

TEATRO BOLIVIANO CONTEMPORANEO

POR

WILLY O. MUÑOZ

Kent State University

El arte dramático en sus dos manifestaciones, tanto en la escritura como en la representación escénica, es un género poco cultivado en Bolivia. Y, sin embargo, existe una actividad teatral en este país; algunas veces aparecen, aunque esporádicamente, piezas de excelente diseño, así como interesantes puestas en escena. Para contribuir a rescatar este género literario del olvido, haremos una síntesis histórica del teatro boliviano contemporáneo desde sus orígenes hasta nuestros días, teniendo siempre muy en cuenta sus dos formas de manifestación.

1. ANTECEDENTES DEL TEATRO BOLIVIANO

El teatro boliviano escrito desde la fundación de la República hasta 1920 sigue tres tendencias bien definidas: primera, el drama histórico, que constituye la mayor parte de la producción teatral; segunda, el monólogo, que aparece a principios del siglo xx, y, por último, el drama poético, escrito siguiendo la modalidad implantada por el modernismo latinoamericano.

El drama histórico trata de exaltar a los héroes de la historia con el propósito de infundir el patriotismo en el público o se ocupa de los soberanos del Imperio de los Incas o de los cruentos episodios de la Conquista. El lenguaje grandilocuente y en verso, con bastante ripio, a veces distorsiona personajes y hechos históricos para lograr sus fines afectistas o a veces por conservar la rima. Sobresale en esta corriente el drama *Los mártires* (1868); Angel Salas dice a propósito de su autor: «Hermógenes Jofré se sitúa con esta sola obra como el más notable dramaturgo boliviano del

siglo XIX»¹. En general, en estos dramas históricos, románticos y evocadores, se nota la influencia de la versificación de Espronceda y la intensidad de Echegaray, y el hecho de estar escritos en verso es para ajustarse a los moldes del teatro clásico español y seguir la idea de que el verso eleva lo dramático.

A principios del siglo XX se impone la modalidad del monólogo, forma dramática que dista poco del drama histórico y, como éste, adolece de los mismos defectos. La temática es mayormente la de un prócer histórico a quien el personaje alaba en su monólogo en verso. El monologuista más importante es el romántico José Palma y V., quien escribe *Un prócer de la independencia* (1901) en honor a Pedro Domingo Murillo, y en 1902 *Mi delirio sobre el Chimborazo*, donde se halaga al libertador Simón Bolívar.

La tercera modalidad que surge en este tiempo es el drama poético, que constituye la vena más importante no por su número, sino por su excelencia. Estos escritores siguen la primera etapa escapista del modernismo latinoamericano y son más poetas que dramaturgos, por lo que lo dramático sufre ante la belleza y sonoridad del verso. Mencionaremos simplemente los dramas de Ricardo Jaimes Freyre *La hija de Jethé* (1889) y *Los conquistadores*, publicado en Buenos Aires en 1928 y escrito expresamente para la trágica española María Guerrero. Franz Tamayo, el más grande poeta boliviano, ensaya su pluma en una tragedia lírica, *La Prometheida o las Oceánides* (1917), y en 1939 escribe *Scopas*, con lo que se cierra el ciclo del drama poético.

Estas tres tendencias teatrales —dramas históricos, los monólogos y el drama poético— constituyen la gestación del teatro boliviano. Con la llegada del realismo a esta nación a principios del siglo XX, estas tendencias son desechadas por anacrónicas y por el creciente gusto de que el arte se ajuste a la realidad. Inútil es buscar en estos dramas un verdadero teatro nacional, puesto que en ellos no puede encontrarse ni personajes dramáticos ni humanos, ya que éstos están deformados para satisfacer el tono altisonante que los autores optaron para traducir sus propósitos afectistas y patrióticos y por seguir los cánones románticos.

José David Berríos no andaba equivocado cuando, en 1889, escribe en el prólogo al drama de Pedro B. Calderón *Antonio Montes* que «la poesía dramática en Bolivia ha hecho insignificantes progresos. Podría decirse, con verdad, que no hay teatro boliviano»². A los conceptos de Berríos

¹ Angel Salas, «La literatura dramática en Bolivia», en *Bolivia en el primer centenario de su independencia* (Nueva York: The University Society, 1925), p. 312.

