

CONTENIDO

TEATRO POPULAR EN BOLIVIA

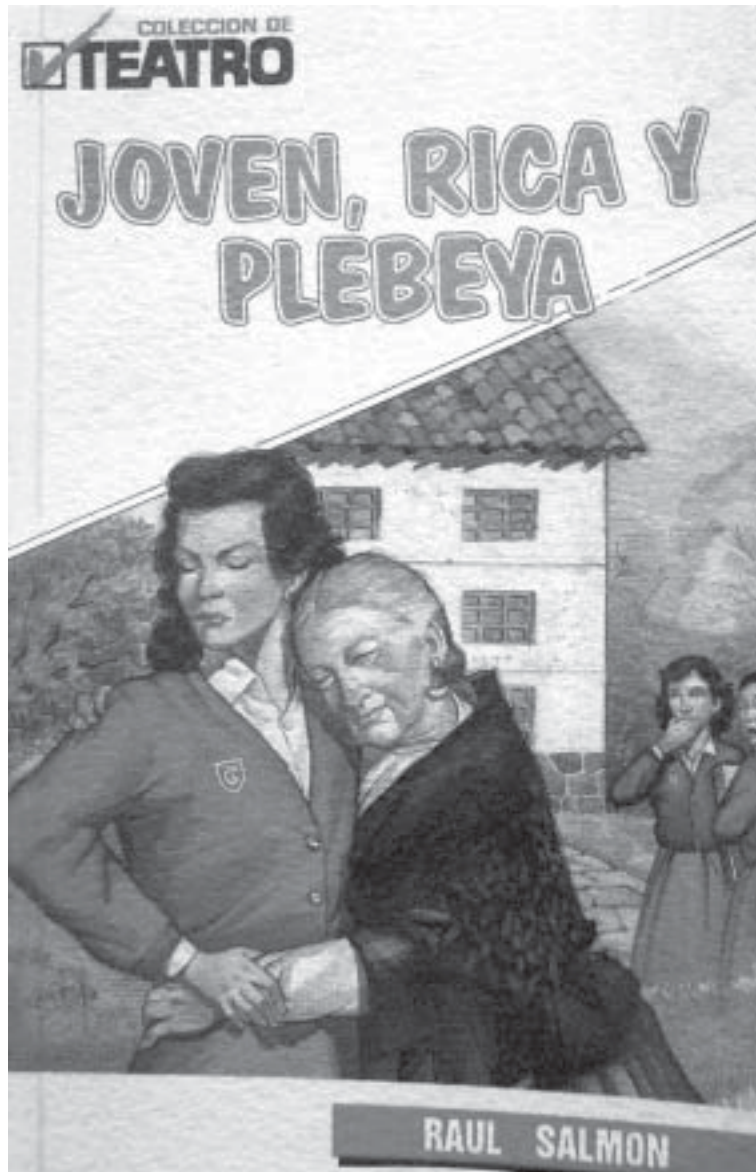
***La afirmación de la identidad chola
a través de la metáfora de la hija pródiga***

Ximena Soruco Sologuren

DOCUMENTO DE TRABAJO N° 143

<i>Un desencuentro abismal</i>	6
<i>Literatura de «frustración» revolucionaria</i>	16
<i>El proyecto nacional del mestizaje</i>	23
<i>La novela del optimismo nacionalista</i>	27
<i>La madre chola y la metáfora de la hija pródiga</i>	30
<i>Bibliografía</i>	45

XIMENA SORUCO SOLOGUREN es boliviana, radicada en Ecuador. Es socióloga por la Universidad Mayor de San Andrés (La Paz), y Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Católica Boliviana y Master en Literatura por la Universidad de Michigan. Actualmente prepara su tesis doctoral acerca de la “Emergencia de la cultura chola en Bolivia, 1900-1950”. ssologur@hotmail.com



**TEATRO POPULAR EN BOLIVIA:
La afirmación de la identidad chola
a través de la metáfora de la hija pródiga¹**

LLEGAMOS a la deteriorada sala de cine de la calle Montes, entre las ciudades de La Paz y El Alto. La gente se congregaba poco a poco en la puerta; detrás se oían voces infantiles gritando a coro con las bocinas de los autobuses: “Ceja, Ceja, a un boliviano, Ceja”. Al fin compramos los boletos, pero el olor de sánduches de cerdo y pollo, cafecito caliente y *hot dogs* nos detuvieron en esa sala bulliciosa del cine La Paz. Comimos contagiándonos del movimiento jubiloso y confuso de mujeres de pollera que agarraban a sus *wawas*, jovenzuelos rientes y profesores que gritaban el nombre de algún colegial al que le perdieron el rastro. Al fin entramos. Nos dijeron que no podíamos sentarnos en las primeras diez filas porque estaban reservadas para las delegaciones estudiantiles. Caminando a tientas, entre el crujido del piso de madera, las chompas que reservaban asientos para los atrasados y la voz invisible del megáfono que rompía la monotonía de la música chicha, hallamos nuestros puestos. La función empezaba.

¿Qué procesos culturales bullían en aquel espacio casi clandestino, desconocido por la agenda cultural del periodismo boliviano? ¿Qué hacían esas seiscientas personas apiladas en la representación de *Mi compadre el ministro* y la *Birlocha de la esquina*? ¿Cómo peleaban y

1. Este ensayo fue escrito el año 2002 como la primera etapa de mi tesis doctoral “La emergencia de la cultura chola en Bolivia, 1900-1950”. He decidido mantener el texto original de este trabajo y su énfasis literario que en la tesis se complementa con un análisis más bien económico y social de la emergencia de una elite chola, trabajo que aún está en proceso.

6 se reconciliaban las formas de ser migrante, de ser cholo o birlocha,² de ser joven, de ser alteño y ser bilingüe entre esas paredes? Aquel era un escenario entre la realidad y la mentira, entre la risa y el dolor frente a uno mismo, entre la voz irreverente de un público que hacía suya la función, reconociéndose en ella. Era también un espejo distorsionado, cada personaje ridiculizándose a sí mismo, exorcizando el estigma colonial que se le impone en la vida diaria. Pero también era ver al otro, al urbano exitoso que todos aspiran ser, confesando que pese a todo, él también es un “hijo de chola”.

