar la teatralidad de lo humano. A pesar de que el TEU se declaró apolítico puso en escena varios textos de la dramaturgia universal con contenido político como *Intriga y amor* de Friedrich Schiller, *Muertos sin sepultura* de Jean Paul Sartre, *La zorra y las uvas* de Guillermo Figueiredo entre otros.

El TEU durante esos años dinamizó y estableció las coordenadas de la escena teatral de la ciudad de La Paz. El TEU quería generar otra sensibilidad artística y otro pensamiento más existencialista, poético y filosófico a partir de las presentaciones teatrales. "En cuanto a misión, el TEU se había fijado la de llevar al público obras de teatro de valor universal por su calidad estética, su fuerza de entretenimiento y su mensaje cultural. Era difícil, pero no imposible, la tarea de reeducar el gusto de un público cautivo de la chabacanería que reclamaba el rótulo de 'Teatro social'".[16] Para el TEU los vínculos entre arte y realidad estaban enmarcados en lo que Mandoki[17] llama el dilema de elevar a las masas hacia el arte o bien bajar este a las masas. Un dilema frecuente y compartido también por los teatros populares y los teatros de barrio porque se quiere transformar la realidad mediante el arte creyendo que el espectador, el público, no tiene un juicio y un mundo propio de ideas sobre la realidad social de la que es parte.

Los objetivos del TEU de reeducar al público de teatro se cumplieron durante los primeros años a cabalidad porque se consolidó un público intelectual disonante con los cambios propiciados por las políticas culturales y sociales del MNR. El otro público, ajeno a esa intelectualidad, tenía la urgencia de encontrar un lugar en el proyecto de lo nacional y reorientarse ante los procesos de modernización de la vida social, donde la televisión empezaba a configurar nuevos vínculos con el espacio público. En cuanto a la crítica periodística, no todas sintonizaban con las propuestas teatrales de

16 Raúl Rivadeneira, "Breve historia del Teatro…", p. 93.

17 Kathya Mandoki, *Estética cotidiana y juegos de la cultura*, Prosaica Uno, 2008, Siglo XXI, México D. F.

esa época. Luis Llanos Aparicio, al referirse al teatro paceño de la década de 1960 señala que en el teatro hay una tendencia fuerte de extranjerización, "[…] el teatro no tiene conexión con la vida social del país […]. Nos recreamos y presenciamos argumentos fútiles, enervantes, cargados de disquisiciones filosóficas a lo Sartre u otros existencialistas de una Europa civilizada y aburrida con sus problemas".[18] Aunque Aparicio no menciona directamente al TEU, por las referencias se puede deducir que su crítica iba dirigida a las elecciones temáticas y de puesta en escena del TEU.

En cuanto a técnica actoral, los integrantes del TEU trabajaban básicamente con los planteamientos de Konstantin Staniwslaski, que en esos años estaba revolucionando las ideas que se tenía de interpretación del personaje y de puesta en escena. El TEU, en lo referente a lo organizativo y a la producción, fue en contra del modelo empleado por las compañías de teatro que solían presentarse principalmente en el Teatro Municipal, en el Cine Teatro París y en el Cine Teatro Princesa. En el TEU todos tenían que asumir tanto los roles principales, secundarios como los oficios técnicos. Todos aprendían técnicas de actuación, de iluminación, sonido y a diseñar vestuario. Si bien el TEU innovó el ámbito teatral en lo organizativo y creativo, no sucedió eso con lo administrativo porque mantuvo la estructura jerárquica de un directorio y un director de escena. Durante esos años, el TEU participó de varios concursos y festivales, pero también organizó festivales en los que participaron grupos de teatro formados en colegios. Uno de los grandes anhelos del TEU y de su directiva fue fundar una Escuela de Arte Escénico. Ese anhelo ha sido una constante en casi todos los sucesivos talleres de teatro de la UMSA sin la posibilidad de realizarse hasta el día de hoy.

La década 1960 fue la mejor etapa del TEU porque a nivel nacional fue una década de muchos festivales de teatro organizados en diferentes ciudades del país. Estos festivales de teatro

18 Luis Llanos Aparicio, s/t, transcripción de su intervención en el I Simposio de Teatro, organizado por Guido Calabi, director de Extensión Universitaria el año 1974.

estaban abiertos para cualquier grupo de teatro sin especificación alguna. En ellos participaron grupos de teatro de colegios, los teatros universitarios y otros grupos independientes. Para Mario T. Soria, "El objetivo [de los festivales] era crear un teatro nacional que siguiera las corrientes literarias del teatro moderno europeo y norteamericano. Teatro existencial, surrealista, del absurdo, de 'shock', etc.".[19] En la ciudad de La Paz esos festivales fueron fortalecidos por el trabajo de difusión y formación que hizo el TEU.

Paralelamente a las actividades teatrales del TEU, en otras ciudades estaban otros talleres experimentales de teatro universitario como el de la ciudad de Sucre de la Universidad San Francisco Xavier, el de Cochabamba de la Universidad Mayor de San Simón bajo la iniciativa de Yolanda E. de Rivas, el Teatro Experimental Universitario fundado por Humberto Parada Caro en 1958 en Santa Cruz y el taller de teatro de la ciudad de Oruro dependiente de la Universidad Tĕcnica de Oruro. La presencia de los talleres de teatros universitarios consolidó en apariencia un público esencialmente académico y universitario. Durante esos años, fueron también muy intensas otras experiencias de teatro bastante innovadoras en la escena del teatro en Bolivia, tal es el caso del Colectivo Nuevos Horizontes, la Compañía de Teatro Nacional, Teatro Estudio y otras.

¿Y qué opinión se tenía de las universidades durante esos años? Según Alfonso Velarde,[20] militante de Partido Obrero Revolucionario (POR), la universidad estaba ocupada y controlada por parte de la masonería reaccionaria y la derecha más conservadora durante el Gobierno de René Barrientos Ortuño (1964-1969). En agosto de 1966, Ernesto *Che* Guevara ingresa a Bolivia y en octubre de 1967 suceden los primeros enfrentamientos entre la guerrilla formada por el *Che* y los militares. Los militares capturan y asesinan al *Che* a fines de 1967 en Ñancahuazú. Probablemente, tanto

19 Mario T. Soria, *Teatro boliviano en el siglo XX*, Casa Municipal de la Cultura "Franz Tamayo", La Paz, Bolivia, 1980, p. 77.

20 Alfonso Velarde, "La revolución universitaria de 1970", en https://semanarioaqui.com/index.php/nuestra-tierra/3765-la-revolucion-universitaria-de-1970

la guerrilla en Bolivia como mayo del 68 en París influenciaron en la orientación política de los estudiantes universitarios de La Paz, ya que en abril de 1970 tuvo lugar la revolución universitaria en la UMSA. Los universitarios intervinieron la universidad por considerarla servil al poder de turno, imperialista, anti-popular y estar alineada a la ideología de la academia conservadora. En cada facultad se conformó un Comité Revolucionario y se hizo un veto político a los docentes que tenían relación con el barrientismo y la masonería. A consecuencia de la revolución universitaria se instituye el co-gobierno paritario docente-estudiantil y se convoca a elecciones para elegir al ejecutivo de la Federación Universitaria Local (FUL). Pero no solo la Universidad fue intervenida, la misma suerte corrió el TEU. A decir de Medinaceli,[21] la nueva generación estaba cansada de los cánones literarios y la diplomacia política de los antiguos miembros del TEU, por eso, conforman un comité revolucionario integrado por Sergio Medinaceli, Guido Arze, Juan Jauregui y otros para asumir las riendas del taller de teatro universitario. El comité opta por un cambio de nombre y el Teatro Experimental Universitario (TEU) pasa a llamarse Teatro Universitario San Andrés (TUSA). Guido Arze argumenta que los jóvenes universitarios del TEU estaban molestos con los antiguos integrantes porque la mayoría ya había concluido sus estudios universitarios y ya ejercía su profesión. Pese a ello, seguían dirigiendo el taller sin tomar en cuenta las expectativas de los otros que sí eran universitarios.

El inicio y el fin del TEU, muy a su pesar, estuvo vinculado a lo político. Paradójicamente, los motivos de su origen, casi veinte años después, fueron causas para su fin, porque para la nueva generación del TEU era impensable hacer teatro sin a la vez hacer política.

Precisamente por eso, Guido Arze indica que la intervención al TEU no fue solo una reivindicación artística, sino también política. "Cuando uno cambia las estructuras debe también cambiar el nombre. Del Teatro Experimental Universitario nace el Teatro

21 Sergio Medinaceli, "El taller de teatro universitario y su proyección el año 80", ponencia en II Simposio de Teatro, La Paz, 1982.

Universitario de San Andrés. Y el TUSA se convierte también en el brazo armado de la universidad".[22]

El 7 de octubre de 1970, el general Juan José Torres juró a la Presidencia delante del pueblo que estaba reunido en la plaza pública y propuso un co-gobierno paritario con dirigentes de la Central Obrera Boliviana (COB), formando un gabinete de intelectuales y militares. El TUSA presentó para ese evento político *Soldados*, a decir de Sergio Medinaceli,[23] integrante del comité revolucionario y fundador del TUSA. *Soldados* fue una adaptación libre hecha por el colombiano Carlos José Reyes de la novela de Álvaro Céspedes Samudio y dirigida por Guido Arze y por el peruano Guillermo Tarazona. *Soldados* fue estrenada en el Paraninfo Universitario y presentada en el marco de la Asamblea del Pueblo. Posteriormente, se presentó en pueblos aledaños al lago Titicaca, entre ellos Achacachi, y en diferentes minas. Según Jauregui,[24] "*Soldados* relata la vida de unos conscriptos reprimiendo una huelga campesina […] se plantea [temáticamente] una revisión de la conciencia de dos conscriptos […] como [que] del otro lado puede estar mi papá o mi mamá, es justo o no es justo lo que piden los campesinos, ¿qué hago yo aquí con un fusil y un uniforme?". Jauregui recuerda que la función de teatro terminó ocasionando disputas en la comunidad de Achacachi, pues el público celebró inmediatamente un mitin en la plaza e intentó obligar al Ejército a dejar libres a los conscriptos argumentando que sus hijos debían dejar el cuartel y este tenía que ser cerrado. Para Medinaceli, la obra no gustó en Achacachi, pero sí en las minas. Arze coincide con Medinaceli y relata que, luego de la presentación de *Soldados* en Achacachi, tuvieron que huir porque el público quería lincharlos debido a que en la obra se

22 Guido Arze, "Los aportes del Teatro Experimental Universitario al teatro boliviano" en *Teatro y Sociedad en América Latina*, Fundación Simón I. Patiño, La Paz, 2004, p. 48.

23 Sergio Medinaceli en Erika Andia, *El discurso teatral de los grupos de teatro universitarios durante el primer gobierno de Banzer* (tesis de licenciatura), Departamento de Ciencias de la Comunicación Social, Universidad Católica, La Paz, 2000, p. 146.

24 José Jaureguí en Erika Andia, *El discurso teatral*…, p. 147.

hablaba del derecho del obrero a la propiedad de la tierra. Guido Arze recuerda que, para los campesinos de Achacachi, era absurda e inviable la anulación de la propiedad privada porque ellos recién con la Revolución del 52 fueron titulares de sus tierras.

Los integrantes del TUSA buscaron y encontraron otros senderos estéticos, éticos, políticos y organizativos. Por lo mismo, se puede aseverar que su relevancia en el panorama teatral paceño estuvo, por un lado, en la experimentación y en proponer nuevas técnicas de formación actoral para dar lugar a innovativos modos de puesta en escena. El repertorio del TUSA da cuenta de ello. Por otro lado, en lo social y pedagógico, consiguieron llevar el teatro más allá de los recintos universitarios y salas oficiales mediante su programa: circuitos populares de educación artística. Y en cuanto a lo político, como asevera Guido Arze, "Éramos paramilitares de izquierda y cuando había un problema salíamos a pelear a las calles con armas, y cuando teníamos que pelear con la palabra lo hacíamos en el escenario".[25] Ese engranaje entre arte, política, militancia, formación y difusión señaló en su momento un sendero nuevo y distinto del hacer teatral. Al igual que sucedió con el TEU, una posición política vinculado al arte y la sociedad da lugar al origen y fin de un proyecto teatral. El 21 de agosto de 1971, el golpe de Estado cívico militar del general Hugo Banzer Suárez, que duró hasta 1978, intervino las universidades y el TUSA. La mayoría de los integrantes del TUSA se refugiaron en los ambientes de la Alianza Francesa y ahí formaron el elenco de Teatro de la Alianza Francesa (TAF). Varios exintegrantes del TUSA posteriores miembros del TAF continuaron con una actividad teatral fructífera como teatro independiente incluso durante el Gobierno militar de Hugo Banzer Suárez.

El taller de teatro de la Universidad Católica Boliviana "San Pablo" juega también un rol importante en la formación actoral, en la motivación para la profesionalización y especialización teatral y en la continuidad del teatro universitario porque posibilita indagar en otras líneas artísticas, sociales y políticas distintas a las

25 Guido Arze, "Los aportes del Teatro Experimental Universitario…", p. 48.

marcadas por el TEU y el TUSA. A partir de la década de 1990 hasta el día de hoy, una gran parte de la gente que intenta dedicarse al teatro profesionalmente ha formado parte del taller de teatro de la Universidad Católica por largos o breves periodos.

Los teatros de barrios y las parroquias

Para muchas compañías de teatro provenientes de Argentina, Chile, España y La Paz hacer funciones de teatro en las minas resultaba bastante lucrativo durante las décadas de 1950 y 1960. Para otros grupos de teatro, como Nuevos Horizontes, hacer funciones de teatro en minas, pueblos y barrios era parte de su programa y compromiso social y político. En esa misma línea, a fines de los sesenta, aparecieron las primeras experiencias de teatro en los barrios y en comunidades rurales. Pero es necesario marcar la diferencia entre hacer funciones de teatro en las minas, barrios, comunidades y hacer teatro con la gente de esos territorios.

En la ciudad de La Paz, antes de que ocurriera el golpe de Estado de 1971, grupos de teatro como Naira, Causa, TUSA fueron abandonando poco a poco el centro de la ciudad (la hoyada, como se conoce a La Paz), para hacer funciones de teatro en otros espacios y ante otro público y, en lo posible, empezar hacer teatro con otra gente. Así lo expresa Gonzalo Guzmán, integrante del teatro Naira, en una entrevista con Freddy Amusquivar: "estábamos respondiendo, como jóvenes, a una situación completamente anquilosada… Nosotros estábamos en los setenta, donde queríamos que el mundo venga a Bolivia o Bolivia vaya al mundo".[26] Los integrantes del TAF, exintegrantes del TUSA, hicieron también varias funciones de teatro en los barrios, pero no hicieron teatro con la gente de los barrios. "De manera dispersa y nada sistemática lentamente había surgido en villas, barrios y zonas pequeños grupos

26 Freddy Amusquivar, *El tropel del grillo, crónicas de un teatro oculto, teatro popular, política y educación*, Universidad pedagógica, Ministerio de Educación, La Paz, 2017.

de jóvenes reunidos en torno a múltiples actividades parroquiales. Una de esas actividades eran las representaciones teatrales y los juegos dramáticos".[27]

Las parroquias barriales jugaron un rol indispensable en las decisiones de hacer teatro en los barrios y con la gente de los barrios durante la dictadura del general Banzer. En esa coyuntura histórica, Jaime Sevillano, conocido como el mimo Sevillano, fue uno de los primeros que hizo teatro con jóvenes de barrios en coordinación con diferentes parroquias barriales, según testimonios[28] de gente de teatro, párrocos y dirigentes barriales que conocieron al mimo Sevillano. Muchos recuerdan que Sevillano estaba presente en todas las actividades teatrales como público y con sus propios espectáculos de mimo. "El hecho es que los cinco caminantes se encontraron con que Jaime estaba haciendo teatro de creación colectiva en la parroquia San José Obrero, de un barrio popular, llevando mensajes motivadores a la gente joven del lugar".[29] Los cinco caminantes hacen referencia a los personajes de *La fábula de los cinco caminantes* del dominicano Iván García, escenificada en 1973 por Eduardo Perales, director de Teatro Estudio y en la que actuaron Freddy Amusquivar, Javier Paredes, Willy Pérez, David Mondacca y Alfredo Alarcón. Esta obra fue presentada en diferentes parroquias de barrio de la ciudad de La Paz y de la ciudad de El Alto y en una de esas funciones los actores conocieron a Jaime Sevillano. Cabe aclarar que Teatro Estudio no estaba relacionado directamente con el teatro en los barrios. Este elenco ofrecía talleres de teatro a jóvenes en el Centro Boliviano Americano y estaba más vinculado con los elencos de teatro independiente del centro de la ciudad de La Paz.

---

27 Benito Fernández, en Karmen Saavedra Garfias, *Memoria y testimonio del movimiento de teatro popular en Bolivia: 1983-2003*, Asociación Alemana para la Educación de Adultos, La Paz, 2004, p. 13.

28 Los testimonios fueron grabados durante el I Encuentro de Testimonios del Movimiento de Teatro Popular que se llevó a cabo en el Teatro Trono el año 2002 organizado por el Comité Nacional del Movimiento de Teatro Popular, archivo personal. Véase también Carlos Soria Galvarro, "Siluetas: Jaime, mimo, al pie del cañón" en www.carlossoriag.com, 16.02.2015.

29 Freddy Amusquivar, *El tropel del grillo*…, p. 49.

Lo que motivó a Freddy Amusquivar y Javier Paredes a realizar funciones teatrales de *Los cinco caminantes* en espacios barriales fue la experiencia anterior que tuvieron al presentar *La lección* de Ionesco. Esta obra del teatro del absurdo había generado tanta expectativa y provocado curiosidad en el público de los diferentes barrios que marcó una inflexión en algunos integrantes de Teatro Estudio vinculada a su compromiso con el teatro. "Luego de las presentaciones de *La lección* de Ionesco en la Casa de la Cultura Francesa, el grupo del Teatro Estudio, movido por la emoción, decidió salir de su Casa y subir a la Ciudad Satélite, ubicada en la planicie de El Alto. Allí el éxito fue inesperado, el teatro del Centro Juvenil Don Bosco, con capacidad de doscientas personas, se llenó totalmente".[30] Algunos integrantes de Teatro Estudio, motivados por las experiencias suscitadas por las funciones de teatro en los centros barriales, decidieron asumir la función de directores de teatro y apoyar en los talleres de teatro ya establecidos en los centros barriales u organizar nuevos talleres. Algunos de los integrantes tomaron esa decisión porque mucha gente joven después de cada función mostraba interés en formar parte del grupo o en aprender a hacer teatro, aunque muchos de ellos no sabían muy bien qué era o en qué consistía exactamente eso de hacer teatro. Fue así como una organización de jóvenes de Ciudad Satélite invitó a Freddy Amusquivar a dirigir el taller de teatro. La organización llevaba el nombre de La Nave Óntica y VOLMAR.[31] Cuando el taller de teatro tenía lista su primera obra, los integrantes del taller decidieron no llevar el mismo nombre de la organización, ya que no todos los jóvenes de La Nave Óntica y VOLMAR hacían teatro; entonces optaron por bautizar al grupo de teatro con el nombre de Causa.

> ¿Por qué Causa? Porque teníamos una causa que conseguir. Nuestro grupo tenía un fuerte componente ideológico. El grupo Causa, a nivel de producción, ha experimentado la puesta en escena de distintos tipos de dramaturgia con una multiplicidad de miradas sobre

30 Freddy Amusquivar, *El tropel del grillo*…, p. 51.

31 Véase Fernando Luis Arancibia Ulloa, *El viaje inolvidable*, Editor digital: planeta holístico, 2004.

> un mismo tema […]. El grupo Causa y el grupo Victoria tenían una respuesta ideológica clara y precisa que sostenía su hacer teatral. Para ellos el teatro no sólo era un lenguaje artístico, era ante todo una herramienta política y un espacio donde en plena dictadura era posible debatir.[32]

El primer montaje que presentó Causa fue *Albor*, escrita por Mauricio Antezana. La trama exponía el tema de alcoholismo en la juventud y la formación de pandillas en los procesos de urbanización de la ciudad de El Alto. Para la presentación de esta obra los integrantes de La Nave Óntica y VOLMAR alquilaron la sala de teatro del Centro Cultural Don Bosco. *Albor* fue presentada, posteriormente, en múltiples barrios como El Tejar, Villa Victoria, Villa El Carmen, etc. Otras obras del grupo fueron *Túpac Katari en los caminos de Túpac Katari*, adaptación colectiva de la obra escrita por Eduardo Perales *Túpac Katari el señor de los Andes*; *Érase una vez el rey*, creación colectiva del Grupo Aleph de Chile; *La maldición de la bota* y *Abajo la bota y arriba la ojota*, de creación colectiva del grupo. Muchos de los talleres de teatro se organizaban rápidamente después de haber presenciado una función de teatro. En los barrios y las villas se van formando nuevos talleres de teatro y con ellos nuevos públicos. En ese ambiente se establecen entre los talleres de teatro y el público dinámicas de interacción política, social y artística, intercambio de ideas y experiencias, pero en algunos casos también trabajo comunitario. Al amparo de las parroquias, los talleres juveniles de teatro popular se multiplican aceleradamente en El Alto y los barrios marginales de la hoyada. "Todos buscan a través del teatro, mejorar artísticamente y en el compromiso hacia su pueblo, al cual de manera constante y sistemática se explota, pero de cuyo anhelo de liberación pocos se ocupan".[33] La demanda de hacer teatro fue tal que los talleres de teatro más consolidados decidieron organizar un Festival Juvenil

32 José Luis Rivero en Karmen Saavedra Garfias, *Memoria y testimonio*…, p. 15.

33 Benito Fernández, "Experiencias para el cambio", *Presencia Juvenil*, La Paz, s. f., p. 8.

de Barrios en coordinación con el Centro Juvenil Don Bosco, perteneciente a la Iglesia católica.

El 24 de marzo de 1977, durante los últimos años de la dictadura banzerista, se lleva a cabo el 1er. Festival de Teatro Juvenil de Barrios con la participación de seis grupos. La mayoría de los grupos presentó escenificaciones de creación colectiva tanto en castellano como en aymara. El grupo *Khantati*, de la zona de El Tejar, se hizo acreedor del primer premio con *Jiwasan Sarnakawisa* (nuestro vivir). Ciudad Satélite y la zona del Tejar se habían convertido en el centro de operaciones de los teatros de barrio; allí se planificaban los talleres de capacitación artística, política y pedagógica y las reuniones organizativas. En septiembre del mismo año, se organiza nuevamente en la parroquia Don Bosco el "2do. Festival de Teatro Juvenil de Barrios" con la participación de grupos de Ciudad Satélite, Villa 12 de octubre de El Alto, Villa Copacabana, Los Andes, Villa Fátima, Villa San Antonio, Villa Victoria y otros grupos nuevos de Cristo Rey y del centro de La Paz. "La actividad prioritaria cultural de estos grupos era el teatro y los títeres porque eran constituidos como medio de comunicación y de concientización de gran efectividad y poco gasto. La coordinación de estos grupos se llevaba a cabo por medio de festivales y encuentros, que favorecía la elevación técnica e ideológica de los integrantes".[34] La actividad teatral a fines de los años setenta era realmente intensa, razón por la cual, poco tiempo después, a fines de diciembre, se organiza una temporada teatral en la parroquia El Salvador de la zona de El Tejar. La mayaría de las obras trataron en sus montajes aspectos de la Navidad en tono de denuncia y demandas políticas como la amnistía para los presos políticos. Todos los grupos que participaron en esos festivales fueron parte también de la movilización popular contra el régimen banzerista y algunos de ellos se sumaron a la huelga de hambre iniciada por cuatro mujeres mineras para pedir el retorno a la democracia.

Los integrantes del teatro Causa, después de los festivales, fueron a hacer teatro con estudiantes de colegio de comunidades

34 José Luis Rivero en Karmen Saavedra Garfias, *Memoria y testimonio*…, p. 16.

cercanas al lago Titicaca. Ellos tenían el firme propósito de sacar al teatro de los teatros y hacer del teatro una metodología de investigación participativa más que solo una expresión artística. Con ese procedimiento fusionaron militancia política con militancia artística. A fines de los años setenta, otros talleres de teatro de barrio como Don Bosco de Ciudad Satélite, Teatro Victoria de Villa Victoria y La Puerta de Ciudad Satélite se sumaron a la militancia política-artística. La participación de los integrantes de los talleres de teatro barriales en las poblaciones rurales y centros mineros dio lugar a lo que se llamó teatro popular, pues estos nuevos vínculos dieron lugar a definir y reflexionar sobre un modo de hacer teatro a partir de las propias experiencias con diferentes sectores del pueblo "Hacíamos teatro y al mismo tiempo atendíamos las necesidades del barrio o cuando íbamos al campo ayudábamos con la cosecha o nos tocaba hacer de enfermeros".[35] La creación colectiva, el debate después de cada función, la preparación actoral con jóvenes que no pretendían ser actores profesionales, pero sí mostrar lo que estaba pasando en su barrio, comunidad, pueblo fueron factores comunes y modos de producir las obras y de presentarlas tanto en sus propios lugares como en otros donde se presentaban como invitados. Todo eso en una búsqueda por desarrollar un método destinado a encontrar modos de expresión corporal coincidentes con el ser nacional que también era una búsqueda implícita.

Amusquivar recuerda que los jóvenes aimaras del colegio Antonio José de Sucre de la exhacienda "Jancko Amaya" decidieron, mediante la creación colectiva, sesiones de investigación y, con la metodología de la historia oral, escenificar la historia de *Jancko Amaya*. Los estudiantes estaban interesados en escenificar la vida de los comunarios antes de la Reforma Agraria y el posterior levantamiento indígena. Toda la obra fue desarrollada en aymara, al igual que el debate que se hizo después de la función. Se dice que la función estaba prevista para 20 minutos, pero se prolongó a dos horas y media porque los actores y actrices empezaron a

35 Justo Viscarra, *I Encuentro de testimonio del Movimiento de Teatro Popular* que se llevó a cabo en el Teatro Trono, organizado por el Comité Nacional del Movimiento de Teatro Popular, archivo personal, 2002.

improvisar diálogos y a sumar situaciones. "Al comenzar la noche, prendieron fuego en medio de la plaza del pueblo, y comenzaron la presentación con esa luz. El público rodeó a los actores y las actrices. Era teatro circular alrededor del fuego. ¡Qué escenario tan fascinante!".[36] Este grupo, que se llamó Integración, realizó una gira con dicha obra por varias comunidades del lago. La formación de grupos que surgieron en los barrios, al igual que la metodología de creación e investigación, como la técnica de preparación sirvió también para hacer teatro con niños de los barrios.

> Las experiencias realizadas por los grupos teatrales en los barrios están sembrando semilla de otra educación. En los festivales no sólo se presentan grupos de títeres para los niños. Los niños también hacen teatro. Tenemos al "Grupo infantil 1", "Grupo infantil 2", "Grupo infantil 3" y cada uno cuenta con 20 o 30 integrantes, aproximadamente. Estos grupos infantiles al igual que los otros grupos hacen giras por los barrios, guiados por jóvenes que ya tienen algo de experiencia teatral.[37]

Experiencias como estas tanto en La Paz como en otros departamentos delimitaron las fronteras barriales y dieron lugar a la realización en Sucre del Primer Encuentro Nacional de Teatro, y más adelante se llevó a cabo en la ciudad de Cochabamba el Segundo Encuentro Nacional de Teatro. Las convocatorias para estos encuentros eran abiertas, cualquier grupo de teatro podía participar, ya que todavía no se hacía referencia al término popular, aunque indirectamente la mayoría relacionaba estos encuentros con producciones de teatro de barrio o de aficionados. Las compañías de teatro dependientes de los institutos de cultura del Estado y las compañías de teatro nacional nunca participaron de esos encuentros nacionales de teatro. Las así llamadas compañías nacionales de teatro que se autonominaban como teatro social solo se presentaban en el Teatro Municipal.

---

36 Freddy Amusquivar, *El tropel del grillo*…, p. 67.

37 Freddy Amusquivar, "Teatro infantil", *Revista Marginal 2*, publicación serigrafiada del Taller de Cultura Popular, otoño de 1979, p. 3.

En los barrios semana a semana se incrementaban los festivales de teatro infantiles y juveniles, las ferias culturales, los encuentros de educación y los talleres de teatro, poesía, periodismo, todo en el marco de lo popular. En el centro de la ciudad, la actividad de los grupos de teatro experimental era también intensa, pero estos se limitaban a realizar funciones de teatro y no mantenían muchos vínculos con los barrios. "¿Quién quedó en el ámbito teatral y político cuando Banzer subió al poder? Quedó el teatro popular, y ese fue para mí el gran hito de todos los hitos que tenemos en nuestra historia teatral, porque realmente se hizo teatro, no por una necesidad meramente artística, sino también ideológica".[38] La necesidad y posibilidad de conectar la necesidad artística con la ideológica a través del teatro se expandió hacia otros sectores. Muchos de esos grupos empezaron a tener relaciones directas con organizaciones políticas y sociales como la Asamblea Permanente de Derechos y la Central Obrera Boliviana (COB). Las presentaciones, al igual que los talleres de teatro, ya no solo tenían lugar en los barrios, sino también en las universidades, en centros mineros, en comunidades rurales y en las calles del centro de la ciudad de La Paz.

Movimiento de Teatro Popular

Ante la amplitud de las actividades y el crecimiento de grupos de teatro, los protagonistas de los teatros barriales vieron la necesidad de centralizar las actividades e intentar concentrar las mismas bajo un nominativo más amplio para que la organización no se limitara solo al teatro de barrio, sino que abarcase otras experiencias de teatro a partir de un común denominador.

En la parroquia Santa Rita ubicada detrás del Cementerio General de La Paz, ya con el nominativo de teatro popular, se lleva a cabo a fines del año 1977 el Primer Encuentro Juvenil de Teatro Popular. En ese encuentro se configuran algunas de las coordenadas para delimitar los principios de acción de los talleres

38 Guido Arze, "Los aportes del teatro experimental universitario…", p. 49

de teatro popular. Ese encuentro fue la base para consolidar la organización, y en febrero de 1978 en Ciudad Satélite se fundó el Taller de Cultura Popular (TCP) sin vinculación con ningún partido político. El origen del TCP, sin lugar a duda, se debe a las experiencias de grupos de jóvenes que durante la dictadura (1971-1978) desarrollaron actividades culturales, políticas, educativas y sociales en los barrios marginales. A pocos meses de su formación, el TCP conformó la Federación de Trabajadores de Arte Cultura y Educación Popular (FETACEP) y como FETACEP se afilió a la Central Obrera Boliviana. Para el TCP, al momento de consolidarse como organización, fue importante trastocar la idea que se tenía en la sociedad del arte y de la cultura, como actividades burguesas y selectivas. Para los miembros del TCP, el artista tenía que ser considerado un trabajador más.

> La articulación del TCP en el movimiento de los trabajadores discurre por dos cauces fundamentales: a nivel organizativo, participando activamente en las Centrales Obreras Departamentales y conformando los sindicatos de trabajadores de arte, cultura y educación popular. A nivel de implementación cultural, desplazando grupos de teatro, títeres, música, etc. en campamentos mineros […] y barrios mineros.[39]

A partir de la fundación del TCP se configuró el movimiento de teatro popular. Este movimiento se expandió rápidamente y contó con filiales departamentales, generando articulaciones a nivel nacional e internacional. Un puente entre lo nacional y lo internacional fueron los talleres de teatro popular que se ofrecieron a nivel nacional con el auspicio del TCP y el respaldo económico y técnico de CELADEC y el movimiento latinoamericano de educación y cultura popular. Otro puente fue la publicación en los *Cuadernos TCP*[40] de textos dramatúrgicos y de metodología de algunos grupos

39 Comité Ejecutivo Nacional, Documento de presentación del TCP (mec.), La Paz, archivo personal, 1979, p. 2.

40 El TCP llegó a publicar seis números de los *Cuadernos TCP* y cuatro números de la revista *Marginal*, ambos en serigrafía. Los *Cuadernos* abarcan reflexiones

de teatro popular de Latinoamérica. Según Benito Fernández y Freddy Amusquivar, el acceso a esos textos se tuvo mediante correspondencia directa con gente del grupo Teatro Aleph de Chile, con Augusto Boal de Brasil, con Santiago García de Colombia, entre otros. En el ámbito político y artístico, cualquier grupo de teatro, danza, música u otro tipo que tuviera por fin alcanzar la justicia social en el país y se oponga al arte oficial podía afiliarse al TCP. En varios documentos elaborados por los miembros del TCP se explicita la postura política, artística y social que busca crear vínculos con el pueblo, por el pueblo, para el pueblo. Tal es el caso de la guía metodológica para los grupos de Cultura Popular que se publica en el *Cuaderno TCP* 1. La guía comprende dieciséis páginas en las que se explica todos los procedimientos a detalle para la formación de un grupo: principios éticos, preparación técnica, la investigación y creación colectiva y el montaje.

> El hacer teatro no implica que el grupo tenga que repetir formas teatrales ya consagradas en la cultura occidental. Antes bien, existe la posibilidad de llegar a nuevas formas inspiradas en las tradicionales de la localidad. Es más la búsqueda de estas formas, o el encuentro con ellos, resultará uno de los logros más positivos de la actividad teatral. Por consiguiente pueden aprovechar las máscaras y bailes de las danzas folklóricas, los temas de las leyendas, los cantos regionales, los ritmos locales, la sátira de la selva, etc.[41]

En el mismo documento, de manera extensa y específica, se desarrollan los procedimientos y las pautas para llevar adelante debates tanto en el proceso de creación colectiva de la obra como con el público después de cada función. En esa línea, el teatro en

---

teóricas, metodológicas sobre teatro popular y textos dramatúrgicos. La revista contiene testimonios de los jóvenes de las villas, de trabajadores en huelga de hambre, poesía y transcripciones de mesas redondas realizadas en diferentes barrios. El 2002 se pudo revisar este material. Con el cierre del Centro de Promoción de Arte y Cultura (CENPROTAC) una parte de ese material ha desaparecido.

41 S. A., *Guía metodológica para grupos de cultura popular*, *Cuaderno TCP* 1, serigrafiado, La Paz, p. 4a.

el marco de lo popular empieza a entenderse y vivenciarse como una etapa de investigación colectiva cuyo método principal es el intercambio de ideas a partir de una percepción cuidadosa del entorno social y político. Es por eso que el debate en este tipo de teatro tiene un rol importante, al mismo nivel que la obra de teatro, como se puede ver en la siguiente nota de prensa a propósito del II Festival de Teatro Popular Juvenil:

> Lo más llamativo de este evento ha sido su carácter fuertemente ideológico y comprometido con la realidad social y popular. Los temas nacionales y los personajes populares como el minero, el campesino, el fabril, el estudiante marginado aparecieron en la escena para contarnos sus frustraciones como seres humanos, su lucha, sus anhelos de liberación. El marco no era el costumbrista o el folklórico sino el marco social y en alguna obra directamente el político. […] Las obras como es costumbre en este tipo de teatro, concluían con el debate público. La discusión en el Teatro Popular no es apostilla, regusto de empedernidos intelectuales o retorcijos de un mal digerido almuerzo. La discusión brota como una exigencia de lo planteado en la escena y mide el grado de compromiso de ese teatro con la vida.[42]

A diferencia de los teatros de barrio, el término popular empezó a cobrar mucha relevancia primero en el teatro y luego se extendió a otras actividades organizadas también por el TCP como los talleres de comunicación y educación popular. En el ámbito del teatro la apelación a lo popular le permitía al TCP formular criterios diferenciadores de otros tipos de teatro. "Quienes asisten a una función de teatro popular no encontraran algo espectacular ni el consabido calmante, solo un teatro que penetra en nuestra existencia aletargada y la eleva a la dignidad de una existencia vivida. Este proceso no se da en el teatro espectáculo ni en el teatro de evasión".[43] Los miembros del TCP convencidos de los alcances sociales, políticos, comunicativos y educativos del teatro popular, invirtieron gran

42 S. A., "II Festival de Teatro Popular Juvenil", *Presencia Juvenil*, La Paz, 21 de septiembre, 1978, p. 6.

43 Benito Fernández, "Experiencias para el cambio", p. 8.

parte de su tiempo en seguir promoviendo la formación y multiplicación de talleres y grupos de teatro popular destinado a los jóvenes, pese a contar ya con muchos grupos. Por eso, no es un dato menor que Benito Fernández, uno de los fundadores del TCP, publicara regularmente notas sobre el teatro popular en la sección de Presencia Juvenil del diario nacional *Presencia*. Al final de cada nota se incluía información sobre la existencia del equipo relacionador del TCP, indicando que este estaba dispuesto a ayudar a todos los jóvenes que buscasen colaboración para hacer teatro popular y luego se añadía el número de casilla del TCP. Las respuestas a esas invitaciones no se dejaron esperar, y en poco tiempo los talleres de teatro popular se incrementaron rápidamente tanto en El Alto como en la hoyada. "De pronto, no sólo en los barrios se forman talleres de teatro popular, también en los sindicatos, en las fábricas, en el magisterio, en las minas y en el campo".[44]

Los miembros del TCP y de sus respectivas filiales, alentados por el incremento de talleres de teatro popular, decidieron organizar en Cochabamba del 7 al 13 de enero el 1er. Encuentro Nacional de Teatro Popular. Ese Encuentro fue uno de los más importantes y masivos en la historia del teatro popular en Bolivia. Asistieron los grupos: Andariego de Santa Cruz, Victoria, Estudio, San Francisco, T. N. P., Realidad, La Puerta, La Carpa, Ayllu de La Paz, Teatro Experimental Santa Ana de Sucre, Hilo, Kollasuyo de Oruro, Teatro de Dos, Haraveco de Cochabamba, Tupaj Katari de Tarija. También se presentó el grupo T. E. S. A. de Sucre con un espectáculo de marionetas. Este encuentro debió llevarse a cabo en el Centro Don Bosco, pero el espacio quedó pequeño y los grupos decidieron realizar las funciones de teatro en las calles. Las funciones tuvieron lugar en barrios populares como Flex, Condebamba, San Carlos y en el pueblo de Punata.

> En los debates se abordaron temas como: el teatro y la dialéctica, los medios de comunicación, teatro y comunicación, teatro y educación, marco económico y político en el que actualmente se desenvuelve

44 Oscar Suarez, *I Encuentro de testimonio*…

> el Teatro Popular, el sistema Stanislawski y el sistema Brecht. […] En su mayoría las obras fueron de creación colectiva, con el pueblo ya que son producto de una investigación minuciosa en el pueblo y con el pueblo.[45]

El Encuentro de Teatro Popular en Cochabamba tuvo gran éxito de público. Al ver eso, los grupos participantes decidieron realizar más funciones de teatro y debates en otros pueblos alrededor de la ciudad. El año 1979 significa para el TCP una etapa de consolidación, de trabajo intenso y fructífero. En febrero organizó en la ciudad de La Paz un festival de teatro para recaudar fondos para las víctimas afectadas por la inundación. En marzo se llevó a cabo durante tres días en Oruro el Congreso Nacional de Teatro Popular en la Facultad de Ingeniería. Este congreso reunió a gente de teatro y de otras áreas como cine, periodismo, fotografía, educación y a invitados externos como Liber Forti del Conjunto de Teatro Nuevos Horizontes. En este congreso, los del TCP redactaron un documento en el que se lee "Partiendo de la concepción de que son los pueblos los que verdaderamente hacen la historia y la cultura, el TCP lucha por la emergencia de un arte popular que esté en función de las necesidades y aspiraciones de las mayorías y que sea expresado por ellas mismas".[46] Para hacer efectiva dicha emergencia, el TCP de La Paz y sus distintas filiales departamentales organizaron en diferentes barrios los festivales de cultura popular. Un mes después del golpe de Estado protagonizado por el coronel Alberto Natusch Busch, el TCP organizó el IV Festival de Teatro Popular del 12 al 23 de diciembre en el Centro Juvenil de la parroquia Santa Rita bajo el lema: honor y gloria a los caídos en la masacre de Todos Santos. A causa de ese cruento golpe de Estado algunos miembros del TCP fueron perseguidos y encarcelados, por lo que la solidaridad era también con los propios compañeros.

---

45 Mercedes Sánchez R., "1er. Encuentro Nal. de Teatro Popular", *Los Tiempos*, 14 de enero de 1979, p. 12.

46 Comité Ejecutivo Nacional, Documento de presentación del TCP (mec.), La Paz, archivo personal, 1979, p. 1.

A la par del éxito de las actividades crecieron las presiones políticas en el país e internamente fueron emergiendo de manera paulatina posiciones divergentes en el TCP en torno a la calidad artística en desmedro del mensaje o contenido, a la preparación artística de los integrantes de los grupos y respecto a los aspectos económicos de los grupos. Algunos grupos rechazaron recibir cualquier aporte económico, incluyendo el cobro de entradas, mientras otros consideraban las funciones de teatro un trabajo como cualquier otro. Pese a las tensiones por las divergencias ideológicas y artísticas, la filial del TCP de Santa Cruz a la cabeza del grupo Andariego organizó en enero de 1980 el Segundo Encuentro Nacional de Teatro Popular. José Luis Rivero, integrante del grupo de teatro Causa de La Paz, coordinaba el grupo Andariego de Villa Warnes y "los actores, son albañiles, peones, plomeros, pintores, choferes y amas de casa, de diferentes edades y de diferentes regiones".[47] Lo más importante de este encuentro fue el montaje masivo y de creación colectiva que realizaron entre los grupos de teatro y el público. Los participantes del Encuentro decidieron en asamblea realizar un montaje callejero sin actores, solo con vecinos de las villas, lo que devino en una obra con más de 200 personas. La obra trataba sobre los problemas y dificultades del diario vivir de la gente de los barrios pobres de Santa Cruz, la explotación laboral y problemas con el transporte público. "Con una variada serie de presentaciones teatrales, conferencias y debates sobre temas culturales, sociales y técnicas de teatro, culminó con gran éxito el Segundo Encuentro Nacional de Teatro Popular".[48] La finalidad de este encuentro, según el autor de la nota, fue la evaluación del trabajo anual, saber en qué nivel de formación teatral y cultural se encuentran los grupos y el intercambio de experiencias. Otros temas expuestos y escenificados durante el encuentro fueron la educación, el individualismo. El

47 S. n., "El teatro popular Andariego", *Debate*, Santa Cruz, 18 de octubre de 1978, p. 17.

48 José Luis Vega, "Teatro popular en busca de un camino", *El Mundo*, Santa Cruz, 27 de enero de 1980, p. 8.

grupo de teatro Janko Amaya de una comunidad del lago Titicaca representó en idioma aymara el dilema del campesino entre ser un individuo o pertenecer a la comunidad. El grupo Andariego trató el tema de la explotación laboral a los trabajadores del aserradero Guapay a partir de testimonios de las víctimas que escaparon de aquel aserradero ubicado en plena selva, a 400 kilómetros de la ciudad de Santa Cruz. Según Rivera,[49] coordinador del grupo, en un fragmento de la obra, cuando uno de los obreros quiere irse, el dueño del aserradero le dice: "No, carajo, vos no te vas a ir de aquí. Aquí van a quedar tus huesos". El grupo Andariego montó esa obra dos años antes del encuentro; como la obra tenía mucho impacto, la seguía presentando en todos los encuentros de teatro popular. Cuando la obra fue estrenada, en una entrevista al grupo, uno de los actores señaló:

> Mi nombre es Padilla y soy albañil. Esta ha sido una de las primeras experiencias de mi vida, ya como persona adulta, porque muchas veces hemos sido o hemos querido ser conscientes de nuestra realidad, pero hemos quedado truncados por ciertas cosas ¿no?, y no ha habido una oportunidad abierta donde la gente humilde como nosotros, pudiera expresar lo que realmente siente. Creo que el teatro es un buen camino para llegar a la conciencia de miles de personas que necesitan ver claro sus problemas. […] todos los de este grupo hemos llegado a sentir como una hermandad, nos hemos dado confianza mutua y nos hemos alentado uno al otro.[50]

Para varios grupos, hacer teatro popular, con el pasar del tiempo, se volvió una metodología de investigación, creación, medio de comunicación y expresión, así como un espacio de contención y afectos. Las circunstancias políticas del país de esos años y la línea ideológica del TCP exigían a los integrantes del movimiento de teatro popular asumir una línea política y una línea artística clara. De ese modo, los talleres de teatro popular inevitablemente fueron articulando la militancia artística con la militancia política

49 José Luis Rivera, *I Encuentro de testimonio*…
50 José Luis Vega, "Teatro Popular…", p. 8.

y más tarde con la militancia partidaria. El 17 de julio de 1980, Luis García Meza comandante en jefe de las Fuerzas Armadas de Bolivia, protagonizó un golpe de Estado. Los militares allanaron las casas parroquiales, centros culturales barriales y domicilios particulares. Encontraron armamentos de madera y cartón y los clasificaron como grupo de guerrilla. "Organismos de seguridad del Estado, detectaron la existencia de una célula terrorista en Santa Cruz que presumiblemente iniciaría sus actividades en el mes de diciembre. […] también fue detenido el responsable del correo de esta actividad José Luis Ribera Zegarra".[51] En la nota se señala que los dirigentes se escudaban en el teatro para disfrazar su actividad extremista. En la ciudad de La Paz los militares y paramilitares destrozaron completamente el Centro Juvenil Don Bosco de Ciudad Satélite, allanaron las oficinas del TCP y se llevaron como prueba los tanques de cartón que eran la escenografía de la representación del golpe de Estado de Natusch. Durante esas persecuciones mataron a dos integrantes del grupo *Amuyasjam* y, según Oscar Suárez, la información y documentación desapareció en el fuego.[52] Otras personas del TCP fueron encarceladas y otras lograron escapar y salir al exilio.

Bolivia se encontraba en un umbral político y las organizaciones debían tomar decisiones y acciones inevitablemente políticas. Los golpes de Estado, la huelga de hambre de 1979, los conflictos sindicales, la crisis de los partidos de izquierda, la organización de las elecciones electorales, las crisis internas de los grupos de teatro repercutieron en la organización del TCP y generaron debates extensos y arduos. Para algunos, el TCP había descuidado la organización política, cediendo más espacio al plano artístico. Para otros, era exactamente lo contrario. En esa coyuntura, los miembros del TCP no consiguen sostener una independencia en cuanto a la afiliación política estipulada en sus estatutos. "El trabajo del TCP se caracteriza globalmente por un fuerte compromiso social y

51 S. a., "Desbaratan célula extremista que debía actuar en Santa Cruz", *El Mundo*, Santa Cruz, 28 de octubre de 1980.

52 Oscar Suarez, *I Encuentro de testimonio*…

político, pero teniendo como nota característica la independencia de partidos políticos y del poder oficial".[53] En una asamblea, la mayoría de los miembros decidieron que el TCP debía apoyar de manera activa la candidatura de Hernán Siles Suazo del partido Unidad Democrática Popular. Los que no estaban de acuerdo con esa decisión dejaron de ser miembros del TCP y asumieron una militancia partidaria en las filas de otros partidos políticos, como fue el caso del grupo TERCO, que militó en el Partido Obrero Revolucionario (POR). "En esa época, habían lecturas de hacer la revolución armada como la de José Luis Rivera, también había la corriente maoísta, la de la izquierda nacional y un grupo de izquierda independiente, más ligados a los derechos humanos".[54] Muchos miembros del TCP decidieron abandonar los talleres y grupos de teatro para sumarse a la lista de senadores y diputados de algún partido político. Otros se quedaron en el exilio; para otros el TCP dejó de representar sus luchas, como en el caso de los grupos de teatro Kanthati y Amuyasjam. Para otros grupos, con la instauración del sistema democrático en Bolivia, terminó la lucha para recuperar la democracia y consideraban que su actividad teatral ya no era necesaria. El TCP siguió activamente hasta 1984, aunque disminuido en fuerza política y en afiliados. Gran parte de los adolescentes y jóvenes de los centros juveniles de las parroquias dejaron de hacer teatro en estos espacios, pero, llenos de experiencia en la organización de grupos y eventos, en el manejo técnico-actoral y en metodologías para investigar, debatir y crear colectivamente obras de teatro, conformaron grupos de teatro popular sobre todo en las diferentes universidades del país. A estos grupos se sumaron otros grupos nuevos que, sin ese pasado de teatro de barrio, aportaron al teatro popular con otros temas, otras técnicas, otras búsquedas políticas y artísticas.

---

53 Comité Ejecutivo Nacional, Documento de presentación del TCP (Mec), La Paz, archivo personal,1979, p. 3.

54 Benito Fernández en Karmen Saavedra Garfias, *Memoria y testimonio*…, p. 20.

Ensamblajes y constelaciones a partir del teatro: los barrios, las universidades y la educación popular

La década de 1980 fue la época en la que el movimiento de teatro popular, por distintos senderos, terminó hibridándose o vinculándose con los teatros de barrio y con los teatros universitarios de las universidades públicas del país. Varios integrantes jóvenes de los talleres y grupos de teatro popular se inscribieron en las universidades y conformaron grupos universitarios de teatro, en un momento en que las universidades estatales requerían interactuar con la población, sobre todo con los sectores populares. Otros miembros del TCP se adscribieron a organizaciones no gubernamentales (ONG) u optaron por crear ONG enfocadas a trabajar problemáticas de salud, de educación, autogestión, género, ecología, etc. En ese nuevo escenario emerge un enfoque pedagógico, político, filosófico y un agente dinamizador: la educación popular y el promotor cultural. La educación popular, al igual que el teatro popular, desea transformar la realidad social mediante la participación de todos los que están inmersos en el proceso educativo. Los principios y procedimientos para lograr eso son los mismos del teatro popular: acción participativa y transformadora, concientización, diálogos horizontales y el conocimiento de la realidad basado en la experiencia de quienes participan del proceso educativo que a la vez debe ser un proceso de liberación, autoafirmación y empoderamiento. Esa convergencia posibilitó nuevos ensamblajes entre teatro, educación popular, promoción cultural, barrios, universidades e instituciones gubernamentales y no gubernamentales. "Algunos teatreros o teatristas[55] llegaron finalmente a conciliar la idea de que las técnicas educativas y el teatro podían ser puentes para pasar de un estado de conocimiento a otro superior. Y en eso vislumbraron que el teatro podía ser un excelente puente para la educación popular".[56] Algunos teatreros

55 Lo correcto sería teatristas, pero la gente que conforma el movimiento de teatro popular prefiere autonombrarse en su oficio como teatreros.

56 Freddy Amusquivar, *El tropel del grillo*…, p. 125.

del teatro popular consideraban que ante un antagonista político difuminado por la democracia ya no había ni motivo ni motivación para seguir haciendo teatro popular, y que para seguir participando de los espacios y la esfera pública era más pertinente la educación popular. En cambio, otros teatreros consideraban que, precisamente porque ya no era necesario hacer un teatro de emergencia, se podía prestar más cuidado y reflexión a la dimensión artística y a explorar otros lenguajes teatrales. Para los retractores del teatro estaban las ONG. Los militantes del teatro ya no contaban con las parroquias porque, después de los allanamientos brutales durante los golpes de Estado, a decir de Raúl Beltrán, "el teatro fue echado de las iglesias".[57]

Freddy Amusquivar y Benito Fernández, por su experiencia en el TCP, tenían más posibilidades de conectar al teatro con la educación popular y vislumbrar en ese ensamblaje múltiples funciones. Así nació el Centro de Promoción de Arte y Cultura (CENPROTAC) que jugó un rol fundamental en la formación y difusión de grupos de teatros de barrio y en el fortalecimiento actoral de grupos emergentes. El CENPROTAC apoyó la formación de promotores culturales mediante la capacitación artística con la finalidad de que, en los barrios, en las universidades y en el área rural se siga haciendo teatro. Las ONG asumieron el protagonismo de las parroquias barriales para consolidar territorios entre teatro, educación popular y promoción cultural. El CENPROTAC, en alianza con otras ONG, comenzó a organizar talleres de teatro con organizaciones de amas de casa, con colonizadores en Alto Beni, con centros de salud, con diversas cooperativas mineras y agropecuarias, con centros de albergues para chicos de la calle, entre otros. Uno de los objetivos de estos talleres de formación teatral era posibilitar a los promotores culturales un enfoque amplio y diverso del teatro. En esa línea, el CENPROTAC organizó talleres con Augusto Boal, con integrantes del Grupo de Teatro Yuyachkani del Perú y con otros artistas de narración oral y títeres de diferentes países de Latinoamérica. Un aspecto que prevalece en los antiguos

57 Raúl Beltrán en Karmen Saavedra Garfias, *Memoria y testimonio*…, p. 30.

grupos de teatro popular y en algunos nuevos es el contacto con las calles. A diferencia de los teatros de sala, estos grupos no esperan al público, salen a buscarlo a cualquier día y a cualquier hora. Esa situación provocaba que, en ocasiones, se difuminara la línea que separaba la ficción, la representación teatral y la realidad.

Las universidades estatales a nivel nacional, mediante extensión universitaria, empezaron también a ofrecer talleres de teatro. Algunos jóvenes provenientes de los grupos de teatros de barrio aprovecharon su estancia en la universidad para realizar talleres, encuentros, seminarios y laboratorios de teatro con la finalidad de verter su opinión y poder actuar sin censura. En cambio, otros aprovecharon su estatus de universitarios para tomar los talleres. En varios de esos talleres se continuó con la creación colectiva, la improvisación como metodología de investigación y producción. Por la importancia de los testimonios de los protagonistas del teatro universitario en los años ochenta, me permito hacer las siguientes citas extensas:[58]

> Entrando a la Carrera de Sociología […] encuentro en el paraninfo mimos ecuatorianos, peruanos haciendo algunas cosas, y más las cosas que había visto de poesía, teatro en la parroquia, me dije "esto es lo que quiero hacer".[59]
>
> Las universidades de nuestro país, al volver la democracia, vuelven a ser parte importante del movimiento de la educación para los jóvenes; muchos teatreros no teníamos nada que hacer y nos quedó la única opción de ir a estudiar. Todos logramos inscribirnos en la

58 En Bolivia es muy difícil acceder a material escrito y archivos para la investigación teatral. Es por eso que la entrevista, el testimonio, la memoria colectiva son herramientas necesarias para la historiografía del teatro en Bolivia. El 2003 se realizaron entrevistas a los protagonistas del teatro popular de base de los años setenta, ochenta y noventa a lo largo del país para el libro *Memoria y testimonio del movimiento de teatro popular en Bolivia: 1983-2003* escrito por Karmen Saavedra Garfias. Gran parte de las entrevistas fueron publicadas en dicho libro, pero quedó un extenso material en cintas de grabación que se encuentran en el archivo personal de la autora.

59 Ivan Nogales, del teatro Trono, en Karmen Saavedra Garfias, *Memoria y testimonio*…, p. 23.

> Carrera de Sociología, al igual que otros de la misma generación en otras universidades de Bolivia.[60]
>
> Mi entrada al teatro ha sido de casualidad […] Yo estudiaba en la Facultad de Arquitectura, y mi compañero Vladimir me invitó a un taller de pantomima con René Palacios de Argentina. Me gustó mucho el taller, y una de las cosas que realmente me ha cautivado es la posibilidad de poder expresarme a través del cuerpo, del movimiento. A partir de eso dije "Esto es lo mío, esto es lo que yo siempre he hecho y siempre quiero hacer".[61]
>
> Posteriormente, habiendo salido ya del colegio, en la universidad nos conocimos con Enrique Torrejón, con quien inicialmente empezamos a hacer música y nos retomó otra vez la idea de a partir de la música hacer teatro.[62]

El Comité Ejecutivo de la Universidad Boliviana (CEUB) en 1983 lanzó una convocatoria para un II Festival de Teatro Universitario en respuesta a la intensa actividad teatral que se registraba en las universidades. En el festival participaron grupos de teatros universitarios, grupos de teatros de barrios y grupos de teatros de otras organizaciones.[63] Al finalizar el festival, los grupos Primer Acto y Taller de Teatro La Puerta de la ciudad de La Paz, cuyo origen estaba en el teatro de los barrios, fueron seleccionados para hacer una gira por el Consejo Central Sur del país.[64] Ambos grupos realizaron doce funciones en las minas, gestionadas por el Comité Ejecutivo de la Universidad Boliviana (CEUB).

Para muchos grupos de teatro universitario, los festivales de teatro a nivel nacional resultaron ser un espacio de proyección para sus ideas políticas y preocupaciones locales. En el II Festival de

---

60 Oscar Suárez,Teatro La Puerta.

61 José Luis Lora, Gente +Gente = Gente, ibídem.

62 Neco Taborga, La Nada, ibídem.

63 Véase más sobre el Movimiento de Teatro Popular de Base y sobre teatro universitario y teatro en las universidades en Karmen Saavedra Garfias, *Memoria y testimonio…* y *Teatros universitarios en Bolivia…*

64 Las universidades de Tarija, Sucre, Potosí y Siglo XX comprenden el Consejo Central Sur del país asociadas al Comité Ejecutivo de la Universidad Boliviana a partir del año 1978.

Teatro Universitario se escenificaron historias que hacían referencia a la migración del campo a la ciudad, la pobreza en Latinoamérica y el exceso de poder en las dictaduras. Algunas de las presentaciones fueron: *Matrimonio aymara* del grupo Naira, *Irpastay* del grupo de Jaime Sevillano; *Los justos*, escrita por Albert Camus y escenificada por el grupo de la Universidad Católica de La Paz; *La orgía* de Enrique Buenaventura a cargo del grupo Primer Acto de la UMSA con dirección colectiva; *Entre ratas y gorriones* de Sergio Arrau, del grupo Tríptico y dirección colectiva; *Filho DaDa* de R. La Cerna a cargo del grupo Aranwa y la dirección de Guido Arze; *Aquí* de creación colectiva a cargo del Teatro Popular Siglo XX, y *Hazte el loco y serás feliz* de creación colectiva a cargo del grupo La Puerta.

Las universidades, mediante la División de Extensión Universitaria, asumieron la tarea de fortalecer y dinamizar la actividad teatral a lo largo de los años ochenta. Los teatros universitarios sentaron presencia a lo largo y ancho del país mediante la organización de talleres, encuentros y festivales, haciendo que la universidad sea para el pueblo, de acuerdo a uno de sus lemas. El teatro, bajo esas circunstancias, fue vinculándose con la sociedad civil. Los talleres de teatro fueron concebidos como puentes para transitar por el conocimiento académico y por los saberes del pueblo, desplegando y articulando escenas y escenarios.

En junio de 1984 se llevó a cabo en Oruro el Primer Festival de Solsticio de Invierno, organizado por la Universidad Tĕcnica de Oruro y la División de Extensión Universitaria. El mismo año, la Universidad Autónoma Tomás Frías y la Federación Universitaria de Potosí organizaron una temporada de teatro con grupos procedentes de diferentes departamentos del país. En diciembre de ese año se realizó en Tarija el Primer Encuentro Departamental de Teatro Universitario, coordinado por la Universidad Autónoma Juan Misael Saracho, la Federación Universitaria Local, Extensión Universitaria y el Laboratorio Taller de Teatro, a cargo del grupo La Puerta. Esos encuentros fueron realizados por tres años consecutivos. Y a estos se sumaron otros; la mayoría de ellos estaban organizados por los mismos teatreros que conformaban los talleres. Estos años intensos y dinámicos de teatros universitarios

fueron útiles y necesarios para que teatreros, teatreras y teatristas se autoformaran en producción teatral y en educación popular de manera empírica. A mediados de los años ochenta, las múltiples actividades de algunos grupos de teatro universitario fueron fusionándose con las del movimiento de teatro popular. En 1985 se organizó el Primer Encuentro de Teatro Popular y en dicha organización intervinieron los grupos de teatros de barrios Organización Cultural Victoria, el Laboratorio de Teatro La Puerta que, fungía como un grupo de teatro universitario y teatro de barrio a la vez, y la Confederación Universitaria Boliviana, la Universidad Mayor de San Andrés, la División de Extensión Universitaria y la Organización Cultural Siglo XXI. El objetivo de ese Primer Encuentro de Teatro Popular fue seleccionar al grupo de teatro que representaría a Bolivia en el XII Festival Mundial de la Juventud. La selección estaba a cargo del Comité Nacional Preparatorio de dicho festival compuesto, en parte, por la gente de teatro de los barrios. Durante los años ochenta se entrelazaron las actividades artísticas y de formación de los teatros universitarios, los teatros de barrios y los teatros del Movimiento de Teatro Popular.

Las universidades, al igual que las ONG y las parroquias, fueron imprescindibles a nivel nacional para la consolidación del Movimiento de Teatro Popular de base. En la mayoría de los casos, los integrantes de los grupos de teatro, para organizar estos eventos, debían asumir el rol de profesores de teatro, organizadores de base, gestores y promotores de eventos teatrales. Debido a eso cada encuentro de teatro universitario, cada taller de formación teatral significó para los grupos organizadores una instancia de formación en gestión, administración y promoción cultural.

Los años posteriores fueron distintos para cada una de esas manifestaciones teatrales. Dos aspectos que modificaron ese entrelazado fueron el vínculo del teatro con la educación popular y el deseo de la gente de teatro de indagar en formas de hacer teatro no tan placativas, políticamente declarativas o asociadas con cierta militancia política.

Cuando llegaron los años noventa se vivió el auge del teatro como método de investigación y acción participativa para modelos

vivenciales en la investigación. Esa fue una razón por la que muchas ONG recurrieron al teatro para trabajar con distintas poblaciones en el marco de la educación popular y no formal. A la vez, aparecieron en Bolivia nuevos grupos de teatro no alineados con ninguna de las tres manifestaciones, como el Teatro de los Andes y gente de teatro que salió al exilio durante la dictadura de Luis García Meza y a su retorno conformó e instauro otra manera de organizar lo teatral, como es el caso de Guido Arze con el Pequeño Teatro en La Paz.

Miguel Rubio,[65] director del teatro de grupo peruano Yuyachkani, en su reflexión sobre el hacer teatral y los cambios políticos, señala que para el grupo fue pasar del reino de la necesidad al reino de la libertad, de la muerte en vida a la vida bien vivida. A partir de los años noventa, los escenarios de los teatros de barrios, los teatros universitarios y del movimiento de teatro popular se tornaron diversos y muy variables porque lo discursivo, lo explicativo, lo placativo de cierto modo de hacer teatro fue cediendo a lo lúdico, lo corporal y a las convergencias de ideas heterogéneas sobre el teatro, el grupo, la técnica, lo político, etc.

Conexiones y desconexiones entre el teatro profesional y los teatros de barrio, los talleres de teatros universitarios y el movimiento de teatro popular

El Taller de Teatro de la Universidad Católica (TTUC) es un referente necesario al momento de indagar en la profesionalización de los actores y actrices del teatro en Bolivia, pero sobre todo en La Paz. A partir de los años noventa el Taller de Teatro de la Universidad Católica (TTUC) se ha convertido en un centro de inspiración y formación de actores, actrices, dramaturgos y directores no tanto como grupo, más bien como espacio. Según David Mondacca, director e instructor del taller de teatro del TTUC:

65 Miguel Rubio, *Notas sobre teatro*, Grupo cultural Yuyachkani, Lima, 2001.

> Cabe recalcar que la experiencia del Taller no busca la formación de actores, cosa de largo aliento y más propia de una escuela. A pesar de esta supuesta limitación, el fenómeno que se ha venido dando en el espacio del aula 26 es digno de tomarse en cuenta. Sin pretenderlo, las generaciones de jóvenes que cursaron el Taller han nutrido la actividad teatral del país.[66]

La mayoría de los participantes del TTUC suelen encontrar en el taller una atracción particular por el teatro y suelen al mismo tiempo profesar una fe por el teatro. Prueba de ello es que gran parte de los protagonistas actuales del teatro en Bolivia proceden del TTUC.[67] Eso no significa que todos los que participaron o participan de dicho taller asuman una misma forma de organización grupal, producción escénica o forma teatral. Al contrario, varios siguen caminos distintos; en algunos casos los estudiantes de la Universidad Católica que participaron del TTUC deciden, luego de cierto tiempo, dejar la carrera profesional por la que entraron a la universidad y eligen dedicarse al teatro de manera profesional, tal es el caso de Percy Jimenez, Erika Andia, Cristian Mercado, Toto Torres, Pedro Grossman, Tamara Scott, Gino Ostuni, Selma Baldiviezo, entre otros.

En Bolivia, ¿cómo se puede entender la profesionalización en el teatro y qué conexiones y desconexiones se han dado y se dan entre los teatros de barrios, los teatros universitarios y el movimiento de teatro popular a partir de esa nominación? El teatro en Bolivia no está institucionalizado, lo que hace difícil dicha definición y delimitación frente a otras manifestaciones y producciones de teatro. Pese a eso, es posible asociar lo profesional con el ejercicio a tiempo completo del oficio de actor, actriz, director

---

66 David Mondacca, "Taller de teatro de la UCB: una experiencia lúdica orientada al arte escénico", *Ciencia Cultura, Pasado y presente del teatro en Bolivia*, 20 (2008), La Paz, pp. 115-119.

67 Como, por ejemplo, Cristian Mercado, Bernardo Arancibia, Patricia García, Percy Jimenez, Pedro Grossman, Erika Andia, Carmencita Guillen, Selma Baldiviezo, Mariel Camacho, Luis Tornel, Luis Caballero, Francia Oblitas, Cynthia Díaz, Gino Ostuni, Javier Soria, Toto Torres, Camila de Urioste, Laura Derpic, Vero Delgadillo.

o dramaturgo sin un título universitario que lo valide o con un título otorgado por una escuela o carrera universitaria nacional o extranjera. Sin embargo, la línea que delimita lo profesional de lo aficionado sigue siendo arbitraria. A partir de los años noventa, con mayor énfasis durante las dos primeras décadas del siglo XXI, entraron en juego otros aspectos para las conexiones y divisiones de lo profesional y el resto. Técnicas corporales, historias personales en lugar de historias colectivas, formación en talleres, estrategias de producción y difusión fueron y son algunos de esos aspectos que comparten los teatros de barrios, los teatros universitarios, los teatros del movimiento de teatro popular con los otros elencos, grupos, compañías del teatro profesional.

La división entre arte popular y arte elitista instaurada por teatristas y teatreros en los años noventa sigue siendo difícil de delimitar y sigue generando polémica y debates en el plano discursivo. En el plano de la práctica existen varias situaciones en las que el teatro profesional ha confluido con las otras tres manifestaciones, como fue el caso del Festival de Teatro de los Barrios "Julio de la Vega". Dicho festival fue organizado a lo largo de seis años a cargo de dos ONG, el Centro de Promoción de Arte y Cultura (CENPROTAC) y el Centro de Educación Popular Qhana. El festival, durante los seis años, ha reunido a grupos de teatro de múltiples barrios, a organizaciones juveniles, a teatros de grupo profesional, a grupos de teatro de varias facultades de la UMSA. "Así fue que se inició una nueva aventura teatral, en la que se juntaron dos tendencias: la del Teatro Popular, comprometido con los barrios populares y la del teatro con enfoque más artístico".[68] En este festival se presentaron el Teatro Trono y Ojo Morado, ambos grupos de teatro de niños y niñas de la calle vinculados a ONG, cuyas propuestas fueron de gran sensibilidad artística, crítica y políticamente sarcástica. El paradigma, planteado por la gente de teatro en los años cincuenta, de que el arte y el teatro artístico no debiese tener más compromiso que consigo mismo, contraponía el compromiso artístico al compromiso social. Ese

68 Freddy Amusquivar, *El tropel del grillo*…, p. 147.

paradigma dicotómico entre lo artístico opuesto a lo social, político, pedagógico y didáctico, con el pasar del tiempo desplegó su propia paradoja. Teatristas considerados profesionales empezaron a asumir tareas de gestión, como en otrora los teatreros de barrio y los del movimiento de teatro popular de base. Los teatristas profesionales empezaron a organizar festivales de teatro en los barrios, festivales de teatro en las universidades como el Theatron, que fue organizado por el taller de teatro de la UMSA en sus siete versiones. Lo mismo pasó en Santa Cruz con la organización del Bicu Bicu, festival nacional de teatro universitario organizado por la Universidad Privada de Santa Cruz en sus 19 versiones. La diferencia en la organización de estos festivales y encuentros con la organización de los festivales y encuentros de los años setenta y ochenta está en el amparo institucional y económico. Los teatreros organizaban festivales y encuentros en barrios y universidades por compromiso social y político. Los teatristas profesionales o de renombre suelen organizar encuentros y festivales más por encargo que por iniciativa propia.

Por otro lado, durante el Gobierno de Evo Morales, las instancias culturales estatales y municipales lanzaron fondos y concursos con objetivos y temáticas acordes a su proyecto político. En ese escenario muchos grupos profesionales, indirectamente y quizá sin proponérselo, comenzaron a hacer un teatro político, de militancia y didáctico, aunque obligados por las cláusulas de las convocatorias emitidas por el Gobierno nacional o los gobiernos municipales. En ese escenario, el teatro que se empezó a hacer fue articulado al proyecto político y cultural del Movimiento al Socialismo. Ese modo de hacer cierto teatro artístico y cuyas coordenadas son trazadas por las políticas culturales, públicas e ideológicas del gobierno es contrario a los anhelos y propósitos que dieron lugar al origen del TEU: Hacer teatro lejos de lo político y la política para no contaminar el arte. Por el vínculo político de las convocatorias, podría asociarse ese modo de hacer teatro menos con el TEU y más con el TCP o con el movimiento de teatro popular, aunque por el mandato estatal que conlleva esas convocatorias no coincidiría con los principios del teatro popular de base. Esas interacciones, paradojas o entrelazados

dieron lugar al resquebrajamiento de las dicotomías instaladas a lo largo de las décadas de 1950, 1960, 1970 y 1980. A partir de los años noventa y hasta el día de hoy, el teatro profesional y el teatro de aficionados no se confunden en indefinición; la línea divisoria todavía existe, pero ambos se mueven más en el umbral que en uno u otro territorio. Varios actores y actrices del teatro profesional son coordinadores de grupos de teatros barriales, universitarios, de organizaciones no gubernamentales o de centros de educación formal y alternativa. Actualmente, los escenarios y los territorios de las tres manifestaciones teatrales están intervenidos y atravesados por líneas artísticas, pedagógicas, políticas y sociales. Ejemplos de ello, a lo largo de los años noventa, fueron el grupo de teatro de chicos de la calle Ojo Morado, los grupos de teatro de barrio o de ONG coordinados por Gente+Gente=Gente, Teatro Trono, Teatro de las Orillas, Golpe de Teatro, entre otros.

De igual manera, varios actores y actrices del teatro profesional han ido haciéndose cargo de los talleres de teatro de las universidades, sobre todo, privadas. Esas nuevas conexiones o vínculos entre lo profesional y lo experimental o aficionado han dado lugar a que, por un lado, la capacitación actoral se vuelva cada vez más primordial y, por otro, que los talleres de teatro de las universidades se conviertan en semillero de gente de teatro, teatristas y teatreros. Hoy en día varios integrantes de algún taller universitario, considerados por ello aficionados, rápidamente cruzan el umbral después de haber visitado algún taller de teatro coordinado por un actor o actriz profesional y se integran a la escena profesional del teatro en Bolivia. Ese cruce del umbral del teatro de aficionados al teatro profesional lo realizan ya sea integrándose a un elenco ya existente o conformando uno nuevo. Si bien esas conexiones mantienen imperante la práctica teatral en el país, la gran falencia está en convocar públicos y conformar espectadores. En el imaginario del público y de la gente de teatro, no así en la práctica teatral, todavía está muy presente la dicotomía entre teatro profesional y teatro de aficionados. Una idea ilusoria que sigue determinando la asistencia del público a una u otra función de teatro o influyendo en la percepción del espectador. Claudia Eid, coordinadora del

taller de teatro de la Universidad Privada Boliviana en el año 2016, señala que "el teatro universitario en el entorno social y cultural está considerado como un producto inferior en calidad artística, precisamente porque no se trabaja con actores profesionales. Las obras son vistas sobre todo por un público compuesto de amigos y parientes de los estudiantes".[69] No son pocas las ocasiones que propuestas de teatro universitario o barrial superan en varios aspectos propuestas de elencos profesionales.

