EL TEATRO BOLIVIANO: DE LO HISTORICO A LO HUMANO CONTEMPORANEO

> «La poesía —y entiéndase dentro de este término la poesía dramática— tiene una misión algo más elevada que la mera y sentida manifestación de dolores y goces ligados al estrecho vínculo de una sola personalidad. Su misión es la de interpretar emociones generosas del corazón de un pueblo, la de elevar su espíritu, haciendo penetrar en su conciencia los rayos de luz que la actividad humana arrebata a la naturaleza para doblegarla a su imperio y dignificar al hombre.»
>
> SANTIAGO VACA GUZMÁN
> *Literatura Boliviana, 1883*

Estas palabras de Vaca Guzmán, de las que he tenido conocimiento a través de Angel Salas, plantean la responsabilidad que ha de cumplir el teatro reflejando la realidad contemporánea del país en que se produce y anticipan los lineamientos para un teatro nacional boliviano que sólo en los últimos años comienza a encontrar sus derroteros como tal.

A través de todo el siglo XIX —y especialmente en la segunda mitad de éste— la expresión teatral boliviana se caracteriza por una forma eminentemente española, copia en un principio de los estilos de Lope de Vega, Calderón y otros autores del Siglo de Oro español y, posteriormente, de Martínez de la Rosa, Larra y Espronceda. El contenido, por otra parte, aparece totalmente desvinculado de la inmediata realidad y lleno, en una primera etapa, de lejanas reminiscencias, conjuros hiperbólicos y anatemas contra los conquistadores, evolucionando luego, gradualmente, hacia un teatro exclusivamente histórico y de exaltación patriótica. La mirada de los intelectuales se proyecta con frecuencia mucho mayor hacia el pasado que hacia el presente, y lo hace con un afán desmesurado de seriedad, de dramatismo, siendo por ello excepcionales como si reír fuese un pecado, las obras cómicas e incluso la farsa o la sátira política.

Me parece importante, sin embargo, que en lugar de partir del siglo XIX en este análisis de la evolución del teatro boliviano dedique-

mos unas líneas a analizar su expresión en los siglos XVII y XVIII, aunque sólo sea con el objeto de dejar establecidos ciertos precedentes indispensables. Ante la dificultad de realizar una exhaustiva búsqueda de información en los cronistas de la época y en historiadores inmediatamente posteriores, me basaré en el erudito resumen que, de una obra inédita de José de Mesa y Teresa Gisbert, realizó esta última para el Ministerio de Educación y Bellas Artes de Bolivia.

El teatro tuvo una gran importancia en la sociedad altoperuana de los siglos XVII y XVIII, y no constituía para ella una simple expresión literaria, sino una complicada tramoya a la que concurrían todas las artes, producto del afán de trasladar a ciudades como Potosí, por ejemplo, el boato no sólo de Lima, sino de la corte. En lo que a los textos se refiere, éstos eran en principio muy breves, ya que los intérpretes debían retenerlos en la memoria, y en los primeros tiempos del virreinato fueron muchos de ellos compuestos por los misioneros aprovechando la afición teatral de los indígenas y con el objeto de conseguir la evangelización de éstos. Existen testimonios de que a muchas representaciones, por ejemplo a una realizada en Potosí de un *Diálogo de la fe,* asistían miles de espectadores.

Aunque sólo se conoce el nombre de las obras y el argumento de algunas es posible establecer que este teatro, al que llamaremos indígena, porque si no consta que fuese escrito por indios, para ellos se escribió, cultivó dos temas fundamentales: el religioso y el histórico. El primero seguía los esquemas de los autos sacramentales y el segundo se basaba, fundamentalmente, en asuntos precolombinos, y ambos fueron profundamente influenciados por el teatro español de la época. Sin embargo, el hecho de que los temas históricos fuesen esencialmente prehispánicos no permite asegurar que representasen un teatro anterior a la llegada de los conquistadores, ya que muchas de las obras que han llegado a nosotros fueron, sin duda alguna, escritas en tiempos virreinales.

En relación con el presente trabajo lo que me parece más importante destacar es que la tradición que heredan los primeros dramaturgos del siglo XIX es, esencialmente, la de un teatro desvinculado de la realidad contemporánea a sus autores e intérpretes, la de un teatro retrospectivo y, por ello, histórico. En la primera mitad del siglo XIX se estrena una comedia graciosísima, aunque típicamente española, titulada *Aviso a las solteronas,* de Mariano Méndez. Y apenas iniciada la segunda mitad del siglo, en 1859, aparece el drama *Amor y odio,* de Félix Reyes Ortiz, a quien puede considerarse como el precursor de los autores teatrales bolivianos, según señala acertadamente Abel Alarcón.

En realidad, Reyes Ortiz surge como dramaturgo dos años antes, en 1857, cuando estrena su primera obra, el juguete dramático en un acto y en verso, *Plan de una representación,* presentado como prólogo a la función teatral que los alumnos de Derecho de la Universidad de La Paz dedican al presidente Linares. Esta obra tiene una gran significación para la historia de la cultura boliviana, ya que el espíritu superior del presidente Linares logró captar su mérito y la hizo publicar «de su cuenta», a pesar de la ironía que su asunto encubría para él, que tres meses antes había asaltado el poder. Comienza con un rimbombante discurso en prosa, al que cierran tres palabras: «Libertad, Igualdad, Fraternidad», desarrollándose entre chanzas y burlas de los estudiantes, sin una verdadera acción dramática, a veces con aciertos poéticos y a veces con ripios evidentes. Su valor fundamental reside en que el autor utiliza un lenguaje incríblemente sobrio para la época, mediante el cual satiriza a los políticos que habían precipitado las barricadas de Cochabamba, a los ignorantes que fingen sapiencia, a los avaros que simulan largueza y a los que obtienen puestos públicos por medios indignos. La evidente ironía de la obra culmina en el momento en que dos militares meten al orden a los estudiantes revoltosos y parlanchines que, «al fin pollos de abogado, todo lo enredan».

