

CONTENIDO

TEATRO POPULAR EN BOLIVIA

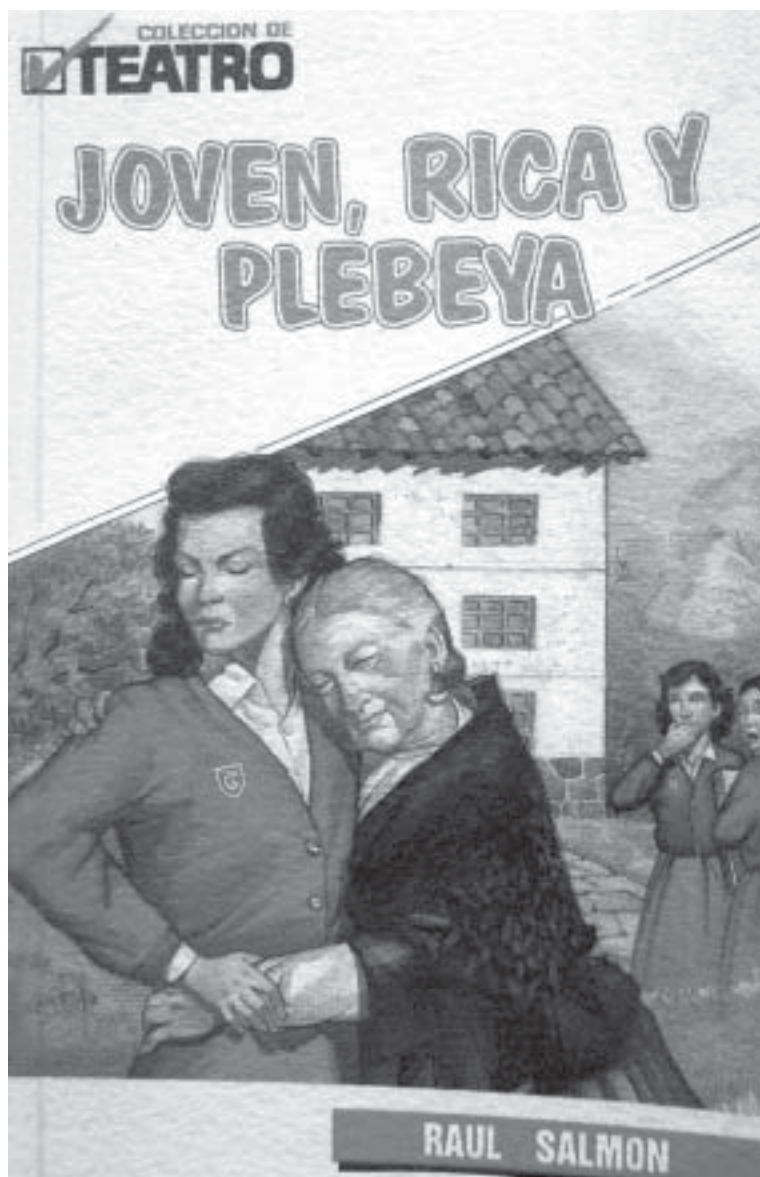
La afirmación de la identidad chola a través de la metáfora de la hija pródiga

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.

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-

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.

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.

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 Aspiazu, 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 adquiera 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 ‘Burlesques’” (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.

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.

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).

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 cholos 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), *Cerco de*

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).

¿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)

¿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.

fue la desarrollada entre Alcides Arguedas y Franz Tamayo en 1910. La tesis del primer autor es que Bolivia es un “pueblo enfermo” —el título de su libro publicado en 1909—, debido a la mezcla racial con predominio de sangre indígena. Arguedas desarrolla una tipología racial del blanco, indio y mestizo y llega a la conclusión de que, es el cholo (“tipo representativo de la casta mestiza”, 57) quien hereda los peores vicios de los blancos e indios. Así señala que:

“son los gobernantes cholos, con su manera especial de ser y concebir el progreso, quienes han retardado el movimiento de avance de la República” (62)

En este sentido, el mestizaje es la enfermedad de Bolivia, y al ser un fenómeno biológico (la raza), la contaminación no tiene “curación”. Es curioso, además, que Arguedas haya escrito la primera novela indigenista en el país. Para él, el problema no son los “pobres” indios vencidos en la Conquista, sino los mestizos que retardan el progreso y la civilización.