¿Cómo persiste en la opinión general esa dicotomía, en un medio como el boliviano, donde las prácticas teatrales por lo general se mueven en el umbral, en la frontera de esas divisiones?

Insisto en que eso es posible porque las conexiones realizadas por elencos y grupos de teatro del teatro profesional con los grupos de teatros de barrio, los grupos de teatros enmarcados en el movimiento de Teatro Popular de base o de teatro pedagógico, alternativo, etc. y los talleres de teatros universitarios no son perceptibles, reconocibles por el público en general. Quizá eso sucede porque el medio teatral en Bolivia todavía no ha configurado una mirada propia de la cadena de producción del grupo y de la puesta en escena, ni de las presentaciones y funciones teatrales. La mirada que se tiene de la producción tanto de presentaciones de teatro aisladas como de eventos teatrales más amplios, como los festivales y encuentros, todavía responde a maneras de organización y producción de otras ciudades en las que el hacer teatral está institucionalizado. Al desconocer las propias dinámicas y conexiones que se dan en el ámbito de la práctica teatral local, se siguen reproduciendo clasificaciones y divisiones que están justificadas y legitimadas en países donde la práctica teatral está institucionalizada. Es necesario prestar atención a las conexiones, entrelazados y entretejidos que, a lo largo de los años, han sido gestados y gestionados por las tres manifestaciones teatrales de las que en este trabajo me ocupo. Urge la misma atención con otros proyectos teatrales como el teatro en escuelas y colegios,

69 Claudia Eid, Comunicación personal, 15 de agosto 2016 en Karmen Saavedra Garfias, *Teatros universitarios en Bolivia*…

el de encuentros como el Teatremonos y el Enkuentro de Teatro Breve y Dramaturgia,[70] que se dan en la ciudad de La Paz, o los encuentros organizados por Lanzarte en otras ciudades del país. Esas relaciones y acontecimientos teatrales muestran que los paradigmas que establecen divisiones entre un teatro de élite frente a un teatro popular, un teatro de aficionados frente a un teatro profesional, antes que marcar paradigmas, despliega paradojas espaciales y temporales. Esas paradojas despliegan articulaciones y conexiones en lo empírico. Es mediante la práctica que los teatros de barrio, los teatros populares y los teatros universitarios señalan otros senderos por los que el teatro en Bolivia puede discurrir, transitar. Si bien hoy en día otros son los escenarios y las escenas de los hechos teatrales vinculados a los teatros de barrio, los teatros universitarios y los teatros populares, estos siguen muy presentes en la trama y las constelaciones del teatro en Bolivia. Para percibir aquello es indispensable aprehender cualquier hecho teatral en su dimensión de evento. Hay que entender el evento, al igual que el escenario, como unidades mínimas de análisis en las que es necesario incluir relaciones y procesos más que obras, es decir, toda relación y proceso que sostenga el evento teatral, el neurológico, cultural, social, político, lingüístico, metabólico, simbiótico, político, etc. Pues son los eventos y no solo los discursos los que trazan las constelaciones, mapas, redes y *ch´enko*[71] del teatro en Bolivia.

Es así como, por ejemplo, los talleres de teatro universitario de los años cincuenta-sesenta, preocupados por formar los criterios de valoración de lo estético y artístico, luego pasaron a pensar el taller de teatro a la par de un taller de formación de actores-militantes políticos para devenir en los últimos años en espacios para trabajar lo individual, una especie de consagración personal proyectada al espacio público. Patricia García, una de las mejores actrices de

70 Este Enkuentro lleva ya 30 años realizándose y es en la actualidad un espacio en el que es posible asistir a funciones de teatro de barrios, universitarios, populares, profesionales y otros.

71 *Ch'enko* es una palabra quechua que hace referencia a caos, desorden, incertidumbre.

Bolivia y directora de varios talleres de teatro universitario en La Paz, señala que, a partir de los años 2000, en lo concerniente al teatro profesional, predomina la cultura del espectáculo, de la super producción, lo que induce a gran parte de los universitarios a buscar en los talleres de teatro espacios y herramientas para sobresalir. "Los universitarios buscan ser estrellas, vienen con una tendencia individualista de querer ser actores, lo que para ellos es tener publicidad, actuar en una película y ser famosos […] y como no hay una universidad que los forme para eso, prueban con los talleres de teatro en la universidad".[72] A partir de los años 2000, otras son las características del teatro universitario y de los teatros de barrio y de los teatros populares que pueden ser agrupadas en tres: lo heterogéneo, las fronteras movedizas de su campo de acción y la tendencia a lo espectacular, como son los musicales, las batucadas y la comedia.

En un medio como el boliviano, donde el teatro carece de todo apoyo estatal y municipal, la experimentación, el experimento, la experiencia es lo que queda como fuente o semilla para la formación de actores, directores, dramaturgos de teatro y para la conformación de espectadores. A futuro será indispensable tomar en cuenta la mirada del espectador para trazar otras conexiones. Esa mirada del espectador que implica siempre una presencia en presente no es una mirada solo receptiva, es también creativa ya que la medialidad efímera de lo teatral solo puede ser sostenida por un esfuerzo de construcción de sentidos y experiencias a través de las sensaciones y las percepciones que emergen en el encuentro entre actor y espectador.

Conclusión: punto de partida o de llegada

En la cartografía todo punto de conexión es a la vez un punto de llegada o de partida, un punto para configurar otros mapas. Esta

72 Patricia García, comunicación personal, 10 de agosto de 2016, en Karmen Saavedra Garfias, *Teatros universitarios en Bolivia*…

cartografía de teatros universitarios, populares y barriales es una de muchas posibles. Para trazar esta cartografía no se ha tomado en cuenta la experiencia de todos los teatros universitarios, populares y barriales, por lo que fuera de los mapas aquí trazados quedan muchas historias de grupos, teatros, escenarios, no menos importantes por no ser parte de esta cartografía. Esta cartografía muestra escenarios y territorios donde el hacer teatro fue vital y por ello indispensable para personas que no querían difuminarse, anularse en contingencias políticas y que buscaron refugiarse en una dimensión que ellas consideraban solo artística. Pero fue también vital e indispensable para personas y grupos que no tenían acceso a la esfera pública para expresarse y enunciar discursos políticos, denuncias sociales, testimonios y memorias colectivas. Hoy en día, a la par del teatro están muchas plataformas digitales quizá más eficaces que el teatro tanto para refugiarse de lo inevitablemente político como para expresarse social y políticamente. Precisamente por eso es necesario hoy en día, para trazar otros mapas de estos teatros, prestar atención a su naturaleza de convivio, como insiste Jorge Dubatti, a su ontología de acontecimiento, de performatividad para repensar al cuerpo del espectador y del actor en el acontecimiento teatral. La materialidad del teatro es el cuerpo en constante movimiento y transformación. Un cuerpo que espacializa, temporaliza, hace visibles y sensibles ideas, mensajes, historias para que sean percibidas y vivenciadas por el cuerpo del espectador. Un cuerpo también en constante relación y transformación. Quizá el rol del teatro siga siendo el compartir historias, pero también tornarse para el espectador en un espacio-tiempo disruptivo en el que actores y espectadores oficien su rol de creadores del acontecimiento teatral. Actualmente, en el teatro en Bolivia hay varias experiencias de esa índole que conectan y desconectan con las experiencias de los teatros de barrio, los talleres de teatros universitarios y los teatros populares ya sea por continuidad o por distanciamiento; tales son las experiencias de los talleres de teatro en colegios, festivales de teatro de colegios nocturnos, talleres de teatro en los espacios de grupos de teatro profesionales, los talleres pedagógicos de teatro, los proyectos de

teatro de Lanzarte, de Teatrémonos, del Teatro Trono, del grupo de teatro Los Cirujas, de El Alto Teatro y muchos otros que requieren otras cartografías, otras constelaciones en el territorio del teatro en Bolivia que exceden el objetivo de este texto.

Paralelamente a esa cartografía, la otra cartografía del archivo, del registro y la historiografía de las tres manifestaciones teatrales muestra que en gran parte las travesías, los territorios de estos teatros permanecen dispersos y lejos de las historias oficiales del teatro en Bolivia. Es por eso, que, para trazar la cartografía, en unos casos más que en otros, se ha recurrido a relatos, datos, archivos y repertorios mediante la entrevista, el testimonio, los archivos personales.

Esta cartografía de ciertos modos de hacer teatro en Bolivia ha puesto en relieve contactos y tensiones entre nociones canónicas de teatro y público con nociones que desafían esa legitimidad. La validez de estos mapas no está de manera *a priori* en el mapa, sino en su empleo y en su finalidad. Para poner a prueba su validez será necesario que el usuario sepa lo que busca, se localice en el mapa y sepa utilizar el mapa; solo de esa forma podrá modificar los errores que estos mapas puedan presentar o proponer otras conexiones, otros mapas. La cartografía exige un desplazamiento de uno mismo para no aplanar la multiplicidad de sentidos y usos. En tal sentido, esta cartografía no solo es una representación de los territorios, en su materialidad está también la huella del cartógrafo y en su uso, su empleo presentará al futuro usuario de los mapas cartografiados de estos haceres teatrales.

Las dualidades de *La calle del pecado*: el gozoso y risorio juego de la parodia[1]

Camilo Gil Ostria

1. Una *La calle del pecado* distinta: otra fotografía de Raúl Salmón

A inicios del siglo XX, el medio teatral boliviano vivió una época de oro con la generación del 21, cuando "se multiplican las casas editoriales, las publicaciones de libros y revistas bolivianas".[2] Alberto Saavedra Pérez, Mario Flores, Ángel Salas, Antonio Díaz Villamil, Humberto Palza, Saturnino Rodrigo, y otros autores protagonizaron este momento, formando la "Sociedad Boliviana de Autores Teatrales" que se fundó en La Paz, el 2 de abril de 1923.[3] Sin embargo, todo este ímpetu juvenil acabaría por una triple catástrofe en los años treinta: la Gran Depresión Económica

1 Esta es una versión reducida y corregida del siguiente texto homónimo: Camilo Gil Ostria, *Cuaderno N° 65. Las dualidades de* La calle del pecado*: el gozoso y risorio juego de la parodia*, Carrera de Literatura (UMSA), La Paz, 2023. Dicho texto fue elaborado en el marco del proyecto "La caja robada: ensayos sobre dramaturgia boliviana" actualmente compuesto por Camila Aguilar, Carla Aquize, Micaela Bonifaz, Sebastián Cáceres, Carolina Uría Paz y Sofía Vera.

2 Willy O. Muñoz C., *Teatro boliviano contemporáneo*, Honorable Municipalidad de La Paz, La Paz, 1981, p. 27.

3 Mario T. Soria, *Teatro boliviano en el siglo XX*, Casa Municipal de la Cultura, La Paz, 1980, pp. 49-50.

(1929), la guerra del Chaco (1933-1935) y la Segunda Guerra Mundial (1939-1945).[4] Esto instauraría un "vacío", una sensación de derrota, que solo Raúl Salmón encararía con nuevo dinamismo.

Con más de cuarenta obras de teatro, quién sabe cuántos guiones radiales y artículos de prensa, además de fragmentos inclasificables de anécdotas, chistes, etc., Ernesto Raúl Hugo Salmón de la Barra es un autor difícil de presentar y es difícil seguir su pista. La ausencia de estudios biográficos, las confusiones sobre sus datos más básicos (como su año de nacimiento) y su obra parcial y mal publicada, dificultan dicho acercamiento. Nacido en La Paz el año 1922 y fallecido en 1990, este trabajador inagotable fue periodista, dramaturgo, actor, director teatral, director radial y alcalde de su ciudad natal. Su fama se debe, quizás, a la obra más representada en el siglo XX boliviano: *La calle del pecado* (1944). Esta obra, donde parece dominar la "sensación del drama y del pecado",[5] que ha hundido otro juego, más sutil, pero más provocador en la oscuridad. El objetivo de este ensayo será plantear una nueva lectura de esta obra, leída por la crítica siempre bajo el lente moral. Por ello, el lector debe estar atento, pues nos internamos en el terreno de las dualidades (entre la moral y el goce, entre el drama y la risa).

Terreno que, en *La calle del pecado*, está marcado por la historia del "figón" de Julia: un prostíbulo lleno de contaminadas de sífilis (que muchos síntomas no revelan). La obra se compone en tres actos. El primero muestra a Julia y las dinámicas de su figón, hasta que Gazaco (su ayudante) consigue nueva mercancía: Maruja, una joven de 16 años que, con una cicatriz de nacimiento en su hombro, acaba violada.[6] El segundo acto gira en torno a la discusión entre dos doctores sobre la enfermedad que el figón desata: por un lado, el doctor Vera, quien busca a su hermana Maruja y piensa que los enfermos son pecadores pervertidos; por el otro, el doctor Chirveches, quien cree que solo son jóvenes que "queriendo sentir la experiencia de la vida cometen errores".[7] El tercer acto, que se

4 Ibídem, p. 54.
5 Raúl Salmón, *La calle del pecado*, Juventud, La Paz, 1994, p. 14.
6 Ibídem, pp. 11-40.
7 Ibídem, pp. 41-55.

abre con una fiesta en la que no se sabe qué se festeja, muestra cómo las prostitutas abandonan a Julia buscando mejores oportunidades. La obra acaba en el espacio de los enfermos que, sin querer vivir la vergüenza del tratamiento, buscan dónde morir; en ese espacio dantesco se encuentran, gracias a la guía de Julia y Gazaco, Vera y su hermana, reconocible ya solo por la cicatriz. Finalmente, tras un remedo de *anagnorisis* vivido por Vera, se deja todo suelto.[8]

La obra tiene entonces dos ejes: Maruja y el figón. El primero lleva a una lectura donde reina la moral. Mientras que el prostíbulo, "figón" (nótese de entrada la connotación de espacio donde se "guisan y venden cosas de comer", dice el *Diccionario de la Lengua Española* [*DLE*]), espacio de enfermedad, pero también de placer y maternaje, nos va señalando cómo la obra no es solo la historia de una víctima o de una moraleja. Por el contrario, como la palabra figón, es una historia de dualidades: por un lado, espacio de explotación, violencia, y, por otro, de goce, de sexualidad.

Esto no ha sido notado por la crítica, la cual, metafóricamente hablando, ha sacado tres fotografías de Salmón: ha planteado tres formas de leerlo y estas se han estancado a lo largo del tiempo. La primera fotografía es la que lo retrata serio, con un peinado rígido y de terno, como a un mal autor que, en el mejor de los casos, sabe copiar. [9] Olvidando que se trata de un autor de poco más de 20

8 Ibídem, pp. 57-73. Entendemos el término anagnórisis de la mano de Aristóteles, quien señala que se trata de "un cambio de la ignorancia al saber, que [genera] el amor o el odio de quienes están predeterminados para la felicidad o la desdicha". Aristóteles, *Poética*, trad. de Ángel J. Capelleti, Monte Ávila Editores, Caracas, pp. 12-13.

9 La acusación de plagio contra la primera obra de Raúl Salmón es un tema altamente ambiguo. Como aparece en el artículo de octubre de 1943 de *La calle*, los acusadores no presentan ningún argumento y ni siquiera mencionan la obra copiada: en su conjunto sería solo un ataque al éxito del dramaturgo. Aquí no podemos confirmar el hecho, pues el texto de Salmón se ha perdido y habría sido interesante contrastarlo con la dramaturgia argentina de la que tanto se nutre, por ejemplo, la obra *Canillita* del dramaturgo uruguayo-argentino Florencio Sánchez (1875-1910). Sin embargo, Ximena Soruco (a partir de un confuso comentario del crítico americano Willis Knapp Jones en su libro de 1966 *Behind American Spanish Footlights*) lleva esta acusación a *La calle del pecado*. La autora dice: "esta acusación también proviene de la



Fotografía 1. Raúl Salmón en el artículo "Se acusa de plagio al autor del *Canillita*" (*La calle*, 19 de octubre de 1943).

años, estos críticos lo han leído con ojos morales, quedándose con solo uno de los términos de la dualidad, afirmando que las obras de Salmón buscarían "asegurar en el espectador la enseñanza didáctica […], ocultando una racionalización del sentido total a cambio de una expresión cien por ciento sentimental".[10] Dentro de estos primeros críticos, podríamos mencionar a Willy Muñoz, Karmen Saavedra y Julio Benítez.

Muñoz no tiene un acercamiento a las obras de Salmón, pues su labor de historiador lo limita a una entrevista con él. Incluso con ese material, es interesante que señale que las obras de Salmón son una "vulgarización del arte" que, a través de "dramones y melodramas efectistas", crearían personajes que solo "sirven como marionetas para los propósitos del autor".[11] Quizás por ello, en sus acercamientos a *La calle del pecado*, Saavedra y Benítez

adaptación que el autor hizo de «*Conde Huyo o La calle del pecado*» que fue inicialmente escrita por Nataniel Aguirre (1843-1888) y que se convirtió en película en 1952". Ximena Soruco, *La ciudad de los cholos. Mestizaje y colonialidad en Bolivia, siglos XIX y XX*, Instituto Francés de Estudios Andinos, Lima, 2011, p. 203. La autora, aunque está parafraseando sin decirlo a Jones, no hace referencia a la supuesta obra de Aguirre, Jones tampoco lo hace: la obra parece no existir. Más aún, la película argentina *La calle del pecado* (1952), del director Ernesto Arancibia, dice tener un guion original de W. Eisen: la sinopsis además nada tiene que ver con la historia de Salmón. Este gesto –que aquí, en el campo de la parodia, poco importaría que se acuse de plagio a Salmón– solo muestra el cuidado que tienen nuestros críticos para hacer afirmaciones o reproducirlas sin confirmarlas.

10 Karmen Saavedra, *Sentido y forma en el Teatro Social de Raúl Salmón, una dramaturgia fallida*, tesis de licenciatura de la Carrera de Literatura (UMSA), La Paz, 2000, p. 106.

11 Willy O. Muñoz C., *Teatro boliviano contemporáneo*, Honorable Municipalidad de La Paz, La Paz, 1981, pp. 87-88.

colocan como protagonista de esta obra a Maruja, a sus ojos, la víctima de la historia.

De tal manera, para Saavedra, el Teatro Social de Salmón tendría el fin de paternalizar al pueblo desde un pensamiento "burgués" que debería ser aprendido por los marginales. Por lo que las obras de Salmón serían "dramas burgueses" donde el mundo estaría dividido en dos: los integrados, que habrían asimilado el pensamiento "burgués", y los "marginados". La estudiosa no explica qué entiende por "burguesía" (más allá de remitir a algunos mitos que la compondrían: naturalismo, individualismo, etc.) y nosotros aquí solo retomamos el término usado para mostrar sus trampas y ambigüedades.[12] Esa lectura bien se complementa con la de Benítez, para quien la dramaturgia de Salmón solo sostendría una visión "patriarcal" y "heteronormada" del mundo.[13]

Ambas afirmaciones (que Maruja es la protagonista y que es una víctima) y las conclusiones que de ellas surgen son extrañas, ya veremos por qué. Así, preferimos retomar una segunda fotografía más ambigua: ahí donde se lo ve con un peinado menos serio, más moderno, riendo y en mangas de camisa. Es esta la que toma, por ejemplo, Mario T. Soria, quien, indeciso y tambaleándose, llena de adjetivos a Salmón: es "naturalista", pero a la vez "vanguardista".[14] Así retoma la duda planteada por Humberto Palza, quien –en

12 Karmen Saavedra, *Sentido y forma en el Teatro Social*…

13 Incluso a Benítez le interesa ver esos valores en la figura biográfica del autor: "Los valores morales de la época claramente son visibles dentro del trabajo de Salmón y se los ve ejercidos violentamente sobre sus personajes. Sin embargo, no ha resultado sencillo evidenciar el estado mental particular del individuo. La escasa información disponible sobre el sujeto de estudio no permite crear un perfil a profundidad del mismo. Aunque se puede asumir claramente que el autor ha estado expuesto a prácticas patriarcales por su contexto social, histórico (y en menor [*sic*] educativo), para reforzar esta afirmación un futuro análisis debería incluir una búsqueda más profunda de información sobre la vida del autor". Julio Benítez, *Estereotipos de género en el teatro de Raúl Salmón de la Barra*, tesis de licenciatura de la Carrera de Comunicación Social (UCB), 2020, p. 72.

14 Mario T. Soria, *Teatro boliviano en el siglo XX*, Casa Municipal de la Cultura, La Paz, 1980, p. 147.



Fotografía 2. Raúl Salmón en el artículo "Figuras de la Cía. de Lucho Espinoza" (*La calle*, 13 de enero de 1944).

1949– escribe el primer ensayo importante sobre el Teatro Social: "¿Es un teatro que incita a gustar de lo prohibido o, por el contrario, lección para huir de tal vida y destinarse a corregirla o aliviarla?".[15] La duda es, en este caso, una posibilidad de explorar otros caminos: es una intuición de la dualidad que marca a *La calle del pecado*.

Sobre esta estela sigue el trabajo de Ximena Soruco en su libro *La ciudad de los cholos* (2011). La estudiosa afirma que toda la crítica sobre Salmón es paternalista por creer que ellos dictaminan qué es teatro y qué no. El gesto crítico de Soruco no se queda ahí: desconfía del propio Salmón y señala que él mismo –por un artículo en el que Salmón plantea que el "teatro popular" sería preparatorio– no entiende la magnitud de lo que está haciendo. "En este sentido, tomo a su autor, Raúl Salmón, como un intermediario, un sagaz 'traductor' de otras lógicas, otra estética que ni él alcanza a comprender", dice Soruco, para quien "el teatro popular logró superar las intenciones de su autor".[16] Es decir, la obra de Salmón plantearía un interés más allá de él. Un interés sociológico pues, en términos socioeconómicos, mostraría el ascenso de una clase social: la clase "chola", que una vez que puede permitirse acceder al teatro, acaba también representada en él.

Sin embargo, tanto Soria como Soruco se quedan en mencionar y no muestran el tambaleo en la dramaturgia del autor. El deseo de este ensayo es el de plantear una nueva fotografía de Raúl Salmón: donde no se lo vea rígido o moralista. Esa fotografía

15 Humberto Palza, "El Teatro Social de Raúl Salmón", en Camilo Gil Ostria, *Cuaderno N° 65*…, p. 29.

16 Ximena Soruco, *La ciudad de los cholos. Mestizaje y colonialidad en Bolivia, siglos XIX y XX*, Instituto Francés de Estudios Andinos, Lima, 2011, pp. 206-207.

que tomamos al mismo tiempo con Sebastián Cáceres,[17] donde se lo vea, en fin, entre dos sombras o en ambas simultáneamente: dual, entre la moral y la ambigüedad. Esto se logrará a través de la reflexión sobre un rasgo formal de esta obra de Raúl Salmón no notado por la crítica: *La calle del pecado* puede leerse como un *collage* de parodias. Para entender la noción de parodia, acudimos a Linda Hutcheon, quien define con claridad las diferencias entre parodia, ironía y sátira. Ella recuerda su origen. "El prefijo *para* tiene dos significaciones casi contradictorias": un sentido más común, donde significa "de cara a" o "contra" (que carga la palabra con un efecto "cómico, ridículo, denigrante"), y otro sentido "al lado de" (lo que volvería la parodia un canto que implica más "un acuerdo, una intimidad y no un contraste").[18] En ambos sentidos, es sin duda una dualidad, un juego de espejos, que, lo veremos en las tres partes que componen este ensayo, se vuelven movimiento vertiginoso y provocador en la obra de Salmón.



Fotografía 3. Raúl Salmón en el artículo "Al interior del país partirá la compañía de Raúl Salmón" (*La calle*, 29 de febrero de 1944).

De tal manera, en la primera parte de este ensayo, analizaremos cómo esta obra juega parodiando al *Edipo rey*

17 Sebastián Cáceres escribe, en el marco de nuestro proyecto "La caja robada…", un ensayo titulado *Los procedimientos del lenguaje en dos obras de Raúl Salmón de la Barra* (2025) en el que compara dos obras de Raúl Salmón: *Escuela de pillos* (1949) y *Plato paceño* (1959). En este ensayo analiza cómo el autor busca poner, sin inocencia, sobre la mesa los diferentes "lenguajes" de lo boliviano, construyendo un complejo grupo heterogéneo que, entre conflictos y risas, logran una potencia lingüística particular donde la violencia de uno no anula al otro. El ensayo fue publicado como el cuaderno N° 66 de la Carrera de Literatura de la UMSA.

18 Linda Hutcheon, "Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática", *Cuaderno de literatura N° 39*, trad. del francés de Alba María Paz Soldán, Carrera de Literatura (UMSA), La Paz, 2001 [1981], p. 42.

y las nociones de Aristóteles en su *Poética*. En la segunda parte, focalizaremos la parodia que hace Salmón del "burgués" (siempre en términos de Saavedra) a partir del discurso del Dr. Vera –formado por la fórmula de tesis, antítesis, síntesis– y del abogado Humérez para mostrar que ellos no son salvadores de nadie. Más aún, si algún rasgo moral hay en esta obra, es la sátira contra la figura del "burgués". Finalmente, interpretaremos los juegos paródicos que aparecen en el discurso y alrededor de Gazaco, ese "criollo homosexual",[19] síntesis de inversión de mundo que insinúa gozosamente la obra de este dramaturgo en verdad tan poco leído. De esta manera, no solo respondemos a la crítica sobre Raúl Salmón, sino ofrecemos una (re)lectura donde se muestre la potencia de *La calle del pecado* para, al tener siempre más de un rostro a la vez, jugar y reírse de los discursos de su época.

2. *La calle del pecado*: una tragedia paceña

El juego paródico entre *Edipo Rey* y *La calle del pecado* parece muy explícito, nada sutil y poco interesante en una primera mirada: la historia de una víctima. Maruja que, engañada sobre el destino que habría de tener y, tras ser violada, en la última escena termina siendo encontrada por su hermano enferma de sífilis, irreconocible más que por su cicatriz. Así como Edipo que, engañado por quienes trataron de alejarlo de la profecía que lo condena, reconocible solo por la cicatriz de su pierna, termina cumpliendo tal designio. Quizás por tal explicitud, ninguno de los críticos revisados siquiera menciona tal gesto paródico, pero este no se agota ahí. Salmón desplaza y disemina a Edipo: ya no es protagonista, sino que sus rasgos y cegueras se muestran en varios de los personajes de *La calle del pecado*, burla y delicado homenaje. Miremos con más detalle el *Edipo Rey* y así iluminemos a esta calle oscurecida por la noción de pecado.

Recordemos brevemente la obra de Sófocles: otra obra marcada por la dualidad. La historia que se cuenta es simple: Edipo,

19 Raúl Salmón, *La calle del pecado*, Juventud, La Paz, 1994, p. 15.

rey de Tebas, quien debe encontrar al asesino del anterior rey (Layo) para que Apolo termine con la peste que asola a su pueblo, termina descubriéndose a sí mismo hijo y asesino de este. Los juegos de Sófocles son provocadores, por ejemplo, dice Edipo: "Ahora empero que soy el soberano, / que en mis manos tengo el mando que aquel primero tuvo, / poseyendo el lecho y la esposa igualmente por ambos fecundada / y, de hijos comunes, si su linaje no se le hubiera malogrado, / tendríamos una descendencia igualmente común".[20] Es decir, Edipo se coloca en el lugar de Layo, "como si de mi propio padre se tratara";[21] se proyecta en el otro, encegueciéndose mortalmente. Este será un primer rasgo común compartido por los personajes de *La calle del pecado*: la ceguera frente al lugar que uno ocupa con relación a los otros. Por ejemplo, el Dr. Vera, quien no sabe que su hermana, cuando "salió un mal día… para no regresar más", terminó en tal calle que él condena.[22]

Pero esa similitud es solo el inicio: las investigaciones de Edipo van oscilando en ese lenguaje doble y lo llevan a lo que Aristóteles define como *peripecias*. Dícese, la acción que termina en un fin opuesto al deseado, cuando un amigo termina haciéndote el mal con una acción que pensaba buena o viceversa.[23] El ejemplo es claro cuando Yocasta, viuda de Layo y esposa de Edipo, piensa que le hace un bien a este último al revelarle que tuvo un hijo con Layo y que, por fatídico designio, lo mandarían a matar, por lo que el hado sería evitable. Otra peripecia es la del lacayo de Layo y Yocasta, quien cuenta que no habría podido matar al dulce infante y lo entregaría a unos pastores, niño reconocible por una herida en la pierna. Y así, paso a paso, Edipo descubre quién es (*anagnórisis*) y, sacándose los ojos, lleva al espectador a la *catarsis*. Este es un segundo rasgo compartido en *La calle del pecado*, pues también el Dr. Vera podrá luego *ver* su error.

---

20 Sófocles, *Edipo rey*, trad. y estudio de Mario Frías Infante, Loqueleo, La Paz, 2018, p. 53, vv. 258-262.

21 Ibídem, v. 264.

22 Raúl Salmón, *La calle del pecado*, 1994, p. 63.

23 Aristóteles, *Poética*, trad. de Ángel J. Capelleti, Monte Ávila Editores, Caracas, pp. 15-16.

Sin embargo, ¿será que Edipo y Vera descubren lo mismo? Para responder, debemos analizar: ¿qué descubre Edipo sobre eso *que es*? A decir de Roland Barthes, la tragedia griega tiene una potencia: el espectador griego dejaría de "llorar" solo por el que pertenece a su mismo mundo (el lacayo podría "llorar" por el noble o viceversa), posibilitándose un pensamiento democrático y heterogéneo. Ya que Sófocles pondría en "tela de juicio las grandes ideas morales y cívicas", cada obra griega permitiría al sujeto construir su propia "historia política".[24] En concreto, el *Edipo Rey* permitiría pensar "la idea de que toda deshonra es únicamente una realidad social".[25] ¿Qué quiere decir esto? Que Edipo descubre que es hijo de Yocasta, es decir, descubre que es el otro quien le da su lugar de diferencia y definición en el mundo: descubre la importancia de los lazos familiares y sociales ante la que estaba cegado, *su lugar en la estructura*.

¿Y qué tiene todo esto que ver con *La calle del pecado*?, ¿cómo es la obra de Salmón una parodia de Sófocles? La figura de Edipo se disemina sobra Maruja y Vera. Por un lado, porque Maruja comparte con él sus indicios (la cicatriz). Por otro lado, Vera comparte con él la causa de su tragedia: el desconocimiento familiar. Además, hay una razón de estilo que revela con mayor claridad este juego paródico: ambas obras comparten un juego de dualidades veladas. Véase desde la primera acotación que abre la obra:

> Desde la platea se ven dos ambientes: uno –a la izquierda– es una tienda que funciona como un figón sucio, desordenado […] Hacia el fondo de este figón con una abertura para puerta que se cubre con un mugriento trapo, a manera de cortina. El otro ambiente –a la derecha– es el que ocupa tres cuartas partes del escenario. Es un callejón colonial con casas asimétricas de un solo piso. Solo se ve la perspectiva de las puertas donde se supone funcionan otros figones.[26]

---

24 Roland Barthes, "Poderes de la tragedia antigua", en *Escritos sobre el teatro*, textos reunidos y presentados por Jean-Loup Rivière, trad. de Lucas Vernal y Ramón Andrés, Paidós, Barcelona, 2009 [2002], pp. 43-56.

25 Ibídem, pp. 52-53.

26 Raúl Salmón, *La calle del pecado*, 1994, p. 11.

Los espacios no son inocentes, como señala la lectura de Saavedra, las descripciones de espacios no dejarían "espacios vacíos".[27] Para esta estudiosa los espacios de los "marginados" estarían marcados por la suciedad y esto resaltaría su carácter opuesto al "burgués". Y es que, si se contrasta con el espacio de los médicos de la segunda escena, es evidente que se están creando oposiciones simples de marginados y "burgueses", de suciedad y limpieza o, incluso, de lo masculino y lo femenino. Sin embargo, es necesario leer las connotaciones, las dualidades de este espacio que –muy lejano al hermoso palacio frente al templo de Apolo que abre la obra de Sófocles– se pone en juego con un "mugriento trapo". Tal elemento señala una división nada simple, sino velada, cubierta, entre dos. Lo que señala que poco en esta obra se dirá de frente: el mugriento trapo, del que pronto una prostituta saca "el brazo desnudo […] teniendo en la mano algunos billetes que la comadrona [Julia] recibe y los cuenta",[28] es símbolo de la división entre placer y enfermedad. No es casual que tras ese trapo Maruja sea violada: ella viene de ese otro mundo, el del Dr. Vera o el de Humérez que luego analizaremos.

Este espacio nos confirma que la historia de Maruja, de la que en realidad muy poco sabemos, está también cubierta. No podemos afirmar si ella desconoce o no el trabajo que realizará.[29] Julia le

---

27 Karmen Saavedra, *Sentido y forma en el Teatro Social de Raúl Salmón*…, p. 72.

28 Raúl Salmón, *La calle del pecado*, 1994, p. 14.

29 Esto varía en una primera edición de la obra, donde el sentido evidentemente terminaba siendo más moralista. Es interesante notar el cambio y haría falta una lectura comparada más detallada. De entrada, creemos usar la versión final, posterior a 1952 por varios guiños que hacen referencia a la revolución de ese año. Pero encontramos la existencia de una versión fechada en 1945 que presenta variaciones importantes, especialmente en las primeras escenas. En esa edición anterior, el diálogo de presentación de Maruja es el siguiente, ella pregunta: "¿cómo podré pagarle tantos favores?", Julia responde "es muy sencillo lo que tienes que hacer", Maruja "¿qué debo hacer?", Julia "Vienen aquí unos caballeros y hay que distraerlos un poquito", a lo que remata Maruja "¿Distraerlos? *No comprendo*". El resaltado es nuestro para mostrar la incomprensión explícitamente expresada en esa primera edición y eliminada en la versión final. Véase Raúl Salmón, *La calle*

pregunta "¿y ahura quisieras trabajar aquí, wawa?" y ella responde "sí, señora".[30] Como Edipo, no sabemos si nota o no los dobles sentidos de Julia, que le dice "no tengas miedo, wawa. Nadies te ha de comer aquí", y de Gazaco, que añade "no te van a comer, te van a *manjar* nomás".[31] Dobles sentidos que terminan con la afirmación de Gazaco que advierte a Maruja que en ese trabajo "la primera lección entra con sangre, pero después es fácil".[32] Así el espectador nota que los personajes viven una tragedia más trágica que la de Edipo, pues sus *peripecias* no los llevan a conocerse: a excepción de Gazaco nadie más parece comprender del todo el juego de Salmón. El final de la obra parece confirmar este no conocerse, al menos, de Maruja, ya que ella acaba con el rostro desfigurado: ella misma, ante un espejo, ya no se reconocería.

Este juego de dobles y espejos va cobrando sentido en los signos que dotan a cada personaje de un doble rostro: Julia es una patriarca que piensa en que sus prostitutas cobren más caro, pues "¿no ves que el dólar ha subido?".[33] También es madre, que luego contará cómo ha rescatado a cada una de esas mujeres, les ha "¡matau su hambre trayéndola aquí! ¡Yo le he enseñau a ponerse zapatos cuando era una imilla karakayu!".[34] A Maruja, entonces, recién adoptada por este espacio, se le abre un mundo peligroso (que Saavedra llama "marginal"), pero que también está lleno de fiesta, cariño y deseo. Este otro sentido es también despistado para el lector por el remedo de *anagnórisis* que experimenta la figura del Dr. Vera.

Antes de pasar al siguiente acápite, donde veremos el rol del Dr. Vera, cabe recalcar cómo la parodia funciona en un doble sentido: Salmón parece estar burlándose de los lazos familiares (que aquí son solo una excusa para generar melodrama) y de la propia figura de la *anagnórisis*, que está colocada en el Dr. Vera,

---

del pecado, La Paz, sin editorial (disponible en la biblioteca Municipal Liber Forti), 1945, p. 15. Se anotarán otras diferencias a pie de página.

30 Ibídem, p. 21.

31 Ibídem, p. 22.

32 Ibídem, p. 23.

33 Ibídem, p. 14.

34 Ibídem, p. 59. *Karakayu* o *q'ara kayu* es el adjetivo equivalente a descalzo o descalza en aymara.

personaje del que la obra se burla en repetidas ocasiones. Acabemos, entonces, recalcando también el homenaje: *anagnórisis* que permite al espectador reconocer que aquí, a fin de cuentas, todos están ciegos: no hay ni víctimas ni victimadores, o todos son un poco de ambos. Un poco como el espectador brechtiano, nosotros vemos la ceguera del personaje y, como diría Barthes, ver la ceguera del otro es la mejor forma para conocer de la propia.[35]

3. *La calle del pecado*: la parodia del buen "burgués"

3.1. El primer burlador burlado: el lenguaje del Dr. Ricardo Vera

Profundicemos en el Dr. Vera, ese personaje que, en términos de Benítez, es el "hombre salvador". Lo que se completa con la idea de Saavedra del "burgués" que expandiría su ideología como única válida en este mundo, la única connotada en términos positivos y la única a la que se invitaría a aprender e imitar al espectador. En ambas lecturas, de Benítez y Saavedra, el Dr. Vera parecería la figura "más seria de esta obra", un "especialista en enfermedades venéreas" que lucha contra los prostíbulos.[36] Esa lectura se funda en que, inicialmente, el Dr. Vera señala que la existencia de los prostíbulos y sus clientes es culpa del vicio, la perversión y la adicción; sin embargo, al final de la obra, en palabras de Benítez, "aprende la lección" y "culpa a la pobreza como responsable de la prostitución".[37] El gesto del Dr. Vera es, a nuestro parecer, más ambiguo: no señala un responsable claro (habla de la pobreza, el Estado, todos los espectadores) y hace pasar la nominación de "la calle del pecado" a "la calle del dolor". Benítez, sin embargo, intuye un procedimiento que Saavedra analiza con más detalle.

35 Roland Barthes, "Las tareas de la crítica brechtiana", en *Ensayos críticos*, trad. de Carlos Pujol, Seix Barral, Buenos Aires, 2003 [1963], pp. 109-115.

36 Julio Benítez, *Estereotipos de género en el teatro de Raúl Salmón de la Barra*, tesis de licenciatura de la Carrera de Comunicación Social (UCB), 2020, p. 69.

37 Ibídem.

Ella señala que es un procedimiento usual del teatro didáctico el movimiento de "tesis, antítesis, síntesis".[38] Así, cita *in extenso* los diálogos en los que el Dr. Vera plantea su tesis, el Dr. Chirveches la discute y, al final de la obra, el Dr. Vera realiza la síntesis. Sinteticemos el proceso en la siguiente tabla:

Tesis	Los que van a Conde Huyo son conscientes de que ahí hay enfermedades y lo hacen por adictos al pecado.
Antítesis	Los que van a Conde Huyo no son pecadores, son personas *que viven* (modificamos aquí la lectura de Saavedra, siguiendo el primer enunciado del Dr. Chirveches, quien dice: "Mi querido doctor: Ud. no vive, sufre angustiosamente y eso no es vivir. Su dolor hace que juzgue a toda esta gente como viciosa y degenerada".39 Chirveches, luego, matiza su posición, haciendo referencia a los púberes que irían por error para experimentar y se mostraría el caso de prostitutas que parecen obligadas a trabajar en ese oficio).
Síntesis	No es la calle del pecado, es la calle del dolor.

Dicho movimiento partiría "de un orden establecido: lo que sucede en la calle Conde Huyo es aceptado por la sociedad". Luego iría "hacia el desorden: surge una alternativa que va a crear un conflicto, ese conflicto se hace vivo con la presencia del Dr. Vera". Finalmente, regresaría "al orden restablecido [*sic*]: […] el acto ejecutado se limita a una denuncia que no alcanza a adquirir una fuerza de transformación".[40] Así, según la lectura de Saavedra, se favorecería "a la materialización del mundo imaginario y a la entrega del mensaje [de moral burguesa]".[41] Creemos, sin embargo, que para realizar una lectura más profunda de la obra de Salmón habría que preguntarse: ¿no habrá en el procedimiento de estos doctores, aparentemente lógico y estructurado, aspectos que no concuerdan con el pensamiento racional?

Un primer aspecto sería la ausencia de relación directa entre tesis, antítesis y síntesis. En el sentido de que la antítesis debería ser la oposición o negación de la tesis, es decir: si la tesis es "A",

38 Karmen Saavedra, *Sentido y forma en el Teatro Social*…, p. 65.
39 Raúl Salmón, *La calle del pecado*, Juventud, La Paz, 1994, p. 41.
40 Karmen Saavedra, *Sentido y forma en el Teatro Social*…, pp. 62-63.
41 Ibídem, p. 67.

la antítesis sería "No A" y la síntesis la suma de "A + No A = B", solo entonces podría aparecer un tercer término.[42] En la obra de Salmón, en cambio, parece darse el procedimiento siguiente "A + B = C". ¿Por qué? Porque Chirveches jamás niega la tesis de Vera, no le dice "no son pecadores", le dice "son personas que viven"; es decir, reconoce el pecado como parte de la vida. En ese sentido, la conclusión es doblemente problemática: no solo no dice que no son pecadores los miembros de la calle Conde Huyo, sino que, al transformarla en calle del dolor, no soluciona ninguna de las preguntas planteadas a lo largo de la obra sobre ética, sífilis, destino… ¿A qué responde entonces?

La *anagnórisis* que Vera vive es sumamente ambigua pues, si en el acto II él piensa que los que van a Conde Huyo son pecadores y perversos, en esta escena final dice:

> La miseria la trajo hasta aquí, la necesidad de comer… Chirveches, retiro todo cuanto dije acerca de la *Calle del Pecado*… Creí que aquí vivían quienes pecaban por… placer… ¡Destrocé la carne de los enfermos tratando de castigarlos! Estaba equivocado…
>
> Aquí vienen las huérfanas, las que no reciben una palabra de aliento del mundo que las rodea… Vienen las chicas humildes que necesitan comer. (*Pausa*)
>
> Igual que mi hermana llegan jóvenes, entregan su cuerpo, pudren su carne por ganar unos centavos…
>
> (*Al público*, *en chicotillo*)
>
> ¿Dónde están quienes se dicen protectores de los desamparados?

42 Realizamos aquí una lectura libre del "Primer teorema" del pensamiento expuesto por Johann Gottlieb Fichte en su libro *Fundamento de toda la doctrina de la ciencia*, Editorial Juan Cruz, Pamplona, 2005 [1794], pp. 73-150. Se notará que, en el trabajo de Fichte, lo que para mí es simplemente "A", es cargado con la noción de identidad fundamental para él y, por lo tanto, será denominado como "yo" y el siguiente factor será por tanto "no-yo". Apelamos a Fichte porque, como explica el *Diccionario Ferrater Mora* de filosofía, Hegel criticaría este procedimiento por no llevar al movimiento de las ideas, mientras que Fichte buscaría un esquema triádico que no redujese el pensamiento humano.

(*Pausa*)

¿Dónde están las autoridades que deben velar por los necesitados?

(*Pausa*)

¡Conde Huyo no es la Calle del Pecado! ¡ES LA CALLE DEL DOLOR![43]

El Dr. Vera, entonces, con su hermana desfigurada en brazos, cambia de posición, pero no por ello realiza una síntesis. Así, este final es provocador por ser una revelación, una *anagnórisis* decíamos antes, sumamente ambigua. Lo que podría aquí parecer un conocimiento del porqué de la prostitución (la pobreza) no es, sin embargo, una respuesta al porqué del consumo de esta (tema por el que también se preguntaba el Dr. Vera). Tampoco es, a la manera del *Edipo rey*, un conocimiento del Dr. Vera sobre sí mismo; quizás hay una transferencia entre la figura de su hermana y la de los pacientes que ha torturado. Pero no por ello él se quitará los ojos: no sabe realmente quién es.

Este conjunto de preguntas sin responderse y de cegueras nos llevan sin duda al segundo aspecto que se contradice con la plena "racionalidad". *La calle del pecado* se debe leer de la mano de la parodia "brechtiana" *avant la lettre* (¡pues es posible que no haya habido ni siquiera traducciones de Brecht para los años cuarenta en Bolivia!). Nos atrevemos a leer esas preguntas retóricas que cierran la obra de Salmón en relación con las características preguntas retóricas que aparecen en Brecht, por ejemplo, en su poema "Preguntas de un obrero ante un libro":

---

43 Raúl Salmón, *La calle del pecado*, 1994, p. 73. Nótese que el llamado a las autoridades para intervenir en los espacios públicos donde se da la prostitución infantil y el alcoholismo es un lugar común en la época de Salmón. Véase como ejemplo el artículo publicado en *La calle* el 30 de octubre de 1943 (época en la que posiblemente Salmón escribía la primera versión de la obra), titulado "La calle del crimen, del vicio, de la pestilencia y de la perversión" donde el autor anónimo dice: "En nombre de los más caros derechos juveniles y sociales, pedimos a quienes corresponda que se apiaden de esta lamentable desgracia urbana y supriman el negro y pútrido comercio de esas cantinas para que regresen del pecado y de la muerte".

> ¿Quién construyó Tebas, la de las siete puertas?
>
> En los libros aparecen los nombres de los reyes.
>
> ¿Arrastraron los reyes los bloques de piedra?
>
> Y Babilonia, destruida tantas veces,
>
> ¿quién la volvió siempre a construir? ¿En qué casas
>
> de la dorada Lima vivían los constructores?
>
> ¿A dónde fueron los albañiles la noche en que fue terminada la Muralla China?
>
> La gran Roma está llena de arcos de triunfo. ¿Quién los erigió?[44]

Varios son los puntos que nos permiten la lectura comparada. Por un lado, se mira al poder como el verdadero culpable en ambos casos. Lo que coloca al personaje, en Salmón, del lado de los "desamparados" o los "necesitados". Nótese las connotaciones de esas palabras, de –como diría Saavedra– un mundo donde solo el "burgués" puede ayudar al marginado a integrarse, pero nótese también que es un personaje quien usa estas palabras y no son, necesariamente, compartidas por el autor. O a la voz poética, en Brecht, al lado del obrero que lee (nominación más adecuada para un texto "de izquierda"). Por otro lado, la parodia se muestra en tanto el Dr. Vera aparece cada vez más como una caricatura (de quien se piensa el único salvador de quien no quiere ser salvado). Así el homenaje a Brecht se hace claro, pues las preguntas en Salmón no se cierran, incluso de forma más sutil que en el caso brechtiano. Ya lo dijo, en 1949, Humberto Palza: "Hay en [el teatro de Salmón] un llamado de atención, una alerta, para quienes quieran atenderlo".[45] Las preguntas, así, marcan un mecanismo con el que este joven Raúl Salmón juega: el final en cuestión deja al espectador sacar sus propias conclusiones, pensar por su propia

---

44 Bertolt Brecht, "Preguntas de un obrero ante un libro", en *Poemas y canciones*, Alianza Editorial, Madrid, 1999 [1960], p. 56.

45 Humberto Palza, "El Teatro Social de Raúl Salmón", en Camilo Gil Ostria, *Cuaderno N° 65*…, p. 29.

cuenta, y lo acompañan en este doble camino pedagógico y lúdico.[46] Apunta así a un mundo heterogéneo y de mezclas.

Por último, es esencial notar la manera en al cual los demás personajes de la obra, en general, toman el tono "serio" del Dr. Vera. Pues ese tono lo hace terminar en el ridículo en la tercera escena, donde evidentemente (nueva parodia) se juegan con los gestos del teatro de confusiones o del *vaudeville*. Veamos eso en dicha escena:

> Dr. Vera.– ¡No tenga consideración con ninguno! ¡A todos llévenlos a las ambulancias!
>
> Dr. Chirveches.– (*Por cualquier figón*). Entren a esa tienda. ¡Ahí también hay gente!
>
> Dr. Vera.– ¡Utilicen la fuerza! ¡No anden con reparos!
>
> […]
>
> Estudiante.– (*Asomándose a Vera*). Soy estudiante, doctor. He venido por primera vez.
>
> Dr. Vera.– ¡Qué me interesa! Llévelo, enfermero.
>
> Varita.– (*Arreglándose el correaje. Es un indígena*). ¡Doctor!
>
> Dr. Vera.– ¡¿Qué hay?!
>
> Varita.– (*Señalando a la cholita que le acompaña*). Is me hermaneta, doctor. Mi hermaneta es.
>
> Dr. Vera.– Hermana más. ¡Fuera! ¡Llévenlos!

---

46 Doble camino que sería la exigencia básica del teatro brechtiano. Véase Bertolt Brecht, *Escritos sobre teatro*, Alba Editorial, Barcelona, 2010. Para él son dos funciones las que fundamentarían el teatro: entretenimiento y didáctica, la segunda más importante que la primera. Esta función didáctica del teatro se movilizaría "indiscutiblemente en la dramática" (p. 69). ¿Qué implica esta función? En su ensayo "Sobre teatro experimental" (pp. 66-87), Brecht señala que en su época se viviría en la confusión y el teatro debería dar una "imagen practicable del mundo" (p. 79). Para ello el teatro despertaría "determinadas vivencias y emociones" de las que "en lugar de la identificación [provoca] la *distanciación*" [subrayado en el original, p. 83]. Estos dos caminos son igualmente mencionados por Raúl Salmón. Véase Raúl Salmón, "Un par de ideas para 'hacer' teatro nacional", *Presencia Literaria*, La Paz, 14 de julio de 1974, p. 2.

Gritos de mujeres en un figón.

Dr. Vera.– ¿Qué ocurre, Chirveches?

Dr. Chirveches.– Se resisten.

Dr. Vera.– ¡Utilicen la fuerza! (*Llamando*). Usted, usted y usted, reduzcan a esas mujeres.

Dos mujeres como fieras en la puerta de un figón están con armas cortantes en la mano y resistiéndose insultan […]. *Los enfermeros se abalanzan sobre las mujeres; las reducen a golpes y las van sacando de escena*.[47]

La escena es claramente burlesca, ¿por qué? Analicemos. Vera da sus órdenes de una forma rígida. Su ausencia de piedad, su estricta forma de comandar enfermeros y ambulancias, como si de un operativo militar se tratase, nos demuestran que él no tiene ningún inconveniente en el uso de medios violentos para lograr sus fines. Es decir, es como un nazi al que no le preocupa tener que matar a miles de judíos para purificar este nuestro mundo heterogéneo. Recordemos que los estereotipos nazis abundaban y Hitler era caricaturizado con esta violencia incluso en *El gran dictador* (1940), de Charles Chaplin. El Dr. Vera es sátira del nazi y sus palabras no deberían ser tomadas muy en serio, como fueron tomadas por la crítica, sino como un motivo de risa. El "burgués", piénsese en Humérez o en Gómez, es usualmente el personaje con el que el espectador menos se identifica en esta obra. Estos hombres son personajes, lo analizaremos en el siguiente apartado, "homofóbicos" y "racistas", que se sienten superiores. Ese rechazo marca, quizás, la otra cara u otra intención de Raúl Salmón. Son la pulsión de homogeneización en este mundo que se necesita diferente y que, como diría Sebastián Cáceres, goza e inventa en la heterogeneidad.[48]

---

47 Raúl Salmón, *La calle del pecado*, 1994, pp. 65-66. Esta escena no existe en la edición de 1945, por lo que, aunque aquí la leeremos como parodia del nazi, nos referimos a la parodia de cualquier autoritarismo, incluso el del Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR) de 1952, recordemos que Raúl Salmón se dirige al exilio a la subida de Víctor Paz Estenssoro a la Presidencia.

48 Véase Sebastián Cáceres, *Los procedimientos del lenguaje en dos obras de Raúl Salmón de la Barra*, Cuaderno N° 66 de Literatura, La Paz, UMSA, 2025.

Aclaremos, si Saavedra decía que en esta obra se parte de un orden establecido y se regresa a él, le faltó señalar que ese "orden" es el del desorden, el de lo no fijo, el de lo dual. El Dr. Vera no logra su proyecto porque en la obra de Salmón es solo motivo de risa; a decir de Chirveches, es alguien que *no sabe lo que es la vida*. En suma, en esta obra nos reímos del "burgués" y su intento de "integrar" en su mundo al marginal. Este gesto será visto con mayor claridad en la figura de Humérez y la tensión que existe con lo marginal, ya que esto último parece ser, en *La calle del pecado*, una potencia de risa transformadora contra el poder.

3.2. El segundo burlador burlado: el lenguaje del abogado Humérez

Desde el *dramatis personae*, Humérez está cargado bajo una connotación negativa y satírica, pues es presentado como "Tinterillo".[49] En la época, este era un insulto usual para los abogados (o, a veces, supuestos abogados) que abusaban del poder o tenían un lenguaje retórico y falaz, pero con un contenido manipulador.[50] También se pondrá sobre la mesa toda la moral que representa este personaje y que es criticada por Salmón, pues el propio personaje se presenta así:

> Dr. Vera.– (*Sientése*) (*A don Humérez*). ¿Nombre?
>
> Don Humérez.– Adabelto Martillan Humérez de Mosalván, hijo del que fue Duque de Humérez y nieto del Marqués de Monsalván, fiel reflejo de aquella estirpe varonil de España que dejó semillas de caballeros en esta América.
>
> Dr. Vera.– (*Por Chirveches*). ¿Anotó algo?
>
> Dr. Chirveches.– No entendí.[51]

---

49 Raúl Salmón, *La calle del pecado*, Juventud, La Paz, 1994, p. 10.

50 Por ejemplo, en el periódico *La calle* del 4 de noviembre de 1943 se publica el siguiente artículo: "Tinterillo abusivo puso en la calle a una mujer cándida". El caso de un abogado que sin ningún derecho desaloja a una mujer en su beneficio, dice el autor anónimo del periódico, es usual en la época, por lo que llama a las autoridades a ser más estrictas con la práctica de los abogados.

51 Raúl Salmón, *La calle del pecado*, 1994, pp. 50-51.

Humérez ha acudido a la sección de venéreas pues también se ha contagiado de sífilis y el autor aprovecha la ocasión para burlase de él. Por un lado, la aliteración de los sonidos 'm' y 'an', que parecen el molesto golpeteo de un martillo, lo van señalando desde su nombre. Por otro, ese pensamiento españolista que, por mera cuestión de estirpe, se cree superior y marca su caricaturesca superioridad en su lenguaje. Esto es más fácil de notarse en los momentos en los que Humérez trata de aprovecharse de los otros personajes; por ejemplo, cuando para defender a las proxenetas de la Conde Huyo las hace constituir el Sindicato de Prestamistas.[52] A partir de ello les cobra de todo y nada: "Es dado en la sala de sesiones de la calle del pecado, antes denominada Conde Huyo. (*Transición*). Ahura las firmas. Formen, firmen, ché. Diez mil billetes por firma". Esto se lleva al ridículo: "Quienes no saben firmar pondrán su impresión digital, pero eso vale quince mil tacos".[53]

Así, es sin duda llamativo el lenguaje de este segundo burlador, finalmente burlado. Saavedra dice que ese uso del lenguaje se debe a que Humérez es un "mestizo con acceso a la educación pero que quiere ocultar un lado de su origen mediante el empleo de un lenguaje rebuscado".[54] Aunque concordamos con Saavedra en que se utiliza un "lenguaje rebuscado", que este sea solo para ocultar o no su origen es reduccionista. Que muchas de las palabras que Humérez dice no sean entendidas, es un mecanismo utilizado por Salmón con un doble motivo: el primero es evidente, el de la sátira. Es decir, hacer ininteligible a un personaje provoca risa en el lector o espectador (principalmente en el teatro, donde el habla del actor y la imposibilidad de usar el diccionario son evidentes). Sin embargo, hay algo más, no dejemos de lado que, en sus propias palabras, él tiene un "selecto vocabulario".[55]

De ahí surge el segundo motivo que se torna fundamental: Humérez es usado para dar pistas de interpretación de la obra sin

52 Ibídem, p. 34.
53 Ibídem, p. 35.
54 Karmen Saavedra, *Sentido y forma en el Teatro Social de Raúl Salmón*…, p. 71.
55 Raúl Salmón, *La calle del pecado*, 1994, p. 38.

las cuales esta se queda en un plano muy superficial. Por ejemplo, es gracias a este personaje que sabemos que los personajes tienen sífilis. Sin ese dato, la obra podría tratar cualquier otra enfermedad de transmisión sexual; por lo tanto, Humérez también nos ata al contexto histórico de los años cuarenta. La escena es provocadora porque muestra también otros valores que marcan a este personaje como la "homofobia", la "pedofilia" y, se insiste, el pensamiento de superioridad. Pues llega, en la escena IX del primer acto, al figón de doña Julia con el objetivo de asesorarla. Viendo a Maruja, don Humérez expresa deseo sexual: "Ah. (*Mirando a la chica*) Con que Maruja, ¿no? Te veo Maruja y… todo se me estruja", dice y, en respuesta, Gazaco le recalca su diferencia de edad: "¿Había querido? ¡Viejo bandido!".[56]

Humérez le responde desde el desprecio: "disoluto, déjame en paz", le dice, marcando en repetidas ocasiones su disgusto al hablar con Gazaco; es decir, su "homofobia". ¿Pero aparte de la sátira, dónde está el dato que ilumina la diégesis? Poco después Julia comenta su problema con Humérez:

> Julia.– A mí, don Humérez, no me conviene eso de la Poleciya Sanitaria. De repente descubren que están enfermas y las mandan al hospital y a mí me disminuyen las dentradas. Una vez por semana si quera hay una enferma.
>
> Humérez.– ¿Enfermas? Querrá usted decir que están atacadas por esos organismos unicelulares denominados *treponemanpállidum*.
>
> Julia.– No, no. Con ningún trepanador pálido es la cosa.
>
> Humérez.– Entendedme, fémina aborigen. Os hablo en términos fi-si-o-ló-gi-cos.
>
> Julia.– Hablemusté nomás en términos vul-ga-ló-fi-cos…[57]

La cita no solo confirma cómo Humérez no es comprendido por los otros (y los otros tampoco quieren comprenderlo, prefieren

56 Ibídem, p. 29.
57 Ibídem, pp. 30-31.

un lenguaje "vulgar" en el sentido rico y casi dantesco de la palabra), sino que se revela el dato de la enfermedad. Pues el nombre latino de la sífilis evidentemente es *treponema pallidum*. Lo más seguro es que nadie en el público sabrá con exactitud de qué se trata y todos lo veremos como un chiste más; sin embargo, habrá que tener el oído atento. Pues el mismo procedimiento será clave para interpretar la figura de Gazaco, ese personaje que sabe cuándo ponerse a un lado, pero que no da puntada sin hilo. "Hablen nomás", les dice a Julia y Humérez, "yo hey de estar recosiendo mis cosas. (*Comienza a manejar prendas de mujer y se ocupa de ellas al fondo de la escena*)".[58]

4. *La calle del pecado*: Gazaco, síntesis de todas las parodias

Gazaco es quizás síntesis de todas las parodias, su discurso siempre está retomando otros textos y transformándolos, pervirtiendo toda cita (usando la expresión de Graciela Reyes).[59] No es sin motivo que a él y los habitantes de la Conde Huyo se los llame "pervertidos" o "perversos" que, desde su origen del latín *pervertĕre*, señala una potencia de invertir, de dar la vuelta o de distanciarse de la norma. Sin embargo, Saavedra casi no menciona a Gazaco en toda su tesis (su única mención es en el resumen y luego no vuelve a aparecer durante su análisis, quizás porque problematiza su tesis sobre la moral "burguesa" en Salmón) y Benítez lo lee como un "homosexual ridículo":

> Gazaco es el ayudante de doña Julia, antagonista de *La calle del pecado*. Junto a ella administra el burdel. Entre sus tareas están la captación de nuevas chicas para el negocio y las compras. Como personaje, es importante notar que el rasgo más relevante que el escritor le ha

58 Ibídem, p. 37.

59 Véase Graciela Reyes, *Polifonía Textual. La citación en el relato literario*, Editorial Gredos, Madrid, 1984.

> dado a Gazaco es su homosexualidad, destacando la feminidad en sus acciones. Este rasgo se lo exagera con el propósito de ridiculizar al personaje, y termina haciendo mofa del mismo, deshumanizando de manera simbólica a los homosexuales […]. Es evidente ver que Gazaco, igual que doña Julia, ha sido presentado como un personaje negativo para la moral social. Estos compañeros del crimen terminan siendo buscados y tratados como delincuentes a lo largo de la pieza de Salmón.[60]

¿Será solo Gazaco una simple "deshumanización simbólica" de los homosexuales?, ¿una caricatura que Salmón pone para reírse o para mostrar eso que es "negativo para la moral social"? Por el contrario, si satiriza al "homofóbico" Humérez, ¿no habrá que sospechar un gesto mucho más provocador en Salmón? Hoy por hoy, no podemos decir que "destacar la feminidad" de las acciones de un personaje sea equivalente a ridiculizarlo. En ese sentido es importante ensayar otra lectura, quizás anacrónica, donde en Gazaco se encuentre un sujeto cuya "perversión" contamina la moral y estética de este mundo.

Además, Salmón pone varios significantes que, al ser escrutados por el ojo atento del lector, pueden señalar ese campo más rico de lectura. Por ello, debemos retomar el discurso de Humérez que, ya lo sabemos, va en doble sentido: se burla de él, pero revela datos claves para la interpretación, una interpretación complicada y casi imposibilitada para el espectador en la épica escénica. Humérez insulta a Gazaco de la siguiente manera: "¡Apártate, genízaro, individuo disoluto que turbas mi paz!" y "¿Y ese genízaro entrará?".[61] Dos veces repite una palabra encriptada: "genízaro" o, a ojos del DLE, "jenízaro", que remite a "1. m. Soldado de infantería, y especialmente de la Guardia Imperial turca, reclutado a menudo entre hijos de cristianos. 2. m. Méx. p. us. Miembro del cuerpo de Policía. 3. adj. p. us. Mezclado de dos especies de cosas". Como no creemos que se trate de un soldado turco, hijo de cristianos, o de un policía (aunque Humérez antes

60 Julio Benítez, *Estereotipos de género en el teatro de Raúl Salmón*…, pp. 46-47.
61 Raúl Salmón, *La calle del pecado*, 1994, pp. 29 y 36.

insinúa cierta relación entre el jefe de la Policía y Gazaco), como lectores tendremos que inferir que le dice a Gazaco que es mezcla de dos especies de cosas.[62]

¿Pero de cuáles dos cosas? ¿Estará hablando de su raza como podríamos leer con los ojos de Saavedra, quien dice que el propio Humérez está tratando de esconder su mestizaje? Mejor leamos una referencia a su sexualidad que aquí es la mezcla de lo femenino y lo masculino. Un poco como el Tiresias, de las *Metamorfosis* de Ovidio, quien conocía "el placer de uno y otro sexo", es decir, había habitado el cuerpo, los afectos y el mundo como hombre y como mujer.[63] ¿Qué pautas tenemos para decir esto? Veamos la primera aparición de Gazaco:

> Gazaco.– (*Entra por el fondo o por una transversal. Es un criollo homosexual. Localizado por doña Julia se detiene y esta va a su encuentro zarandeándolo mientras avanzan hacia el figón*). ¡Aiij! Nops, así, che doña Julia. Yo no soy cualquier cosa, ché.
>
> Julia.– ¿Dóndeps tey mandau, choy bandido? ¡Hablá, pues!
>
> Gazaco.– Con buenas maneras nomás, ché doña Julia. (*Entra al figón*).
>
> Julia.– Hasta esta hora te pierdes. ¿Con quienesps estabas, ja?
>
> Gazaco.– En la esquina de la "Inca" conversábamos todas nosotras. Nada malo hey hecho, ché.[64]

---

62 Lo que parece asustar a la sociedad "burguesa" de la época es la mezcla, lo heterogéneo. Se evidencia en el artículo "Conde Huyo es el foco central de irradiación de los males venéreos" (*La calle*, 15 de enero de 1944, p. 8): después de ver la obra de Raúl Salmón, la Dra. Mitre Pellegrini decide confirmar si los hechos de la obra son solo literatura "hecha para asombrar a sus lectores"; sin embargo, comprueba que no. Ella se espanta de que "en cada uno de esos 'antritos', en una promiscuidad dantesca, he encontrado que viven esas desgraciadas […] y que con ellas cohabitan niños y ancianas, todo revuelto, horriblemente entremezclado". Es decir, el horror no es la enfermedad o el pecado, sino la heterogeneidad, la ausencia de límites.

63 Ovidio, "Tiresias", en *Metamorfosis*, trad. de Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín, Alianza Editorial, Madrid, 1999, libro III, pp. 130-131, vv. 316-338.

64 Raúl Salmón, *La calle del pecado*, 1994, p. 25.

Sabiendo que no se trata de "cualquier cosa", sino de un homosexual criollo y, más allá de cualquier lenguaje "inclusivo" que no vale la pena ni para lecturas anacrónicas, tendremos que atender a ese uso del femenino de Gazaco: ese "todas nosotras" no es inocente. "Todas nosotras", pero a ojos de las acotaciones, de esa voz neutra, un hombre: "criollo homosexual" y también para Julia, quien siempre tratará al personaje de "hijo" (por ejemplo, en la escena III del primer acto). ¿Qué implica ese habitar una dualidad? No es inocente porque el margen, la calle del pecado, es insistentemente señalado como un espacio femenino: "En la calle: Todas", dice el título de la escena X del primer acto. ¿Cómo se entiende lo femenino en Salmón? Sin duda como fiesta, con todos los excesos que eso marca:

> Es una escena de fiesta en la calle.
>
> De conjunto. Hombre y mujeres se agrupan en torno a mesas que las comadronas han colocado a las puertas de sus tiendas: son los puestos de poncheras. No se sabe qué festejan.
>
> –De algún lugar emerge la música criolla trasmitida en el programa de una emisora populachera.
>
> […]
>
> –Las mujeres beben tanto como los hombres. Beben y entran a los figones para pecar.
>
> –Alguna mujer llora apoyada en un hombre. Su llanto es destemplado.
>
> –Un hombre duerme la mona echado en el suelo como si fuera un tronco. Dos mujeres se ocupan de arrastrarlo. Una le roba el sombrero, otra el abrigo.
>
> –Un pilluelo se encarga de robar la cartera de otro sujeto, con la complicidad de una mujer. Después del hurto se separan y se reparten el dinero. Lo hacen justo a las narices de un carabinero.
>
> –Una muchachita en su borrachera ríe. Ríe. Su risa es nerviosa.[65]

65 Ibídem, pp. 57-58. Esta fiesta y la descripción citada no existen en la versión de 1945; el hecho de que haya sido añadida posteriormente muestra que es también intención del autor hacer de este mundo más ambiguo.

La fiesta es aquí un espacio de complicidad, donde *sin saber por qué*, hombres y mujeres, en torno al espacio creado por lo femenino (dueñas de los figones o de los comercios), cometen crímenes en goce conjunto, donde el reino del compra y venta solo funciona en favor del pecado, ya que este y el dinero pierden su connotación típicamente negativa. Así, en ese marco resignificador de otros textos, literarios y sociales, no se puede dejar de ver, en esa muchachita que "en su borrachera ríe. Ríe. Su risa es nerviosa", un doble sentido: uno que confirma la lectura de la crítica, moral, donde la risa es histérica y desesperada, un llamado de ayuda ante la locura de esa ciudad; pero otra lectura puede interpretar el gesto como victoria de este mundo marginal que, aunque haya sido abandonado de la mano de Dios y las autoridades –como bien señala al final de la obra Vera– sigue siendo espacio de placer. Un placer que incluso, como se insinúa al decir que los "pitucos" de otras zonas serán tentados a venir a la calle del pecado,[66] no se consigue en otras zonas de la ciudad. Es decir, desde este margen se reta al centro, pero también se lo acepta, se lo consume y contamina…

Gazaco, al poder ser femenino y masculino, puede entrar a ese espacio de placer y perversión; no por simple azar biológico, sino por potencia semiótica, donde Gazaco entra y sale de uno y otro espacio al reconocerlos simbólicos. Quizás por eso, como eje paródico ejemplificador, su discurso todo el tiempo consume y pervierte el discurso oficial:

> Julia.– Andaps, hijo, pero no te haste tardar. Cuidado que alguno de esos keusas te esté perturbando…
>
> Gazaco.– ¿A mí? ¡Ja, ja! Yo tengo mi lema, por eso.
>
> Julia.– ¿Y cuál es tu lema, hijo, ja?
>
> Gazaco.– "Morir antes que esclavos vivir".[67]

El gesto de Gazaco, al convertir un verso del himno nacional en un chiste que lo señala personaje libre, libre incluso de su

66 Ibídem, p. 31.

67 Ibídem, p. 18. *Keusa* sería el equivalente a maricón en aymara.

sexualidad, es un claro ejemplo de esa potencia discursiva. Pues no muestra a alguien que puede recuperar discursos del poder y resignificarlos para que no sean –como suele ser un himno– un gesto nacionalista, de saludo a la bandera y hora cívica colegial, sino una posición ética que no vive encerrada en la identidad. Y es que Gazaco sabe que finalmente todo es cuestión de signos. Así, no es casual que el lenguaje sea para Gazaco un arma:

> Julia.– (*Escandalosamente*). ¡Way! ¡Choy! ¡Queps están haciendo en la puerta de mi tienda! ¿Están locos? ¿Están tocados? ¡Míerenlops a estos!
>
> Borracho.– ¡Aquí está la vieja! ¿La pateamos, hermano?
>
> Julia.– ¿A ver patéame maricón de cuernos? ¡A ver tócame? ¡Gazaco: saca tu guillete!
>
> Gazaco.– ¿Mi guillete? ¿Para qué? ¡Si lo puedo matar con el látigo de mi desprecio!
>
> Borracho.– ¡Mariquita!
>
> Gazaco.– Y vos envidioso.[68]

Gazaco, con su lenguaje, no solo entra al mundo de lo femenino y del placer, sino que ahí, tan cómodo como él solo, puede negar la entrada a ese masculino puro que, "homofóbico" y "burgués", no sabe de lo que habla y solo siente envidia. Julia reconoce eso y no solo no califica a Gazaco de "maricón" durante toda la obra, sino que lo trata como a un verdadero hijo. Gazaco comprueba que Julia es un personaje ambiguo y mucho más rico de lo que parece, ya que él no ha sido rescatado de las calles por Julia con un motivo económico, al tener cuerpo de hombre no serviría en este mundo de la prostitución de mujeres: rescatarlo ha sido solamente un gesto altruista y amoroso. Es el gesto de una madre que ha permitido a su hijo descubrir su propio deseo, lo que se ve luego de que ha sido abandonada por las otras prostitutas y tras

68 Ibídem, p. 25.

interrumpir a Gazaco, que se entretenía "en arrumacos" con otro hombre, le dice:

> Julia.– ¡Malagradecido! ¡Perro! ¡Zalamero! ¡Lleva y traye! ¡Resabido! ¿Queps eras cuando te hey recogido? ¿¡Ya no te acuerdas!? Acordate, pues. ¡Queps eras cuando te hey recogido!
>
> Gazaco.– (*Insolente*). ¡Eraps íntegro!
>
> Julia.– ¡Ja, jay! Vos, como maldición, ya habías nacido torcido.
>
> Gazaco.– ¡Yops no tengo la culpa de que la naturaleza se hubiera equivocado!
>
> Julia.– ¡Mirenps su boca! ¡Mirenps sus paradas! (*Nerviosa*). ¿Vos también te has propuesto matarme de rabia? ¿Vosps seguramente estás con las otras, no?
>
> Gazaco.– No, no estoy con nadies, che.[69]

La madre, amorosamente enojada, señala que ella no ha influido en el deseo de Gazaco, que él "como maldición" habría nacido "torcido" o, mejor, como decíamos con la palabra "pervertido", ha nacido para transformar el mundo. El amor de Julia, en tanto madre, no se queda ahí y se amplifica al ser abandonada por sus hijos e hijas, a quienes ella, aunque reniega, tampoco detiene, pues respeta el deseo ajeno. Y Gazaco lo confirma, pues su deseo es en este mundo un reto ante "la naturaleza", es decir, ante la ceguera social que domina a la mayor parte de los personajes de la obra. Un desafío del que parece salir invicto. Sin equipo, sin identidad, "estoy con nadies", Gazaco va mostrando ese lugar que ocupa en el mundo: el afuera que entra y sale como quiere, que es sin duda un "lleva y traye". Si bien es cierto que, poco después, Gazaco confiesa estar también enfermo, como las otras y que necesita tratamiento, pero que en los hospitales públicos no lo atenderían o lo harían bajo la mirada de la "moral homofóbica"; hay que destacar que Gazaco sabe que, con dinero, podría igual hacerse tratar, entrar al mundo de la ley no parece para él un reto.