Haciendo excelente uso de sus condiciones para el sainete, Reyes Ortiz explota el tema de las intrigas sociales y políticas en su comedia en verso *Chismografía,* y sonríe de las audacias de los jóvenes de su época en *Qué progreso de muchachos.* Pero no consigue escapar a la influencia predominante del drama histórico y escribe *Los Lanzas,* cuyo objeto es exaltar el hecho de que el primer grito de la independencia sudamericana fue lanzado en La Paz el 16 de julio de 1809. Esta obra, en tres actos llenos de «apartes» engolados y de desmedida exaltación patriótica, presenta personajes de una sola pieza: buenos o malos, generosos o crueles.

Uno de los estudiantes que participa en el estreno del *Plan de una representación* de Reyes Ortiz es Benjamín Lenz, que de actor pasa a convertirse en un fecundo autor dramático. Se inicia con un breve *Ensayo dramático,* escrito también en 1859, para ser presentado como prólogo a un drama ajeno, muy del gusto de la época, titulado *El templario.* En realidad no pasa de ser un juego poético de discusión entre estudiantes, con frecuentes ripios y escasa acción. Poco después, Benjamín Lenz estrena el sainete *Don Manuel,* en el cual ridiculiza a un personaje político de la época, presentándolo como «avaro, intrigante y necio..., cualidades principales para triunfar en la política».

Sus dos primeras obras hacen esperar de Lenz un teatro festivo, de crítica social, ubicado en su época. Pero, ya lo dije antes, predominaba un afán desmesurado de dramatismo. Y ese afán se apodera también de él, orientándole hacia un teatro histórico escrito en versos engolados y grandilocuentes, del que es ejemplo su drama *El guante negro*. Su acción transcurre en la Argentina, en tiempos de la dictadura de Rosas y plantea el conflicto amoroso del protagonista, Wenceslao, con la joven Isabel y con Manuelita Rosas, hija del tirano. Ese conflicto impulsa a Wenceslao a enfrentarse a Rosas y culmina en un trágico final en el campo de batalla, donde Isabel va reconociendo uno a uno los cadáveres hasta llegar al de Wenceslao, junto al cual encuentra el guante negro que le diera Manuelita.

Una rápida enumeración de los autores que cultivan el género histórico incluirá, inevitablemente, a José David Berríos, autor de *Apoteosis de Bolívar,* breve alegoría dramática en verso, publicada en 1894; *Huáscar y Atahualpa,* escrita en contrastantes versificaciones altisonantes de once sílabas, y cortas de ingenuo sabor; a José Rosendo Gutiérrez, autor del drama *Iturbide o ambición y amor,* representado por primera vez en La Paz en 1863 y cuya acción transcurre en Valladolid, de México, en medio de truculencias, intrigas y largas parrafadas; a Nataniel Aguirre, autor de dos dramas largos, *Visionarios y mártires* y *Represalia de héroes;* a Carolina Freire de Jaimes, autora de *María de Bellido* y *Blanca de Silva;* a Ricardo Mujía, autor de *Bolívar en Junín,* y a Julio L. Jaimes, autor de *Morir por la patria.* ¿Es necesario añadir algún comentario a estos títulos para que quede claro el apasionado espíritu patriótico y el exaltado afán de recreación histórica que caracteriza a todo este período? En ocasiones, ellos conducen a una alteración de la verdad histórica, producto principalmente de la forma afectada del lenguaje poético. Porque, a pesar de que en el orden político se abomina de todo lo peninsular, la influencia del teatro clásico español, en primer lugar, y del teatro romántico, en segundo lugar, son notorias, prefiriendo casi todos los autores el verso a la prosa por considerarlo más ajustado a los cánones de esas formas teatrales. Como excepciones cultivan la prosa, aparte de Reyes Ortiz, José Pol, que en su drama *Atahualpa* utiliza un lenguaje sencillo y sin afectaciones, y Hermógenes Jofré, que, por el contrario, emplea en su drama *Las víctimas y los favoritos de Rosas* una prosa grandilocuente, a base de largas parrafadas, en extremo fatigosas, y cargado de constantes moralejas. *Los mártires,* cuya acción transcurre supuestamente en Haití, culmina en un final excesivamente trágico al aparecer el protagonista con la cabeza del tirano en una mano y una espada, también ensangrentada, en la otra. Esta obra

fue publicada en 1868, pero es difícil que se haya estrenado, porque, aunque sitúa la acción en Santo Domingo de Haití, es evidente que los personajes son bolivianos y contemporáneos, perfectamente reconocibles. A pesar de la grandilocuencia del diálogo, destacan en ella su intensidad dramática y su evidente actualidad política como características positivas, e igualmente la advertencia que plantea al tirano Melgarejo al final, cuando el tirano Tuerca, personaje principalísimo de la obra, es linchado por el pueblo al que aterrorizaba.