Si para Arguedas el mestizaje representa la fatalidad de la nación, Franz Tamayo, quien replica este libro a través de artículos de periódico compilados en *Creación de la pedagogía nacional* (1910), considera que:

“El mestizaje sería la etapa buscada y deseada a todo trance, en la evolución nacional, la última condición histórica de toda la política, de toda la enseñanza, de toda supremacía; la visión clara de la nación futura” (110)

Es interesante observar que Arguedas no distingue entre el cholo y el mestizo, pues el primero es simplemente el término peyorativo para el segundo. Sin embargo, esta casi imperceptible diferencia cholo/mestizo genera un profundo cambio simbólico —mestizaje como solución nacional, en vez de enfermedad— y permite a Franz Tamayo responder al pesimismo arguediano.²³ En este sentido, tanto cholos como indios deben ser educados —un programa pedagógico nacional, pero diferenciado según castas— para transformarse en el ideal de Tamayo, un mestizo

23. Para una interpretación diferente sobre el pensamiento de Tamayo (y su relación con Arguedas) véase Brooke Larson (1988).

que ha heredado lo mejor de ambos padres (la fuerza física del indígena, como mano de obra, y la inteligencia del blanco).²⁴

Sin embargo, el mestizo ideal de Tamayo no coincide con la mayoría de la población boliviana. En primer lugar, este proyecto nacional que parece integrador, acaba convirtiéndose en el mejor pretexto para “mestizar” a los indígenas a través de la educación: enseñarles a leer y escribir, castellanizarlos y hacerlos “inteligentes de una manera europea” (114); es decir, abandonando su propia cultura. En segundo lugar, esta exclusión no es solo de los indígenas, sino también de los mestizos de carne y hueso, aquellos que habitan en los márgenes de las ciudades, no poseen más que educación básica, se dedican al comercio informal, la servidumbre doméstica o la artesanía y mantienen elementos culturales indígenas (hablan aymara en el ámbito privado, mantienen relaciones con sus comunidades de origen, no han abandonado la vestimenta estigmatizada como indígena). Esta población que cabalga entre dos mundos, el criollo y el indígena, la ciudad y el campo, se denomina peyorativamente “chola” y desde 1970 se ha refugiado en la ciudad de El Alto, reafirmando como diferente, en vista de que no abandonó su lengua, vestimenta ni cultura pese a la discriminación.

Esta imagen excluyente del mestizo ideal se matiza en la etapa nacionalista que se inicia en la Guerra del Chaco y tiene su punto culminante durante la Revolución Nacional de 1952. El nacionalismo revolucionario retoma el “problema del indio” a la manera de un indigenismo paternalista, pero mantiene al mestizo de Tamayo como conductor de los destinos nacionales.

En la advertencia a la edición publicada en 1936, justamente después de la pérdida que sufrió Bolivia en la Guerra del Chaco, Arguedas introduce una sutil diferencia a su tesis del cuerpo patológico: el “pueblo

24. Baso esta interpretación en el trabajo de Sanjinés (2000), quien señala que el mestizo de Tamayo representa una metáfora nacional del cuerpo humano, donde la energía preexistente de la tierra se entrelaza con la inteligencia occidental. De tal manera, este cuerpo mestizo está construido por los músculos/materia del indio (energía y fuerza de trabajo) y la cabeza/mente del blanco. Así, por ejemplo, Tamayo considera que la inteligencia es aquella “a la manera europea”. De tal manera, dice del mestizo: “lo primero que el mestizo revela como heredero de sus padres blancos es la inteligencia [...] A priori el mestizo americano es inteligente, e inteligente de una manera europea (113-114)

enfermo” podría ser más bien llamado “pueblo niño”. Este desplazamiento, como el mismo Arguedas afirma, es el resultado de las opiniones vertidas por el uruguayo José Enrique Rodó sobre su libro:

Los males que usted señala [...] no son exclusivos de Bolivia; son, en su mayor parte, males hispanoamericanos; y hemos de considerarlos como transitorios y luchar contra ellos animados por la esperanza y la fe en el porvenir. Usted titula su libro: PUEBLO ENFERMO. Yo lo titularía: Pueblo niño [...] porque la primera infancia tiene enfermedades propias y peculiares, cuyo más eficaz remedio radica en la propia fuerza de la vida [...] para saltar sobre los obstáculos que se le oponen (José Rodó en ‘epístola confidencial’ a Arguedas, citado en: “Advertencia de la tercera edición”, *Pueblo Enfermo*, ix y portada).

Arguedas, conmovido por el nacionalismo gestado en este período, no tiene muchos problemas en convertir su pueblo enfermo en el pueblo niño de Rodó²⁵ y, así, reinscribir la inevitabilidad del progreso, la maduración que implica la modernidad. Los pueblos niños, por naturaleza, deben alcanzar su completo desarrollo; alcanzar la civilización es solo cuestión de tiempo.