69 Ibídem, pp. 59-60.

5. Comentarios finales

En conclusión, el juego de las parodias –en tanto burla y homenaje de la tradición textual– no solo nos muestra que Raúl Salmón de la Barra no es un escritor inocente que se mete al mundo del teatro solo para aprovechar el vacío que habría dejado la Guerra del Chaco. Por el contrario, como Gazaco, él no es "cualquier cosa"; por ello, en *La calle del pecado* juega con las dualidades del *Edipo rey* de Sófocles y con la tradición brechtiana a la que él se adelanta. Estas primeras dos parodias nos muestran su conocimiento de la tradición teatral, pero además su búsqueda consciente de una ambigüedad que ponga al espectador en posición activa y crítica. En esos aires de época, la figura del "burgués", que aquí de burgués no tiene ni el dinero ni la educación, quizás solo el oficio, es puesta en crisis y satirizada. Por ello, el Dr. Vera y Humérez son burlados, mostrando que, a diferencia de lo afirmado por la crítica anterior, Raúl Salmón no quería enseñar la visión burguesa de mundo. Todo ello permite que surja un personaje que no solo es extraño en Salmón, sino en toda nuestra tradición literaria: Gazaco.

Es cierto que el personaje de Gazaco queda suelto, tampoco de él sabemos mucho, y no podemos entonces decir que Gazaco marca el paso entre la homosexualidad y la perversidad en el sentido más rico de esa palabra: entre la moral y el goce. Ahí donde, a decir de Éric Marty, se trata de un héroe de los teóricos de lo neutro, pues el perverso suspende la oposición entre lo pasivo y lo activo.[70] Héroe conceptual marcado para Marty por una risa no histérica, sino gozosa, travesti, que reconoce el mundo como conjunto de signos y no se estanca así en uno solo.[71] Héroe, finalmente, que ya no está marcado con su relación con el Otro, sino con el vacío.[72]

Sin embargo, Gazaco sí insinúa este camino abierto, de dualidades o multiplicidades que no se agotan con facilidad: no es solo

70 Éric Marty, *Le sexe des modernes. Pensée du Neutre et théorie du genre*, Éditions du Seuil, Paris, 2021, pp. 98-102.
71 Ibídem, pp. 168-170.
72 Ibídem, pp. 248-250.

una cuestión de época que se nombre *perverso* al homosexual, sino una posibilidad de lectura. Y será necesario decir que esa posibilidad, quizás no explorada del todo por Salmón (tendría que revisarse toda su dramaturgia y gran parte de ella parece perdida para afirmar tal cosa), sí es explorada, entre turnios y narcisos, por Jaime Saenz, quien toma la posta cuando Salmón se concentra más en la política que en el teatro en la décadas de 1970 y 1980.[73] Después de Salmón muchas puertas se abren: él fallece el año 1990, un año antes del nacimiento del Teatro de los Andes, quienes realmente cambian las reglas del juego en el medio teatral boliviano.

73 Para un análisis sobre un personaje "turnio" en la obra de Saenz, véase Camilo Gil Ostria, "Aparición y desaparición del camino amoroso en la obra de Jaime Saenz", *Bolivian Studies Journal*, University of Pittsburgh, vol. 26-27, pp. 2020-2021.

La imagen habitada: sobre la historia del Teatro de Los Andes

Soledad Ardaya y Alice Guimarães

> *Toda forma teatral es mortal, ha de concebirse de nuevo, y su nueva concepción lleva las huellas de todas las influencias que la rodean.*
>
> Peter Brook

La propuesta de este artículo es explorar el recorrido del Teatro de Los Andes en la construcción de una identidad teatral sustentada en una praxis escénica particular, sus contribuciones al teatro en Bolivia y la influencia que tuvo en la forma en la que entendemos y vivimos el teatro hoy. El grupo propone una dramaturgia escénica antes que escritural, una exploración de la escena en la que cuerpo, espacio, objetos y palabra, puestos en relación, crean una teatralidad singular.

A través de la experiencia personal de haber sido y seguir siendo parte del grupo, ahondamos en la lectura de la propuesta estética y conceptual que trasciende los límites geográficos y temporales. Es una fracción de la historia, también mortal, dinámica y real, del teatro boliviano.

1. Antes de la imagen: breve historia

El Teatro de Los Andes fue fundado en 1991 por César Brie,[1] Paolo Nalli[2] y Nayra Gonzalez.[3] Brie concibió la idea del grupo en Italia, aproximadamente dos años antes de llegar a Bolivia. Brie también propuso a María Teresa Dal Pero,[4] Filippo Plancher[5] y Emilio Martínez[6] incorporarse al proyecto, quienes llegaron a Bolivia en 1992. Ese mismo año, Gonzalo Callejas[7] y Lucas Achirico[8] se unieron para formar parte del primer núcleo, luego de haber participado en los primeros talleres de formación dictados por el grupo.

Nalli y Brie compraron la hacienda Lourdes en Yotala, a quince kilómetros de la ciudad de Sucre. El grupo se encargó de la remodelación y adecuación para crear la sede teatral. El objetivo era "crear un grupo teatral, profesional, independiente, un grupo

---

1 Brie nació en Buenos Aires, Argentina, en 1954. Partió en exilio hacia Italia el año 1974. Es actor, director, dramaturgo, fundador del grupo y uno de los inversionistas económicos para la compra de la hacienda Lourdes. Fue director del Teatro de Los Andes hasta el año 2010. Actualmente continúa con su labor teatral en Italia.

2 Nalli nació en Padua, Italia, el año 1944. Es gestor, fundador y uno de los inversionistas económicos para la compra de la hacienda Lourdes en Yotala. Asumió el rol de productor del grupo hasta su muerte en 2017 en Italia.

3 González nació en Argentina en 1971. Es actriz y cantante, fundadora e integrante del grupo entre 1991 y 1993. Actualmente desarrolla su actividad teatral en Italia.

4 Dal Pero nació en Ferrara, Italia, en 1966. Actriz, pedagoga teatral y cantante, fundadora e integrante del grupo entre 1991 y 2006. Posteriormente, desarrolló la mayor parte de su actividad teatral y musical en Bolivia. Falleció el 2 de marzo de 2021 en Italia.

5 Plancher nació en Italia en 1964. Es actor, músico y cantante, fundador e integrante del grupo entre 1991 y 1997. Actualmente desarrolla su actividad teatral y musical en Italia.

6 Emilio Martínez nació en España en 1966. Es actor, fundador e integrante del grupo entre 1991 y 1994. Actualmente vive en Francia.

7 Callejas nació en Potosí, Bolivia, el año 1974. Es actor, director, pedagogo teatral, escenógrafo, fundador y actual integrante del grupo.

8 Achirico nació en La Paz, Bolivia, el año 1974. Es actor, músico, pedagogo teatral, fundador e integrante del grupo entre 1991 y 2019. Actualmente desarrolla su actividad teatral y musical en Polonia.

que no estuviera sujeto al apoyo económico de instituciones, que fuera capaz de autosostenerse a través del propio trabajo y que consiguiera hacer de la actividad teatral un verdadero oficio al que dedicarse totalmente".[9]

Antes de llegar a Bolivia, Brie montó el monólogo *El mar en el bolsillo* (1989) y la obra *Romeo y Julieta* (1990) junto a González, obras que hicieron parte del repertorio grupal durante algunos años. Las primeras obras creadas en Bolivia por el grupo fundador fueron *Cancionero del mundo* y *Colón* en 1992. Ambas obras fueron fundamentales para desarrollar una estética propia, crear un público boliviano en las giras nacionales y visibilizar el teatro boliviano a través de las giras internacionales.

Las obras sucesivas fueron *La leyenda del pueblo que perdió el mar* (1992), los monólogos *La muerte de Jesús Mamani* y *Sólo los giles mueren de amor* (1993), *Ubu en Bolivia* y *Desde lejos*[10] (1994), *Las abarcas del Tiempo* (1995), *Juan Darién* (1996), *Graffiti*[11] y *En la cueva del lobo* (1998), *La Ilíada* y *El Cíclope*[12] (2000), *Frágil* y el monólogo *La mujer de anteojos* (2003), *En un sol amarillo, memorias de un temblor* (2004), *Otra vez Marcelo* (2005), *120 kilos de Jazz* (2006), *¿Te duele?*[13] (2007), *La Odisea*[14] (2009), *Hamlet, de*

9 Guiglia D'Amico. *La Formación del Actor*; trad. Juana Lor, Teatro de Los Andes, Sucre, 2019, p. 31. El Teatro de Los Andes ha publicado tanto este libro como los textos dramatúrgicos de sus obras de manera independiente.

10 Obra dirigida por Filippo Plancher y María Teresa Dal Pero.

11 Obra creada durante un año de escuela de formación a la que asistieron 19 alumnos de diversas partes de Bolivia, América Latina y Europa. Las y los participantes fueron: Erika Andia, Patricia García, Mercedes Campos, Pilar Llambías, Marianela Carchakanes, Cinthia Cecarelli, Soledad Ardaya, Alice Guimaraes, Rasmus Krath, Daniel Aguirre, Daniel Etulain, Carlos Ureña, Agustín Vasquez, Jorge Jamarlli, Hamilton García Leite, Marcelo Alcón, Cristian Mercado, Bernardo Rosado y Freddy Chipana.

12 Obra creada con alumnos del grupo: Danuta Zarzyka, Mercedes Campos, Daniel Aguirre, Jorge Jamarlli.

13 Obra producida por el Teatro de Los Andes, actuada por Danuta Zarzyka y Lucas Achirico.

14 Además de los integrantes del grupo (Alice Guimaraes, Lucas Achirico y Gonzalo Callejas), fueron invitados a ser parte de la obra los siguientes alumnos; Mia Fabbri, Tania Watoro, Ulises Palacio, Karen May Lisondra,

los Andes[15] (2012), *MAR*[16] (2014), *Un Buen Morir, del amor y otras iluminaciones*[17] (2018), *Pallay* (2024). Además de co-producciones con otros grupos teatrales, como *Solamente Frida*[18] (2012), *Si nos permiten hablar*[19] (2019), *Fronte(i)ra/Fracas(s)o*[20] (2022) o *El Escorial*[21] (2023).

En los 33 años de vida del grupo, algunos actores y actrices partieron, mientras que otros ingresaron para formar parte de las diferentes obras, entre ellos: Diego Mattos,[22] Isabel Villagómez,[23] Freddy Chipana,[24] Soledad Ardaya,[25] Bernardo Rosado,[26] Cristian

---

Julián Ramaciotti, Paola Oña y Viola Vento. Fue la última obra del grupo dirigida por César Brie.

15 La primera obra escrita y dirigida por un director externo al grupo, el boliviano Diego Aramburo.

16 Obra escrita y dirigida por el director y dramaturgo Arístides Vargas, con la dirección actoral de Charo Francés, ambos invitados del grupo Malayerba de Ecuador.

17 Obra dirigida por el coreógrafo y director chileno Elías Cohen, de KiM Teatro Danzante, con textos del poeta boliviano Álex Aillón Valverde.

18 Co-producción con el Grupo Garotas Marotas de Brasil. Dirección colectiva: Teatro de Los Andes.

19 Co-producción con el grupo Teatro El Animal de Sucre, Bolivia. Dirección: Gonzalo Callejas.

20 Co-producción con el Grupo Clowns de Shakespeare de Brasil. Dirección: Fernando Yamamoto.

21 Co-producción con el grupo Teatro El Animal de Sucre, Bolivia. Dirección: Alice Guimaraes.

22 Mattos nació en La Paz, Bolivia, el año 1976. Es actor y literato, integrante del grupo entre 1995 y 1997. Actualmente desarrolla su actividad literaria en Estados Unidos.

23 Villagómez nació en Cochabamba, Bolivia, el año 1975. Fue integrante del grupo entre 1995 y 1997. Actualmente vive en Estados Unidos.

24 Chipana nació en La Paz, Bolivia, el año 1975. Es actor, director y dramaturgo, integrante del grupo entre 1997 y 2003. Actualmente desarrolla su actividad teatral en La Paz.

25 Ardaya nació en Cochabamba, Bolivia, en 1978. Es actriz y literata, integrante del grupo entre 1997 y 2004. Actualmente desarrolla su actividad teatral y literaria entre Cochabamba y La Paz.

26 Rosado nació en Sucre, Bolivia, en 1972. Es actor, músico y cantante, integrante del grupo entre 1999 y 2000. Ha mantenido una estrecha colaboración con el grupo a lo largo de los años. Actualmente desarrolla su actividad artística entre Santa Cruz y La Paz.

Mercado,[27] Daniel Aguirre.[28] El grupo también invitó a alumnos, actores y actrices a formar parte de espectáculos específicos. Actualmente, el grupo está conformado por Gonzalo Callejas y Alice Guimaraes.[29]

> ***Primera interrupción: La imagen***
>
> *Un grupo de personas está reunido en una sala de teatro, sentados en el piso. En este espacio vacío, el grupo va proponiendo imágenes teatrales.*
>
> *Las imágenes parten de preguntas previas: la muerte cómo, cuándo, dónde, por qué. Las respuestas fueron escritas a manera de lluvia de ideas. Las imágenes se crean por y a partir de los cuerpos que narran en un espacio, con palabras, sin palabras, mediante la relación entre los cuerpos y algunos objetos, y entre los cuerpos y el espacio. La observación, el silencio, el contagio, la repetición son esenciales para la creación.*
>
> *Uno de los actores tiene una idea, pero tardará un par de días en mostrarla porque tiene que ir a comprar "material" a Sucre, la ciudad más cercana al pueblo de Yotala. Al término de los dos días, presenta la imagen. Ingresa vestido con un traje blanco de yeso, a medida que camina, cada pedazo va cayendo como el alma que va desprendiéndose del cuerpo.*
>
> *(Una de las escenas de la obra* Las abarcas del Tiempo*…).*

Extraemos algunos elementos de la interrupción. Las personas se disponen a la imagen a través del teatro de grupo. El grupo explora la imagen en una sala vacía, en tanto espacio de creación e investigación teatral. Este proceso forma un tipo de actor y actriz que propone dramaturgia actoral y escénica, gestando un lenguaje teatral compuesto colectivamente. A partir de estos elementos proponemos una lectura de la trayectoria del Teatro de Los Andes,

---

27 Mercado nació en La Paz, Bolivia, en 1974. Es actor, director, músico y cantante, integrante del grupo entre 1999 y 2003. Actualmente desarrolla tanto su actividad teatral como musical en La Paz.

28 Aguirre nació en Sucre, Bolivia, en 1975. Es actor y director, integrante del grupo entre 2002 y 2008. Actualmente desarrolla su actividad teatral en Sucre.

29 Guimaraes nació en Porto Alegre, Brasil, en 1969. Es actriz, directora actoral y pedagoga teatral, actual integrante del grupo desde 1999.

considerando las variaciones, cambios de actrices y actores, directores, metodologías e historias que habitan en él.

2. Disposición a la imagen: teatro de grupo

El teatro de grupo en América Latina tiene una amplia trayectoria en la segunda mitad del siglo XX. Por un lado, el diálogo con las vanguardias teatrales europeas del siglo XX: Brecht, Artaud, Peter Brook, Becket, Grotowski y el Tercer Teatro de Eugenio Barba fueron algunas de las influencias importantes para su desarrollo. Por otro lado, los grupos de teatro independiente en América Latina recurrieron a la creación colectiva,[30] la improvisación, las dramaturgias textuales propias y los laboratorios de experimentación teatral como prácticas definidoras de su identidad artística. El trabajo grupal independiente, con propuestas renovadoras en el ámbito estético y conceptual, propició la formación de un nuevo sujeto artístico-político.[31] Los objetivos del grupo teatral van más allá de la simple puesta en escena, adaptan metodologías teatrales alineadas a sus éticas y estéticas, generan reflexión a partir de la propia práctica y establecen una estrecha relación con los contextos

30 "Espectáculo no firmado por una sola persona (dramaturgo o director), sino elaborado por el grupo implicado en la actividad teatral. El texto a menudo se fija después de las improvisaciones de los ensayos, después de que cada participante ha propuesto modificaciones. […] Esta forma de creación es reivindicada como tal por los creadores de los años sesenta y setenta. Se vincula a un clima sociológico que estimula la creatividad del individuo en el seno del grupo, para superar la llamada tiranía del autor, de su texto y del director escénico, quienes tendían a concentrar todos los poderes y a tomar todas las decisiones estéticas e ideológicas". Patrice Pavis, *Diccionario del teatro*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1980, pp. 104-105.

31 Dubatti define el sujeto artístico político, en el contexto de su propuesta de filosofía teatral, como un sujeto que participa activamente en la construcción de significados y en la producción de subjetividad. Entiende el teatro no solo como un espacio de representación estética, sino también como un espacio de resistencia y transformación social. Jorge Dubatti, *100 años de teatro argentino*, Editorial Biblos, Buenos Aires, 2012.

políticos y culturales en los que se desarrollan. Grupos como El Galpón (Uruguay), Galpao (Brasil), La Candelaria (Colombia), Yuyachkani (Perú), Malayerba (Ecuador), Teatro Experimental de Cali (Colombia), Catalinas Sur (Argentina), entre muchos otros, son algunos de los más representativos de la región.

Particularmente en la época posdictatorial, el crítico teatral Jorge Dubatti afirma que emerge una pluralidad de teatralidades, donde:

> lo común es la voluntad de construcción de micropoéticas y micropolíticas (discursos y prácticas al margen de los grandes discursos de representación) enfrentadas al capitalismo hegemónico y a las macropolíticas partidistas. El teatro se configura así como el espacio de fundación de territorios de subjetividad alternativa, espacios de resistencia, resiliencia y transformación, sustentados en el deseo y la posibilidad permanente de cambio. Este teatro de la subjetividad y del deseo implica la ausencia de modelos de religación internacional (¿quién ocupa hoy el lugar que en su momento tuvieron Henrik Ibsen, Bertolt Brecht, Arthur Miller o Samuel Beckett?), el paradójico auge de una internacionalización de la regionalización y de lo micro.[32]

Si bien Dubatti propone esta lectura para el teatro argentino, la diversidad de propuestas en la era posdictatorial y la definición de micropoéticas, en tanto "espacios de heterogeneidad, tensión, debate, cruce, hibridez de diferentes materiales y procedimientos, espacios de diferencia y variación",[33] es escalable a muchas de las propuestas teatrales latinoamericanas de las décadas de 1990 y 2000.

En este marco latinoamericano, surge el Teatro de Los Andes en Bolivia el año 1991. La primera pregunta que deviene es: ¿en qué contexto social y político boliviano llega? El presidente Víctor

32 Jorge Dubatti, "El teatro argentino en la Postdictadura (1983-2010): época de oro, destotalización y subjetividad", *Revista Virtual Stichomythia*, 11-12 (2011), p. 74.

33 Jorge Dubatti, *Introducción a los estudios teatrales*, Libros de Godot, Baja California, 2011, p. 126.

Paz Estenssoro[34] decretó el tránsito al modelo neoliberal en 1985, proceso afianzado y sustentado por los Gobiernos sucesivos.[35] Paralelamente, en 1990 los pueblos indígenas del oriente boliviano marcharon por 34 días, recorriendo 640 km hacia la ciudad de La Paz en la Primera Marcha Indígena por el Territorio y la Dignidad. La reivindicación giraba en torno al acceso a educación, salud y al reconocimiento de sus tierras ancestrales. Esta marcha fue parte de los movimientos sociales de la década de 1990 que cuestionaron al Estado republicano y cuyas demandas, años después, impulsaron la constitución del Estado Plurinacional de Bolivia.

Según Luis Tapia,[36] el auge neoliberal de los años noventa estuvo asentado en un discurso y una política desconocedora y desmanteladora de igualdad, inclusión y reconocimiento de las sociedades. En este sentido, los intentos de reconocimiento cultural y social de esa década, como la Participación Popular promulgada en 1994, no implicaron más que la inmovilización del reconocimiento real e igualitario de las distintas naciones que conforman el país, pues la lógica de relaciones se mantenía sujeta al mercado, donde la tendencia a la subordinación a los poderes económicos es inevitable.

La segunda pregunta que surge es: ¿qué sucedía en el teatro boliviano en 1991? Según Percy Jiménez,[37] actor y director boliviano, en pleno auge del neoliberalismo existía un ámbito teatral

---

34 Víctor Paz Estenssoro gobernó en tres periodos distintos en Bolivia. El primero fue de 1952 a 1956, liderando la Revolución Nacional, el segundo fue de 1960 a 1964 y el tercero fue de 1985 a 1989, instituyendo el cambio al modelo neoliberal mediante el Decreto 21060.

35 Los presidentes sucesivos fueron: Jaime Paz Zamora (1989-1993), Gonzalo Sánchez de Lozada (1993-1997), Hugo Banzer Suárez (1997-2001), Jorge Quiroga Ramírez (2001-2002), Gonzalo Sánchez de Lozada (2002-2003), Carlos Mesa Gisbert (2003-2005), hasta el ingreso de Evo Morales Ayma en 2006, año en que inicia el cambio de la Constitución Política del Estado hacia el surgimiento del Estado Plurinacional de Bolivia.

36 Luis Tapia, *Política salvaje*, CLACSO / Muela del Diablo / Comuna, La Paz, 2008.

37 Entrevista a Percy Jiménez, actor, director y dramaturgo boliviano, fundador del Teatro Duende y del colectivo Textos que Migran. Entrevista realizada por una de las autoras para la elaboración del presente texto.

convencional, caracterizado por la puesta en escena de obras de autores clásicos y a la vez un teatro apolítico, "en el sentido de no tener una referencia concreta con la realidad en la que se desarrollaba". Considerando algunas experiencias de actores-formadores y talleres de formación de la época,[38] según Jiménez, salvo experiencias aisladas, no existía un movimiento teatral, un mercado ni estructuras de producción. Al inicio de los años noventa, y como herencia de los años ochenta, existía "un teatro que no estaba buscando una identidad, [en paralelo a] un contexto político oficial, una especie de contexto muy oficialista en su mayoría, donde difícilmente se producían cosas nuevas".

Para Jiménez, la ruptura del Teatro de Los Andes radica en la propuesta política (al tener una estrecha relación con el contexto y proponer una nueva ética del trabajo teatral) y multicultural que enhebra lo andino y lo europeo, refiriéndose a la diversidad de proveniencias de sus integrantes. Entendemos, entonces, lo político en el Teatro de Los Andes como una fuerza que rige las relaciones entre individuos, valores, creencias y visiones de mundo, manifestadas en prácticas colectivas.

El hecho de que el grupo haya establecido su sede en una zona rural de la ciudad de Sucre influenció en su relación directa con la cultura popular e indígena. Al respecto, Brie declaró:

> Vivo en Bolivia: trabajo aquí con bolivianos y extranjeros, consciente de ser un extranjero, y trato de que esta condición opere no como limitación, sino como ventaja. Quiero crear en mi teatro una relación potente entre vanguardia y tradición. Existe en Bolivia una riqueza inusitada de tradiciones orales, musicales, religiosas. Las estudiamos, tratamos de conocerlas y de hacernos influenciar por ellas.[39]

---

38 En el libro *Trazo escénico: Perspectivas del teatro en Bolivia, 2000-2010*, se narran diversas experiencias de formación teatral, dictadas por actores con trayectoria, grupos de teatro, o instancias municipales. Soledad Ardaya, Pablo Gozalvez y Glenda Rodríguez, Plural editores, La Paz, 2010.

39 César Brie citado por María Aimaretti en "Memorias insolentes o el V Centenario bajo la lupa de la risa: Colón (Teatro de los Andes, 1992)", *Revista Panambí*, 6 (2018), p. 38.

Esta posición "extranjera" suscitó incomodidad entre algunos artistas bolivianos, según la crítica teatral Mabel Franco,[40] ya que representaba una amenaza de apropiación de "lo nuestro". Acudimos a la sugerencia del valor de la posición del extranjero que Georges Didi-Huberman manifiesta en el libro *Cuando las imágenes toman posición*:[41]

> El extranjero y la extrañeza tienen por efecto arrojar una duda sobre toda realidad familiar. Se trata, a partir de este cuestionamiento, de *recomponer la imaginación de otras realidades posibles*[42] en la inmanencia misma de esta realidad. Distanciar es también esto: hacer que cualquier cosa aparezca como extraña, como extrajera y luego sacar de ello un campo de posibilidades inauditas.[43]

Didi-Huberman ahonda en la reflexión sobre la guerra que Brecht plasma en su *Diario de trabajo*. En este sentido, desmenuza la toma de posición política asumida por Brecht sobre la guerra a partir de la imagen que crea. Una imagen que resulta del montaje de fotografías, recortes periodísticos, textos, manuscritos, entre otros. Imágenes que forman, al mismo nivel que el lenguaje, "superficies de inscripción privilegiadas para estos complejos procesos memoriales". Las imágenes se disponen mediante un proceso de montaje dialéctico. La imagen es la toma de posición tanto en las

---

40 "La gente que estaba desde hace tiempo muy instalada en el escenario, por mérito propio, pero también por inercia, reaccionó. Un reaccionar diverso que tuvo ribetes de condena a Los Andes por considerarlo un engaño, una forma de teatro a la europea ya superada en el viejo continente y que se aprovechaba ahora de 'lo nuestro': de nuestra música, nuestras costumbres… decían los indignados, pronto acallados por la evidencia. Y que logró despertar, también, cuestionamientos sobre el propio trabajo en varios de los que hasta entonces se contentaban con armar una obra en los tiempos de ocio". Mabel Franco citada por María Aimaretti, "Huellas de una identidad en abarcas: cultura y memoria en el Teatro de los Andes", *Revista de Estudios Bolivianos*, 22 (2015), pp. 215-238.

41 Libro sobre el *Diario de trabajo* que Brecht escribió en el exilio.

42 Cursivas del autor.

43 Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, Editorial A. Machado Libros, Madrid, 2008, p. 83.

formas como en los contenidos, creando un lenguaje en imágenes del acontecimiento.

Si bien el arte teatral implica espacio, cuerpo y tiempo, a diferencia de la imagen literaria o visual, proponemos leer el recorrido del Teatro de Los Andes ahondando en su apuesta por la imagen habitada, como elemento imprescindible de la dramaturgia escénica y de la teatralidad que propone. Hablamos de imagen(es) que derivan de un proceso complejo de montaje y desmontaje, oposición, contagio, resignificación, poesía, humor, *dialécticas* en el sentido de *mediación*. El diálogo que precede a la imagen y la imagen misma son los lugares en los que reside la toma de posición política, ética y estética del grupo. La imagen habitada es la manera en la que el grupo propone acontecimientos teatrales y relaciones diversas con las y los espectadores.

Retomando la relación entre vanguardia y tradición que planteaba Brie, el diálogo con el contexto cultural siempre ha sido crucial y a la vez se ha manifestado de diversas maneras, tema que desarrollaremos en los siguientes acápites. Para Cristian Mercado, actor y director boliviano, el contexto cultural de Bolivia posibilitó el diálogo, al ser "una cultura que no se comunica únicamente a través de la palabra, sino a través del cuerpo, del gesto, de la fiesta, de la música".[44] A la vez, la relación con el contexto no fue únicamente a nivel cultural, como afirma Brie:

> Para reorganizar nuestro teatro debemos considerar la realidad económica y cultural del país en que vivimos […]. No hay dinero: hagamos pues un teatro económico, que no cueste cifras enormes […]. Grupos de personas con una enorme motivación, que se capaciten en más de una disciplina, capaces de ser al mismo tiempo técnicos y actores, músicos y cantantes, choferes y secretarios, escenógrafos e iluminadores.[45]

44 Entrevista realizada a Cristian Mercado por una de las autoras para la elaboración del presente texto.

45 César Brie, citado por María Aimaretti, en "Memorias insolentes…", p. 37.

El grupo se consolidó planteando una ética sustentada en la profesionalización del trabajo teatral, gestando un espacio de creación autónomo, otorgando la posibilidad de dedicación exclusiva a la creación, permitiendo una disciplina artística permanente y un espacio de formación de actores. El grupo es una escuela que, mediante la práctica y la creación, forma a actrices y actores otorgándoles herramientas no solamente técnicas, sino de pensamiento escénico. Paralelamente, el grupo también publicó una revista de artes escénicas denominada *El Tonto del Pueblo*,[46] en la que, además de reflexionar sobre su propio trabajo, incluía artículos de artistas e investigadores bolivianos e internacionales.

Tanto la estructura grupal como la profesionalización del trabajo teatral tuvieron repercusión en jóvenes que querían dedicarse al teatro en Bolivia en las décadas de 1990 y 2000. Según Jiménez, se estableció una especie de lucha interna: el teatro convencional versus el teatro de grupo. El grupo establecía una ética "relacionada con una forma de vida muy acética, el despojo como política". La ética planteaba "producir para justificar la existencia en un país donde el arte no tenía cabida, justificar la utilidad de lo que haces".[47]

Por último, desde el inicio para el grupo fue imprescindible el intercambio con artistas, investigadores y creadores en Bolivia, como Gabriel Martínez y Verónica Cereceda, fundadores del Teatro Kollasuyo[48] y del Museo de Arte Indígena ASUR; Liber

46 El grupo publicó cinco números de *El Tonto del Pueblo* con Plural editores.

47 Entrevista mencionada anteriormente. Jiménez afirma que en las décadas de 1990 y 2000, "el grupo solucionaba porque era escuela, taller de producción, éramos vestuaristas. (Una) Elasticidad para cubrir los oficios que integra el teatro. La posibilidad de sostener un nivel de producción. Poco a poco se fue radicalizando en medio del contexto neoliberal, naif y light. En un momento fue una decisión de apostar. (La decisión de conformar un grupo) Siguió siendo pragmática, también puede ser política, en términos de hacer del teatro una profesión. Cuando das ese paso, ya es otra concepción del teatro como oficio".

48 Teatro Kollasuyo fue una experiencia teatral campesina en Lunlaya, Bolivia, en 1966, interrumpida en 1970 por la dictadura de Banzer.

Forti, fundador de Nuevos Horizontes;[49] Tristan Platt[50] o Cergio Prudencio, director de la Orquesta de Instrumentos Nativos,[51] entre muchos otros. El intercambio artístico y reflexivo con distintos interlocutores, tanto dentro como fuera de Bolivia, ha sido crucial a lo largo de la vida del grupo.

3. Bordear la imagen: Espacios de creación e investigación teatral

En palabras de Peter Brook, el grupo de teatro es grupo en tanto comparte un lenguaje que no se basa en la palabra.[52] Ese lenguaje es fruto del trabajo colectivo, a ese lenguaje se llega mediante la dedicación cotidiana y el diálogo entre técnicas teatrales y entre culturas.

Para la creación de este lenguaje, fue necesario disponer de un espacio propicio para que los integrantes del grupo vivan en comunidad, trabajen en una sala de teatro amplia, accedan a una biblioteca y videoteca con material muy valioso para el grupo y otros grupos, y cuenten con una huerta donde producían algunos de los alimentos que consumían. Al inicio, el grupo estaba constituido por un director, actrices y actores de distintas proveniencias y un productor que se encargó no solamente de proveer todos los insumos para la vida cotidiana, sino de producir las giras teatrales y de contactar al grupo con festivales nacionales e internacionales. A este modelo de gestión se sumó la red de contactos de festivales teatrales de Europa que Brie y Nalli trajeron y la consolidación de los festivales internacionales en Bolivia en las décadas de 1990 y 2000.

---

49 Nuevos Horizontes se fundó en 1946 en Tupiza por Liber Forti y estuvo vigente hasta 1961. Además de la actividad teatral, tuvo un rol importante en la publicación de una revista de contenido teatral y social.

50 Antropólogo y etnohistoriador inglés, investigador de la cultura andina en Bolivia.

51 La Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN) dirigida por Cergio Prudencio trabaja con instrumentos musicales tradicionales de los Andes, conformando un ensamble de música contemporánea.

52 Peter Brook, *El espacio vacío*, Editorial Península, Barcelona, 2015.

Para contar mejor esta historia, proponemos hablar de dos etapas: la primera, de creación de una metodología de trabajo (1991-2009), y la segunda, en la que el grupo reescribe y reelabora su propia metodología (2010-2024).

3.1. Primera etapa (1991-2009)

La metodología teatral de la primera etapa fue propuesta básicamente por Brie con aportes de las y los otros integrantes. Brie contaba con experiencia como actor, director y dramaturgo, que comenzó en la Comuna Baires y se consolidó durante casi una década en los grupos Farfa y Odin Teatret en Dinamarca, al que también perteneció Gonzalez por algunos años. María Teresa y Filippo hicieron estudios en el DAMS[53] de la Universidad de Bolonia en Italia. En este sentido, la influencia del teatro de la segunda mitad del siglo XX europeo fue sin duda el punto de partida en cuanto al entrenamiento corporal y vocal, la investigación y, sobre todo, la creación colectiva. Por consiguiente, la propuesta metodológica grupal se sustentaba en algunos conceptos de la antropología teatral, destacando el trabajo físico y vocal del actor como base fundamental de la escena.

Como ya mencionamos, otro factor que integró desde el inicio la metodología fue el diálogo con la cultura local. Lucas y Gonzalo, los primeros integrantes bolivianos, si bien carecían de una experiencia teatral previa cuando el grupo empezó, aportaron su conexión con las raíces bolivianas; en un primer momento desde el aspecto musical, ya que ambos tocaban instrumentos autóctonos, y luego en la manera de pensar y proponer la escena desde una lógica distinta a la de las y los compañeros europeos. De este cruce de perspectivas que se integraron con la incorporación de otras actrices y actores bolivianos y extranjeros surgió un modo particular de pensar la escena y un lenguaje teatral que caracteriza hasta hoy la poética del grupo.

53 Discipline Delle Arti, Della Musica e Dello Specttacolo en sus siglas en italiano.

Segunda interrupción: el día a día

Son las 7 de la mañana, algunos más somnolientos que otros, ingresan a la sala. Sin ser un espacio demasiado solemne, tiene sacralidad. Dejar los zapatos a un costado, no chinelear, ni arrastrar los pies de un lado a otro e ir realizando que es otro tiempo y espacio. Inician los movimientos. Quieres mover el brazo y sin querer la cadera ya hizo lo suyo. A pesar del caos corporal, poco a poco llega algo parecido a un impulso eléctrico. La energía atraviesa el cuerpo, como si algo te hubiese traído a un aquí y ahora desconocido. A partir de esa repentina energía propia es posible ver y entrar en contacto con las y los otros. Ellas y ellos, el espacio y el tiempo devienen otros. Algo se pone en disposición para establecer relaciones en las que no rige la racionalidad, sino energía, juego y abismo.

De repente acaba, vuelve la realidad y es imprescindible correr a pelear por quién usa primero la única exprimidora de naranja que hay en la cocina, seguramente Brie la tendrá primero. Luego, volvemos a la sala a trabajar la voz, recorrer recónditos lugares por los que salen nuevos sonidos. Inicia el zumbido bullicioso que sin duda crea muchas interrogantes a los vecinos de Yotala.

La sala principal de trabajo mide 20 metros de largo por 10 de ancho, con piso de mosaico al que luego se sumó un piso de linóleum de danza. Al lado de la sala, hay un pequeño patio contiguo abierto que fue pasando de ser depósito, lugar para los ejercicios vocales, resguardo de máscaras y zancos, carpintería, entre otros. Al otro extremo de la sala, con el tiempo se fue construyendo un depósito lleno de vestuario, objetos teatrales e insumos eléctricos que incluyen las luces para las obras. La sala, en general, está vacía y parte del ritual de entrenamiento y ensayos ha sido tenerla constantemente limpia y dispuesta a la creación.

La rutina cotidiana es de las 7:00 a las 13:00, con una pausa intermedia de una hora y media. En la mañana se desarrolla el entrenamiento físico y vocal. Luego de la pausa del almuerzo, inicia el trabajo de pensamiento de la escena a través de la improvisación o de la creación de imágenes, de las 15:00 a las 18:30, aproximadamente, dependiendo del proceso de creación.

Al inicio del entrenamiento, actores y actrices simplemente ejecutan ejercicios físicos y vocales para trabajar diferentes elementos

como la mirada en la escena, el manejo del peso del cuerpo, la precisión corporal, el manejo de diversas energías, la relación corporal con las y los otros, ampliar el espectro vocal, entre otros. Giulia D'Amico, en el libro *La formazione dell'attore*, explica que la formación del actor consiste en la apropiación de los ejercicios para la creación, ir entendiendo para qué sirven, qué estimulan y cómo los podemos transformar para encontrar la *organicidad*, es decir, la verosimilitud o veracidad pese al artificio del constructo teatral, la conquista de la unidad cuerpo/mente/espíritu.[54]

La ética grupal plantea tener mucho cuidado con la intimidad del trabajo, ya sea en el entrenamiento o en el proceso de creación de la obra. Es muy importante que actrices y actores no se corrijan entre sí, que no existan comentarios sobre el proceso ajeno, pues muchas veces esto puede inhibir el proceso personal y limitar la exploración.

A la vez, la observación y el acompañamiento del entrenamiento son fundamentales para dar estímulos individuales, razón por la que los roles pedagógicos del grupo fueron rotando. Cada actriz y actor tiene una manera propia de creación, y la observación externa impulsa el hallazgo de la singularidad. A través de esta relación personal con la técnica, el trabajo sistemático, la variación de ejercicios, la repetición, el contagio, la autodisciplina, la seriedad del juego, actrices y actores se forman y descubren un lenguaje común.

La segunda parte dedicada al trabajo del pensamiento de la escena giró en torno a recursos como la improvisación y la creación de imágenes. Para María Teresa Dal Pero, establecer la relación entre actores y actrices únicamente a través del entrenamiento corporal era arriesgado; por esta razón, ella propuso el ejercicio de la improvisación:

> No era una relación verdadera porque el actor ejercía un control continuo sobre sí mismo y sobre el otro. Era una relación falsa, de

54 Guiglia D'Amico. *La formación del actor*, trad. Juana Lor, Teatro de Los Andes, Sucre, 2019.

> repente se volvía formal, se fosilizaba […]. Era necesario recuperar la vida, el quid esencial.[55]

Según Dal Pero, la improvisación desarma al actor en el sentido en que entra a un espacio imprevisible y vacío. La invitación se hace a establecer una relación con el espacio, con las y los otros, a través de pautas sencillas como lugares por los que se puede transitar, detenerse, girar, entre otros. El actor activa la escucha y a través de la expansión, ampliación y reducción del espacio, y a través de las relaciones con las y los otros, da lugar a acciones, gestos y situaciones concretas.

> El trabajo de improvisación trata de enseñar al actor a estar cerca de la escena en modo sereno, sin actuar, pero con todos sus sentidos alerta. Se trata de enseñar al actor a no apurarse, a estar calmo, a estar presente, a ser disponible a los demás.[56]

Por otro lado:

> El trabajo de creación de imágenes trata de enseñar al actor a crear metáforas escénicas, a crear poesía con su cuerpo, su voz, sus acciones y el cuerpo, la voz y las acciones de sus colegas. Trata de enseñar al actor a liberarse del yugo del naturalismo, a componer en su propio cuerpo, conscientemente dos niveles, el de sus palabras y el de sus acciones para que ambas puedan unificarse en la mente de los espectadores.[57]

Era necesario, entonces, proponer la formación de otro tipo de actor/actriz. Se trata del actor-poeta, como lo denominó Brie, concepto que luego fue adoptado y apropiado por el grupo. A través de esta formación, actrices y actores adquieren recursos para narrar la escena, crear personajes desde su propia espacialidad,

---

55 Declaración de Dal Pero en Giulia D'Amico, *La formación del actor*, p 171.

56 César Brie citado por Marita Foix en "César Brie y la experiencia del Teatro de los Andes en Bolivia. El actor-poeta. Una experiencia multicultural" en *Mundos teatrales y pluralismo*, VV. AA., Jorge Dubatti (coord.), Editorial del Centro Cultural Floreal Gorini, Buenos Aires, 2011, p. 187.

57 Ibídem, p. 187.

escenografía, vestuario y musicalidad, es decir, actrices y actores construyen teatralidad y relato, como lo haría un dramaturgo.

El punto de partida para la creación de imágenes siempre ha sido determinar el tema, por dar un ejemplo, la muerte. Luego se realiza una lluvia de ideas para responder a las preguntas cómo, dónde, cuándo y por qué, con la consigna de no ser demasiado racionalizadas. La muerte en su mirada, en la ventana, cuando no llegas, porque partes, etc. Esta lluvia de ideas funge de disparador para la creación de imágenes que, desde su inicio, crearán una metáfora de la muerte o de la relación con la muerte. En este sentido, las imágenes teatrales creadas por actores y actrices no se limitan al aspecto visual. El proceso consiste en generar una serie de síntesis a partir de elementos escénicos, como las acciones físicas y vocales, los objetos, la escenografía, los sonidos, la música y el texto, que abordan una o varias ideas relacionadas con un tema determinado.

El actor-poeta crea la imagen-metáfora para encontrar la manera de universalizar la propia sensibilidad, emoción y discurso que quiere transmitir al mundo. Crea a partir de los elementos básicos que tiene, el espacio vacío, su propio cuerpo, las relaciones con las y los otros, la música, escasos elementos escénicos, entre otros. Esta es la dramaturgia actoral que propone y desarrolla el grupo, la capacidad de no restringirse a interpretar un personaje, sino de crear relaciones, de contagiar, de observar, de contemplar para luego crear, una dramaturgia inseparable de la dramaturgia escritural. En palabras de Didi Hubermann, el juego de "deconstruir y remontar, pues para saber hay que saber ver. Ver nos permite incluso anticipar algo del estado histórico y político del mundo".[58]

En este proceso de construcción y deconstrucción, el actor aprende a discernir, elegir, transformar, modificar, variar, profundizar. El actor aprende a diferenciar en qué medida una imagen está cerrada en sí misma y no da pie a la contradicción o diferencia y en qué medida la imagen se abre al otro evidenciando diferencias, contradicciones para sencillamente abrir una pregunta necesaria.

58 Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, Editorial Machado Libros, Madrid, 2008, p. 43.

Es importante enfatizar en las especialidades que fueron adquiriendo actrices y actores en la vida del grupo. María Teresa Dal Pero fue responsable del área pedagógica, haciendo el seguimiento del entrenamiento físico y vocal de actores y actrices más jóvenes, y fue parte esencial de la creación de la metodología escénica y musical. Teresa aportó en la escritura dramatúrgica y cumplió el rol de asistente de dirección en varias de las obras. Filippo Plancher fue responsable del área actoral y musical del grupo, dirigiendo la obra *Desde lejos*, junto a Dal Pero.

Gonzalo Callejas se especializó en el aspecto escenográfico, convirtiéndose en un pensador escénico fundamental para el lenguaje del grupo. Según Callejas, él no se concibe a sí mismo únicamente como escenógrafo, sino como un actor cuyos personajes piensan su propia espacialidad. No es Gonzalo quien piensa, es Aquiles que construye sus armas, su espacialidad, su sonoridad, es Ulises quien construye el laberinto que le impide retornar. Lucas Achirico se especializó en el área pedagógica musical y vocal, y desarrolló la dramaturgia musical de varias de las obras junto a Dal Pero, además de su rol actoral y escénico. Alice Guimaraes se especializó en el trabajo pedagógico, acompañando a actrices y actores en la relación con su propia organicidad y energía, así como contribuyó a la reflexión interna y a la concreción de una metodología teatral estructurada de la segunda etapa del grupo, metodología que admite el diálogo con otras artes.

Así como otras actrices y actores tuvieron roles activos en la creación de los lenguajes de las diversas obras, ninguna actriz o actor que haya estado en el grupo ha estado al margen de la estética y ética desarrolladas.

3.2. Segunda etapa (2010-2024)

> …y así, después de veinte años, ¡nos hemos quedado cuatro!
>
> Después de veinte años, el proyecto artístico del Teatro de los Andes se encontró, como sucede a menudo en los grupos de trabajo y de vida, teniendo que afrontar una fuerte crisis interna… ¿Qué rostro dar al cambio profundo que

> nos disponíamos a vivir? Nos fuimos a la base, a los puntos constantes de nuestra historia, volvimos a la motivación esencial: ser un colectivo artístico que vive el arte del teatro con una lógica y perspectiva de Grupo… Durante la crisis nos dimos cuenta de que, en cierto sentido, estos puntos fundamentales se habían ido degenerando con el curso de los años, aunque, al mismo tiempo, seguían siendo la base de nuestro vivir, de nuestro trabajo, de nuestro ser el Teatro de los Andes (Giampaolo Nalli).[59]

En 2010, el Teatro de Los Andes experimentó un cambio estructural significativo con la salida de César Brie, director y dramaturgo del grupo hasta entonces. Aunque ya se gestaban previas transformaciones, fue en ese momento cuando surgió la necesidad de replantear el proyecto en su totalidad. Esto incluyó una reconfiguración del espacio físico de la sede, que se redujo a la mitad de su tamaño original, desencadenando los primeros grandes cambios: la decisión de dejar de vivir de manera comunitaria y trabajar por proyectos, prescindiendo de la figura de un director fijo y optando por trabajar con directores invitados.

En 2017, tras el fallecimiento de Giampaolo Nalli, gestor y productor del grupo, surgió la necesidad de una nueva reestructuración que aún sigue en proceso. A pesar de los momentos de incertidumbre y las dificultades económicas, propias de un modelo dependiente de un contexto económico que también ha cambiado, el grupo ha logrado y sigue logrando mantenerse vivo.

Tercera interrupción: otras imágenes

Gregorio habla poco español, tiene una gran capacidad de improvisar con la palabra en su idioma materno, el quechua. Su personaje es un hombre que deja su pueblo para migrar a la ciudad, a los pocos días lo pierde todo: el poncho, la camisa, la radio a pilas, el sombrero, las abarcas… Sólo le queda el pantalón, lleva un espejo colgado en el cuello, se dirige al público dispuesto de manera circular alrededor de la escena, habla en quechua. Se presenta, cuenta de dónde viene, quiénes son sus padres y abuelos, describe

59 Presentación escrita para el libro de Giulia D'Amico, *La formación del actor*, p. 11.

su comunidad. Luego, sostiene el espejo frente a un espectador y le pregunta: "Y tú ¿quién eres?".

Bolivia es una joven de 16 años del pueblo de Zudáñez. Es una de las pocas del grupo que estudia. Cursa la secundaria. Su padre es no-vidente. Le ha interesado mucho el trabajo de creación de imágenes. Por iniciativa propia, antes de comenzar a trabajar la puesta en escena final, propone el montaje de un fragmento uniendo diferentes imágenes y creando textos para contextualizarlas. La inspiración para hacerlo, dice, fue preguntarse cómo podría "ver" esas imágenes su papá.

Estas historias forman parte del proyecto Kayamanta, un taller-residencia realizado en 2004 con quince jóvenes de entre once y veintiún años de comunidades del interior del departamento de Chuquisaca, de doce días de duración.[60] El resultado del taller fue la obra *Waryuwayku* (Escúchennos), hablada en quechua, presentada en la ciudad de Sucre y en diferentes pueblos de Chuquisaca.

Los talleres residencia son realizados en la sede del grupo, pueden durar entre cinco y veinte días y proponen la concentración absoluta en el trabajo creativo y la creación colectiva. Plantean una rutina diaria de trabajo actoral[61] y la creación y presentación de una puesta en escena final. Replican en formato reducido el trabajo del grupo. Si bien han sido dictados desde el inicio del grupo, en la segunda etapa existe un mayor énfasis en la relación entre la práctica teatral y la filosofía andina, tanto en el proceso artístico como en la vida cotidiana. Actualmente, los talleres llevan el nombre de *Ruarispakani*, que significa *creando soy* en quechua.

60 El taller fue guiado por Gonzalo Callejas con la colaboración de Alice Guimaraes, Daniel Aguirre, Lucas Achirico (miembros del grupo en ese entonces) y Mercedes Campos, quien era el nexo con el proyecto Kayamanta.

61 La rutina diaria de los talleres residencia, si bien puede ajustarse según el avance del taller, generalmente se distribuye de la siguiente manera: 7:00 a 9:30 práctica física; 9:30 a 10:30 pausa para el desayuno; 10:30 a 12:00 práctica vocal; 12:00 a 13:00 discusión sobre las bases teóricas del trabajo realizado y del teatro contemporáneo; 13:00 a 15:30 pausa para el almuerzo; 15:30 a 19:30 improvisación y creación de imágenes; 19:30 a 20:00 turnos de limpieza de los espacios de trabajo; 20:00 cena.

El taller del proyecto Kayamanta en 2004 marcó el inicio de un cambio en la identidad pedagógica del grupo. Representó un aprendizaje profundo sobre el sentido de hacer/enseñar teatro y sobre cómo este arte se conecta con las raíces autóctonas bolivianas. César Brie no estuvo presente en el taller, ya que se encontraba en Italia tomando un año de descanso, y el grupo tomó la responsabilidad de dirigir el proyecto. La experiencia de este taller fue una semilla que quedó plantada y, a partir de 2010, definió una nueva forma de proponer y compartir el trabajo.

En la segunda etapa, se ha intensificado la realización de proyectos sociales que, además de contribuir a la supervivencia económica del grupo, se vuelven espacios de investigación sobre la práctica teatral y provocadores creativos para la reflexión sobre temas contemporáneos. En este marco, el colectivo ha realizado varios proyectos en distintas ciudades y comunidades de Bolivia, en alianza con organizaciones no gubernamentales y agencias de cooperación internacional, abordando temas vinculados con los derechos humanos.

Las primeras experiencias fueron esporádicas, propuestas y dirigidas por Gonzalo Callejas. Actualmente, el grupo trabaja con una metodología pedagógica propia que propone al teatro como una instancia de discusión e inclusión social. Esto convierte al arte teatral no en un fin en sí mismo, sino en un recurso para promover el diálogo y el desarrollo de una conciencia crítica.

De igual manera, el grupo asume la creación colectiva como una práctica teatral que propicia espacios de intercambio en lugar de enseñanza, como quizás fue en la primera etapa. El trabajo creativo se enriquece mediante el diálogo con otros artistas y colectivos, tanto dentro como fuera de Bolivia. Si bien los intercambios artísticos han sido una constante en la historia del grupo, en la segunda etapa se transforman en un elemento definitorio de los procesos pedagógicos y creativos, convirtiéndose en una característica esencial de la poética teatral contemporánea que el grupo propone.

En la dimensión pedagógica, el cambio de enfoque implica pasar de enseñar técnicas de entrenamiento físico y vocal a propiciar un espacio de intercambio e investigación artística colectiva

para personas de diversas disciplinas y provenientes de distintos contextos. El objetivo es generar una experiencia de producción de sentidos artísticos y humanos que contemple la pluralidad de individualidades desde una perspectiva colectiva.

En la dimensión artística, el grupo continúa creando obras que combinan un rigor estético y artístico con contenidos que dialogan con temáticas políticas, sociales y existenciales del mundo contemporáneo. Las obras siguen siendo ampliamente representadas tanto dentro como fuera de Bolivia. Cambiar y renovar continuamente las propuestas artísticas y pedagógicas, así como afrontar nuevos modos de organización y producción, fueron acciones fundamentales para la supervivencia del grupo en un contexto político, social y cultural que se transforma continuamente.

Las bases éticas que sustentan el proyecto desde el inicio se mantienen firmemente intactas. Lo que realmente experimenta un cambio significativo son las maneras de crear. La transformación radica en una nueva perspectiva y en una forma renovada de "auto-narrarse" y de "narrar el mundo".[62] Este cambio implica no solo una reconfiguración del proceso artístico, sino también una comprensión más profunda y reflexiva sobre el propio acto de crear colectivamente.

4. Habitar la imagen: Lenguaje teatral

El lenguaje teatral es estética y la "estética es práctica".[63] Esta práctica deviene del diálogo entre imagen y palabra, entre cuerpo y texto, entre espacio y texto, entre objeto y texto. Allá donde acaba la palabra, está el cuerpo, el espacio, el objeto que narra. Giuglia D'Amico define el lenguaje grupal:

> Con el Teatro de los Andes descubrí la existencia de un teatro fundado sobre una praxis creativa donde no existía una división neta

62 Paul Ricoeur, *Sí mismo como otro*, Ediciones Siglo XXI, Ciudad de México, 1990.

63 Peter Brook, *El espacio vacío*, Editorial Península, Barcelona, 2015, p. 138.

> entre texto y escena. Descubrí la fuerza de una dramaturgia hecha de cuerpos en movimiento, una dramaturgia del espacio y de los objetos. Una dramaturgia donde la palabra no reina soberana, sino que constituye uno de los muchos elementos del proceso creativo de un espectáculo.[64]

Parafraseando a Brie, el texto teatral para el grupo a veces fue una guía, como en el caso de *Ubu Rey*, *La Ilíada* o *Frágil* que partió de *La hierba roja* de Boris Vian y de la novela *Nascita e morte della massaia* de la escritora Paola Masino. Textos guía, reescritos a partir de la creación de imágenes. Otras veces el texto devino luego o paralelamente a la investigación escénica. Es en este sentido que acciones, objetos e imágenes tienen un *rango equivalente al texto*, ya que se alimentaron mutuamente.

El lenguaje del Teatro de Los Andes partió de su referencia inmediata, Bolivia, para apostar por un lenguaje universal. Sin embargo, esta relación también ha variado a lo largo de los años. Por esta razón, nuevamente, proponemos leer el lenguaje sobre la base de las dos etapas del grupo.

4.1. Lenguaje de la primera etapa (1991-2010)

En la primera etapa, el grupo creaba material visual, musical y dramatúrgico que luego era montado y dirigido por el director, quien también escribía los textos, con aportes de algunas y algunos de los actores en ocasiones.

Agustín Vasquez[65] afirma que la ética y estética del grupo son inseparables y que, en este sentido, el grupo quiso proponer, de alguna manera, un teatro popular que dé cabida al humor, que intuya elementos del melodrama para tocar las emociones, de la tragedia, nunca del realismo. Un teatro popular que universalice

---

64 Guiglia D'Amico, *La formación del actor*, p. 19.

65 Actor y director argentino, alumno del Teatro de Los Andes en 1998. Actualmente desarrolla su actividad teatral en La Paz. Entrevista personal a Vasquez realizada por una de las autoras para la elaboración del presente texto.

lo propio. En este sentido, María Aimaretti analiza los diversos periodos de creación del grupo, coincidiendo en que los recursos de sátira y humor son relevantes en la reflexión sobre el contexto:

> En el primer ciclo de producción de TA [Teatro de los Andes], las áreas temáticas de "identidad(es)" y "cultura(s)" se problematizan especialmente, utilizando los registros paródico y satírico y un tipo [de] humor grotesco [*sic*]. Ello permitió abordar la cuestión del poder y los diálogos interculturales, generar una propuesta afín al imaginario y temperamento local y provocar la adhesión progresiva del público boliviano.[66]

Una de las primeras obras, *Colón*, basada en las historietas de Francesco Altán, fue una sátira sobre la conquista de América, en consonancia con Altán, y escénicamente se sustentaba en las capacidades físicas, vocales y musicales de las actrices y actores, así como en escasos recursos escénicos. Otra de las primeras obras, *Ubú en Bolivia*, estuvo basada en la obra de Alfred Jarry, una parodia sobre el poder. De igual manera recurrió a un lenguaje escénico grotesco, con personajes cuya corporalidad y plasticidad se basó en el lenguaje de las marionetas, nuevamente en consonancia con la propuesta de Jarry, ya que la obra fue escrita para marionetas. Según Aimaretti:

> "Ubú en Bolivia" profundiza el tono satírico para abordar el manejo obsceno, corrupto e irresponsable del poder en Bolivia, habida cuenta del desorden político y económico imperante (en la década de los 90). La ridiculización y el uso de la estereotipia para cuestionar las dinámicas institucionales se canalizan a través de la exageración gestual y la preeminencia de lo lúdico en la puesta en escena. Villegas lee a "Ubú…" en continuidad con el teatro social latinoamericano, aunque sin la exasperación ideológica o partidaria esquemática de los sesenta, y observa que esta obra, a través de procedimientos no limitados al lenguaje verbal y con un énfasis en los elementos expresivo musicales y visuales de la cultura andina, construye un "espacio latinoamericano imaginario".[67]

66 María Aimaretti, "Huellas de una identidad en abarcas: cultura y memoria en el Teatro de los Andes", *Revista de Estudios Bolivianos*, 22 (2015), p. 217.

67 Ibídem, p. 219.

Esta distancia ideológica, partidaria o panfletaria se funda en el tipo de lenguaje y, nuevamente, en la propuesta de una imagen que admite contradicciones. *Ubú* creaba un mundo visual hecho de bacines de loza, la guerra era simbolizada por papeles higiénicos que cruzaban por el aire, pequeñas colchonetas fungían de capa de rey y de balsas para el destierro y canastas de mimbre eran coronas de un rey absurdo. Brie afirmaba:

> nuestro teatro debe divertir, pero también dividir, provocar, escandalizar (…) Nos proponemos conmover pero cortándole la cabeza a la conmoción a través de la risa. Y un reír que rebote como una piedra lanzada en un *aljibe*, para que *el espectador divise en el fondo su rostro deformado. Y su mueca pueda interrogarlo*.[68]

La obra *Las abarcas del Tiempo* fue una tragicomedia que contaba la historia de un campesino que va a trabajar a la mina y muere. El día de Todos Santos, su mejor amigo viste sus ropas para ir a buscarlo, se encuentran, juntos pasean por el mundo de los muertos, descubriendo personajes de la historia boliviana y latinoamericana. Escénicamente recurrió al mundo andino: ponchos, cañas en forma de escaleras asentadas en ladrillos para que los muertos puedan descender o ascender, el saco de Juan José Lillo cuya joroba estaba llena de hojas de todos los libros que leía, entre otros.

En la obra *La Ilíada*, inspirados en diversos textos paralelos como *La Ilíada o el poema de la fuerza* de Simone Weil, el grupo abordó el tema de los desaparecidos en América Latina y el ejercicio brutal de la violencia. Escénicamente armó ejércitos con faldas y escudos de maguey y macramé, didyeridús y sicus, ejércitos que bailaban al compás de danzas bolivianas convertidas en anuncio de batalla. Los muertos dejaban rastros de sangre en quienes los velaban y en muros blancos donde batían sus melenas ensangrentadas. Estos son solo algunos ejemplos para entender que la apuesta por la imagen no es meramente una búsqueda estética visual, sino la

68 Brie citado por María Aimaretti en "Memorias insolentes…", p. 40.

creación de un lenguaje sustentado, desde la metáfora, en el diálogo entre diferentes elementos que componen la escena.

Brie siempre defendió la necesidad de que las obras contengan diferentes niveles de lectura y, por ello, las imágenes fueron un recurso fundamental. Una imagen polisémica, para hablar de situaciones muy concretas, las historias debían ser muy accesibles al público y, al mismo tiempo, la imagen abría espacio a la poesía, a aquello que sencillamente deja un rastro para permitir que algo *suceda* entre actor y espectador. El texto dramático, para Brie y para el grupo, tenía mucha relevancia y también debía concentrar distintos niveles de lectura, ser concreto y a la vez poético.

Estas propuestas estéticas exigieron salir de los espacios convencionales, actuar en coliseos, en canchas deportivas, iglesias, salones de organizaciones de base, entre otros, planteando una relación distinta con las y los espectadores, en tanto creadores de sentidos y significados, y evitando que el teatro quede restringido a una élite.

Otro factor crucial para el desarrollo del lenguaje fue el tiempo dedicado a la creación de las obras. El tiempo varió según las necesidades de la propuesta artística y las condiciones económicas disponibles para su producción. Sin embargo, nunca fueron menores a cuatro meses de dedicación completa. Los procesos más largos fueron los de *La Ilíada* (2000) y *Odisea* (2008), que duraron un año, además del tiempo previo dedicado a las investigaciones realizadas en talleres-residencia. Ambas obras eran de gran formato, involucraban a nueve actores y actrices, un extenso material escenográfico y música en vivo interpretada por los mismos actores. Estos plazos fueron posibles gracias a escasos financiamientos extranjeros excepcionales. En contraste, otros procesos de creación fueron más breves, como *Frágil* o *En un Sol Amarillo, memorias de un temblor*, que tuvieron un tiempo aproximado de cuatro meses para su desarrollo.

Es importante destacar que los procesos creativos no se limitan únicamente a la puesta en escena. El grupo se encarga también de la creación y ejecución de la escenografía, el vestuario, las composiciones musicales, el diseño de iluminación, la fotografía, la producción, la difusión, así como el diseño de afiches y programas de

mano. Aunque en ocasiones se cuenta con colaboradores externos, son los actores y las actrices quienes asumen la responsabilidad de todos estos aspectos.

4.2. Lenguaje en la segunda etapa 2010-2024

> *No hay nada estático; nada 'es' porque todo se 'está haciendo', no existe nada inmóvil, no hay algo sin 'hacer nada'; nada va y viene solamente 'siendo', todo está 'haciéndose y deshaciéndose', transformándose, yendo o viniendo, nada comienza y nada termina, todo se recrea. No hay SER… todo es un A-SER, o mejor dicho: un HACER.*
>
> María Sáenz

Desde 2010, el grupo ha producido cuatro obras propias con la participación de directores, dramaturgos, músicos y vestuaristas invitados: *Hamlet, de los Andes*, *MAR*, *Un Buen Morir* y la creación colaborativa multidisciplinaria *Pallay*. El trabajo con directores invitados requiere una planificación cuidadosa para poder coordinar la disponibilidad de todos los involucrados. Las obras se crearon en procesos fragmentados, encuentros con los directores en algunos momentos y trabajo independiente grupal en otros. Sin embargo, los procesos comienzan mucho antes de la puesta en escena en sí. En otras palabras, en la segunda etapa, hubo la necesidad de encontrar un nuevo *nosotros*, la búsqueda de un lenguaje propio, nacido de la(s) identidad(es) que nos define(n).

Cuarta interrupción: el estar haciendo en la nueva imagen

El tiempo es circular y el espacio tiene una cuarta dimensión que lo determina: el movimiento del cuerpo que transita este espacio, que lo alarga, lo comprime, lo vuelve cielo, lo transforma en tierra y en bajo tierra. No conocemos el futuro, lo que podemos ver es el pasado que está delante de nosotros y nos relacionamos con la memoria. Desde nuestras espaldas llega el futuro que nos atraviesa y se vuelve pasado en un segundo. En nuestro cuerpo, que está en el medio, es donde se produce el milagro del encuentro entre pasado y futuro y donde puede existir el presente. Es en el cuerpo que existe el aquí y el ahora. ¿Y el alma? No existe alma sin cuerpo ni cuerpo sin

alma, son uno. El cuerpo no desaparece, se transforma: se vuelve cielo, tierra, semilla, piedra, ala de cóndor, imagen y palabra, habitados por el alma.

El teatro es eso, un arte hecho de cuerpos que se mueven en un espacio infinito donde el tiempo no es lineal y sólo puede existir en el aquí y ahora, un arte que nace y muere cada vez y luego vuelve a la vida transformado. Un cuerpo inseparable de su alma que puede transitar entre pasado y futuro para estar en el presente con su totalidad. Pero eso también es la filosofía andina. Un modo de concebir y vivir el tiempo y el espacio. Un modo de estar siendo y transformándose continuamente en los ciclos de la vida. En la filosofía andina uno solamente puede existir en relación, en comunidad, en ayllu. *La primera voz en quechua no es yo, pero sí* ñukanchiq *(nosotros). Nosotros está antes del yo porque es lo que da sentido a la existencia. Y el* ñukanchiq *no es solamente un nosotros relativo a los seres humanos, somos un nosotros con toda la naturaleza en una relación horizontal, sin jerarquías.*

A lo largo de la existencia del grupo, siempre hubo la intención de establecer un vínculo entre la técnica teatral occidental y las fuentes culturales andinas. La investigación consistió en explorar intersecciones y relaciones con manifestaciones artístico-culturales originarias, como la música, las danzas, los rituales, los tejidos y los idiomas.

En la segunda etapa, el grupo desarrolla una investigación más amplia en relación con varios aspectos del pensamiento, la poética y la práctica teatral, con principios de la filosofía andina. Este estudio comienza con la pre-expresividad, es decir, la preparación del actor y la actriz para la escena. Con una práctica física y vocal colectiva en forma de ritual, integran principios teatrales con los fundamentos de la filosofía andina. Asimismo, el grupo ha sistematizado un método de creación escenográfica basado en el concepto de "Pacha" como una unidad integrada de espacio, tiempo, movimiento y ser.

El tránsito a esta nueva concepción fue paulatino, concretándose a medida que las nuevas obras eran creadas. Un aspecto que determina actualmente el lenguaje escénico del Teatro de Los Andes es el diálogo de la poética propia con las poéticas y pensamiento escénico de los directores invitados en los montajes de *Hamlet, de los Andes*, *MAR* y *Un Buen Morir*.

Dubatti[69] introduce los conceptos de cartografía teatral y territorialidad para analizar el teatro como fenómeno vinculado a contextos geográficos, históricos y culturales. Crea mapas complejos que se transforman continuamente mediante procesos de territorialización, desterritorialización y reterritorialización, integrando tanto territorios físicos como subjetivos.

El encuentro con los directores invitados se configura en una coincidencia de territorios distintos que se desterritorializan. En el caso de Diego Aramburo, director boliviano, hay un mismo territorio geográfico; sin embargo, Diego viene de un territorio teatral contemporáneo. Arístides Vargas, dramaturgo y director del grupo Malayerba de Ecuador, y Elías Cohen, director y coreógrafo de KiM Teatro Danzante de Chile, pertenecen a territorios teatrales, escénicos y geográficos diferentes al Teatro de Los Andes. Podemos evidenciar el concepto de "territorialidad comparatista" que propone Dubatti, territorios teatrales subjetivados y transformados en contextos comparativos, reconociendo que cada territorio teatral es único y se configura a partir de procesos de subjetivación que influyen en su caracterización.

4.2.1. Las obras

Hamlet, de los Andes

En la historia del Teatro de Los Andes, cada montaje nace de una necesidad, nunca de un mero impulso formal. Hamlet no fue la excepción. La tragedia de Shakespeare ofrecía un espejo perfecto para el momento que atravesaba el grupo. Montarlo significaba, a la vez, reafirmar un camino recorrido y abrir uno nuevo. El personaje de Hamlet es un hombre contemporáneo, despojado de certezas, que ya no logra comprenderse ni asumirse tras la caída de un pasado que parecía sostenerlo. Desde el recurso del metalenguaje, también novedoso en la estética del grupo, la obra es un

69 Jorge Dubatti, *Teatro y territorialidad; perspectivas de Filosofía de Teatro y Teatro Comparado*, Editorial Gedisa, Buenos Aires, 2020.

ejercicio de reconocimiento y cuestionamiento, donde el teatro y la vida se confunden y se interpelan mutuamente.

La obra partió de un texto clásico que fue reescrito paralelamente a la creación de la puesta en escena. Esta reescritura estuvo determinada por la elección de los temas a tratar y por la limitación de contar solo con dos actores, una actriz y un músico en escena. El proceso creativo partió de imágenes generadas de manera distinta a las abordadas previamente. En lugar de basarse en preguntas sobre un tema, como era habitual, los disparadores fueron conceptos: "muerte del padre", "duda", "ahogarse", "comida", "limpieza", "locura". La historia y los personajes no fueron considerados al inicio. Las imágenes, creadas de manera abstracta, luego se transformaron en escenas, momento en que se integraron los personajes. La estética de la obra marca una ruptura con las anteriores producciones del grupo, adoptando una configuración contemporánea (territorio de Diego Aramburo). En la obra, los actores se muestran como tales, adoptando un metalenguaje que denuncia que "se está haciendo teatro".

MAR

El proceso creativo de MAR se desarrolló entre artistas que compartían un lenguaje común: la creación colectiva. Aunque Arístides Vargas es un dramaturgo de renombre, en MAR el texto fue el último elemento creado. Arístides comentó sobre el proceso:

> La desmesura del cuento fue apareciendo a medida que nos adentrábamos en el trabajo. El cuento popular como herramienta para hablar de lo que no está, lo que no está como demanda, como vacío demandado, como la ausencia permanente y hereditaria, el vacío como identidad. Vivir con la sensación de que la pérdida simbólica del mar pesa tanto como la pérdida real del mar es melancólico, y esa melancolía genera toda una cultura donde lo histórico se cruza y se alimenta con el sentimiento nacional que paradójicamente encuentra sentido de nación en la ausencia, en el mar perdido.[70]

70 Arístides Vargas en entrevista concedida al periódico boliviano *Los Tiempos* (15/01/2015).

El grupo deseaba abordar la pérdida del mar boliviano, una ausencia presente en el imaginario de un pueblo. La investigación sobre la guerra del Pacífico fue exhaustiva, pero el objetivo no era hacer una reconstrucción histórica, sino utilizarla como punto de partida para explorar simbólicamente el sentimiento de pérdida y el anhelo de recuperar algo que siempre estuvo ausente.

MAR demuestra claramente cómo el proceso creativo define el lenguaje escénico. No existía una idea preconcebida de cómo sería la obra; todo estaba en constante evolución, dejando espacio para el descubrimiento y la sorpresa. La creación escenográfica precedió al texto, lo que permitió un diálogo profundo y contundente entre ambos elementos. La dramaturgia final surge del diálogo entre las dramaturgias generadas por cada uno de los elementos de la escena, creando estética y una calidad polisémica.

Un buen Morir, del amor y otras iluminaciones

La tercera obra creada con un director invitado tiene la particularidad de que director y dramaturgo no son la misma persona. Al igual que en MAR, los temas a tratar estaban claramente definidos: encuentros, desencuentros, despedidas, el paso del tiempo (la vejez), el amor y la muerte. Sin embargo, no había texto ni una historia concreta que contar.

El proceso creativo comenzó en Olmué, Chile, en el espacio de Elías Cohen, el director invitado. El primer paso fue desarrollar una dramaturgia corporal. Las imágenes e improvisaciones dejaron de ser generadas con el cuerpo para estar *en* el cuerpo, el concepto de "cuerpo-metáfora". La propuesta escenográfica inicial se fue transformando, influenciada por el entorno, y de allí surgió también la inspiración para la historia. Un hecho ocurrido en el pueblo vecino inspiró la narrativa que organizaba y contextualizaba el material escénico disponible.

El grupo regresó a Bolivia con un boceto preliminar del montaje que compartieron con Lucas Achirico, encargado de componer la música de la obra, y con Alex Aillón, quien asumió el rol de

dramaturgo, elaborando un texto de carácter poético e introduciendo elementos de metateatro en una estructura fragmentada.