Ante ese espejo se conjuraba un pacto de reconciliación: poder ser cholos sin tener que abandonar las raíces, el hogar, la madre. Había un final feliz, pero uno diferente al imaginado por la nación. En aquel espacio público entre la ficción y la realidad, los asistentes podían reírse de la cultura oficial, reírse de lo que no son (mestizos), pero tampoco quieren ser. De esta manera, la risa de uno se reproducía en otros, en todos, como un coro, un nosotros con vida propia. Todos volvimos a casa.

Un desencuentro abismal

Mi compadre el ministro (1953), *La birlocha de la esquina*,³ otras treinta obras de teatro escritas entre 1942 y 1985 y una docena de radio-teatros compuestos por Raúl Salmón de la Barra⁴ y representados hasta la fecha constituyen el corpus de lo que llamaré “teatro popular”.

2. Birlocha es el nombre despectivo que se da a la “exchola”; es decir, a la mujer que habiendo sido de pollera se pone vestido e intenta borrar el estigma indígena asociado con la vestimenta de la chola.

3. La función descrita se presentó en agosto de 2001 en el Cine Teatro La Paz, de esta ciudad. Dichas funciones populares, frecuentes a lo largo del año, se exhiben primero en la capital y luego, en el Teatro “Raúl Salmón de la Barra” de El Alto.

4. Raúl Salmón creó “La compañía de teatro social boliviano”, elenco que representó sus obras a principios de la década de 1980. A partir de allí, la compañía se dividió en diferentes grupos teatrales que continúan presentando el teatro popular varias veces al año. Salmón, también, fue dueño de Radio América y trabajó en otras radios donde transmitió su teatro. Entre las novelas radiofónicas se encuentran: *El yatiri*, *Amor en la Altipampa*, *Cuatro para un secreto*, *Si muriera antes de despertar*, *Historia de una pareja*. En la década de 1970, debido a las dictaduras militares, se exilió en el Perú, donde también presentó sus radionovelas, con tal éxito que, a de-

7 Tras sesenta años de existencia, la característica más importante del teatro de Raúl Salmón es su carácter controversial. El teatro popular genera controversia porque pone de manifiesto el desencuentro abismal entre una crítica letrada que lo desprecia y un público que —pese a ella o más bien ignorándola— acude año tras año a sus representaciones. ¿Por qué la ceguera de la crítica literaria que, a pesar de nombrar asombrada las cifras del éxito de Salmón, le niega un espacio en las antologías del “teatro nacional”? Veamos las proporciones de este desencuentro.

Desde el estreno de su primera obra en 1942, *El Canillita*, Salmón “ha dominado la escena nacional por más de tres décadas, convirtiéndose así en el dramaturgo más representado de todos los tiempos”.⁵ El siguiente éxito, *Conde Huyo o La calle del pecado* (1944), llegó a tener, hasta 1949, un total de 1 623 representaciones. Desde entonces, se ha representado casi cada año y siempre a teatro lleno, superando “todo récord posible en el teatro boliviano”.⁶ *Escuela de pillos* (1949), *Joven, rica y plebeya* (1949) y *Los hijos del alcohol* (1950) tuvieron más de doscientas presentaciones cada una en diversos escenarios del país entre 1949 y 1951.⁷ Si el teatro al aire libre (con capacidad para ocho mil personas)⁸ fue el escenario central de representación de estas obras en La Paz, y si —como señalan los críticos de teatro Oscar Muñoz Cadima, Mario Soriano y Raúl Rivadeneira— cada función estaba repleta, podemos estimar que solo *La calle del pecado* convocó, en cinco años, a dos millones de espectadores en la ciudad de La Paz.

Sin duda, esta primera etapa (1943-1952), denominada de “teatro de protesta social”, fue la más exitosa. En este período, Salmón llevó al escenario obras sobre prostitución, alcoholismo y delincuencia suburbana, y piezas “costumbristas” que narran el conflicto por el ascenso social

cir de Vargas Llosa, “hasta las piedras lo escuchaban”. Por otra parte, cabe destacar que en 1980 fue alcalde de La Paz. Para una biografía detallada del autor véase Raúl Salmón, *Miss Ch'ijini*, 1998; Mario Soria, 1980 y Oscar Muñoz Cadima, 1981.

5. Muñoz Cadima, 1981:90.

6. “*La calle del pecado de Raúl Salmón*”, *El Diario*, enero, 1944, citado en Soria, 1980: 162.

7. Raúl Rivadeneira, 1999: 21.

8. Mario Soria, 1980: 74.

8 en una sociedad de castas (por ejemplo, el caso de la hija de chola que quiere ser señorita y fracasa). Sin embargo, su capacidad de convocatoria continuó cuando, desde 1952, presentó el “teatro histórico”, rememorando presidentes bolivianos ligados a la memoria colectiva del sector cholo.⁹ La última etapa de su teatro (1980) retoma la temática de castas y en la década de 1990, Juan Barrera, actor y director de la Compañía de Salmón empieza una carrera exitosa de escritor de obras de teatro popular, con temáticas similares (*Me avergüenzan tus polleras. Un humilde origen para una amarga realidad*, 1998 y *El calvario de mi madre*, 1996 son las más reconocidas).

Por otra parte, desde la década de 1970, la Editorial Juventud, dedicada a textos escolares y de bajo costo, publica las obras de Raúl Salmón. Esta popularidad y fácil acceso a sus guiones hacen que profesores de educación cívica, literatura e historia de escuelas públicas —no privadas— lleven a sus estudiantes a las presentaciones del teatro popular y organicen sus propias representaciones en los festivales de teatro estudiantil.