² Salas, p. 314.

pueden añadirse los emitidos por Joaquín Gantier en su estudio sobre *El teatro en Sucre*: «Toda la producción teatral del siglo XIX y principios del XX lleva el lirismo como nota predominante; sus temas favoritos, el amor y el patriotismo, son tratados melodramáticamente, y aún no existe la comedia propiamente nacional ni el estudio de caracteres»³. Habría que esperar hasta 1912 para lo que nosotros consideramos la primera pieza de corte nacional; ese año Fabián Vaca Chávez publica *Carmen Rosa*, obra en la que se rompe la costumbre de revivir personajes históricos para situarlos en el escenario. Este drama de alta comedia es la primera obra teatral que tiene como protagonistas a personajes de su tiempo y que eran perfectamente reconocibles en la sociedad paceña de ese entonces. Aunque la forma es todavía europea, el contenido es hondamente nacional, y su importancia radica en que representa la transición del drama histórico al teatro de personajes actuales, humanos. De esta manera se inicia el teatro costumbrista, tan vigente en Bolivia hasta nuestros días.

2. LA «GENERACIÓN DEL 21»

Entre la década del diez y del veinte se forma una pléyade de intelectuales preocupados por el cultivo de las artes. De este impulso salen algunos buenos poetas y ensayistas, pero no así novelistas ni dramaturgos. Sin embargo, la euforia de la semilla intelectual estaba echada y la llamada «Generación del 21» se adhiere a esta fiebre productiva. Los noveles dramaturgos, en sus primeros pasos, hacen una mimesis de la realidad circundante y simultáneamente descubren al hombre boliviano, dando comienzo así a un teatro criollo. En 1922, el Ateneo de la Juventud de La Paz convoca a lo que puede denominarse el Primer Festival de Teatro Boliviano, a cuyo llamado acudieron los autores de dicha generación. A partir del 7 de octubre de ese año se estrenaron un total de ocho obras, todas de dramaturgos nacionales.

Este festival tiene más importancia histórica que artística, puesto que hasta entonces nunca se había visto en Bolivia tal amor al teatro. Estos jóvenes se jactaban de haber creado el teatro nacional, pero no es así, por lo menos no este año, 1922. Las ocho piezas presentadas tienen poco o nada de boliviano; no se diferencian ni en tono ni en contenido a las escritas en el siglo XIX. Sin embargo, de este grupo, Angel Salas, Antonio Díaz Villamil y Humberto Palza sí avanzarían, en años posteriores, a es-

³ Joaquín Gantier, «El teatro en Sucre», p. 8. Este artículo, mecanografiado, se encuentra en la Biblioteca Nacional de Sucre.

cribir un verdadero teatro nacional, con problemas propios de su terruño y teniendo como protagonistas a personajes de carne y hueso. El tablado, entonces, se ve habitado por el cholo, la cholita, el campesino, el minero, el pituco o los señoritos de la alta sociedad; vale decir, la temática del teatro boliviano se nativiza. Sobresale en este período Antonio Díaz Villamil con *La Rosita*, escrita en 1924 y estrenada al año siguiente. En este drama, Rosita quiere vengar en el hijo los abusos que el padre cometió contra su familia, pero termina enamorándose del mancebo. El plan se presta para la escritura de un drama psicológico, pero se queda dentro del costumbrismo; no obstante, el acierto más grande de Díaz Villamil es que sabe captar el hablar vivaracho del pueblo, con el que refleja su sentir. En cambio, Valentín Meriles, autor de *El alma de la provincia*, escrita en 1924 y recién publicada en 1936, ahonda en la psicología de sus creaciones, recorre el claroscuro de las almas de sus personajes.

La actividad teatral iniciada por la «Generación del 21» termina en 1930, año en que Federico Avila publica *Los lobos del altiplano*, que presenta al minero boliviano como personaje dramático. Los autores de esta generación, descorazonados por la pobre recepción de sus obras, abandonan la noble pero ingrata tarea de hacer teatro para dedicarse al periodismo, al magisterio o a la política. Dos años después, la Guerra del Chaco paraliza la actividad teatral y no se ve un ímpetu artístico organizado hasta casi cuatro décadas más tarde.

Mario Flores y Alberto Saavedra Pérez merecen párrafo aparte por ser los dramaturgos más prolíficos de su tiempo. El primero, nacido en Santa Cruz, de muy joven parte para Buenos Aires, donde frecuenta y toma parte en las actividades del teatro porteño. Con innata habilidad histriónica produce y presenta en rápida sucesión, comenzando con *Cruz diablo* en 1920; en 1924 pone en escena *El padre Liborio*, que alcanzó dos mil representaciones. Otro gran éxito fue *Boite russe*, que se mantiene en escena por más de mil funciones consecutivas⁴. A su regreso a Bolivia, presenta en La Paz *Veneno para ratones*. A pesar de su talento, este dramaturgo no influyó en la dramaturgia nacional, puesto que en Bolivia se ignora el contenido de su producción. Apenas se puso en escena el sainete *Fray Milonga*, y en 1961, *La casa sobre la roca*. Su única obra de ambiente boliviano, *Mi cholita*, nunca fue representada y es posible que ya se halle totalmente perdida.