Paralelamente al montaje de *Un Buen Morir*, el grupo profundizaba en la relación del teatro con la filosofía andina. Aunque la estética no incorpore ningún elemento de las manifestaciones culturales andinas, existen ciertas características en el manejo del espacio, la narrativa fragmentada con saltos temporales y el tránsito constante entre el presente, el pasado y el futuro, así como entre los mundos de los vivos y los muertos. Este enfoque también atraviesa los cuerpos del actor y de la actriz que transitan en distintos mundos y se transforman a lo largo de la obra.

Pallay

Retomando la apuesta del grupo por profundizar una relación consciente con la filosofía andina en su poética teatral, surge *Pallay*. El impulso es proponer un espacio de decolonización del hacer teatral. En palabras de Silvia Rivera Cusicanqui, la necesidad de una "decolonización del pensar y del hacer" implica un cambio en la forma en la que se comprende e interactúa con el mundo. Esto se traduce en la búsqueda de nuevas metodologías que validen los saberes indígenas y sus epistemologías, promoviendo una cocreación del conocimiento que respete las memorias colectivas de las comunidades.[71]

En *Pallay*, la investigación es una *transcreación*,[72] un proceso que involucra la comprensión estética y filosófica del mundo de

71 Alejandra Ruiz Tarrés, "La descolonización del pensar y el hacer en Silvia Rivera Cusicanqui", en Sandra Iturrieta Olivares (coord.), *Diálogos compartidos en nuestra América*, Ediciones Ariadna, Santiago de Chile, 2020.

72 Transcreación es un concepto de Haroldo de Campos, quien describe el trabajo del traductor como un proceso de "desmontar y remontar" la creación original. La traducción es propuesta como un arte creativo, enfatizando la importancia de la forma poética y la experiencia estética por encima de una simple equivalencia semántica. Utiliza términos cómo "transposición creativa" en tanto "recreación", "reimaginación" o "reconfiguración" y "transpoetización". Aquí la *transcreación* se refiere a traducción del lenguaje textil de los tejidos Jalq´a un lenguaje escénico multidisciplinario. Haroldo

los tejidos jalq'a. Es una comprensión articulada tanto con las memorias y experiencias del actor Gonzalo Callejas, cuyas raíces son quechuas, como con elementos de la filosofía andina. Desde un lugar de identidad y pertenencia, traduce la manifestación originaria en una dimensión poética como un ejercicio de reinterpretación y adaptación del universo de los tejidos a un contexto estético-performativo. La obra es un viaje en búsqueda de las propias raíces. Para la investigadora teatral Karmen Saavedra,[73] con esta obra:

> Los Andes asumen lo posdramático partiendo del lugar propio y expanden la escena teatral a partir de una experiencia artística y vivencial localizada. Durante la narración oral Callejas recurre al castellano y al quechua, cuando en el escenario se producen otras espacialidades se renuncia a la traducción y todo es imagen, acción, movimiento, corporalidad, sonoridad autorreferencial. Callejas comparte escenario con dos músicos que van marcando con la ejecución de diferentes sicus la temporalidad y espacialidad del viaje hacia un mundo sostenido por los tejidos jalq´a. Callejas entra, recorre y sale de ese mundo para lo cual configura una atmósfera de sueño y vigilia mediante recursos escénicos y la técnica audiovisual del mapping. Al finalizar la función intuyo que Pallay, primer movimiento probablemente marque un nuevo sendero en el teatro y en la escena expandida en nuestro medio.[74]

Pallay es el hoy del Teatro de Los Andes, una obra en movimiento, en construcción, afianzada en sus raíces y abierta al diálogo con otras artes. La continuidad de una historia colectiva que necesita de una reconexión individual, propia, para poder volver a la comunidad. Un fragmento de una historia que se sigue contando de otras maneras.

---

de Campos, *Transcreación: La práctica del traducir*, traducción y edición de Reynaldo Jiménez, Editorial Libros de La Resistencia, Colección Paralajes 33, Guadalajara, 2023.

73 Karmen Saavedra es actriz, directora e investigadora del teatro boliviano.

74 Karmen Saavedra, "Encuentro internacional de artes escénicas expandidas Yvyrasacha", *Correo del Sur* (25/03/24).

5. A manera de conclusiones

El Teatro de Los Andes planteó un paradigma en el teatro boliviano. En la década de los noventa y a lo largo de su trayectoria, ha generado reflexión estética, espacial, política, discursiva; reflexión que ha removido e influenciado al ámbito teatral boliviano y latinoamericano. En palabras de Jiménez, en Bolivia hizo "explotar el teatro convencional" e instauró "la posibilidad de otra cosa. Y, a partir de ahí, aparecieron miles de preguntas y posibles respuestas diversas",[75] a través de las distintas búsquedas teatrales contemporáneas.

El tipo de profesionalización que planteó instauró una ética de trabajo sólida y lenguajes teatrales que han ido mutando en el tiempo. La manera de vivir, producir y crear sigue siendo un espacio de resistencia y transformación sustentado en el deseo permanente de seguir creando a partir de la subjetividad y el compromiso con el arte y el contexto. El grupo ha sido constante en su búsqueda y ha ido encontrando las maneras de adaptarse a los cambios internos y externos. Así como también, en palabras de Didi Huberman, el grupo sigue explorando la manera de entender que "el artista debe hacer mucho más que inventar hermosas formas, también debe 'combatir conceptos' y sustituirlos con otros".[76]

El grupo apostó por la imagen habitada, una imagen que no tiene valor por sí misma; su valor se encuentra en la percepción que se tiene de ella dentro de un contexto que articula tiempo, espacio, movimiento, cuerpo y sonido. Junto a las imágenes, el aspecto escenográfico ha sido esencial en la poética del grupo. Las escenografías en el Teatro de Los Andes son "vivas": se transforman bajo la acción de los propios actores.

Asimismo, en sus treinta y tres años de existencia y siendo un referente del teatro de grupo en América Latina, distintos autores han escrito fundamentalmente sobre la primera etapa.

---

75 Entrevista ya mencionada a Percy Jiménez.

76 Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, Editorial Machado Libros, Madrid, 2008, p. 105.

María Aimaretti ha contribuido significativamente en la lectura de las obras, con énfasis en la identidad cultural boliviana, en la memoria colectiva y política, así como en la poética del director y dramaturgo César Brie; Jorge Dubatti abordó la propuesta del grupo en el análisis sobre el teatro latinoamericano y su evolución; Giulia D'Amico escribió sobre la práctica pedagógica, enfocándose en los primeros años del grupo y su desarrollo hasta 2010, entre otros estudios realizados por diferentes escritores e investigadores teatrales. En este sentido, creemos que el desarrollo de la segunda etapa del grupo Andes era necesaria y pertinente.

Aunque fue fundado por extranjeros, el Teatro de Los Andes ha sido desde sus orígenes profundamente boliviano en su esencia. Su lenguaje escénico no solo incorpora elementos culturales que enriquecen su estética y narrativa, sino que se sostiene en una forma de percibir y vivir el mundo arraigada en un *sentipensar* andino. Se trata de una manera comunitaria de hacer teatro que no se limita a dialogar con la cultura local, sino que forma parte de ella.

En los últimos años, esta búsqueda artística ha transitado hacia una dimensión filosófica y ontológica, indagando en el comportamiento pre-expresivo del actor y en la creación de un lenguaje capaz de conectar auténticamente con la memoria ancestral para incorporarla a una poética de creación ya desarrollada por el grupo. Tal como plantea Silvia Rivera en *Sociología de la Imagen*,[77] las imágenes tienen el poder de ofrecer interpretaciones y narrativas que permiten a las comunidades reencontrarse con sus memorias colectivas, cuestionando y desmontando los relatos impuestos por miradas hegemónicas. Descolonizar la mirada, liberándola de las ataduras del lenguaje y reactivando la memoria de la experiencia en toda su complejidad, es también integrar cuerpo y pensamiento en la comprensión de la realidad. En esa misma senda, el trabajo del Teatro de Los Andes abre un espacio donde la creación escénica no solo representa, sino revive, interroga y reimagina la memoria viva de la comunidad.

77 Silvia Rivera Cusicanqui, *Sociología de la Imagen: ensayos*, 2.ª ed., Plural editores / Piedra Rota, La Paz, 2015.

El grupo también está consciente de que estos logros, lejos de ser menores, fueron y siguen siendo posibles gracias a la entrega de todas las personas que han formado parte del grupo en sus más de treinta años. El teatro no se construye solamente con teorías e ideas, sino con personas, con cuerpos, con subjetividades que interactúan en dinámicas colectivas de creación, donde el trabajo y el compromiso son las base que sostienen procesos y resultados. En el camino hay aciertos y desaciertos, inicios y cierres, trasformaciones y desafíos, y una constante entrega al compromiso de seguir proponiendo acontecimientos teatrales.

Este artículo es quizás la historia de Hilaco, que viste las ropas del amigo muerto para ir en su búsqueda el día de Todos Santos y, de algún modo, *ser habitado por él*. Es, quizás, la manera en que queremos agradecer la entrega que María Teresa Dal Pero y Gianpaolo Nalli dieron a la vida grupal. Es quizás nuestra manera de recordar y mantener vivos a nuestros muertos.

El teatro boliviano en la encrucijada: rasgos de un cambio en vísperas e inicio del siglo XXI

Omar Rocha Velasco

Para Alain Badiou, un siglo no se reduce al simple conteo de cien años. Al interrogarse irónicamente "¿cuántos años son un siglo?",[1] plantea que, más que una medida cronológica, un siglo es una construcción simbólica. Dicha construcción puede tomar distintas formas: puede configurarse como una unidad histórica articulada por acontecimientos decisivos –guerras, revoluciones, colapsos de regímenes–, como en el caso del "siglo soviético" que se extiende desde la Primera Guerra Mundial y la Revolución Rusa de 1917 hasta la disolución de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS); o puede entenderse como un periodo marcado por las grandes tragedias del siglo XX, desde los campos de exterminio nazis hasta las purgas estalinistas. En cualquiera de estas lecturas, el siglo aparece como una interpretación histórica que se define en función de los significados que proyectamos desde nuestro presente.

De manera similar, el teatro boliviano vivió su cambio de siglo como un acontecimiento simbólico antes que cronológico. Más allá del umbral aritmético –o estratégico– del año 2000, lo que se produjo fue un punto de quiebre en el que entraron en tensión formas y concepciones escénicas que dieron lugar a un antes y un

1 Alan Badiou, *El siglo*, Manantial, Buenos Aires, 2005, p. 11.

después. Este espacio funcionó como una encrucijada en la que confluyeron lenguajes, prácticas y modos de producción, abriendo la posibilidad de redefinir lo teatral. El presente artículo se propone examinar cómo dos dramaturgos, Eduardo Calla y Diego Aramburo, a través de sus palabras –textos, entrevistas, reflexiones y primeras obras–, encarnaron este proceso que devela rasgos del cambio de siglo, atravesado por la influencia y las tensiones con el Teatro de los Andes.

Metodológicamente, este trabajo privilegia el análisis de los inicios de Aramburo y Calla, etapa en la que todavía se perciben las huellas del trabajo colectivo y la impronta del modelo de profesionalización y autogestión introducido por el Teatro de los Andes. Si bien ambos dramaturgos continuaron luego con trayectorias diversas y más autónomas, aquí se hace una aproximación a sus primeras obras como punto de inflexión para comprender parte del proceso de reconfiguración teatral del cambio de siglo.

La noción de *rasgo*, con la densidad que aporta su doble acepción, se erige aquí como clave de lectura: *a)* trazo o escritura y *b)* característica distintiva que modela el tono de momento determinado. En este caso los rasgos son huellas que señalan el tránsito de un estado a otro, marcas que delinean un devenir escénico. Reconocerlos en la producción teatral de fin e inicios de siglo implica rastrear gestos que operaron dejando una impronta en el archivo vivo del teatro boliviano. Así, cada rasgo se comprende como acto: escrito, expandido en escena, cuerpos, objetos y ritmos que constituyen la materialidad teatral. Los rasgos, entonces, delimitan una cualidad y encarnan gestos escénicos que trazan el umbral de un nuevo siglo.

El objetivo principal es examinar cómo, a partir de referentes colectivos como el Teatro de los Andes, se generaron nuevas formas de producción y sentido que derivaron en proyectos más individuales, donde Aramburo y Calla reconfiguraron el lenguaje escénico al privilegiar la ambigüedad, la fragmentación y la problematización de la ficcionalidad. Para ello, se propone una ruta crítica articulada en tres ejes: el tránsito de lo grupal a lo individual en la creación teatral, la resignificación del lenguaje dramático

desde la incomunicación, y la exploración de lo político desde claves existenciales y urbanas más que desde la representación directa de lo social.

De esta manera, el texto busca aportar a la discusión sobre el teatro boliviano contemporáneo desde una mirada que articula contexto histórico y reflexión sobre el proceso de creación, situando las primeras obras de Aramburo y Calla como huellas significativas para comprender uno de los momentos de cambio en la dramaturgia y en la práctica escénica del país.

La impronta del Teatro de los Andes

Durante las dos últimas décadas del siglo XX, el teatro latinoamericano se transformó en un campo atravesado por la exploración de la memoria como ámbito político, el trabajo colectivo como posibilidad creativa y la reconfiguración de territorios.[2] Las exploraciones dramatúrgicas hicieron que el pasado reciente y común en varios países latinoamericanos, dictadura y represión, retorne en clave estética. En Chile, "la experimentación teatral y la búsqueda de nuevos lenguajes"[3] se plasmó en propuestas escénicas como las de La Troppa, grupo que apostó por una dramaturgia propia que integraba narraciones y música como motor de la improvisación. Desde una estética no realista, transformaron la memoria en recurso crítico para abordar la violencia, el individualismo y la corrupción, sin apartarse del humor, el juego y la poesía. En relación con una de sus obras emblemáticas, *Gemelos*, un integrante del grupo señalaba:

---

2 Un territorio no es simplemente un espacio geográfico delimitado, sino un entramado dinámico de relaciones, memorias y prácticas que se transforman constantemente. Jorge Dubatti, "Teatro y territorialidad", en Diana G. Barreyra y Gabriela A. Piñero (compiladoras), *Articulaciones interdisciplinarias y socio-territoriales*, Centro de Estudios de Teatro, Educación y Consumos Culturales (TECC) / Facultad de Arte / Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2019, p. 380.

3 Juan Villegas, "El teatro chileno de postdictadura", en *INTI: Revista de literatura Hispánica*, núm. 69, 2009, p. 199.

> Nos provocó un impacto emocional el hecho de conocer esa historia de dos gemelos que son abandonados por su madre en la casa de su abuela, tanto en su contenido humano, simbólico y en la forma que ella relata esta historia, que es como estar viendo a través de una ventana como pasa todo. Decidimos hacer esta obra porque nos enamoramos de la historia y dijimos esto es lo que queremos hacer; sabíamos que era un gran desafío.[4]

La declaración evidencia cómo el grupo convierte la experiencia de la infancia en un espacio que es, al mismo tiempo, una evocación nostálgica y la apertura de una dimensión perturbadora, capaz de interpelar al espectador allí donde el lenguaje aún no logra articularse plenamente. Este mismo tránsito, con otras modulaciones, marcó la escena argentina de la postdictadura: un teatro independiente que, en palabras de Dubatti, se constituyó en un "laboratorio de teatralidad sin antecedentes y obliga al teatro a redefinirse",[5] trasladando la apertura democrática hacia nuevas formas de pensar lo político desde el escenario. Ese laboratorio se extendió también hacia otros ámbitos. El teatro Malayerba, establecido en Quito bajo la dirección de Arístides Vargas, configuró una poética del desarraigo donde el exilio se concibe como una experiencia encarnada: no solo una condición externa, sino una cicatriz interior que atraviesa la existencia y condiciona la creación escénica. En las creaciones de Vargas se reconoce una memoria fragmentada, configurada a partir de imágenes que no responden a una temporalidad fija. Esta decisión, estrechamente vinculada a su experiencia del exilio, refleja una conciencia clara de la relación entre su vida personal y su poética teatral. Sus obras oscilan entre la evocación del pasado y la proyección hacia un futuro posible, situándose siempre en una temporalidad compleja que problematiza la tensión entre memoria y olvido.[6]

---

4 Patricio Olavarría, "Trabajamos en base a la libertad y a la imaginación absoluta (entrevista a Juan Carlos Zagal)", *Vistazos*, núm. 20 (1999), p. 10.

5 Jorge Dubatti, "El teatro argentino en la Postdictadura (1983-2010): época de oro, destotalización y subjetividad", *Stichomythia*, núm. 11-12 (2011), p. 75.

6 Santiago Villacís, *Análisis de la narrativa visual en la dramaturgia escénica de Arístides Vargas*, tesis de maestría presentada en Programa de Maestría en

En Lima, el grupo Yuyachkani convirtió el cuerpo en un verdadero archivo vivo de la violencia política, asumiendo que el trabajo colectivo no constituye únicamente un método de creación, sino una forma de habitar el mundo. Tal como ha señalado Diana Taylor, en este colectivo el cuerpo opera como archivo de la violencia y la resistencia, encarnando aquello que los documentos oficiales tienden a silenciar. La trayectoria de Yuyachkani –marcada por la disciplina, la dimensión pedagógica y la condición de comunidad– se consolidó, así, como un núcleo de investigación, resistencia y memoria en la región. Lejos de reproducir un modelo de *performance* entendido como desaparición y olvido, el grupo reivindica la permanencia de la *performance* como vehículo de cohesión social y memoria compartida. En contextos comunitarios, la desaparición de la *performance* implicaría también la pérdida de un horizonte común de vida social y de memoria colectiva. De ahí que Yuyachkani, a través de sus producciones, rituales y prácticas testimoniales, advierta sobre la necesidad de mantener vigente el "yo" que recuerda y piensa como producto del pensamiento colectivo. Su labor enseña a las comunidades a sostener la mirada y a reconocer la interconexión entre sujetos pensantes y sujetos pensados, abriendo la posibilidad de un entendimiento más amplio del trauma histórico, de la memoria comunal y de la subjetividad colectiva.[7]

Es en este horizonte compartido que debe leerse la experiencia del Teatro de los Andes, adherida a las nuevas sensibilidades exploradas en Latinoamérica, pero reescribiéndolas desde otro lugar de enunciación. Su singularidad, como advierte Bournot, reside en construir un espacio de encuentro y celebración de la pluralidad cultural, en el que confluyen y dialogan diversas expresiones artísticas de las distintas etnias y nacionalidades que conforman

---

Estudios de la Cultura Mención en Artes y Estudios Visuales de la Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, 2017, p. 20.

7 Diana Taylor, *El teatro y el repertorio, el cuerpo y la memoria cultural en las Américas*, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile, 2015, pp. 300-301.

Bolivia. Esta apertura no solo enriquece la escena, sino que la convierte en un ámbito de reconocimiento y afirmación intercultural. Así, en la producción del Teatro de los Andes se observan fragmentos en quechua o aimara, la incorporación de máscaras tradicionales, la recreación de mitos andinos o la representación de episodios históricos[8]. Lo que en otros países fue búsqueda de comunidad y memoria, aquí se convirtió en una dramaturgia andina y comunitaria, capaz de universalizar lo local y localizar lo universal. La construcción de una nueva territorialidad se volvió, en consecuencia, principio estético: ya no se trataba únicamente de representar lo social, sino de inscribir la creación en paisajes culturales concretos, en lenguas y memorias específicas.

Estudios recientes han planteado que el teatro boliviano del siglo XX no puede entenderse como una sucesión lineal de corrientes, sino como un conjunto de procesos. Esta perspectiva, desarrollada por Carmen Saavedra en su investigación sobre Raúl Salmón,[9] por Julia Peredo en su investigación sobre el Teatro de los Andes[10] y por Soledad Ardaya en sus investigaciones sobre el teatro boliviano contemporáneo,[11] permite describir el transcurso de la teatralidad boliviana como una serie de tránsitos atravesados por rupturas, continuidades y recomienzos. Se trata, por tanto, de una lectura que se distancia de la narración histórica tradicional y que organiza el panorama en función de dinámicas colectivas y transformaciones estéticas.

A partir de los años cuarenta, el teatro de Raúl Salmón de la Barra inicia lo que Saavedra denomina un primer "proceso": la

8 Magdalena Bournot, "Documentar la diversidad: César Brie y el Teatro de los Andes en Bolivia", *Iberoamericana*, VIII, 67 (2018), pp. 85-97 (p. 91).

9 Carmen Saavedra, *Sentido y forma en el teatro social de Raúl Salmón, una dramaturgia fallida*, tesis de licenciatura, Universidad Mayor de San Andrés, 2000.

10 Julia Peredo, *Texto y escena: un recorrido intertextual a través de tres obras del Teatro de los Andes*, tesis de licenciatura, Universidad Mayor de San Andrés, 2010.

11 Soledad Ardaya, *El acontecimiento de la teatralidad: lectura de dos obras teatrales bolivianas,* tesis de licenciatura, Universidad Mayor de San Andrés, 2018.

consolidación de un teatro costumbrista popular de fuerte arraigo social. Su aporte consistió en independizar la dramaturgia nacional de modelos españoles mediante personajes urbanos y lenguajes coloquiales, ampliando así el alcance del teatro hacia sectores populares antes marginales. En décadas posteriores, figuras como David Santalla prolongaron este modelo, que derivó en los *cafés-concert* urbanos. Este proceso, con su estética realista y cómica, forjó un público masivo, pero estableció también los límites frente a los cuales el teatro contemporáneo ensayaría nuevos caminos: metáfora, ruptura de estereotipos y escritura innovadora.[12]

El segundo proceso corresponde a la formación de grupos profesionales. Iniciado con Nuevos Horizontes en Tupiza –colectivo teatral que desarrolló actividades entre 1946 y 1961– (véase nota 23), este modelo introdujo la idea del grupo como escuela y como generador de lenguaje propio. Más tarde, los Talleres Universitarios de los setenta y ochenta retomaron esa senda, pero las dictaduras militares truncaron su desarrollo. Recién en los años noventa se consolidaron experiencias que siguieron esta senda: Teatro de los Andes en Sucre, Casa Teatro en Santa Cruz, Pequeño Teatro en La Paz, seguidos luego por Teatro Trono en El Alto o Kikin Teatro en Cochabamba. El tercer proceso fue el despliegue de los festivales teatrales, que desde los años sesenta y con mayor fuerza en los noventa y dos mil, se convirtieron en espacios de formación, observación e intercambio de estéticas. Estos encuentros propiciaron el contacto del teatro boliviano con corrientes internacionales y facilitaron la circulación de nuevos lenguajes. El cuarto proceso se refiere a la conformación de elencos específicos para proyectos concretos, modalidad que permitió la articulación entre actores formados en grupos nacionales e internacionales y directores con diversas trayectorias. Este esquema, extendido en los noventa, dio lugar a dramaturgias innovadoras caracterizadas por la fragmentación narrativa, la simultaneidad de planos y las exploraciones fuera de los teatros convencionales.[13]

12 Carmen Saavedra, *Sentido y forma*…, p. 10.

13 Soledad Ardaya, *El acontecimiento de la teatralidad*…, p. 7-8.

Martha Monzón observa que, hasta los años noventa, la dramaturgia boliviana estuvo atravesada por determinaciones políticas que produjeron obras puntuales y sin mayor continuidad. El cambio se manifestó en las últimas décadas del siglo XX con la profesionalización de los creadores y la expansión de la creación colectiva, dinámica que, tras las dictaduras latinoamericanas, instauró un modo de producción donde los actores dejaron de ser solo intérpretes para convertirse también en generadores de la obra. Ese viraje hacia la lógica de la creación abrió paso al teatro contemporáneo y, ya en los inicios del siglo XXI, dio lugar a nuevas estructuras de escritura. Jóvenes dramaturgos comenzaron a experimentar con rupturas temporales y con relatos que articulaban pasado y futuro, proponiendo una dramaturgia compleja y abierta.[14]

En este marco, el Teatro de los Andes se erige como un fenómeno cultural y territorial de notable complejidad, desafiando las nociones convencionales de identidad y pertenencia. Es la expresión de diversas y dinámicas territorialidades, que desdibujan las fronteras rígidas impuestas por los Estados-nación y los discursos nacionalistas. Las identidades territoriales, lejos de ser estáticas o esencialistas, se construyen y reconstruyen en un proceso continuo de interacción y negociación (véase nota 3). Este teatro, situado en Yotala, Sucre, Bolivia, pero con raíces argentinas, representa un caso paradigmático de cómo el arte puede trascender las limitaciones geopolíticas y convertirse en un espacio de encuentro y diálogo entre lo local y lo universal, lo propio y lo ajeno.

Desde una perspectiva de investigadores argentinos, el Teatro de los Andes es frecuentemente estudiado como un teatro del exilio, una expresión artística que emerge desde la diáspora y que lleva consigo las huellas de una identidad desterritorializada:

> Exiliado por la última dictadura militar, César Brie es uno de los tantos teatristas que Argentina no pudo recuperar, formando parte de ese vasto territorio de teatro nacional fuera del país. Si su primer

14 Soledad Ardaya, Pablo Gozalves y Glenda Rodríguez, *Trazo escénico: Exploración y perspectivas del teatro en Bolivia 2000-2010*, Plural editores, La Paz, 2011, p. 215.

> destino en el exilio fue Milán, Italia, su trabajo con el Odin Teatret entre 1979 y 1988 lo trasladó a Dinamarca. Pero el retorno de las democracias a América Latina ya había despertado en Brie la necesidad de volver. Sin embargo, no fue su país natal el destino, sino Bolivia. En Yotala, un pueblito cerca de Sucre, fundó en 1991 el Teatro de los Andes.[15]

Sin embargo, desde la mirada de investigadores bolivianos, este colectivo teatral se asume como parte integral de su paisaje cultural, conformado no solo por artistas bolivianos, sino también por extranjeros que han encontrado en este espacio un lugar para la creación y la reflexión.

> En medio del contexto descrito, el Teatro de los Andes es desde hace más de quince años uno de los grupos teatrales más representativos en Bolivia y Latinoamérica. Fundado por César Brie, María Teresa Dal Pero y Paolo Nagli en 1991, está conformado por artistas bolivianos y extranjeros reunidos por el trabajo teatral constante, riguroso y experimental (un laboratorio teatral). El grupo monta sus obras, aloja a otros artistas y realiza talleres en una granja en Yotala –a quince kilómetros de Sucre–, donde cuenta con lo necesario para su funcionamiento (sala de ensayo, biblioteca, carpintería, habitaciones para los actores, comedor, etc.).[16]

Esta dualidad de miradas revela la riqueza y la ambigüedad de un proyecto artístico que no se deja encasillar fácilmente, sino que se nutre de su condición liminal para cuestionar y expandir las nociones de pertenencia y territorialidad. Así, el Teatro de los Andes se convierte en un laboratorio vivo donde se exploran las tensiones y los encuentros entre identidades en constante transformación.

La relevancia del Teatro de los Andes en Bolivia ha sido incuestionable. Su irrupción y trayectoria, aunque iniciadas en la década de los noventa y extendidas hasta el presente, marcaron un punto de inflexión en el transcurrir del teatro boliviano. Su

---

15 María Natacha Koss, "La poética de César Brie y el Teatro de los Andes", *KARPA*: *Journal of Theatricalities & Visual Culture* 7 (2014), p. 1.

16 Julia Peredo, *Texto y escena*…, p. 8.

trabajo representó un cambio de paradigma que redefinió la producción teatral en el país. Esta transformación ha sido ampliamente reconocida por creadores, académicos, críticos especializados y profesionales del teatro, quienes coinciden en valorar su impacto como un hito en la historia de las artes escénicas en Bolivia. Su enfoque innovador se centró en sus modelos de producción y trabajo y en su apuesta por la profesionalización. Estos elementos constituyeron un estímulo significativo para las nuevas generaciones de artistas ligados al teatro. Aunque experiencias similares ya habían tenido lugar en Bolivia en décadas previas, el Teatro de los Andes logró articular una dinámica distintiva basada en la vida en comunidad, la autosostenibilidad económica, la consolidación de un espacio físico destinado tanto a la creación como a la experimentación teatral, y el desarrollo de lenguajes escénicos propios. Estos factores resultaron decisivos para transformar el panorama del teatro boliviano, al marcar un antes y un después que redefinió tanto la concepción como la práctica del arte escénico en el país.[17] En definitiva, para comprender el panorama teatral en Bolivia del cambio de siglo, es indispensable revisar el trabajo del Teatro de los Andes y su influencia en quienes se interesaron por el teatro y otras artes escénicas. Su impacto marcó un punto de quiebre en la manera de concebir y producir, dejando una impronta significativa en ciudades como Sucre, La Paz, Cochabamba y Santa Cruz: "Yo siempre he sostenido que la llegada del Teatro de los Andes en Bolivia ha sido el hito que marca el teatro de antes y el que estamos viendo ahora. En ese sentido, ha habido todo un trabajo del Teatro de los Andes desde que llega y empieza a acercarse tanto al público como a la gente que hace teatro (Mabel Franco)".[18]

La efervescencia generada por el Teatro de los Andes llega, incluso, a espacios "aledaños". Bernardo Arancibia, vinculado inicialmente al teatro callejero, señala cómo su grupo, a pesar de desarrollar un enfoque distinto, se cuestionaba sobre la manera

17 Soledad Ardaya, Pablo Gozalves y Glenda Rodríguez, *Trazo escénico*…, pp. 90-91.

18 Ibídem, p. 91.

en la que el Teatro de los Andes afrontaría la práctica escénica en un espacio público: "¿Cómo trabajará en la calle el Teatro de los Andes?".[19] Asimismo, aunque su colectivo no buscaba imitar el estilo del Teatro de los Andes, reconocía su influencia como punto de partida.

El impacto del Teatro de los Andes no solo se reflejó en su propuesta estética y metodológica, sino también en su contribución a la consolidación del teatro como una alternativa de vida profesional en Bolivia. Su trayectoria y modelo de trabajo demostraron que era posible dedicarse al teatro de manera sostenible, sentando un precedente para las nuevas generaciones. A partir de la consolidación y reconocimiento de su trabajo, comenzó a gestarse una percepción diferente del oficio teatral. El grupo mostró, con hechos y resultados, que la formación actoral, como prioridad, era necesaria y alcanzable. Así, surge el anhelo de contar con espacios de enseñanza en los que profesionalizarse podría convertirse en una realidad viable. Es en este punto donde el Teatro de los Andes juega un papel fundamental, ya que su experiencia en la década de los noventa evidenció que vivir del teatro en Bolivia era posible, generando así una nueva perspectiva para muchos jóvenes que buscaban en las artes escénicas un camino de desarrollo profesional:

> Luego comienza a abrirse una brecha, además que comienza a surgir la idea y el sentimiento de formarse como actores, nace más o menos en ese momento, donde formar la escuela [refiriéndose a la Escuela Nacional de Teatro en Santa Cruz] puede constituirse en una cúspide, en la cual contribuye el Teatro de los Andes, porque demuestra, en los años noventa, que el teatro para vivir es posible en Bolivia. Esta demostración permite también a varios jóvenes posesionarse mediante el teatro como una alternativa de vida profesional, simplemente que no hay dónde profesionalizarse.[20]

El Teatro de los Andes estableció un modelo de trabajo basado en la construcción de comunidad, en la interdependencia de sus

19 Ibídem, p. 125.
20 Ibídem, p. 186.

miembros y en la búsqueda de una sostenibilidad artística y económica. Su propuesta cristalizó en la creación de espectáculos y consolidaron un sistema de trabajo que permitió a sus integrantes vivir del teatro, gestionando de manera autónoma todos los aspectos vinculados a la producción escénica: desde la dramaturgia y la puesta en escena hasta la administración y la autogestión de recursos. Esta forma de organización permitió la consolidación del teatro como un medio de vida viable en Bolivia, estableciendo un precedente fundamental para las generaciones posteriores. Antes del Teatro de los Andes prevalecía la idea de que el teatro no ofrecía una estabilidad económica real. Quienes se aventuraban en este ámbito a menudo sentían que les restaba oportunidades para desarrollar carreras más seguras, por lo que se veían obligados a combinar su pasión por el teatro con otros trabajos.[21] Solo unos pocos lograban dedicarse exclusivamente a esta profesión. Esa percepción se fue transformando; el nuevo siglo propuso una práctica teatral económicamente viable, lo que impulsó un mayor compromiso y entrega.

El Teatro de los Andes había establecido que el entrenamiento actoral era uno de los pilares fundamentales en la formación artística. El entrenamiento físico no estaba solamente orientado al desarrollo de habilidades técnicas, sino a la construcción de un cuerpo disponible para la creación. La exigencia del entrenamiento adquirió, en este contexto, un carácter ritual, fortaleciendo la relación entre los actores y propiciando un contacto profundo con el propio ser. Se ha documentado que durante varios años se realizaron sesiones de entrenamiento vocal y físico de entre tres y cinco horas diarias, integrando técnicas de acrobacia, artes marciales, danza, ejercicios de relajación y plástica.[22]

A partir de esta influencia, numerosos colectivos y creadores emergentes adoptaron la noción del teatro como una estructura colaborativa, donde el grupo funcionaba como una unidad creativa y de resistencia frente a las dificultades económicas y estructurales

21 Ibídem, p. 101.
22 María Natacha Koss, "La poética de César Brie…", p. 5.

del contexto boliviano. La idea de que el teatro no solo era un espacio de expresión artística, sino también un mecanismo de supervivencia, se instaló en el imaginario de muchos jóvenes artistas, quienes vieron en este modelo una alternativa real para su desarrollo profesional. Así, la impronta del Teatro de los Andes se extendió a través de nuevas agrupaciones que asumieron la autogestión como una estrategia fundamental para garantizar la continuidad de sus proyectos, generando una transformación en la manera de concebir y practicar el arte escénico en el país. En definitiva, el Teatro de los Andes se posiciona como un referente esencial en la cartografía del teatro en Bolivia, situándose en la continuidad de una tradición ya esbozada previamente por el Teatro Nuevos Horizontes,[23] pero aportando una nueva dimensión de profesionalización, experimentación y sustentabilidad.

Sin embargo, aunque este modelo de colectividad fue determinante en los inicios de muchos creadores, con el tiempo se presentaron tensiones y reconfiguraciones en torno a la noción de grupo. En este sentido, los directores Diego Aramburo y Eduardo Calla comenzaron sus carreras teatrales influenciados por esta concepción de agrupación artística, pero posteriormente derivaron hacia estructuras más individuales en sus enfoques de producción

23 El Conjunto Teatral Nuevos Horizontes (1946-1961), fundado en Tupiza bajo la iniciativa de Liber Forti, marcó un hito en Bolivia al consolidar un modelo de trabajo colectivo que sirvió de referente para generaciones posteriores. Su labor se destacó por la organización de giras por pueblos y centros mineros, la difusión de obras a través de su propia imprenta y la implementación de un proceso de creación basado en una metodología propia. Este enfoque permitió que el teatro fuera concebido como práctica artística y como escuela de formación para actores y dramaturgos. El impacto de Nuevos Horizontes trascendió su tiempo, influenciando la posterior aparición de grupos teatrales con una estructura profesional y un lenguaje propio, entre ellos el Teatro de los Andes, Casa Teatro, Pequeño Teatro y los electos universitarios en la década de 1970. Su legado reafirma la importancia del trabajo colectivo; sin duda es uno de los antecedentes fundamentales para el surgimiento y consolidación de grupos que, a partir de los años noventa y dos mil, darían continuidad a esta tradición de creación grupal y experimentación escénica a partir de sus propios itinerarios de investigación.

y dirección escénica. A pesar de esta transición, la idea del teatro como una construcción colectiva dejó una huella indeleble en la escena de estos dramaturgos y directores.

De lo grupal a la profesionalización liberal

Así se refiere el actor Luis Bredow a uno de los aspectos importantes de la transformación del teatro boliviano en vísperas del cambio de siglo. Sus palabras dan cuenta del tránsito que vivieron numerosos dramaturgos, quienes, tras iniciar sus trayectorias dentro de colectivos teatrales con una marcada identidad grupal, optaron posteriormente por desarrollar sus obras de manera independiente o compartirlas con distintas compañías.[24] Este fenómeno refleja una de las tensiones características de la transición entre los siglos XX y XXI, en la que el teatro boliviano experimentó un cambio significativo en sus dinámicas de producción y colaboración.

En este proceso, uno de los aspectos destacables es el surgimiento diversas dramaturgias que dieron curso a sensibilidades individuales; entre ellas, Diego Aramburo, Eduardo Calla, Claudia Eid y Alejandro Molina encontraron espacios de circulación más amplios. En consecuencia, el teatro boliviano se orientó hacia un transcurrir más flexible y profesionalizado, en el que los artistas dejaron la "agrupación" de manera rígida en colectivos cerrados y se organizaron en función de proyectos específicos, promovidos por distintos impulsores. Así, el espíritu de competencia y fragmentación que caracterizaba a las generaciones anteriores dio paso a una cultura más colaborativa y abierta, en palabras del actor Luis Bredow:

> Algunos de estos problemas han desaparecido, uno de ellos es la aparición de dramaturgos bolivianos, que es una maravilla; está Aramburo, Calla, ahora Alejandro Molina, todos ellos están ofreciendo teatro ellos mismos o a otras compañías. Esa fue la tensión vivida como uno de los rasgos característicos de la encrucijada de

24 Soledad Ardaya, Pablo Gozalves y Glenda Rodríguez, *Trazo escénico*…, p. 101.

> cambio de siglo. Otra cosa buena que ha sucedido es que se ha roto este juego de los grupos, la gente de teatro es ahora de profesionales liberales que se agrupan para montar una obra que es impulsada por alguien. Las relaciones de la gente de teatro se han vuelto más suaves, más colaborativas, ya no están en este juego de la competencia, la separación y las diferencias.[25]

Uno de los factores determinantes para la transformación del trabajo teatral fue el cuestionamiento de la colectividad como fundamento del proceso creativo. La dificultad de sostener un trabajo grupal a lo largo del tiempo y las recurrentes tensiones entre aspiraciones colectivas e inquietudes individuales dieron paso a búsquedas alternativas.

Diego Aramburo recuerda que, a principios del siglo XXI, persistía la noción de un teatro basado en la producción grupal. Ejemplo de ello fue el estreno de *Feroz* en el año 1999, cuya producción aún respondía a una lógica colaborativa. Sin embargo, con el paso del tiempo, se evidenció la complejidad de mantener esta forma de trabajo. Incluso en 2002, con el estreno de *Amatramarta*, y, en 2003, con *Ese cuento de amor*, se buscaba sostener una estructura colectiva, aunque cada vez más desvanecida. Dichas producciones pueden considerarse las últimas enmarcadas dentro de una expectativa grupal antes de que la dinámica se desplazara hacia una lógica de colaboración más flexible y adaptable.[26]

Para Aramburo, la libertad de expresión se erige como condición indispensable frente a cualquier forma de restricción. Las limitaciones impuestas al individuo, lejos de silenciarlo, afianzaron su convicción de tener algo que comunicar y de encontrar en el teatro el espacio más fértil para dar forma a esa necesidad vital de decir. Aramburo se orienta hacia una estética transgresiva, caracterizada por lo abyecto, lo grotesco y lo perverso, como puede observarse en sus obras *Feroz* (2000) y *Ese cuento de amor* (2003).[27] La libertad

25 Ibídem.
26 Ibídem, pp. 169-170.
27 Elsa Molina, "La Transgresión en la escritura teatral de Diego Aramburo", *Dialéctica. Revista de Investigación Educativa*, 14, núm. 2 (2018), p. 184.

de expresión no es solo una condición personal, sino un acto de resistencia frente a los dispositivos sociales que buscan regular la voz y el cuerpo. Desde esa convicción, el teatro se convierte en el espacio donde la subjetividad individual se afirma y, al mismo tiempo, se confronta con aspiraciones colectivas que atraviesan a la sociedad boliviana contemporánea. Su búsqueda artística no se explica únicamente como un gesto íntimo de creación, sino como una práctica que interroga.

De manera similar, *Ese cuento de Amor* (2006) introduce lo escatológico y lo sexual como lenguajes de transgresión. Ambos casos revelan que lo abyecto no es una simple estética del exceso, sino una herramienta crítica para señalar lo reprimido y exponer las contradicciones entre deseo, moral y poder. Lo grotesco y lo perverso complementan este dispositivo al fracturar la percepción habitual de lo real. Lo familiar se vuelve extraño, lo íntimo aparece distorsionado y el goce se instala en la transgresión de lo prohibido. En esta operación estética, la libertad individual defendida por Aramburo se proyecta en un lenguaje que interpela al espectador, obligándolo a enfrentar lo incómodo y a reconocer aquello que suele quedar oculto en la vida social.

Lo fragmentario irrumpe como un discurso estallado y cargado de imágenes intensas. Su insistencia en el cuerpo abierto –convertido en herida desde donde brotan fluidos– produce una reacción visceral en el espectador. En ese cuento de *amor* y *Feroz* aparecen imágenes como la desmembración del corazón amante/cadáver, la insinuación de un vínculo incestuoso, la putrefacción del cuerpo femenino, la descomposición con insectos o la irrupción de un feto entre las entrañas de la muerte. Estas escenas funcionan como manifestaciones de la transgresión y como interrogación de la realidad y sus múltiples apariencias. Así, la obra de Aramburo se afirma como resistencia, al poner en primer plano aquello que desborda la norma social y al revelar la imposibilidad de sostener la vida en los marcos ideológicos que pretenden legitimarla.

Esta transición generó una tensión entre la colectividad y la exploración individual, suscitando interrogantes, acciones y consecuencias sobre el sentido del grupo en la formación artística. En

un primer momento, la estructura grupal proporcionaba un espacio de aprendizaje mutuo, compensando la falta de instituciones académicas especializadas. La formación teatral se desarrollaba mayormente a través de talleres y prácticas dentro de los montajes, lo que permitió la consolidación de procesos de creación colectiva como laboratorios experimentales. Sin embargo, con el tiempo, esta visión se agotó, pues las estructuras colectivas ya no respondían a las inquietudes individuales. Es decir, los procesos creativos buscaron la consolidación de lenguajes artísticos personales, lo que supuso una diferencia crucial respecto a la etapa previa. Esta apertura ha permitido explorar formas de colaboración más dinámicas sin la rigidez de una estructura establecida.

El proyecto "Tintas Frescas", impulsado a principios de la década de 2000, representa un hito significativo en la transición de enfoques creativos desde lo colectivo hacia lo individual en el ámbito de la dramaturgia boliviana. Esta iniciativa, organizada por la Asociación Francesa de Formación Artística con el respaldo de la Alianza Francesa en La Paz, y coordinada por Utopos[28] bajo la dirección de Marta Monzón, facilitó un espacio de intercambio cultural y formación que permitió a jóvenes dramaturgos explorar inquietudes personales en lugar de ceñirse a temáticas grupales o nacionales. A través de residencias artísticas en Francia, becas de estudio en España y talleres impartidos tanto por dramaturgos extranjeros como nacionales, el proyecto fomentó la creación de obras que reflejaban una perspectiva más individualizada y contemporánea.

Entre quienes participaron de esta experiencia se encuentra Eduardo Calla, cuya trayectoria se inicia precisamente en los

28 Utopos (Unidad de Organización para las Artes Escénicas) surge en 1998 con la intención de fortalecer el teatro boliviano. En un inicio, su labor se orientó a la organización y producción escénica, para luego priorizar la formación a través de diversas instancias pedagógicas. Con el propósito de consolidar una dramaturgia propia, generó espacios de escritura en alianza con entidades como el Espacio Simón I. Patiño y el Departamento de Teatro del Viceministerio de Cultura de Chile. Fruto de estos esfuerzos, varios textos fueron llevados a escena. Además, Utopos marcó un hito al desarrollar el primer sitio web especializado en dramaturgia boliviana.

momentos por los que este texto va transitando. "Tintas frescas" consolidó un proceso de formación dramatúrgica en Bolivia y sentó las bases para la publicación de *Quipus*, *nudos para una dramaturgia boliviana*,[29] que refleja la diversidad y la innovación formal y temática de una nueva generación de dramaturgos. Calla, desde sus reflexiones sobre los procesos que moldearon su escritura dramática, ha establecido un diálogo crítico con las tradiciones que la preceden y el lugar al cual se inscribe su generación. Su formación y práctica teatral han estado marcadas por un tránsito entre influencias diversas, la exploración de nuevos lenguajes escénicos y una toma de posición frente a las urgencias del contexto boliviano de inicios del siglo XXI. En este marco, Calla problematiza la escritura teatral como un espacio de resistencia y afirmación, donde la memoria y la reivindicación política se entrelazan con la búsqueda de una poética propia. La dramaturgia, lejos de ser un mero ejercicio de representación, es concebida como un detonante de imaginarios colectivos a partir de experiencias individuales:

> […] es urgente la memoria impresa de la dramaturgia en Bolivia, así como es urgente la escritura teatral como reivindicación política del individuo. Un acto solitario que genera un movimiento colectivo, ese es uno de sus grandes valores… permitir que el individuo también se exprese, que valga, permitir que la escritura teatral sea en sí misma arte que generará imaginarios colectivos, que generará más arte, que detonará el hecho teatral.[30]

---

29 Una compilación de dieciocho obras teatrales que emergieron de ese proceso de formación. Este libro se publicó en 2008 como resultado de la colaboración del Centro Simón I. Patiño, la Universidad Católica Boliviana y el Festival Internacional de Teatro de La Paz (FITAZ). Marta Monzón expresa en la presentación que los textos publicados son el resultado maduro de un proceso al que denominaron QUIPUS. Este nombre se inspira en los *khipus* andinos, que históricamente han servido como un sistema de información y contabilidad, permitiendo comprender lo que ocurre en el momento y contexto adecuados. Los *khipus* representan una manera integral de expresar una situación y un momento particulares.

30 Eduardo Calla, "Escribir teatro en Bolivia: sigue la historia de una rebeldía que toca y apetece asumir", *Ciencia y Cultura*, núm. 20 (2008), p. 150.

La afirmación de Eduardo Calla pone en evidencia una inversión fundamental en la dinámica de la escritura teatral: en lugar de concebir el texto dramático como un producto derivado de estructuras colectivas preexistentes, se reivindica su carácter originario desde la subjetividad del individuo. La dramaturgia, en este sentido, no es solo un registro de memorias culturales, sino un acto de enunciación que, a partir de la singularidad del autor, adquiere un alcance social. La noción de "acto solitario" que desencadena un "movimiento colectivo" subraya la potencialidad política de la escritura escénica, pues permite que la subjetividad encuentre validación y, en su proyección, transforme el imaginario común. Calla sugiere, así, un proceso de resonancia: la dramaturgia emerge como una manifestación individual, pero su capacidad de generar arte excede la mera expresión personal para convertirse en detonante de nuevos horizontes colectivos. Se trata de una dinámica en la que el acto íntimo de escribir no solo se legitima en lo público, sino que lo configura, dotándolo de nuevas significaciones y renovadas posibilidades estéticas y políticas.

Esta concepción de la dramaturgia se refuerza en la idea de la escritura como un acto de afirmación personal con implicaciones políticas. Para Calla, escribir no es un sacrificio ni una renuncia, sino un ejercicio de terquedad política que le permite acercarse a su propia identidad y, desde ahí, provocar encuentros colectivos que trascienden su presencia sin diluir su esencia. En esta perspectiva, la autoría no es solo un gesto individual, sino el punto de partida para la generación de nuevas formas de sentido compartido. El espacio de la escritura se configura como un territorio de resistencia frente a la homogeneización impuesta por el contexto, permitiendo al individuo afirmar su voz en una sociedad que, como él mismo señala, a menudo niega esta posibilidad.[31] Es a partir de esta postura que Calla encuentra en la dramaturgia un espacio dialógico, en el que la subjetividad se proyecta en la colectividad, generando momentos vivos y experiencias que necesariamente se tornan grupales. En este sentido, su obra y su reflexión apuntan

31 Ibídem, p. 151.

a una escritura que, como otras, documenta y representa, pero, al mismo tiempo, activa procesos de creación, diálogo y transformación en el tejido social.

En *Di cosas bien… (Oh my country is très Jolie!)* el conflicto central no se plantea en términos colectivos, sociales o rituales, sino como una tensión entre una individualidad con todo su entorno. Lo que está en juego es la dificultad de una subjetividad para afirmarse en medio de lo que la rodea, algo invasivo repetitivo y abrumante. Ardaya observa que la primera imagen de la obra anuncia y contiene todo lo demás: ELLA aparece rodeada por otros personajes –FELIPE y los dos QUERIDOS VECINOS– que encarnarán un mundo que la avasalla. Su fragilidad corporal y la poética confesional de su texto contrastan con esas presencias abusivas, delineando una presencia que no logra ser ni hacer frente a la presión de los demás.[32] Este punto permite identificar un rasgo fundamental en esta dramaturgia inicial de Calla: el conflicto individual se convierte en motor dramático, desplazando las formas colectivas hacia una exploración de la vulnerabilidad íntima.

El dispositivo escénico enfatiza estas tensiones a través de oposiciones visuales y gestuales: la mueca quebrada frente a la risa fingida; la sencillez de un cuerpo encorvado frente al artificio de la peluca rubia y el peinado de peluquería; los colores opacos frente a los llamativos; la desnudez del sufrimiento frente al aparataje social. Esta composición, semejante a una fotografía familiar en movimiento, dramatiza el choque entre una subjetividad frágil y un entorno que la exhibe y la oprime.[33] Lo que emerge, entonces, no es la denuncia social en sentido amplio, sino la tensión de un yo acosado por la mirada ajena, incapaz de afirmarse en un espacio de reconocimiento que lo desborda.

En esa misma línea, Calla construye sus personajes desde sus "contornos".[34] Esta categoría permite comprender a los personajes no como entidades plenas, sino como configuraciones abiertas,

32 Soledad Ardaya, *El acontecimiento de la teatralidad…*, p. 31.
33 Ibídem.
34 Ibídem, p. 34.

móviles y fragmentarias. Se trata de presencias que se transforman constantemente, encarnando inquietudes individuales en tránsito. Aquí identificamos otro rasgo: la construcción de personajes desdelimitados, que rehúyen la fijeza y se definen por estados de variación permanente.

El modo en el que se nombran los personajes resulta fundamental en esta lógica. Designaciones como ELLA EN REGRESIVO o ELLA AHORA ALICIA designan identidades transitorias en su devenir. Lo mismo ocurre con PSICÓLOGO CON CELULAR MUY PEQUEÑO o UNA MUJER SENTADA SOBRECARGADA CON TELARAÑAS: lo que a primera vista parece una didascalia, una indicación destinada a complementar una identidad claramente delimitada, se constituye en el nombre mismo, en una entidad atravesada por un objeto, un gesto o una situación. Así, los personajes en Calla no son portadores de identidades fijas, sino que se constituyen a partir de desplazamientos que evidencian inestabilidad y apertura.

Dentro de la sensibilidad teatral que marcó el cambio de siglo, el Teatro Duende constituye otro ejemplo revelador: surgió como un ámbito de indagación creativa, concebido desde el inicio como una "clínica de experimentación"[35] que facilitaba la exploración intuitiva y teórica. Durante siete años, este grupo operó como una escuela autodidacta, influenciado en sus metodologías y ética de trabajo por el Teatro de los Andes. Su asesoría fue clave en montajes como *Tinku* y *De Nichos y Chichas*. Sin embargo, más allá de esa influencia, lo fundamental del Teatro Duende radicó en su capacidad de operar como un espacio de experimentación escénica, permitiendo que sus integrantes desarrollaran procesos creativos propios.[36]

Este tránsito de lo grupal hacia formas de profesionalización liberal no debe entenderse como un simple abandono de lo colectivo, sino como la apertura de un campo donde las trayectorias individuales pudieron afirmarse en diálogo –y a veces en tensión– con formas de trabajo predominantes hasta entonces. La emergencia

35 Soledad Ardaya, Pablo Gozalves y Glenda Rodríguez, *Trazo escénico*…, p. 193.
36 Ibídem.

de dramaturgias como las de Diego Aramburo, Eduardo Calla, Claudia Eid o Alejandro Molina reveló la configuración de un espacio distinto, en el que las búsquedas personales adquirieron centralidad. De este modo, el cambio de siglo se constituyó en un momento de redefinición de una práctica cuya profesionalización ya no estuvo ligada a la pertenencia a un grupo, sino a la capacidad de articular sensibilidades singulares dentro de un campo cultural en transformación.

Sobre la comprensibilidad y la comunicación

Uno de los rasgos fundamentales del tránsito que estamos recorriendo está relacionado con la reflexión sobre el lenguaje; se trata de un ámbito de la creación que se detiene sobre uno de sus principales fundamentos creativos: la palabra. Se hace evidente el equívoco que conlleva todo diálogo; las palabras, más allá de llamar a los sentidos, de plantear significaciones o convocar entendidos, son la posibilidad de incomunicación y circulación del malentendido. Así, los personajes discurren sobre lógicas monologantes, más allá de lo que se está diciendo o de quién lo dice o a quién se lo dice. Los textos están lejos de construir diálogos que impliquen réplicas claras y entendibles, coordinadas y progresivas. El dispositivo se va construyendo a partir de repeticiones, ausencia de respuestas, incongruencias, digresiones, interrupciones e incomunicación entre personajes; se llega incluso a la renuncia al diálogo. En consecuencia, los silencios se revelan como un componente esencial, emergiendo como uno de los pilares creativos fundamentales.

Las obras *Di cosas bien… (Oh my country is très Jolie)* y *Buenas influencias, bonitos cadáveres*, de Eduardo Calla, junto con *Fragmentos líquidos* y *Transparente*, de Diego Aramburo, comparten un trabajo consciente con la palabra, donde el lenguaje se convierte en el eje estructural de la dramaturgia. *Transparente* es una obra estructurada en tres líneas de acción –Leak, Drag y Snuff– que pueden entenderse como modulaciones de un mismo proceso escénico o como segmentos autónomos interconectados. Estas líneas se articulan a

través de referencias que operan en un umbral ambiguo entre la causalidad y la casualidad, evitando una progresión convencional. En lugar de una estructura secuencial cerrada, la obra propone una dramaturgia de tensiones y correspondencias en la que la relación entre los elementos escénicos no responde a una lógica única, sino que se construye en la interacción de signos, cuerpos y temporalidades superpuestas. En este espacio de ambigüedad, el lenguaje opera como un sueño, un espacio donde la imaginación se desenvuelve sin límites. Emergen imágenes de cuerpos atravesados por pliegues y heridas, mientras el sexo se fusiona con la violencia de un disparo contra una pared o una roca. Mientras una prostituta declara con desdén que este es "un país de mierda", un hombre repite, de manera casi automática, "¿quieres hacer el amor?". En este entorno, el chantaje se convierte en una herramienta y la incertidumbre sobre la propia identidad es una constante. Ese hombre que genera confusión con su brutalidad no es ni víctima ni asesino, sino ambas cosas a la vez. Es imposible definirlo cuando ellos mismos admiten que no se muestran como realmente son, ni ante los demás ni ante sí mismos. La clave radica en confundir y ocultar.[37] También oculta el cliente que se dice de izquierda mientras pronuncia un discurso sobre la explotación minera en Potosí, sus efectos en la salud y la supuesta conexión entre Cochabamba y el cáncer. En este contexto, sobrevivir implica esconder, olvidar, ejecutar y borrar cualquier rastro de lo que no fue digno de ser recordado.

La fragmentación discursiva en estas obras revela una constante: la imposibilidad de comunicación. Los personajes hablan, intercambian frases, pero permanecen encerrados en su propio universo, sin lograr un verdadero entendimiento. El diálogo, lejos de ser un instrumento de conexión, se convierte en un artefacto de desorientación que dispersa el sentido y fractura la interacción. En este contexto, el lenguaje deja de ser un puente y se transforma en una barrera, donde el vacío de significado se vuelve tan elocuente como las palabras pronunciadas.

37 Hilda Cabrera, "La estrategia de confundir y ocultar", *Página Doce*, 9 de octubre de 2012.

Este fenómeno se acentúa con la irrupción del teléfono móvil en escena, un dispositivo que, en teoría, debería facilitar la comunicación, pero que en estas obras refuerza la distancia entre los personajes. Su presencia interfiere en los diálogos, impone una mediación constante y posterga cualquier posibilidad de contacto. Así, la tecnología, en lugar de propiciar el encuentro, se erige como un símbolo de la incomunicación, del vacío o lo que no ingresa en los dominios del lenguaje o el mundo simbólico y que se expresa también en las imágenes de la puesta en escena. Soledad Ardaya señala que en *Di cosas bien…* el vacío adquiere una presencia concreta a través de la interpolación de planos, donde las palabras, al anularse entre sí, generan un sinsentido que desplaza el foco hacia la situación en sí misma.[38] No es tanto el contenido verbal ni el pensamiento de los personajes lo que predomina, sino sus contradicciones, sus carencias y sus expresiones aparentemente superfluas, las cuales pueden oscilar entre lo cómico y lo dramático.

Este planteamiento descompone la estructura dramática convencional, la reelabora y la pone en crisis al hacer que la banalidad se cuestione a sí misma desde su propia lógica, la soledad se explore a través de lo tragicómico, la superficialidad se revele en la vacuidad de lo grandilocuente y la profundidad emerja desde la ironía de sus límites. En este sentido, la dramaturgia de Eduardo Calla no pretende ofrecer respuestas, sino que opera en un espacio de indeterminación donde las categorías tradicionales –como la frontera entre lo político y lo sensorial– se diluyen.

La puesta en escena se sostiene en una escritura que incorpora la fisura y el vacío como principios estructurales. Los personajes no son entidades cerradas, sino que emergen desde interioridades que, aunque sutiles, se presentan de manera concreta en un contexto inmediato y específico. Figuras como la MUJER SENTADA SOBRECARGADA CON TELARAÑAS son presencias escénicas que sugieren más de lo que explicitan.[39]

---

38 Soledad Ardaya, "El diálogo entre la palabra dramatúrgica e imagen teatral", en VV. AA., *Teatro Contemporáneo, provocaciones y encuentros*, Espacio Simón I. Patiño / Carrera de Literatura UMSA / FITAZ, 2012, pp. 90-91.

39 Ibídem.

La actitud fragmentaria y conceptual en la dramaturgia de Calla y Aramburo replantea la relación entre texto y escena e introduce nuevas formas de significación. Al desmontar las convenciones del lenguaje, estas obras revelan un teatro que ya no busca transmitir mensajes unívocos, sino generar múltiples lecturas, dejando en manos del espectador la tarea de reconstruir el sentido en un entramado de palabras, silencios y ausencias.

A través de dispositivos tecnológicos como celulares, radios y televisores, Calla evidencia cómo los medios de comunicación, paradójicamente, intensifican el aislamiento y la fragmentación del discurso. En este marco, el silencio adquiere un rol central, ya que la ausencia de palabras no solo amplifica la tensión dramática, sino que también actúa como signo de la imposibilidad de establecer un diálogo significativo. El teléfono no solo irrumpe en los diálogos, sino que redefine la interacción misma entre los personajes. En *Crudo*, de Diego Aramburo, los personajes mantienen comunicación constante con una niña a través de un celular, estableciendo una relación mediada que evita el contacto directo. En la obra de Eduardo Calla, esta mediación se vuelve aún más explícita con la presencia de un personaje: PSICÓLOGO CON CELULAR MUY PEQUEÑO cuya identidad escénica es inseparable del dispositivo. Las referencias al teléfono en los diálogos –"¿Está conectado?", "Te dejamos el celular", "Tu tu tu"–[40] refuerzan la sensación de una comunicación fallida, condicionada por la tecnología y su inestabilidad: "se busca señal, se corta", se amplifica la incertidumbre. La encarnación de este mecanismo de confusión es el personaje OTRA VOZ DESDE LOS PROBLEMAS DE DESCONEXIÓN. Esta irrupción resulta especialmente significativa dentro de la dramaturgia de Calla, pues encarna de manera explícita la indeterminación identitaria y las fracturas en la comunicación. Ya desde el nombre, el personaje no se define por un rasgo propio ni por una referencia estable, sino por una circunstancia externa, azarosa y técnica: el

40 Eduardo Calla, "Di cosas cosas bien (¡Oh! My country is très Jolie)", en *Quipus, nudos para una dramaturgia boliviana*, Utopos / Fundación Simón I. Patiño / Plural editores, 2008, pp. 65-114.

"problema de desconexión". De este modo, la identidad se diluye en una condición de inestabilidad, marcada por la imposibilidad de sostener una entidad unitaria.

En escena, este personaje opera como metáfora de una subjetividad atravesada por la interrupción, la fragmentación y la imposibilidad de establecer un diálogo pleno. Se trata de "otra voz" que emerge desde la falla, desde la carencia de continuidad. La incomunicación y la pérdida de anclajes identitarios se vuelven así parte de la lógica dramatúrgica en la que lo que se exhibe no es la solidez de un personaje, sino su condición precaria y descentrada; incluso la voz puede ser residual, inestable y producida por el error.

Este desplazamiento del diálogo tradicional se complementa con otros recursos expresivos que ocupan el vacío dejado por la incomunicación verbal. En *Fragmentos líquidos*, el lenguaje se disgrega en soliloquios, narraciones y pasajes de lirismo que desbordan la estructura convencional del intercambio conversacional. A ello se suman citas de diversa índole que irrumpen en el flujo del discurso, desdibujando aún más las fronteras entre la voz del personaje y otros registros discursivos. Al mismo tiempo, la gestualidad extrema, la acción física exacerbada y otros elementos espectaculares contrastan con la palabra, marcando una tensión entre cuerpo y lenguaje, entre presencia y ausencia comunicativa.

En este teatro de la desconexión, la palabra ya no es un vehículo de comprensión mutua, sino un espacio de colisión donde las voces se superponen sin encontrarse. La mediación tecnológica, representada por el teléfono, no solo refuerza la distancia entre los personajes, sino que introduce una segunda capa de incomunicación, más allá de la ya implícita en el lenguaje. Se trata de un juego de presencias ausentes, en el que los personajes comparten tiempo, pero no espacio; establecen contacto, pero no comunicación; habitan un mismo lugar, pero permanecen irremediablemente aislados.

Cuando Diego Aramburo reflexiona sobre su trabajo, lo hace desde una perspectiva que cuestiona las condiciones materiales y simbólicas en las que se produce y se recibe el teatro, al mismo tiempo que problematiza el sentido de la práctica teatral en sí misma. Su postura plantea una crítica contundente a la noción de

democratización del arte, particularmente en el teatro. Su mirada aborda las implicaciones de lo que significa hacer teatro en un contexto sociopolítico específico, explorando las tensiones entre la creación artística y las expectativas culturales que la rodean:

> Es muy duro lo de la democratización del arte que es absolutamente demagógico y mentiroso, hay que tener cuidado con eso cuando uno dice hagan obras para que les lleguen a todos, la gente empieza a hacer obras sin nada para que puedan circular más fácilmente. En realidad, ¿estás haciendo arte para todos o estás haciendo un producto para todos? Puedes cuestionarte cuánto cumple o no con el calificativo de arte. El objetivo del artista se trata de que su universo quede lo más cercano a su imaginario plasmado en el objeto que crea, sea una pintura, una escultura, una película o una obra de teatro.[41]

La afirmación de Aramburo cuestiona una concepción errónea de la accesibilidad del teatro, que en nombre de la democratización termina priorizando la simplificación del discurso sobre la profundidad artística. La exigencia de que una obra debe ser comprendida por todos, parte de una noción falsa de inclusión, pues diluye el rigor estético y conceptual en favor de una comunicación sin fricciones. El arte, por su naturaleza, no está obligado a ser fácilmente accesible ni a generar un consenso inmediato entre su público.

Desde esta perspectiva, la verdadera democratización del teatro no radica en su comprensibilidad universal, sino en la posibilidad de que cada creador establezca sus propias exigencias estéticas sin ceder a presiones comerciales o populistas. La complejidad y la experimentación no deben ser sacrificadas en aras de una accesibilidad impuesta. Más que un medio de transmisión de mensajes unívocos, el teatro debe ser un espacio de interrogación y exploración artística que desafíe al espectador en lugar de acomodarse a sus expectativas.

Diego Aramburo aborda la comprensión del teatro desde una perspectiva que trasciende la recepción pasiva o la valoración

41 Entrevista a Diego Aramburo en: Soledad Ardaya, Pablo Gozalves y Glenda Rodríguez, *Trazo escénico*…, pp. 172-273.

basada en el gusto personal. En sus reflexiones, Aramburo distingue entre el acto de ver una obra teatral y el proceso de comprenderla en su dimensión artística. Mientras que cualquier espectador puede acercarse a una obra y decidir si le agrada o no, sin necesidad de conocimientos previos, esta reacción subjetiva no determina el valor intrínseco de la propuesta artística. El teatro, como manifestación cultural, no se valida únicamente por su aceptación o rechazo en el momento de su presentación, sino que se inserta en un diálogo más amplio con la historia del arte y con otras obras dentro de su campo. Un ejemplo emblemático es el de Eurípides, cuyas obras, aunque poco comprendidas y premiadas en su época, fueron revalorizadas posteriormente por las innovaciones que introdujeron en el lenguaje dramático. Este caso ilustra cómo el teatro opera en dos niveles: uno inmediato, ligado a la experiencia del público, y otro histórico, vinculado a su contribución al desarrollo del arte teatral.

Aramburo profundiza en la idea de que comprender una obra teatral no se limita a entender su trama, su mensaje o incluso las palabras de los actores, sino que implica adentrarse en la propuesta creativa del autor y en las intenciones que guiaron su creación. La calidad de una obra, desde esta perspectiva, no se mide por su éxito comercial o por la reacción emocional del público, sino por la coherencia entre la propuesta artística y su ejecución. Es decir, una obra es buena cuando logra cumplir con los objetivos que su creador se planteó, ya sea inquietar, conmover o innovar en el lenguaje teatral. Esta idea se ejemplifica en figuras como Grotowski o Beckett, cuyas obras, aunque a menudo desafiaban la comprensión inmediata del espectador, fueron fundamentales por su coherencia interna y su capacidad para revolucionar las convenciones teatrales de su tiempo. En este sentido, Aramburo subraya que la relevancia de una obra no radica en su capacidad para ser entendida en su totalidad, sino en su capacidad para proponer algo nuevo y coherente dentro del lenguaje teatral.

Se trata, por tanto, de una distinción crucial entre el disfrute personal del público y el análisis crítico de una obra. Mientras que el espectador tiene la libertad de valorar una obra según sus

propios parámetros, la crítica teatral debe basarse en un análisis riguroso de la propuesta artística, su coherencia y su lugar dentro de la historia del teatro. Este análisis no solo implica evaluar si la obra cumple con sus objetivos creativos, sino también considerar el tipo de propuesta que plantea: si se trata de una propuesta simple y convencional o de una que busca innovar y desafiar las formas establecidas. En el contexto del teatro boliviano de inicios del siglo XXI, esta perspectiva adquiere especial relevancia, ya que invita a considerar cómo las obras contemporáneas dialogan con las tradiciones teatrales, innovan en el lenguaje escénico y se insertan en un marco histórico más amplio. La complejidad de este razonamiento reside en reconocer que el teatro no solo es un arte que se consume, sino también un espacio de reflexión y transformación, donde la coherencia y la innovación son claves para su valoración.

Por otro lado, Diego Aramburo plantea el "fin del discurso" en el teatro contemporáneo, cuestionando su función y pertinencia en un contexto donde la comunicación artística ha trascendido la mera transmisión de mensajes explícitos. Su propuesta sugiere que las estructuras tradicionales de enunciación se han disuelto, dando paso a nuevas dinámicas escénicas en las que la fragmentación, la fisura y la multiplicidad de sentidos configuran la experiencia teatral. En este marco, el significado no se establece a través de una narrativa lineal o una exposición discursiva, sino que emerge de la disrupción, la superposición y la puesta en suspenso de la función perlocutiva de los lenguajes teatrales. Tradicionalmente, el discurso se concebía como un medio para enseñar o persuadir, pero en el arte contemporáneo esta función ha sido desplazada. Lejos de buscar transformar la realidad a través de mensajes explícitos o moralejas, la creación actual se enfoca en la generación de experiencias sensoriales y significados abiertos, que se completan en la percepción del espectador. Así, la verticalidad del discurso tradicional, basada en la transmisión unidireccional de un mensaje, no solo resulta obsoleta, sino que es fácilmente desmontable en un contexto donde el público ya no es un receptor pasivo.

Sin embargo, el hecho de que el arte ya no se estructure en torno a un mensaje predefinido no implica la desaparición del

discurso, sino su reformulación. Todo acto de creación supone una finalidad y un destinatario dentro de un tiempo y espacio determinados. El desafío para el creador radica en prever los múltiples sentidos que pueden surgir en la interacción con la obra sin imponer una interpretación cerrada. Se trata menos de dirigir el pensamiento del espectador que de movilizarlo: invitarlo a formular sus propias preguntas, generar dudas e incluso alcanzar conclusiones propias, siempre dentro de la experiencia irrepetible de presenciar una obra en un contexto específico, condicionado por su historia y coyuntura.

En el caso de Eduardo Calla, resulta fundamental comprender que su propuesta dramatúrgica se aparta de la idea de un teatro que "comunica" mensajes o que transmite una enseñanza cerrada. En lugar de inscribirse en una tradición narrativa orientada a ofrecer respuestas, Calla concibe la escritura y la escena como espacios de indagación abiertos, donde lo central no es clausurar el sentido, sino mantenerlo en tensión. Esta búsqueda se traduce en la construcción de obras que rehúyen el didactismo y ponen en primer plano la experiencia del espectador como parte activa en la producción de significado:

> Por otro lado, creo que las preguntas que establecen mi escritura y mi trabajo en la escena no son tan diferentes a las que establecen otros autores bolivianos, en realidad, es el camino para resolverlos que establece alternativas. Busca ser incompleto y, a diferencia de la tradición de la narración, no pretende terminar ni menos dejar mensajes acerca de lo que se está contando. Creo que el público de hoy está inmerso en una sociedad repleta de respuestas, lo que más trato es de abrir preguntas y dejar huecos incómodos que el espectador tendrá que rellenar.[42]

Estas palabras evidencian una concepción del teatro que se ubica en un lugar distinto al de los marcos convencionales de la comunicación escénica. Calla se interesa por la incompletitud

42 Diálogo con Eduardo Calla, en *Voces de la literatura boliviana*, Fundación Simón I. Patiño / CEDOAL / Carrera de Literatura UMSA, 2011, p. 160.

como estrategia estética, desplazando la noción de obra como portadora de un mensaje hacia la idea de dispositivo de interrogación. De este modo, el espectador no recibe respuestas acabadas, sino que se enfrenta a vacíos y discontinuidades que debe asumir y completar desde su propia experiencia. La dramaturgia de Calla, entonces, no persigue una función pedagógica ni busca transmitir una verdad, sino provocar un espacio de apertura donde el sentido se construye en el cruce entre escena y recepción.

La concepción del lenguaje en las obras de Eduardo Calla y Diego Aramburo se manifiesta también en los nombres de sus colectivos teatrales, allí el significado se vuelve frágil, accidental o mutable. "Escena 163", el grupo de Calla, surge del número de un vuelo en un aeropuerto, una referencia circunstancial sin una carga semántica definida, un signo vacío que no busca transmitir un concepto previo. Esta elección refuerza la noción de un teatro en el que la comunicación no es un acto absoluto, sino una posibilidad difusa. En el caso de Aramburo, "Kikinteatro" se origina en una palabra quechua que evoca la indeterminación, un estado intermedio entre lo que es teatro y lo que deja de serlo. Luego, el nombre se transforma, pierde letras y se convierte en variantes como "Kikintatr", un proceso que desestabiliza la estructura lingüística y expone la erosión del lenguaje como forma de expresión. En ambos casos, el nombre de los grupos materializa la tensión entre la palabra y el vacío, entre el intento de comunicar y la posibilidad de que el mensaje nunca dé en el blanco o se desintegre en el camino.