Sin embargo, la divulgación de este teatro no se queda en los escenarios y escuelas públicas, sino que pasa a los medios de comunicación. Con el éxito de su trabajo, Raúl Salmón adquiere en 1961 Radio América, donde introduce a Bolivia el llamado “periodismo testimonial” y, así, empieza a transmitir sus obras en el formato de radio-teatro. Emplear un medio de comunicación tan masivo como la radio le permitió abarcar otras ciudades y el ámbito rural, pero también dirigirse a otros países andinos. Es interesante observar que en el período de la Revolución Nacional los teatros son clausurados y Salmón deja el país para trabajar en distintas radios en Colombia, Venezuela y Perú.¹⁰ Es en la radio peruana, en la emisora Panamericana, que hacia 1952, Mario Vargas Llosa conoció a Salmón. Acerca de este comenta: “Ningún escritor jamás en el Perú tuvo el público de los radioteatros de Raúl Salmón. Los oían

9. Los personajes de sus obras históricas son siempre aquellos que tuvieron algún estigma racial en sus gobiernos o apelaron a las masas con reformas sociales. Así, Andrés de Santa Cruz quien era llamado “indio” por las elites limeñas cuando creó la Confederación Perú Boliviana en 1837 (Cecilia Méndez, 1995) y Manuel Isidoro Belzu, el “tata” Belzu, líder carismático con el sector artesanal urbano.

10. Rivadeneira, 1999 y Soria, 1980.

9 hasta las piedras, los peruanos alfabetos, semialfabetos, desde la aristocracia hasta el proletariado”.¹¹

Finalmente, en 1979 Salmón gana las elecciones municipales y se convierte en alcalde de La Paz por dos períodos (1979-1982 y 1988). El éxito del teatro de Salmón hace que varias compañías de teatro continúen presentando año tras año sus obras “porque siempre son un éxito seguro”.¹² Por ejemplo, para 1983:

El Teatro Municipal permanece con las puertas cerradas sesenta y dos días; otros sesenta y dos días, directores como David Santalla y Tito Lozada presentan piezas de corte popular (sátiras del momento político y comedias ligeras destinadas a divertir al público), durante treinta y dos días se escenifica lo que el articulista llama “teatro escogido”, que son dramatizaciones de obras extranjeras y teatro experimental. Esta última clase de teatro solo atrae a un 16% del público. (Willy Muñoz, 20)

Los conocidos actores bolivianos David Santalla y Tito Lozada fueron parte de la “La compañía de teatro social boliviano” y después crearon sus propios elencos para continuar este tipo de teatro que dobla en número las representaciones del “teatro escogido” o selecto, en un ambiente tan letrado como el Teatro Municipal de La Paz.

Finalmente, el teatro popular ingresa a la televisión en 1988, a través de otro líder populista, Carlos Palenque. Este comunicador —creador del *talkshow* “La tribuna libre del pueblo”, concejal de La Paz y candidato a la presidencia— transmite el teatro popular por su “Sistema de radio y televisión popular” en horario estelar, los domingos a las 7 de la noche. Es interesante observar que la transmisión por televisión no cambia en nada la producción de las obras; es decir, no existe ningún proceso de producción televisiva ni montaje, las obras son grabadas por las cámaras desde los mismos teatros.

11. “Mario Vargas Llosa y Raúl Salmón”, *Semana de Ultima Hora*. La Paz: julio, 1976, citado en: Soria, 1980:159. Rivadeneira también señala que en 1952 Salmón se “autoexilió” en Perú donde tuvo “una larga experiencia como exitoso libretista de radioteatro en emisoras limeñas” (21).

12. Entrevista a Daniel Gonzáles, director de Talía Producciones, compañía de teatro que se dedica, sobre todo, a la puesta en escena de obras de Raúl Salmón y Juan Barrera. La Paz: agosto 8, 2001.

Si me he tomado varias páginas para describir el aspecto masivo de este fenómeno presente desde hace sesenta años, ha sido para contrastarlo con el menosprecio y la omisión que las páginas culturales de los periódicos y la crítica literaria hacen de él, pues, a pesar de estas cifras de recepción, el círculo letrado manifiesta su desprecio hacia este con apelativos peyorativos. Así, el calificativo más frecuente es “populachero” (Rivadeneira, 1999, Muñoz, 1992, Muñoz Cadima, 1980, Suárez Rodillo, 1976) que se extiende a “chabacano”, “vulgar y bajo”, “grosero” y, asimismo, “de cholas”. Además, lo han llamado “decadente”, “de aficionados”, “infantil” y “plagiado”.¹³ Las primeras acusaciones, utilizadas por los críticos más severos, contraponen el “teatro popular” al “teatro culto”, los otros calificativos provienen de críticos menos furibundos y muchas veces de sus pocos defensores; sin embargo, generan una visión paternalista del teatro popular, como si se tratase de un “casi teatro”, una experiencia de aficionados, de teatro en desarrollo, en la etapa infantil temprana o una copia que no es el original, el “verdadero teatro”. Por otra parte, ambos casos —el de ataque y el de supuesta defensa— se encuentran en un marco de reflexión más general: la búsqueda académica de un “teatro nacional” que, no obstante, silencia el éxito de este fenómeno teatral, mientras hace malabarismos para legitimar, en antologías literarias, obras de escritores letrados que nunca se publicaron y ahora están en archivos privados o desaparecidas o, que en el mejor de los casos, fueron presentadas en funciones vacías. ¿Cuál es la evaluación que resulta de esto?: que en Bolivia no existe “teatro”, porque el público no está educado para apreciarlo, ni racional ni estéticamente:

13. La acusación de plagio aparece en Carlos Miguel Suárez Radillo (1976) sin mayores explicaciones. En una entrevista con Mario Soria, Raúl Salmón señala que fue acusado de plagiador por la prensa en el estreno del *Canillita* y que tuvo que escribir otra obra para probar su autenticidad como dramaturgo. Sin embargo, me da la impresión que esta acusación también proviene de la 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. Willis Knapp Jones señala que Salmón “empezó su experimento con Condehuyo, el tema usado por Aguirre, pero Salmón acabó haciendo una ‘pieza de barrio’” (mi traducción, 1966:286). Lo que explica esta cita es el uso del tema y no de la obra de Aguirre. Aunque sería interesante descubrir las asociaciones entre lo que parece ser un mito difundido sobre Salmón como plagiador y su éxito.