Alberto Saavedra Pérez llegó a ser el dramaturgo más prolífico en Bolivia: escribió una cuarentena de dramas que fueron presentados dentro y

⁴ Enrique Finot, *Historia de la literatura boliviana* (México: Porrúa Hermanos y Co., 1943), p. 384.

fuera del país. Se inició con un tema patriótico, *Sangre y gloria* (1918); asimismo, abordó el tema social en *El wolfram*, que fue reescrito con el título de *La huelga de los mineros*. La mayor parte de su producción está compuesta por piezas ligeras, como *Por querer volar*, *Los platos rotos*, o de ambiente local, como *Las cholitas del amigo Uría*. Sin duda, lo mejor de su teatro es *Melgarejo*, drama histórico en tres actos que le reportó tal ganancia, que con esos dineros se compró una quinta a la que bautizó con el nombre de «Villa Melgarejo»⁵.

Un nombre que no debe faltar en la historia del arte de la representación teatral en Bolivia es Wenceslao Monroy, puesto que en gran parte se debe a él la formación de los actores nacionales. Su afición al teatro se le despierta desde corta edad, ya que, como otros, procura los roles secundarios en los elencos españoles que pasaban por La Paz. En 1902 decide marchar junto a un elenco extranjero a recorrer otras latitudes, donde aprende las disciplinas del oficio. Regresa al país en 1918, a la cabeza de una compañía que lleva su nombre. Cuando el Ateneo de la Juventud, de La Paz, convoca a la primera temporada de teatro, Monroy se convierte en el director de directores, compartiendo con ellos durante la década del veinte las experiencias adquiridas en su larga gira por América Latina. De su seno surgen dos grupos teatrales profesionales: «Tihuanaco», dirigido por Monroy, y la «Lira Incaica», encabezada por Alberto Ruiz. Estos elencos emprenden una gira por Chile, Argentina, Perú, Ecuador, Colombia y Venezuela, donde en forma organizada el teatro boliviano se estrena en las capitales sudamericanas. Desgraciadamente, la Guerra del Chaco desmorona esta actividad. Algunos actores regresan al país para alistarse en el ejército, otros se incorporan en otras compañías extranjeras. El Teatro Municipal de La Paz, que vio nacer al teatro boliviano con la «Generación del 21», permanece prácticamente a puerta cerrada durante la década de los treinta.

3. EL TEATRO BOLIVIANO DESPUÉS DE LA GUERRA DEL CHACO

Después de esta contienda bélica, el teatro boliviano cuenta con dos buenos cultores: Antonio Díaz Villamil y Joaquín Gantier. Los dramas escritos por el primero entre los años 1939-1948, a diferencia de sus obras costumbristas de antes de la guerra, se caracterizan por el análisis que el autor hace de la realidad boliviana, tratando al mismo tiempo de captar

⁵ Francisco Alvarez García, «Medio siglo de teatro boliviano», en *Revista Municipal Khana* (julio 1959), pp. 331-332.

en algo la psicología del pueblo en piezas de notorio propósito didáctico. Lo más sobresaliente de este período es *El hoyo* (1939), que trata del auge de la gran minería, que surge en detrimento de la agricultura. Este drama puntualiza que la explotación extranjera se lleva la materia prima, dejando un hoyo en el suelo como una herida lacerante en el terreno patrio. Otras piezas que merecen mención son *Cuando vuelva mi hijo* (1942), *Gualaychos* (1945), y en 1947 se edita un libro que contiene obras nuevas como *Plácido Yáñez* y *El vals del recuerdo*.

Mientras que en el resto de Bolivia los teatros permanecen cerrados durante la década de los treinta, en la soñolienta capital de Sucre Joaquín Gantier escribe, dirige y actúa en su teatro; pero más importante todavía, avanza la producción dramática hacia el campo del teatro psicológico. Empieza inspirándose en la Guerra del Chaco en forma directa, como en *Más allá de la primera línea* (1933), drama que luego sería ampliado en *El 111* (1936). Pero más a menudo Gantier utiliza la temática de la guerra en forma indirecta: la acción de estos dramas sucede en Sucre, y el Chaco es el lugar donde se tiene a un miembro de la familia, el lugar adonde se va o de donde se regresa. De este corte son *Con el alma de cristal* (1933) y *Ansiada paz* (1936). La guerra no es más que un pretexto que sirve de base para la creación de una situación sobre la cual se desarrollan relaciones personales de mutua dependencia. El núcleo de sus dramas es la familia; allí cada personaje reacciona ante las circunstancias de acuerdo con su fuero interno, sintiendo odio, amor, egoísmo o compasión. De este corte son *Los hermanos Méndez Goba* (1936) o *Los ídolos* (1937).