Las obras de Calla y Aramburo ponen en cuestión el papel de la palabra que comunica y, por extensión, el de las instituciones y plataformas que median la relación entre obra y público. Más allá del teatro, esta perspectiva se extiende a toda práctica artística o incluso a otros ámbitos de la producción cultural y del pensamiento contemporáneo, donde el desafío ya no es ofrecer respuestas definitivas, sino propiciar un campo de posibilidades en constante transformación. Se constituye un campo de exploración en el que la incomunicabilidad y la fragmentación del lenguaje se configuran como elementos esenciales. Su teatro no busca

respuestas definitivas, sino que desafía al espectador a ser parte activa del acontecimiento escénico. En este sentido, sus propuestas dramatúrgicas son rasgos que delinean las nuevas formas de relación entre lenguaje, cuerpo y puesta escénica.

De la representación política al cuestionamiento de la ficcionalidad

En pleno cambio de siglo, el teatro boliviano ha experimentado una transformación significativa en sus preocupaciones y formas de representación. Lejos de tramas realistas y el compromiso político-social que caracterizó a generaciones previas, las nuevas propuestas escénicas evidenciaron un giro hacia la exploración del lenguaje, la fragmentación de la estructura dramática y una problematización de la identidad. Estos rasgos están fuertemente presentes en las obras de Eduardo Calla y Diego Aramburo, quienes participaron de ese nuevo transcurso.

Aramburo expresa claramente esta transición al señalar que no concibe su teatro como un panfleto político. Es claro y contundente al subrayar que, aunque sus obras contienen referencias contextuales, evita la coyuntura inmediata, pues considera que limita su discurso. Para él, lo político emerge como una consecuencia de la exploración de lo humano y no como una premisa central de su dramaturgia.[43] Esta postura sintetiza el desplazamiento aludido, pues ya no se va en busca de interpretar la realidad desde una perspectiva ideológica, sino que se privilegia la construcción de nuevas formas discursivas y estéticas.

El texto que constituye la obra *Feroz* (1999) revela un gesto creativo transgresor: articular la fábula infantil de *Los tres cerditos y el lobo* con la memoria política y sindical encarnada en Domitila Barrios de Chungara. Este cruce pone en tensión registros dispares –el relato moralizante de la infancia y la historia de resistencia obrera– para reconfigurar ambos desde una perspectiva

43 Ibídem, p. 171.

irreverente. La fábula, despojada de su inocencia, se convierte en vehículo para denunciar la trata de mujeres, mientras que la figura de Domitila, trasladada al personaje de "la Domi", adquiere un carácter simbólico que la proyecta a un espacio inesperado. La fábula infantil y la historia de una dirigente minera no aparecen como universos incompatibles, sino como discursos atravesados que, al encontrarse, generan una nueva forma de denuncia y resistencia escénica. Al situar a "la Domi" en relación con un relato pensado originalmente para orientación moral de los niños, Aramburo subvierte el sentido didáctico de la fábula para desplazarlo hacia un terreno político y social. Lo que en la versión tradicional es un cuento sobre la astucia y la supervivencia frente a la amenaza del lobo, en la obra se transforma en metáfora de la explotación, la trata y la violencia ejercida sobre las mujeres.

De esta manera, Aramburo subvierte las jerarquías narrativas: mezcla lo popular, lo pedagógico y lo testimonial, produciendo un discurso que no se limita a reproducir la memoria social. Al atravesar y superponer registros discursivos tan disímiles, el montaje cuestiona la rigidez de las fronteras entre lo político y lo cultural, lo serio y lo lúdico, mostrando que la crítica social también puede articularse desde el juego y la ironía. En *Feroz* la irrupción de la violencia familiar y el silenciamiento de las mujeres muestran cómo lo privado se entrelaza con lo político, develando los mecanismos de dominación inscritos en lo cotidiano.

Por su parte, Eduardo Calla describe varias características fundamentales de esta dramaturgia en un ejercicio de sistematización que ilumina los principales rasgos de la producción teatral de esta encrucijada. En primer lugar, destaca su fuerte impronta urbana, tanto en su temática como en su estructura formal. Estas dramaturgias fragmentadas responden a una sociedad sobresaturada de significados, inscrita en una "cultura del zapping".[44] El lenguaje

44 Eduardo Calla, "Preguntas, procedimientos y otras rarezas de la dramaturgia boliviana contemporánea", en VV. AA., *Teatro Contemporáneo, provocaciones y encuentros*, Espacio Simón I. Patiño / Carrera de Literatura UMSA / FITAZ, 2012, p. 108.

dramático se torna balbuceante, discontinuo, reflejo de un contexto en el que el exceso de información impide la consolidación de discursos unívocos.

Estas dramaturgias se establecen desde un lugar en el que se piensa que la democracia no es un valor establecido, sino un proceso en permanente construcción. Lejos de encarnar o formalizar los principios democráticos de diálogo, igualdad e inclusión, estas obras exploran un entorno de aprendizaje inacabado.

Otro aspecto central en las obras de este periodo es el cuestionamiento de la identidad nacional. Desde la urbanidad, los textos exploran la bolivianidad desde la individualidad y los pequeños conflictos de los seres urbanos. No hay respuestas concluyentes, sino una constante proliferación de preguntas que resisten la moraleja y rehúyen las certezas. Este desplazamiento se refleja también en el tratamiento de la migración, uno de los temas más recurrentes en la dramaturgia reciente. La necesidad de "irse para tener algo más y mejor"[45] se convierte en un eje temático que, lejos de limitarse a una cuestión social, adquiere una dimensión existencial en la escritura teatral. Estos textos dramatúrgicos evidencian una decisión deliberada de omitir la especificidad del espacio en el que se desarrollan. Los personajes habitan y transitan por lugares que no están anclados a una geografía determinada, lo que refuerza un sentido de desarraigo. Esta elección marca una transición entre la generación que fundamentó su teatro en el realismo y en un compromiso político-social explícito, y el surgimiento de una sensibilidad cuya búsqueda creativa se aleja de la carga ideológica. En lugar de asumir la responsabilidad o la angustia por dar cuenta explícitamente de lo que pasa en el país a través de la escena, estos dramaturgos priorizan una elaboración del lenguaje que se orienta hacia lo poético y lo simbólico, desligándose de la representación directa de una realidad sociopolítica concreta.

Desde una perspectiva estructural, estas dramaturgias priorizan la interacción de los personajes con su entorno inmediato y con las formas de hablar de las distintas regiones del país. Sin

45 Ibídem, p. 109.

embargo, esta apropiación lingüística no se inscribe en la tradición del teatro costumbrista, sino que se concibe como un detonador de nuevos significados. A su vez, los textos muestran una tendencia a la desterritorialización: aunque las referencias al contexto boliviano son evidentes, el espacio escénico es representado como un lugar que trasciende su anclaje geográfico.[46]

Asimismo, estos textos y puestas en escena cuestionan la construcción de personajes teatrales en un sentido dramático. En otras palabras, los personajes pierden nitidez, carecen de antecedentes definidos y se presentan con nombres genéricos o variables, lo que sugiere una disolución identitaria. Este tratamiento contribuye a la fragmentación de la acción dramática, que se aleja de la concepción clásica de la catarsis para dar lugar a bloques de estallidos compulsivos. Un rasgo distintivo de la dramaturgia de Calla es la construcción de personajes indefinidos, carentes de un pasado o un lugar de procedencia claramente delimitados. Estos personajes son identificados mediante etiquetas como "A", "B", "UNA DAMA DE LA NACIÓN", o descripciones circunstanciales como "ESPOSO DE QUERIDA VECINA". Esta indeterminación pone en evidencia una crisis en la representación teatral contemporánea. Calla expresa su postura crítica hacia la dramaturgia tradicional al afirmar: "Escribo teatro para destrozarlo, no lo escribo para que le guste a la gente. Me mueve jugar con las palabras y que luego esas palabras puedan jugar a través del cuerpo de los actores o actrices y me obsesiona saber que la escritura puede llegar a transformarse en materia viva".[47] Para él, el teatro es una experiencia en la que la palabra se encarna en la corporeidad de los actores, promoviendo una estética de cuerpos despojados que desafían la ilusión escénica.

Otro de los rasgos fundamentales de esta dramaturgia es la intertextualidad. Muchas obras dialogan con textos previos, no desde una perspectiva paródica o de homenaje, sino como un pretexto para expandir su propio horizonte poético. La intertextualidad funciona aquí como un procedimiento que desestabiliza la

46 Ibídem.
47 Eduardo Calla, "Escribir teatro en Bolivia…", p. 151.

noción de originalidad, para mostrar que toda creación se sostiene en una red de relaciones y reescrituras. En este sentido, los textos previos no son punto de llegada, sino de partida: se convierten en materiales maleables que permiten cuestionar las convenciones y explorar nuevos registros expresivos.

Esta dinámica puede observarse en diversas obras producidas durante el mismo periodo: *Crudo* de Diego Aramburo, inspirado en *Carmen* (novela breve de Prosper Mérimée y recreada en la ópera de Bizet); *Nuestro último refugio*, basado en el cuento *Aguas* de Ernesto Mata; o *El gran anillo de sal*, que reinterpreta *La fuga* de Edmundo Paz Soldán. Estos ejemplos muestran que la intertextualidad no opera como simple cita, sino como estrategia dramatúrgica que reconfigura sentidos, desplaza significados y produce un teatro consciente de su condición relacional. De este modo, el diálogo constante con otras fuentes literarias refuerza la idea de una dramaturgia en permanente construcción y transformación.

Varias propuestas escénicas problematizan la ficcionalidad teatral. En *Ese cuento de amor*, de Diego Aramburo y Claudia Eid, se plantea que "las didascalias pueden ser enunciadas", sugiriendo un cuestionamiento del pacto ficcional entre actores y espectadores. Sin embargo, lejos de destruir la noción de personaje, estas estrategias la amplían, abriendo nuevas posibilidades para el juego escénico. Calla problematiza la ficcionalidad misma en sus obras, desvelando el carácter artificial de la representación y exigiendo una participación activa del espectador en la construcción del significado. Este cuestionamiento se articula a través del uso del humor, un recurso que en sus obras se convierte en un mecanismo crítico. A través de lo lúdico, aborda temas como la migración y otras problemáticas sociales, generando una tensión entre lo cómico, lo irónico y transformador. El humor, en este contexto, no solo sirve como un elemento de entretenimiento, sino como una herramienta para cuestionar la realidad.

Calla concibe el teatro como una práctica esencialmente incompleta, una forma de escritura que solo cobra sentido cuando se convierte en sonido y presencia. En sus propias palabras: "La palabra de teatro está escrita para ser dicha, y es esa su premisa

innegable. No existe posibilidad de que trascienda si no lucha por ser sonido". Esta concepción sitúa al espectador como un agente activo, capaz de reconstruir y completar la experiencia teatral desde su propia vivencia. Su dramaturgia no busca ofrecer respuestas definitivas, sino abrir interrogantes y generar "huecos incómodos" que desafíen la percepción del público.

En términos de estructura teatral, Calla propone un teatro que seduce y traiciona al espectador; concibe un teatro que combina seducción y engaño, capaz de tender trampas al espectador para involucrarlo plenamente en la experiencia escénica. Este carácter engañoso radica en la habilidad de la ficción para manipular la percepción, haciendo que el público participe activamente en su mecanismo.[48] A través de este juego, la estructura dramática lo conduce a una trampa narrativa que, en última instancia, lo enfrenta a una verdad inevitable, desafiando sus expectativas y desestabilizando la propia lógica del acontecimiento teatral. Este planteamiento dramatúrgico juega con la percepción y la expectativa del espectador, forzándolo a replantear su relación con la escena.

Caída de telón

El teatro boliviano a finales del siglo XX y principios del XXI experimentó una transformación, marcada por la influencia del Teatro de los Andes y la emergencia de dramaturgos como Diego Aramburo y Eduardo Calla. Estos autores, representativos de un periodo de transición, encarnaron una serie de rasgos que redefinieron la escena teatral en Bolivia. El Teatro de los Andes se erigió como un referente fundamental al introducir un modelo de profesionalización y autogestión que demostró que era posible vivir del teatro en un contexto desafiante. Este grupo no solo consolidó una estética propia, sino que también abrió puertas para la visualización del teatro boliviano en el exterior, inspirando a una nueva generación de creadores que buscaron emular su rigor y

48 Ibídem.

compromiso. Aramburo y Calla, en sus inicios, fueron influenciados por este modelo, adoptando la idea del teatro como un espacio de creación colectiva y experimentación, lo que permitió una reconfiguración del quehacer teatral en el país.

Con el tiempo, ambos dramaturgos experimentaron un desplazamiento desde lo grupal hacia lo individual, reflejando una tensión característica del cambio de siglo. Este tránsito no solo evidenció la dificultad de sostener proyectos grupales a largo plazo, sino también la necesidad de explorar lenguajes personales y búsquedas creativas individuales. Mientras que, en sus primeras obras, como *Feroz* de Aramburo, aún se percibía una lógica colaborativa, con el paso de los años, ambos autores derivaron hacia enfoques más autónomos en su producción y dirección escénica. Este giro permitió la consolidación de voces propias dentro de un panorama teatral en constante cambio, marcado por la profesionalización impulsada por el ejemplo del Teatro de los Andes. La posibilidad de vivir del teatro, antes considerada una utopía, se convirtió en una realidad alcanzable, lo que motivó a muchos jóvenes a dedicarse a las artes escénicas como una opción de vida profesional.

Uno de los rasgos más destacados de este periodo fue la ruptura con las intenciones comunicativas tradicionales del lenguaje teatral. Tanto Aramburo como Calla desafiaron la idea de que el teatro debía transmitir mensajes claros o unívocos. En obras como *Transparente* de Aramburo y *Di cosas bien…* de Calla, el lenguaje se convirtió en un espacio de ambigüedad y fragmentación, donde la incomunicación y el malentendido fueron elementos centrales. Los diálogos ya no buscaban establecer conexiones claras entre los personajes, sino que se construían a partir de repeticiones, interrupciones y silencios, generando una dramaturgia que privilegiaba la experiencia sensorial sobre la narrativa lineal. Este enfoque no solo cuestionó las convenciones del teatro tradicional, sino que también abrió nuevas posibilidades para la interpretación y la participación activa del espectador en la construcción del sentido.

El desplazamiento del lenguaje como herramienta de comunicación se relaciona directamente con otro rasgo fundamental de este periodo: el cuestionamiento de la ficcionalidad. Aramburo y

Calla exploraron la naturaleza artificial de la representación teatral, desdibujando los límites entre realidad y ficción, se problematizó el pacto ficcional entre actores y espectadores, introduciendo elementos metateatrales que desestabilizaban la ilusión escénica. Se fue asumiendo y cultivando la concepción del teatro como una práctica incompleta, donde la palabra solo cobra sentido al ser dicha y encarnada por los actores. Este enfoque no solo desafió las expectativas del espectador, sino que también redefinió el papel del teatro como un espacio de interrogación y exploración artística.

Este periodo también se caracterizó por otro desplazamiento: Aramburo y Calla optaron por abordar lo político desde una perspectiva más indirecta, a través de la exploración de lo humano y lo existencial. Sus obras no buscaron transmitir mensajes explícitos ni representar de manera directa la realidad boliviana, sino que se adentraban en las complejidades de la identidad nacional, la migración y la urbanidad, generando preguntas más que respuestas. Se permitieron una mayor libertad creativa y una apertura hacia nuevas formas de significación.

En conjunto, estos rasgos definieron un nuevo horizonte para el teatro boliviano. Aramburo y Calla, junto con otros creadores de la época, consolidaron un panorama teatral marcado por la diversidad, la innovación y la búsqueda constante de nuevas formas de expresión. Este periodo no solo representó una transición entre dos siglos, sino también una redefinición del teatro como un espacio que dio paso a un descentramiento de lo político como única esfera de significación, en un país saturado de información y lucha política, el teatro abre otros espacios de resistencia, irreverencia y exploración de nuevas subjetividades.

Fantasmas paternos en el teatro boliviano del siglo XXI.

Gestos transtextuales en obras de Percy Jiménez, Claudia Eid y Katy Bustillos

Camilo Gil Ostria

> Me da la impresión de que solo he existido para incinerar a mis padres. Nací con el único propósito de hacerme cargo de sus muertes. Y ya no va a suceder nada más. He sido solamente hija.
>
> *Dicen que Nevers es más triste*, Angélica Liddell

1. El teatro contemporáneo boliviano: un gesto de lectura[1]

Después de las experiencias del Teatro Social (entre las décadas de 1940 y 1970)[2] y de los teatros experimentales (entre los setenta y los noventa, donde brillaron algunos dramaturgos como Guido Calabi, Sergio Suárez, Gastón Suárez y Alcira Cardona), sin duda

1 Para ver una breve historia del teatro boliviano contemporáneo, véase el primer capítulo de Camilo Gil Ostria, *Dinámicas de escritura y encierro en cuatro obras de la dramaturga boliviana Katy Bustillos*, bajo la guía de Marcelo Villena Alvarado, Carrera de Literatura, Universidad Mayor de San Andrés, La Paz, 2023. Disponible en: https://repositorio.umsa.bo/handle/123456789/33201

2 Se mantienen las mayúsculas por ser este, también, el nombre del elenco de Raúl Salmón. Para más información sobre el Teatro Social, véase el ensayo sobre *La calle del pecado* en este mismo libro o la tesis de Karmen Saavedra (Carrera de Literatura de la Universidad Mayor de San Andrés, 2000).

el Teatro de Los Andes, elenco nacido el año 1991 de las manos de César Brie, Paolo Nali y Naira González, funda la estética del teatro contemporáneo en Bolivia. Su visión se centra en la perfección de la puesta en escena y el trabajo de la imagen (bajo la influencia de la antropología teatral de Eugenio Barba). Este elenco se instauró rápidamente como espacio de formación y de evaluación de distintas propuestas; esa apertura y generosidad permitió que sus técnicas escénicas se transmitieran y difundieran por todo el territorio nacional. De ahí surgieron –con mayor o menor vinculación– muchos dramaturgos y directores: Diego Aramburo, Percy Jiménez, Claudia Eid, Eduardo Calla, Winner Zeballos, Juan Carlos Arévalo, Katy Bustillos… En fin, una nueva generación de teatreros que decidió proponer *otra cosa más allá de Los Andes*: un quehacer, en general, más centrado en la dramaturgia.

Sin embargo, dicho trabajo implicó la lectura y relectura de esa tradición teatral (centrada en lo escénico, proveniente del Teatro de Los Andes) y literaria (es decir, los juegos de la escritura en relación con otros textos más allá de sus géneros). Es por ello que este ensayo se propone analizar tres obras concretas donde esos gestos *transtextuales* son la base de la creación. Hablamos de *Los B. Apolíticas consideraciones sobre el nacionalismo. Vol. I.* (2011) de Percy Jiménez (Oruro, 1969), *Príncipe* (2022) de Claudia Eid (Santa Cruz, 1976) y *La gallina asintótica* (2021) de Katy Bustillos (La Paz, 1996). Usamos el término transtextualidad en el sentido que le da Gérard Genette quien, en su libro *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1989), la define de la siguiente manera: "todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos".[3] Esta relación puede ser: *intertextual* (citas textuales confesadas, plagiadas o aludidas), *metatextual* (cuando el texto habla de sí mismo o de otro en tanto texto), *paratextual* (cuando el texto acompaña o es acompañado por otros textos), *architextual* (la relación del texto con las nociones taxonómicas de género) o *hipertextual* (la relación de un texto A, o hipotexto, que se injerta en un texto B,

3 Gérard Genette, *Palimpsestos. Literatura en segundo grado*, trad. de Celia Fernández Prieto, Taurus, Madrid, 1989, pp. 9-10.

o hipertexto, y lo transforma por diferentes mecanismos como la parodia, el travestismo o el pastiche).[4]

Así, hablar de transtextualidad en general permite ampliar, analizar y reconocer el diálogo que este teatro establece con textos no solo escritos, sino entendiendo la biografía, los discursos sociales y otras voces como textualidades posibles. Por lo que el presente análisis no podría pasar por alto los vínculos que se establecen de Jiménez a Eid y de ellos dos a Bustillos, aparte de las obras concretas que ellos transforman lúdica y seriamente: la obra de Thomas Mann en Jiménez, de Shakespeare (leído por otros) en Eid, y de varios textos –desde *La Biblia* hasta la denominada Teoría de lo Neutro– en Bustillos. Se siguen estos juegos textuales en el orden cronológico del nacimiento de los autores y no de las obras como tales, pues de esta manera señalamos las relaciones generacionales que marcan el siglo XXI. Así, esta lectura visibiliza una problemática vieja como el diablo que es común en las tres obras: la preocupación sobre los que estuvieron antes.

Esta preocupación por la tradición, lo que nos antecede, señala el segundo hilo que guía esta lectura: la figura del Padre, portador del falo, la Ley o lenguaje, anterior al sujeto. Éric Marty, en su libro *Le Sexe des Modernes. Pensée du Neutre et Theorie du Genre* (2021), sintetiza con lucidez las discusiones teóricas sobre las nociones de sexo a partir de 1950. Para él habría una tensión entre los teóricos franceses de lo Neutro (como Roland Barthes, Gilles Deleuze, Derrida…) y las teorías del género (de las que, aunque tendrán para Marty sus antecedentes en Lacan y Foucault, sería Judith Butler su más clara representante). Pues estas últimas, basadas en la noción de falo, ese significante mayor del psicoanálisis, anularían la posibilidad del sujeto de desestabilizar la Ley y reducirían al imaginario, al arte, al reino de los engaños.[5] Mientras que los teóricos de lo Neutro,

4 Ibídem, pp. 9-20.

5 Debemos aclarar que, en la teoría lacaniana son tres órdenes los que marcan la relación del sujeto con el mundo: el de lo imaginario que "se caracteriza por el predominio de la relación con la imagen del semejante" (p. 190), el de lo Simbólico que "designa el orden de fenómenos de que se ocupa el psicoanálisis en cuanto están estructurados como un lenguaje" en tanto algo

sin olvidarse de la existencia del falo, resignificarían lo imaginario, como la sonrisa barthesiana que no dejaría de moverse y de gozar el arte, esa imagen, ajena o propia, ese cuerpo, que para Barthes tendrá la potencia para trastocar al falo, a lo Simbólico.[6]

2. *Los B.*: la nacionalización de la crisis paternal

2.1. El hipotexto manniano: una intención *apolítica*

Los B. juega transtextualmente en doble partida. En primer lugar, cabe notar que es la primera obra de la trilogía *Apolíticas consideraciones sobre el nacionalismo*, compuesta también por *Shakespeare de Charcas* (2012) y *Tamayo* (2015). Desde el título mismo de la trilogía, se establece una relación con las *Consideraciones de un apolítico* (1918) del escritor alemán Thomas Mann. Ese libro, que él mismo definía como "monstruoso", escrito en tiempos de la Primera Guerra Mundial, muestra la confusión de Mann: él le confesaba a su hermano su "impericia para posicionarse políticamente".[7] ¿No será que Jiménez lo cita desde una posición compartida, una amorosa coincidencia?, pues se puede decir que, tanto para Mann como para Jiménez, ser apolítico marca un tono y un objetivo: "el apolítico es el opositor a cualquier política de la neutralización de la política".[8] El artista, así, viviría un "conflicto íntimo" ante su tiempo:

---

anterior o prestablecido al sujeto, y el de lo Real, incognoscible más que a través de lo Simbólico (p. 405). Las definiciones han sido obtenidas de: Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis, *Diccionario de psicoanálisis*, bajo la dirección de Daniel Lagache, traducido por Fernando Gimeno, Buenos Aires, Paidós, 2004.

6 Éric Marty, *Le Sexe des Modernes. Pensée du Neutre et Theorie du Genre*, Éditions du Seuils, Paris, 2021. Si bien se utilizó para este trabajo el original en francés, el lector puede consultar la traducción de Horacio Pons, publicada el 2022 por la editorial Bordes Manantial en Buenos Aires.

7 Citado en Fernando Bayón, "El final de la música" en: Thomas Mann, *Consideraciones de un apolítico*, Capitán Swing, Salamanca, 2011, pp. 11-12.

8 Ibídem, p. 18.

> No creo que constituya la esencia ni el deber del escritor el adherir "con aullidos" a la dirección principal en la cual avanza la cultura en el momento dado. No creo, ni puedo creer, de acuerdo a mi naturaleza, que para el escritor resulte natural y necesario favorecer una evolución de una manera totalmente positiva, mediante el apoyo directo y creyentemente entusiasta, como un probo caballero de la época sin escrúpulos ni dudas, con intenciones rectas y una voluntad y un ánimo inquebrantables hacia ella, su diosa.[9]

En segundo lugar, ante la propia época, 'la diosa', y, como Mann, escribiendo por primera vez de forma explícita sobre procesos sociopolíticos, Jiménez retoma, además, hipertextualmente, otro libro del autor alemán. El hipotexto en cuestión es *Los Buddenbrook. Decadencia de una familia* (1901). Esta novela cuenta, en once partes, cada una con varios capítulos, la historia de cuatro generaciones de una familia de comerciantes alemanes, aunque se hace más énfasis en la tercera generación, la que queda a cargo de Thomas. Para mostrar el proceso vivido en la novela, baste ver la línea que se traza desde la primera parte, donde ellos inauguran una gran mansión, hasta la novena parte, donde es vendida; es decir, se traza una caída ya intuida por los personajes, que los va llevando poco a poco a la miseria y a la extinción. Extinción en tanto la novela termina con la muerte por tifus de Hanno a sus 15 años, el hijo de Thomas, quien –proclive a la música y a la conciencia social– era una excepción en esta familia y el último hombre en el linaje de los Buddenbrook.

Es decir, la novela trata del linaje paterno en términos muy concretos, dispuesto en el diario familiar que pasa de mano en mano por los jefes de la familia/empresa. Con este linaje, está obsesionada, por ejemplo, Tony, la hija, quien en reiteradas ocasiones se pregunta qué hubiera hecho su padre o compara a su hermano con él. Esa comparación es un signo de decadencia; no hay renovación, sino repetición disminuida, debilitada. La condena de los Buddenbrook es confesada desde el título: *Verfall einer Familie*. Los mismos miembros de la familia lo saben, Jiménez reconoce que

9 Thomas Mann, *Consideraciones de un apolítico*…, p. 37.

"lo que me llamaba la atención [de la novela de Mann] era eso, que la familia veía su caída, casi en cámara lenta, sin poder hacer nada al respecto".[10]

Pero en *Los B.* no solo se adapta, con seriedad, la historia base de la novela. La familia es nacionalizada y se la sitúa en la Bolivia entre los años setenta y noventa, reconocibles gracias a los comentarios de los personajes que remiten a sucesos como las dictaduras militares, la desdolarización de 1982 bajo el Gobierno de Hernán Siles Zuazo o a los llamados "Gobiernos neoliberales" de la mano de "el Gonzalito, el Huguito y el Jaimito".[11]

Esas relaciones marcan el conflicto de la obra: la tensión entre el pasado y el presente, entre el Padre y el hijo, entre el falo y la sonrisa… Y ese conflicto aparece en términos formales, pues la estructura dramatúrgica es la de un cierto desorden temporal ausente en la novela. Esta está compuesta por cinco escenas ("Prólogo I", "Primer acto", "Prólogo II", "Segundo acto" y "Epílogo") que juegan a una contraposición de espejos, donde cada prólogo anticipa y avisa sobre el acto que viene a continuación. Así como la obra entera es un reflejo de la obra de Mann y, en sus escenas, jugará a poner al pasado en el presente (lo veremos). Esa lógica guía nuestro análisis, que se dividirá en dos 'reflejos' y un 'epílogo' (los tres siguientes acápites). En el primer reflejo, se examina la lógica contradictoria del Padre (ese que marca en el sujeto la Ley, diría Lacan).[12] En el segundo, se evidencia una primera posible salida de este dilema de relaciones: la locura ocasionada por la pasión. Finalmente, el epílogo marca el tono trágico, de no solución ante este *sin salida*, lo que da pie al estudio de las obras de Eid y Bustillos.

---

10 Entrevista a Percy Jiménez realizada por el autor (2024).

11 Percy Jiménez, "Los B. Apolíticas consideraciones sobre el nacionalismo. Vol. I", en *Obras selectas*, Intersecciones, La Paz, 2025, p. 176. Los diminutivos son referencia a los expresidentes del periodo neoliberal, Gonzalo Sánchez de Lozada, quien gobernó dos veces, entre 1993-1997 y entre 2002-2003; el general Hugo Banzer Suárez, quien, aunque fue un dictador militar entre 1972-1979, fue elegido democráticamente para el periodo de 1997-2001; y Jaime Paz Zamora, presidente entre 1989-1993.

12 Jacques Lacan, *La familia*, trad. Víctor Fishman, Argonauta, Buenos Aires, 2020, p. 46.

2.2. Primer espejo. Las contradicciones paternas

Ya decíamos que cada prólogo se relaciona con el acto al que antecede. Por ejemplo, el "Prólogo I" cuenta, en voz de Thomas, la historia (también incluida en la novela de Mann) de la abuela que defiende sus cubiertos de plata de un regimiento miliciano. (Lo que posiblemente hace referencia a la Revolución del 52 y posiciona a esta familia en un lugar "no revolucionario"). En cualquier caso, hay una importante variación en relación con la novela de Mann que parecería indicar hacia dónde se dirigen las transformaciones de sentido. En la novela, la abuela necesita de la ayuda del sacerdote del pueblo para defenderse de los militares.[13] En cambio, en Jiménez, ella sola ¡y "en quechua"! se defiende sin problema del capitán.[14] ¿Estamos ante transformaciones políticamente correctas que "empoderan" a la mujer e "indigenizan" el mundo? No, sino que evidencian las contradicciones de una familia concreta: pues, a pesar de venir de ese mundo femenino y quechua, los herederos son varones guiados por una lógica mercantil y racista.

Esto es evidente en el "Primer acto", donde vemos un banquete poco después de la muerte del padre de la familia Buddenbrook, Jean. Los asistentes son aquí la Consulesa (la madre de Thomas),[15] Thomas, sus hermanos (Christian y Tony), los pretendientes de Tony (Permaneder y Grünlich) y, finalmente, Hanno (el hijo de Thomas). Un banquete similar sucede en la novela de Mann, en el capítulo ocho de la octava parte: se trata de la última Navidad en la que la madre de Thomas está presente, pues poco después, en la novena parte, fallece. ¿Por qué elige Jiménez este espacio de la novela? ¿No había espacios más fecundos para llenar de vínculos políticos y sociales como hace nuestro autor orureño? La respuesta viene del libro de Mann. En él, la Consulesa se siente la

13 Thomas Mann, *Los Buddenbrook. Decadencia de una familia*, trad. de Isabel García Adánez, Edhasa, Barcelona, 2008, pp. 33-35.

14 Percy Jiménez, "Los B. Apolíticas consideraciones sobre el nacionalismo. Vol. I", en *Obras selectas*, p. 147.

15 Se mantiene la mayúscula en Consulesa, por ser este el nombre del personaje.

"responsable de que la velada transcurriese con la dignidad que merecía", para recordar a su fallecido esposo.[16] Esta solemnidad se mantiene durante toda la narración manniana, hasta que hace su aparición, tras casi haber olvidado que era Navidad, Christian. Este hijo problemático, el menos empresario de la familia, será el primero en hablar tras una larga descripción de coros y bailes, y se fijará en el regalo que ha pedido el pequeño Hanno. ¿De qué se trata? De un teatro en miniatura: "¡Hala, esto sí que es bonito!", le dirá, "¿Cómo se te ha ocurrido? ¿Es que ya has ido al teatro alguna vez? […]. Y ahora quieres repetirlo tú, ¿verdad? Imitar lo que viste, poner en escena tus propias óperas…".[17]

Quizás por ese gesto, el de la imitación del otro, típica del imaginario que –desde la lectura barthesiana– es espacio de conocimiento sobre el deseo, que Jiménez elige esta escena, para –como Hanno con su pequeño teatro– hacer su propia ópera a partir de la que él leyó en Mann. El orureño transforma este banquete más o menos solemne en un espacio de reflejos, de imágenes. Y estos reflejos críticos trastocan a la Ley, al falo, pues ponen en escena al Padre con todas su contradicciones y violencias: Thomas recuerda cómo en el "primer día que comencé a trabajar en la compañía, mi padre me dijo: 'Hijo mío, atiende con placer tus negocios durante el día, pero emprende solo los que te permitan dormir tranquilo durante la noche'".[18] Mientras que Christian, a manera de susurro para el público, recuerda: "A mí me dijo: estimado, aquí tienes tu pasaje".[19] Exiliado en Londres, en Cochabamba y en Argentina, el Christian de Jiménez hace mucho más visible el trato diferenciado para los hijos que el Christian de Mann (pues este también se va, primero a Londres y luego a Chile, aunque de forma más voluntaria que en la obra de Jiménez).

Este recalcar las faltas y contradicciones del padre y del Padre, en esta parte de la obra, cobrará aún más fuerza con la presencia de

16 Thomas Mann, *Los Buddenbrook*…, pp. 627-628.
17 Ibídem, pp. 636-637.
18 Percy Jiménez, "Los B. Apolíticas consideraciones sobre el nacionalismo. Vol. I", en *Obras selectas*, p. 153.
19 Ibídem, p. 154.

los dos maridos de Tony: Grünlich y Permaneder. En la novela, el primer caso es realmente escandaloso: Benix Grünlich, un comerciante de cebada en Hamburgo, que aparece en la tercera parte de la novela y que, tras visitar a los Buddenbrook, se "enamora" de Tony y rápidamente pide su mano. Asqueada ante la propuesta, al inicio, ella se niega y se va, a pedido de su padre, a Travemünde, a ver el mar. Ahí se enamora de un joven estudiante de medicina, Morten, sin ninguna riqueza, revolucionario y antipático ante la burguesía que lo deja esperando sobre "la roca" (pues ahí Morten esperaba a Tony cuando ella se iba con sus amigos de otra clase social, donde él no se sentía bienvenido). El padre de Tony, Jean, se ve muy molesto ante la negativa, pues él habría visto los libros de cuentas del pretendiente:

> ¡Ojalá encontrase algún motivo de peso por el que Tony pudiera decidir no aceptar este matrimonio! Pero no es más que una niña, […], tiene ganas de divertirse […]. Si acepta, habrá encontrado el lugar que le corresponde; se instalará en una bonita casa, como siempre ha deseado, y, sin duda, amará a su esposo en pocos días… Él no es un Adonis, ¡desde luego que no! Un Adonis no es…, pero, bueno, sigue siendo muy presentable […]. Ayer por la mañana, en una larga conversación que tuve con Grünlich, quien, desde luego, se mantiene firme en su propósito con verdadero tesón, vi sus libros de cuentas… Me los trajo para enseñármelos. Unos libros de cuentas, Bethsy, ¡como para enmarcarlos! Le expresé mi más sincera satisfacción al verlos […]. Su fortuna asciende a unos veinte mil táleros, y eso, obviamente, no es más que una base provisional, puesto que alcanza una hermosa media de ingresos anuales […]. En pocas palabras, como bien sabes, Bethsy, no puedo sino desear ardientemente este matrimonio que tan ventajoso sería para la familia y para la empresa.[20]

Finalmente, Tony se casa con Grünlich. Grave error del padre guiarse por los libros de cuentas, esa lógica mercantil, y no escuchar a su hija, pues –tras cuatro años de matrimonio y una hija de por

20 Thomas Mann, *Los Buddenbrook*…, pp. 140-141.

medio– Grünlich caerá en la bancarrota y Tony tendrá que ser rescatada por su padre. Él, al ir a Múnich a recogerla, descubre que hace cuatro años había sido estafado: Grünlich se había casado con Tony para usar su dote para pagar deudas anteriores, sus libros habían sido falsificados para convencerlo y él nunca había sido un buen negociante, sino un fraude. El error atormenta a Jean hasta el final de sus días.

En la obra de Jiménez la situación es la misma, empero aquí veremos una noción temporal particular: esas escenas del pasado se representan dentro de la obra usando a personajes ahí presentes y Jean, por supuesto, es representado por Thomas (no solo porque el mismo actor *haga de*…, más radicalmente, Jiménez mantiene el nombre de Thomas que *habla por* Jean). Es decir, la voz del pasado es actualizada en el presente: el pasado se repite, se revive sin fin, pero por una cuestión estructural. Básicamente, el uno es el mejor actor para hacer del otro porque Thomas es el equivalente estructural de Jean. El ojo crítico de Jiménez nos señala que posiblemente el hermano mayor cometería los mismos errores que el padre y que el tiempo pasa, lastimosamente, en vano. Es la lógica fálica, conservadora, que no acepta ninguna variación.

Habrá que aumentar que todo esto será la primera capa de una segunda capa que transforma la novela de Mann, dotándole de un nuevo contenido: el de la Bolivia de las décadas de 1970 hasta 1990 y el retrato que ahí se hace de determinada clase social. Quizás por eso, la crítica Mabel Franco leyó, ahí donde dice *Los B.*, "los bolivianos";[21] y nosotros, de la mano del *Matías, el apóstol suplente*, de Julio de la Vega, podríamos decir "los boludos". Es decir, que la contradicción de estos personajes y su lógica de beneficiarse ante el sufrimiento del otro, implica una ceguera social, una *boludez*. Por ejemplo, a Grünlich lo habría ayudado la desdolarización y la creación del boliviano como moneda nacional. Y, aunque en la obra no se explica por qué, uno se imagina que al subir el precio del dólar y bajar el del boliviano, Grünlich se vería beneficiado en

21 Mabel Franco, "Invitados a ser parte de *Los B.*", *La Razón*, La Paz, sin más datos (recorte de periódico conservado por Percy Jiménez).

sus pagos de deudas (contraídas, por ley, en la moneda nacional). Es decir, es de una clase social privilegiada que puede guardar dólares bajo el colchón. Mientras que Permander, a quien se le amenaza con que se irá con "el testamento bajo el brazo", se lo pinta como posible katarista por criticar la medida, por escribir poesía y por haber estado en la cárcel (no sabemos por qué motivo); sin embargo, habrá que decir que luego es él el que elogia la religión y las autoridades militares.

De esta manera, se evidencian las contradicciones de ese linaje paterno que, aunque viene de lo quechua, es racista y, aunque viene de la pobreza, es clasista. La crítica a la figura del Padre, entonces, entrecruzada con este contexto nacional, nos mueve a la crítica al Gobierno. Sin embargo, la mirada ante esta Ley, ante el Padre y lo Simbólico, es pesimista en esta obra; parece aceptar, de la mano de Lacan, que se trata de un *sin salida*.[22] Es decir, ese linaje o esa 'diosa' de una época pone a todos a jugar una neurótica novela familiar; lo veremos.

2.3. Segundo espejo. La primera falsa salida ante el Padre: el delirio, la muerte

Todo lo que veníamos diciendo se complementa con un gesto que podríamos bien llamar architextual. Pues, si para Genette, decíamos, la architextualidad se trata de la crítica o puesta en crisis de las nociones taxonómicas de género, aquí esto se da en el paso de un género (el narrativo) a otro (el dramático). Mientras que el irónico narrador de Mann oculta información al lector "por decoro" o aumenta un sutil adjetivo para señalar su posición, en Jiménez este se explicita con inteligencia al poner en este papel a todos los personajes en distintos momentos de la obra. Esto a través de dos modos: mediante la didascalia "al público" o mediante la disposición visual de los diálogos en la página. Por ejemplo, en:

22 Jacques Lacan, "Siete clases sobre *Hamlet*", en *Seminario 6. El deseo y su interpretación. 1958-1959*, Paidós, Buenos Aires, 2015, pp. 381-383.

Imagen 1

PERMANEDER.- (*A Thomas*). Santo cielo, ese hermano tuyo es tan gracioso. El otro día cuando nuestro ilustre general daba su discurso, él no paraba de reír a carcajadas, como si tal cosa fuera el mejor chiste que jamás haya escuchado.

HANNO.- (*Al público por Consulesa*). Los rezos de la abuela son cada vez más largos, se toma el pulso, se mide la temperatura, combate la tos… Pero si los síntomas no mienten, ambos lóbulos están infectados.

Fragmento de "Los B. Apolíticas consideraciones sobre el nacionalismo. Vol. I", en Obras selectas, La Paz, Intersecciones, 2025, pp. 193-194

Este texto (imagen 1), además de mostrar el procedimiento visual de Jiménez, marca con claridad los dos ejes sobre los que se mueven tanto el "Prólogo II" como el "Segundo acto". Pues ambos se centran, por un lado, en el repliegue de la familia que pasa por las muertes de la Consulesa, Thomas, la empresa y Hanno, en ese orden; y, por otro, en el tono de desvarío que va a ir apoderándose de algunos de los personajes y les va a permitir, al menos desde la locura, salir de la Ley del Padre. ¿Quiénes son los dos personajes que logran esta salida y qué tipo de salida es? Una falsa salida, ensayada aquí por Christian y Hanno, esos dos amantes del teatro, cuyo tema es recuperado en el "Segundo acto":

CHRISTIAN.- (*A Hanno*). ¡Anoche fui al teatro!

HANNO.- Es verdad, lo había olvidado. Qué suerte que tienes. A mí los exámenes me tienen aquí encerrado. ¿Y cómo fue? ¿Lindo?

CHRISTIAN.- ¡Uff! De esas obras que dan calambre, ¿ubicas? Y que después de salir del teatro no quieres hacer nada más que meterte en cama.

HANNO.- Te entiendo, estamos en lo mismo… Tengo que estudiar, pero la cama…

CHRISTIAN.- Entonces no sabes nada de monetaria…

HANNO.- No.

CHRISTIAN.- Y, por tanto, nada de internacional, ni de historia…

HANNO.- No.

CHRISTIAN.- No te preocupes, no sirven de nada. Por eso somos camaradas de armas.[23]

Aquí hay, de hecho, un cambio radical en relación a la novela de Mann. En ella, aunque Christian ama el teatro profundamente, su consejo para Hanno es el siguiente:

> Mira, niño, deja que te dé un consejo: haz el favor de no pensar demasiado en esas cosas, ¿me oyes? El teatro… y ese tipo de cosas… todo eso no va a ninguna parte, haz caso de tu tío. Yo siempre me he interesado demasiado por esas cosas y, como ves, no he llegado demasiado lejos. He cometido graves errores, ¿sabes?[24]

Es decir, Jiménez transforma la visión del arte que estos dos personajes tienen, la pasión los domina y por ella salen de la Ley: Christian acaba "en el Holiday Inn Gran Pacheco", es decir, en el manicomio,[25] anulado, así como en la novela, y Hanno muere. Sin embargo, esa pasión es la que –en Jiménez más directamente que en Mann, quien justifica esa locura por la hipocondría del personaje– los lleva a este "afuera" (y esa quizás es una posibilidad que se podría ensayar en otras obras). Al igual que Hanno que, poco después de que su tío esté tratando de recordar su juventud, sin poder lograrlo, fallece hablando también sobre la mente, la memoria: citando una novela boliviana, gesto de ese amor. Falsa salida, la de la locura o la enfermedad, pues en ambos casos lleva a un encierro sin retorno: el psiquiátrico o la muerte, en ambos, una suspensión de la vida. Ante el padre o el Padre, estos personajes no tienen una escapatoria.

---

23 Ibídem, p. 204.

24 Thomas Mann, *Los Buddenbrook*…, p. 637.

25 Aquí hay una referencia al psiquiátrico más famoso y antiguo de Bolivia. Se trata del Instituto Nacional de Psiquiatría "Gregorio Pacheco", fundado en 1884 en la ciudad de Sucre. Percy Jiménez, "Los B. Apolíticas consideraciones sobre el nacionalismo. Vol. I", en *Obras selectas*, p. 204.

2.4. Epílogo: el *más allá* de Tony

Aunque el linaje paterno parezca acabado, se intuye que algo continúa… Ya la Consulesa nos hacía saber que lo que muere no ha desaparecido: a lo largo de la obra ella habla con los muertos y le dice a Hanno que es posible hacerlo. Este gesto lo hallamos en toda la trilogía de las *Apolíticas consideraciones sobre el nacionalismo*. El Padre, como un espectro, sigue caminando por la dramaturgia de este autor, criticado pero triunfal. Lo intuimos cuando Tony finaliza la obra con el siguiente monólogo:

> Dicen que hay un más allá, pero hay horas que no tienen consuelo. En esos momentos uno llega a dudar de todo. La vida, ya lo ven, ¡rompe tantas cosas en nuestras entrañas! ¡Destruye tantas creencias! ¿Un más allá…? Si fuera posible…
>
> Aquí estoy por última vez. Vine a buscar unas cosas, algunos recuerdos que no quiero perder. Buenas noches…[26]

Invento "original" de Jiménez, pues no proviene de la novela, cierra con dos temas centrales: con esa pulsión de la vida que, aquí, se retrata como destructora, como ese tiempo –ese Padre– que avanza innegociablemente y hace que todo se corrompa. Ante eso, la memoria. Más que la memoria, diríamos –quizás– el arte. Pero, como vimos con Hanno y Christian, ¿un arte que no logra estar a la altura de la lógica mercantil, un arte que no salva y solo enloquece y enferma? No sabemos la respuesta. Vamos más allá de ese más allá, pues esta voz femenina susurra otras voces que son las que vienen: las de Eid y Bustillos…

3. *Príncipe*: el fantasma del Padre

3.1. Un nuevo Hamlet boliviano

Príncipe, obra escrita por Claudia Eid, es también una obra hipertextual con una particularidad: retoma discursos cercanos a la

26 Ibídem, p. 207.

crítica y a la teoría, incluso mucho más que del propio texto literario del que ellas surgen. Esta relación con la crítica es evidente en otras obras de la autora como *A Lucrecia* (2017), obra metatextual, en la que un hombre y una mujer discuten si Shakespeare, en *La violación de Lucrecia* (*c.* 1594), fue ético: ¿revictimizó a la víctima?, ¿justificó la violación?, ¿fue aprisionado por su tiempo o fue más allá de él? Para Eid, escribir es leer y viceversa. Por ello, la forma de entender las relaciones transtextuales en *Príncipe* es, quizás, más sutil que la de Jiménez, pues no juega al pastiche, sino a contar una historia similar a la del *Hamlet* (*c.* 1599) de William Shakespeare. Eid transforma radicalmente su hipotexto, construyendo un personaje cuya voz y lenguaje son diferentes a los del famoso autor británico.

Y es que, en Eid, la voz de este Príncipe (sin otro nombre) es central: toda la obra pasa por ella y todas las voces se pervierten ahí. Él se vuelve el eje o narrador del relato y, aquí, también pasando por cierta architextualidad, los géneros (literarios, pero también sexuales, desde la gramática y la construcción de lo femenino/masculino) se ponen en crisis. Por ello, Eid no retoma a Shakespeare textualmente, con excepción de una sola cita de la obra original: "Hazte pedazos, corazón mío, que mi lengua debe reprimirse".[27] La cita elegida es precisa, pues define el acercamiento de la autora ante el original: lo hizo "pedazos", como diría Katy Bustillos en relación al nombre del elenco de Claudia –El Masticadero–, lo masticó para vomitarlo, regurgitarlo, digerirlo o, en fin, transformarlo con violencia. El lenguaje se volvió más moderno y sintético. El corazón fue lo que se retomó de Shakespeare, es decir, un dilema ético, que es también el de la represión (de la lengua, por el lenguaje podríamos decir, eso que nos antecede): el del sujeto ante su objeto de deseo (diría Lacan, lo veremos).

De tal forma, la obra se compone de seis escenas que relatan el momento en que el Príncipe debe "asesinar por un asesinato",

27 Shakespeare citado en Claudia Eid, "Príncipe", en *Obras selectas*, estudio introductorio de Katy Bustillos y edición de Camilo Gil Ostria, Intersecciones, La Paz, 2024, p. 249.

pasando por una guerra incitada por la muerte del padre, hasta una batalla entre el Príncipe y el fantasma que lo atormenta. En ese sentido, el Padre está aquí incluso más presente que en Jiménez, pues al estar muerto está en todos lados: "Aún muerto, tu poder sigue a través de mis manos, de los ojos de mi madre, de la conciencia de tu pueblo".[28] Por ello, nos preguntaremos qué significa la presencia del Padre en las tres primeras escenas de la obra y, finalmente, su influencia sobre el sujeto en las últimas tres escenas. Pues en ese proceso veremos cómo el sujeto juega a escapar –sin éxito– del falo, de ese significante mayor del psicoanálisis que necesitaremos poner sobre la mesa para seguir con los hilos planteados por estos autores.

3.2. La segunda falsa salida ante el Padre: la fragilidad olvidadiza de Hamlet

Hamlet ha tenido una larga tradición crítica que, según Freud leído por Lacan, ha caminado en dos vías diferentes. La primera vía, que habría sido inaugurada por Goethe y Coleridge, lee la obra como un "tipo de hombre" incapaz para la acción por "el desarrollo excesivo" del pensamiento. Ante ellos, Lacan señala que bastaría decir que Hamlet sí es capaz de acción, que mata a Polonio sin dudarlo, que pelea con Laertes en la tumba de Ofelia… La segunda vía, en cambio, que habría sido introducida por Loening, plantearía la obra como un dilema social: el reto de Hamlet es convencer a todos de la culpabilidad de Claudio, de su legitimidad de heredar él el trono, de la pecaminosidad de su madre… Con precisión, Lacan dice que no hay muchos argumentos a favor de Loening, pues la obra no parece plantear dudas sobre la culpabilidad de Claudio o la legitimidad de Hamlet. Es por esto por lo que el psicoanalista francés, de la mano de Freud y de Jones, introduciría una tercera vía, la vía analítica.[29]

---

28 Ibídem, p. 253.

29 Citado en Jacques Lacan, "Siete clases sobre *Hamlet*", en *Seminario 6*…, pp. 263-284.

Esta partiría del siguiente dilema: "aunque el sujeto no dude ni por un instante en tener que llevar a cabo su cometido, este le repugna por alguna razón ignorada por él".[30] Por ello, para Lacan, el dilema de Hamlet sería el del sujeto ante el falo, ese deseo que le viene de otro y que al estar presente no permitiría al sujeto ninguna satisfacción y, más bien, amenazaría con dejarlo castrado. ¿Cómo se entiende el falo? Lacan explica, en su *Seminario 6*, que se trata del deseo incontrolable que "hace crecer, hinchar"; es lo omnipotente, acarreador de vida. Es eso que porta el Padre que, en tanto Simbólico, mandaría sobre el sujeto, pues este tendría miedo de quedarse sin falo, aunque portarlo tampoco llevaría al goce, más bien lo imposibilitaría. Tony, como vimos en la obra de Jiménez, lo define sin querer con precisión al final de *Los B*. Este concepto se relacionaría de forma distinta en los hombres y en las mujeres, pues ellas no podrían portar el falo, sino *serlo*. De hecho, en *Hamlet*, para Lacan, los dos grandes falos serían Ofelia y la madre: ambas dadoras de vida. Sin embargo, esa vida sería *condenada* por Hamlet, pues él tendría una mirada trágica ante ella: su padre, el bueno, va al inframundo, ha sido castigado. Es decir, no hay salvación para nadie. Por ello, Hamlet querría "golpear", matar al falo, en Claudio, en Polonio, en Ofelia…, pero sin ningún resultado, pues el falo sería una sombra y no pararía de moverse ante el sujeto dispuesto a atraparlo.[31]

He ahí la primera variación de Claudia Eid, ella no juega a atrapar el falo, sino a escapar de él sin por ello escapar del deseo y goce (movimiento aparentemente oximorónico o místico: ¿cómo escapar de la vida y acercarse al goce?). Para ello, no se escatima ningún esfuerzo, pues, si se quiere, el Príncipe juega con todas las interpretaciones del *Hamlet* shakesperiano. Se acerca estratégicamente a la primera interpretación de *Hamlet* mencionada por Freud cuando entra en muletas a la escena y hablando en "lenguaje inclusivo" ("yo, tu hije"), con un cuerpo incapacitado, muestra sus dificultades para *actuar*. La puesta en escena extrema aquello que

30 Ibídem, p. 282.
31 Ibídem, pp. 285-391.

ya está en el texto. Pues, si en la escritura se marca al personaje con cierta timidez, cliché de quien piensa demasiado: "Perdón, es que estoy nervioso", en lo escénico la historia parece pender de un hilo entre los susurros, tartamudeos, y la tímida lentitud de la propuesta.[32] De igual manera, la segunda lectura se trabaja en ambos formatos. Pues, si desde el inicio del texto se refuerza la segunda lectura (social), con cierta variación (este Príncipe no quiere ser príncipe, pero sabe que *debe* serlo: "Solo trato de cumplir. / Perdón si no estoy cumpliendo"), en la puesta en escena el hermoso cuerpo masculino y el cabello largo y trenzado del actor (Ariel Hurtado) le dan cierta apariencia andrógina que potencia su "no encajar" en la Ley.[33]

Este Príncipe, como el Hamlet original, no sabe qué desea. Sin embargo, cegado por el falo, piensa que la respuesta está en el Otro que, ajeno a él, le da mandatos de vida, le indica qué es lo que debe desear. No solo hay aquí una diferencia con Lacan, pues ahí el sujeto nunca recibe una respuesta, mientras que aquí el personaje sí recibe respuestas. Además, estas le llegan de la voz de su padre, casi indiferenciable del Padre, ese portador del falo que, incluso muerto, sigue significando ante el sujeto: "Es raro hablar con un fantasma. / En realidad creo que imagino que sigues vivo y me dices el tipo de cosas que decías. / Como 'Para ser un hombre duro debes hacer deportes y competir y servir'".[34] Pero el Príncipe sabe que hay algo en ese deseo ajeno que no le pertenece y no lo asimila. La obra es una puesta en escena de un ejercicio de resistencia.

Por ello, el cuerpo y el lenguaje del Príncipe parecen en franca oposición a los deseos sociales que provienen del padre muerto, lo que se evidencia en las primeras dos escenas. "Si estuvieras vivo no haría nada de esto", nos señala este Príncipe que queda paralítico y, de tener que andar en muletas, deja de sentir sus piernas. Ante esos que "esperan callados a que vaya a matarlo [al asesino de mi padre]",

32 Claudia Eid, "Príncipe", en *Obras selectas*, p. 247.
33 Ibídem, p. 249.
34 Ibídem.

él les responde que es "muy frágil".[35] Pronto, esta fragilidad toma un rol ético: la muerte del padre debía "servir para el enfrentamiento, / para tener más territorio". La fragilidad del Príncipe toma sentido, deviene una manera de rebelarse contra el Padre cuyo "poder sigue a través de mis manos, de los ojos de mi madre, de la conciencia de tu pueblo", [36] de plantear una ética de resistencia ante la guerra. Esta es una salida ética que no solo aparece en esta obra de Eid, sino también en *Morir de amor* (2024), esa comedia de *cabaret* donde dos drags cuentan sus desamores. Y el enamorado, ya lo decía Barthes, es siempre frágil:[37] como se dice en la obra, es el que siempre se deja ganar, acepta el rol del que pierde, del que se rinde ante el otro. Se trata entonces de una ética del *desempoderarse* (diría María Galindo),[38] que desplaza lo biológico y los discursos de género de las ONG, para recordarnos ese arte de la entrega.

En ese sentido, también aparece la tercera vía de interpretación, pero, a diferencia de lo que se plantea en Lacan, no sería la única vía válida, sino como un complemento de las otras, donde el falo está en movimiento, en la mirada de ella, en las manos de aquel. Es decir, el propio Hamlet se sabe también poseedor del falo, del poder, pero esta posición lo importuna. Él no quiere más territorios, no quiere ninguna guerra, no quiere ser deseado ni ser rey; el tercer lugar, el del Príncipe, el de la fragilidad, es el único que puede soportar. En esta tercera vía, sin embargo, esa fragilidad se enlaza con el deseo: ¿qué desea? La pregunta guía la obra de Eid y la primera respuesta parece ser no desear lo mismo que su padre, olvidarlo.

Quizás por eso, al final de la tercera escena, el Príncipe señala una posibilidad de salida ante el dilema del falo que, como dijimos, en Lacan es un *sin salida*, un espacio donde uno no conseguirá satisfacción. En Lacan no hay goce posible, pero en Eid, quizás no

35 Ibídem, pp. 250-251.
36 Ibídem, pp. 252-253.
37 Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Éditions du Seuil, Paris, 1977, p. 198.
38 María Galindo, *Feminismo bastardo*, prólogo de Paul Beatriz Preciado, Mujeres Creando, La Paz, 2022, pp. 170-172.

en esta obra, pero sí en posteriores, el goce se presenta, asoma el rostro. Por ello, aquí se ensayan, a manera de simulacro, salidas. Para este Príncipe el escape sería no solo ser frágil de cuerpo, sino también de memoria, convencerse de que su padre, el falo, no existe, olvidarlo:

> Dejo de verte porque no estás aquí.
>
> Dejo de escucharte porque ya no te soporto.
>
> Yo debo reposar y dejar de hablar con fantasmas, porque los fantasmas no existen.
>
> No existes.
>
> No quiero que existas.
>
> Estás muerto.
>
> Y estoy delirando, necesito reposar.[39]

3.3. La tercera falsa salida ante el Padre: la pregunta de Ofelia

Lastimosamente, este "tratar de convencerse" del Príncipe fracasa. Y es que, pronto, en la cuarta escena, Ofelia, en tanto falo, lo pondrá a él mismo en lugar de portador del falo. Esta es la única aparición del famoso personaje shakesperiano: "Despierto y ella me está mirando. / […] / Miro alrededor, no hay fantasma. / ¿Ella es un fantasma?".[40] La pregunta del Príncipe establece de entrada un ambiente: el del recién despertado, el de la frontera entre la realidad y la ficción, el del imaginario. Por eso ella es un fantasma, lo que también sucede en la obra shakesperiana, a decir de Lacan:

> Ofelia se sitúa en el nivel de la letra *a*. Esta letra está inscripta en nuestra simbolización de un fantasma, siendo el fantasma el soporte, el sustrato imaginario del deseo, en la medida en que este se distingue de la demanda y también de la necesidad.[41]

39 Ibídem.
40 Ibídem, p. 254.
41 Jacques Lacan, "Siete clases sobre *Hamlet*", en *Seminario 6*…, p. 343.

Este espacio, ocasionado por Ofelia, quien en la puesta en escena de Eid no aparece, permite entrar en otro tipo de lenguaje. Así es que ella no le recuerda sus responsabilidades en relación con esta trágica vida, donde solo vive quien mata y la máxima es vivir a pesar de todo, sin ética ni reflexión, sino que va a utilizar otra forma enunciativa: "¿Lo vas a hacer?, me pregunta". Sin embargo, el Príncipe no capta este nuevo lenguaje y responde como un futbolista tratando de desestabilizar al oponente en la cancha, cayendo en la trampa y delatándose portador del falo, pues le dice: "Soy un príncipe deseado, me voy cuando quiero, dejo a quien quiero". Entonces Ofelia cae con él, de la pregunta pasa a la afirmación, quizás evidenciando una tercera salida posible ante este dilema ético:

> No debes hacerlo. Me cansan las muertes. […]. Soy capaz de matarte, de matarme para no ver lo que sigue. […]. Metí mi cabeza en el horno unas cuantas veces. No fue por ti. Tomé muchas pastillas unas cuantas veces. No fue por ti. […]. Porque solo esa muerte puede hacerte rey. No estoy segura contigo. Mi muerte puede ser romántica. Tu rechazo puede ser romántico. Si muero por tu rechazo puede ser muy romántico. ¿Quieres ser romántico conmigo?[42]

Varios temas debemos analizar aquí: el de la muerte, el del romanticismo de Ofelia y, luego, ese regreso al lenguaje ya no afirmativo, sino interrogativo. En primera instancia, la muerte es –para Ofelia– una salida a ese falo que lo arrasa todo a su paso en busca de la "vida", de sus objetos de deseo. No solo para ella, quien –ya lo sabe de antemano el lector– es una suicida, sino para el propio Hamlet. Esto ya va más allá de Lacan, pues, si para el psicoanalista ella solo *es* eso de lo que el sujeto (Hamlet) está privado, aquí es también la invitación a romper esa privación. Sin embargo, esa falsa salida, que parece ser vía de apertura, quizás en algún discurso metafísico o católico, se delata a sí misma aquí y no en Shakespeare, pues solo la distancia histórica permite catalogar esta salida con el término adecuado: es una salida *romántica*, lo que también nos permite releer a Hanno y a Christian, en *Los B.*, con esta categoría.

42 Claudia Eid, "Príncipe", en *Obras selectas*, p. 253.

¿Qué quiere decir esto? En la lectura del filósofo francés Gilles Deleuze (1925-1995), en su libro *Lógica del sentido* (1969), él establece que el romanticismo es un "tiempo cerrado e infinito", sin fondo, donde todo se ha mezclado y termina siendo un igual indistinguible. Se podría caer en esto cuando un deseo suicida, depresivo, drogadicto o fascista, estalla para hundir al sujeto.[43] El suicidio, entonces, sería solo otra victoria del falo, ahí donde la vida ha sido tanta que no se ha soportado a sí misma y el sujeto ya no puede volver atrás, ha muerto. Sin embargo, esta salida no es una imposición desde Ofelia.

Es ella la que cambia el tipo de enunciación con el que todos los otros personajes de la obra se dirigen al Príncipe y de la afirmación pasa a la interrogación nuevamente: "¿Quieres ser rey? / Es la primera persona que me pregunta eso. No respondo. Intento mover mis piernas. […]. Me desespero por salir corriendo. No quiero verla".[44] Más allá, entonces, de la crítica a esta "mujer loca" o romántica, que se mataría por amor a pesar de decir lo contrario, habría aquí un hermoso gesto de libertad ante el falo: el de la pregunta por el deseo. Se escapa de la lógica del falo que sería la de un lenguaje afirmativo, que avanza; mientras que la pregunta suspendería aquí el tiempo, lenguaje por esencia imaginario, de la posibilidad. Por eso, la pregunta causa incomodidad en el Príncipe. Escucharse a sí mismo, escuchar sus deseos, es difícil, da miedo, pero también es un gesto de provocadora hermosura. Lo digo porque pasa también por el lenguaje: se acerca y le da forma a ese lugar *indeciso* de Thomas Mann y de Percy Jiménez, de quien no sabe cómo situarse y, antes de afirmar algo, lo duda.

3.4. Epílogo: El combate con el fantasma, la victoria del Padre

El Príncipe de Claudia Eid parece no escucharse ni a sí mismo, ninguna salida le sirve: no puede fingir demencia, no quiere morir y tampoco es capaz de preguntarse sobre su propio deseo. Todo

43 Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*, trad. de Miguel Morey, Editorial Planeta, Madrid, 1994.

44 Claudia Eid, "Príncipe", en *Obras selectas*, p. 255.

esto lo lleva a caer en un laberinto que, a pesar suyo, lo conduce al lugar del que estaba tratando de escapar. Así, la quinta y la sexta escena muestran al sujeto al frente de una batalla; pero, más allá de una guerra real (para expandir los territorios), se trata de un escenario Simbólico. Habrá que decir que parece, al ser instado por su padre a ir hacia el combate, que el Príncipe sabe lo que desea: "Te enerva que no haya aprendido a matar, te saca de quicio mi cabello, que sea capaz de besar a otro hombre, que sea capaz de no ser un hombre como crees que deben ser los hombres".[45] Sin embargo, ese deseo deviene o regresa luego a ser puramente opositivo, es decir, es solo el deseo de *no ser* (y no el de *ser*), a diferencia de la obra de Shakespeare, donde podrá exclamar "This is I, Hamlet the Dane".[46] Quizás porque este Príncipe no vive la muerte de Ofelia solo le queda este *no ser*, esta pura oposición. Pero incluso esta posibilidad termina siendo cenizas ante el camino por el que opta el Príncipe, el combate:

> Si tú y yo tuviésemos que enfrentarnos aquí y ahora, ¿me ganarías?
>
> Claro que me ganarías, siempre me ganabas.
>
> Tienes ventaja porque ya estás muerto.
>
> ¿O es eso?
>
> Aún muerto me puedes vencer.
>
> Me estás venciendo.[47]

Así, la potencia del padre se ve multiplicada en la muerte, un poco como en la novela *Dicen que Nevers es más triste* (2019), de la escritora y directora escénica española Angélica Liddell, en la que una mujer pierde a sus padres, pero la muerte de ambos se vuelve una "guerra interior" para ella, quien, como se ve en el epígrafe de este ensayo, siente haber nacido solo para el luto, para ser

45 Ibídem, p. 262.
46 William Shakespeare, *Hamlet*, act. 5, esc. 1, vv. 270-271, edición en línea de la fundación Folger.
47 Claudia Eid, "Príncipe", en *Obras selectas*, pp. 262-263.

solamente hija, en tanto marcada por sus antecesores: "en esa espiral absurda y hedionda de esta existencia" donde "un hijo […] en el peor de los casos acabará por ser padre".[48] Como ella, el Príncipe nos avisa que será vencido, que siempre termina siendo vencido, como el personaje de Liddell, que dice que "delante de ti se me caerá la espada, siempre se me caerá la espada".[49] Aun así, quiere enfrentarse. Por eso este combate no le permite escapar del lugar de portador del falo y, peor aún, lo condena a este para siempre:

> La fantasía de mi valentía quiere llegar hasta el final, hasta hacerte un corte más para dejarte de rodillas, un corte en la parte superior de tu pierna. Esperaría a que el dolor te deje sin aliento en el piso, pero con la suficiente fuerza para levantar el rostro y mirarme mientras meto mi espada directo en tu corazón.
>
> En ese momento levantas tu rostro y sí, me miras, pero una sonrisa cínica se dibuja en tu cara… Sonríes, estás a punto de morir, mi espada te está matando, y sonríes…
>
> Sonríes porque en este momento estoy siendo ese hijo que siempre has querido que sea, el hombre duro que es capaz de matar a su propio padre con una espada, una espada que tú me enseñaste a usar.
>
> Pierdo.[50]

Esta escena final es particularmente significativa: recuerda a ese Aquiles que, en el momento en que mata a Pentesilea, nota lo hermosa que es y se enamora. Solo que aquí se evidencia que, como dice el Príncipe al inicio de la quinta escena, todo esto "es una trampa" y él siempre estuvo enamorado del falo, quiere el falo. Además, Eid guiña el ojo a su lector y, aunque no ensaya todo el camino del imaginario (el de fingir demencia o el de olvidar), insinúa que estas posibilidades eran reales, pues escapaban de la lógica fálica, dejaban de prestarle atención. Es decir, antes de ser asesinado

48 Angélica Liddell, *Dicen que Nevers es más triste*, Ediciones La Uña Rota, Segovia, 2019, p. 381.
49 Ibídem, p. 306.
50 Claudia Eid, "Príncipe", en *Obras selectas*, p. 266.

por la espada, símbolo fálico, el Padre no sonreía, porque quizás sí creía perdido a ese hijo suyo. Pero, casi como en la muerte, todas las salidas se anulan tras el combate. Pues esta, la del encuentro frente a frente, coloca al falo en posición de inescapable, de todopoderoso. Esta omnipotencia, más allá de un juicio moral ("el falo es malo"), invalida al sujeto para tomar ninguna decisión (o ya la tomó) y, por tanto, castra su posibilidad de desear más que eso que el Otro le dice que desea. Mucho más, como ya señala Lacan, imposibilita al sujeto a cualquier goce que podría venir con ese deseo… "Pierdo inválido en el asfalto, pierdo fantaseando una ridícula valentía. / Pierdo teniéndote en mi cabeza castigándome".[51]

El tono trágico se evidencia finalmente y el sujeto cae ante el peso de la vida que lo lleva, paradójicamente, a vivir, pero *dejar de poder decidir* por sí mismo en esa vida: la voz del Padre castiga al sujeto (el superyó o la Ley, dirían los psicoanalistas). En otras palabras, el hijo (como sucede con Thomas en *Los B.*) ha ocupado el lugar estructural del padre. Eid, entonces, a pesar de matar al Padre e ir más lejos que Jiménez en esta vía, incluso habiendo señalado posibles salidas, no las experimenta (en esta obra). Su sujeto –incluso– deja de verse a sí mismo como humano y se autocalifica de "bestia"; el pesimismo aquí no pasa por un tema existencial, sino de posibilidades de vida, que en este caso se cierran una a una. Por ello, podemos finalizar este acápite diciendo que, si bien en Eid hay susurros sumamente lúcidos sobre cómo escapar a la lógica fálica, no se experimentan y no se concreta ningún goce. Por suerte, la autora, siempre muy crítica consigo misma, irá transformándose en sus siguientes escritos. Ya lo mencionamos, pero valga como ejemplo, *Morir de amor*, donde un juego lúdico y deseante se pondrá sobre la mesa.[52] Sin embargo, no hay tiempo para detenernos en él, pues esta obra se cierra con una sonrisa, que, aunque nada tiene de barthesiana, es el signo perfecto para pasar, entre risas, a ver el

51 Ibídem.

52 Véase sobre este texto la breve reseña: Camilo Gil Ostria, "La ética de la fragilidad: el arte de la voz en *Morir de amor*", *La Ramona Cultural*, 3 de octubre del 2024, disponible en: https://www.ramonacultural.com/contenido-r/la-etica-de-la-fragilidad-el-arte-de-la-voz-en-morir-de-amor/

estratégico juego que Katy Bustillos, retomando gozosamente las postas de Eid y de Jiménez, ensaya.

4. *La gallina asintótica*: el gozoso juego de salir para entrar[53]

4.1. La coreografía de la casa familiar: un baile más allá del falo

Katy Bustillos, quien en todas sus obras abarca el dilema familiar, en *La gallina asintótica*, traza sin duda una coreografía del deseo establecida por el sujeto que vuelve a entrar al lugar del que quería escapar y ese *volver a entrar* deviene salida. Esa coreografía transtextual (¡y transexual!) se da de inicio por la protagonista que aquí es Katy "que soy yo".[54] Es decir, el personaje se llama como quien firma la obra, este gesto encarna aquí una relación con el presente, señalado por el nombre del autor. Esto, más allá de ser un signo de compromiso político, es simultáneamente una vinculación con el pasado, con el linaje: con el relato bíblico. Cerca de lo sagrado de las escrituras y lejos de todo dogma, aquí se trata de hacer al propio cuerpo escritura, campo de libertad: en tanto el cuerpo es lugar de encuentro y transformación del pasado y el presente.

En *La gallina asintótica* esta relación es más explícita al tratarse de salir de la casa familiar donde Katy convive con Padre, Madre y Hermano. Familia, sin embargo, que busca –como en *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975)– escapar de ese "efecto de Naturaleza", planteando otra visión de familia, una que haya perdido su "familialismo": eso que te marca con "una raza, una clase", eso que te obliga a la convivencia por el lazo sanguíneo (el pasado, la tradición).[55]

---

53 Este acápite es una versión resumida y modificada de los capítulos 4 y 5 de mi tesis de licenciatura. Véase Camilo Gil Ostria, *Dinámicas de escritura y encierro*…

54 Katy Bustillos, "La gallina asintótica", en Camilo Gil Ostria, *Dinámicas de escritura y encierro*…, p. 106 (anexos).

55 Roland Barthes, *Roland Barthes por Roland Barthes*, traducción y prólogo de Alan Pauls, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2019, p. 25.