En Bolivia el teatro no ha alcanzado todavía ningún desarrollo [...] Centenares de grupos teatrales han desaparecido, porque el público les ha dado la espalda: no hay conciencia ni formación artística en nuestro público. *No hay gusto estético ni inteligencia ni nada para el teatro* (Raúl Rivadeneira, citado en Soria, 1980: 85, énfasis de la autora)

Los críticos teatrales parecen coincidir en observar un “vacío teatral” entre 1936 y 1952 (período comprendido entre la Guerra del Chaco y la Revolución Nacional), etapa crítica de narrativas fundacionales.¹⁴ Retomaré la relación entre el nacionalismo de este período y el teatro popular en la siguiente sección; sin embargo, por el momento solo me interesa mostrar que este “vacío” coincide con la más exitosa temporada de teatro de Raúl Salmón (1943-1952).

En *Lo social en el teatro hispanoamericano contemporáneo* (1976), una antología latinoamericana citada como fuente autorizada en los estudios de la dramaturgia boliviana, Suárez Radillo señala:

En la década del treinta se inicia en Bolivia, como en casi todos los países hispanoamericanos, una etapa de decadencia teatral [...] Durante algunos años la vida teatral se reduce a las esporádicas temporadas que el actor y autor Raúl Salmón explota, en el Teatro Municipal de La Paz, e incluso en el interior del país, un repertorio chabacano y populachero, a veces inspirado en sucesos de la crónica roja, a veces en *obras extranjeras hábilmente adaptadas por él* al medio local (171).

La “decadencia” de esta etapa se corrobora con la excepción; Salmón explota —esporádicamente (!)— este vacío al adaptar hábilmente obras que no son suyas (las cursivas son del autor).

14. Bolivia, a diferencia de Perú, no tiene el fenómeno del teatro incaico. Sí se realizaron presentaciones esporádicas de *Ollantay* entre 1900 y 1930 por grupos de teatro peruano; sin embargo, el proyecto nacional en Bolivia no legitima su pasado prehispánico, a excepción de Tiwanaku, ni en teatro ni en otro registro literario porque precisa alejarse de lo peruano, de los incas y del Cuzco. La búsqueda de un “teatro nacional”, que se inicia en 1920, en este país no tiene ninguna relación con la temática inca, mas bien se privilegió la trama urbana del mestizaje republicano. Para una comparación entre el teatro inca y la constitución de la nación en Perú y Bolivia véase mi ensayo “Sobre barbudos, diablos y soldados. Dramas (post)coloniales en Perú y Bolivia”, 2003.

Oscar Muñoz Cadima, en *Teatro boliviano contemporáneo* (1981), emplea el mismo argumento; y pese a reconocer en Salmón al “escritor más representado de todos los tiempos” (90), se queja de que “los dramaturgos no estén capacitados para poner en escena los cambios del alma nacional” (74-75). ¿Cómo explicar esta ceguera? Aún, Mario Guzmán Aspiazú, quien realiza en 1972 el prólogo a una edición española del teatro de Salmón, lo califica como “antiteatro” (11). El período prerrevolucionario no tiene teatro sencillamente porque el fenómeno masivo del teatro popular no es teatro, ni aún para los simpatizantes que escriben epílogos a las obras de Salmón.

Si las antologías observan un vacío teatral entre 1930 y 1952, la omisión de Salmón de la Barra se repite en la búsqueda y consagración de una fecha de inicio del teatro contemporáneo:

[...] 1967 es el punto de partida del teatro boliviano contemporáneo. Este año representa el principio de otra etapa del teatro boliviano: se comienza la era de los teatros experimentales (Muñoz Cadima, 95)

Son los teatros experimentales, no el popular, quienes señalan un punto de partida, ¿por qué? Se define la búsqueda de un teatro nacional, ya no como la expresión del “alma nacional”, sino con “el objetivo [de] crear un teatro nacional que siguiera las corrientes literarias del teatro moderno europeo y norteamericano [...] era al mismo tiempo una rebeldía al molde del teatro nacional del pasado y un ansia de universalismo” (Soria, 83-84). El Teatro Experimental Universitario (TEU) en La Paz y otras ciudades lo logra; se presentaron obras de Casona, Pirandello, Ibsen, Camus, O’Neill, etc., con grandes elogios de la prensa boliviana (Rivadeneira, 1999); sin embargo, el éxito en las páginas culturales se contrasta con la indiferencia del público. Durante el II Festival de Teatro realizado en La Paz en 1965: “el público mostró una preferencia masiva por el teatro popular al punto que los periódicos paceños dijeron que algunas de sus representaciones de dramas de calidad tuvieron que ser suspendidas por falta de público”.¹⁵ Raúl Rivadeneira, integrante del Teatro Experimental Universitario,¹⁶ se quejaba amargamente de esta situación, al indicar que la culpa de las salas vacías:

15. Muñoz Cadima, 1981:99.

Lo es de quienes no han sabido señalarle el derrotero del arte y la cultura. Lo es de los gobiernos que no han sabido cultivar la educación, la instrucción y la belleza. Lo es de quienes han permitido que *se sobreponga lo vulgar a lo selecto, lo bajo a lo elevado* (Rivadeneira, citado en Soria, 1980: 130, mi énfasis).

Si 1967 es el punto de partida del teatro contemporáneo boliviano, lo es solo con una sala vacía, con un público que no cultiva la “educación y belleza” que se requiere para apreciar el “teatro escogido”. Este mismo sentido didáctico tiene la escasa valoración de las obras de Salmón. Quienes asumen su existencia en las antologías lo ven como un mal necesario. La misión de este tipo de obras es crear un público para el teatro que poco a poco adquiriera mayor gusto estético. Es preferible tener a la audiencia en las salas de teatro que en el fútbol o el cine.¹⁷ Este es el paternalismo de sus defensores, considerar al teatro popular como una instancia de transición hacia un mejor teatro:

Hablando su idioma [...] Salmón atrajo al pueblo [...] *El precio que se pagó fue la vulgarización del arte*. Estas piezas expositoras de vicios sociales son simplemente eso: dramones y melodramas efectistas, poblados de personajes huecos, unidimensionales, que sirven como marionetas para los propósitos del autor. Sin embargo, estas representaciones seguían un plan: plantar el gusto teatral en un público para luego encaminarlo a la apreciación de un teatro de mayor jerarquía artística (Muñoz Cadima, 1981:87, mi énfasis).