Hasta 1879, año en que estalla la guerra con Chile, la producción dramática en Bolivia se caracteriza por la nota épica y el predominio de la visión histórica. Los años posteriores al final de esta guerra marcan la publicación y el estreno de numerosos dramas relacionados con ella. Dentro de esta temática destacan José David Berríos con su fantasía *Calama o la flor del desierto,* publicada en 1881, y Manuel María Gómez con sus alegorías dramáticas *La cautiva de los Andes* y *La Araucana,* cuyo alto espíritu patriótico y noble contenido ideológico no consiguen compensar lo altisonante del lenguaje.

Diez años después, en 1889, publica Ricardo Jaimes Freyre su intenso drama *La hija de Jefthé,* que anticipa, por la belleza de sus versos, los valores de su drama histórico *Los conquistadores,* publicado en Buenos Aires en 1928. En versos de catorce sílabas, dignos y sonoros, hábilmente entrecortados por las exigencias del diálogo, esta obra que, por otra parte, mantiene la vigencia del teatro histórico, sostiene brillantemente la acción dramática que culmina en un final de gran efecto.

A principios del siglo XX, Fenelón Eguino dramatiza la leyenda cuzqueña del siglo XVI *Manchaypuito,* en la que se narran los trágicos amores de don Gaspar de Angulo con Anita Sielles, sobrina del inca Manco Khapaj II. Esta leyenda, cuyo dramático desenlace es la posesión antropofágica del cadáver de Anita por el fraile Gaspar, ha sido utilizada frecuentemente por autores peruanos aun en nuestros días. Fenelón Eguino emplea en su obra un lenguaje artificioso, de interminables y frecuentes monólogos, pero la dota de un sorprendente aire de gran guiñol. Y plantea en ella aspectos muy interesantes de la problemática religiosa del siglo XVI con respecto a la conquista, tales como «si los indios americanos están dotados de ánima como el resto de los mortales; cuál es el origen de los americanos no siendo posible que descendieran de Adán; si se hallan exentos de las penas del infierno, toda vez que el pecado original no ha podido alcanzarles, y si es lícito alternar con ellos sin pecar mortalmente».

Al llegar el año 1912 Fabián Vaca Chávez, con la publicación de su comedia *Carmen Rosa,* determina, por fin, el inicio balbuceante

de un intento sincero de acercamiento al hombre de su época. Es decir, la transición de lo histórico a lo humano contemporáneo en el teatro boliviano.

Carmen Rosa hace evidente, en el autor, una aguda capacidad de observación del mundo social de La Paz a través de dos personajes que regresan de París revolucionando trajes y costumbres, a quienes él pone en oposición a otros dos personajes formados en las ingenuas prácticas sociales y religiosas impuestas por la Iglesia en América. El mérito indiscutible de *Carmen Rosa* radica en el hecho de que, por ser un análisis de la realidad de su época, hace pensar y sufrir a los espectadores. Lo cual, en el lenguaje de nuestros días, equivale a provocar una toma de conciencia de la realidad.

En 1918, en el Certamen del Club de Señoras de Santiago de Chile, es premiada la obra *Hacia el atardecer,* del autor boliviano Adolfo Costa, novelista, poeta y dramaturgo, cuya producción fue publicada también en francés, o sólo en francés.

La acción de *Hacia el atardecer* transcurre en el «gran salón, muy lujoso, de la casa de Susana de Lampret, en la terraza desierta de un hotel de balneario y en un pequeño *hall,* adornado con bonitos muebles y graciosos *bibelots,* en la casa de Octavio». Su tema central es el amor de una mujer que, en el atardecer de su vida, renuncia al último resto del amor para quedar junto a su hijo viudo y su nieta. Hay a lo largo de la pieza un aire de lánguida y decadente nostalgia, de «romanticismo fin de *siècle*», y un constante empleo de palabras francesas o inglesas que contribuye a darle al diálogo un marcado sabor de «ironía de gran salón». A pesar de ello, su perfección formal y su hondura psicológica plantean a los jóvenes escritores de esos años la necesidad de una disciplina literaria, de un constante análisis de la conducta humana y de una profunda compenetración con los problemas de su tiempo.

En 1917, y con el estreno de *La Prometheida,* de Franz Tamayo, culmina la producción de una generación. La obra es recibida con reticencias por el espíritu de lucha política que entonces encarnaba el autor. Producto de un amplio conocimiento de la literatura griega, de un dominio perfecto del léxico castellano y de profundas meditaciones, la tragedia de Tamayo gira en torno al alejamiento del mar a que es condenada Psiquis (¿será necesario aclarar que Psiquis representa a Bolivia?), en un tono de gran cantata clásica.

Llegamos así a la generación llamada *del veintiuno,* que determina el inicio de una etapa de intensa producción teatral. Esta se inicia con el estreno, el 7 de octubre de 1923, de *La voz de la quena,* de Antonio Díaz Villamil, presentándose sucesivamente, dentro de un período

de tiempo muy corto, *El Dios de la conquista,* de Enrique Baldivieso; *El Nene,* de Carlos Gómez Cornejo; *La mejor escuela,* de Angel Salas; *La felicidad,* de Humberto Palza Solís; *Five O'clock tea,* de Víctor Ruiz; *En la tierra que estuvieres...,* de Julio N. Burgoa, y *Don Juan en el altiplano,* de Diego Madrazo. A la vez destacan dentro de esta generación, Zacarías Monje Ortiz y Federico Avila Avila.