Por eso, en *La gallina asintótica*, la asíntota deviene adjetivo y, en su definición del *Diccionario de la lengua española*, es "Línea recta que se acerca indefinidamente a una curva, sin llegar nunca a encontrarla"; es decir, una figura que se puede leer bajo dos lógicas de relación (del pasado y el presente). 1. Una lógica donde nada se toca o contamina (las líneas son pura distancia que anula las diferencias y encuentros, la línea avanza y el pasado se olvida). 2. Una lógica del deseo, donde una línea se acerca y quiere entrelazarse con la otra: donde entre Katy, la que desea, y Katy, la que escribe, se establece un juego que permite gozar del propio deseo y que este ya no lleve a la muerte, sino *que decida volver a entrar al juego*, como el perverso, inagotable y gozoso.

Ambas lógicas en conflicto, que son finalmente la del falo lacaniano o de la sonrisa barthesiana –esa que sabe que el falo existe, pero ya no le importa, ya no gira alrededor de él y resignifica la potencia del imaginario–, se muestran en *La gallina asintótica* en su estructura circular: sus diecisiete fragmentos pueden dividirse en tres partes, cuyo contexto parece ser el encierro por la pandemia de COVID-19. La primera, del fragmento 0 al 7, presenta a los personajes y sus deseos. La segunda, del 8 al 12, muestra a la protagonista enfrentarse al mandato materno de cuidar a su hermano. Finalmente, en la tercera, del 13 al 0, se juega con la metamorfosis de los personajes: de padre a perro, de madre a árbol, de hermano a casa y de Katy a gallina-gallino. Última transformación marcada por el gesto final de escapar, pero entrando al mismo lugar. En este marco, que de nuevo es el de la tensión entre el falo y la sonrisa, cada vez más móvil y festivo, analizaremos las tres partes preguntándonos: ¿Cuál es la dinámica de esta casa, de esta familia y cómo afecta a sus deseos? ¿Cómo leer el deseo del padre? Finalmente, ¿cómo leer estas transformaciones y el final de la obra? Con todo ello, Bustillos pone a bailar al lenguaje, con esa su gallina que, con miedo y deseo, nunca se detiene.

4.2. De Katy a Jesús: el juego dichoso de la encarnación transformadora

Empecemos poco a poco. Aunque se trate de una obra sobre la familia, es interesante que Bustillos se aleje de toda simplificación

de la biografía. Ahí apunta el *dramatis personae* cuando dice: "Hermano, que no es mi hermano. / Padre, que no es mi padre. / Madre, que no es mi madre. / Katy, que soy yo".[56] Esta descripción establece un gesto amoroso. Hay un decir: a ellos no los puedo pintar, porque los amo y es imposible nombrarlos, pinto exclusivamente fantasmas que permiten que surja el espacio del deseo (como Ofelia, en la obra de Eid). Ese "no son" es un aviso al lector, para leer con ojos de amor. Faltan, en ese *dramatis personae*, los guiones que "pueden ser dichos por dos o más personas (o no personas también)".[57] Ellos ocupan la mayor parte de la obra y señalan una potencia del lenguaje: el poder ser dicho por cualquier voz. Esto es provocador, pues a lo largo de la obra no se sabe qué rol juegan: a veces parecen jugar el rol del narrador clásico, Dios, ese que dice y lo que dice sucede, el del Padre portador del falo; o, más amablemente, un narrador que cuenta lo que ve o, aún mejor, lo que imagina, el de la sonrisa. Ambas posibilidades, que seguirán siendo analizadas, permiten acercarse al deseo en la obra.

Pues no solo se juega con el deseo de Katy, sino que se reconoce que todos los otros personajes también desean (saben lo que desean y este deseo no les causa repugnancia, radical diferencia no solo con las anteriores dos obras, sino también con gran parte de la teoría que deriva del psicoanálisis). El fragmento "0" inicia con el deseo de Hermano como un aviso, una advertencia de lo que luego pasará: "Katy, alista tus cosas para irnos, para irnos ya, porque esta casa ya no es una casa".[58] No solo que el deseo de Katy todavía no es expuesto, sino que además ella buscará cumplir el de su hermano: desea conocer(lo) y para eso necesita poner su cuerpo en juego. Quizás por eso los guiones dicen:

> –Al principio de todo, está la puerta. La puerta de calle. La puerta que permite pasar de un lugar a otro, del exterior al interior.
>
> –Al principio de todo está el interior que se expulsa al exterior.

56 Ibídem.
57 Ibídem.
58 Ibídem, p. 107 (anexos).

–Luego están las otras puertas, las puertas del baño, del cuarto, de la cocina, pero al principio principalmente.

–Está LA puerta. La única puerta con llave.

KATY: Al principio están mis puertas.

–Al principio está ella.

[…]

–¿Por dónde piensas salir?

KATY: Por la abertura de mi hermano.[59]

En la cita, en primer lugar, vemos un dilema físico y concreto: la casa solo tiene una entrada y una salida –la puerta–. Estamos en el *sin salida* lacaniano metaforizado en objetos reales: la puerta está cerrada y la única llave es escondida por el Padre, ni siquiera la Madre tiene conocimiento de dónde está. Pero la cita es aún más provocadora, pues es una variación del inicio del *Evangelio de Juan*. Variación que pone al principio no la Palabra, sino la puerta y la puerta es aquí Katy ("ella"), pero la abertura es del Hermano. La transformación es provocadora porque Katy no se coloca, como Juan, en tanto enviado de Dios para esparcir la verdad, la luz: ese que es carne, o en griego, σὰρξ, carne en un sentido casi comestible. Se coloca a sí misma al principio, en el lugar de Dios, de la Palabra. Es decir, de eso que no se comprende y que solo en el proceso de escritura, de testimonio, se posibilita. Asistimos a la creación: como una actriz, Katy hace de su escritura σὰρξ, pero ya no solo en la escena, sino en la página (la obra no se puso en escena).

Un poco como era el sueño de Frenhofer, el pintor que inventa Balzac en su *nouvelle* titulada *La obra maestra desconocida*, que analiza George Didi-Huberman. Frenhofer buscaba el "encarnado", ese color mítico que imitaría el temblor de la vida, de la sangre, la piel y la carne.[60] Pero no cualquier vida, sino la vida de ese ser

59 Ibídem, p. 108 (anexos).

60 Georges Didi-Huberman, *La pintura encarnada*, traducción de Manuel Arranz, Pre-textos, Universidad Politécnica de Valencia, 2007, p. 24.

al que ama: deseo perverso que Didi-Huberman define como "la puesta en escena de un ritual que garantiza la repetición del deseo y la suspensión del *toque final*".[61] Sin embargo, este impulso de un deseo inagotable fracasaría en Balzac.[62] Pues, en palabras de Lacan, "no se puede mirar nada ni a nadie 'como lo que es', ni dónde está, ni de dónde viene".[63] Finalmente, Frenhofer se suicidaría al no haber logrado mantener su deseo perverso. ¿En Bustillos se repite este camino trágico ya trazado en Balzac o en Lacan o en las anteriores dos obras?

No, pues su gesto no es romántico y sabe que no puede mirarse como "lo que es", por eso la importancia de matizar y compartir el lugar divino con el Hermano, hacer de ese lugar posesión compartida. Bustillos reconoce el peligro de todo esencialismo, lo que se esclarece cuando la autora remite a este pasaje de Juan en su texto "Palabra hecha polvo. Sobre *Del polvo de las esquinas* de Laura Derpic".[64] En este texto, analiza cómo la obra de Derpic retoma el mito bíblico y lo resignifica al "soplar el sentido", esparciéndolo en "un arte del escándalo, que me deja sin palabras". Escándalo que se posibilitaría, tomando el fragmento de Juan, por lo siguiente:

> La doctrina católica-cristiana es esencialmente hablante, quiere lenguaje, es insaciable lenguaje, pasa por el lenguaje. "Al principio era el verbo […] y el verbo era Dios". […] Frente a esto, en *Del polvo de las esquinas*, de forma rizomática se junta a "Jesús" con "Mujer" con "Adolescente", y esto permite poner en jaque una historia ya conocida […].[65]

Bustillos así explicita un fuerte pensamiento estructural donde un *yo* puede resignificar a un *tú*. Así, Katy es resignificada por su

61 Ibídem, p. 77.
62 Ibídem, p. 115.
63 Jacques Lacan citado en ibídem, p. 76.
64 Katy Bustillos, "Palabra hecha polvo. Sobre *Del polvo de las esquinas* de Laura Derpic", *Zorro Antonio. Revista de la Carrera de Literatura*, n.º 15, La Paz (2021), pp. 54-55.
65 Ibídem.

Hermano. "Jaque" que Bustillos transtextualiza en relación a ciertas escrituras de la posmodernidad (sus "referencias" mencionadas en el texto son Barthes y Deleuze). No es casual que, siendo tales sus referencias y tal su lugar en la historia, la autora reconozca el falo lacaniano y sepa que "si es que se van. Si es que alguna vez se van", "Solo quedará él [el Hermano]".[66] Es claro que aquí el Hermano es un análogo del falo, pues, como él, se lo describe en constante crecimiento y con la posibilidad de aplastarlo todo. Por lo tanto, quedarse en la casa familiar, encarnar, no es inocente: es ponerse en relación con los otros y sus deseos. Es oponerse a la reducción a "solo él". Por eso, ella misma descubre que también está atravesando a su Hermano, pues su casa "es suya y no es suya. Es más de su hermano".[67] Ambos cuerpos, como el de Cristo, están llenos de "aberturas".

Ella se encuentra *en él*, en tanto casa y Hermano se cruzan, pero mantienen sus diferencias. Más radicalmente, entre ella y su Hermano el amor cobra toda la potencia perversa de la palabra, incluso con evidentes connotaciones incestuosas. Por lo tanto, abrir la puerta es buscar esa forma de relación con el Otro y el otro, una relación ya no de dependencia, sino de atravesarse mutuamente y en ese atravesarse transformarse: se trata de "no ser un otro, sino ser otro […] alcanzar otro en mí mismo".[68] Abrir la puerta es permitir que entre aire fresco, así como Bustillos hace con la dramaturgia boliviana.

4.3. El Padre también desea: el método descriptivo y la violencia fálica

Si en los fragmentos 0 y 1 Bustillos nos empieza a mostrar el deseo de Katy y de su Hermano, estos solo se ven con mayor claridad

66 Ibídem, pp. 109-110 (anexos). Habría que decir, además, que la autora estudió psicología como primera carrera universitaria y que fue parte de la Nueva Escuela Lacaniana de La Paz.

67 Ibídem.

68 Severo Sarduy citado en Marcelo Villena, "Barthes et al.: l'antépénultième lecture…", en *Colloque France Amérique-Latine*, París, 2022, sin publicar.

en los fragmentos 2 al 6 de la obra, pues ahí se complementan con los deseos de la Madre y del Padre. Este gesto democrático y crítico visibiliza, retomando a Deleuze (quien fue mencionado en el acápite sobre Eid), reconocer que todos desean: incluso el Padre tiene un deseo, incluso el fascista. Lo que permite que se desromantice el deseo mediante el método descriptivo, pues Bustillos deja que los personajes se describan a sí mismos, a los otros y sus deseos. Estos deseos, además, son amistosos, lo veremos en el caso de Katy, no por su objeto, sino porque señalan la viabilidad del sujeto de irse de ellos, de un ida y vuelta posible. Esto se ve en la figura del sueño, que ocupa el fragmento 2 de la obra; en él, el sujeto se multiplica: Katy se ve a sí misma como si fuera otra.

Es decir, aquí hay dos, así como también hay dos ojos: "y los ojos siempre los ojos mirando hacia los dos lados siempre mirando hacia los dos lados".[69] Esto posibilita un acercamiento no castrador al deseo. Bustillos va desplazando suavemente la violencia al encarnar su personaje, flotando, riendo: a diferencia del Frenhofer de Balzac, que acaba su cuadro de una sola pincelada, en un "estallido" o del Hamlet de Eid que mata, de una cuchillada, a su padre, Katy sueña e incluso, al despertar, los elementos del sueño no se esfuman, va lentamente. La cifra del dos, insistente en la cita de *La gallina asintótica*, incrementa el efecto de este sueño que, un poco como en las vanguardias narrativas, juega a no usar signos de puntuación, a hacer flotar el lenguaje. No por ello el deseo deja de ser problemático, es también un juego de poderes: "padre estoy sobre mi madre vigilándote padre", advierte Katy.[70] ¿Cómo leer la advertencia?

En el sueño, la descripción de los dos ojos separados por un pico señala que ellos miran en distintas direcciones, también pueden mirar al centro: "necesito voltearme para ver de frente".[71] El resto de su cuerpo se vuelve un lugar de poder, marcado por el pico,

69 Katy Bustillos, "La gallina asintótica", en Camilo Gil Ostria, *Dinámicas de escritura y encierro*…, p. 111 (anexos).
70 Ibídem.
71 Ibídem.

las garras, y la posibilidad de la vigilancia: Katy se sabe falo. Sin embargo, ese falo que encarna en el cuerpo de la protagonista es rápidamente desplazado, pues finaliza el sueño así: "Podría LLEGAR si existiera un DÓNDE. / Podría llegar a mi cuerpo si existiera un cuerpo acaso. / No llego a mi cuerpo. / No llego y me despierto".[72]

¿Cómo leer este juego? Necesitamos pasar al fragmento 3, que inicia con la sensación de Katy tras ese sueño: "Hoy me desperté y tuve una sensación. / Una sensación de que no tuviera cuerpo".[73] Por una parte sí, se trata de un presagio, pues cuando Katy descubre que tiene "una pluma en mi cuerpo", se adelanta el gesto de hacer también al cuerpo ya no lugar de autoridad, sino de ficción y cambio, de imaginario y sonrisa. Es decir, desea transformarse. Esto se insinúa tempranamente en esta obra: es necesaria una crisis, una transformación, para que el sujeto sea otro. Pero esta transformación requiere delicadeza, se trata, como en Eid, de una ética de la fragilidad, de renunciar a esos poderes: estos pollos, insiste la Madre, pueden morir "el perro va a matar a los pollos", hay que cuidarlos.[74]

Así, Bustillos desplaza el valor negativo del falo, donde el pollo solo sabe ser lugar de poder y de violencia, y pasa a la sonrisa: lugar donde hay que andar con delicadeza, todo movimiento brusco podría romperlo. Por eso, sigue metiéndose con cuidado: va acercándose a esa su figura de deseo poco a poco. "Hazles cariños", le aconseja la Madre. ¿Pero son iguales los deseos de la Madre y el Padre? El Hermano la describe, como desconectado de todo su contexto, de la siguiente manera:

> Pasa el tiempo, todo detenido, una mujer triste todo el tiempo, una mujer constante. Una mujer que quiere salir, pero no puede. […]. Todo detenido. Todo pasando y yo detenido, inservible, presente, estático, sin moverme, todo transcurre. […] Todos entran dentro de mí y salen. Una ida y venida constante y yo detenido.[75]

72 Ibídem, p. 112 (anexos).
73 Ibídem, p. 113 (anexos).
74 Ibídem, p. 114 (anexos).
75 Ibídem, p. 115 (anexos).

El Hermano se pinta a sí mismo "detenido" y, al mismo tiempo, a la Madre "triste": "quiere salir, pero no puede". Pinta a la Madre atrapada en una constante, cuya potencia ha sido anulada. Hay, sin embargo, una complicación provocadora: es peligrosa la posición estática, la de la Madre, pero también la de quien se mueve, la del Padre. Veámoslo en el fragmento 4:

> Yo soy el Padre. / […] / Sangre y sudor para conseguir dinero para estos hijos desagradecidos que me chupan todo. / Sangre para su madre. NECESITO FOLLAR NECESITO FOLLARME A TODAS LAS MUJERES QUE ENCUENTRE. / […] Debo empujar, empujar el auto con ellos [mis hijos].[76]

No solo la violencia del hombre que necesita poseer a todo eso que no posee (dinero, mujeres), sino la violencia de un lenguaje que hace de esto culpable a los otros. Es por culpa de los hijos, que no pueden cuidarse solos, que él debe empujar el auto sin ayuda: es por ellos que él es como es y que consigue sostener la estructura familiar (el auto). Violento es no reconocer tu lugar en la estructura, en *Los B.* esto es visible: el autor y el espectador ven esa violencia, pero no los personajes. Así tiene sentido que la movilidad sea tan condenada como el estatismo, el problema no es el rol, sino la inconciencia ante él, ese es el cambio de Katy que quiere ser autora y personaje.

Sin embargo, en la obra los personajes de los padres no verán esa violencia, quizás es demasiado tarde para ellos. Esto es visible en la relación de Katy y la Madre, en el siguiente fragmento, que pasa a través de los pollos que ella compraría para sobrevivir durante la pandemia. En ella, la Madre está en el cuarto de Katy, plantando pasto para que las gallinas puedan comer. Katy, tras señalar que ese es su cuarto, en tono de reclamo, solo obtiene de respuesta que "No importa, crecerá". La respuesta no solo juega al absurdo, sino que muestra que la Madre está alienada por su paranoia de fin del mundo y solo insiste con su mandato: "¿Quién cuidará a tu hermano? ¿Quién cuidará a tu hermano cuando te

76 Ibídem, p. 117 (anexos).

hayas ido?".[77] Así la casa familiar sería, para ella, análoga a la enfermedad: es incurable, pero hay que cuidarla, es un *sin salida* del que se quiere salir. Pero la Madre no sabe dónde está la llave: no hay otra opción, es "natural" estar encerrado.

Así la Madre insiste con su ceguera y no nota, como la *Madre Coraje* de Brecht, que su ceguera condena a sus hijos: "Te nombraré Katy, porque eres la más pequeña. La más pequeña y miedosa de las gallinas".[78] Esta ceguera condena pues, decíamos con Roland Barthes, implica "un efecto de Naturaleza" que advierte de varios peligros: el de un arte, un sujeto, pegado al falo, que se deja llevar como un toro hasta la muerte. Esta "Naturaleza" imposibilita a los padres a reconocer el funcionamiento de la estructura que sí es observada por los guiones y por Katy. Quizás por eso, en el fragmento 9, Katy siente la violencia de la ceguera materna. La Madre cuenta cómo el perro se comió a varias de las gallinas y solo habría sobrevivido Katy: "No me refiero a ti, Katy humana. Sino a ti, Katy gallina. / Te nombraré Katy, porque eres la más pequeña. La más pequeña y miedosa de las gallinas. / Pero más que gallina pareces un pollo pequeño".[79] Ciega, pero también bendita como una Virgen, la Madre designa a Katy con un don: fácil de matar, vulnerable. Don, porque como los materiales de los vestuarios del montaje de *Madre Coraje* que a Barthes le recuerdan "la vulnerabilidad del cuerpo", permite que sea "posible amar al ser humano".[80]

Pero no es solo la Madre la inconsciente; lo vemos en el siguiente fragmento, donde el Padre no se contenta con solo comerse todas las presas del pollo, mientras la Madre pregunta: "¿Se comieron a Katy?", sin escuchar que Katy quería comer y no puede por el Padre. Este va más allá de eso y termina la escena diciendo: "Katy, pásame tu pierna". Katy solo atina a decir: "¿Qué?", pregunta en la que se lee un doble sentido: ella no quiere

77 Katy Bustillos, "La gallina asintótica", en Camilo Gil Ostria, *Dinámicas de escritura y encierro*…, p. 122 (anexos).
78 Ibídem, p. 124 (anexos).
79 Ibídem, p. 109 (anexos).
80 Roland Barthes, "Comentario: prefacio a Brecht, *Madre Coraje y sus hijos*", en *Escritos sobre teatro*, Paidós, Barcelona, 2009, pp. 288-289.

entender, pero entiende con claridad.[81] Ya no hay vuelta atrás: ella ha reconocido la estructura: el "¿Qué?" es un gesto de sorpresa ante el peligro del falo. ¿Cómo reacciona ante este peligro mortal? La respuesta también viene en el fragmento 12, cuando el Hermano pisa a Katy luego de transformarse en algo gigante. En ambos casos Katy reacciona igual: "Mi hermano me pisa. / Me río".[82] La risa del sí mismo, el saber del lugar estructural que uno ocupa, nos salva, a decir de Barthes: "si [la risa sobre uno mismo] habría sido más frecuente, Werther [el suicida] habría sido salvado".[83]

4.4. Epílogo: la salida transtextual/transexual de Katy Bustillos

Desde el fragmento 13, la obra empieza a jugar a una nueva coreografía: la de la transformación de los personajes en sus deseos. Todos los personajes, en distintos momentos de la obra ya habían querido ser *otros*, por diversos motivos, por ejemplo, el Padre dice: "Ojalá yo fuera un perro que devora a una gallina".[84] Este deseo, sin embargo, viene de una relación del padre con su Padre, con el linaje que, como el falo, lo atraviesa: "vi un perro negro en el funeral de mi padre. Vi sus ojos. Me miraba triste. Pensé que era mi padre que había venido a despedirse de mí".[85] La familia así es un lugar posible de deseo, donde las formas de relación intersubjetiva pueden devenir un campo de decisión y el linaje no brinda jerarquía, pero sí material al sujeto. Es así como Katy Bustillos, en tanto escritora, se nutre transtextualmente de la tradición. Esto hace que el texto devenga siempre doble, pues, como los personajes que serán llamados "El padre-perro [que] jadea" o "madre-árbol", no

81 Katy Bustillos, "La gallina asintótica", en Camilo Gil Ostria, *Dinámicas de escritura y encierro*…, p. 126 (anexos).
82 Ibídem, p. 132 (anexos).
83 La traducción es mía, proviene del fragmento 79 del seminario sobre el discurso amoroso donde Barthes, hablando de la "autodérision", dice: "s'il avait été plus fréquent, Werther était sauvé".
84 Katy Bustillos, "La gallina asintótica", en Camilo Gil Ostria, *Dinámicas de escritura y encierro*…, p. 134 (anexos).
85 Ibídem, p. 120 (anexos).

perderá ni su origen ni su nuevo ser. Un poco como el dos, la nominación de los personajes marcada por el guion corto no perderá ninguno de los términos; hay igual distancia entre uno y otro: esto posibilita el regresar. Katy lo sabe: ve el paso de sus padres, también reconoce que el Hermano ha devenido casa. Por eso, aunque todos pregunten dónde está él, ella puede responder: "MADRE-ÁRBOL: ¿Y tu hermano? / ¿Katy? / ¿Y tu hermano? / ¿Y tu hermano? / KATY-GALLINA: Estamos en él".[86] Este estar lado a lado, como decíamos con la cita sobre la obra de Derpic, resignifica a todos.

Pero ¿en qué sentido acontece esta resignificación? El fragmento 15 responde con una "escena de movimientos", inusual en Bustillos, porque esta obra es sin duda una "coreografía" del deseo. Aquí es imposible reconocer las voces de los enunciadores, este fenómeno hace que el lenguaje sea totalmente potencia: baile donde el deseo no deja de existir, pero se reconoce su violencia. Este reconocimiento permite desviar la violencia del deseo en las siguientes escenas, darle por fin una solución al dilema mortal. Veamos la escena:

> –Es tan chistoso cómo intentan comerse unos a los otros.
>
> […]
>
> –Después una escena de movimientos.
>
> –Bien coreografiada.
>
> –Cada paso de la gallina era medio paso del perro.
>
> –Prontamente la alcanzaría.
>
> –No, lógicamente no.
>
> –Lógicamente nunca la alcanzaría.
>
> –La gallina que corría más lento que el perro, jamás sería alcanzada por este.
>
> […]
>
> –La memoria borrada.

86 Ibídem, pp. 148-149 (anexos).

–Nunca se acordaron quiénes eran realmente.

–Si es que eran algo.

[…]

–Las ramas acariciaban a la gallina.

–Se sintió aliviada.

–Un abrazo.

[…]

–La gallina protegida.

–No, protegida no, ahorcada.

[…]

–Otro grito, pero un grito de amor.

[…]

–La gallina quería salirse de la foto.[87]

El gesto resignificador es explícito: porque esta escena usa como hipotexto la paradoja de Zenón: ahí donde una tortuga, en este caso la gallina, hace una carrera contra Aquiles, aquí el perro, que –lógicamente– es más veloz. Pero, como en la versión de Lewis Carroll, "Lo que la Tortuga le dijo a Aquiles" (1895), Aquiles no logra superar a las preguntas de la "Mata-fácil" sobre la infinita distancia que habría entre uno y otro.[88] Lewis Carroll nos pone ante el dilema que aclara este fragmento de Bustillos: ¿cómo escapar de la muerte que podría implicar perseguir infinitamente al deseo sin renunciar a él? No se trata solo del deseo de superar la prueba, tampoco se trata de un sujeto persiguiendo infinitamente su deseo sin nunca poder alcanzarlo. Se trata de habitar el deseo ya con goce, como la tortuga y no como Aquiles, quien cae en la trampa de ella y no reconoce su lugar en la estructura, por lo que seguramente morirá ahí.

87 Ibídem, pp. 141-144 (anexos).

88 Lewis Carroll, "What the Tortoise Said to Achilles", *Mind 4*, n.º 14, Oxford University Press, Boston, 1895, pp. 278-280.

Katy no comete el mismo error, la gallina está "protegida", posiblemente porque entre la K de Katy y la K de Kafka hay poca distancia. Cuando Bertolt Brecht y su amigo, el filósofo Walter Benjamin, discuten sobre la versión de Kafka de esta paradoja el 31 de agosto de 1934, Brecht dice: "si el viaje se divide en partes, lo mismo le sucede al viajero. Y si desaparece la unidad de la vida, […] el que llega a la aldea es otro que el que emprendió el viaje".[89] Salirse de la foto familiar, entonces, ya no es la visión romántica del afuera: sino implica salir del sí mismo, transformarse. Katy parece jugar con todo eso: aprende a no atarse por el deseo, pero sin renunciar a él, a no morir como Aquiles.

Ese escapar a la muerte pasa y se concreta en el último fragmento de esta obra: ahí se ve con claridad cómo se resignifica la familia, se le quita el "familialismo". Titulado "0", este es un texto dicho por Katy (no Katy-gallina, solo Katy). Solo con ese título y el nombre del enunciador ya hay un primer gesto que leer. El "0", figura del huevo, señala un segundo nacimiento, ya sin padres, que escapa a la castración lacaniana. Gesto que pasa también por el de volver a nombrar a Katy así y no como Katy-gallina, cuando en la escena anterior se la ha nombrado de esa segunda manera: estaba ya transformada, se confirma esa posibilidad de ir y volver. Sin embargo, no se ha vuelto a la misma Katy, se ha vuelto a la diferencia, reconociendo el universo de símbolos, como la sonrisa barthesiana. Se deja así el dilema de quién vino primero, si el huevo o la gallina, y Katy no deviene ni Padre ni solamente hija (a diferencia de Liddell), es solo ella, ha vuelto a nacer, a decir de Jesús.[90] Eso que se atreve a cambiar para ser gallina-gallino y

89 Bertolt Brecht, en Walter Benjamin, *Brecht: ensayos y conversaciones*, traducción de Mercedes Rein, Arca Editorial, Montevideo, 1978, p. 106.

90 Angélica Liddell en su novela ya citada no logra renacer al final de la narración, pero ve ahí también la salida y piensa que sus lectores sí pueden renacer ante su obra. Por eso, acaba regalando su manuscrito a un hombre con el que se encuentra y, tras ponerle agua en la frente, recuerda la conversación de Jesús y Nicodemo en el capítulo 3 del *Evangelio de Juan*, donde Jesús dice: "Te aseguro que el que no nace de nuevo, no puede ver el reino de Dios". Angélica Liddell, *Dicen que Nevers…*, p. 392.

volver a ser Katy sin demasiado problema. El segundo gesto está en el siguiente fragmento:

> Un día de esos, el gallo se escapó de la reja, saliendo de la casa, buscando su libertad. Al segundo que salió, un perro lo mató. Solo quedó Katy, la gallina. Creció y creció solita. Tardó en crecer. Se subía a nuestros hombros y nos picoteaba la cabeza.[91]

Es llamativo que aquí, inicialmente, se marque la búsqueda de la libertad con la muerte. Pues los pollitos que buscan salir de su corral terminan en los colmillos del perro. Mientras que Katy sobrevive, ¿no desea acaso la libertad? Ella es doble, el falo no la limita, tiene la libertad sin buscarla, es decir, que –entre el encierro y la escritura– la salida es el reconocimiento del lugar estructural que el sujeto ocupa: Katy ya ha conseguido su goce por el mismo hecho de desear. Es, sí, una salida imaginaria, pero consciente, y el goce que produce, más allá de todo psicoanálisis, es *real*. Este juego entre espacios de verdad y deseos se concreta con la figura del miedo. Dice el texto:

> En las noches, los pollitos se acurrucaban al lado de la gallina. La gallina ya no se acercaba, solo andaba con los pollitos. Al intentar acariciarla, ella nos tenía miedo. Me tenía miedo.
>
> Ayer encontramos al pollito macho muerto. Estaba acurrucado. Murió de repente. Solo quedaron la gallina y la pollita.
>
> De repente escuchamos un *kikiriki*, pensamos que era el gallo que no había muerto. Pero no. Era la gallina *kikirikeando*. ¿La gallina es gallo?
>
> ¿Katy es gallo? ¿Mi gallina es un gallo? ¿Mi "gallino" habrá matado al pollo macho?
>
> Le tuve miedo. Por un momento, mi gallino empezó a ser un ser desconocido para mí.[92]

---

91 Katy Bustillos, "La gallina asintótica", en Camilo Gil Ostria, *Dinámicas de escritura y encierro*…, p. 150 (anexos).

92 Ibídem.

El juego es provocador, pues ese "me tenía miedo" implica que Katy tenía miedo de Katy, es decir, el deseo teme al sujeto. Valga recordar que desde el inicio de la obra Katy desea ser gallina: "Pienso, me encantaría tener un pico".[93] El miedo crece mientras más se acercan: Katy la "real" se entera de que su gallina es un gallo, un "gallino" y es ella quien le tiene miedo. Por un lado, hay un énfasis en la *transexualización* y *transtextualización* del sujeto, en su posibilidad de intercambio al ser el sexo una pura cuestión de signos. Por otro lado, la coreografía del deseo, de la asíntota, donde las líneas se persiguen, se vuelve un *sin orden*: ya no hay "el huevo vino primero que la gallina".

Así se explica un tercer gesto, marcado por la acotación que cierra la obra: "Katy entra a su casa. Katy tira la llave por la ventana. La ventana se rompe".[94] Ahí la protagonista, quien estaba afuera sin estar, "entra a su casa" de la que quería salir. "Tira la llave" que sin previamente conseguirla tiene. Finalmente, "la ventana se rompe". En ese volver a entrar, ya se sobreentiende, la familia deja de ser un determinismo histórico y natural, puesto que se convierte en la elección del sujeto y deja de ser solo de un sujeto, ya que se vuelve espacio compartido. Recordemos que si Katy se iba: "Si es que se va. / –[La casa] Va a ser de él./ –Solo quedará él". Como decíamos con Barthes, se instaura la "familia sin el familialismo". Digamos de paso que, a diferencia de *La metamorfosis* (1913), de Franz Kafka (1883-1924), no se trata de que la "muerte" del sujeto sea la "última metamorfosis" que "trae la anhelada tranquilidad a la familia y una humanización de su recuerdo".[95] Es decir que no se trata de un Gregor que decide morir en pro de los otros, que luego lo desechan en el afuera de la casa. Es más bien, en Bustillos, leer la trasformación como gozosa y crítica, como un impulso para volver a entrar.

El baile de *La gallina asintótica* se hace más claro: en un primer punto con los deseos de los demás y la potencia que tiene el poeta de mirarse entre ellos para hacer conscientes los lugares

93 Ibídem, p. 112 (anexos).
94 Ibídem, p. 151 (anexos).
95 José Rafael Hernández Arias, en Franz Kafka, *Cuentos completos*, Valdemar, Madrid, 2017, p. 42.

estructurales que cada uno ocupa, gracias a esa risa o sonrisa barthesiana. En un segundo punto, a pesar de la violencia de los padres, se establece una nueva dinámica del deseo que ya no es mortal, sino puramente gozosa, esa que sabe qué lugar ocupa y transforma con eso. Dinámica que, finalmente, se concreta en la última escena de la obra. Así en *La gallina asintótica* se suspende el cuerpo en tanto sexo, y la autora se acerca al goce en tanto la neutralización del falo y no su eliminación.

5. El teatro boliviano contemporáneo: la festiva victoria del deseo

Sin duda, lo hasta aquí planteado no es un mapeo del teatro boliviano contemporáneo, sino un primer acercamiento a un dilema que parece haberse seguido (y que, en realidad, viene de mucho antes; véase *Juan de la Rosa*) en la literatura boliviana y que brota con potencia en las tres obras teatrales analizadas. Así, pasamos del padre normativo, guiado por lógica mercantil, las leyes escritas y claras, de Percy Jiménez, que entra en crisis para pasar a los Padres, violentos e impredecibles de Eid y Bustillos. Ante ellos, el orureño ensaya escapar mediante la locura, anulando finalmente al sujeto. Y las dos autoras, trabajando con mucha consciencia en el plano Simbólico, ante el falo lacaniano, simulan, trazan, ensayan diferentes salidas posibles, acercándose a señalar la potencia de lo imaginario, de la sonrisa barthesiana. En Eid, tras mencionar el olvido del Padre, el suicidio ante él o el cambio del lenguaje a la hermosa interrogación, su Príncipe se bate en batalla y, al ganar, pierde, pues se transforma en él. Mientras que, en Bustillos, la salida se vuelve el goce de conocer la estructura y de saberla móvil, de reírse de uno mismo y ante ella: de conseguir el goce del deseo solo deseando.

Las estéticas de los tres dramaturgos, centradas en la construcción de voces que se nutren de otras voces, se hacen evidentes. Y solo ante ese trabajo de investigación sobre la tradición anterior (que también es el linaje, el padre), ellos pueden tomar posiciones políticas problemáticas: la posición del indeciso, que es también la

posición de las posibilidades. De esta manera, más allá del entretenimiento, estudiar el teatro boliviano se vuelve una posibilidad de conocimiento ético y de transformación de nuestro país tan atormentado por fantasmas paternos y otros falos…

Esa posibilidad, ya lo decíamos, está marcada por la sonrisa. Quizás, la sonrisa del niño que sigue la ley de repetición expuesta por Walter Benjamin:

> Sabemos que para el niño [la ley de la repetición] constituye el alma del juego, nada lo hace más feliz que el "otra vez". La oscura pulsión de repetición es en el juego apenas menos poderosa, apenas menos astuta en su empeño, que la pulsión sexual en el amor. […] "Todo quedaría sin dobleces / de poder repetirlo dos veces": el niño actúa siguiendo este dicho de Goethe. Solo que para él vale no dos veces, sino siempre de nuevo cien y mil veces. […] La esencia del juego no es un "hacer como si", sino un "siempre hacer de nuevo", transformando la experiencia más estremecedora en costumbre.[96]

Espacio feliz del juego, pero, a diferencia del niño, en el teatro boliviano nunca costumbre: el "una y otra vez", el "cien y mil veces" se hace campo de infinita e inagotable *diferencia*, victoria perversa ante el falo. Pues, como en la utopía de Fourier, ahí donde diferenciarse no se vuelve sinónimo de excluirse, Jiménez, Eid y Bustillos reconocen una exigencia de lo contemporáneo, de las épocas que vivimos en este siglo todavía veinteañero, una necesidad vital ante las formas en las que nuestra sociedad se nos aparece caminando en sentido contrario, en sentido hacia la homogeneización y la categorización de los sujetos. Un último apunte, ese gesto, como estos *transtextuales* autores nos demuestran, es también el de la lectura que permite "cien y mil veces" acercarse a su obra desde la diferencia y ahí, entre la escritura y el *sin salida*, conocer el goce.

96 Walter Benjamin, *La tarea del crítico*, traducción de Ariel Magnus, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2017, p. 60.

De jueves a domingo: *La noche del viernes* (Jaime Saenz)[1]

Marcelo Villena Alvarado

Este tipo de platos con rellenos sucesivos, estuvo vigente en el departamento de Potosí, como postrer reflejo de su pasada opulencia argentífera hasta la fecha de la nacionalización de las minas (1952). La sra. Miryam Pacheco me dio la receta de un plato que comía la comunidad minera de Otavi el Sábado de Gloria, preparado con animales que se "robaban" al dueño de la mina –con disimulada aquiescencia del mismo– el día Viernes Santo, en que "Cristo muerto no podía castigar el pecado del robo" (costumbre aún vigente, llamada *ghespia* en zona aymara).

Este opíparo plato, conocido con el nombre indígena de *Llujpichi* (diferente del cochabambino del mismo nombre), consistía en rellenar una ternera con un cerdo, éste con un cordero, el cordero a su vez con un pavo, éste con una gallina, la gallina con una paloma y ésta con un pajarito. Todos estos animales muy bien adobados con fuertes

1 Este trabajo es uno de los resultados del proyecto de investigación "Maneras de leer(nos)", actualmente en curso en el Instituto de Estudios Bolivianos (IEB) de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UMSA. De dicho proyecto viene también "Felipe Delgado, la gaveta" (estudio introductorio a la novela de Saenz en la edición de la Biblioteca del Bicentenario de Bolivia, 2025) con el que este trabajo tienta una suerte de díptico. Por ambos lados, el suscrito agradece a Gisela Morales por su colaboración y disponibilidad en el acceso a los manuscritos y copias dactilográficas preservadas en el Archivo Jaime Saenz.

> condimentos de comino, pimienta, ají, ajo y vinagre, se los cerraba en la ternera, que cosida con pitas se la ponía a cocer en horno de barro por muchas horas.
>
> *Julia Elena Fortún*, nota a "Pavo relleno a la francesa"[2]

1. ¿Desearon tener un teatro de salón?

La tercera del plural viene al caso, tanto por motivos de género (el teatro, desde sus orígenes y en todas partes, un ritual colectivo, un espectáculo, cívico o festivo) como por las especies que distinguen los textos reunidos en *Obra dramática* (2005) de aquellos escritos por Jaime Saenz (1921-1986) presuntamente en solitario.[3] La edición de Leonardo García Pabón (1953) pone sobre la mesa una serie de textos y, además del hilo argumental que los hilvana, un corpus substantivo: *La máscara* (escrito en 1972) y *Perdido viajero* (en 1974) –libretos para una ópera tramada junto al compositor Alberto Villalpando (1940)–, y en lo alto de la cartelera *La noche del viernes*. *Poema teatral en tres escenas* (escrito en 1974) que viene con todo y su yapa: a manera de iluminaciones, *collages* preparados por Saenz desde el dactilografiado; en las solapas, un par de discos compactos, uno con la versión leída y grabada en 1974 por Saenz, Villalpando y Blanca Wiethüchter (1947-2004), el otro con "¡Bolivianos!", fragmento electrónico del aria compuesta por el segundo en vista del proyecto operático.

Pero el libro trae de la yapa, su yapa. La ilumina desde la tapa una fotografía de Saenz y Villalpando (*c.* 1974): a oscuras, lado a lado en plano medio, cada uno con pose y genio propios a lo Bouvard y Pécuchet en la habitación que, según cuenta Wiethüchter, se replicaría de la calle Muñoz Reyes a la Saavedra y la Estados

---

2 Camilo Crespo, Manual de cocina, Julia Elena Fortún (ed.), Editorial Artística, La Paz, 1987, p. 192.

3 J. Saenz, *Obra dramática*, Plural editores, La Paz, 2005. Acompañados de notas con variantes y apuntes relativos a los dactilografiados, los textos hasta entonces "inéditos" aparecen en el siguiente orden: *La noche del viernes*, pp. 33-78; *Perdido viajero*, pp. 79-116, y *La máscara*, pp. 117-138.

Unidos: los Talleres Krupp, el cuarto donde Saenz recibía a los amigos, pero ante todo la *camera* donde residía y escribía.[4] La foto apunta al texto de Saenz que a modo de apéndice cierra el volumen: "Discurso de bienvenida pronunciado por el Peregrino", en ocasión de una fiesta de Carnaval que acaeciera ahí mismo.[5] Pero ilumina ante todo "Perdido viajero y perdida ópera"[6] donde, entre la presentación del editor[7] y *La noche del viernes*, Villalpando narra a modo de preludio los avatares del proyecto operático que no llegara a ningún puerto. Así, Villalpando también deja imaginar la trama que moviera el *poema teatral* llevado a escena solamente en 2022.[8]

¿Desearon un teatro de salón?

Lo cierto es que, al decir del editor, los textos teatrales de Saenz manifiestan "claras relaciones con el resto de su producción literaria". Escritos a inicios de los setenta, vendrían de una suerte de culmen: el momento de "los libros más maduros de su obra, como los poemas de *Recorrer esta distancia*, publicado en 1973, o la novela *Felipe Delgado* que, aunque publicada en 1979, fue una obra que concluía en esos años".[9] Parece confirmarlo el propio autor

---

4 B. Wiethüchter, "Porque así es mágico", en *Memoria solicitada* [1989, 1992, 2004], *Obra completa*, Fundación del Banco Central de Bolivia, La Paz, 2017, vol. III, pp. 161-164, 4 vols. Este libro busca "hacer partícipe al lector de una presencia tan extraordinaria como fue la del poeta en este mundo", indica Wiethüchter (p. 121), pero también "dar forma a las diversas imágenes interiores que configuran […] al singular personaje que fuera Jaime Saenz" (p. 129). Véase, allí mismo, "A modo de retrato", pp. 147-151. Y también "Un retrato", B. Wiethüchter, *La geografía suena. Biografía crítica de Alberto Villalpando* [2004], *Obra completa*, vol. III, pp. 349-350.

5 J. Saenz, "Discurso de bienvenida…", en *Obra dramática*, pp. 139-141.

6 A. Villalpando, "Perdido viajero y perdida ópera", en *Obra dramática*, pp. 29-32.

7 L. García Pabón, "La obra dramática de Jaime Saenz", en *Obra dramática*, pp. 11-27.

8 Dirigida por Freddy Chipana y producida por Miguel Pecho, con el apoyo del Archivo Jaime Saenz y la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, la puesta tuvo lugar en el Teatro Galpón, Parque de las Culturas y de la Madre Tierra, el 30 de septiembre, el 1 y 2 de octubre de 2022.

9 L. García Pabón, "La obra dramática de Jaime Saenz", p. 11. Véase, para las citas y referencias a la poesía de Jaime Saenz, *Obra poética*, Biblioteca

ante la inminente publicación de la novela, al cerrar una entrevista con el anuncio de sus próximos títulos:

> *Imágenes paceñas*, un conjunto de esbozos de lugares y personas de la ciudad, con fotografías de Javier Molina; *La noche del viernes*, obra de teatro en tres escenas; *Perdido viajero*, texto para ópera, obras éstas ya concluidas y que saldrán al año, si Dios quiere. *La identidad*, novela ya casi terminada y que pienso revisar próximamente. *Tocnolencias*, una arriesgada y –para mí– seductora prosa que acabo de empezar. Y punto.[10]

El punto es que Saenz no solo se dirigía a dios y la galería. Los tres primeros títulos suponen una escritura a más de dos manos, y entre la primera novela y *La identidad* (la segunda, publicada de manera póstuma: *Los papeles de Narciso-Lima Achá*, 1989) insinúa una idea ya señalada en la entrevista cuando aludía, hablando de *Felipe Delgado*, a un tratamiento de la imagen y el ritmo distinto al de su obra poética. En esta, la imagen estaría "dada, está ahí; pero en una novela tiene que estar en movimiento […] es una dinámica; es una acción continua, es una palpitación, es un moverse" –decía, como quien dice que en la novela el asunto pasaría también por otros ojos y otras manos:

> JS: Es que, fundamentalmente, la poesía es cuestión hermética también; en cambio la novela es una cuestión abierta. La prueba está en que son relativamente pocos los lectores de poesía, sea aquí, en Roma, en París, en Berlín; son núcleos muy reducidos. En cambio, los que leen novela, ¿quiénes son? Una novela puede leerla un chofer, un dentista, un filósofo, una ama de casa. Porque si no, no es novela; una novela ha de leerla gil y mil, ha de estar al alcance de todos; ha de ser cosa sencilla, comprensible.
>
> HIP: ¿Ha buscado esa sencillez en *Felipe Delgado*?

---

del Sesquicentenario de la República, La Paz, 1975; en cuanto a la novela, *Felipe Delgado*, Difusión Ltda., La Paz, 1979.

10 J. Saenz, L. H. Antezana, G. Soto, "En torno a la obra poética. Diálogo", *Hipótesis*, 10 (1978), p. 192.

JS: Más bien ha fluido. En todo esto hay una cuestión inquietante que me gustaría referir brevemente. Habiendo escrito *Muerte por el tacto* hace muchos años, de pronto me quedé desconcertado a cierta altura, porque –me dije– hay muchas cosas aquí dentro y es necesario darles movimiento, animarlas, el "hágase la luz" y que salga al mundo, que adquieran vida propia los contenidos que están aquí; con la poesía no podré lograrlo, solamente con la novela. Ahí surgió el germen de *Felipe Delgado*.

HIP: ¿La novela cumpliría así una función de desvelamiento?

JS: Revelar, inclusive para mí mismo, todo aquel contenido que estaba ahí petrificado, hermético.[11]

Hágase la luz, que salga al mundo, revelar… Tal el gesto que llevaría de la poesía a la primera novela y los siguientes libros. Al pie de la letra en *Imágenes paceñas* con las fotos de Molina, ¿no es también un gesto esencial en los textos escritos para la ópera y el teatro, desde un inicio y finalmente un rito y un espectáculo público? Dicho esto, la pregunta cae por su propio peso: ¿las dos versiones del libreto y el *poema teatral* no suponen un tratamiento de la imagen y el ritmo que buscaría revelar a gil y mil "muchas cosas" que estuvieran "ahí dentro", como en el banquete que prepararan los mineros de Otavi?

Con "El pie derecho", sección que cierra el "arco de la modernidad" en *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*,[12] Blanca Wiethüchter pasa por *La noche del viernes* y comenta que ese texto pondría en escena, "si bien no de manera tematizada, pero sí realizada",[13] no un culmen sino un "desplazamiento" en la escritura de Saenz. Y en efecto, "La morada del deseo", primer acápite de la sección, perfila una suerte de palinodia (πάλιν: de

11 J. Saenz, L. H. Antezana, G. Soto, "En torno a la obra poética. Diálogo", *Hipótesis*, 10 (1978), p. 192, p. 189.

12 B. Wiethüchter, "El pie derecho", en A. M. Paz Soldán y B. Wiethüchter, *Hacia una historia crítica*…, vol. I, La Paz, pp. 148-167, 2 vols. Véase B. Wiethüchter, *Obra completa*, 2017, vol. IV, pp. 479-502, 4 vols. En adelante, las citas y referencias a los textos de Wiethüchter conciernen esta edición.

13 Ibídem, *Obra completa*, vol. IV, p. 489.

nuevo, de vuelta, hacia atrás; ὠδή: canto) que parte de "El conjuro alquimista", el segundo acápite donde Wiethüchter vuelve sobre el análisis de la obra poética propuesto en su tesis de grado. En clave de la alquimia cristiana ("muerte y resurrección"), describe allí una trayectoria de carácter místico-religioso orientada "hacia la unión íntima del hombre con su 'ser'; es decir, hacia la identidad y, más allá de ella, hacia lo que podemos llamar la búsqueda de unidad, de totalidad".[14] El tercer acápite, "El conjuro de la rueda", describe en cambio el paso de la trayectoria poética al ámbito de la narrativa: "Al hombre –¿al poeta?– inicialmente buscador de verdad, no le queda sino conjurar la gran rueda, el lenguaje, para un juego celebratorio del mismo, pleno de humor".[15]

En síntesis, "El pie derecho" sí tematiza lo que *La noche del viernes* llevaría a escena (el tránsito de un primer a un segundo Saenz, del alquimista al *homo ludens*) y por ello mismo insta a considerar el *poema teatral* como término de una serie de textos no carente de consecuencias. Primero, porque al cerrar el "arco de la modernidad" Wiethüchter proyecta *La noche del viernes* hacia el escenario de la modernidad literaria en Bolivia: la del siglo XX e incluso –gracias a su publicación y reciente puesta en escena– inicios del XXI. Segundo, porque al iluminar con *La noche del viernes* un traslado de la "moral del deseo" Wiethüchter sugiere en la serie un desplazamiento de una "moral del lenguaje", de una escritura –entendida con Roland Barthes: la elección de "un tono, de un *ethos*", con la que el escritor se individualiza y compromete para convertir sus escritos en "un signo total, elección de un comportamiento humano, afirmación de cierto Bien que de ese modo [lo] compromete […] y liga la forma a la vez normal y singular de su palabra con la vasta Historia del otro".[16] Tercero, porque al pasar

14 Ibídem, "Estructuras de lo imaginario en la obra poética de Jaime Saenz", en Jaime Saenz, *Obra poética*, Biblioteca del Sesquicentenario de la República, La Paz, 1975, pp. 267-425. En adelante, para las referencias a la tesis de grado, véase B. Wiethüchter, en *Obra completa*, vol. III, pp. 1-114.

15 Ibídem, p. 164, *Obra completa*, vol. IV, p. 488.

16 R. Barthes, "Introduction", *Le degré zéro de l'écriture* [1953], *Œuvres complètes*, ed. Eric Marty, Editions du Seuil, París, vol. I, p. 179, 5 vols., 2002,

por *La noche del viernes* Wiethüchter lee, sin asumir cabalmente el acontecimiento, a un escritor metido en asuntos de teatro: "la gente de teatro maneja cosas que interesarían mucho a los filósofos –recuerda Bertolt Brecht–, a saber: el comportamiento humano, las opiniones humanas y las consecuencias de los actos humanos".[17]

Con tales motivos, este guion comenta los textos teatrales de Saenz según la "línea argumental" de una ópera que "indagaba sobre el ser boliviano, a través de un mestizo, bastardo de origen […] Este personaje, en el transcurso de los tres actos, se convertía en un buscador de su identidad".[18] En otras, este guion prolonga la "línea argumental" de los libretos hasta el *poema teatral* según tres escenarios –o, a otra escala, tres ejercicios de estilo escritos por un libretista que en ese tiempo también daba las últimas puntadas a su primera novela: el de un drama costumbrista (*La máscara*), el de un drama litúrgico (*Perdido viajero*) y el de un diálogo platónico (*La noche del viernes*). Este guion reanuda así la trama dispuesta por Blanca Wiethüchter siguiendo no tanto una creencia (el tema y las reminiscencias del alma caída), como un gesto y una moral de la forma: el tratamiento del ritmo y de la imagen que Saenz parece experimentar mediante esa suerte de algoritmo "revelado" solamente en el tercer poema de *Las Tinieblas* (1978):

> Con la caída conocerás la penumbra, y con la penumbra, la oscuridad.
>
> Con la oscuridad conocerás lo oscuro,
>
> Y con lo oscuro, lo que no lo es.
>
> Con la primera caída, te olvidarás de ti, y no recordarás haber caído.
>
> Con la segunda, que será la primera, conocerás la tercera;
>
> con la tercera conocerás la segunda, y con la primera, la cuarta.

---

pp. 177-182. Esta y las siguientes referencias o citas de textos en francés suponen una traducción del suscrito.

17 B. Brecht, *Escritos sobre teatro*, traducción de Genoveva Dietrich, Editorial Alba, Barcelona, 2010, p. 32.

18 A. Villalpando, "Perdido viajero y perdida ópera", en J. Saenz, *Obra poética*, p. 29.

Mas ninguna será la primera ni la última.

La última será la primera, y la primera, la última.

Así conocerás el curso circular,

y participarás de las tinieblas en el vertiginoso giro del que ya participas,

habiendo penetrado a partir de este momento en las tinieblas.

—nadie te empuja;

Nadie te llama.

Nadie te obliga,

Pues tú decides

—de ti depende.[19]

Si tal el propósito que mueve este guion, el deseo de leer una incursión teatral en la trayectoria de Saenz apunta, en última instancia, a una escritura que metida en asuntos de teatro se adentra en "las tinieblas" según el gesto que al pie de la letra traza una progresión cuaternaria con la que, luego, Saenz hilvanara sus novelas y relatos.[20]

¿Desearon un teatro de salón?

La pregunta queda en pie, y por los motivos ya expuestos deriva en otras que atingen a la crítica y la historia literarias en Bolivia. Este guion las señala como de paso, o en nota a pie de página, para no perder el hilo de esta nueva ronda con Saenz iniciada en ocasión de la primera puesta en escena de *La noche del viernes* y realizada gracias a Laura Paz Rescala en la preparación de este volumen. Una nueva ronda con Saenz y, de yapa, ¿con Blanca Wiethüchter? ¿Una palinodia socrática? Más bien una a la manera de Estesícoro, hijo de Efemo, quien recuperara la vista al

19 J. Saenz, *Bruckner / Las tinieblas*, Difusión Ltda., La Paz, 1978, pp. 33-34.

20 Véase, del suscrito, "Por los ríos y los campos: la narrativa de Jaime Saenz", en *Las tentaciones de san Ricardo*, IEB, La Paz, 2003, pp. 173-282 (segunda edición, IEB/Gente común, La Paz, 2011) y "La cuadratura del círculo", en *El preparado de yeso*, IEB/Plural editores, La Paz, 2014, pp. 221-235.

componer un canto donde se retractaba de lo dicho sobre Helena en uno previo.[21] En suma, una vueltita acompañada un tanto por Alain Badiou y sus once tesis sobre el teatro,[22] y un tanto contra Sainte-Beuve, el crítico que según Marcel Proust nunca pudo deslindar "el trabajo literario […] y la conversación!", ni en sus *Lunes* ni en su salón.[23]

2. El rapto de la Sabina

No faltará quien aplauda las tiradas filosóficas y todo lo que refiera al pueblo. Sin duda, los textos dramáticos de Jaime Saenz ofrecen "claves importantes de su escritura y su pensamiento […] como ser el de la religiosidad o el de su rechazo del mundo moderno, burgués y capitalista".[24] Llama la atención, en cambio, que al "esbozar algunos temas y estructuras textuales" García Pabón dedique solo "una palabra" a *La máscara*, *libreto para ópera en tres actos y cuatro escenas* –llamadas *cuadros* en interiores del mecanografiado. Se trata en verdad de un párrafo que expone una "clave" a beneficio de inventario, un "argumento poco usual en Saenz: el problema del mestizaje conflictivo".[25] *La máscara* estaría "organizada alrededor del descubrimiento, por parte del protagonista, Eugenio, de que su verdadera madre es una india", lo que consumaría el distanciamiento con la familia, el refugio en la novia, Isabel, que lo abandona por intromisión de una bruja, y finalmente un acto

21 Véase, en cuanto a las previas del suscrito, además de las ya señaladas, "Felipe Delgado de Jaime Saenz", en J. Saenz, *Felipe Delgado*, colección 15 novelas fundamentales, Estado Plurinacional de Bolivia, Ministerio de Culturas, La Paz, 2012, pp. 19-47; y "El arte de la canonesa", texto introductorio a Blanca Wiethüchter, *Obra completa*, *Te echo de menos*, 2017, vol. III, pp. xi-li.

22 A. Badiou, "Thèses sur le théâtre", *Petit manuel d'inesthétique*, Seuil, Paris, 1998, pp. 113-121.

23 M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, eds. Pierre Clarac e Yves Sandre, Gallimard-Bibliothèque de La Pléiade, Paris, 1971, p. 224.

24 L. García Pabón, "La obra dramática de Jaime Saenz", p. 11.

25 Ibídem, p. 14.

desesperado: Eugenio "dispara sobre una fiesta donde se encuentra su familia e Isabel".

El diagnóstico de un "argumento poco usual" queda ahí bien afincado, pero esquivo. Tras reseñar el libreto el párrafo no vuelve sobre el tema del "mestizaje conflictivo" en *La máscara*, sino en el ensayo y la novela boliviana de la primera mitad del siglo XX y su tratamiento "tan determinado por la sociología racial". Gracias a esa suerte de anacoluto la herencia queda saneada, y el párrafo puede concluir subiendo una octava: "*La máscara* sería el único texto en el que Saenz pensó usar este tema". Por supuesto, ¿cómo no pensar que se habría dado cuenta de que el tema "estaba de alguna manera agotado y que no le servía en la visión de la sociedad boliviana que él desarrollaba"?

Si el párrafo no omitiera (¿por obvio?) su principal antecedente, lograría alguna coherencia. Pero tampoco disimularía un proceder igualmente determinado por "la sociología racial" de la primera mitad del siglo XX. ¿En Saenz, o en la exégesis saenceana?[26] Por ambos lados, la palabra de García Pabón muestra una "clave" y solapa otra: esa que en la segunda mitad del siglo fascinaría "la visión de la sociedad boliviana" al suponer el tema ya "agotado" para, en adelante, presuponer un mestizaje no conflictivo (¿idílico, pastoril?) que sin mucho esfuerzo cabe en la lista, abierta, de los "objetos sociales *producidos*" según el patrón de lo que Luis H. Antezana denomina el "ideologema del nacionalismo revolucionario" –en adelante y para abreviar, NR:

> La búsqueda de la "unidad nacional" –cuyo contenido es, según muchos tratadistas, el encuentro en el frente del Chaco, de clases sociales mutuamente desconocidas hasta entonces– llevará latente este clásico contenido ideológico: la *nación* como *nacionalismo* deviene un paliativo para abstraer los conflictos y las contradicciones, subordinándolos a una "armónica unidad", bajo la cual se prosigue (o se afirma) un sistema de dominación. Se podría decir que la *nación* –al convertirse en *nacionalismo*– integra un operador doble cuya

26 Véase en versión amplificada, L. García Pabón, *La patria íntima*, Plural editores, La Paz, 1998.

> "letra" (una posible integración de las clases y grupos marginados) esconde un "espíritu" (el ejercicio dictatorial de unas clases sobre otras, en nombre –muy a menudo– de la "seguridad del Estado").[27]

Convertida en lugar común, la idea de una "armónica unidad", integradora de "clases y grupos marginados", suele no recurrir a la letra para naturalizar su ejercicio espiritual. De ahí que el recordatorio no esté de más, pues la "palabra" del editor sugiere una especie de síntoma de cierta propensión a uniformizar que, a estas alturas del siglo, no ha hecho más que viralizar (la palabra está en el DRAE), tanto en el ámbito nacional como en el pluri y multinacional. En lo que toca a esta primera parte del guion, la gracia del "único texto" en el que Saenz pensara "servirse" del "mestizaje conflictivo" sería una anomalía que solapa un apego a la norma: tanto en procesos de larga duración que, por extraño que parezca, también ocurren en la historia y la escena locales, como en los de una representación teatral que procede en el ámbito de lo imaginario, donde fallas y desgarraduras no solo tienen carácter accidental.

Tal el caso de *La máscara*, a condición de poner los puntos sobre las íes: empezando por el argumento o fábula –en la *Poética* μύθος, que representa una *acción entera y completa*, con principio, medio y fin–[28] sin por ello perder de vista los caracteres, en particular los alfabéticos. Es lo que pretende esta primera parte con la primera tesis de Badiou, según la cual el "teatro piensa" en tanto

---

27 L. H. Antezana, "Sistema y proceso ideológicos en Bolivia (1935-1979)", en R. Zavaleta (comp.), *Bolivia, hoy*, Siglo XXI, México, 1986, p. 65. Véase también en L. H. Antezana, *Ensayos escogidos (1976-2010)*, ed. M. Souza, Plural editores, La Paz, 2011, p. 253. Sin mucho esfuerzo, en efecto, el "mestizaje" se deja imaginar entre los lugares comunes del discurso nacionalista que revisita Antezana: "pueblo", "clase obrera", "campesinado", "universitarios"… (ibídem, pp. 264-273). En cuanto al *locus amoenus* recuérdese, por ejemplo, la caracterización de "una ideología salvífica del mestizo y el mestizaje como síntesis conciliante de las muchas mezclas que constituyen el cuerpo social latinoamericano", A. Cornejo Polar, "Mestizaje, transculturación, heterogeneidad", en *Memorias de JALLA Tucumán 1995*, Tucumán, 1997, vol. I, p. 267, 2 vols.

28 Aristóteles, Περὶ ποιητικῆς, Edición trilingüe, Valentín García Yebra, Gredos, Madrid, 1974. Sobre el punto, véase 1450b.

"disposición de componentes materiales e ideales, en extremo dispares cuya sola esencia es la representación (textos, un lugar, cuerpos, voces, vestuario, luces, público"),[29] y la hipótesis que, desde *La máscara*, Jaime Saenz experimentaría una "idea-teatro": una de esas que nos orientan o desorientan ante la historia y la "inextricable vida" –en última instancia, una forma de representar sobre las tablas "el deseo que circula entre los sexos y las figuras, exaltadas o mortíferas, del poder político y social".[30]

Así, con el *dramatis personæ* toca asumir que el protagonista es Eugenio, *un joven de clase media* que, tras la guerra del Chaco, sobre fondo musical de banda y campaña a la presidencia de la República (la de Enrique Peñaranda, en 1940) se entera de que su madre era una "india". Esto, mediante una primera revelación que pasa por boca del antagonista: "Un hijo que ignora a su madre y no sabía quién era. Pues eres tú ese hijo; la Sabina es tu madre, no doña Brígida" –le dice, al terminar el primer cuadro del primer acto.[31] El antagonista lleva por nombre Benito, un *allegado a la familia de Eugenio*, *próximo a ser diputado* y, al decir del héroe en el mismo altercado, "un descastado sin padres que lo conozcan". Tales los caracteres involucrados en el conflicto de identidad y la crisis familiar debidamente resueltos en el desenlace: la fiesta en la que Benito celebra su elección como diputado, presenta a su novia en sociedad y entre magistrados, legisladores, brindis y cuecas charla con don Cosme, el padre de Eugenio. Por supuesto, discuten con "enfoque realista" sobre "el futuro de la Patria acosada por el problema de tipo socio-psicológico [que] surge del indio como excombatiente". Entonces, como de pasada, Benito pregunta por el hijo que en ese momento llega a la fiesta y dispara.

---

29 A. Badiou, "Thèses sur le théâtre", p. 113.

30 Ibídem, p. 114.

31 J. Saenz, *Obra dramática*, p. 127. Por razones obvias, las citas de los textos de Saenz reunidos en *Obra dramática* ya referidos no serán objeto de llamada a nota en pie de página, sino señaladas (acto, escena, etc.) en el texto principal. Las inscripciones del dramaturgo irán en cursivas, los parlamentos de personajes entre comillas.

Habrá bastado un vistazo para advertir que *La máscara* trata la *revelación* de Eugenio según un "enfoque realista" y la rúbrica NR del teatro popular costumbrista, todavía campante en la escena boliviana de los setenta, a inicios del banzerato.[32] En cuanto a los hechos o acciones, suceden tras la guerra del Chaco y suponen dos determinaciones obviamente amarradas: la sociológica, que enfrenta al joven de clase media desclasado con el flamante diputado, y la "racial" que enfrenta a un mestizo llamado Eugenio con un joven de padres desconocidos que lleva por nombre Benito. Bastardos ambos, el argumento llevaría a las tablas el problema de un "mestizaje conflictivo" según el esquema de la "sociología racial" de la primera mitad del siglo XX, sin duda, pero remozado por ciertos rasgos que el NR habrá de viralizar a partir de los cincuenta: un héroe mestizo, díscolo en lo cívico y lo doméstico, ora en conflicto ora en concordia con un advenedizo que obtiene la diputación, el buen nombre y la novia.

Pareciera que ahí termina el asunto. Pero el desenlace es suficientemente ambiguo y no solamente pone la rúbrica NR entre signos de interrogación: *Eugenio irrumpe. Saca el revólver y dispara sobre ellos. La escena se queda estática*, escribe Saenz: no que Eugenio dispare sobre "la fiesta" –gesto exterminador, nihilista o integrista. El dramaturgo escribe que dispara sobre *ellos*, el padre y Benito, dejando imaginar que la azarosa puntería del joven de clase media resolvería o el tema de la herencia o el de su destino nupcial. Por ambos lados, el suspenso deja entender que Jaime Saenz también dejaría pendiente el tema del mestizaje conflictivo "en la visión de la sociedad boliviana que él desarrollaba". Lo apunta el propio García Pabón al cerrar el párrafo: "Es así que el tema del mestizaje desaparece en *Perdido viajero*". Así, probablemente, ¿pero sublimado en un ejercicio espiritual?

---

32 Véanse K. Saavedra, *Sentido y forma en el teatro social de Raúl Salmón, una dramaturgia fallida*. Tesis de licenciatura de la Carrera de Literatura (UMSA), 2000. Y, siguiendo la vena costumbrista en Saenz, las adaptaciones teatrales realizadas por David Mondaca a partir de 1998. Véase D. Mondaca, *No le digas*, Editorial Muevo Milenio, Cochabamba, 2009.

2.1. Un atisbo de pensamiento: el lenguaje y la música

Lo difícil era el tema, admite Alberto Villalpando al contar cómo los amigos decidieron componer una ópera. Recurriría a Saenz y juntos perfilarían el proyecto al que el poeta diera una primera forma: "La línea argumental indagaba sobre el ser boliviano, a través de un mestizo, bastardo de origen, y que aparecía como el sujeto ideal para los asuntos que la ópera deseaba cuestionar. Este personaje, en el transcurso de los tres actos, se convertía en un buscador de su identidad": en el "ámbito de la política" y en el del amor para, sin hallar respuestas, perderse "en la geografía altiplánica, es este ámbito el que lo cobija y le devuelve su sustancia".[33]

Dicha "línea argumental" es manifiesta en el primer libreto, aun si *La máscara* privilegia el episodio político y el amoroso (en detrimento del altiplánico) trenzándolos hasta el desenlace donde el "buscador" pasa al acto sin cuestionarse demasiado –tarea que quedará a cargo de Gabriel, el protagonista del segundo libreto. Aquí, bastará subrayar que *La máscara* llevaría a escena, en palabras del poeta, una alegoría:[34] al pie de la letra, "a través" de "un mestizo,

33 A. Villalpando, "Perdido viajero y perdida ópera", en J. Saenz, *Obra poética*, p. 29.

34 D. Alighieri, *Convivio* II, 1. Véase en versión sintética la epístola XIII (Dante, *Oeuvres complètes*, La Pochothèque, París, ed. y trad. C. Bec, 2006, p. 550), en la que Dante reseña su manera de entender la alegoría al exponer el dispositivo que en la *Commedia* emularía el de las santas escrituras: "Para mayor claridad del discurso hay que saber que el sentido de esta obra no es simple, más bien habría que llamarlo 'polisemos', es decir, de muchos sentidos: pues el primer sentido es el que se obtiene de la letra, otro en cambio el que se obtiene por el significado de la letra. El primero se llama literal, en cambio el segundo alegórico o moral o anagógico. […] Y aunque estos sentidos ocultos se les asigne distintos nombres, pueden todos en general ser llamados alegóricos, dado que son diferentes del sentido literal o histórico. Pues la alegoría viene de alleón en griego lo que en latín se dice alienum, es decir, diferente". Véase, como recurso mnemotécnico, el dístico atribuido a Nicolás de Lyra por Agustín de Dacia: Littera gesta docet, quid credas allegoria, /moralis quid agas, quo tendas anagogia, citado en U. Eco, Arte y belleza en la estética medieval, traducción de Elena Lozano, Lumen, Barcelona, 1999, p. 154.

bastardo de origen" la ópera representaría otros asuntos; en primer lugar, una indagación sobre el "ser boliviano" *sub species mixtae*. La dimensión alegórica es evidente en el desenlace, donde se recordaría al espectador, o en su defecto lector, que la ópera no ofrecía solamente una pieza costumbrista: *Eugenio irrumpe. Saca el revólver y dispara sobre ellos. La escena se queda estática. Aparece la imagen de Sabina. Con su canto (el mismo del Acto primero) cae lentamente el telón*.

Desde la fiesta de Benito, la última escena remite al *canto* que atraviesa el segundo *cuadro* del primer acto: la fiesta en la casa de hacienda donde se escucharía el *canto de Sabina* mientras un adivino ritual, telúrica y alusivamente responde al pedido de Eugenio: "¡Que la imagen de mi origen sea iluminada con la luz de la verdad, nada más quiero!" Entonces, del grupo de indios saldría *una figura enmascarada* que parece refrendar la segunda revelación y consumar la ruptura con el padre y la madrastra, quien al final del *cuadro* revelará, por tercera vez, con todo y sus aristas, lo que hasta ese día fuera un secreto: "No tuviste una madre como tal. Hice yo las veces de tu madre, de Sabina. Esta casa no es la suya". Así las cosas, la última escena del libreto monta en la fiesta de Benito una cuarta revelación que involucra y vuelve a enredar la imagen de la primera, la que Eugenio oyera únicamente en boca de Benito, el rival. En efecto, la cuarta revelación ata los cabos del drama costumbrista, pero también los desata, al pasar de la "máscara" a la "imagen" y al "canto" de la Sabina, en presencia de la novia, el desenlace pondría sobre las tablas asuntos tan poéticos como ontológicos y antropológicos, si se quiere, pasando a indagar sobre el "ser boliviano" no ya en referencia a los hechos (el drama de Eugenio tratado según la "clave" del mestizaje), sino en un sentido alegórico: lo que, dados los hechos, has de creer.

Desde un inicio, con la primera revelación en boca de Benito la ópera haría escuchar tanto el coloquial artículo antes del nombre propio ("la Sabina es tu madre"), como un eco del rapto de las sabinas, episodio de la mítica fundación de Roma narrado por Tito Livio en el primer libro de *Ab urbe condita*.[35] Así, cabe entender

35 Tito Livio, *Ab urbe condita / Historia de Roma desde su fundación*, traducción B. J. Butterfield y A. D. Duarte, 2010-2011, I, 9-13.

que el libreto tienta un tratamiento del mestizaje distinto al de la sociología y la antropología racial de la primera mitad del siglo XX. Si este tiene por escena primitiva la del "cuerpo del delito" (la violación de "la india" por parte del "blanco"),[36] si dicha escena presupone un desenlace fatal, el tratamiento mítico invocaría la idea de un mestizaje no menos conflictivo, pero genésico y destinado a la conciliación en una nueva entidad. En dos palabras, NR, la idea de un mestizaje fundacional.

Muy a grandes rasgos: entre "las primeras leyendas" de Roma Tito Livio cuenta cómo, a la cabeza de Rómulo, los latinos secuestraron a las doncellas de una nación originaria, los sabinos. El motivo, la creciente grandeza de la ciudad ocasionara más de un problema: por "ausencia de mujeres no había ninguna esperanza de descendencia". Rómulo habría ensayado distintas iniciativas de integración con las naciones vecinas, pero el rechazo de los sabinos dictara un recurso a la fuerza. El rapto fue orquestado con una gran festividad a la que acudieron inclusive los sabinos, con esposas e hijas. A la señal convenida, los jóvenes latinos pasaron al acto y Rómulo no tardó en implorar a las muchachas que aceptaran a sus nuevos maridos: "Vivirían en honroso matrimonio y compartirían todos sus bienes y derechos civiles, y (lo más querido de todo a la naturaleza humana) serían madres de hombres libres". Ante el "doble ultraje" (rapto y violación de las leyes de hospitalidad), los sabinos atacarían Roma iniciando una guerra que terminaría solo años después, gracias a la intercesión de las sabinas. Desgarradas entre los latinos (maridos e hijos) y los sabinos (padres y hermanos), serían las gestoras de una reconciliación que nuevamente manifestaría el origen divino y el destino imperial de Roma.

Se lo habrá sospechado, en palabras de Benito la revelación sigue el trazo NR para dramatizar el doble ultraje (rapto de identidad y usurpación del cuarto propio) además de otros paralelismos con el mito fundacional que no dejan de proliferar mediante

36 Véase B. Wiethüchter, "El cuerpo del delito", en *Obra completa*, vol. IV, pp. 336-342. Véase también M. Villena Alvarado, "El gesto del corregidor", en *Las tentaciones de san Ricardo*, pp. 77-109.

desdoblamientos del "sujeto ideal". Así, a través del mito, entrarían en escena asuntos de orden moral e incluso político que, dados los hechos, la ópera también buscaría cuestionar alegóricamente: lo que más allá de la creencia has de hacer.