Nótese por ejemplo el uso de términos orgánicos, “plantar” y “encaminar” al público hacia un teatro de mayor jerarquía artística. La audiencia se convierte en un objeto sobre el cual se debe plantar el gusto estético, una masa que requiere ser encaminada por el sendero correcto. Una

16. Teresa Gisbert, quien colaboraba con el TEU, también se queja de la siguiente manera: “triunfaba en el Municipal el chiste callejero, la obra fácil sin valor literario y el espectáculo vulgar que en otros centros no se dan en los principales teatros, sino en los ‘Burlasques’” (entrevista a Teresa Gisbert, La Paz: Julio, 1976, citado en Soria: 77).

17. En el prólogo a la compilación del teatro histórico de Salmón, se señala que “la importancia positiva o negativa de las obras de Salmón, reside en haber conseguido con el teatro lo que hasta ahora no se consiguió sino con el fútbol”, Walter Montenegro, en: *La Razón*, s.f., citado en Salmón, 1972: 10.

14 concepción de la audiencia como objeto a conducir implica también la necesidad de un sujeto guía que posea un “plan” preestablecido: la creación de una estética nacional cuya apreciación sea sembrada o plantada en las masas. Es interesante, por ejemplo, que el mismo Raúl Salmón cayera en este paternalismo hacia su público:

Estamos haciendo *un teatro con más fondo que forma* [...] Estamos integrando un público para que se acostumbre al espectáculo teatral. El cuarto factor, entre autor, director y actor, es el factor espectador. Lo que hoy representamos sólo *tiene vigencia transitoria en cuanto a función estética*, en función de valor artístico: pronto el público exigirá un teatro de variado contenido y estaremos preparados para cumplir esa exigencia” (Salmón, *Teatro boliviano*, 11, mi énfasis)

La subestimación estética que hace Salmón de sus propias obras se debe a que él también aspira a pertenecer al círculo letrado; considerar a su teatro popular como etapa transitoria une a Salmón en la misión pedagógico-estética. Sin embargo, la autojustificación que expresa Salmón en la cita no limita el potencial irreverente y tergiversador del teatro popular. 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 en toda su dimensión. Su capacidad como traductor de lo cholo, no obstante, potencia su éxito electoral (como sucederá con Carlos Palenque, líder populista, años después). Sin embargo, traducir, aún a través de la voz escrita de un mestizo letrado, no limita los significados que se están expresando y construyendo en el teatro popular. En este sentido, la etapa “transitoria” de este teatro con miras a ser pedagógico no resultó; el teatro popular logró superar las intenciones de su autor, pues otros escritores siguieron produciendo este tipo de obras en 1990 y la gente continuó asistiendo a sus funciones; además, la crítica literaria los siguió excluyendo. De tal manera, Eduardo Gonzáles, actual director de la compañía de teatro Talía, conoce estos desencuentros entre críticos y público: la gente asiste al teatro popular, la página cultural de los periódicos aún no los toma en cuenta y no se los invita a participar en los festivales de teatro en el país. “Nada ha cambiado”, dice.¹⁸

18. Entrevista a Daniel Gonzáles.

15 Por ahora quiero detenerme en la lógica detrás de la valoración del teatro popular. Todas las evaluaciones que he presentado tienen una característica común, en vista de que parten de la negación: no hay teatro porque el público no tiene ni inteligencia ni gusto estético para apreciarlo. El éxito de Salmón prueba esta no-existencia; es decir, se trata de un antiteatro. Para sus defensores, el “vacío teatral” se puede corregir (plantar y encaminar); el público puede ser educado para esta forma artística. Si la vulgarización es el “precio” de esta experiencia pedagógica, bien vale la pena. En este sentido, hay un elemento normativo-estético establecido *a priori*. El dramaturgo (como autor, director o crítico) tiene el conocimiento para definir qué es y qué no es teatro, gusto estético y público cultivado.

Esta definición normativa del teatro mantiene una tensión no resuelta entre la búsqueda de “lo nacional” y “lo universal”. La revisión del drama de principios de siglo enfatiza la selección y análisis de obras con temas y personajes locales. Así, por ejemplo, para Muñoz Cadima, 1912 marca un hito importante del teatro boliviano por la obra *Carmen Rosa* de Fabián Vaca Chávez que “rompe la costumbre de revisar personajes históricos para situarlos en escena. [Esta] es la primera obra teatral boliviana que tiene como protagonistas a personajes actuales y perfectamente reconocibles en la sociedad paceña de ese entonces” (24).

A diferencia del teatro histórico —las épico-patrióticas del siglo XIX y el fenómeno peruano del teatro inca con obras como *Ollantay* entre 1900 y 1930—, el “verdadero teatro nacional [introduce a las obras] problemas bolivianos y personajes reconocibles dentro de nuestra sociedad” (Muñoz Cadima, 30). Se busca afianzar lo nacional y propio frente a lo foráneo e importado (25). La generación de 1921, un movimiento de letrados que inicia el indigenismo y costumbrismo en el drama, cumple este cometido: hace teatro nacional.

El teatro de Salmón iniciado en 1942 cumple las exigencias impuestas por este autor (temas y problemática locales); sin embargo, no es suficiente porque ahora “lo nacional” también tiene que ser “universal”:

Se busca “Teatro de tendencia universalista; no sólo porque significaba una comprensión y aceptación de los problemas humanos universales, sino porque incorporaba a la creación teatral el universo interior del hombre” (Carlos Solórzano, citado en Soria, 1980:115).

16 El teatro de conflicto de castas, bajo este argumento, para Muñoz Cadima “es universal y perfectamente generalizable: trátase de la relación amo-esclavo” (52). ¿Por qué, entonces, el teatro popular de Raúl Salmón no cumple estas exigencias de nacional y universal impuestas por la crítica?