4. EL «TEATRO SOCIAL» DE RAÚL SALMÓN

A fines de 1943, un grupo de aficionados encabezado por Raúl Salmón forma el llamado «Teatro Social», que llenará el vacío teatral predominante en esta época en el país. Desde su fundación tiene por consigna la representación de obras simples que muestren los vicios de la sociedad con el propósito de llamar la atención sobre ellos para que puedan ser remediados. Al mismo tiempo trata de rescatar al grueso público de las salas cinematográficas y del fútbol, «haciendo un teatro con más fondo que forma...»⁶, meta que fue ampliamente conseguida. En líneas generales, los dramas de Salmón tienen las siguientes características: un argumento sencillo en el cual un personaje por azar o por necesidad es introducido en un ambiente corrupto donde experimenta una degradación que lo destru-

⁶ Raúl Salmón, *Teatro boliviano* (La Paz: Los Amigos del Libro, 1969), p. 11.

ye, descenso que echa luz sobre un vicio que podría ser remediado si se mejoraran las condiciones sociales existentes. El reconocimiento del error cometido, al que se llega en la última escena, sirve para analizar tal o cual problema social con el propósito de proveer una lección moral o un remedio para dicho mal. El autor acusa a la sociedad y a las autoridades que directa o indirectamente producen tal ambiente, donde el personaje es simplemente arrastrado por la influencia del medio. Hablando el idioma de las mayorías y escenificando las desventajas del pueblo, Salmón atrajo al público: presentó siempre a sala llena por todo el país. El precio que se pagó fue la vulgarización del arte. Estas piezas expositoras de taras sociales son dramones y melodramas afectistas, poblados de personajes unidimensionales que sirven como marionetas para los propósitos didácticos del autor.

Con la experiencia adquirida durante la década de los cuarenta, Salmón entra en una segunda etapa que él ha denominado «Teatro Histórico Social». Mucho menos prolífico que en los primeros tiempos, este dramaturgo publica lo que nosotros llamamos la «Trilogía de los Generales»: *¡Viva Belzu!* (1952), *Juana Sánchez* (1964) y *Los tres generales* (1969). Los dos primeros son dramas históricos y el último una fantasía histórica, y los tres son escritos con un propósito didáctico, pero esta vez recogiendo lecciones del pasado; haciendo uso del distanciamiento brechtiano en el propósito, pero no en la forma. En esta segunda etapa, Salmón crea ya un arte más depurado: caracteriza bien a sus personajes, eleva el interés del público y sabe mantenerlo hasta la última cortina. La madurez dramática alcanzada es notoria, por lo que estas piezas se distinguen de las anteriores; claro que no puede decirse que estos dramas sean complicados o que se adentren dentro del campo del teatro experimental, pero sí que introducen recursos novedosos al teatro boliviano de su tiempo. Y lo más notable es que no perdió a su antiguo público.

El «Teatro Social» de Raúl Salmón abre y cierra un ciclo de la producción dramática boliviana. Su primer período prolífico se extiende desde 1943 hasta 1952, año en que la turbulenta historia de Bolivia trunca la actividad teatral de este dramaturgo. El mismo se lamenta en un artículo periodístico de la siguiente manera: «Una segunda etapa... del Teatro Social... [fue] entorpecida, malograda, por la imposición oficial de politizar la actividad escénica...»⁷. Por esta razón, las fechas de aparición de *¡Viva Belzu!* (1952) y *Juana Sánchez* (1964) cobran vital importancia al coincidir exactamente con la duración de los gobiernos del Movimiento Nacionalista

⁷ Raúl Salmón, «Un par de ideas para 'hacer' teatro nacional», en *Presencia Literaria* (La Paz, 14 de julio de 1974), p. 2.

Revolucionario. Una revisión de la historia del teatro durante este período revela que el teatro no fue politizado, puesto que ni se escribió ni se representó teatro alguno.

A manera de excepción, durante este tiempo, en la pequeña pero acogedora ciudad de Tupiza, Liber Forti dirige el grupo «Nuevos Horizontes», que se convertiría en el elenco teatral más completo del país. No sólo escenificó un número respetable de obras, sino que se dedicó al estudio del teatro mismo: publicó regularmente la única revista nacional de teatro, *Nuevos Horizontes*. Este elenco representa el único intento de su tiempo de acercamiento al teatro como una actividad intelectual y artística. Suárez Radillo nos informa que este grupo desapareció por «falta de respaldo económico y por presiones políticas»⁸.