Por primera vez se producía en Bolivia un alarde teatral así, y con él demostraba el *Ateneo de la Juventud,* organizador de ese ciclo que hoy calificaríamos como Festival de Teatro Nacional, que si la nueva generación de dramaturgos adolecía de errores de forma y aun de temática, era capaz de promover la aparición de un arte independiente de toda tradición. O, al menos, así pretendían ellos hacerlo ver al afirmar, con deliciosa jactancia juvenil, que estaban creando el teatro nacional.

Y, en efecto, si no todos, algunos de ellos al menos, se proyectan hacia la comprensión y el análisis de la realidad social de su tiempo con verdadera sinceridad y, en el caso de Humberto Palza Solís, hacia un teatro que, aunque no necesariamente vinculado a lo boliviano, puede considerarse social.

La primera obra de Palza Solís, *La felicidad,* es muestra de un teatro esotérico-fantástico, influenciado por Maeterlinck, pero más tarde, en *Las pobres vidas,* se preocupa por hacer un teatro social en el que es evidente la influencia de Linares Rivas. El mismo confiesa que su teatro «persigue hacer una representación interna de su concepción del mundo con una finalidad exclusivamente artística, sin tratar de reflejar el medio o la problemática boliviana, persiguiendo la creación de un mundo ideal totalmente desvinculado del realismo». Sin embargo, a pesar de estas afirmaciones, Palza Solís plantea en su teatro una defensa sincera de los verdaderos valores atacando duramente las estructuras y los prejuicios sociales que impiden su reconocimiento.

De los otros autores mencionados me parece importante detenernos en el estudio de cuatro: Antonio Díaz Villamil, Angel Salas, Zacarías Monje Ortiz y Federico Avila Avila, cultivadores todos, con mayor o menor fortuna, pero con gran sinceridad, de una auténtica temática social: la explotación del indio.

Antonio Díaz Villamil produce, entre los años 1920 y 1924, un total de ocho obras, que llevan a la crítica de esa década a calificarle como «el Florencio Sánchez de la escena boliviana». Entre sus títulos más importantes destacan *La voz de la quena* (1921), *El nieto de Tupaj Catari* (1922), *La herencia de Caín* (1923), *El precio de un muñeco, La hoguera* (1924) y *Cuando vuelva mi hijo,* merecedora del Primer Premio del Círculo de Bellas Artes, en 1926. Quizá una de las más

importantes, entre estas obras, sea *La voz de la quena,* adaptación de la novela *La candidatura de Rojas,* de Armando Chirvelas, inspirada en el sufrimiento secular del indio.

Angel Salas deja tres comedias: *La mejor escuela* (1922), *Mala pécora* (1923) y *El último huayño* (1924), vigoroso estudio de las costumbres paceñas, y dos dramas: *El invasor* y *La huerta* (1924). Este último drama, en tres actos, transcurre en una finca del Valle de La Paz y se estrena en la capital en 1925. Su tema es el conflicto entre los peones indígenas y el mayordomo, y su importancia reside en que refleja la preocupación de un autor joven por los problemas auténticos del pueblo, sufrido y explotado. Esto lo reconoce la crítica publicada en el diario *La Reforma,* a la vez que señala su máximo defecto: «... hay en este drama unidad, coordinación; los caracteres están hábilmente delineados y precisos en su matiz pasional; pero hay algo que los desvirtúa y hace perder su realismo: el lenguaje, de empaque académico».

Zacarías Monje Ortiz produce, hasta donde tenemos noticias, dos comedias: *Los nuevos pobres* (1919) e *Hijos del viento* (1924), y dos dramas: *Supay Marca* (1920) y *Natacha* (1924). Su importancia reside, fundamentalmente, en que fue el primer dramaturgo que, en *Supay Marca,* presenta en escena al indio de nuestros días, víctima de la crueldad del blanco y del mestizo.

Federico Avila Avila cierra, en el tiempo, la producción de *la generación del veintiuno,* al escribir en 1930 su drama *Los lobos del altiplano.* Esta obra se desarrolla en una hacienda minera del altiplano en 1926 y hay en ella una sincera y conmovedora preocupación por el indio, que, a pesar de que el diálogo resulta altisonante y afectado, señala a los autores posteriores un camino de acercamiento a esa alta proporción de la población nacional aún apartada de los beneficios que a todos debe brindar el mundo contemporáneo.

Un interesante fenómeno se produce en Potosí, donde la actividad teatral fue tan intensa en el Virreinato, coincidiendo con el auge teatral en La Paz durante la década del veinte. El dramaturgo potosino Ricardo Bohórquez define a esos años como «la edad de oro del teatro en Potosí», destacando la influencia de la *Escuela Dramática 15 de Mayo,* dirigida por Valentín Meriles. Como comediógrafo, Daniel Bohórquez (1904) crea un amplio repertorio: *La revancha, Cien pesos, El diablo no sabe para quién trabaja* y *Momento político,* en la que actúa todo el público. Su comedia *Nueva sangre* cubrió, hace algunos años, el programa de *debut* del Teatro Experimental Municipal.