La concepción de pueblo niño, que requiere del Estado para educarse (léase “civilizarse”) se mantiene intocable durante la Revolución. Así, Frank Anaya, líder del Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR), en una monografía presentada a la Comisión de Reforma Agraria, señala:

Las nacionalidades indígenas son primitivas; tienen idioma, pero carecen de literatura; tienen cultura, pero carecen de civilización. Así como los niños no pueden ser forzados a convertirse en adultos, la nación india tiene que desarrollarse con un ritmo [...] (citado por Ovando Sanz, en: Barragán, 1992:20).

Aunque a través de la Revolución del 52 se obtuvieron reivindicaciones populares importantes como el voto universal y la reforma agraria, el “problema del indio” aún se pretende solucionar forzándolo a “madurar”,

25. Parte de cita de Arguedas que transcribo se presenta en la portada de *Pueblo Enfermo*, publicada después de la Guerra del Chaco, y es explicada con mayor detalle en la “Advertencia a la tercera edición”.

convirtiéndolo en mestizo, a través de su ciudadanización (educación, servicio militar obligatorio, sindicalización, etc.) Entonces el indio dejó de ser indio, en el discurso oficial, para llamarse campesino.

Así como el estado paternalista del 52 convirtió al indio en campesino, impuso sobre él al mestizo (esta vez denominado proletario) como su conductor y, en última instancia, el llamado a realizar la nación. Como se observa, la ideología marxista utilizada por la élite nacionalista simplemente reprodujo, bajo un nuevo discurso, el mestizaje imaginado por Tamayo.

Para el nacionalismo de este período el mestizo era la condición de la modernidad boliviana; es decir, la posibilidad de superar la estructura social de castas, el colonialismo. El mestizo ideal fue, entre 1952 y 1985, el proletario (igualmente ideal). De tal manera, por ejemplo, el principal órgano de expresión política popular (la Central Obrera Boliviana) tenía como vanguardia al proletariado, ningún otro representante político —un campesino— podía (ni aún hoy puede) asumir su dirección.

El proletario también representaba el sueño tamayano del mestizo: urbano, castellanizado, educado en la civilización (esta vez la marxista) y depositario de la energía nacional/natural. El mestizo-proletario fue, pues, la posibilidad de “madurar” al pueblo niño y la elite del nacionalismo revolucionario el destinado a llevar adelante esta maduración ya que la oligarquía minera y terrateniente había fracasado en este cometido.

Sin embargo, esta imagen del proletario como vanguardia nacional tenía su lado oscuro, pues en el discurso se sublimó al mestizo ideal, mientras se barbarizaba al cholo de carne y hueso.

La novela del optimismo nacionalista

Es bajo el contexto político e ideológico que he descrito que aparece *La niña de sus ojos* (1948), novela fundadora de este proyecto nacional mestizo. Me interesa presentar el argumento de esta novela nacional²⁶ porque el conflicto central (el conflicto de castas producido por una

26. *La niña de sus ojos* es una novela “fundacional” en el sentido que Doris Sommer da al término: a) se enseña en las escuelas públicas y privadas de todo el país a partir de 1953 y b) su autor, Antonio Díaz Villamil, desempeña funciones públicas como director de educación.

“hija de chola” que quiere convertirse en señorita) es idéntico al de las obras de teatro popular “costumbristas”, aunque se diferencia en el desenlace; es decir, en el planteamiento del proyecto nacional que contrasta con otro proyecto más autónomo; asimismo porque el manuscrito original de la obra se escribió en forma de guión de teatro; sin embargo, el autor decidió reescribirla y publicarla en el formato de novela.²⁷

La niña de sus ojos es la historia de Domy (Domitila), la hija de una chola adinerada que es llevada desde pequeña a un internado de monjas para que se eduque y se “convierta en gente”. La niña vive doce años en el internado de señoritas (criollas), ocultando su origen y despreciando a sus padres por sus maneras “grotescas y bárbaras”. Al cabo del internado se enamora de un joven criollo que corresponde a su amor, pero que al enterarse de su origen la rechaza por el prejuicio social. Domy tiene que volver a su hogar, pero se siente tan ajena al mundo cholo que se enferma. Entonces, aparece un médico también criollo, pero que ha estudiado en Europa y que tiene ideas más progresistas (marxistas) que la oligarquía boliviana. Este galán cura su alma y ambos se van a una comunidad rural donde Domy decide emprender una nueva vida educando a los “indiecitos” que la veneran.