5. EL TEATRO BOLIVIANO A PARTIR DE 1967

Antes de ese año cabe mencionar dos dramas de Ernesto Vaca Guzmán, que técnicamente pertenecen al teatro boliviano escrito a fines de los sesenta. *Mirando atrás* (1937), que se adelanta casi cuatro décadas a los teatros experimentales. Inspirado en «El retablo de Maese Pedro», el drama trata de unos estudiantes que presentan un teatro de títeres donde se critica severamente la opresión del gobierno y se traduce claramente el ambiente de terror imperante. La representación se ve interrumpida por la policía, que llega por la platea para parar la escenificación, creando pánico en el público. Es decir, el juego de títeres se hace realidad: la vida es el gran teatro del mundo. Por otro lado, en 1948, publica *Berenice*, clasificada por su autor como comedia existencialista en un acto, pero en realidad se trata de un triángulo amoroso donde los cónyuges se privan de la felicidad por falta de comunicación. El valor de esta pieza debe buscarse en la forma de la representación, en el juego de luz y sombra, en el simbolismo cromático y en la composición de movimientos estilizados, casi como un ballet, que inclusive está acompañada por la música impresionista de Debussy.

En 1961 y en 1965, en la ciudad de La Paz, se llevan a cabo dos festivales de teatro que demuestran la ausencia de nuevos dramaturgos además de que no cuentan con la participación del público. No sería hasta las Jornadas Julianas de la Juventud de La Paz (1967) que en el teatro boliviano se dé un serio intento de continuar la interrumpida tradición teatral. Los conjuntos que intervienen en esta temporada escenifican una síntesis

⁸ Carlos M. Suárez Radillo, «El teatro boliviano: De lo histórico a lo humano contemporáneo», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 263-264 (mayo-junio 1972), pp. 339-354.

de la historia del teatro boliviano hasta ese entonces: la «Generación del 21» está presente con *Supay marca* y *La hoguera*; de los años posteriores a la guerra del Chaco, *Gualaychos* y *Vuélvase mañana*, y de los nuevos, las piezas experimentales *El hombre del sombrero de paja*, *La peste negra*, ambas de Sergio Suárez Figueroa; *Vértigo*, de Gastón Suárez; Jorge Rozsa presenta *Hambre*, y de Guillermo Francovich se pone en escena *El monje de Potosí*.

La ciudad de La Paz vive paso a paso esta temporada teatral: los catorce elencos presentan sus obras por once días consecutivos a sala llena —la entrada era gratuita— e intervienen 220 actores. La prensa y la radio comentan la ocasión, se escribe crítica, se entrevista a viejos y nuevos actores, se hacen planes para el futuro. Julio de la Vega, un periodista y escritor, asegura que «puede decirse sin exageraciones que ha empezado una nueva era en el teatro nacional..., el nacimiento de un movimiento teatral...»⁹. Y no se equivocó. La gente que organizó, actuó y dirigió en este festival constituye el núcleo de la actividad teatral paceña de los últimos años. De entre los dramaturgos sobresalen dos nombres: Sergio Suárez Figueroa y Gastón Suárez. El primero estaba destinado a convertirse en uno de los mejores dramaturgos del país, pero desgraciadamente la muerte corta prematuramente su vida en 1968.

Si 1967 es el año del festival, 1968 es el año de las publicaciones de los dramas ganadores de la temporada. El dramaturgo más galardonado es Suárez Figueroa; ese año aparecen tres de sus obras: *El hombre del sombrero de paja*, que trata de la imposibilidad del artista de desenvolverse en una sociedad alienada por lo material. Pieza de corte moderno que se hizo acreedora al primer premio «Experimentales I». *La peste negra*, segundo premio; este drama es una de las pocas piezas simbolistas escritas en Bolivia: bajo el pretexto de mostrarnos una ciudad medieval arrasada por la peste, este dramaturgo nos presenta una excelente caracterización del poder destructivo de la tiranía, a la que sólo puede vencerse cuando el hombre renuncia a su propia vida, cuando se sobrepone al terror. *La azotea*, gran premio anual de teatro «Franz Tamayo» 1967, es quizá su pieza más débil. Guido Calabi también se hace acreedor del premio «Franz Tamayo» con su obra *La nariz*. Esta tragicomedia en un acto critica, analiza y juzga los vicios de la sociedad en una serie de cuadros en los que se recurre a la técnica del teatro histórico en su representación¹⁰.

⁹ Julio de la Vega, «Momento cultural boliviano: Arte dramático», en *Presencia* (La Paz, 6 de agosto de 1967), sec. 4, p. 1.