Otra interesante figura del teatro en Potosí es la de Daniel Zambrana Romero (1898), cuya producción se inicia coincidiendo también

con la de *la generación del veintiuno* en La Paz. Entre sus títulos destacan *Es el tiempo que pasa, La salvación está en el campo* (1923), *Víspera de boda* (1932), *Por ministerio de la ley* y *Papel sellado y timbres* (1940).

Con la década del treinta se inicia en Bolivia, como en casi todos los países hispanoamericanos, una etapa de decadencia teatral. De una parte, por la aparición del cine sonoro, que aleja al público de las salas teatrales. De otra parte, por la ausencia de dramaturgos que satisfagan las exigencias de un nuevo público, interesado en una nueva temática y en más actuales técnicas de montaje e interpretación. Durante algunos años la vida teatral se reduce a las esporádicas temporadas del actor y «autor» Raúl Salmón, que explota, en el Teatro Municipal de La Paz, un repertorio chabacano y populachero, a veces inspirado en sucesos de la crónica roja, a veces en obras extranjeras hábilmente trasladadas por él al medio local.

Mención especialísima merece Guillermo Francovich, hombre de extraordinaria cultura, que durante más de veinte años ha desempeñado puestos importantes en la Unesco, permaneciendo lejos de su país. Francovich retoma el género histórico, pero actualizándolo técnicamente y, especialmente en una de sus obras, plantea una problemática contemporánea, siempre mediante un lenguaje sobrio y natural.

En *El monje de Potosí* Guillermo Francovich desarrolla una historia de violencia entre dos grupos regionales españoles durante el auge de la plata en la colonia. El eje dramático de la pieza es un extraño y silencioso fraile que recorre las calles de la ciudad portando un cráneo en la mano derecha, apretado contra el pecho, al que mira fijamente. El sentido coral que el autor da a las mujeres del pueblo, el rompimiento acertadísimo de las unidades de tiempo y espacio y el minucioso trazado de los personajes valorizan notablemente la obra. En el final, de gran efecto teatral, se descubre que el monje, al que todos consideran un santo, ha sido el autor del asesinato que diera origen a la violencia desencadenada.

El personaje central de *Como los gansos...* es Simón Rodríguez, cuya figura Francovich presenta en todas sus facetas dando a sus ideas extraordinaria actualidad. Es el pasado en función del presente, como lección vital, el que cobra vida en esta obra. Aunque el diálogo adolece de cierta falta de equilibrio, ésta se justifica en razón de la importancia actual de las ideas expresadas por el personaje central de la obra. Estas ideas giran en torno a la educación sobre las cuales se basa la Escuela Modelo creada por Rodríguez en La Paz, que está a punto de ser clausurada por orden del mariscal Sucre. Por las razones expuestas nos parece importante transcribir íntegramente, a pesar

de su extensión, los siguientes parlamentos del diálogo entre Rodríguez y el Prefecto que ha llegado a transmitirle la orden de Sucre.

RODRÍGUEZ: Se trata de consolidar la vida del país, que ha logrado su independencia, pero que no cuenta aún con los ciudadanos que la conserven. La defensa de la República está en el alma de sus ciudadanos. Y los ciudadanos sólo pueden ser formados por medio de la educación.

PREFECTO: La educación es una de las preocupaciones principales del Gobierno, señor Rodríguez. El mariscal Sucre sabe que las bases de la libertad están en la escuela pública.

RODRÍGUEZ: Lo sé, lo sé. Educación hemos tenido siempre. La tenemos sin duda hoy. Pero no la que hace falta.

PREFECTO: ¿Qué quiere usted decir?

RODRÍGUEZ: Quiero decir que tenemos educación para los ricos, para los que mandan. Tenemos educación para formar doctores. Pero la gran mayoría de las gentes no saben leer ni escribir. No solamente son incapaces de darse cuenta de sus obligaciones para con la comunidad, sino que están condenados a la miseria y a la desesperanza. ¿Cómo se puede hacer una democracia y cómo se puede pensar en la libertad con ciudadanos hundidos en la apatía y en la indigencia material y moral? Hay que capacitar a los ciudadanos para que se basten a sí mismos. ¿No ve usted lo que está pasando en el país? Las artes mecánicas están entregadas a los mestizos que no tienen quien les enseñe su oficio. ¿Y qué decir de los campesinos, de quienes se cree que lo más a que pueden aspirar es a saber firmar? ¿Cómo pueden adelantar los pueblos en tales condiciones? ¿Qué estímulos pueden tener esas gentes para progresar? Precisamente, la escuela que yo propongo quiere dar a las gentes del pueblo, a todos sin excepción, a los pudientes y a los desamparados, a los campesinos y a los de las ciudades, una educación que les permita instruirse al mismo tiempo que les haga ganarse su propia vida. Por eso el plan que estoy ensayando es importante y original.

PREFECTO: Acaso demasiado original para ser práctico.

RODRÍGUEZ: Además, señor Prefecto, si los ciudadanos no aprenden a aprovechar las riquezas del país, inevitablemente tendrán que venir los europeos para hacer lo que aquéllos son incapaces de realizar. Ellos explotarán las minas. Ellos organizarán la agricultura. Ellos instalarán fábricas. Y nos dominarán de nuevo. Nos dominarán desde dentro por sus conocimientos, con sus iniciativas, con su trabajo. Eso no podremos impedirlo si no preparamos al pueblo para esas tareas. Hay que colonizar el país con sus propios habitantes.