A pesar de que el primer romance fracasa debido al origen plebeyo de la protagonista, Domy se enamora de nuevo con un desenlace feliz, aunque alejado del espacio principal de la novela, la ciudad de La Paz. La protagonista, entonces, debe realizarse como madre de la patria en la comunidad rural, lejos del mundo criollo que la rechaza y del hogar cholo que enferma su alma cultivada.²⁸

Por el momento puedo sacar dos conclusiones sobre esta obra. Primero, *La niña de sus ojos* es la historia exitosa de una “birlocha” (hija de chola con vestimenta de ‘señorita’) que se convierte en mestiza. Ella ha dejado de ser chola porque no puede vivir en ese mundo, y tam-

27. Antonio Díaz Villamil es considerado como un importante exponente del movimiento teatral boliviano de “la generación de 1920” (véase Soria y Muñoz Cadima). El dato de que el manuscrito original de *La niña de sus ojos* fue una obra de teatro se detalla en Soria, 1980:139.

28. Esta idea de “madre de la patria” está planteada en Marcia Stephenson, *Modernity and Gender in Andean Bolivia* (1999). Según esta autora, Domy es la madre de la nación, pues en la narrativa se van deslegitimando las otras madres (la criolla y la chola).

poco es criolla porque la han rechazado; sin embargo, la protagonista se da cuenta que es moralmente superior a los criollos (no tiene los vicios de engaño, apuestas, despilfarro). Por tanto, Domy representa la nación mestiza de Tamayo, transformada de “chola grotesca” en mestiza delicada y cultivada gracias a la educación. Sin embargo, la educación no basta para convertirla en símbolo de la nación futura, aún requiere la salvación del pretendiente de izquierda.

En este sentido, la novela es un romance nacional que cumple con la relación de *eros* y *polis* (Sommer). La unión fallida con el joven criollo solo sirve para descartar a este potencial esposo y padre de la nación por ser incapaz de superar los prejuicios sociales en nombre del amor. La decepción de la joven nación (que representa la decepción de la sociedad con respecto al Estado oligárquico después de la Guerra del Chaco) se “cura” cuando el nuevo candidato aparece. La nación tiene futuro —se salva de la muerte por asco en el hogar cholo— si existe una elite capaz de amarla a pesar de su origen, esta es la burguesía que obtiene el poder estatal después de la Revolución de 1952.

Como se observa, esta novela narra el rol histórico que la nueva dirigencia política —criolla, pero progresista— debe asumir para encaminar a la nación, a la niña de sus ojos. Considero que la audiencia fundamental de la obra es la vanguardia de la revolución; la nación necesita una elite que la acepte mestiza (con un origen “plebeyo”, pero civilizada por la escuela) y la salve del desprecio del aristócrata criollo, pero también de la vulgaridad chola. Es debido a esta audiencia que sospecho que su autor, Antonio Díaz Villamil, decidió publicar esta narración como novela y no como obra de teatro. Villamil publicó la novela para una dirigencia imaginándose como conductora de los destinos nacionales o aún reivindicando su propio mestizaje frente a la oligarquía criolla. Así, esta legitimación de la burguesía corresponde exactamente con el postulado central del nacionalismo revolucionario: la nación contra la antinación (Luis Antezana, 1983). En este sentido, la oligarquía es la antinación que se debe eliminar a través de la unión de los demás sectores. Así, Carlos Montenegro, en *Nacionalismo y colonización*, obra clave de este período, señala:

Cholos, indios y blancos [constituyen] la bolivianidad reanimada por la certeza del peligro que amaga su existencia (180).

Un proyecto nacional es totalizador, en el sentido que requiere legitimarse bajo la exclusión del “enemigo”, la antinación. Es más, este discurso interpela la alianza de los diferentes grupos sociales (cholos, indios, blancos) bajo este fin común: tomar el Estado. Sin embargo, el sector que ha tomado el poder, la burguesía, una vez legitimada excluye a los miembros de esa alianza para mantenerse sola en el control político.

De tal manera, en *La niña de sus ojos*, los padres cholos carecen de agencia, salvo aquella de entregar a su hija para que la escuela de monjas reemplace su rol paterno y proveer la manutención económica. Por otra parte, los escenarios de narración son la escuela, el hogar de una familia criolla o la comunidad rural; cuando aparece la casa chola, el objetivo es generar rechazo y hasta repulsión: Domy, la protagonista, busca durante toda la novela escapar de ese oscuro origen y lo consigue, una vez enamorada no se menciona más el hogar cholo, desaparece del espacio discursivo de la novela y también del proyecto estatal nacional.

Esta exclusión de lo cholo a través de su barbarización es otro indicio que me hace pensar que Villamil decidió publicar su obra como novela y no teatro, sino ¿cómo dirigir este discurso de lo “cholo grotesco” a un público popular que seguramente se identificará con la familia chola que Domy detesta?