Las categorías de la crítica literaria, considero, apuntan a construir una “estética nacional” que no deja de ser excluyente. Esta estética exige que las obras sean originales, locales y, al mismo tiempo, universales. Se acusa al teatro popular de ser un plagio (de la crónica roja o de otras obras), mientras que se define “originalidad” como una copia del teatro europeo, con personajes locales. Se busca “universalidad” y se la encuentra en autores nacionales letrados, pero no en los “populacheros”. Finalmente, se niega la existencia de teatro nacional porque se ha excluido lo que sí existe, pues no corresponde con esta estética nacional que, en última instancia, tiene sus ojos puestos fuera de Bolivia.

De tal manera, el desencuentro entre intelectuales y audiencia se debe a que el modelo según el cual se define lo que es teatro y estética es Europa. Lastimosamente para ellos, Bolivia no es como Europa, ya que no produce un teatro como el europeo ni tiene un público que comparta las valoraciones intelectuales y estéticas propias del Viejo Continente. Lo que sí existe es un enclave intelectual a la europea, frustrado de vivir entre el populacho, viendo cholitas no solo en el mercado, sino también en el espacio sagrado del teatro. Así, esta mirada colonialista niega la existencia y el análisis de un fenómeno literario que ha sido masivo hace medio siglo.

En este sentido, el objetivo de mi investigación es comprender esta estética popular (excluida como nacional, y aún como teatro) en su espesor histórico. ¿Qué nos está expresando, qué sensibilidades nuevas despierta? y ¿por qué surge en el período más intenso de construcción del discurso nacionalista en Bolivia, el ínterin entre la guerra del Chaco (1932-1936) y la Revolución Nacional (1952)? ¿Cómo se relaciona este “antiteatro” con la estética nacionalista y con el proyecto político de la burguesía que asume el Estado en 1952?

Literatura de “frustración” revolucionaria

Después de perder la Guerra del Chaco se hace patente la ineficacia del Estado oligárquico manejado por empresarios mineros (los llamados

“varones del estaño”), la inequidad económica bajo el sistema feudal de las haciendas y los enclaves capitalistas mineros, la exclusión electoral de los indígenas y las mujeres, los altos niveles de pobreza y analfabetismo y la inexistencia de un proyecto de integración nacional. La década de 1940 es fundamental en este sentido pues durante este período se sientan las bases para la revolución nacional de 1952, momento que ha sido denominado como “un nuevo pacto social entre el Estado y la sociedad civil” (Zavaleta Mercado, 98).

¿Qué producción literaria boliviana tematiza estas frustraciones y la construcción de un nuevo discurso nacional? Como ya se ha mencionado, los dramaturgos solo observan “decadencia” o “vacío” teatral entre 1940 y 1960. Muñoz Cadima señala al respecto:

Hay un desbalance cuantioso entre la novela boliviana y el drama [...] Históricamente, el teatro ha perdido una inmensa fuente temática y de inspiración en ese tiempo de cambios radicales. Nuevamente, la falta de una tradición teatral hace que los dramaturgos no estén capacitados para poner en escena los cambios del alma nacional (74-75).

Según su explicación, los dramaturgos bolivianos se vieron “incapacitados de sintetizar la magnitud de estos elementos para enmarcarlos en la estrecha dimensión del escenario” (75). Si el teatro no logra dar cuenta de esta etapa, para Muñoz Cadima, la novela sí logra encarnar la estética nacional del período revolucionario. Sin embargo, Javier Sanjinés, en un estudio sobre la literatura boliviana, observa en la novela la misma incapacidad. Para este autor, la Revolución del 52 no logra interpelar a los sectores medios, quienes a través de sus intelectuales, ven más bien con desconfianza y extrañeza este proceso nacional. Es por eso que el primer capítulo de *Literatura y grotesco social en Bolivia* (1992) se titula “La literatura boliviana de la frustración revolucionaria”, en la cual el autor concluye de este período:

Se trata más bien de la ausencia de un eje ordenador de la realidad, de un principio de inteligibilidad que permita, a los protagonistas de la vida social, actuar, de igual manera que a los escritores proponer (80).

¿Cómo proponer un proyecto social —se pregunta Sanjinés— con obras como *Del tiempo de la muerte* (Edmundo Camargo, 1964), *Cercó de*

18 *penumbras* (Oscar Cerruto, 1957) o *Los desahabitados* (Marcelo Quiroga Santa Cruz, 1957)? En estos mundos narrativos de “cuerpos estáticos, incapacitados para comunicarse con el mundo exterior” (43), los intelectuales se aíslan del proceso revolucionario, encerrándose en su mundo subjetivo del sueño, lo nocturno, los fantasmas y la muerte. Sanjinés bien observa que “todo vuelve entonces a esa clausura social que puede ser considerada como una constante de la literatura boliviana que antecede a la dictadura militar” (81)

Si se tiene la novela de “clausura social” y no existe teatro de la revolución, ¿qué historias se están narrando al otro lado del canon literario, hacia un público que no sea la clase media, leyendo en la intimidad del hogar burgués sin ver obras de “teatro escogido”? Los títulos de esta producción son tan sugerentes como el material analizado por Sanjinés: *Mi madre fue una chola* (1944), *La birlocha de la esquina* (1945), *Joven, rica y plebeya* (1949), *Miss Ch'ijini* (1949), *La misma chola* (1985), *Hijo de chola* (1991), *Me avergüenzan tus polleras* (Barrera, 1996), etc. ¿Qué género es este, teñido de estigmas raciales femeninos (así, los conceptos de “chola”, “birlocha”, “polleras” y “madre”) y que, además, se mantiene vigente hasta la actualidad?; y, finalmente, ¿cómo interpretar esta temática de castas con el principal período histórico de consolidación nacional en Bolivia que pretende precisamente “superar” una sociedad de castas por otra de clases sociales? Analizaré el contenido de estas obras y su relación con los proyectos políticos del momento; sin embargo, me gustaría detenerme antes en el contraste entre la literatura (letrada) de frustración revolucionaria y este “otro” espacio para narrar la nación. Así, cabe preguntar ¿por qué los estudios sobre literatura y revolución no han tomado en cuenta la producción de teatro popular; y si es posible mantener esta idea de “frustración revolucionaria” de excluirse las obras de Salmón de la literatura producida en el período revolucionario?