Ya desde el reparto y la cartelera, la onomástica cuestionaría al respetable público con un toque étnico: un héroe llamado Eugenio (de εὐγενὴς: bien nacido, de origen noble, de buena raza, familia…), un bastardo de clase media que a imagen de Rómulo (venido de lejana e invasora estirpe, la del troyano Eneas) se enfrenta con otro que lleva por nombre Benito (de *benedictus*, bien hablado, bien nombrado, de buen nombre, del que se habla bien); es decir, con otro bastardo, hijo de padres desconocidos, un advenedizo finalmente reconocido por todo el mundo. En suma, de su novia, el novio: un antagonista que se revela como el propio doble, hecho a imagen y semejanza, el *doppelgänger*, el otro Yo que revela al protagonista su "verdadera identidad", el otro Yo a quien el protagonista se muere por matar. ¿Como mestizo que no legitima la conciliación? O, tratándose del origen y el destino de la urbe, ¿como Rómulo a su gemelo al saltar la muralla de la ciudad construida junto al río en el que ambos fueran abandonados? ¿Como joven de clase media a imagen de cierto Benito que en la Roma del siglo XX soñara reencarnar el hado imperial?

Sea como fuere, la "primera versión del proyecto abandonado" despliega el rapto de las sabinas en tres festividades mediante cuatro escenas de revelación –y consiguiente rapto o éxtasis, casi por definición. En el cuarto, antes del altercado, Eugenio y Benito cantaban borrachos la cueca que afuera tocaba la banda. ¿De ahí que Eugenio parezca olvidar la primera, pronunciada por Benito? El caso es que, en la casa de hacienda, ante el adivino, la segunda revelación viene de la *figura enmascarada* que termina por ser develada en la tercera, gracias a la madrastra llamada Brígida –o Birguid, diosa céltica del fuego– quien al confirmar con detalle las palabras de Benito hará que Eugenio irrumpa en la escena final, dando de tiros sobre el doble y el padre llamado don Cosme –de κόσμος ου: orden, buen orden, disciplina, corrección, adecuación, ornamento. Al final, con la imagen y el canto de la Sabina la *escena*

se queda estática –y extática, a ojos del espectador y eventual lector que de ese modo participaría de un nuevo rapto, a su vez desdoblado, en espejo: el de Isabel, ahora en manos de Benito, y el de Eugenio que queda paralizado ante la imagen y el canto, los de la madre y los de la novia. Como si todo volviera a un inicio, en bucle, al infinito, y la búsqueda del "ser boliviano" a través del mito de las sabinas se desplazara con todo y las connotaciones étnicas, cosmogónicas y antropológicas, con todo y la opacidad que un mito arrastra en tanto representación de una identidad originaria.

Más aún tratándose de un episodio que trae a cuento los orígenes de la Ciudad, cosa que el libreto no deja de aprovechar moviendo la trama del alcohol, los dobles y máscaras que L. H. Antezana ha comentado en la novela de Saenz.[37] Desde su título, el libreto mueve esa trama donde las máscaras "ocultan y revelan simultáneamente a la 'verdadera' persona"; ese juego que viene de la estirpe carnavalesca y dionisiaca del teatro y la novela, recuerda Antezana: "manera de asumir –otra vez y todavía– el caos original […] 'La máscara es el caos vuelto carne' [la fórmula es de Bataille] la naturaleza como caos primigenio al que se accede por medio del alcohol […] el inquietante rostro de lo desconocido y, sin embargo, fundamental".

Por supuesto, con la figura de la *mujer enmascarada* el libreto removía dicha trama en términos de representación, de revelación y ocultamiento de una "verdadera identidad": hasta aquí, la del "buscador". Pero el libreto complica dicha trama a imagen del mito y el protagonismo de las sabinas, pues en la última escena, convertida en imagen y canto, la *figura enmascara* revela al buscador un vacío y una distancia que la ópera tendría que representar dramáticamente, acciones por medio de acciones.[38] Tal desafío llevaría a dejar el enfoque realista y adoptar el preferido del autor, el de la imagen, para el caso escénica, en el único *cuadro* del segundo acto donde Saenz desplaza progresiva, pero irreversiblemente, el escenario costumbrista.

---

37 L. H. Antezana, "*Felipe Delgado* de Jaime Saenz", en *Ensayos escogidos*, 2011, pp. 222-226.

38 Aristóteles, Περὶ ποιητικῆς, 1448a.

2.2. Rastros de un espectáculo

Si hacia final del primer acto la atmósfera, el rito de adivinación, el canto y la aparición de la Sabina enmascarada sugerían un misterio telúrico, el segundo acto retoma el enfoque realista. En su cuarto, Eugenio dice a Isabel su dolor esencial ("un misterio", "eterno", "no tiene causa…") y los cuidados que ella le brinda "tal una madre". Se vuelve a dormir, y ella a cantar cuando tocan a la puerta e *irrumpe la bruja Andrea* exhortando a la novia:

> No me llamo yo, me llaman a mí, la bruja Andrea; pobres y ricos acuden a ella, atiende las causas de amor […] Yo compongo y descompongo, uno y desuno. ¡El que habita me tiembla, el que tiembla me habita; las moscas y los moscardones me tiemblan! Y guay de los amantes si desoyen mis consejos o desprecian mis medicinas […] ¡Entiéndelo bien, graciosa señorita! Pues has de saber que quien debe irse eres tú. De ningún modo podrán remediarse las desventuras que sufre tu amante.

Isabel obedece y Eugenio despierta. Andrea le explica la situación y sale gesticulando como una bruja. Pero al tocar la puerta, entre modales de señorita y tono de doctora corazón la bruja Andrea, a quien Isabel no habría llamado, desmonta el escenario costumbrista dando lugar a una escena de vanguardia, si se quiere, ¿onírica, fantástica, mágica, expresionista, surreal? En cualquier caso, una vanguardia de esas de antes, bien movida por asuntos arcaicos, máscaras y dobles que aparecen, por ejemplo, entre los antecedentes del rapto de las sabinas. Por supuesto, con la bruja llamada Andrea (femenino de Andrés: de ἀνήρ, ανδρὸς: lit., el que engendra, macho, hombre, varón…) el libreto convoca a un personaje que desde su propio nombre (una mujer llamada varón) cuestiona el gesto de nominación y el principio de identidad, para el caso sexual y de género, bajo distintas especies: de categoría social y de sistema pronominal ("Yo no me llamo, me llaman a mí, la bruja Andrea; pobres y ricos acuden a ella…), de roles actanciales y naturales ("El que habita me tiembla, el que tiembla me habita, las moscas y los moscardones me tiemblan"), de prácticas sintéticas

y analíticas, lo que es decir también artísticas y mágico-religiosas: "Yo compongo y descompongo, uno y desuno".

¿Cómo, al ligar sistemáticamente dichas prácticas, al montar y desmontar el principio de identidad, una bruja llamada Andrea no confundiría a un mestizo de noble estirpe acosado por el fantasma de su propia identidad? La bruja lleva mutilado a Evandro: *Euandros*, dicen Tito Livio, Ovidio y Virgilio con acento latino, el arcadio hijo de la adivina Carmenta que antes de la guerra de Troya emigrara a Italia, donde fundaría Palanteo en el mismo lugar en el que luego se asentaría Roma; Evandro, el que combatiera en el bando de Eneas contra los aborígenes.[39] Privada del eufórico prefijo (ευ-), Andrea encarna dicho linaje, privada también del vínculo divino que pasaba por la adivina Carmenta. En otros términos, Andrea pondría en el centro del escenario a una mujer que confundiría la identidad de la novia y de la madre, en tanto máscaras, artificio, hechizo, pero también artefacto que materializa un vínculo humano y, al decir de Antezana, un vínculo de lo humano con lo no meramente humano y lo demasiado humano, lo animal y lo sobrenatural. ¿Tal la última y oscura verdad hacia la que anagógicamente has de tender?

El caso es que, mientras Eugenio duerme, la bruja Andrea ilumina el libreto desde su centro, donde entre *invocaciones y exorcismos* el hijo de la Sabina termina abandonado por la novia de dos caras, la "pérfida" que lo cuidaba "tal una madre", la novia buenamente llamada Isabel: nombre de discutido origen, el más aceptado judío –de Elisebah (de dios, la promesa), nombre que llevara la esposa de Aarón, el hermano de Moisés (Éxodo 6: 23) y la madre de Juan, ese otro que se afanaba en predicar sin dar lugar a confusión: "en pos de mí viene otro…" (Mateo 3: 11, Juan 1: 27). Es así que la prometida de Eugenio se convierte en objeto de un rapto que Eugenio no conocerá sino en el primer *cuadro* del tercer acto, donde se *visualiza una pesadilla*, suerte de clímax de *La*

39 Tito Livio, *Ab urbe condita*, I, 5-7. Véase también Virgilio, *Eneida* IX-XII, en *Obras completas*, bilingüe, Ediciones Cátedra, Madrid, 2016, y elípticamente Ovidio, *Métamorphoses,* XIV, bilingüe, Actes Sud, París, 2001.

máscara que desplaza el enfoque realista para instaurar un *clima irreal* que da curso, como en un *stretto*, a otra serie de imágenes de rapto y consiguiente revelación.

En la pesadilla vuelve Sabina: "¡Oh, hijo mío, mira a tu madre! ¡No tengo cara! (*se despoja de la máscara y se la entrega a Eugenio*). Te prohíbo buscarme, tu madre ya no existe". Eugenio despierta sin madre, y con la máscara entre las manos se incorpora para vivir un segundo rapto. Del sueño llega un personaje llamado Personaje Anónimo. Falto de máscara, se la pide a Eugenio, la necesita para nacer y ser su "hermano": "Levántate, el sueño mata: yo soy el sueño. Salgo de ti y vivo en ti, no me abandones". Tras esta revelación, Eugenio quiere dársela, pero el otro desaparece y lo deja arrebatado, con la copa en la mano, mientras Isabel canta el aria que cantaba cual una madre en el segundo acto. Al final del *cuadro*, la pesadilla ata los cabos en un cuarto rapto que conducirá a la revelación de la escena final: Isabel *despoja a Eugenio de la máscara* y se la pone a Benito, la nueva pareja se va. Eugenio despierta, no encuentra su máscara y sale del cuarto rumbo a la fiesta, revólver en mano.

Como si ante el caos primordial el héroe asumiera la fatalidad del orden simbólico, que impone una máscara, pero soslayara el desafío que conlleva el nombre propio: "El mundo no importa", decía en la pesadilla el Personaje Anónimo, ese otro y *döppelganger* que viene y se va como personaje puramente imaginario, ¿anónimo como el discípulo amado del evangelio de Juan (v.g. 19, 26-27)? La cosa es que con la pesadilla el libreto confronta al "mestizo, bastardo de origen", con ese ámbito donde el "sujeto ideal" descubre no que su madre era una india, no una verdadera identidad, sino "el caos original" donde no cabe identidad: ese ámbito donde en la máscara de *la mujer enmascarada*, al decir de Antezana, "se cruza, mezcla y, quizás, encuentra, todo aquello que es ajeno al mero 'hombre'". Ajeno, pero al parecer esencial, pues la pesadilla pone en escena a un sujeto definido por su doble naturaleza, un sujeto que aferrado a los principios de identidad y no contradicción, no admite ni escisión ni consubstancialidad conflictiva.

Así, tras levantarse el telón, el libreto habrá expuesto el tema de la dualidad del alma caída, con todo y los ingredientes y motivos

que en ese momento la poesía de Jaime Saenz volvía a publicar: "Estoy separado de mí por la distancia en que yo me encuentro…" –dice el primer verso de *Recorrer esta distancia* (1973),[40] como si condensara el discurso esbozado en el íncipit de *La máscara*:

> *Habitación de Eugenio.*
>
> *Eugenio se encuentra solo, bebiendo. Monologa.*
>
> *Eugenio*: Este silencio que me rodea tiene un eco en mi alma. Por una honda pena parece transformarse mi condición. Un hombre olvidado bebe y no habla. Qué busco, nada hallo, qué encuentro. Hay un enigma en la distancia que me separa de mí mismo. Esta lucha con la realidad no tiene sentido, yo mismo soy una realidad inasible…

En efecto, el monólogo de Eugenio replica el "diálogo" con el que, desde Arturo Orías, la exégesis caracteriza la "labor poética" de Saenz: "la búsqueda del 'tú' […] Por este esfuerzo de penetración y conocimiento adquiere […] una dimensión metafísica […] la lucha por llegar a la identidad del yo consigo mismo […] Más allá de la autenticidad, o tal vez en sus mismas profundidades, busca Saenz el Ser mismo".[41] Ese "diálogo" en el fuero interior ocurre de manera emblemática en el monólogo que abre *La máscara*. Luego se atenúa, hasta desaparecer con la entrada de la bruja Andrea en el cuarto donde el conflicto que acontece en "el alma" del protagonista es representado mediante actos propios a una pesadilla. Como si metido en asuntos de teatro Saenz fuera asumiendo la lección (de Aristóteles a Brecht) y canalizara su "esfuerzo poético-metafísico" mediante acciones, comportamientos y opiniones de personajes que actúan sobre un escenario. En particular, en las series de raptos y éxtasis que el libreto trenza hasta anudarlos en la última escena, mera acción sin parlamento: *Eugenio irrumpe. Saca el revólver y dispara sobre ellos. La escena se queda estática. Aparece la imagen de Sabina. Con su canto (el mismo del Acto primero)*.

---

40 J. Saenz, *Obra poética*, p. 235.

41 A. Orías, "Prólogo" a la primera edición de *El frío* (1967), segunda edición de *Muerte por el tacto* [1957] y tercera edición de *Aniversario de una visión* [1960], en Jaime Saenz, *Obra poética*, pp. 203-205.

Allí, con la máscara no se juega ya una identidad escondida o revelada, sino una imagen donde *la mujer enmascarada* provoca, en canto y en efigie, un último y doble rapto protagonizado por Eugenio y Benito, magistrados, legisladores, invitados a la fiesta y público en general: todos en el papel de raptores o presas, en voz activa o en pasiva, ante una *escena estática* que física, metafísica e hiperfísicamente involucra a otro(s) sujeto(s) "según virtud semejante a la piedra que Eurípides ha llamado magnética, y que los más llaman la piedra Heraclea" –dice Sócrates a Ion, el joven y orondo rapsoda (como a su vez Saenz, desde el título de su autobiografía, *La piedra imán*):

> Esta piedra no sólo atrae a los anillos de hierro, sino que les comunica la virtud de producir el mismo efecto y de atraer otros anillos de suerte que se ve algunas veces una larga cadena de trozos de hierro y de anillos suspendidos los unos de los otros, y todos estos anillos sacan su virtud de esta piedra. En igual forma la musa inspira a los poetas, éstos comunican a otros su entusiasmo y se forma una cadena de inspirados. No es mediante el arte, sino por el entusiasmo y la inspiración, que los buenos poetas épicos componen sus bellos poemas. Lo mismo sucede con los líricos. Semejantes a los coribantes, sino cuando están fuera de sí mismos, los poetas no están con la sangre fría cuando componen sus preciosas odas, sino desde el momento en que toman el tono de la armonía y del ritmo, entran en furor y se ven arrastrados por un entusiasmo igual que las bacantes, que en su movimiento y embriaguez sacan de los ríos leche y miel, y cesan de sacarlas en el momento en que cesa su delirio.[42]

De modo que, lejos de una presunta identidad, con el rapto de la Sabina Jaime Saenz parece más bien experimentar una ideateatro: la de un rapto en el que, por definición, un actante encadena violentamente al otro (*raptio*, *is*, *ere*, *rapui*, *raptum*: arrastrar, llevar violenta y rápidamente, por la fuerza; pillar, devastar), pero también la de un vínculo que, según las circunstancias, se presta a

42 Platón, *Ion*, 533d-535a, Diálogos, Estudio preliminar de Francisco Larroyo, Editorial Porrúa, México D. F., vol. II p. 135, 2 vol., 2012. Por el lado de Saenz, *La piedra imán*, Editorial Huayna Potosí, La Paz, 1989.

la anfibología, las ambivalencias y las ambigüedades. Lo ilustran las distintas acepciones que registra la RAE (secuestro, retención, reclusión, plagio, acceso, arranque, arrebato, impulso, accidente que priva de sentido, sentimiento de admiración y unión mística con Dios, robo, afano…), acepciones que iluminan la "búsqueda de identidad" que pone en escena *La máscara* mediante una cadena de revelaciones y raptos. En suma, esbozos de una "idea-rapto" que Jaime Saenz perfila en la segunda versión del libreto y en el *poema teatral*, por ejemplo, según la advertencia que en el *Fedro* preludia la célebre palinodia socrática: "Si fuera una verdad simple el que la locura es un mal, se diría esto con razón. Pero los bienes mayores nos vienen a través de locura concedida por don divino".[43] Es sabido, antes de pronunciar la palinodia que afirma el delirio amoroso, Sócrates brinda al joven Fedro tan solo otros tres ejemplos de locura (μανία, ας (ή): locura, demencia…) venida por don divino: el delirio profético, el de los ritos purificatorios e iniciáticos y el de la inspiración poética –tres escenarios que el libretista no dejará de indagar:

> Pero hay un tercer estado de posesión y de locura procedente de las Musas que, al apoderarse de un alma tierna y virginal, la despierta y la llena de un báquico transporte tanto en los cantos como en los restantes géneros poéticos, y que, celebrando los mil hechos de los antiguos, educa a la posteridad. Pues aquel que sin la locura de las musas llegue a las puertas de la poesía convencido de que por los recursos del arte habrá de ser un poeta eminente, será uno imperfecto, y su creación poética, la de un hombre cuerdo, quedará oscurecida por la de los enloquecidos.[44]

---

43 Platón, ΦΑΙΔΡΟΣ/ Phaedrus: 244ª: εἰ μὲν γὰρ ἦν ἁπλοῦν τὸ μανιὰν κακὸν εἶναι καλῶς ἄν ἐλέγετο. νῦν δὲ τὰ μέγιστα τῶν αγαθῶν ἡμῖν γίγνεται διὰ μανίας, θεία μέντοι δόσει διδομένες, en *Plato* I, con traducción al inglés de Harold Northth Fowler e introducción de W. R. M. Lamb, Harvard University Press, London [1914], p. 465. Véase, Fedro, edición bilingüe, introducción y notas de Luis Gil Fernández, Clásicos Dykinson, Madrid, [1957] 2009.

44 Ibídem, 245ª. Platón también expone esta idea de la inspiración poética en Ion 534b, 536c; Memón 98 b et ss. y en la Apología 22 b-c.

La máscara de Umala era el título previsto para el libreto casi hasta el final, comenta García Pabón. El detalle realista también guarda la gracia de la connotación aliterando desde la raíz aymara *uma* (agua) el nombre de una localidad de la provincia Aroma conocida por sus *chullpares*, a unos 120 km de la ciudad de La Paz. Pero en la carpeta de la versión dactilográfica puede leerse también que la nominación supuso, como todas, cierta discriminación. En primer lugar, la de otras tres, quizás demasiado alusivas a los asuntos que la ópera querría cuestionar: "El hijo de la máscara", "Una máscara para Eugenio" y "Una máscara mágica".[45] La reducción del título al núcleo sustantivo (*La máscara*) procede efectivamente según un gesto sustractivo, una suerte de rapto movido por un afán de nominación esencial que, en este caso, hace abstracción de los sujetos involucrados cuyos rastros se leyeran en el título elegido casi hasta el final, tanto en la aliteración que arrastra una raíz aymara como en las aguas en las que se adentra un avatar del mítico Narciso.[46]

3. Sonoro montaje, un olor de juventud

Una pizca de Sainte-Beuve. El testimonio de Alberto Villalpando evoca el "enorme atractivo" por el género que sintiera "desde muy joven" y cómo, de estudiante en Buenos Aires, tomara cuerpo el deseo "de escribir una ópera". A su regreso a Bolivia, en 1965, encontraría que las condiciones para representar una "eran mínimas". No obstante, empezaría "con mucha timidez" hasta que a inicios de los setenta decidiera escribir una con el amigo Saenz. Los problemas no terminarían allí. Lo confirmaría en "un

45 En la carpeta del dactilografiado, fechada el "10.9.72".

46 Veáse, para una aproximación a la figura de Narciso en la poesía de Saenz, E. Mitre, "Jaime Saenz", en *El árbol y la piedra: poetas contemporáneos de Bolivia*, MonteÁvila, Caracas, 1994, y W. I. Vargas, "El lugar de Saenz", *Revista Signo*, nueva época, XXIV (1988), La Paz, mayo-agosto, pp. 185-196. Y al Narciso de la versión de Plotino en la narrativa de Saenz, el suscrito, "Por los ríos y los campos…", en *Las tentaciones de san Ricardo*, [2003] 2011. Continuará pronto, a propósito de Perdido viajero.

simposio sobre grafía contemporánea" (Roma, 1973) aprovechando la ocasión para grabar, en el estudio del amigo Leo Küpper ,"un largo fragmento de música electrónica que tenía pensado utilizar casi para el inicio mismo de esta ópera. Se trata de una escena en la que el personaje principal tiene una pesadilla que orientaba los sucesos del primer acto" –con fondo de manifestación política tras la guerra del Chaco, recuerda– "casi de cajón".[47]

En *La máscara*, la pesadilla aparece al inicio del tercer acto, y Eugenio orienta los sucesos desde un inicio, monologando mientras bebe en su cuarto y afuera suena una banda. La variación marca el tono de la pieza, pero también dice de un proyecto que desde el inicio aprovechara de las circunstancias: mínimas condiciones en la escena local, colaboración de un amigo en Roma y, ya en marcha, la oferta de Gonzalo Sánchez de Lozada a quien Villalpando había logrado interesar con la idea del proyecto, al punto que el entonces joven empresario minero propusiera "formalizar el encargo" y oficiar de mecenas en la renovación de una cultura nacional, por entonces retenida entre la letra y el espíritu NR en su versión dictatorial. Por supuesto, la formalización del encargo respondería a varias coincidencias: la más evidente, ciertos aires de modernidad compartidos tanto por un proyecto que emulaba la experimentación de la música contemporánea como por una empresa minera que buscaba su filón a la sombra de la Corporación Minera de Bolivia (COMIBOL).

El contrato caería por su propio peso, pues la ópera llevaría a escena el mito de origen de la modernidad nacional (un joven de clase media tras la guerra del Chaco en busca de su identidad) y la osadía de dos "visionarios", al decir de Blanca Wiethüchter a propósito de Saenz y del pintor Enrique Arnal (1932-2016): "esos hombres cuyo trabajo es parte de esa gran obra de fundación que hicieron del arte un lenguaje boliviano de adentro […] que ya no se forma a partir de un gesto descriptivo, sino como de atrás, de una señal interior interpretativa, si vale el término".[48] También lo ha destacado Wiethüchter a propósito del compositor:

47 A. Villalpando, "Perdido viajero y perdida ópera", p. 29.

48 B. Wiethüchter, "Los visionarios", *Memoria solicitada* [2003], en *Obra completa*, vol. III, p. 193.

> El trabajo de Villalpando es una labor de alquimista que toma no sólo el material sonoro sino las referencias simbólicas del mundo andino, para producir con ellas una metamorfosis que lleve hacia una nueva representación sonora capaz de dialogar desde su lugar con lo universal. *Esta es una tentativa de ilustrar el mundo sonoro boliviano. Esta es la materia prima con que posteriormente deberá confrontarse la respuesta musical, ya como un arte elaborado del pueblo boliviano.*[49]

En cursivas, Wiethüchter cita un artículo de Villalpando publicado en la revista *Vertical*, el mismo año en que Saenz escribía la primera versión el libreto. De modo que los alquimistas firmarían el contrato a una sola voz, entusiastas con la idea de un trabajo "pagado, y, en esa época, bien pagado"; un trabajo que de yapa reanudaría con otro mito de origen, esta vez potosino: el de la alianza de alquimia, escritura y minería encarnada en la persona de Álvaro Alonso Barba y su *Arte de los metales* (1640). Así, los visionarios se pondrían a revisar el primer libreto "para finalmente, desecharlo, en favor de un argumento que recuperaba mucho de lo propuesto en *La máscara*, pero que tenía otros fundamentos".[50] En primer lugar, la conversión de la primigenia línea argumental (una "búsqueda del Ser boliviano") en un argumento claramente estructurado como viaje iniciático, el de un protagonista llamado Gabriel que, tras un par de pruebas, culmina en el encuentro y la revelación de la mano de un guía llamado Guía.

La primera escena de *Perdido viajero* sucede en una cripta, entre tinieblas y resplandores un personaje llamado Doliente simula junto a dos coros un oratorio que arranca en tono preapocalíptico: "¡Arde el fuego en el mundo de los vivos / para alumbrar a los muertos con cálida luz!". Como caído del cielo, entra Gabriel por la ventana e intenta convencer al místico "hipócrita" recluido en la cripta. Gabriel abre la puerta a jóvenes deseosos de "fructificar

---

49 B. Wiethüchter, "La geografía suena: música para orquesta", *La geografía suena* [2004], en *Obra completa*, vol. III, p. 390. La cita viene de A. Villalpando, "Consideraciones sobre el carácter de la música en Bolivia", en *Vertical* 2, 1972.

50 A. Villalpando, "Perdido viajero y perdida ópera", p. 30.

[su] paso por la vida". Quieren hacerse oír y "hablar con alguien / a quien se considera conocedor profundo de los muertos". Pero el Doliente resulta de una sola pieza ante una "juventud descarriada" que a su vez lo interpela con un repertorio venido de lejos, de los primeros románticos al *flower power* pasando por la *beat generation*: el conocimiento y el amor del mundo, "la significación de la muerte […] no la mera muerte", el instinto, el rechazo de la Razón y la cultura de "la gente de salón", la fe en el Fuerte, el Poderoso, el Ecuánime, "simplemente el hombre". A pesar de todo, los jóvenes son defraudados por el "aguafiestas": "Y la fe es cosa de Dios; –les dice– / no puede darse en este mundo".

La segunda escena transcurre en *un amplio patio en ruinas* donde Gabriel (*Diríase un explorador viajando por las montañas*) monologa "perdido […] en las oscuridades". Allí se encuentra con María, que aparece cantando y le reprocha vivir "en la pura sinrazón", habitar "un mundo que no es éste", no tener "valor para sufrir [su] desamor". Irrumpe entonces una turbamulta *saltando y bailando al son de una banda* […] *con disfraces y estandartes*. Gabriel canta y quiere unirse a la fiesta, ella intenta controlar el arrebato: "¡Espera, Gabriel! ¡No corras! ¡Te desconozco" / ¡Quedas conjurado a llevarme contigo!". Sus "palabras brujas" provocan una *actitud demencial* seguida de un *aria de 15 líneas en voz de la turbamulta* –Saenz no llegó a escribirla, aclara el editor. Seguiría un recitativo: "Así habla María", dice ella misma tres veces a la tercera persona, provocando una confusión tan nítida como la de la pesadilla de *La máscara*. Salvo que ahora la ex se llama María y, no obstante las connotaciones evangélicas que arrastra el nombre, ha tomado el aspecto de *una anciana encorvada y fantasmal*. Sucede entonces una *singular escena*, nuevo arrebato en el que Gabriel se ofrenda recordándole que es ella "una madre" –es decir, poniendo en movimiento la escena del rapto que había quedado "estática" al final del primer libreto.

Estaba escrito, la tercera escena de *Perdido viajero* empieza ante un oscuro *paraje en pleno altiplano*. Entre un *montaje sonoro* ("Bolivianos", incluido en el CD que acompaña *Obra dramática*) y uno *escénico* invocado en didascalia, una pareja de indios *con porte tranquilo y gesto*

hermético avanza y entra en una *casucha*. El coro saluda al "viajero en la distancia", Gabriel yace en el suelo, se incorpora y aparecen un personaje llamado Guía y otro llamado Extranjero –tan perdido como Gabriel, quien junto al Guía increpa al primero, poniendo en cuestión su "allá" –los progresos de la ciencia y "las filosofías, / arraigadas en las computadoras"– para alzar la alternativa de un "aquí". Tras el rescate fallido del místico recluido en su cripta, tras el arrebato en la fiesta del patio, Gabriel culmina su periplo en el vasto y oscuro Altiplano. Abraza y se despide del Guía resuelto a seguir su propio camino: "Tengo que ser un hecho –dejar de ser una palabra. […] Perdido viajero, / nunca más!"

Lo decía la primigenia línea argumental, más allá de los cambios en el *dramatis personæ*, *Perdido viajero* desglosa el periplo que el tercer acto de *La máscara* había dejado pendiente. Y es que desde el día en que Saenz y Villalpando formalizaran el contrato, *Perdido viajero* iría a velocidad de crucero. "A Saenz le bastaron seis meses para presentar a Sánchez de Lozada la nueva versión. Cuando se ponía a escribir no había quien lo pare", recuerda Villalpando. ¿Se divertiría el mecenas sin entender nada, asombrado por el lenguaje, fascinado por el runrún de los versos –"entre los mejores" de Saenz, dice García Pabón[51]? Al contrario, el mecenas "hizo unas cuantas observaciones muy atinadas", recuerda el compositor, como diciendo que el Goni aprobaría la revisión que los llevara a desechar el primer libreto "en favor de un argumento que rescataba mucho de lo propuesto en *La máscara*, pero que tenía otros fundamentos".[52]

3.1. Un oratorio experimental

Entre lo mucho que rescatara *Perdido viajero* del primer libreto, la idea del viaje iniciático, la composición reducida a tres actos que ahora Saenz denomina "escenas" (en *La máscara* eran cinco, llamadas *cuadros*) y ante todo el tratamiento de la imagen y el ritmo,

51 L. García Pabón, "La obra dramática de Jaime Saenz".
52 A. Villalpando, "Perdido viajero y perdida ópera", p. 30.

ahora simplificado en cuatro raptos y consiguientes caídas. En la primera, al igual que el Doliente, Gabriel parece no recordar de dónde había caído a la cripta. En la segunda, como un explorador perdido en el oscuro patio en ruinas, conocerá la tercera (el encuentro con María) y con la caída en el poyo la segunda: la caída de la cripta al patio, y con la primera (la caída a la cripta) la cuarta, en la inmensa noche altiplánica tras la revelación del Guía. Ninguna será la primera ni la última, por supuesto, la última será la primera y la primera, la última, en tanto con esa cadena de éxtasis *Perdido viajero* sigue el *curso circular* y *un vertiginoso giro* donde también se destaca el rapto de la segunda escena, con María en el patio.

Entre lo mucho que rescataran los visionarios, vuelve entonces el gesto de alquimistas y *rescatiris* que convierten circunstancias, temas, materiales y procedimientos del primer libreto en materia prima del segundo, empezando por la situación en la que un operario muta su propio gesto. En *La geografía suena*, Blanca Wiethüchter comenta cómo Alberto Villalpando transformara las restricciones del medio local en decisiones que potenciaron su trabajo. En cuanto a la más radical ("simplificar su lenguaje sin renunciar a él" para que sus obras pudieran ser interpretadas "de manera casi profesional"), prefiere ceder la voz al susodicho:

> Me plantee la necesidad de fraccionar el tiempo en secuencias dilatadas y ubicables en el espacio. Para ello, elegí un sonido (la nota do) como una constante a lo largo de toda la pieza. Esto permitía situar ese sonido en el centro del espacio sonoro. Las secciones, con el ánimo de otorgarles una constante variedad, fueron distribuidas en las diferentes secciones de instrumentos de la orquesta, siendo el nexo único de unión entre ellas la flauta. Estas secuencias, asimismo, se ubicaban en el espacio sonoro alrededor de aquella constante […] Finalmente, el tiempo fue fraccionado por duraciones prolongadas. En términos estéticos se buscó una imitación de los ruidos que se oyen en Bolivia, dándose además un toque localista con la melodía autóctona.[53]

53 B. Wiethüchter, *La geografía suena*, p. 376. La cita viene de A. Villalpando, "Música boliviana de la segunda mitad del siglo XX", en *Ciencia y cultura*, 11 (2002).

Para la ópera Villalpando solo escribiría un aria, "¡Bolivianos!", estrenada años después por "nuestro magnífico barítono Gastón Paz". Pero la decisión de "simplificar su lenguaje" y "fraccionar el tiempo" aparece entre los otros fundamentos que inspiran la segunda versión del libreto con la idea del teatro como "experiencia material e ideal de simplificación", como en las matemáticas, apunta Badiou, un arte que logra un esclarecimiento de lo enreverado y oscuro.[54] *Mutatis mutandis*: la fragmentación de la línea argumental en tres "escenas" dilatadas (en la cripta, el patio y el Altiplano), la reducción del conflicto dramático a un acto reconocible como constante en el centro del escenario (un rapto por escena: el primero, olvidado), ciertas tópicas o claves de la obra de Saenz distribuidas en parlamentos de distintos personajes y ligadas por uno solo (*passim*), fraccionamiento del tiempo, aires costumbristas y vanguardistas en ambiente autóctono. Sin duda, dichas opciones coincidirían con las del libretista, quien ese mismo año (1972) las compartía al publicar en la revista *Vertical*, junto al artículo de Villalpando, "El aparapita de La Paz". El primer bosquejo del gesto y la imagen que hacen al saco de aparapita, célebre gracias a *Felipe Delgado*: un saco hecho de "remiendos de todo tamaño y de toda forma; los había de las más variadas telas, pero sin embargo, el color era uno solo, pues la diversidad de colores había sin duda experimentado innumerables mutaciones hasta adquirir el color del tiempo, que era uno solo…"[55]

La simplificación y la imagen del saco permiten imaginar "otros fundamentos" rescatados en el *patchwork* titulado *Perdido viajero*. Pero también sus avatares e incidentes, pues si los visionarios hacen

54 A. Badiou, "Thèses sur le théâtre", p. 113.

55 J. Saenz, *Felipe Delgado*, Difusión Ltda., La Paz, 1979, pp. 142-143. De 1972 es "El aparapita de La Paz", *Vertical* 2 (1972), texto previamente publicado en París en la no menos célebre revista *Mundo nuevo*, 26-27, 1968, pp. 4-8. Véase E. Fisbach, "Dénuement du portrait et portrait du dénuement dans 'El aparapita de La Paz' de Jaime Saenz", en *Le portrait : champ d'expérimentation*, Fernando Copello y Aurora Delgado-Richet. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2013, pp. 287-295. Véase también "El aparapita", en J. Saenz, *Imágenes paceñas*, Difusión Ltda., La Paz, 1979, pp. 132-137 –sobre todo las fotos de Molina, pues en ese texto poco queda del gesto y del saco.

trabajar "una señal interior interpretativa" la ópera generaría sus propias metamorfosis. Así, entre los retazos, el argumento costumbrista y el tema del mestizaje conflictivo, a la manera de primera mitad del siglo, pero recuperados y sublimados por remiendos NR setenteros todavía apegados a la letra y al consecuente tono espiritual: la idea de un mestizaje armónico que sintetizara los hechos en el ámbito personal. En palabras del Guía, hacia el final del libreto: "La patria, algo más que un concepto. Algo más que un mapa configurando un territorio. / El espacio del alma. / El espíritu. / La paciencia; la fuerza –la permanencia, y también el adiós".

Por supuesto, en esas palabras puede reconocerse la idea de una "patria íntima" que García Pabón celebra en la "aventura personal" de Felipe Delgado: la "búsqueda y construcción simultánea de su arte, su subjetividad y su ser nacional"; una búsqueda que tendría por emblema a Franz Tàmayo y la *Pedagogía nacional*, una búsqueda que sin atisbo de duda se cobija en un presunto dilema: "la nación como autoridad y discurso tradicional proveniente de los grupos sociales ligados al estado; y […] una diferente percepción de la nación: la patria como intimidad y amor".[56] El hecho es que *Perdido viajero* desdice no tanto no tanto las ansias del Guía ("Algo más… Algo más…") como el principio de no contradicción que sustentaría la idea de una patria íntima, en absoluta contradicción con la autoridad patrimonial y el discurso estatal.

En la cripta, en *las tinieblas y más allá del resplandor vislúmbranse formas humanas*, *catafalcos y sudarios*: el Doliente ora ante una mesa,

56 L. García Pabón, "Paradójicos cadáveres nacionales: la poética de Jaime Saenz", en *La patria íntima*, Plural editores, La Paz, 1998, pp. 214 y 228. Véase también el énfasis, a fines del siglo pasado, en nociones de heterogeneidad cultural, transculturación, hibridación, etc., inspirado por los *cultural* y otros *studies* desde la academia latinoamericanista norteamericana. Por ejemplo, más reciente y tajante en la tabula rasa, Elizabeth Monasterios, "¿No habría algún lugar en que se pudiese estar como en la propia casa? Saenz, la cuestión del 'estar', el encuentro con Heidegger y la proyección de estos asuntos en Kusch y Churata", *Bolivian Studies Journal*, vol. 26-27, 2020-2021, University of Pittsburgh, pp. 15-40. Allí, la autora postula en la poesía de Saenz, una "elaboración estética-epistemológica que nada le debe a la metafísica occidental" [*sic*], p. 18.

de rodillas y poncho negro entre *un Coro letrado* vestido de negro y un *Coro de indígenas* vestido de blanco, *de hinojos* en *compacto grupo;* el Doliente, *de aspecto vigoroso y movimientos vivaces*, se inclina y recibe *sobre los hombros un manto de paño escarlata con festones blancos que en ese momento le ofrece un indígena*. Suenan y cesan las campanas, cantan el Doliente y el *Coro letrado*, pero el *Coro de indígenas* queda postergado hasta nuevo aviso. Una nota del editor explica: "Saenz puso aquí una nota que decía: 'texto para traducir (en dos partes, una en aymara y otra en quichua)'. Villalpando hizo traducir este texto al aymara y se lo dio a Saenz". Más adelante, el *Coro de indígenas* parece acompañar al Doliente, en castellano y entre signos de interrogación, como si Saenz sospechara que la ofrenda de *un indígena* daría una impresión muy colorida, pero reducida a los festones, una identificación que en la imagen de *un indígena* extirpa todo resto, empezando por lo más íntimo y a la vez más gregario, la lengua.

Así las cosas, el arrebato patrio del Guía al final de *Perdido viajero* parece replicar, ante la altura, la inmensidad y el habitante de los Andes, el rapto del aparapita más sobriamente fraguado en *Felipe Delgado*: esa "realidad absoluta", dice García Pabón, "ser absolutamente ideal y metafísico, sin origen, sin familia, sin vida ni muerte", un "espejo perfecto"[57]. Desde otro ángulo, con Roland Barthes, el rapto parece reactivar el mito al estilo de la cultura de masas, un "lenguaje robado" que procede por rapto y depuración:[58] para el caso, los descritos por el propio Saenz en "El aparapita de La Paz", donde cuenta que una vez en poder del saco, con la sensación de haberlo robado hizo "hervir la prenda" para sacarle una gran cantidad de piojos.[59]

Entre los retazos del primer libreto, por tanto, el rapto de las Sabinas. Pero también los delirios del joven mestizo recuperados

57 Ibídem, p. 220.

58 R. Barthes, "Le mythe comme langage volé", en *Mythologies*, *Œuvres complètes*, vol. I, pp. 843-848, 5 vols.

59 J. Saenz, "El aparapita de La Paz", *Vertical* 2, 1972. Véase M. Villena Alvarado, "Por los ríos y los campos", en *Las tentaciones de san Ricardo*, La Paz, IEB, 2003, pp. 173-282. Segunda edición, IEB / Gente común, La Paz, 2011.

"bajo la máscara de la indiferencia en el ciudadano común". Esto, mediante los desdoblamientos en serie que mueven *Perdido viajero* y una onomástica muy selecta, esta vez no tanto por vía etimológica como por antonomasia: un Doliente, tan doliente como Eugenio y como el propio Gabriel ante el simulador, ante María, ante el Extranjero y ante el Guía que le revela el enigma y su substancia: "Es necesario ser un hecho. Es posible". Por supuesto, en ese juego de espejos y simetrías la antonomasia también procede en sentido inverso, y principalmente hace presa del protagonista –en koiné: el arcángel, el mensajero primero y principal en rango de jerarquía y fundamento.

Así, en la primera escena Gabriel cae de algún lado para condenar al Doliente y abrir la cripta cuando los jóvenes tocan la puerta. En la segunda, el ángel de primera clase quiere unirse a la turbamulta, que por razones señaladas en nota tampoco canta *el aria de 15 líneas* –previstas, pero nunca escritas. En cambio, en la fiesta del patio el arcángel sí canta ("¡La alegría será para ellos, / y el dolor siempre el mío!") y protagoniza una *escena singular*: *remueve la superficie* de un muro, *deja al descubierto un nicho*, *de cuyas profundidades extrae el cuerpo de una criatura envuelta en pañales*. Dado el rapto, por exhumación, el mensajero principal ofrece el cuerpo a María y sin necesidad de revólver se inmola y vuelve a caer en éxtasis, no sin antes exponer sus intenciones: "Así renazco para hundirme y me hundo para renacer […] Ten fe. / Yo soy este cuerpo. La savia de mis huesos. / La carne de mi carne –llévame. / Eres una madre".

Entre los remiendos, por tanto, la oscura pesadilla y las reliquias del mito cristiano recuperadas por vía de intermediario, retazos tan pequeños como un nicho y tan grandes como una cripta que también volverían en el saco de la novela: "remiendos de forma circular y cuadrada, triangular y poligonal, algunos espléndidamente trazados, unos feos y otros bonitos, pero todos muy bien cosidos, y, desde luego, con los más diversos materiales".[60] En suma, reliquias y remiendos de Narciso en la elíptica versión de Plotino que, para que lo entienda gil y mil, Virgilio Delgado tuvo a

60 Ibídem.

bien resumir al niño Felipe, junto al legado de las *Enéadas*: "el alma del mundo eres tú".[61] De modo que en un *amplio patio en ruinas* entraría en la segunda escena un Narciso neoplatónico con dejos gnósticos, algo confundido, dando de tumbos, desgarrado pero bien orientado: "La imagen del mundo se paraliza y se deforma en los espejos de mi propia imagen; / una lucidez aterradora me tortura y me confunde en medio del caos y de las sombras" –dice Gabriel, ¿el ángel principal entre el olvido y el deseo de la imagen verdadera, la de(l) Uno?

Estaba escrito, entre lo mucho que *Perdido viajero* rescataría de *La Máscara*, el tercer acto de la primigenia línea argumental: allí donde el protagonista "se perdería en la geografía altiplánica […] ámbito que lo cobija y le devuelve su sustancia". Por supuesto, la reposición pasa por las palabras del Guía que, a solas, señalan al discípulo el camino hacia su verdadera sustancia: "Una simple verdad se oculta a los ojos del extranjero. / Y es que la altura y la inmensidad y el habitante en estos yermos corresponden a los hechos […] el hombre andino deberá sintetizar estos hechos…".

Perdido viajero corona el arranque del Guía ante un paisaje casi tibetano, el más evidente de los "otros fundamentos" que distinguen el segundo libreto del primero. Así, habrán quedado atrás el enfoque costumbrista y la alegoría del mestizo de clase media que inspira una indagación del "ser boliviano". ¿Será otro el "buscador" que en su recorrido consagre el tono oratorio y coloque el tema religioso en la primera línea de un periplo no menos alegórico? El viajero llamado Gabriel (como en algún

61 Véase la alusiva versión del mito en Plotino, *Enéada I*, traducción de Jesús Igal, Gredos, 1992: I 8, 4-6: "Que vaya el que pueda y la acompañe adentro tras dejar fuera la vista de los ojos y sin volverse a los anteriores reverberos de los cuerpos. Porque al ver las bellezas corpóreas, en modo alguno hay que correr tras ellas sino, sabiendo que son imágenes y rastros y sombras, huir hacia aquella de la que éstas son imágenes. Porque si alguien corriera en pos de ellas queriendo atraparlas como cosa real, le pasará como al que quiso atrapar una imagen bella que bogaba sobre el agua, como con un misterioso sentido, a mi entender, relata cierto mito". Véase Kristeva, "Narcisse, la nouvelle démence", *Histoires d'amour*, Denoël, Paris, 1983, pp. 131-139.

momento el protagonista de *Felipe Delgado*[62]) también pasaría por un trance, vuelto eco de las palabras del Guía, así como Eugenio en el arranque queriendo saldar un rapto tras la pesadilla. Dicen las últimas palabras de Gabriel:

> Largo camino me espera.
>
> Y la tormenta es el vínculo.
>
> Mas yo sé; aún es tiempo.
>
> Tengo que ser un hecho –dejar de ser una palabra.
>
> El trance ha llegado; es la prueba suprema.
>
> Tengo que ser un hecho.
>
> ¡Que se descargue la tormenta con violencia jamás imaginada, y con pavoroso furor me aniquile!
>
> ¡Perdido viajero,
>
> nunca más!
>
> (*Encaminándose con toda lentitud en determinada dirección* […] *poco a poco intérnase Gabriel en lo profundo de las sombras.*)

Vuelto eco, Gabriel deja la escena estática y dos raptos espejeando sobre el mismo fundamento que *La máscara*, en la última escena, pero con un trazo sublime que prefigura la serie de cuatro caídas y el recorrido iniciático de Felipe Delgado hacia el estar consigo muerto.[63] Eugenio, en cambio, habrá pasado al acto dando tiros en la fiesta de manera más o menos heroica o azarosa, pero con absoluta convicción, inmolándose a sabiendas de que ese acto arrastra a otros personajes. Sea cual fuere el resultado, habrá cometido un acto no falto de consecuencias. La revelación del Guía, en cambio, pone a Gabriel en trance y le indica un camino

---

62 Véase la "Composición fotográfica del cuaderno de trabajo de Jaine Saenz", reproducida en la edición de *Felipe Delgado*, Plural editores, La Paz, 2006. Al pie de una fotografía del joven Saenz, la sustitución de ~~Gabriel~~ por "Felipe".

63 Véase, M. Villena Alvarado, "Por los ríos y los campos…", en particular el acápite "Una piedra en el camino", en *Las tentaciones de san Ricardo*.

sin más corolario que un acto recluido en el fuero interior, vacía la palabra de acto, vínculo, trato y contrato: "Y la tormenta es el vínculo […] ¡Que se descargue la tormenta con violencia jamás imaginada, y con pavoroso furor me aniquile!".

El hecho es que el viajero del segundo libreto se encamina orando en *lo profundo de las sombras*: a imagen de Eugenio al comienzo de *La máscara*, privado de símbolo y de magia, salvo que Eugenio todavía quería entender, aun si fuera un poco. Al menos en la primera escena: "avanzo hacia una región que me parece de sueño, es el crepúsculo. / Pero sin embargo soy joven. Para explicarme la pesadumbre y la prematura vejez en mi alma quisiera cantar". Convertido en Eco, la del mito, ¿Gabriel verbaliza en su oración el deseo que Eugenio termina por callar, estático, revólver en mano, finalmente convencido de que no hay vínculo? El hecho es que Gabriel secuestra en una oración, la última de *Perdido viajero*, tanto el imperativo del Guía como el anhelo del devoto: "Tengo que ser un hecho –dejar de ser una palabra".

3.2. Los aparceros

Blanca Wiethüchter, a quien Jaime Saenz dedica *Perdido viajero*, cuenta que en 1969 decidió escribir su tesis de grado sobre la obra del alquimista.[64] Cumpliría tal propósito en 1975, en la universidad de París VIII. Desde una perspectiva "temática" (Bachelard) analiza la trayectoria de poética de Saenz según dos recorridos que también dicen del recorrido del viajero. El primero responde a un vector ascendente, escribe Wiethüchter, dirigido hacia la unidad y la totalidad a través de percepciones visuales e imágenes de "acciones purificadoras" que conducen a una nueva dualidad, a una separación conjurada allí mismo mediante "una valoración del ser mortal". Descendente, el otro apunta al misterio de la "oscuridad", el deterioro causado por el tiempo, mediante una "inversión" (el "estar muerto" como "sustancia de la creación"),

64 B. Wiethüchter, "La primera vez", *Memoria solicitada* [2003], en *Obra completa*, vol. III, pp. 153-160, 4 vols.

una "transfiguración" (la Obra del alquimista) y una "muerte": un descenso asumido como regreso según una actitud no antagónica, sino conciliadora, de síntesis, un descenso que se concreta en la interiorización del encuentro y el deseo de volver a lo inorgánico e indiferenciado:[65] como quien dice, a las tinieblas.

Sobre un escenario los recorridos son representados mediante actos, *Perdido viajero* organiza los suyos a partir de la asunción del "ser mortal": cima de donde Gabriel cae a la cripta para seguir su periplo por "inversión" (ante el Doliente, el místico "hipócrita" que se exime del descenso), "transfiguración" (tras la *escena singular* con María, la del patio, Gabriel se derrumba en un poyo) y "muerte", en el suelo altiplánico *yace* y *se incorpora* para el encuentro con el Guía, en asunción "conciliadora" que terminará por adentrarse serenamente en la oscuridad.

Por supuesto, más allá de lo temático, el recorrido de Gabriel tendría su coreografía: El acercamiento a la poesía de Saenz propuesto por L. H. Antezana traza las grandes líneas: una "indagación sostenida […] que podría considerarse como un único tema (en el sentido musical del término) tratado por diferentes registros en diferentes momentos"; una "poesía interior", dice, pero "objetiva" y "abierta" a un mundo estructurado según "dos niveles". Así, sin decirlo, Antezana perfila una escenografía con fondo de (neo) platonismo y aires gnósticos: "un nivel superficial (visible) y un nivel profundo (interno) […] La labor poética tiende a vencer los niveles pasando del primero al segundo. Es un viaje, si se puede decir, hacia las profundas y oscuras razones que rigen el mundo de lo visible (y sólo aparente)". Según Antezana, en dicho escenario se daría además "un paralelismo" entre ambos niveles "y las personas de un diálogo […] el 'Yo' es superficial (visible) y el 'Tú' es profundo (interior) […] el 'Yo' se comunica con todo lo visible del mundo, mientras que el 'Tú' se comunica con la interioridad del mundo; así, el 'Yo' es también la sospecha de un 'Tú' (interior)".[66]

---

65 Ibídem.

66 L. H. Antezana, "Hacer y cuidar", en *Ensayos escogidos*, pp. 160-161. Según Antezana, ese mundo estructurado en dos niveles regiría también en la

Perdido viajero retoma tal diseño, tanto en lo que concierne a la escenografía y la coreografía como a la modalidad del "diálogo" que tomaría cuerpo en los diálogos y parlamentos sobre el escenario. De ese modo, la ópera seguiría el esquema del (neo) platonismo que opone este mundo y un otro mundo de la mano de Plotino y la prelación del eje vertical. Al decir de Antezana, o casi: el verdadero mundo en lo profundo de un mundo interior, donde un retazo del primer mundo no olvida el Uno. En efecto, de la cripta a la verdad oculta en el yerno altiplánico, cada una de las escenas del libreto pone en escena el tema de siempre: las relaciones de los hombres y los dioses, maneras de vivir en este mundo, *aquí*, y un *más allá* o un *más acá*. Pone en escena el tema con cierta tolerancia en cuanto a doctrina y locación: "Sólo entiendo y comprendo para que tú entiendas y comprendas. Yo no entiendo ni comprendo. Solamente sé y siento" –dice el Guía, sin importar la doctrina, pero dando por sentada una verdad que se oculta y revela con algo de sensibilidad.

Por tanto, a la hora de montar la ópera la escenografía gozaría de cierta liberalidad. Su realización sería básicamente romántica, a la manera de Heidegger en *Hölderlin y la esencia de la poesía*:[67] un decorado ante el que un espectador se sintiera "en la presencia de los dioses y [estuviera] tocado por la esencia cercana de las cosas". Romántica según el "esquema romántico" donde "sólo el arte es capaz de verdad", al decir de Badiou, la única forma libre del descenso de la Idea infinita en lo sensible, el cuerpo real de lo verdadero, el cuerpo glorioso del Hijo que salva y revela dejando de lado al Padre, impenetrable: "como sujeto el arte es lo absoluto, la

---

novela. Véase, "*Felipe Delgado* de Jaime Saenz", en *Ensayos escogidos*, p. 211: "Como en la poesía de Saenz, *Felipe Delgado* supone dos realidades (una aparente y otra profunda), pero la profunda es la que verdaderamente interesa". Así lo indica Antezana después de pronunciar una especie de conjuro: "el mundo más original y propio" y, no obstante, "una narración tradicional". Tal conjuro no atinge al escenario imaginado por el libreto, por otras razones tampoco a La noche del viernes. Véase M. Villena Alvarado, "Por los ríos y los campos: la narrativa de Jaime Saenz", en *Las tentaciones de san Ricardo*.

67 M. Heidegger, "Hölderlin y la esencia de la poesía", en *Arte y Poesía*, FCE, México, 1995, pp. 137 y ss.

Encarnación".[68] Romántica, por lo tanto, de fabricación nacional: la ópera pondría en escena la instauración del Ser por la palabra, que es "fundamento para la Historia de un pueblo". Dados los problemas con las lenguas, recurriría al montaje sonoro: "Sólo en cuanto se hace escuchar asume el indio su verdadera dimensión a los ojos del que no lo es" –dice Gabriel con la *grandilocuencia* y el modo imperativo que el Guía infunde en los parlamentos del resto de los personajes. Del resto se encargaría la preeminencia del *Yo* con respecto al *Tú*, el otro personaje en diálogo, recurso suficiente si el *Yo* discurre con la "fuerza absoluta que la convicción puede dar".

Todo esto sin desatender el mobiliario y el vestuario, obviamente, con algún detalle pintoresco que hallaría sentido en los momentos menos solemnes y enérgicos. Cuando el Doliente reconoce a Gabriel en la cripta, por ejemplo, a punta de aliteración y asonancia: "¡El aparcero de aquella arpía, infinitamente impía, que los unos llaman Coja Niña / y los otros Mona Lisa!". Algo más cuidado requeriría el diálogo con el Extranjero, cuando el decorado debería coincidir, a ojos del espectador, con la irónica puesta en espejo del privilegio romántico y la modernidad más banal.

GUÍA

[…] Cinco siglos de infamia y de crimen han sido necesarios para escarmentar al indio.

La víctima no puede socorrer al verdugo.

EXTRANJERO

Podría adelantar un criterio.

Conceptos románticos han sido erradicados con modernos desarrollos de la ciencia y de la tecnología.

GUÍA

¿Qué está diciendo?

68 A. Badiou, "Art et philosophie", *Petit traité d'inesthétique*, Seuil, Paris, 1998, p. 12.

EXTRANJERO

Víctimas y verdugos han sido erradicados en el mundo moderno.

GUÍA

En el mundo moderno, claro.

Los valores humanos, meros conceptos románticos. Víctimas y verdugos erradicados.

Gracias al embrutecimiento del mundo moderno.

En resumidas cuentas, la prueba de fuego consistiría en plasmar sobre el escenario una diversidad en presunta síntesis que Saenz imagina en el saco de aparapita: "la diversidad de colores había sin duda experimentado innumerables mutaciones hasta adquirir el color del tiempo, que era uno solo…".[69] No obstante, ante la monocromía de la cronología, *Perdido viajero* tienta paralelamente dos tipos de rapto, dos formas de lo que Barthes llamara teatralidad: "el teatro menos el texto, es un espesor de signos y de sensaciones que se construye sobre la escena a partir del argumento escrito; esa suerte de percepción ecuménica de los artificios sensuales, gestos, tonos, distancias, substancias, luces, que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior".[70]

Por un lado, y desde la pesadilla de *La máscara*, una apuesta por la imagen escénica que toman a cargo las didascalias. En *Perdido viajero*, la mano del poeta que fuera a la vez dibujante es cuidadosa en vista del decorado, las vestimentas y la ritualidad, imaginadas con algún detalle en la cripta y el patio, apenas indicativa de un *montaje escénico* y un *montaje sonoro* en el Altiplano. Pero las indicaciones son sistemáticas e incisivas cuando el mensajero calla, yace o es presa de un rapto místico. ¿Otro rastro de la idea-teatro que han ido perfilando los libretos? El caso es que allí, precisamente en los momentos en los que Gabriel y su periplo tropiezan, las didascalias desmontan el argumento e incluso la prelación del

69 J. Saenz, *Felipe Delgado*, pp. 142-143.

70 R. Barthes, "Le théâtre de Baudelaire", *Essais critiques*, en *Œuvres complètes*, vol. II, pp. 505-506, 5 vols.

eje vertical sobre el escenario. Esto ocurre en la *escena singular* del patio, confusa solo a primera vista, donde el encuentro de Gabriel con María llega a privar al eje vertical de fundamento (el principio de descendencia) según el misterio y los motivos de la encarnación: los que en cambio celebra Dante en el último canto del *Paradiso*: *Vergine Madre*, *figlia del tuo figlio*… En la segunda escena del libreto, en cambio:

> *(*[…] *acude María presurosa y, sin vacilar, extiende los brazos, dispuesta a recibir el cuerpo que en ese momento le ofrece Gabriel)*
>
> GABRIEL:
>
> Ten fe
>
> Yo soy este cuerpo.
>
> […]
>
> Eres una madre.
>
> *(María desaparece con la criatura entre los brazos. Gabriel se derrumba sobre un poyo…)*

Así, el segundo libreto explora la veta de la imagen escénica que Barthes celebra en el teatro fallido de Baudelaire: "el sentido de la teatralidad más secreta y también más inquietante, la que pone al actor en el centro del prodigio teatral y constituye el teatro como lugar de una *ultraencarnación* donde el cuerpo es doble, a la vez cuerpo trivial venido de una naturaleza trivial, y cuerpo enfático, solemne, congelado por su función de objeto artificial".[71] En paralelo, *Perdido viajero* explora una teatralidad más sobria, en tanto se acomoda al argumento y los códigos de un viaje iniciático que culmina en el encuentro con el Guía y la revelación final que a su vez vislumbra un nuevo camino.

En la tercera escena, Gabriel y el Guía consagran la relación del diálogo Maestro–Discípulo que sustenta la determinación del orden vertical por el lado paterno. Pero la última escena también remite a la primera, en la cripta, donde dicha relación es puesta

71 Ibídem.

en suspenso. Los jóvenes discuten con el presunto Maestro de *avanzada edad que se pone de manifiesto en los blancos cabellos*, "a quien se considera conocedor profundo de los muertos". Más allá de la polémica con aires subversivos, en ese momento el libreto apuesta por una teatralidad que parece respetar las formas y no obstante procede a un rapto más radical, en tanto concierne a una tradición dos y media veces milenaria. La de los llamados "diálogos socráticos", género teatral que inventara Platón al convertir la mítica escena Maestro-Discípulo en escenario de una asamblea.

Tal escenario es conocido, Sócrates conversa con discípulos y amigos a partir de una pregunta (τί ἐστί; ¿qué es… la justicia, la belleza, el amor…?), la pregunta que inventara la palabra filosofía. Pero la asamblea socrática es también el lugar de una retórica y una pedagogía particulares, donde al Maestro corresponde el discurso y al discípulo tan solo la aquiescencia: régimen que en algunas ocasiones el propio Platón viene a poner en entredicho. La más célebre, en las postrimerías del *Banquete*,[72] cuando terminado el discurso de Sócrates tocan a la puerta de calle y se escucha un bullicio: voces de jóvenes parranderos y una flautista. Era la comparsa de Alcibíades que, borracho, desde la víspera también quería celebrar la victoria de Agatón en el certamen de poesía trágica. Entran los jóvenes con hiedras, violetas y cintas en las cabezas. Alcibíades se coloca al lado de Agatón, en el sitio que Sócrates había dejado disponible. Alcibíades corona a Agatón, y sin reconocer al maestro termina situado en medio de ambos:

> Entonces dijo Agatón: Mozos, desaten las sandalias de Alcibíades, para que esté de tercero.
>
> De acuerdo –dijo Alcibíades–, ¿pero quién es el tercer convidado?

72 Platón, ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ/ The Symposium: 212c-214b y 223 b, Plato III, con traducción al inglés de W. R. M. Lamb, Harvard University Press, London [1925], pp. 73-245. Véanse para el contraste, por ejemplo, la versión de L. Gil, Editorial Tecnos, Madrid, 1998 (a la que según archivos acudiera Saenz, en la edición de Aguilar, Buenos Aires, 1962), la de Patricio de Azcárate, Editorial Porrúa, México D. F., 2012, y la de M. Martínez Hernández, Editorial Gredos, Madrid, 2014.

Al darse la vuelta Alcibíades lo reconoce, y tras un breve altercado pronuncia su famoso elogio, siguiendo por derecha el orden de oradores, como en el cacho. Terminado el encomio, por la puerta que al salir un comensal había dejado abierta entra otra comparsa y hace beber a todos enormes cantidades de vino.[73] Al menos así cuenta la escena Aristodemo hacia el final del *Banquete*, diálogo que desde el inicio no solamente ofrece una "conversación", recuerda Barthes, sino ante todo un "chisme". Camino del puerto de Falero, Apolodoro cuenta a unos amigos (y a nosotros, mientras leemos *El Banquete*) sobre el agasajo que ofreciera Agatón años atrás, en su casa, en ocasión de su victoria como poeta trágico. Un par de días antes, Apolodoro había charlado sobre aquel festín con un tal Glaucón, quien ya sabía de lo ocurrido aquella noche por boca de un tal Fénix, quien a su vez lo escuchara de Aristodemo, discípulo de Sócrates que sí estuvo en casa de Agatón aquella noche, hasta el amanecer. Así, destaca Barthes, *El Banquete* no solo ofrece "una conversación (hablamos sobre un tema), sino también "un chisme (hablamos, entre nosotros, de los otros)", no solo una "interlocución (hablar a otro)" sino también una "delocución (hablar de los otros)".[74]

Lo reconocería el respetable público, *Perdido viajero* sintetiza el final del chisme de Aristodemo en la escena que, en la cripta, altera la atmósfera sacerdotal y el régimen vertical al que se aferra el Doliente: *Escúchanse fuertes golpes. Luego cesan*, cuando Gabriel desplaza al *Coro letrado* y lleva "a feliz término el cometido […] de todo guía": *Luego de ganar la puerta con ostentosos ademanes y metiendo mucho ruido, Gabriel descorre pesados cerrojos de hierro y franquea la entrada a los jóvenes. Estos entran. Con gran melena y con el atuendo característico.* La comparsa también desplaza al *Coro de indígenas* que, siempre callado, forma *compacto grupo*. A imagen de la autoridad, los jóvenes adoptan el tono solemne y quizás la convicción que

73 Ibídem. En cuanto a los que ruidosamente tocan la puerta: πολὺν ψόγον παρασχεῖν ὡς κωμαστῶν, καὶ αὐλητρίδος φωνήν ἀκοὺειν. Y a los que la encuentran abierta: ἐξαίφνης δὲ κωμαστὰς ἥκειν παμπόλλους ἐπι τὰς θύρας).

74 R. Barthes, "Potin", *Fragments d'un discours amoureux*, en *Œuvres complètes*, vol. v, 227-228. Véase también, *Le discours amoureux*, Séminaire à l'EPHE, 1974-1976, Seuil, Paris, 2007, pp. 234-236.

comparten Gabriel y el Doliente, el "conocedor profundo de los muertos". Pero al menos cada uno de ellos cantaría con voz propia –*Un joven*, *Una joven* y *Otra joven*– dejando al Doliente "turulato", lamentándose: "¡Y con los bailes que bailan y con las melenas que se gastan y con las mixturas que fuman!".

Más allá del detalle setentero, llama la atención que al trasladar el *Banquete* Saenz vertiera κομήτη (melenudo) en lugar de κομαστής (fiestero, jaranero, juerguista, parrandero…).[75] Una alfa (α) y dos sigmas (σ, ς: ΣΣ) suplantadas por una eta (η). ¿Simple metátesis? Sí, pero como en espejo arrastra el gesto que rubrica dibujos y autorretratos, además de melenas que aparecían ya en *Muerte por el tacto* (1957).[76] Más ducho en griego que el maestro Tamayo, ¿dejaría el traslado sin alguna consecuencia?

Para el dramaturgo, al menos tres. Las ganas de una escenografía espectacular, manera de celebrar el encuentro con jóvenes aparceros que lo sacaran de la cripta con la revista *Vertical*, el proyecto de ópera y la propia obra poética. Al final de una carta a Blanca Wiethüchter, Saenz evoca: "todos estos días con la lectura de la tesis […] El milagro es. Farfán sabe" –Farfán es un personaje que no tardará en aparecer.[77] Para el visionario, la convicción de que la escena del banquete no correspondía con la tercera escena de *Perdido viajero*, menos por el carácter místico de la locación altiplánica que por la revelación retenida en boca de Gabriel, presa del principio de no contradicción: "Tengo que ser un hecho –dejar de ser una palabra". Para el escritor, las ganas de trasladar el final del *Banquete* hasta el final, donde Aristodemo cuenta que muy entrada la noche Sócrates convenciera a Agatón y a Aristófanes

75 Platón, Ibídem. Véanse las versiones de referencia para celebrar la comparsa de Saenz.

76 Sobre la rúbrica en retratos y autorretratos, véase "La cuadratura del círculo", en *El preparado de yeso*, pp. 221-239, y, ante todo, J. Saenz, *Además de las palabras. Obra plástica*, Archivo Jaime Saenz, La Paz, 2016. En cuanto a las melenas en *Muerte por el tacto*: "Olvidó los océanos y las voces / replegado con los demás en el apagado símbolo de los puentes – hizo perdurar el crepúsculo / al igual de la condición de los afectos al árbol / los ensangrentados / los de largas cabelleras / los forjadores del viento…", J. Saenz, en *Obra poética*, p. 95.

77 B. Wiethüchter, "De la primera vez", *Obra completa* III, p. 157.

de que un mismo hombre es capaz de hacer comedias y tragedias, y que con arte (τὸν τέχνη) puede componer tragedias y también comedias.[78] Perdido viajero, ¿nunca más?

4. Una noche en la ópera

No de otra forma se entiende lo que cuenta Villalpando:[79] que al oír las observaciones del Goni, el poeta aceptara "hacer algunas correcciones y entregar […] el libreto en cuanto estuviera terminado", que sin embargo empezara a "dilatar inexplicablemente la entrega del libreto" mientras, a él, le "ardían las manos por continuar escribiendo la ópera". Ni rastro de *Perdido viajero*, hasta que llegara el mensaje por medio de un mensajero llamado Guillermo Bedregal, joven poeta fallecido en octubre de 1974: "Dice que Jaime había dicho: 'El Alberto piensa que le voy a dar el libreto de la ópera, pero no se lo voy a dar nunca'. Cosa que resultó siendo verdadera pero, a la vez, inexplicable".

Ni tanto, si uno piensa que en ese tiempo Saenz también escribía *La noche del viernes* dejando *Perdido viajero* para las calendas griegas, a pesar de la propuesta del Instituto Boliviano de Cultura para montar y estrenar la ópera en 1976, a pesar de la mediación que Villalpando intentara con el mecenas solo para enterarse que, diciendo haber cumplido, el otro ya había cobrado el 50 % pendiente: "Pero, hermano, ustedes son, pues, artistas, no son albañiles para estarles pidiendo cumplimiento del contrato" –diría el Goni, con flegma liberal que imagina al artista en presencia de los dioses, sin la menor idea de contrato. El hecho es que ni el apoyo de la institución estatal, ni el indolente entusiasmo de la burguesía nacional tuvieron mayor impacto en la acción, restricta, del poeta. Así evoca Villalpando "la oscura historia que impidió que esta ópera se llegara a terminar" y los "sentimientos encontrados" que lo embargaran

78 Platón, Ibídem, 223d. Véase el matiz con las versiones de referencia, esta vez en cuanto a la imagen del operario.

79 A. Villalpando, "Perdido viajero y perdida ópera", pp. 30-32.

hasta que, en 1983, a una llamada de Saenz respondiera que con él no tenía "nada de qué hablar", y furibundo colgara el teléfono.

"*Perdido viajero* fue una hermosa idea que no estaba destinada a llevarse a cabo", comenta; y lamenta la "forma tonta y aún hoy harto incomprensible" en que se interrumpiera esa cálida amistad. "Singular destino de esta perdida ópera", concluye, como diciendo que la ópera no se perdería del todo, que además del aria y el fragmento electrónico rescataría la lección del maestro Luigi Dallapiccola, de quien en Buenos Aires aprendiera "a realizar libretos y así a no depender de nadie sino de uno mismo". De ahí vendrían el libreto de *Manchay Puytu* estrenada en 1995, a partir de la novela de Taboada Terán (1929-2015), y el ballet *Yamar y Amor* sobre textos y argumento de Blanca Wiethüchter estrenado en 1977 bajo la dirección de Carlos Rosso (1946). Así cuenta Villalpando, como diciendo que quizás el "singular destino" de una ópera se escribe al no cumplir con él. De hecho, con Blanca Wiethüchter los visionarios habían grabado una primera versión de *La noche del viernes*, *poema teatral* en el que Saenz parecía retomar el tema.

En cartelera, *La noche del viernes* se presenta en tres escenas –o cuatro, como pronto se verá: una *Peluquería*, un *Taller* y *Un horno*. En la primera, el Peluquero conversa con su ayudante sobre los decires de la gente, sobre la injusticia en el mundo y el sacrificado rol del peluquero en Bolivia, sobre los indios y los animales que cría en unos turriles "desde la infausta muerte de [su] esposa". Dialogan como corresponde en una asamblea socrática, sobre todo habla el *Peluquero:* "¿No estás viendo los disparates que uno tiene que soportar? / *Oficial*: Estoy viendo". Diez Caballeros presencian la escena con indiferencia, y al pitazo del Peluquero *rompen a tocar* una canción. Entran unos lustrabotas, charlan con el Peluquero, sirven a los Caballeros. Llega la mitad de la jornada, el Peluquero ordena al Oficial que limpie y ordene el local. No encuentra un libro, da un par de instrucciones y sale a almorzar.

La segunda escena ocurre en el taller de un herrero. El Maestro y sus oficiales trabajan *silenciosamente y con todo afán*. Al fondo, los Caballeros. El Maestro conversa con su ayudante Farfán: "El maestro sabe. El maestro medita. La palabra del maestro que

medita es palabra santa para Farfán". Dialogan respetando las jerarquías, hasta que *irrumpe la mujer* y provoca una escena digna de ópera cómica: enredos y entuertos conyugales, de pesadilla, cuestiones de infidelidad y traición a la patria… La mujer termina colgada de un *garfio en el tumbado* y se oye una voz que dictamina con autoridad. Discuten el Maestro y Farfán, quien junto a los oficiales baja a la mujer del cadalso y saquea el taller. Antes de desplomarse sobre la mesa de trabajo, el Maestro entra en un trance que Blanca Wiethüchter cita para iluminar un punto de inflexión en la escritura de Jaime Saenz: el tránsito del "El conjuro alquimista" al "El conjuro de la rueda":

> ¡Perdida la fe, oscurecida la revelación!
>
> El círculo se cierra. Rueda la rueda sin remisión con el estático vínculo, por el cual todo vínculo se desvincula.
>
> En la rueda, el círculo es lo que rueda. No la rueda. Los posibles hacen imposibles los posibles en la rueda; y se tornan imposibles.
>
> La caída de la fe. El eclipse de la revelación. La ruptura del vínculo. A la rueda se debe.
>
> ¿Qué es la rueda?
>
> Una facultad de lo cósmico.
>
> Una voluntad ordenadora del caos.
>
> Al supremo ordenamiento corresponde esta facultad.
>
> En lo cósmico circula.
>
> Más no en el reino del hombre.
>
> Por eso al hombre enloquece la rueda.
>
> Con la inconmensurable realidad de lo irreal, con la temible y seductora irrealidad de lo real.
>
> Al hombre deslumbra la rueda.