La niña de sus ojos y el corpus de teatro popular que analizo a continuación comparten la misma temática: la hija de chola que quiere convertirse en señorita; sin embargo, la construcción de los personajes cholos y la resolución de las historias difiere profundamente de esta novela nacional. Las obras de teatro son diferentes porque niegan el rol pasivo asignado a lo cholo y la aculturación que el mestizaje les exige (abandonar a la madre chola) pero, sobre todo, difieren porque no construyen un proyecto en oposición al anterior; es decir, no invierten un nacionalismo hegemónico a otro subalterno.

La madre chola y la metáfora de la hija pródiga

El personaje que encarna la diferencia entre *La niña de sus ojos* y las obras de teatro popular es la madre chola. En ambas narrativas, esta madre chola representa la cultura indígena, la marca colonial que la joven hija rechaza, esconde, niega, pero que en un caso (la novela y el

proyecto nacionalista) desaparece sin resolución, mientras que en el otro (teatro popular) prevalece afirmándose.

En el proyecto nacionalista, el romance y matrimonio entre la mestiza aculturada y el intelectual criollo constituyen la fundación de la nación. Sin embargo, el lazo erótico (el matrimonio, la ley) de la mestiza con la vanguardia revolucionaria solo es posible cuando la nación niega su origen: lo cholo. Para realizarse, el deseo erótico heterosexual y entre castas exige romper la relación filial entre madre e hija; es decir, exige el abandono del hogar de origen. Sin embargo, planteo que este proyecto nacional coexiste con otros proyectos colectivos que lo niegan al afirmarse en el retorno al hogar cholo y la consolidación del amor filial entre madre e hija. En este sentido, el teatro popular es una expresión de este proyecto de afirmación de la identidad cultural chola a través de la metáfora de la hija pródiga.

Las obras de teatro de Raúl Salmón y Juan Barrera siempre implican el retorno al hogar cholo. El conflicto central de estas historias se plantea cuando la hija de chola, por su juventud e inexperiencia, se deja cautivar por el mundo criollo y decide abandonar el hogar cholo fugándose con el galán criollo contra la voluntad o aún el desconocimiento de la madre. Sin embargo, estas uniones siempre fracasan porque la protagonista se da cuenta que su amante criollo no se casará con ella y solo buscaba engañarla. La falsedad de la alianza con el mundo criollo convence a la mestiza de volver al hogar donde su madre la espera y perdona sus “pecados” (el abandono del hogar, la vuelta con un hijo sin padre, el dolor que le causó). La protagonista, entonces, no solo se da cuenta de su error, sino que reafirma su identidad cultural chola. La posibilidad de este retorno se presenta cuando la madre perdona a la “hija pródiga” y se produce la reconciliación y el final feliz de las obras de teatro popular. ¿Cómo interpretar este final feliz, de reconciliación? ¿Qué nos está diciendo este retorno al hogar, impensable para el proyecto nacional? ¿Cuáles son las consecuencias de evidenciar la falsedad de la alianza con el sector criollo oligarca? ¿Por qué esta “falsedad” del Estado oligarca no es suplida, como sucede con *La niña de sus ojos*, con el héroe de la revolución nacional o con otra figura masculina fuerte? Finalmente, si estas historias rechazan un discurso nacional que las excluye o les propone inclusión a costa de ocultar y rechazar la cultura chola, ¿qué nos están expresando? ¿Son proyectos “nacionales” que buscan el poder del Estado

o, más bien, su articulación a través de la figura de la madre lo que podría hacer pensar en movimientos autónomos al poder estatal, a la política de partidos y a la construcción nacional, en el sentido no de aislarse de ellos o negarlos, sino simplemente de coexistir con ellos, reclamando espacios autónomos de identidad y de vida?

A continuación desarrollo la temática de las obras de teatro popular en a) la imagen de la madre chola, b) la falsedad de la alianza criolla y c) la ridiculización de la nación mestiza. En algunos casos vuelvo a la novela *La niña de sus ojos* para contrastar los discursos.

La niña de sus ojos lleva ese título porque la condición de éxito del proyecto nacional planteado ahí es la autonegación de lo cholo. De tal manera, la novela comienza por la renuncia de los padres de Domy (la protagonista) a educarla, entregándola al colegio de señoritas para que se “haga gente”. Saturnina, la madre chola de Domy renuncia a ser madre:

Mamita de Remedios. A vos te entrego a mi “chiquitita”. Si las polleras de su madre le han de perjudicar para que sea una señorita, Vos, Mama, tienes que ser su madre (86)

Entregar a su hija al colegio religioso de señoritas (la alusión a la Virgen de los Remedios) significa claudicar su rol materno debido a la idolatría que siente por “la niña de sus ojos”; este es el sacrificio requerido para el éxito de la nación mestiza. Si la madre chola retuviera a su hija, sus polleras la perjudicarían; en cambio, con su renuncia lo único que le queda es mirarla de lejos (no va a la escuela para no avergonzar a Domy) y trabajar “como mula” para asegurar su manutención económica.