Si la crítica literaria solo observa decadencia y frustración en la literatura de la revolución, se debe a que su búsqueda se ha restringido a la literatura consagrada por el canon. Por otra parte, la principal consecuencia de limitar el análisis ideológico de la nación a su espacio letrado (novelas y teatro escogido) es reproducir una visión unidimensional del nacionalismo de esta etapa: la visión hegemónica estatal. Deseo profundizar la explicación de esta reducción de nacionalismo a su ver-

sión oficial para despertar mayor sensibilidad hacia otros espacios donde se narran proyectos colectivos.

Actualmente, la crítica sobre la narrativa nacional se apoya en dos supuestos que me gustaría problematizar. El primero se refiere a que la narrativa nacional o el nacionalismo, como discurso nacional, es únicamente una construcción oficial; es decir, asumida por un grupo hegemónico en poder del Estado. Este supuesto, por tanto, reduce lo nacional a su versión oficial: la estatal. El segundo supuesto es resultado del primero: si el grupo hegemónico en función estatal genera un proyecto nacional y lo disemina a través de sus intelectuales letrados, escribiendo novelas. ¿Cómo explicar, entonces, la cantidad de investigaciones literarias sobre novela y construcción nacional? No se trata de que no exista un nacionalismo oficial ni de que la novela no haya sido la expresión privilegiada de la burguesía para narrar la nación; el problema se presenta cuando se restringe el análisis de la nación a ambos espacios, porque en muchos casos —Bolivia es un buen ejemplo— la formación nacional no se imagina solamente desde el Estado ni se narra desde la novela y solo buscarlo ahí genera, como vimos, una retórica de la negación y el fracaso en la producción literaria nacionalista.

Entonces ¿de dónde surgen estos supuestos *a priori* en la crítica académica del discurso nacional? Creo que una importante fuente de esta perspectiva ha sido *Imagined Communities*, de Benedict Anderson. El autor plantea que los orígenes del nacionalismo se encuentran en la elite burocrática y letrada que se imagina a sí misma a través de la novela y el periódico. Además de señalar que la nación es una comunidad imaginaria, limitada y soberana —“una correcta y vacía tautología”, como Ranajit Guha califica a esta definición de nación en su excelente crítica a Anderson—, el argumento de *Imagined Communities* se puede resumir en la identificación de un nacionalismo oficial diseminado a través del capitalismo de imprenta (*printed-capitalism*). Hablando sobre los criollos latinoamericanos, señala:

Para lograr esta específica tarea [la creación de una nueva conciencia nacionalista], los burócratas criollos y los hombres de imprenta provinciales jugaron un decisivo rol histórico (Anderson, 65, traducción de la autora).

20 ¿Cómo jugaron este rol decisivo para la gestación del nacionalismo latinoamericano? Una comunidad de lectores, conectados a través de la imprenta “fueron el embrión de la comunidad imaginada” (44).

En el ámbito boliviano, a Javier Sanjinés también le interesa observar la formación de este “nacionalismo oficial” a través de la literatura, ya que su principal preocupación es entender la construcción de la “cultura nacional” que en última instancia es la cultura propuesta por el Estado:

Los conceptos de Estado y cultura están orgánicamente conectados, porque es con la formación, estabilización y consolidación del Estado-nación que se va forjando paulatinamente una cultura nacional. De este modo, se entenderá por cultura nacional todo ese conjunto de proyectos discursivamente articulados por los representantes de aquellos sectores hegemónicos que, constituidos en gobierno, son capaces de movilizar a la población. (40)

Sin embargo, imaginar la nación no se limita al proyecto hegemónico, porque para obtener esa hegemonía la idea de nación —o un sentido de “nosotros” colectivo o comunidad imaginaria— debe transmitirse a una población que no es pasiva (las masas hicieron la Revolución de 1952, no el partido político), sino que contamina el discurso oficial tergiversándolo y también apropiándose de él a través de la creación de otros discursos nacionales autónomos a la “cultura oficial”.

En “Nationalism reduced to ‘Official Nationalism’” (1985), Guha critica este libro, señalando su unidimensionalidad, pues ni el capitalismo de imprenta ni el nacionalismo oficial bastan para explicar el movimiento nacionalista en campesinos y otros sectores subalternos que no pueden acceder a la comunidad de lectores de Anderson.

Así, esta reducción del nacionalismo al “nacionalismo oficial” (Guha) se relaciona con la segunda reducción que señalé. Si el único ámbito de análisis del nacionalismo es la producción letrada —novelas—, la consecuencia lógica será excluir otros proyectos nacionales cuyo espacio de difusión no se encuentra en la literatura, o por lo menos no en el espacio privado de lectura burguesa de la novela.

En este sentido, me gustaría referirme a Doris Sommer y su texto *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America* (1991). Aunque esta investigadora excluye de su reflexión a Bolivia y Perú, pretendo relacionar las implicaciones de su definición sobre “nove-

las nacionales” con la segunda reducción que argumento, la de la narrativa nacional reducida al campo letrado de la novela.

La tesis de la autora es que los gestores criollos de las naciones latinoamericanas (*nationbuilders*) construyeron la cultura nacional del siglo XIX a través de romances. El amor heterosexual de las novelas representaba una alegoría al patriotismo, una conveniente manera de invertir en las pasiones privadas (felicidad doméstica) con propósitos públicos (estabilidad y prosperidad nacional). Si el período independentista había recurrido a la épica para exaltar el heroísmo, después de 1825 se requería una narrativa que posibilitara el proyecto criollo de pacificación para lograr la consolidación nacional. En este sentido, los romances que tenían un final feliz, el matrimonio, convertían a los héroes en padres de la patria.