¹⁰ Para un análisis detallado de *El hombre del sombrero de paja* y *La nariz*, véase los capítulos VII y VIII de mi libro *Teatro boliviano contemporáneo* (La Paz: Honorable Municipalidad de La Paz, 1981).

Otro dramaturgo galardonado en las Jornadas Julianas es Gastón Suárez. Su drama *Vértigo*, en dos actos, posee la sencillez de la fábula clásica: un padre de familia, después de veinte años de encarcelamiento, vuelve a la sociedad y pretende reunir a sus siete hijos, que se hallan totalmente desvinculados. La interacción del padre con cada uno de sus hijos, los que han adquirido diversas profesiones y pertenecen a diferentes estados de vida, muestra una visión panorámica de lo que es la humanidad.

A partir de 1967 se publican muy pocos dramas, pero entre ellos se encuentra lo mejor de la producción del género dramático boliviano. Raúl Botelho Gosálvez, conocido novelista y hombre público, incursiona satisfactoriamente en el mundo teatral con su único drama: *La lanza capitana* (1967). De corte histórico-legendario, recrea las batallas independentistas de los aymaras, encabezados por Tupaj Katari, en 1781. La primera etapa histórica sirve como preparación para el último acto, cuando Katari es hecho prisionero y el drama empieza a adquirir dimensiones legendarias. A medida que se sucede el intercambio verbal, el personaje va metamorfoseándose hasta convertirse en un semidiós. Al final, antes de ser ejecutado, esta figura legendaria, casi divina, se dispone a responder directamente a Dios por sus acciones, frente a frente, casi de igual a igual. *La lanza capitana* no es sólo una exaltación del héroe aymara, sino que, en otro nivel de significado, es un alegato político que aboga por la igualdad de los indios.

En 1975, Guillermo Francovich publica el primer volumen de su *Teatro completo*, que contiene doce piezas escritas a partir de la década de los cincuenta. A nuestro juicio, sobresalen tres dramas en particular: *El monje de Potosí* (1952), *Un puñal en la noche* (1953) y *Como los gansos* (1955). El primero es quizá la pieza teatral más perfecta escrita en Bolivia por su equilibrio dramático, por su inteligente juego de luces. Su contenido nos muestra, a través de la leyenda del Ermitaño de la Calavera, una sociedad falsa, contradictoria y hedonista.

En 1974, Adolfo Costa Du Rels publica *Los estandartes del rey*, la que fue estrenada en el Théâtre du Vieux-Colombier en 1956. Esta pieza responde a una necesidad interior del autor de desentrañar el conflicto vivido por los sacerdotes-obreros belgas, hombres sublimes que contemplaban la posibilidad de romper su voto de obediencia ante la orden de suspender su misión en las fábricas. El resultado es una pieza en tres actos de corte pirandelliano, no por el juego de la realidad y la ficción, sino por el trajinar en escena de personajes de carne y hueso que agonizan en el tiempo y en el espacio en busca de una salida para su dilema.

Si en 1967 las Jornadas Julianas de La Paz son un éxito, ese mismo año, en Cochabamba, Julio Travesí, con la colaboración de Ninón Dávalos,

Yolanda Eterovic de Rivera y Beatriz Hartman de Bedregal, funda el Teatro Profesional Nacional, afiliado al Instituto Boliviano de Arte. Su propósito era el de lograr la profesionalización del artista e incrementar el número de puestas en escena. Desde entonces hasta 1981, el mayor logro del Ibart ha sido la realización de nueve festivales departamentales de teatro y cuyo fruto ha sido la depuración del arte de la representación escénica.

En La Paz, el infatigable Guido Calabi organiza en 1968 el Festival Nacional de Teatro, donde intervienen quince elencos. Años más tarde, en 1974, él mismo convoca el Primer Simposio de Teatro en Bolivia. Como consecuencia, la Universidad Mayor de San Andrés lleva a cabo ese mismo año el Encuentro de Teatro, en el que se presentan piezas tan disímiles como *Tupaj Katari*, del dramaturgo boliviano Julio de la Vega, o *Sueño de una noche de verano* o *Calígula*, de Camus. Calabi también consigue por medio de la Universidad la creación del Taller Nacional de Teatro, cuyo principal objetivo es la formación de elencos, actores y directores de teatro para así difundir el arte dramático.