Domy se ve obligada a volver al hogar cholo cuando su romance con el joven criollo se rompe por su origen plebeyo. Sin embargo, este retorno momentáneo (hasta que el nuevo candidato la cura y salva), solo le produce asco y repugnancia hacia su madre:

La madre siguió aproximándose para lo cual buscaba apoyo en los muebles, mientras que su cara, idiotizada por el alcohol, defraudaba con el gesto su cariño maternal, llegando a lo sumo a traducir una sonrisa que apenas era de cinismo e instinto animal.

— Bien, mamá. Ahora sería bueno que te fueras a la cama —añadió Domy levantándose del lecho, venciendo su repugnancia para acudir a ayudar a mantener el escaso equilibrio de su madre (122-123).

Y poco después:

Pero, al sentirse a sí misma pronunciar la palabra “mamá”, la encontró inadecuada, porque hubiera querido a esa invocación tierna de su cariño correspondiera no una mirada y un gesto de tan ingenuos y plebeyos como los de aquella chola que estaba en su vera, sino una dama distinguida, una matrona dulce, inteligente, apta para acogerla y comprenderla tal como correspondiera a las inmensas y exquisitas delicadezas de su corazón (185-186).

Esta descripción de la madre chola como un ser grotesco y bestial (no humano) demuestra que la nación boliviana concebida en el siglo XX (desde Tamayo hasta la Revolución de 1952) se construye en la farsa colonial de alabar lo mestizo (como ideal) mientras se niega y condena lo cholo. Es por eso que este proyecto no solo se detiene en exigir la aculturación del mestizo (a través de la educación), sino que también requiere el sacrificio cholo de autoexcluirse culturalmente de la nación y, además, proveerla económicamente, ser la fuerza de trabajo.

Sin embargo, este mundo cholo a pesar de seguir siendo la fuerza económica urbana más importante (en el área de servicios y comercio informal, que es ilegal) afirma cada día su identidad cultural. ¿Cómo explicar sino que, pese a toda la discriminación racial que estigmatiza la pollera, las mujeres en La Paz y El Alto decidan ser cholos? ¿Por qué no hay más mestizas como Domy y sí más “cholos”? Considero que el simple hecho de ver una chola andando por las calles es ver la cotidiana voluntad de afirmación cultural, pese al Estado, pese a la nación, pese al colonialismo.

La madre chola, en el teatro popular, no es solamente la depositaria de la fuerza de trabajo, sino un ser con agencia que condena al mundo criollo por el que su hija se deja tentar. En *Joven, rica y plebeya*, Faustina que, como en *La niña de sus ojos*, llevó a su hija a una escuela de señoritas, le reclama el cambio de nombre de María a Mary (como pasa en la novela, de Domitila a Domy):

Faustina.— ¿Qué cosa? ¡Wa! Te han cambiau tamién de nombre en el colegio? Mariya creyo'ps que teh hemos hecho bautizar [...] (Salmón 1999: 38).

En el teatro popular, la madre chola no solo asume su rol materno, sino que reivindica el uso de la pollera, como se observa en estas dos citas de *La birlocha de la esquina*:

Madre: A mi, tamién me tentaba el diablo cuando era jovencita, pa que me quite pollera y me ponga vestido, pero mi magre a tajlli limpio me ponía en mi lugar cuando yo teniya esas pretensiones (Salmón 1995:11).
Madre: ¿Queps tiene una pollera? ¿Es hedionda? ¿Contagia? Porque es chola tu magre. ¿O te has olvidado? (13)

La madre aquí no pretende autonegarse para ver a su hija convertida en una mestiza, sino que defiende su identidad contra “las tentaciones del diablo”, la juventud e inexperiencia, el estigma social de la pollera, los engaños del mundo criollo.

La cultura nacional requiere articularse hegemónicamente, para ello interpela la lealtad de diferentes sectores sociales. El proyecto nacional del 52, como he desarrollado, se base en la lealtad de la madre chola, quien asume el rol histórico que le asigna la nación: ser la fuerza económica y autonegarse como generadora de cultura. A nombre del sacrificio por la nación, ella renuncia a ser madre para que su hija pueda tener un futuro mejor. Las madres cholas del teatro popular, en cambio, rompen esta lealtad esperada y, además, la condenan como traición. En este sentido, el sacrificio que le asigna la cultura nacional se niega y tergiversa radicalmente: es ahora la madre chola quien exige la lealtad de su hija. En *Joven, rica y plebeya*, Mary, la mestiza, se da cuenta de su error y llega a la madre, Faustina, suplicando:

Mary: ¡Mamita! ¡Mamita! ¡Perdón!