Si seguimos su argumento, para que la relación que establecen las novelas entre *eros* y *polis* se cumpla en este contexto histórico específico —la consolidación nacional de 1825 y 1900— no basta que las novelas sean escritas en este período, sino que también tengan un público lector más o menos razonable en el siglo XIX. En otras palabras, para que el argumento de Sommer sea válido, la autora escogió en su investigación no cualquier literatura, sino “novelas nacionales”. Pero, ¿cuál es el criterio para definir una obra como novela nacional? Sommer nos dice que no se trata tanto de su “popularidad en el mercado, aunque seguramente fueron populares inmediatamente, sino por el hecho de que se convirtieron en lecturas requeridas en las dos primeras décadas del siglo XX” (51). Esta autora está consciente del desfase entre el contexto de su interpretación (siglo XIX) y la recepción masiva de estas obras, siglo XX; sin embargo, decide pasarlo por alto, pues si fuera de otra forma su argumento se hace problemático:

El concepto de novela nacional apenas necesita una explicación en América Latina; es un libro frecuentemente asignado en las escuelas secundarias de estas naciones como una fuente de historia local y orgullo literario, *no inmediatamente asignado tal vez pero seguramente para la época en que los escritores del Boom estaban en la escuela*. Algunas veces presentes en antologías escolares y dramatizadas en obras de teatro, películas, series de televisión, las novelas nacionales son a menudo identificadas como anatemáticas nacionales (4, traducción y énfasis de la autora)

21

22 ¿Quiénes son los *fellow-readers* o la comunidad de lectores gestora del nacionalismo de Benedict Anderson? En América Latina, durante el siglo XIX, no existía educación pública generalizada;¹⁹ este mercado reducido de lectores también restringía la publicación de obras: es recién entre 1920 y 1940, incluso más tarde, que se implementaron programas de educación con estos romances y se multiplicaron sus ediciones.²⁰ En este sentido, ¿es posible mantener que la construcción nacional del XIX se logró en base a novelas que fueron “nacionales” recién para el siglo XX, que marca un contexto histórico diferente?

No intento cuestionar la interpretación de Sommer, la relación entre *eros* y *polis* en la construcción nacional latinoamericana es evidente, pero sí me interesa llamar la atención sobre los supuestos y las consecuencias del análisis literario sobre la construcción nacional.

El capitalismo impreso fue fundamental para narrar la nación, como demuestran Anderson y Sommer; sin embargo, este medio letrado presupone imaginar una nación que excluyera a la mayoría poblacional.²¹ En la Bolivia de 1952 no se narró ningún proyecto nacional a través de la novela nos dice Sanjinés, y aún cuando se lo hizo en el período previo a 1952, tuvo una audiencia restringida al sector criollo y mestizo letrado. ¿Cómo es posible que el (gran) resto de la población se imagine parte de esa comunidad llamada nación si no participa en el ámbito letrado? ¿La difusión de un proyecto oficial nacional era suficiente para que la gente inunde las ciudades y calles y tome el poder del Estado? La

19. Sommer señala que: “estas novelas no fueron inmediatamente enseñadas en las escuelas públicas, excepto tal vez en la República Dominicana donde Enriquillo apareció más bien tarde y donde el número de estudiantes debió ser lo suficientemente limitado para la adecuada producción de libros [...] La centralidad programática de las novelas vino generaciones después; precisamente cuándo y en qué circunstancias en cada país son cuestiones que ameritan un estudio diferente” (30). Considero que precisamente en esas circunstancias particulares es que se pueden observar estos discursos nacionales y sus fisuras.

20. Según Sommer, el récord de publicaciones es a menudo reducido hasta 1920 y 1930, cuando recién las ediciones masivas se suceden año tras año (335). Así, Martín Rivas se publicó 5 veces en el siglo pasado, y recién para 1980, tiene treinta publicaciones (335)

21. Doris Sommer comenta que: “la elite latinoamericana escribió romances para apasionados lectores, privilegiados por definición (ya que la educación masiva aún era un sueño)”, (mi traducción, 13-14).

principal consecuencia de conceptualizar el nacionalismo solo en términos del “nacionalismo oficial” (Anderson), y “cultura nacional” (Sanjinés y Sommer) y su consecuente círculo letrado es que:

No logra reconocer y explicar el testarudo nacionalismo del pueblo [...] De hecho, la experiencia de la India muestra que el nacionalismo se asienta en dos relativamente autónomos pero relacionados dominios de la política —un dominio de élite y un dominio subalterno (Guha, 104, traducción de la autora).

En este sentido, considero que el teatro popular boliviano nos presenta un reto para observar si existieron y cómo se construyeron imaginarios nacionales desde “otros dominios” diferentes al Estado, y narrados en otros formatos y medios (el teatro, la radio), pues por estar entre lo letrado (el guión) y lo oral y performativo, el teatro y el radio teatro se convierten en escenarios privilegiados de otras historias.

Sin embargo, aún me queda una pregunta que intentaré responder a lo largo del trabajo: ¿es conveniente leer estos espacios ajenos al canon nacional como formas de “nacionalismo subalterno”, tal como propone Guha? ¿Construir una nueva dicotomía (nacionalismo oficial contra subalterno) nos permite dar cuenta de la autonomía de esta otra estética e identidad colectiva chola o, más bien, la subsume en el discurso nacionalista, pues aunque sea del “dominio subalterno” sigue definiéndose bajo la categoría de nación?²²

El proyecto nacional del mestizaje

Encarar la pertinencia de la categoría de nación para mi investigación me obliga a revisar qué significa la nación en Bolivia y cómo se construye. Sin embargo, este es un proyecto demasiado ambicioso para las presentes páginas; por lo tanto, a continuación solo me concentraré en la narrativa nacional de “lo cholo”, a través de dos ensayistas y un escritor.

Imaginarse la nación boliviana ha significado “resolver el problema del indio” a través del mestizaje. La principal polémica en este sentido

22. Agradezco los cuestionamientos y sugerencias de Sabine McCormack, Susana Drapper y Orlando Bentancour en relación a la categoría nacional y su pertinencia en mi análisis del teatro popular.