6. EL TEATRO BOLIVIANO EN LOS ÚLTIMOS TIEMPOS

Un recuento de las obras publicadas o estrenadas en los últimos diez años revela una falta de dramaturgos capaces de adelantar técnicamente la escritura de piezas de teatro con el fin de proveer un sentido de continuidad al errático arte escénico boliviano. De entre los pocos dramaturgos jóvenes vale la pena destacar a Luis Bredow, autor de *Sahara*, estrenada en 1977, pero que no ha sido publicada hasta ahora. Sin embargo, con esta sola pieza Bredow convence como dramaturgo, puesto que este drama hace un derroche de imaginación y demuestra que su autor sabe combinar los elementos teatrales para crear todo un espectáculo. Otro escritor del que se puede esperar un teatro de depurado diseño es Guido Calabi. De las cinco piezas de las que tenemos conocimiento, sólo ha publicado dos. *El omblijo* (1978) tuvo que esperar diez años para que el premio «Franz Tamayo» haga realidad las bases del concurso. Otras tres obras, también premiadas, esperan todavía su publicación. Pero se debe puntualizar que su teatro nunca ha sido representado por la complejidad que estos dramas exigen para su escenificación y por lo audaz de su contenido.

En realidad, el único escritor que ha publicado teatro en forma regular es Renato Crespo; pero, irónicamente, se nota un descenso en la calidad dramática, puesto que lo mejor de su producción se encuentra en sus obras iniciales, especialmente en lo que hemos llamado el «ciclo autócto-

no», que consta de *La plaza de maíz* (1969), *La promesa verde* (1972) y *El alfarero de marzo* (1973), trilogía a la que se puede añadir la pieza cuasi histórica *¡Cuidado... que viene España!* (1971). Mientras que sus últimas obras, como *Caras y caretas*, *Morir un poco* y *Dar posada al peregrino*, de 1981, parecen indicar que Crespo se ha agotado como dramaturgo.

Lo que va de la década de los ochenta nos revela que la publicación de piezas de teatro todavía va a la zaga de otros géneros literarios. En 1981, después de trece años de silencio, Gastón Suárez publica *Después del invierno*. Con una sencillez propia del teatro clásico que le es característico, Suárez retoma una vez más el núcleo familiar como asunto dramático, y por su medio bucea en lo más íntimo de sus personajes para mostrarnos las ocultas motivaciones que gobiernan el comportamiento de un padre y sus dos hijos. La acción tiene lugar entre la Nochebuena y el día de Navidad, pero el resorte que origina el diálogo es el resultado de la morosa rumia de la historia familiar a lo largo de diecisiete años. Lo que se presencia en el escenario es, pues, el punto culminante en el que cada personaje entra en comunión consigo mismo para así permitirse una vida auténtica. En este sentido, *Después del invierno* toma una posición contraria al protagonista unamuniano de *San Manuel, bueno y mártir*, cuyo lema es dejar vivir, y se inscribe más bien dentro de las coordenadas de *La ardiente oscuridad*, de Buero Vallejo, puesto que tanto Ignacio como Melitón pertenecen a esa clase de personajes que no titubean en destruir un sistema de falsos valores, aunque éstos provean un estado de ilusorio bienestar. Tampoco reparan en el dolor que puedan causar por alcanzar la verdad para sí y para los demás.

En 1983, Guillermo Francovich publica el segundo volumen de su *Teatro completo*; en él reúne siete piezas escritas a partir de 1975. El autor mismo se encarga de clasificar estas obras como pertenecientes al teatro histórico, o sea, a aquel que evoca las situaciones del pasado para mostrar su repetición en el presente¹¹. Por su didacticismo, este segundo volumen, en su propósito, es una continuación del primero. La colección empieza con *Cervantes quiere ser corregidor de La Paz*; se basa en el momento de la vida de Cervantes cuando él pretende venir al Alto Perú y quizá abandonar su poca remunerada vocación de escritor. *Clavileño* contiene dos aventuras de Don Quijote. Esta pieza es la más débil de la colección, puesto que el ritmo que tiene es más narrativo que dramático. *El monedero falso*, inspirado en una leyenda de la *Historia de la Villa Imperial de*

¹¹ Guillermo Francovich, *Teatro completo II* (La Paz: Los Amigos del Libro, 1983), p. 16.

Potosí, de Arzáns y Vela, es lo mejor del libro. Bajo el pretexto de la falsificación de dinero, Francovich dramatiza el contrapunto del bien y del mal y cómo la gente manipula estos conceptos absolutos hasta otorgarles un valor relativo e inclusive intercambia sus características con el consiguiente desquiciamiento de la sociedad. *Quitacapas* es el monólogo de un joven que se ve inmiscuido en un suceso histórico. *La cabeza cortada* reproduce un episodio de la época de los tiranos bolivianos del siglo XIX. Por una equivocación trágica pierde la vida un hombre preclaro, mostrándose así la ignominia a la que se puede llegar durante los períodos del reinado del terror. *Tentación*, que fue escrita ya en 1967, es una pieza interesante que trae a mente el drama de Rodolfo Usigli *El gesticulador*. Como en la obra del mexicano, se trata de confeccionar un mito que sea más grande que la realidad para así tergiversar la historia. Pero en la pieza del boliviano se descarta tal fabricación y se opta por la verdad como fuerza generadora del cambio.