La tercera escena ocurre en puertas de un horno. Entre gritos y alaridos sale y entra mucha gente, Caballeros, mujeres de luto y tres gordos que dialogan sobre la condición que los tiene retenidos

ahí: la gordura, la enfermedad, la salud, si están del lado de los vivos o de los muertos… El llamado Anacahuita parece no seguir el hilo de la conversación, los Caballeros lo reducen, los otros dos se empeñan en seguir con la tenida. Un *relámpago enceguecedor ilumina la escena*. O abre una cuarta: *sobre el filo del horno* asoma el Condenado. Ratón Pérez y Deodato tiemblan, Anacahuita es cuerpo en tierra. Ratón Pérez *suplanta la persona de Anacahuita* y luego, en un largo y falso diálogo el Condenado se las agarra con el *Falso Anacahuita*. Del horno se escucha *un formidable estruendo*, los Caballeros caminan hacia la boca. Violencia, *incéndiase el petrificado cuerpo de Anacahuita con fugaz y resplandeciente llamarada*. Aparece un peregrino: *TELÓN*.

Era domingo, 2 de octubre de 2022, Hrs. 19:00. La primera puesta de *La noche del viernes*:[80] tarde nublada, larga cola del teatro en la entrada de la antigua Estación Central; la sala razonablemente llena, diríase un público interesado más allá de la conmemoración del centenario del autor. A la salida, más de noche y más domingo todavía: grata sorpresa para un domingo –dijera uno; la otra que provocaba haber leído la obra y el otro que estaba escrita para la escena. Bajaron por la avenida América pasando por la Recoleta. No tardarían las reseñas dando cuenta de una apuesta "textocéntrica" –decía la nota de prensa, celebrando una escenografía y una producción de luces impecables, cambios siniestros, confusión… "Tres actos sin relación argumental, pero con una fuerte unidad temática", había dicho García Pabón al presentar la *Obra dramática*:[81] "una progresión que va de una situación más pedestre hacia una más espiritual", decía, sin detenerse demasiado en el texto dramático para subrayar los "temas de búsqueda trascendental que son inherentes a la obra de Saenz" y distinguir *La noche del viernes* por el humor y el "tono propio del teatro del absurdo" que pondrían

80 La primera de la pieza completa. El elenco actoral estuvo conformado por Kike Gorena, Bernardo Arancibia, Patricia García, Luis Caballero, Fernando Botello, Marcelo Fuentes, Jorge Hidalgo. Utilería y escenografía a cargo de Janneth Cerrogrande Guisbert; el diseño sonoro, de Oscar Kellemberger; de la iluminación, Miguelangel Estellano, y del Vestuario, Angie Vattuone.

81 L. García Pabón, "La obra dramática…", pp. 20 y 25.

en escena no solo "personajes extravagantes en situaciones insólitas […] sino la estructura misma de una faceta de su poética: allí donde el sinsentido cobra sentido". ¿Dónde?

En 1987, la revista *Hipótesis* publicaba la segunda escena de *La noche del viernes* en la sección "Homenajes".[82] En agosto de 1996, a diez años de la muerte del autor, Pedro Grossman dirigía la puesta en escena de dicha escena en el Puraduralubia, espacio cultural animado por Blanca Wiethüchter y Alberto Villalpando.[83] En 2002, Blanca Wiethüchter comentaba la escena para con el parlamento del Maestro, citado casi *in extenso* hace dos párrafos, ilustrar una "vuelta de tuerca" en la escritura de Saenz: recuérdese, el tránsito del alquimista al *Homo ludens* que cierra "el arco de la modernidad" en *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*. La síntesis del comentario de Wiethüchter amerita ser transcrita:

> Esta terrible reflexión del Maestro, respecto de la fe perdida y con ella del oscurecimiento de la verdad, afecta profundamente al obrar poético, pues si la poesía se quiere lenguaje esencial, es decir, expresar la plenitud del Ser, al no poder vincularse con la verdad, cae en la incertidumbre y con ella en un lenguaje que sólo puede dar cuenta de la experiencia material, del significante inmediato, sin posibilidad de trascender hacia otras dimensiones de significación. Entonces no puede sino dirigirse hacia lo oscuro –"que nada dice"–, entre tinieblas, hacia la noche, hacia la prosa que, alejada de lo "eseral", es representación. No es pues extraño observar una clara y gradual inclinación a la prosa en los poemas *Bruckner*, *Las tinieblas* y *La noche*.

---

82 *Hipótesis*, *Revista de boliviana de literatura* 23-24 (1987), pp. 305-317. En ese momento, participaban del "Comité de redacción" Luis H. Antezana, Leonardo García Pabón, René Poppe, Rubén Vargas Portugal y Blanca Wiethüchter.

83 Con la actuación del propio Grossman, Patricia García y Percy Jiménez. La segunda escena fue representada también en 1999, bajo la misma dirección y la actuación, con distinto reparto, de Grossman, García y Alejandro Molina, en la primera versión del Festival Internacional de Teatro de La Paz (FITAZ, Memorias, 17-29 de marzo de 1999). Queda agradecida la amable comunicación de Patricia García, Fredy Chipana, Pedro Grossman y Percy Jiménez; y el respaldo documental a Camilo Gil.

> Esta especie de nada dulce vuelta de tuerca, el tránsito de lo poético a lo narrativo "significante", propone aun otro desplazamiento: pasaje de lo estrictamente individual e interior a lo social y exterior, a la ciudad. Sin lugar a dudas, la revelación cambia la orientación hacia la poesía por la prosa, como si la posibilidad de trascender de la poesía quedara afectada por esa misma revelación y sólo fuera posible, sobre este vacío de significados, abrigarse en un género que se define por la representación, por el escenario que ofrece.[84]

¿En 2022, el público de *La noche del viernes* sería tan saenceano como en 1987, 1996 o 2002? ¿Tan poco azaroso, genérico y diverso con respecto al que Saenz deseara a inicios de los setenta, al escribir una pieza de teatro o una novela para gil y mil? Si una puesta en escena ofrece no una "interpretación", sino una "*complementación singular*" y necesariamente azarosa del texto escrito, las distintas puestas habrían venido a "complementar", al decir de Badiou, una idea teatro que Saenz dejara igualmente "incompleta": "En el texto o el poema, la idea teatro está 'incompleta' […] retenida en una suerte de eternidad […] El arte del teatro es sin duda el único que debe completar una eternidad con lo que le falta de instantáneo".[85] ¿La cadena de raptos ensayada en los libretos se mantendría en una eternidad incompleta en el *poema teatral*? "Texto-céntrica", la puesta en escena dirigida por Freddy Chipana también hacía pensar que en *La noche del viernes* el operario buscaba otros ojos y otras manos.

4.1. El taller del operario

"El cazador-recolector nómada comprende la superficie de su territorio a través de sus trayectos; el agricultor sedentario construye el mundo en círculos concéntricos alrededor de su granero".[86] De modo que el Maestro llama las cosas por su nombre, a la rueda

84 B. Wiethüchter, "El pie derecho", *Obra completa* IV, p. 492.
85 A. Badiou, "Thèses sur le théâtre", p. 116.
86 A. Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole. La mémoire et les rythmes*, Albin Michel, Paris, 1965, p. 157.

rueda: cósmica desde la sedentarización agrícola en la Prehistoria, también en la tradición alquímica.[87] El Maestro es el Maestro, el Maestro es el que sabe, el que echa en falta la "Suprema voluntad ordenadora", el que en pleno trance dice de un "círculo" y un "vínculo" dislocados, de una "rueda sin remisión con el estático vínculo". El Maestro protagoniza la segunda escena, pero es también un avatar del "buscador" de los libretos y sus palabras replican la entrega de Gabriel a la noche altiplánica, la de Eugenio en la fiesta de Benito y la prédica del Doliente en una cripta: "Y la fe es cosa de Dios; / no puede darse en este mundo".

De ahí que, con una pizca de Sainte-Beuve, las palabras del Maestro puedan iluminar un presunto traspié en la trayectoria místico-religiosa del poeta.[88] Pero su "conjuro" liga el "conjuro alquimista" y el "conjuro de la rueda" gracias a la ambivalencia de la palabra de marras y la ambigüedad del gesto, repelente y/o atractivo según el objeto y las circunstancias.[89] Más aún si el conjuro

87 Véase, Jung, *Psicología y alquimia*, Plaza-James, s. l., pp. 104-114.

88 Recuérdese una pizca del pastiche de Marcel Proust al "método" de Sainte-Beuve: "Mientras no nos hayamos formulado sobre un autor cierto número de preguntas y las hayamos respondido, aunque fuera sólo para nosotros mismos y en voz baja, no estaremos seguros de sujetarlo por completo, aun si tales preguntas parezcan lo más ajeno a sus escritos: ¿cuáles eran sus opiniones religiosas? ¿De qué modo repercutía en él el espectáculo de la naturaleza? ¿Cómo se comportaba en lo tocante a las mujeres y el dinero? ¿Era rico, pobre, qué clase de vida llevaba, cómo era su vida cotidiana? ¿Cuál era su vicio o su debilidad?" (M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*…, p. 221). En cuanto al presunto traspié de Saenz, véase B. Wiethüchter, "El pie derecho", p. 488-492. La asociación pasa por la relectura de la obra poética (ahora con cierto énfasis "sobre lo que tiene que ver con el lenguaje"), de la carta de Saenz al amigo Ricardo Bonel que acompañara el trabajo de tesis y, finalmente, un presunto distanciamiento del poeta con respecto a la escuela gnóstica, "sensible ya en varios lugares de *Recorrer esta distancia*". Véase también, del suscrito, "Una carta sobre la mesa", en *El preparado de yeso*.

89 Conjuro: 1. Acción y efecto de conjurar, decir exorcismo. 2. fórmula mágica que se dice, recita o escribe para conseguir algo que se desea. Ruego encarecido. Conjurar: 1. Conspirar (sin. intrigar, maquinar, tramar, complotar, traicionar). 2. Aliarse con alguien, en general bajo juramento para algún fin (coligarse, confabularse, conchabarse). 3. Dicho de quien tiene potestad para ello: decir exorcismos: exorcizar, expulsar, echar. 4. Increpar, invocar, llamar

del Maestro sigue el *curso circular* y al *vertiginoso giro* de quien se adentra en las tinieblas mediante cuatro caídas. Así las cosas, ¿en la segunda escena de *La noche del viernes* el operario se contentaría con replicar el conjuro del buscador de identidad sometido a una cadena de raptos?

Optaría más bien por tomarle la palabra y pasar al acto, poniendo a prueba el chisme de Aristodemo según el cual Sócrates habría dicho que con arte (τόν τέχνη) un mismo hombre puede escribir tragedias y comedias. En efecto, al operario no le quedara más que encarar el drama del buscador en mano propia, lo que es decir enfrentar las dos caras del problema. Por un lado, zanjar de una vez por todas una contradicción que hace un tiempo le quitara el sueño, pues según el chisme de Aristodemo Sócrates vendría a desdecir lo que en el *Ion* habría dicho sobre la naturaleza de la inspiración poética:

> Como los poetas no componen merced al arte, sino por una inspiración divina, y dicen sobre diversos objetos muchas cosas y muy bellas, tales como las que tú dices sobre Homero, cada uno de ellos sólo puede sobresalir en la clase de inspiración a que le arrastra la musa: uno sobresale en el ditirambo, otro en los elogios, éste en las canciones destinadas al baile, aquél en los versos épicos, y otro en los yambos, y todos son medianos en fuera del género de su inspiración, porque es ésta y no el arte lo que preside su trabajo.[90]

Por el otro, el operario tomaría el chisme como un reto personal, subiendo incluso la vara en tanto Aristodemo cuenta que muy entrada la noche Sócrates convenciera a Agatón y a Aristófanes de que un mismo hombre, con arte (τόν τέχνη) puede componer tragedias y también comedias, no que pudiera hacer ambas cosas a la vez. O lo uno o lo otro, y tercero excluido: principio que desde

---

la presencia de los espíritus (invocar, llamar). 5. Rogar encarecidamente, pedir con instancia y con alguna fórmula de autoridad algo (rogar, suplicar, instar, conminar, implorar, solicitar). 6. Impedir o evitar algún daño o peligro (eludir, alejar, exorcizar, impedir, sortear). Tomar juramento a alguien.

90 Platón, *Ion*, 533d-535a, Diálogos, Estudio preliminar de Francisco Larroyo, Editorial Porrúa, México D. F., 2012, vol. II, p. 136, 2 vols.

el traslado de la escena a la cripta el operario también querría derogar. Por ambos lados *La noche del viernes* sería la ocasión de reescribir el final del *Banquete* hasta el final.

En circunstancia tan especial en la que ni Cristo castiga el pecado del robo, del plagio, del rapto, el operario aprovecharía la ocasión para trasladar la escena final del *Banquete* mediante una serie de desvíos, raptos, robos, plagios y rellenos sucesivos preparados con la disimulada aquiescencia de Platón. Para el operario, *La noche del viernes* sería entonces la ocasión de verter el diálogo de la cripta al taller donde, para colmo, Saenz escribiría una tragedia y una comedia en un mismo texto: no una tragicomedia (opción de síntesis conciliadora), sino una suerte de *opera buffa* y al mismo tiempo un diálogo socrático que indaga sobre la penumbra, la oscuridad, lo oscuro y lo que no lo es. En suma, un *poema teatral* que traslada un diálogo platónico reducido a su mínima expresión: hipotética variante del "teatro reducido a su mínima expresión" que François Regnault cavila a propósito del experimento de Jerzy Grotowsky –"¿qué queda del teatro cuando se le ha quitado todo? […] el actor y el espectador: basta entonces con dos personas, de las que una pone en escena a la otra".[91]

La primera escena funge de preludio y ensaya el tema, el tono y los instrumentos que monta la pieza. El Peluquero conversa con su Oficial mientras cumple con su labor: argumento clásicamente reducido a la representación de una acción (πράξεως),[92] de una acción sola y entera que sería replicada en las otras escenas. Dialogan socráticamente, de modo que discurren el Peluquero y, en la segunda, el Maestro de taller: los ayudantes parecen contentarse

91 F. Regnault, *Le spectateur*, Beba-Nanterre/ Amandiers - Théâtre National de Chaillot, Paris, p. 11.

92 Aristóteles, Περὶ ποιητικῆς, 1451a, 30-35: "así como en las demás artes imitativas una sola imitación es imitación de un solo objeto, así también la fábula, puesto que es imitación de una acción, lo sea de una sola y entera": οὕτω καὶ τὸν μῦθὸν, ἐπεὶ πράξεως μίμεσίς ἐστι. En 1451a, 15-20: "La fábula tiene unidad, no como algunos creen, si se refiere a uno solo, pues a uno solo le suceden infinidad de cosas, algunas de las cuales no constituyen ninguna unidad".

con asentir. En la tercera, Deodato tiene la voz cantante: "¡Ratón Pérez, Anacahuita! ¡Hombres sanos! ¡Deber de todo hombre es mantenerse sano!". Y cuando *sobre el filo del horno* asoma el Condenado, restaura las jerarquías mediante el falso diálogo con el Falso Anacahuita –pues un argumento clásicamente entendido constituye una unidad.

Lo propio en lo que hace al lugar. El Peluquero conversa con su Oficial en una peluquería, lo que de entrada trae aires de *opera buffa*, o cómica o burguesa, tal como lo anunciaba desde la cartelera *Il barbieri di Siviglia* (*El barbero de Sevilla*, Gioachino Rossini, libreto de Cesare Sterbini, 1816), obviamente, y de rebote y para lo que aquí interesa *Le nozze di Figaro* (*Las Bodas de Fígaro*, W. A. Mozart, libreto de Lorenzo da Ponte, 1786), ópera que desde sus estrenos en Viena y Praga provocara tanto revuelo como *sous l'ancien régime* la comedia en la que se basara: la segunda de la trilogía de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais.[93] Hecha la invitación, bastará un vistazo al argumento que *La noche del viernes* también reduce a su mínima expresión.

De *El barbero de Sevilla*, los antecedentes: los amores del Conde Almaviva y Rosina recluida por don Bartoldo, su tutor y pretendiente finalmente burlado gracias a Fígaro, cuya astuta labia consigue el matrimonio de los enamorados. De *Las bodas de Fígaro*, el Conde y la Condesa recién casados, Fígaro y Susanna a punto de, con *dramatis personæ* ampliado y equívocos a granel, amores y amoríos también enrevesados en cuanto a la cuestión de clase. Al final de "la loca jornada" el Conde y la Condesa se reconcilian, Fígaro y Susanna se casan y dan razón al título de la ópera. "De la subversión a la patrimonialización", reza en las contratapas de Beaumarchais, trayectoria tan moderna que parece escribir el

93 Véase Il barbieri di Siviglia, estrenada en Roma, está basada en la primera pieza de la trilogía de Beaumarchais: *Le barbier de Séville, ou la précaution inutile* (1775), la segunda es *La folle journée ou le Mariage de Figaro* (1786), y la tercera, es sabido, *La Mère coupable* (1792). Véase "Adagio y arte: Le nozze di Figaro", *Crucero Concierto en el mar*. Conferencia en dos partes, abril-septiembre, 2024: https://www.youtube.com/watch?v=o2zIjaRnbfc (última consulta: 12 de enero de 2025).

"singular destino" de una ópera que, desde *La máscara*, evitara llegar al escenario: al menos en lo que toca a su argumento, una indagación del "ser boliviano" (en versión NR ilustrada), y a una consagración en la historia de la música nacional, en palabras de Wiethüchter y Villalpando: "una nueva representación sonora capaz de dialogar desde su lugar con lo universal. *Esta es una tentativa de ilustrar el mundo sonoro boliviano. Esta es la materia prima con que posteriormente deberá confrontarse la respuesta musical, ya como un arte elaborado del pueblo boliviano*.[94]

El caso es que, dadas las condiciones de la escena local, tan lejos de Roma, Viena o Praga como del Tíbet y el Altiplano, a Saenz no le quedara más que reducir los avatares de Fígaro a su mínima expresión e imaginar una escenografía más modesta, pero a todo dar. En la primera escena, una peluquería con diez Caballeros atendidos por el peluquero, su ayudante y diez lustrabotas; en la segunda, un taller iluminado *por fanales de vidrio y lata*, c*aballetes*, *fierros y ruedas sobre las paredes*; diez oficiales, además de los *Caballeros*, *con las pecheras de la Peluquería y siempre inmóviles y herméticos*; en la tercera (¿y cuarta?) un horno de rasgos sobradamente históricos –esto es, desde el *Inferno*, industriales: *Una estructura metálica de forma cilíndrica*, *pintada de negro. Con cuatro chimeneas en el tope*, *un hueco de acceso en la parte lateral*, *y ocho aberturas cuadrangulares en la parte superior*. Allí se escucharía "¡Bolivianos!", el aria que Villalpando compuso al inicio de esta historia. Saldrían y entrarían *mujeres con espesos velos* y Caballeros que por supuesto no discurren ni trabajan: salvo en la primera escena, cuando al pitazo del peluquero tocan "Sin ti jamás", ¿una danza del portorriqueño Juan Morel Campos (1857-1896), un bolero?[95] En cualquier caso, un detalle musical que no dejaría de evocar el singular destino de la ópera.

Pues sí, precisa Regnault, un "teatro reducido a su mínima expresión" no necesariamente implica un "teatro pobre", como pensara Grotowsky: "Si es absolutamente necesario que el espectador

94 Véase aquí mismo, nota número 49.

95 Véase la nota de edición n.º 7, en J. Saenz, *Obra dramática*, p. 77. En la puesta de Chipana, el diseño sonoro a cargo de Oscar Kellemberger siguió otra propuesta.

sea un ser humano, quizás sea necesario que el actor sea un cuerpo […] ¿Y un animal adiestrado? Tampoco puede responderse sino esto: actuar es hacer gestos: ¿un animal los hace?".[96] Regnault se explica: "habría teatro incluso con un único gesto ('bendición papal en Roma')", subraya, sin descartar soluciones "menos estrictas" que tomarían prestado un "léxico" (por ejemplo, a una religión o a un oficio, comportamientos sociales o especies animales) y la "sintaxis" a una historia bien conocida. Por ejemplo, añade Regnault sin mencionar *La noche del viernes*, ni *Perdido viajero* ni tampoco *La máscara*, un léxico cristiano conlleva ciertas "figuras" ("Transporte. Dormición, Crucifixión. Manducación. Flagelación. *Pietà*. Pasión. Etc."), ciertas figuras que encarnan en ciertas "operaciones": cargar una cruz, llevar en su regazo, comulgar en el cuerpo, crucificar, sufrir un arranque, despojar, etc.[97]

Así las cosas, habrá valido la pena distinguir claves y conjuros de la trayectoria místico-poética del alquimista (un léxico y una sintaxis filosófica, cultural o místicamente nacionales e internacionales) del traslado que experimentara Jaime Saenz en *La noche del viernes*, muy probablemente sin pensar en Regnault, pero con la idea de un teatro reducido a su mínima expresión: "dos personas, de las que una pone en escena a la otra".

En efecto, la primera escena despliega el rapto propiamente imaginario que define un diálogo socrático. *El Peluquero* [al ayudante]: "¿Y entonces? ¿Por qué te callas como una estatua? Mejor dicho, ¿por qué me miras?". Pero también un gesto muy singular que el público de 2022 celebrara entre risas y quebrantos: el de un Peluquero que revela algo inteligible a un chofer, a un mensajero, a un dentista, a un filósofo, a un sacerdote o un ama de casa; en fin, a cualquiera que alguna vez pasara por una peluquería: un peluquero habla con su ayudante sobre el trabajo de peluquero mientras trabaja de peluquero. Un gesto análogo vuelve en la segunda y en la tercera escena, en cada una con protagonista, "léxico" y "sintaxis" particulares –incluso en la tercera, donde Deodato y

96 F. Regnault, *Le spectateur*.
97 Ibídem.

luego el Condenado ejercen de guías espirituales. En lo esencial, un operario trabaja mientras conversa con su dependiente sobre los gajes del oficio. Manera de llevar una pieza de teatro a un escenario de La Paz, Roma, Berlín o París; manera también de escribir un *poema teatral* que en la persona del operario representa a un poeta mientras trabaja y conversa con un lector, consigo mismo o con el propio escritor, por ejemplo, sobre la penumbra, la oscuridad, lo oscuro y lo que no lo es. ¿Una, o dos personas?

Al menos un cuerpo, lo que da más cuerpo a la idea-rapto fraguada en los libretos, esta vez protagonizada por quien se adentra en las tinieblas mediando cuatro raptos. El Peluquero habla con su ayudante: dos personajes –Caballeros, lustrabotas, coros y figuras grupales no entran en el cómputo. El Peluquero habla sobre los decires, los saberes y los quereres de la gente, eso que Platón llamara δόξα, la opinión y el común sentido, el *mainstream*: "La gente abusa, la gente habla. La gente dice y no sabe lo que dice… agarran el periódico y ni siquiera saludan, y todavía quieren que se les corte el pelo callada la boca…". Pero también habla de sus quehaceres, de su oficio y de la situación de peluquero –no de lustrabotas "amparados por el creador del mundo", "devotos de Santa Catalina" y gustosos comedores de pan.

El Peluquero habla con su ayudante y se pregunta sobre el rol de peluquero, a sabiendas de "que en Bolivia se reduce a cero". Como no hay segunda sin tercera, no solo lamenta sus penas retenidas en el fuero interior. Denuncia "los desplantes y las iniquidades de los indios […] envalentonados y ensoberbecidos porque ya saben leer y escribir", echa en cara el sacrificio que supone servir a los Caballeros y, "desde la infausta muerte de [su] esposa", dar margaritas a los cerdos. En síntesis, el Peluquero conversa con su ayudante, pero también habla de terceras personas y asume el "deber moral de preguntarse en qué consiste el rol del Peluquero en Bolivia". Ordena que se limpien los orines de la gente, no encuentra un libro ("el gran libro del Cuerpo Humano. ¿Quién ha sacado?") y se va a comer.

Así, la primera escena habrá representado la jornada de un peluquero que inexorablemente se adentra en las tinieblas. Para el operario, la tentación de experimentar un traslado del final del *Banquete*

hacia el *Timeo* donde Timeo, de la secta de los pitagóricos, cuenta sin interrupción de qué manera un artesano (δημιουργός: demiurgo, que trabaja para la gente…) construyera el universo según el *curso circular* y el *vertiginoso giro* que María la Judía, del alquimista su guía, tuvo a bien simplificar con fines didácticos: "El uno se convierte en dos, el dos se hace tres, y del tres sale el uno en forma de cuatro".[98]

4.2. Dos en escena

Ya desde los sesenta, por los dibujos de calaveritas Jaime Saenz sabía que un *curso circular* y un *vertiginoso giro* pueden también dislocar el "estático vínculo" al trazar no necesariamente un círculo, sino tal vez una espiral.[99] Todo depende de cómo en la progresión cuaternaria simplificada por María la Judía se entienda que "del tres sale el uno en forma de cuatro". De ahí que el operario quisiera dejarse de ambigüedades y recurriera a fuentes propiamente originarias: es decir, pasara de la última escena del *Banquete* a la célebre cosmogonía del *Timeo*. En efecto, el opíparo plato que Saenz ofrece en *La noche del viernes* consiste en el relleno o encabalgamiento de la amanecida, en casa de Agatón, a la mañana en que Critias alimentara la conversación reseñando la charla de la víspera (detallada en *La República*) para luego contar el mito de la Atlántida oído de niño por boca de un abuelo.[100] Llegado su turno,

98 Véase C. Jung, *Psicología y alquimia*, p. 25. Más adelante, la edición española ofrece otra versión, apenas diferente: *El uno se transforma en dos, el dos se convierte en tres, y del tercero sale el uno como cuarto* (p. 109). Véase A. Díaz Astete, "Breviario", *Mariposa Mundial* 18 (2010), pp. 258-269. El testimonio destaca, entre otras, el lugar del libro de Jung entre las lecturas de Saenz. Véase el símbolo quicumque, también llamado Credo de Atanasio.

99 Véase, en *La Mariposa Mundial* 18 (2010), una muestra de los dibujos y el catálogo de la exposición que tuvo lugar en la galería Arca, en 1967: Arca / presenta / calaveras y otros dibujos de Jaime Saenz. Ahora, y sobre todo, véase J. Saenz, *Además de las palabras. Obra plástica*, Archivo Jaime Saenz, La Paz, 2016. Véase también del suscrito, "La cuadratura del círculo", en *El preparado de yeso*.

100 Platón, *Timeo o de la naturaleza*, *Diálogos* vol. II, Introducción de C. M. B., traducción y notas de Luis Gil, Editorial Porrúa, México D. F., [1962] 2012,

Timeo deja el tema étnico (en griego) y a pedido de Sócrates canta sin interrupción una cosmogonía, empezando por el principio y describiendo el modelo y los sucesivos rellenos con los que el artesano habría compuesto el cosmos con unos pocos ingredientes, los cuatro elementos. Así describe Timeo el principio de proporción que rige los llamados triángulos platónicos:

> Lo que ha comenzado a ser, es necesariamente corpóreo, visible y tangible. Pero nada puede ser visible sin fuego, ni tangible sin solidez, ni sólido sin tierra. Dios, al empezar a hacer el universo, comenzó por hacerlo de fuego y de tierra. Pero es imposible combinar dos cosas sin una tercera: es preciso que haya entre ellas un lazo que las una, y ninguno mejor que el que, con él mismo y con las cosas que une hace uno solo y mismo todo. Y la naturaleza de la proporción es tal, que logra perfectamente este objetivo, porque cuando de tres números o de tres masas o de tres fuerzas cualesquiera el primero es al del medio lo que éste es al último y cuando, por otra parte, lo que el último es al medio es éste al primero –el medio convirtiéndose en el primero y en el último, y el primero y el último en medios– todo permanece necesariamente como era, y como las partes están relacionadas entre sí en relaciones semejantes, constituyen como antes uno solo.[101]

Que no se pueden combinar dos cosas sin una tercera, lo había insinuado el Peluquero en la primera escena, lamentándose de la gente, de los indios y de la difunta esposa. En la segunda, Saenz pone en obra dicho proceder con todo el rigor de un artesano. Empieza con el Maestro que observa y mide *cuidadosamente una rueda* hasta que aparece Farfán, el deuteragonista que habla con *dicción muy clara*, no obstante su *articulación* y su *definido acento aymara*: "Farfán nos llamamos nosotros; / Farfán se llama Farfán / Conocemos Farfán. Comprendemos Farfán. / Farfán no comprende Farfán / Rataplán rataplán […] Yo soy Farfán […] Qué será de Farfán. / El Maestro dirá". Con juegos de palabras aparentemente

---

2 vols., pp. 313-314. Véase también Platón, *Timeo*, traducción de Francisco Lisi, en Platón vol. IV, Gredos, Madrid, 2011, 4 vols., pp. 301-302.

101 Ibídem, 31b-32a.

inocuos, retruécanos y canto silabato con aires de *opera buffa*, con acento aymara y una sintaxis muy clara, Farfán instaura en el centro del escenario la idea de que no se puede combinar dos cosas sin una tercera.

Así, por boca de Farfán también entra en escena la tercera persona cuyo sitio había quedado vacante en la primera. Lejos de la imagen pintoresca o mistificada, vuelven los indios de los que se quejaba el Peluquero, las dos caras de la máscara de la Sabina y la propia Bruja Andrea cuya manera de hablar replica Farfán: en primera y en tercera persona, como un niño cuando habla de sí, en singular y en plural, es y no es, sabe y no sabe lo que es, como cualquiera. Pero esta vez la tercera persona viene de la mano del operario. Ahí es donde el diálogo se enreda todavía un poco más, pues Farfán viene atando y desatando tanto la estructura de las tres personas del sistema personal de la lengua (incluso en aymara[102]) como los vínculos de los tres personajes que intervienen en la escena. No en vano, antes de que llegara *la mujer*, el Maestro daba a Farfán otra tarea:

> He meditado mucho sobre el asunto. Una buena mordaza aplicada como es debido en la boca bien puede dar resultados en la barriga. Evitamos así cualquier modelo intrincado de mordaza que nos complicaría la vida con la mujer de mordaza, y al mismo tiempo, reducimos al silencio a la mujer de mordaza tapándole tanto la boca como también la barriga. ¿No te parece?

En el fondo del taller el Maestro medita, porque en su parlamento el operario se ha puesto a jugar en serio: no con inocuos

102 Recuérdese a Émile Benveniste, "Structure des rélations de personne dans le verbe", en *Problèmes de linguistique générale* 1, Gallimard, Paris, 1966, pp. 225-237. Benveniste llama la atención sobre una posible excepción a la regla del llamado "nosotros inclusivo" (la predominancia del yo) no tanto del lado del aymara (jiwasa, que mantiene tal predominio) como del algonquino: "Es interesante observar que, en algonquino (fox), el pronombre independiente 'nosotros inclusivo', ke-gunâna, tiene el índice ke de la segunda persona, ke-gwa, 'tú', y ke-guwâwa, 'vosotros', en tanto que el 'nosotros exclusivo', ne-gunâna, tiene el ne de la primera persona ne-gwa, 'yo'".

juegos de palabras, frases absurdas o tautologías, sino estricta, jubilosa e incisivamente con la fórmula que Timeo canta en el *Timeo*. Véase, a manera de ejercicio, el principio de proporción de los triángulos platónicos (el primero es al del medio lo que éste es al último… etc., formalmente: $\alpha : \beta :: \beta : \gamma$). Véase y reemplácese los términos por los números, masas y fuerzas que son objeto de la instrucción dada por el Maestro. La palabra del Maestro es santa palabra, y lo que quiere el Maestro es una "buena mordaza simple", suficiente en tanto amordaza a la mujer mordaza, la reduce al silencio y le evita problemas a uno. Así, por ejemplo, a partir de la versión de Luis Gil, la que Saenz tuviera entre las manos en la edición de Aguilar: la mordaza calla la boca y la boca calla la barriga mientras la barriga calla la boca y la boca calla la mordaza; convirtiendo la boca en mordaza y en barriga, y la mordaza en boca y en barriga –todo según la debida proporción y armonía.

El Maestro sabe y ordena una "mordaza simple", a imagen de un modelo de mujer "que además es [su] mujer", un modelo de verdad que sean cuales fueren las cosas que une "hace uno solo y mismo todo". Una "buena mordaza simple", en suma, para que en el taller todo fuera como en un principio, como necesariamente debe ser. El Maestro de taller es un maestro, y si ordena una mordaza simple es que quiere eso, y punto. Farfán solamente pregunta, pero como el Doliente en la cripta, el Maestro ha colgado la rueda y no quiere saber de las preguntas que le hace el dependiente: "Nada de pecheras", "no ha de llevar pernos"; eso sí: "Esponja mixta. Un poco de jugo de limón alternado de melaza. Esta vez sin vinagre ni ricino. Y manos a la obra […] Las indicaciones que acabo de suministrar no corresponden sino única y exclusivamente a una buena mordaza para la boca".

Para sus adentros, el Maestro sospecha dónde quiere llegar Farfán. Sobre una superficie, "un solo término medio es suficiente". Pero rodeado de *fanales de vidrio y lata*, *caballetes*, *fierros*, *ruedas que cuelgan sobre las paredes*, *armazones y objetos de gran tamaño*, también percibe, intuye o a primera vista se imagina que en el taller trabaja con cuerpos sólidos, y que "para unir sólidos son precisos no uno, sino dos términos medios". Menudo problema el de esta escena,

porque al operario le tocara llevar al escenario, en cuerpo y en efigie, a la tercera persona cuyo sitio había quedado vacante en la primera. Menudo, porque el *poema teatral* debía simular el gesto del artesano que construyera "el cuerpo del mundo" a partir de cuatro elementos. En palabras de Timeo:

> puso el agua y el aire entre el fuego y la tierra, y habiendo establecido entre estas cosas una proporción exacta, de manera que el aire fuera al agua lo que el fuego es al aire, y el agua a la tierra lo que el aire es al agua, construyó y encadenó por estas relaciones el cielo visible y tangible.[103]

Ni vuelta que dar, dos triángulos platónicos: el primero, *Fuego : Aire* :: *Aire : Agua*; el segundo: *Aire : Agua :: Agua : Tierra*. Recuérdese la fórmula de María la Judía, y el más oscuro mas no obsoleto volumen que ilustra el *Quicumque vult*, también llamado *Credo de Atanasio*. Ni vuelta, el operario se había metido en asuntos de teatro y en camisa de once varas, le tocaba experimentar "dos términos medios" con solo tres personajes en escena.

Entonces, sin tocar la puerta *irrumpe la Mujer*: "La hembra, la petulante, la escolástica, la estupefacta que sacrifica sus nalgas para darles de comer…". Irrumpe *la mujer* y metiéndose en la charla provoca un *imbroglio* digno de *opera buffa* y pesadilla digna de un artesano de verdad, pues el círculo, la rueda y el vínculo se dislocan cuando con la mujer irrumpen en mitad de la escena dos términos medios, al pie de la letra: *la mujer* ("que además es [su] mujer") y la que no lo es, la que se entromete dándoselas de dueña de casa con papeles y documentos, con amantes y amuletos, tratando a *tutti quanti* de momias, hipócritas, hotentotes tartamudos, y al Maestro de "revesero" (*sic*), de Falsario sin palabra: "De maldades te ocupas y no entregas las obras". "De yapa", entre desvaríos y delirios, cual la mismísima Casandra amenaza con vengar a su padre, "recostado en el colchón del olvido".

En el momento preciso, *Mientras una larga cabellera le cubre a ratos la cara*, *la mujer* canta "cuatro verdades" que dan lugar a dos

103 Platón, *Timeo*, 32b-c.

términos medios: no ya a nivel de la frase, trastocando la sintaxis, sino en una secuencia narrativo-argumentativa que estricta, jubilosa y muy incisivamente juega a la combinatoria de los triángulos platónicos con figuras, situaciones y personajes que a cada paso se desdoblan a partir de dos términos medios. ¿Un *chaosmos*, en miniatura, comparable al de las novelas de James Joyce?[104]

> ¡El verdadero Farfán duerme; tu aparcero Farfán no existe! Entre sueños Farfán es tu aparcero. Farfán sueña con Farfán; a Farfán se le aparece tu aparcero Farfán; Farfán no es tu aparcero. Sin embargo lo llamas, sin saber que el verdadero Farfán duerme a mi lado y yo duermo a su lado. Yo gobierno el sueño de Farfán; de su sueño depende tu destino; de mi sueño depende el sueño de Farfán. Farfán y yo te despojamos. Tú no vives tu vida ni sueñas tu sueño. Jamás despertarás de un sueño que no vives ni sueñas. Farfán sueña tu sueño. Sólo sueñas el sueño que nosotros queremos que sueñes […] Yo soy quien sueña el sueño que sueña Farfán, quien sueña tu sueño. Yo concibo el sueño que sueño. Yo hago soñar a Farfán […] Lo sé. Antes me adorabas. Ahora han cambiado los papeles. Si me detestas no es mía ni tuya la culpa: Farfán me ha robado el corazón. Mientras tu cuerpo se pudre me ama Farfán. Mientras tu vida se pudre me idolatra Farfán. Ya lo dije: Farfán duerme a mi lado; yo duermo a su lado.

Por supuesto, con *la* mujer vuelve y revuelve la pesadilla de *La máscara*, la novia Isabel y la madrastra, la Bruja Andrea y la Sabina, las jóvenes de la cripta y María la del patio. Vuelve y revuelve *la mujer* que no deja de alterar el argumento de la ópera, la búsqueda del buscador de identidad. Vuelve y revuelve en mano del propio operario que desde un inicio escribía la segunda escena atizando el fuego como Hefaistos o Vulcano, pensando en Circe y las sirenas, en la Bruja del Oeste y la del Este, y en la mismísima Casandra diciendo verdades que ni él ni nadie entiende.

En síntesis, en un diálogo de dos personajes (el Maestro y Farfán) irrumpe un tercero que viene a relacionar cuatro mediante

104 Sobre el lugar del *Ulises* en la biblioteca de Saenz, véase A. Díaz Astete, "Breviario", *Mariposa Mundial* 10 (2010), p. 261.

dos términos medios. Con *la mujer*, en efecto, entra en escena no una entidad, ni una identidad ni una entelequia, sino *la mujer*, a veces con minúscula y a veces con mayúscula o, al decir de Julia Kristeva sobre el genio femenino: lejos de "una esencia originaria", un "otro sin nombre, con el cual se enfrenta la experiencia subjetiva cuando no se detiene en la apariencia de su identidad", "un enfrentamiento con una alteridad innombrable –roca viva del gozo, así como de la escritura" –y en algunos casos, de lo abyecto.[105]

El Maestro usa la palabra al condenar a *la mujer* con argumentos estéticos: "Y lo feo, feo es y no tiene remedio. Feo es el mal […] Mas tú, en la abyección encuentras el fundamento del existir […] ¡Pero aquí viene Farfán con la mordaza para la bestia!" No obstante resulta que Farfán es el que sabe, y no procede como quisiera el Maestro. Si el rapto y la condena del Maestro replican la cadena ensayada en *La máscara* y *Perdido viajero*, esta escena la corona al poner sobre las tablas al pie de la letra, sin alegoría, el escenario de la abyección:[106] "torsión de afecto y pensamiento" que pone en juego la relación del sujeto con su lugar de origen –recuerda Kristeva. Diacrónicamente una experiencia fundadora, la separación del cuerpo materno; sincrónicamente, "una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que parece venir de un afuera, o de un adentro exorbitante, tirado al lado de lo posible, de lo tolerable, de lo pensable: muy cerca, pero inasimilable".

Con su dicción muy clara, su articulación y su acento aymara, Farfán sabe que la mordaza y la condena dicen de un conjuro de lo abyecto: "polo de atracción y de repulsión" que perturba la identidad del *yo* que aún no es sujeto, lo coloca fuera de sí"; no es un "ob-jeto", "un correlato del *yo*" que este luego podrá nombrar e imaginar, que "a la larga [l]e permitiría ser distinto y autónomo". Lo *ab-yecto* está ahí en tanto algo caído (orines, sangre, mancha,

105 Véase J. Kristeva, "Sobre la abyección", en *Poderes de la perversión*, Siglo XXI, México, [1980] 1988, pp. 7-45.

106 Véase también, para la síntesis que sigue, J. Kristeva, *La haine et le pardon*, Paris, Fayard, 2007, pp. 358-359.

mordaza, cadáver), en tanto radicalmente excluido y repugnante –como un alma que se cree caída–: algo que el sujeto "desecha para poder vivir", que repele no por sucio, sino porque "perturba una identidad, un sistema, un orden", porque "no respeta los límites, los lugares, las reglas". Farfán sabe: "Rataplán rataplán. / Que venga Farfán rataplán / Sangre no tiene Farfán. / Sangre tiene Farfán / Yo soy Farfán". Farfán sabe, o al menos da la impresión de no confundir el conjuro del Maestro, el "conjuro del alquimista" y el "conjuro de la rueda" con el que Blanca Wiethüchter cierra el "arco de la modernidad" en *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*. Sabe que el conjuro del Maestro tiene lo suyo, y también su parte en los otros dos: en una palabra, que allí ha lugar otro de los raptos de Saenz, el Depurador.[107]

El Maestro es el Maestro, el que echa en falta la idea del artesano: el "modelo eterno", el Uno del que todo procede, "siempre el mismo". Pero la segunda escena vino a perturbarlo todo, ¿con el "modelo efímero", de la "copia cambiante", "lo que siempre está naciendo sin jamás llegar a existir", el devenir accesible a la opinión y los sentidos que sólo perciben lo que nace y perece sin llegar a ser plenamente?[108]

Lo cierto es que en la segunda escena no solo conjura el Maestro, en su ambición y en su cordura. También Farfán y *la mujer* en su locura, y la voz en *off* y la opinión en su impostura. Todos "personajes tipo", con onomástica no individualizante, no identitaria. Todos conjuran mientras laburan sin especular sobre la idea y las fluctuaciones del conjuro. Todos conjuran en el escenario de lo abyecto que para el caso también ofrece "una elaboración sublimatoria" en la que el operario juega con el lugar de origen y los intentos más arcaicos de diferenciación, sin abandonar ni adherir a una ley: desviándola, corrompiéndola, deformándola.[109] Entonces da la sensación de que allí, metido entre la gente y los

107 Véase, "Él, el depurador", en *El preparado de yeso*, pp. 180-201, a propósito de "En el aire de navegación de las montañas" de B. Wiethüchter (en *Memoria solicitada*, en *Obra completa*, vol. III, pp. 201-209).

108 Platón, *Timeo*, pp. 311-312.

109 J. Kristeva, ibídem.

asuntos de teatro, Jaime Saenz se interesara en cosas que manejan los filósofos. Pero más como la gente de teatro al estilo de Brecht: "el comportamiento humano, las opiniones humanas y las consecuencias de los actos humanos".

Así, entre el "conjuro del alquimista" y el "conjuro de la rueda", ¿el percance de "la fe perdida y con ella del oscurecimiento de la verdad", dejarían sin sustento una "poesía que se quiere lenguaje esencial" (Wiethüchter)? Y allí, desde lo abyecto, ¿el "pasaje de lo estrictamente individual e interior a lo social y exterior, a la ciudad", dejaría de reír y desafiar al Otro desde el mismo lugar que ese Otro señala como abyecto?

Roto el vínculo con el "estático vínculo", Farfán también sabe que la rueda gira y sigue girando sobre el escenario, que allí amarra otros vínculos: no ya en una conversación sobre un tema o verdad, sino en una interlocución que involucra a unos sujetos, una ronda de la que salimos cojeando y con la cadera dislocada. Farfán lo sabe, o al menos lo sospecha en ciertas inflexiones del "conjuro de la rueda" descrito por Blanca Wiethüchter.[110] De lo contrario no remataría la escena con ayuda de los oficiales, bajando a la mujer del cadalso y saqueando el taller como los mineros de Otavi al dueño de la mina para el banquete del sábado. Roto el vínculo con el "estático vínculo", no solo quedaría el absurdo y un humor desentendido de los vínculos que mira a los otros como si fueran cosas. Al entrar en las tinieblas y la noche, ¿lo "oscuro", nada dice?

5. La farmacia de Anacahuita

De ti depende, pero con Blanca Wiethüchter y contra Sainte-Beuve no queda sino seguir el *poema teatral* compuesto de tres (o cuatro) escenas, con dos protagonistas en la primera, tres en la segunda y cuatro en la tercera –y en la cuarta otra vez tres, dos y finalmente uno. En la tercera escena Deodato, Ratón Pérez y Anacahuita

110 W. Wiethüchter, "El conjuro de la rueda", en *Hacia una historia crítica*…, pp. 495-500.

conversan sobre la gordura y la flacura, sobre seguridad sanitaria y el curso circular que los tiene ahí, sobre el filo de la hondura, cuando asoma el Condenado y parte la escena en dos. En rigor abre una cuarta, pues Anacahuita queda *petrificado como una estatua* mientras Ratón Pérez, cual ventrílocuo de verdad, *suplanta la persona de Anacahuita*. Pero la virtual cuarta escena no termina con el largo y falso diálogo del Condenado y el Falso Anacahuita, se prolonga con un holocausto y los actores rumbo al horno en medio de ruidos y huracanados gritos:

> Luego los Caballeros, después de apartar a los cadáveres en un rincón, se reúnen todos juntos en el fondo del escenario esgrimiendo sus armas y comienzan a deliberar en secreto, con actitud misteriosa.
>
> En ese momento cesa bruscamente el huracán y todo ruido; y, al mismo tiempo, en medio de profundo silencio, entra el Peregrino. Con cayado, vistiendo rotosa túnica y con sombrero de anchas alas, portando negro pendón al hombro. Larga la cabellera negra, soberano el aire, adusto el gesto y la actitud severa.
>
> PEREGRINO—(con acento de íntimo gozo, como quien ve todas sus ansias colmadas y con ademanes grandilocuentes, mirando a uno y otro lado)
>
> Por fin ha venido. Por fin ha llegado. Por fin ha escuchado.
>
> El Uno se une. El Dos se desune.
>
> Hijo de tu hijo eres tú, padre de tu padre.
>
> El dos se desune y se une.
>
> El Uno se desune, el Dos se une.
>
> De tu Reino es la oscuridad en la oscuridad de tu Reino.

A la salida, más de noche y más domingo todavía. En octubre de 2022 el público parecía bastante azaroso y genérico. La crítica, parte del público en tanto público y sector específico y especializado,[111] ¿tan consistente como los Caballeros ante la

111 A, Badiou, "Thèses sur le théâtre", p. 116.

apoteosis del Peregrino[112]? Con la vuelta del Reino aquí y en Roma, Berlín, Teherán, Chicago, Los Ángeles-California y el estado de Georgia, en octubre de 2023 la profecía del Condenado se tornaba nada dulce, nada irónica. Recuérdese la fórmula de María la Judía y el tercer poema de *Las tinieblas*: "Así conocerás el curso circular, / y participarás de las tinieblas en el vertiginoso giro del que ya participas". En 2022, *La Noche del viernes* traía de vuelta tanto al Uno como a uno que se adentra en las tinieblas según el vertiginoso giro de una espiral.

En cuanto al uno: "En memoria está la piedra. En memoria está la obra. En la piedra está la obra […] Está la fecha, está el mes, el año, no olvidar. En la piedra está la noche. Era viernes". Así dice el Condenado al contar la "historia" de su condena, la del "íntimo dolor que aun en el más allá [lo] aqueja", la que pone en escena al propio operario, en retazos, desde el epígrafe de *Recorrer esta distancia* hasta el "cielo estrellado" que en *Felipe Delgado* viera el niño Felipe en su octavo cumpleaños. Lo pone en escena desatando la cadena de raptos y, en las vidrieras, un dos furtivo, entrañable, que a su vez abraza el Condenado:

> Pues como digo, Puraduralubia me miraba; y cuando ya esperaba recibirla entre mis brazos, cuando ya en mi espíritu comenzaba a incendiarse con soberano júbilo, cuando esperaba que viniera a mi lado para cruzar juntos el océano de tinieblas y transponer juntos el absoluto de la vida en sí, ella me miró, me miró, con profundísima tristeza, y se alejó.

En cuanto al uno, por tanto, separado y de doble filo: por un lado, el gesto heroico y despiadado que depura, que eternamente

112 Véase, *v. g.*, Fernanda Verdesoto, "Bajar al infierno: La noche de viernes de Jaime Saenz", en *La Trini*, *Revista Cultural*, 18 de octubre de 2022: "El tercer acto me produjo algunos sentimientos encontrados […] Pero entonces aparece un demonio que dialoga con estos tres personajes al son de los gritos desesperados de unas mujeres. El demonio, interpretado por Luis Caballero, tiene largos soliloquios, y es aquí donde comienza a haber un problema…".

une y desune, hijo de su hijo y padre de su padre sin hijo ni padre distinto de sí; por el otro, el de un operario tan desprendido y carente como cualquiera que sin melindres levante y abrace la "escena del Dos", la del amor como proceso que construye una experiencia y cierto tipo de verdad, "la verdad sobre el Dos, la verdad de la diferencia como tal".[113]

En cuanto al dos, entonces, recuérdese la acción restricta del poeta: *La noche del viernes* pondría en escena un diálogo reducido a su mínima expresión, dos personas (al menos un cuerpo) de las que una pone en escena a la otra, contra Sainte-Beuve. ¿Una o dos personas? Al menos un cuerpo, el que protagoniza la escena de la diferencia, una escena de lectoescritura, una de esas que el *poema teatral* parece evocar: "un libro es producto de un otro yo que el que manifestamos en nuestras costumbres, en la sociedad, en nuestros vicios. Si queremos tratar de comprender ese yo, es en el fondo de nosotros mismos, intentando recrearlo en nosotros que podemos lograrlo".[114]

Dado el caso, la tercera escena con tres personajes. Mientras Deodato ejerce el rol de Maestro, Doliente y Guía que conjura un alma caída, Ratón Pérez se pregunta si no se trata de un sueño: ὄναρ ἀντὶ ὀνείρατος: sueño *vs.* sueño, el tema del *Tèeto* y del famoso cuento chino.[115] Anacahuita, en cambio, habla de un "espacio particular en el espacio que juntamente con nosotros se mueve". Se diría que fue él quien le robó al Peluquero "el gran libro del 'Cuerpo humano'".

Él "sabe que la gordura no perdura" y es "diestro para interpretar absurdos". Conoce "el número de la nada", no el "número del mundo". No habla de números verdaderos y falsos. Matiza, no todo le da igual. A Deodato no le queda más que recurrir a la mordaza: "el espacio que la enfermedad ocupa no podrá atraparnos mientras

113 A. Badiou, *Elogio del amor. Diálogo con N. Truong*, La Esfera de los Libros, Madrid, 2011, p. 55.

114 M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*…, pp. 221-222.

115 Chuang Tzu: "Chuang Tzu soñó que era una mariposa. Al despertar ignoraba si era Tzu que había soñado que era una mariposa o si era una mariposa y estaba soñando que era Tzu".

deambulamos en el espacio que junto a nosotros deambula. Así queda conjurado todo peligro de enfrentamiento, y sanseacabó, tal la verdad". Anacahuita trata de seguir la charla, en la medida de lo posible. Pero no actúa en una escena de teatro del absurdo, así que se atreve a decir sus verdades:

> ANACAHUITA
>
> Las palabras huelgan. Los hechos son quienes hablan. De nuestra gordura debemos sacar flacura y crear así una figura. Más que cualquier otra cosa en este mundo y en el otro importa la figura. ¡La figura! Todo esfuerzo será poco y toda religión insuficiente para crear la omnipotente figura.
>
> DEODATO
>
> Tú exageras; mejor dicho, tú deliras. O bien, para decirlo de otra manera, olvidas la condición humana. La figura ya está dada. Es nuestro deber preservar esa figura que la destrucción amenaza.
>
> ANACAHUITA
>
> Ya veo. Es el gordo la justa medida de lo inocuo y de lo feble en términos humanos; vale decir la personificación de un todo congruente en que se da una ternura llena de gordura. Pues no hay tal figura yo te lo digo, es una suplantación de la figura que debemos destruir nosotros mismos sin esperar a que la enfermedad lo haga. Profunda repugnancia me causa mi propia gordura; nada más triste que vivir en la actual condición.

Deodato en su gordura conjura según todas las acepciones del verbo tan performativo y radical en anfibologías como *raptar*: la propia idea-teatro que Jaime Saenz fuera preparando para la ópera mediante una cadena de raptos, éxtasis y rellenos sucesivos. Gabriel y Eugenio buscaban "ser un hecho, dejar de ser una palabra", como eludiendo una interlocución. En un arranque de locura, Anacahuita piensa suplantar una "figura" en todos los sentidos de la palabra: suplantar una figura dada por una de verdad, una figura por "crear", a sabiendas que "todo esfuerzo será poco y toda religión insuficiente para crear la omnipotente figura". Así dice Anacahuita, rayando una fisura en la gordura. Recuérdese,

el *poema teatral* representa en la persona del operario a un poeta mientras trabaja y conversa con un lector, consigo mismo o con el propio escritor. En breve, un diálogo reducido a su mínima expresión: dos personas, de las que una pone a la otra, un cuerpo en situación –al pie de la letra, un *poema teatral*.

¿Desearon un teatro de salón?

Romántico y moderno, Jaime Saenz habría buscado en el proyecto operático lo que en toda su obra, diría Blanca Wiethüchter: una "poesía como acto más allá de la escritura", como deseo de transformarse y transformar el mundo dando "forma a la vida, estilo a la obra y acción a la conciencia crítica"; un acto de "ese que deja de ser mediador con la divinidad para hacerse él mismo divino"[116] –diría, sabiendo que por definición un significante significa, más todavía en lo oscuro y reducido a su mínima expresión. En efecto, por *Memoria solicitada* sabemos que Saenz, además de poeta, escritor y dibujante, era inventor y relojero, que por lo tanto también compartía la idea que inspira al ciclista: "aun teniendo tantas y lindas redondeces, el cuerpo humano fabrica pocos redondos", "si las ruedas giran en redondo, las piernas giran en redondo, y si las piernas dan vueltas, la cabeza también".[117] Por *Memoria solicitada* sabremos entonces que en el "conjuro de la rueda" se jugaba no el absurdo, ni la revelación de secretos que por definición el "no sentido" no oculta, sino esencialmente una "necesidad de forma". Solo así se entiende que Saenz no dejara de darse una vueltita por ahí, cavilando y trazando ruedas, círculos, espirales y ese tipo de figuras:

> En San Pedro, asimismo, es probable toparse con alguna botica olvidada del mundo, en la que, aún ahora, puede uno tranquilamente encontrar, con un poco de suerte, medicinas que en realidad ya no existen, tan raras y tan soberbias como el Pectoral de Anacahuita, el Vigorón, la Instantina y el Aceite Eléctrico; y por extraño que pueda parecer, perfectamente conservadas y como recién salidas de la fábrica.[118]

116 B. Wiethüchter, "Si digo muerte, ¿moriré?", en *Cuadernos de Literatura* 7, Carrera de Literatura, UMSA, 1997.

117 P. Fournel, *Besoin de vélo*, Seuil, París, p. 151.

118 J. Saenz, *Imágenes paceñas*, Plural editores, La Paz, 2012, pp. 96-97.

En resumen, sabremos que, al grabar *La noche del viernes* en 1974, al publicar la segunda escena en 1987 y al promover su puesta en escena en 1998 y en *Hacia una historia crítica*…, Blanca Wiethüchter no olvidaba que el "conjuro de la rueda" también traslada el retazo del *Fedro* donde Sócrates cuenta la leyenda egipcia del rey Thamus y Theuth: "el primero en descubrir no sólo el número y el cálculo, sino la geometría y la astronomía, el juego de damas y los dados, y también las letras". No está dicho que el monarca y el inventor solamente mantuvieran una conversación sobre la escritura, "un remedio (φάρμακον) de la sabiduría y la memoria" (μνέμης τε γὰρ καὶ σοφίας φἀρμακον ηὑπέθη).[119] Φάρμακον, droga, medicamento, remedio, veneno, poción mágica… Tampoco está dicho que, al comentar el conjuro del Maestro, Blanca Wiethüchter solo pensara en el "conjuro de la rueda" para iluminarlo, tres páginas más adelante, con un fragmento de las "memorias" de Felipe Delgado.

El fragmento lleva por título "Si voy a la botica", es demasiado largo y amerita otro guion. Bastarán unas líneas para mostrar lo que desde un inicio este quería demostrar: que en 2022 Jaime Saenz volvía, pero en otro lado; como quien dice *Saenz et al.*, como en *Imágenes paceñas* con las fotos de Molina, como en *Los cuartos* con la tía y en algunos retratos de *Vidas y muertes*. Como en Otavi, en casa de Agatón y en ese otro banquete que celebra una noche de jueves junto a otros visionarios en el Puraduralubia y en el libro de arte y crítica-ficción titulado *Ricardo Pérez Alcalá. Los melancólicos senderos del tiempo*. El fragmento de las "memorias" de Felipe Delgado empieza así:

> Si voy a la botica y pregunto por la señora Anita buscando un poco de platita, nadie me contesta; pero si voy a la botica y pregunto por la señora Anita sin buscar un poco de platita, el boticario me

119 Platón, ΦΑΙΔΡΟΣ/ Fhaedrus: 274b-275a, en *Plato* I, introducción de W. R. M. Lamb y traducción al inglés de Harold North Fowler, Harvard University Press, London [1914], pp. 405-579. Y *Fedro*, edición bilingüe, introducción y notas de Luis Gil Fernández, Clásicos Dykinson, Madrid, [1957] 2009. Véase J. Derrida, "La pharmacie de Platon", *La dissémination*, Seuil, Paris, 1972, pp. 78-213.

> contesta y me dice que ella ha salido, y que me estuvo esperando toda la tarde; y se calla. Yo me callo, nada más pregunto o digo de lo ya preguntado y dicho; y después de largo rato en presencia de un señor de anteojos que está parado a mi lado si voy a la botica, le digo al boticario: "Dicen que usted es potosino"; y el boticario me contesta: "Sí, soy potosino"; y se calla.[120]

Alberto Villalpando cuenta que a tres años de "defenestrar" a Saenz por vía telefónica, iba con Blanca Wiethüchter por la Saavedra cuando se toparon con él: "subía parsimoniosamente por la misma acera que nosotros bajábamos. Nos hablamos, él y yo con un evidente sentimiento de melancolía. Y al día siguiente fuimos a visitarlo a su casa". Villalpando cuenta que Saenz decía que ya no oía música, que eso le dolía, que les leyó unos fragmentos de *El señor Balboa*: "No más de un mes más tarde, Jaime falleció".[121]

A lo Dumas con los tres mosqueteros en *Veinte años después*, los visionarios evocarían los libretos, la perdida ópera y quizá, a pesar de las circunstancias, también la geografía sonora que imaginara Alberto Villalpando: "En la amplitud del paisaje, emerge el ruido del viento sin ubicuidad alguna, pareciendo a veces que persigue el silencio y otras que es perseguido por él".[122] ¿Una variación de la "mística de la tierra", un rapto interpretado según el arte de la fuga? ¿Se culparía el poeta por haber perdido la ocasión? ¡Bah! volvería a darse; y además, no son todas iguales. Con unas hay que apurarse, la audacia te pierde con otras. Estaban contentos de sí mismos, y si uno no confió su esperanza al otro fue por delicadeza, no por temor a los comentarios.

---

120 J. Saenz, *Felipe Delgado*, pp. 633-634. Citado en B. Wiethüchter, *Obra completa*, vol. IV, pp. 494-495.

121 A. Villalpando, "Perdido viajero, perdida ópera", p. 32. Blanca Wiethüchter cuenta de otra visita, junto a Arturo Orías y su esposa, en la que no más de un mes después Saenz les pidiera leer en el manuscrito del Señor Balboa una frase plagiada a Goethe. Véase, B. Wiethüchter, "De su muerte", en *Memoria solicitada*, *Obra completa*, vol. III, p. 142.

122 B. Wiethüchter, *La geografía suena*, *Obra completa*, vol. III, p. 381. La cita viene de A. Villalpando, "Consideraciones sobre el carácter de la música en Bolivia", *Vertical* 1 (1972).

Autores/as

Laura Paz Rescala es una investigadora que se ocupa principalmente de literatura e historia de los siglos XVI y XVII. El 2022 defendió su tesis doctoral en la Universidad Ca' Foscari de Venecia y en la Universidad de Sevilla (Premio Extraordinario de Doctorado). Ha sido beneficiaria de un contrato posdoctoral Margarita Salas, gracias al que ha trabajado como docente e investigadora en la Universidad de Sevilla y en la Universidad de Valencia. En Valencia, forma parte del grupo de investigación teatral CATCOM/DICAT. La Comisión Europea le ha concedido una Marie Sklodowska-Curie fellowship para llevar a cabo el proyecto *THIS - Theater in Imperial Spain: studying a commercial activity during the first globalization from the perspective of labor and economic history.* En el marco de este proyecto, desde diciembre del 2024, Laura Paz Rescala realiza sus investigaciones en la Universidad Ca' Foscari de Venecia y en la Universidad de Tulane (New Orleans). Publicó distintos artículos científicos, además de un libro: *Dolce mio foco, una edición de la poesía de la Miscelánea austral de Diego Dávalos y Figueroa, con un recorrido por sus coloquios* (La Paz, Plural, 2019).

Andrés Eichmann Oehrli es investigador en el área de Literatura en la Universidad Mayor de San Andrés. Obtuvo su licenciatura en Letras en la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza, Argentina) y

su doctorado en Filología Hispánica en la Universidad de Navarra (Premio Extraordinario de Doctorado). Ha enfocado su investigación en temas literarios de los siglos XVI-XIX, con especial énfasis en poesía, teatro y estudios clásicos. Entre sus publicaciones más destacadas se encuentran: *Cancionero mariano de Charcas* (2009) y *Entremeses, loas y coloquios de Potosí* (en coautoría con Ignacio Arellano, 2005, 2023). Es director y editor general de *Classica Boliviana. Revista de la Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos*. Actualmente, se encuentra trabajando en el proyecto *Vida de Santa Rosa* de Luis Antonio de Oviedo y Herrera, y en la edición crítica y anotada de la obra poética *Testamento de Potosí*.

Kurmi Soto Velasco es doctoranda en el programa de literatura hispanoamericana en la Universidad Complutense de Madrid. Obtuvo su maestría en letras, lenguas y artes en la Escuela Normal Superior de Lyon. Ha enfocado su investigación en literatura del siglo XIX, con énfasis en las formas de sociabilidad. Entre sus publicaciones se encuentran artículos y dossiers temáticos sobre distintas expresiones decimonónicas y, en particular, la escritura de mujeres. Ha coordinado el libro colectivo *Vértigo liberal. Sociedad, economía y literatura en la Bolivia de entreguerras (1880-1930)* (Instituto de Investigaciones Literarias / Carrera de Literatura, 2019). Actualmente, se encuentra trabajando en una investigación sobre élites letradas en la segunda mitad del siglo XIX en Perú, Argentina y Bolivia.

Laura Helena Arraya Pareja es doctoranda en Historia de Los Andes en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), donde trabaja temas de historia ambiental-animal. Obtuvo la licenciatura en Historia en la Universidad Mayor de San Andrés, la licenciatura en Psicología en la Universidad Católica Boliviana y la maestría en Estudios de la Cultura en la Universidad Andina Simón Bolívar. Ha enfocado su investigación en la historia ambiental y cultural, con especial énfasis en el anarquismo cultural y temas relacionados con el mundo animal. Entre sus publicaciones más destacadas se encuentran: "Los puentes de Desaguadero: la conformación de la frontera hídrica sobre el flujo del río" (2022), "Guayaramerín: una frontera marcada por el río Mamoré y las

cachuelas" (2021) y "Nuevos Horizontes: La propuesta de un teatro anarquista en el Sur de Bolivia" (2018).

Karmen Saavedra Garfias es investigadora independiente, miembro del Laboratorio de Estudios Ontológicos y Multiespecie (ONTO/lab-multi/Esp, IIAA-UMSA) y forma parte del equipo de Bolivia del Proyecto CONFLUENCIAS (SIEMENS/Stiftung). Tiene estudios en Literatura (UMSA), Ciencias del Teatro y Pedagogía Teatral (Johannes Gutemberg-Universität Mainz) y Didáctica de las Lenguas (SDI München). Su área de investigación oscila entre la historiografía, la cartografía y didáctica del teatro, así como estudios enmarcados en la teatralidad, la performatividad y los acontecimientos escénicos en Bolivia. En el ámbito de la didáctica de lenguas diseña programas de talleres de escritura creativa para la enseñanza del español como lengua de herencia. Entre sus publicaciones más destacadas se encuentran: "Cómo expresar-manifestar la experiencia vivida del mundo estando en él", *ONTICA* 3 (2025); "Teatros universitarios en Bolivia, entre la universidad con teatro y el teatro sin universidad" (2019), "¡Adelante! Festival de teatro Iberoamericano en Heidelberg", *Latin American Theatre Review*, vol. 51, n.º 1 (2017), y "Memoria y testimonio del Movimiento de Teatro Popular en Bolivia 1983-2003" (2005). Actualmente realiza una investigación sobre la mirada y la habitabilidad en el acontecimiento teatral, los escenarios territoriales y la teatralidad social.

Camilo Gil Ostria es licenciado de la Carrera de Literatura de la Universidad Mayor de San Andrés. Escribe crítica teatral para el periódico *La Razón* (La Paz). A su vez, ha colaborado con publicaciones diversas en Perú, México, Argentina y otras ciudades de Bolivia. Algunas de sus publicaciones son: *Sobre Íntimas de Adela Zamudio* (UMSA, 2024 [texto en coautoría]), *Las dualidades de* La calle del pecado (UMSA, 2023), "Aparición y desaparición del camino amoroso en la obra de Jaime Saenz" (Pittsburgh, 2021). Actualmente codirige La Escuela de Espectadores de La Paz junto a Omar Rocha y Fernanda Verdesoto y se encarga del área editorial de Intersecciones, un proyecto especializado en dramaturgia boliviana.

Soledad Ardaya Morales es licenciada en Literatura por la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA). Es coautora del libro *Trazo Escénico; perspectivas del teatro en Bolivia*, *2000-2010* (La Paz, Plural, 2010) y ha colaborado en investigaciones del Instituto de Estudios Bolivianos. Es actriz de teatro y cine, formada en el Teatro de Los Andes (1997-2004) y fue parte de colectivos teatrales como Teatro la Oveja Negra, Escena 163 y Textos que Migran. Participó en festivales nacionales e internacionales en Latinoamérica, Norteamérica y Europa. Es coautora de textos teatrales, ha impartido talleres de formación actoral y ha desarrollado gestión cultural, generando espacios de visibilidad del teatro boliviano.

Alice Guimarães Investigadora independiente, Actriz, directora, dramaturga, investigadora y pedagoga teatral. Es licenciada en Artes Escénicas por la Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Brasil). Fundadora e integrante del Núcleo de Investigação Teatral Usina do Trabalho do Ator, en Porto Alegre, Brasil. Participó en una sesión del ISTA (International School of Theatre Anthropology) en 1994 y, durante seis meses, en el seminario de teatro antropológico en Bérgamo, Italia, bajo la orientación del Teatro Tascabile di Bergamo. Residente en Bolivia y miembro del Teatro de Los Andes desde 1998, ha participado como actriz, dramaturga y asistente de dirección en quince obras de la agrupación. Asimismo, ha dictado talleres, residencias y *workshops* en Bolivia y en el exterior sobre entrenamiento físico, vocal y puesta en escena. Ha dirigido, codirigido y realizado la dirección de actores en diversas obras bolivianas y extranjeras, y ha participado en distintas experiencias multidisciplinarias.

Omar Rocha Velasco es docente e investigador de la Carrera de Literatura de la Universidad Mayor de San Andrés, de la que fue director en dos periodos (2017-2020 y 2021-2024). Su campo de investigación se centra revistas literarias y culturales latinoamericanas, teatro boliviano y literatura boliviana. Entre sus publicaciones, además de varios artículos académicos, están *La prosa de Ricardo Jaimes Freyre* I y II, junto a Ana Rebeca Prada (2016), *Alberto de*

Villegas, *selección y crítica*, junto a Ana Rebeca Prada, Freddy Vargas y Pedro Brusilof (2013), *Cómo leen y escriben los estudiantes al ingresar a la Universidad*, junto a Alba María Paz Soldán, Gilmar Gonzales y Martha Alvéstegui (2011), *Literatura y democracia* (2011), *Historia Oral de 100 Barrios Paceños* (2009), *Historia crítica de la literatura en Bolivia*, junto a Blanca Wiethüchter, Alba María Paz Soldán y Rodolfo Ortiz (2002). Actualmente es coordinador del Instituto de Investigaciones Literarias de la Universidad Mayor de San Andrés. Es parte del Consejo editorial de la revista de literatura *La Mariposa Mundial*. Es coordinador de la Escuela de Espectadores de La Paz, junto a Camilo Gil y Fernanda Verdesoto. Es vicepresidente de la Asociación de Estudios Bolivianos.

Marcelo Villena Alvarado es doctor en "Historia y semiología del texto y de la imagen" por la universidad de París VII-Denis Diderot (2010) con la tesis *Roland Barthes*, *le désir du geste et le modèle de la peinture* (2010) dirigida por Julia Kristeva y traducida al castellano (IEB, 2015). Trabaja como profesor e investigador en la Carrera de Literatura y el Instituto de Estudios Bolivianos (UMSA) donde, entre otros, ha escrito los siguientes libros: *Las tentaciones de San Ricardo*, *siete ensayos para la interpretación de la narrativa boliviana del siglo XX* (IEB, 2003; 2da. edición, IEB-Gente común, 2011); *El preparado de yeso: Blanca Wiethüchter*, *una crítica afición* (IEB, 2014). Junto a Gilmar Gonzales, ha organizado y editado las memorias del Coloquio internacional *Roland Barthes Amateur* (Carrera de Literatura, 2016); bajo la dirección de Mario Frías ha participado en la versión bilingüe del himno homérico Εις Δημήτραν / *Himno a Deméter* (IEB, 2017); ha dirigido y editado la antología *Rastros del Dr. Mariño. Crónicas policiarias 1937-1959* (Carrera de Literatura, 2020). También ha escrito un par de libros de poesía, *Pócimas* de *Mme. Orlowska* (Ediciones del Hombrecito Sentado, 1998 y 2004), *El arte de los pedales* (Prisa, 2022), y ha contribuido con nueve entradas al *Dictionnaire Roland Barthes* (sous la direction de Claude Coste, Paris, Honoré Champion, 2024).

Al mirar la historia de la práctica teatral en Bolivia, nos encontraremos con una gran cantidad de preguntas que brotaron a lo largo del tiempo y se intentaron responder de distintas maneras. Son asuntos que atañen desde lo administrativo y lo profesional hasta lo filosófico y lo corporal; desde las identidades nacionales hasta los valores universales. Nadie puede, sin embargo, asistir en su plenitud a los hechos teatrales, siempre multidimensionales, que tuvieron lugar en el par de siglos que nos anteceden. Lo único que se puede hacer es mirar y tratar de comprender algo; intentar revivir las ansias pasadas y transformarlas en presentes. Analizar, a su vez, las ansias del presente, el deseo que mueve a quienes hoy se dedican al teatro. Y eso es lo que se propone este libro, dar paso a las preguntas. No se intenta configurar una historia del teatro boliviano; en cambio, nueve investigadores se han reunido para hablar, cada uno desde su perspectiva, acerca de temas y acontecimientos que consideran relevantes.

TEJIENDO HISTORIAS

Bolivia: más allá de sus 200 años

FUNDACIÓN SOLYDES
Sílex Ultramar
plural EDITORES
CIDES - UMSA
IEB