PREFECTO: ¿Colonizar el país con sus propios habitantes, dice usted? Es original la idea.

RODRÍGUEZ: Tenemos que hacer que los hijos del país puedan explotar las riquezas del suelo y aprovecharlas. Y eso sólo se conseguirá con mi plan. Nada de retóricas ni de teorizaciones inútiles. Cada niño debe ser capacitado para trabajar, para hacer producir la tie-

rra y para utilizar los recursos de ésta. Ya sé que me creen loco, que me acusan de extravagante. Dicen que soy pródigo, que no voy a misa, que no hago caso de los truenos, que vivo con una mujer sin estar casado, que no hablo latín. Me lo han dicho muchas veces. Me reconozco el más pecador de los hombres. Pero yo no estoy aquí para servir de modelo. He venido para traer algunas ideas útiles. Al graznido de unos gansos debió Roma el no haber caído en manos de sus enemigos que la asaltaban mientras los soldados dormían a pierna suelta. Yo quiero ser simplemente como uno de esos gansos, desgarbados y roncos. Quiero que se me oiga y que se trabaje para el futuro. Quiero despertar a la gente antes de que sea tarde. Quiero que todos se den cuenta de que no habrá república si no se da a los ciudadanos la educación que los capacite para sostenerla.

PREFECTO: Pues, eso precisamente, es lo que no ocurre. Quiero decir que no consigue usted despertar a nadie. Sus graznidos no se oyen. Su escuela está ahí y no funciona. Lo más grave es que los padres de familia, en cuanto han visto que el establecimiento iba a convertir a sus hijos en carpinteros, labradores o herreros los han retirado de él. A los padres de familia no les interesan estas cosas.

RODRÍGUEZ: ¡Claro! Ellos quieren que sus hijos sean doctores.

PREFECTO: Ellos saben lo que quieren y ni usted ni yo podemos hacerles cambiar de criterio en un asunto que les importa tanto. Y la realidad es que la escuela no tiene ahora sino...

RODRÍGUEZ: Unos raleros y unos vagabundos, dicen por ahí.

PREFECTO: Unos cuantos muchachos y muchachas que permanecen en ella porque les da usted casa y comida y porque no tienen otro lugar a donde irse. ¿Comprende usted? A los padres de familia no les interesa su proyecto. Su escuela les parece un absurdo.

RODRÍGUEZ: No se puede condenar a un pueblo a la ignorancia porque no se da cuenta de que debe instruirse.

PREFECTO: Estas son cosas que no podemos cambiar, don Simón.

RODRÍGUEZ: Usted prefiere dejar todo como está. ¡Claro! (Con vehemencia.) Permítame decirle todo lo que tengo en el corazón porque no sé si podré hablar con usted otra vez. A la escuela le tienen ustedes miedo.

PREFECTO: ¿Miedo?

RODRÍGUEZ: Sí, miedo. Porque de la gente nueva que ella forme no se sacarán pongos para las cocinas y para las haciendas, ni cholas para llevar las alfombras detrás de la señora que va a misa. A la entrada de las ciudades, los hombres, cuando estén instruidos, no se dejarán agarrar como ahora por el pescuezo, a falta de camisa, para ir unos a limpiar las caballerizas de los oficiales ni a barrer plazas ni a matar perros. Lo demás lo sabe usted.

PREFECTO: No pretenderá que revolvamos todas las cosas para darle satisfacción a usted.

RODRÍGUEZ: Eso pretendo, señor Prefecto, ¡que se revuelva todo! Ese es su deber de gobernante y con eso no sería a mí a quien serviría

usted, sino a la libertad, al pueblo y a la América entera, ya que lo que ahora se haga aquí, en Bolivia, será ejemplo para todo el continente. Quiero que se revuelvan las almas, como Bolívar ha revuelto las instituciones.

PREFECTO: Infelizmente, la realidad no está de acuerdo con los deseos de usted, don Simón.

RODRÍGUEZ (vehemente): Cambiemos entonces la realidad...

Un nuevo concepto del teatro histórico, sin duda, representa Guillermo Francovich. El cambio de la realidad que se imponía en el pasado equivale al cambio de las estructuras que se impone en nuestros días.

La producción teatral contemporánea en Bolivia está condicionada a las grandes dificultades para estrenar que plantean la falta de salas teatrales y la escasez de grupos y compañías. Por ello son muy pocos en realidad los autores que escriben de una manera continuada. Sin embargo, la influencia positiva de los movimientos independientes de otros países, especialmente del argentino —que en tan alto grado ha influido en los demás—, determinó un interés creciente por escribir un teatro que plantee la verdadera problemática nacional, que contribuya a un mejor conocimiento de sí mismo del hombre boliviano creando en él, a la vez, una conciencia clara de su papel en la sociedad.