Antes de terminar este recuento del teatro boliviano urge decir unas palabras sobre el estudio mismo de dicho teatro. Hasta prácticamente el año 1979 no se había realizado un trabajo de clasificación de las obras dramáticas ni se habían hecho estudios críticos de las mejores piezas. Apenas sí se puede nombrar los artículos de Angel Salas «La literatura dramática en Bolivia» y «Ensayo de bibliografía dramática en Bolivia», ambas publicadas en *Bolivia en el primer centenario de su independencia*, en 1925. De la crítica continental sólo Willis Knapp Jones y Carlos M. Suárez Radillo le dedican someros estudios. Pero a partir de 1979, y en rápida sucesión, aparecen tres libros: *Antología del teatro boliviano*, de Porfirio Díaz Machicao, que contiene fragmentos de piezas de los siglos XIX y XX; en 1980 sale a luz *Teatro boliviano en el siglo XX*, de Mario T. Soria (luego de darnos una historia del teatro, se concentra en la vida y obra de seis dramaturgos); en 1981 se publica *Teatro boliviano contemporáneo*, de Willy Oscar Muñoz Cadima, libro que mereció el primer premio en Ensayo en el XVI Concurso Anual de Literatura «Franz Tamayo» (este estudio representa un intento serio de clasificación de la trayectoria teatral de Bolivia y contiene análisis críticos de cuatro obras). Guillermo Francovich, que reseña estos libros, deja sentado que con éstos «la historia de nuestro teatro, acerca de la cual sólo teníamos hasta ahora ideas fragmentarias e imprecisas, aparece plenamente iluminada»¹². En su análisis de estos tres libros, Francovich se percata de que sus autores, trabajando independientemente y sin tener conocimiento de la obra de los otros, se consideran como

¹² Guillermo Francovich, «La historia del teatro boliviano», en *Presencia Literaria* (16 de mayo de 1982), p. 1.

pioneros en este campo de la literatura boliviana. Lo que se requiere ahora son estudios críticos que analicen lo mejor de este teatro para que así pueda ser incorporado dentro del ámbito del teatro latinoamericano; asimismo, se necesitan nuevas ediciones de decenas de obras para rescatar este género literario que ha caído en el olvido.

CONCLUSIONES GENERALES

El teatro, más que ningún otro género literario, está íntimamente ligado al termómetro económico de un pueblo, puesto que esta literatura no sólo debe ser publicada, sino también representada, actividades casi prohibitivas en Bolivia en los últimos tiempos debido a las fluctuaciones en el mundo de los negocios. Por otra parte, los actores no pueden llegar a su profesionalización, ya que no cuentan con el apoyo económico del público. El poco capital con el que se trabaja se traduce en la falta de la utilería necesaria para escenificar obras de corte moderno, las que son representadas en teatros desesperantemente anacrónicos. Razón por la cual los espectáculos adquieren de improviso una calidad de *amateur*. De la tríada dramática —dramaturgo, actores y público—, el teatro boliviano no cuenta hoy día con un sólido número de dramaturgos que escriban asiduamente. Por ejemplo, entre una y otra obra de Calabi y de Gastón Suárez media más de una década, y ellos representan el futuro del teatro boliviano. Francovich, por su edad, quizá haya publicado su último volumen de teatro. Salmón y Botelho Gosálvez hace tiempo que abandonaron el teatro para dedicarse a otras actividades.

Por otro lado, existe un grupo de autores-directores como Eduardo Perales, David Santalla, Adolfo Mier Rivas y otros que escriben un teatro popular con bastante éxito taquillero, pero que todavía tienen por escribir la obra que les acredite como buenos dramaturgos. En conclusión, como en Bolivia prácticamente no se lee teatro, no se ha creado la necesidad de asistir a la escenificación de los textos dramáticos, con la consiguiente falta de público. El gobierno, en vez de coadyuvar en la ingrata tarea de hacer teatro, parece cohibir tal actividad al cobrar impuestos exorbitantes que merman la ínicua remuneración del artista, el que tiene que ganarse la vida en otras actividades. Si añadimos a este desolado panorama la ausencia de dramaturgos, muy bien puede afirmarse que Bolivia es un país que todavía está en busca de una expresión teatral.