Faustina: (sin contenerse) Hija, kolila, wawa. ¿Qué'sps tey hecho pa que me hagas esto? ¿No has pensado en la pena de tu magre? ¡Wawa! ¡Paloma!

Mary: Cállate mamita y perdóname ¿quieres? Soy una mala hija. ¿Me perdonas, mamacita, me perdonas?

Faustina: ¿Y cuál'ps es esa *magre que no perdona a su hija por más que le coma su propia carne*, ja?

Mary: Estoy ahora a tu lado mamita (70-71, mi énfasis)

La madre perdona a su hija “por más que le coma su propia carne”. ¿Cómo interpretar esta radical respuesta que enfatiza aún más el acto de perdón? La madre chola identifica el abandono de la hija como una traición tan intensa que pone en riesgo su propio cuerpo; comer la propia carne implica un acto de canibalismo en el seno del hogar. Creo que se puede interpretar esta frase como una negación visceral de la madre chola al mundo criollo al cual su hija se unió, traicionándola.

El mestizo de Tamayo (cuerpo indígena y mente europea) se realiza devorando su propia carne, su cultura y origen. El mundo criollo observa como grotesco y bestial al cholo pero le extrae su fuerza física. Si un mestizo, nacido y criado en el mundo cholo hace lo mismo, comete una peor traición, pues devora no a un ser ajeno sino a su propia madre, a su propia cultura. La respuesta de esta madre chola evidencia que la cultura chola califica el proyecto de la nación mestiza como un acto de canibalismo, de violencia visceral y, si parte de los propios cholos, el canibalismo se intensifica porque no proviene de afuera, sino que es una traición desde “dentro”, desde el hogar, desde la cultura que amamanta, que da vida. Sin embargo, la madre antepone el perdón y, así, la reconciliación de los lazos culturales que la nación buscó romper.

De esta manera, el perdón viene unido al mensaje ejemplar de las obras. Descubrir la falsedad del mundo criollo es doloroso, trae niños sin padres y sufrimiento a quienes se dejan tentar y a la comunidad chola en general. Pareciera que estas obras intentan evitar este sufrimiento al alertar a los jóvenes de su error. La obra *Miss Chijini* es interesante en este sentido moralizador. Juana, la mestiza, se deja engañar por Tito, el joven criollo y, posteriormente, esta acaba embarazada. Para salvar la situación, Tito idea un matrimonio falso, engañando una vez más a “esas cholas” y casándose luego con su prometida oficial, una señorita con dinero. Cuando Juana se da cuenta de su engaño lo encara señalando la “burla”: “Sips, las cholas y las birlochas somos pa ustedes el pueblo, cuando nos necesitan [...] Y después somos barro ¿no?” (Salmón 1998:95).

El motivo central de estas obras no se concentra en sustituir al pretendiente criollo (sea oligarca o burgués) por otro cholo, pues no se trata de invertir el poder estatal a su favor; la motivación principal es advertir a las jóvenes inexpertas de los “pecados del diablo”, de la falsedad de la alianza con los criollos, de la traición que supone aculturarse y negar el origen. El tema central es, entonces, la parábola de la hija pródiga.

La experiencia de la protagonista, la hija que se deja “tentar” y solo obtiene sufrimientos, entonces, se convierte en la moraleja de las obras. Tras el descubrimiento de estas “tentaciones” se ejemplifica las desgracias que trae pretender “ser lo que no se es”:

Carmen: Es mejor ser siempre una persona auténtica a fingir ser algo que no se es, que no se podrá (Barrera, *Me avergüenzan tus polleras*, 1998:78).

Ser una persona auténtica se transforma en reafirmar la identidad cultural propia. En *La birlocha de la esquina*, cuya última presentación fue en agosto de 2001, la protagonista que también se llama Domy, como en *La niña de sus ojos*, y que dejó la pollera para optar por el vestido, señala al final de la obra:

Domy: (Secándose las lágrimas) Mamita... Creyo... Creyo que para evitarnos más rabias, voy a volverme a poner pollera y dejar de ser una birlocha entrajada (Abraza a su madre fuertemente y llora, mientras lentamente va cayendo el telón).