En Tupiza, pequeña localidad fronteriza, surge en los años cincuenta un grupo heroico, encabezado por jóvenes escritores y artistas, que mantiene durante varios años una actividad teatral interesante. Esa actividad trascendía a otros países por una revista muy modesta pero inteligentemente orientada, que, casi por milagro, era posible encontrar en la mesa de gentes de teatro de muchos países de habla española. Por falta de respaldo económico y por presiones políticas, el núcleo de Tupiza se extinguió. Otra importante realización teatral fue la iniciada por la Brigada Cultural de La Paz, que llevó a muchas poblaciones del país espectáculos de gran autenticidad americana, como *Santa Juana de América,* de Andrés Lizárraga, y las *Historias para ser contadas,* de Osvaldo Dragún, que presentaron una madrugada en el interior de la mina «Siglo XX», sosteniendo después sus intérpretes un interesante coloquio con los mineros espectadores. En Oruro, un brillante director teatral chileno, Gabriel Martínez, y su esposa, la dramaturga, también chilena, Verónica Cereceda, crearon en los años sesenta el Teatro Kollasuyo, con el respaldo de la Universidad Técnica de esa ciudad.

El primer espectáculo de este grupo fue el integrado por ocho leyendas indígenas recogidas por Bernardo Canal-Feijoo y dramatizadas

por Verónica Cereceda, un conjunto de ocho historias de tío y sobrino —el atoj Juancito y el tigre Utnurunku— en las que surge, atravesando la evidente antinomia entre la inteligencia y la fuerza bruta, una querella más fundamental y no resuelta aún: la no identidad entre lo que deseamos y lo que nos es posible realizar, una querella constante entre el impulso vital, espontáneo, y todo aquello que lo reprime: la naturaleza, la sociedad, el poder o el orden. Como corolario de esta experiencia inicial, Gabriel Martínez y Verónica Cereceda desarrollaron, utilizando el teatro como eje dinamizador, una de las más apasionantes experiencias de culturización y concientización en diversas comunidades indígenas del altiplano boliviano.

A principios de 1967, la Dirección de Cultura de la Universidad de La Paz, a través de su responsable, Marcelo Calvo, me brindó la oportunidad de dictar un seminario en el que se analizó a fondo la necesidad de estimular un teatro auténticamente nacional. Entre las cuarenta personas que participaron en ese seminario se encontraban actores, directores, dramaturgos. Muchos de ellos habían dedicado su talento hasta entonces a realizar un teatro sin el menor alcance social, pero, en el fondo, todos estaban convencidos de que tenían que tomar otro rumbo. Y quizá sólo faltaba, para hacerles tomar una decisión, la oportunidad de encontrarse entre ellos, de cambiar ideas y preocupaciones. El primer paso que estos jóvenes dieron, al finalizar nuestras conversaciones, fue la creación de la sociedad *Los Amigos del Teatro,* que se propuso comenzar a leer colectivamente obras de los jóvenes autores nacionales para discutir su contenido y sus aspectos formales. Por otra parte, el Teatro Nacional Popular en pleno tomó la decisión, que me comunicó poco después su director, Armando Villafuerte, de reconsiderar su actitud anterior y «actuar no ya de espaldas al público, que necesita de la gente de teatro, ni siquiera de lado, sino de frente a él. Comprendemos que la labor no será sencilla —añadían— porque habrá que promover por todos los medios una paralela producción literaria teatral asequible y útil para el pueblo. Pero si en otros países están en esa tarea..., en nuestro medio alguien tiene que hacerlo».

La producción teatral de nuestros días la ejemplificaré a través de seis autores: cuatro que han desarrollado su producción en La Paz: Sergio Suárez, Huáscar Taborga, Oscar Rolando Aparicio y Jorge Wilder Cervantes, y dos que han trabajado en Santa Cruz de la Sierra: Raúl Vaca Pereira y Jorge Rozsa.

Sergio Suárez, nacido en Uruguay hace cuarenta y cinco años, murió en Bolivia, en plena producción, hace dos años. Se consideraba boliviano de formación y como tal era aceptado y reconocido por

todos en su país de adopción. Hombre profundamente preocupado por la problemática boliviana, la enfocó desde muy diversos puntos de vista: el político, el psicológico, incluso el metafísico. Su técnica adolecía de graves defectos, pero la profundidad de sus conceptos habría encontrado formas más adecuadas si hubiera logrado ver sus obras en ensayo y sobre la escena. Entre sus obras destacan *Luto en palacio,* basada en la vida y la muerte del presidente Villarroel, que fue colgado; *Los desalmados en la huerta,* minucioso análisis de problemas familiares; *El viejo cementerio abandonado bajo la lluvia,* cuyo protagonista es un indígena que regresa de la muerte, y *El arpa en el abismo,* inspirada en la vida del novelista y poeta boliviano Jaime Sáenz. Hombre de extraordinaria sensibilidad, escritor agudo y honesto, guitarrista de magnífica técnica, Sergio Suárez dejó un vacío en los medios literarios y artísticos de Bolivia difícil de llenar. Al artista sensible y al hombre extraordinario que había en él quiero dejar en estas líneas constancia de mi sincero homenaje.

Huáscar Taborga, que anda en los treinta y cinco años, ha basado casi toda su producción en una profunda observación de la realidad que le facilitó su trabajo como abogado en el Departamento de Formación del Centro para el Desarrollo Económico y Social. En una importante novela enfocó la situación del campesino antes y después de la reforma agraria, en la cual sostiene la tesis de que ésta no solucionó el problema del hombre porque de estar bajo el patrón pasó a estar bajo el dirigente sindical. Su obra breve *Maniquí* constituye un profundo estudio de caracteres; pero su pieza más importante es *Janamsy,* tragedia cuyo tema es la lucha entre Huáscar y Atahualpa, ampliamente documentada, pero que incurre en el más evidente defecto del teatro histórico boliviano anterior: la grandilocuencia del lenguaje.

Oscar Rolando Aparicio (1925) comenzó a escribir teatro en 1938 con el drama *Cuando llora el alma,* habiendo completado una producción superior a diez obras caracterizadas por el sentimentalismo de sus temas, aunque henchidas del mejor propósito de exaltar auténticos valores humanos. Casi toda su producción corresponde a la década del sesenta y en ella destacan *Destino maternal* (1963), merecedora del Primer Premio de Teatro Nacional ese mismo año; *Madrecita mía, La hija predilecta* y *Donkeylandia,* del mismo año. Un aspecto interesante de su labor es un conjunto de obras reunidas bajo el título *Escenario escolar,* de tema y carácter pedagógicos.

Jorge Wilder Cervantes ha escrito más de veinte obras, de las cuales ha estrenado aproximadamente la mitad. Fundamentalmente sus

temas son populares y su preocupación esencial es expresar un mensaje constructivo, enfocar los problemas que urge solucionar en la sociedad actual. Por ejemplo, en *El pecado de los pobres* ha enfocado la falta de vivienda; en *El hombre eco,* la automatización del empleado público; en *Jornal, pan y miseria,* los problemas mineros. Pero el hecho de venir de una familia de actores y haber estado desde niño en contacto con los grandes melodramas españoles y franceses ha influido negativamente en su técnica y en su lenguaje.

Raúl Vaca Pereira, que aún no ha cumplido los veinticinco años, inició sus actividades teatrales en el Teatro Universitario de Santa Cruz de la Sierra, su ciudad natal. Su producción posee un gran sentido nacional y casi toda ella se dedica al análisis de las realidades de su tiempo y su medio. Su obra más interesante es *La molienda,* en la que plantea los problemas de los obreros azucareros de la región.

Jorge Rozsa, arquitecto húngaro nacionalizado boliviano, es autor de varias obras importantes. Aunque no de tema nacional propiamente dicho, la hondura de sus conceptos y la universalidad de sus temas ha permitido a los espectadores bolivianos identificarse con ellos plenamente. *Hambre* plantea la situación de un grupo de personas sorprendidas en un cementerio por una explosión atómica. Estrenada con gran éxito de crítica y de público en Santa Cruz de la Sierra, confirmó las condiciones de su autor en el Festival Nacional de Teatro Universitario realizado en La Paz en 1969.

La farsa *El zapato congelado,* de Jorge Rozsa, posee gran fuerza imaginativa. Un hombre, desdichado en su matrimonio, se encuentra de nuevo con su mujer al despertar de un largo sueño de congelación. Otra sátira, *Trasplante de cerebros,* tiene como tema central el trasplante del cerebro de un revolucionario a la cabeza de un general. No se ha estrenado aún, según él mismo confiesa, «porque cuando me animaba a montarla, después de tener por un mes un presidente civil, antes de completar los ensayos subió de nuevo un general al poder».

El teatro boliviano, como se ha demostrado, ha evolucionado lentamente —con una lentitud determinada por fenómenos geográficos, sociales y políticos— desde una forma exclusivamente histórica, de visión retrospectiva y sentido estrictamente nacionalista hasta una forma contemporánea, reflejo de una auténtica preocupación humana y social en sus autores. Si *la generación del veintiuno* marcó la transición de una manera tajante, son los últimos dramaturgos, los jóvenes, los que están dando plena vigencia a las palabras de Santiago Vaca Guzmán que han servido de proemio a estas notas: «La misión del

teatro no puede limitarse a la mera y sentida manifestación de dolores y goces ligados al estrecho vínculo de una sola personalidad. La misión del teatro es la de interpretar emociones generosas del corazón de un pueblo, elevar su espíritu, hacer penetrar en su conciencia los rayos de luz que la actividad humana arrebata a la naturaleza para doblegar su espíritu y dignificar al hombre.»

CARLOS M. SUÁREZ RADILLO
Edificio VAM, apto. 63
Avenida Andrés Bello
CARACAS (VENEZUELA)

BIBLIOGRAFIA

GISBERT, TERESA, y DE MESA, JOSÉ: «El teatro virreinal en Bolivia: el teatro indígena», en *Cultura Boliviana*, Dirección General de Cultura, Ministerio de Educación y Bellas Artes, La Paz, 1961.

GISBERT, TERESA, y DE MESA, JOSÉ: «La obra de Fray Diego Ocaña y otros aspectos del teatro», *op. cit.*

GISBERT, TERESA, y DE MESA, JOSÉ: *Teatro virreinal en Bolivia*, Biblioteca de Arte y Cultura Boliviana, Serie Cultura, Letras, 1, Dirección Nacional de Informaciones de la Presidencia de la República, La Paz, 1962.

MEDINA FERRADA, FERNANDO: «Función educadora del teatro», en *Abril*, núm. 2, páginas 67-69, La Paz, enero 1964.

RENÉ-MORENO, GABRIEL: *Estudios de literatura boliviana*, Editorial Potosí, Potosí, 1956.

SALAS, ANGEL: «La literatura dramática en Bolivia», en *Bolivia en el pimer centenario de su independencia*, La Paz, 1925.

SUÁREZ RADILLO, C. M., y RODRÍGUEZ SARDIÑAS, O.: *Teatro selecto hispanoamericano*, tomo II, Editorial Escelicer, Madrid, 1971.