Esta decisión aún dubitativa (creo... creo) de ponerse la pollera, se convierte en afirmación contundente de orgullo cuando, en 1998, Juan Barrera escribe *Me avergüenzan tus polleras: Un humilde origen para una amarga realidad*:

Graciela: ¿Sabes...? ella, esta mujer de pueblo que viste pollera, esta mujer simple...es mi madre, lo entiendes, mi madre, lo ves. [...] Esta es la verdad que debí aceptar, enorgulleciéndome por ser hija de una mujer de pollera (167-168)

El ciclo se ha cerrado. La hija pródiga ha vuelto al hogar, aprendiendo su lección. No importa ya el estigma social; la violencia colonial ya no es

capaz de hacerla negar a su madre, porque ella es su madre, ella es chola. La identificación está completa.

La cultura chola se afirma *pese al Estado*, no *en contra* de él. En algún momento señalé mis sospechas sobre interpretar el teatro popular como un “nacionalismo subalterno”. A esta altura de mi análisis considero que la metáfora de la hija pródiga que articula la identidad cultural chola no es un proyecto nacional, ni siquiera uno subalterno. Esto no quiere decir que las piezas de teatro popular no reproduzcan, inviertan o tergiversen imágenes de la narrativa nacional, pues lo hacen y mucho; sin embargo, su apuesta es diferente, es sobrevivir pese al Estado y la nación que este proyecta, es buscar un espacio de vida autónomo dentro del Estado. Por otra parte, creo que esta posibilidad de reivindicarse culturalmente dentro del discurso del estado nacional (Tamayo, Antonio Díaz Villamil, Carlos Montenegro y finalmente el período de la Revolución) solo se puede explicar porque los excluidos de la república criolla tienen una larga experiencia de coexistir en una república ajena (la experiencia con el Estado colonial español) sin identificarse con ella. Estos sujetos habitan las ciudades, sobreviven de actividades muchas veces ilegales (el contrabando), van a la escuela pública y votan en las elecciones, pero su núcleo de articulación colectiva es ajeno al de la ciudadanía o la nacionalidad. Su forma de ser bolivianos está cargada de desconfianza, “se saben” excluidos pese a los discursos que parecen integrarlos.

Este “pese al Estado”, esta búsqueda de un espacio propio al interior del Estado, se repite con más fuerza en la caracterización de las figuras masculinas del teatro popular: el galán criollo y el tinterillo mestizo.

La “tragedia” del descubrimiento de la falsedad criolla, sea oligarca o burguesa pues no se establecen diferencias, se convierte en comedia burlona. El personaje criollo solo logra engañar a la protagonista mestiza, la audiencia conoce de antemano el engaño en vista de que los criollos delatan sus intenciones ante el público sin que se entere la protagonista. En *Miss Chijini*, por ejemplo, un amigo del galán criollo comenta respecto a la casa de vecindad que alquilan los cholos: “Este bulín (prostíbulo) está macanudo para hacer programas. Podemos estar comenzando con las dos birlochas, hermano” (27). Es decir, la audiencia tiene claro que el criollo solo pretende divertirse con la mestiza, tenerla como una prosti-

tuta.²⁹ Entonces, el suspenso de las obras se crea sobre la expectativa de la audiencia de que la birlocha se de cuenta de su error antes de que sea tarde.

Al iniciar el ensayo, señalaba el desencuentro entre la crítica letrada y el público del teatro popular. La escenificación de estas obras apela a la complicidad de un mundo cholo que desconfía del proyecto letrado. La crítica literaria ve a estas piezas como “populacheras” porque generan sentidos colectivos ajenos y hasta incompatibles con su visión hegemónica de la nación y la literatura. Sin embargo, su éxito se debe a que consolidan y recrean una comunidad imaginada chola, autónoma a la criolla. El público asiste a estas representaciones para verse a sí mismo, para “reconocerse” públicamente con otros como ellos que sienten el conflicto de reivindicarse cholos en una sociedad colonial. Este discurso, además, refuerza la posibilidad de reafirmar la identidad cultural por encima, superando el proyecto nacional que los excluye.

Sin embargo, “superar” el proyecto nacional no significa proyectar otra nación; así, es interesante observar la ausencia o el carácter secundario de personajes masculinos que compensen la decepción amorosa de la protagonista al proponerse como nuevos candidatos. Por tanto, las narrativas no pretenden construir un orden donde cada sujeto colectivo tenga una misión para la realización de la nación; es decir, no es un discurso totalizador que pretende invertir las relaciones de poder o imponer su visión. Las obras, al ser comedias, ridiculizan y en última instancia deslegitiman la nación oficial, sin proponer un proyecto político contestatario. Sin embargo, este hecho no les quita agencia sino que las convierte en una expresión política más radical: construir identidades ajenas al discurso oficial estatal.

29. La imagen de la chola o birlocha como prostituta no es nueva, sino que fue construida por la literatura criolla desde inicios del siglo XX. Las noveles costumbristas de Armando Chirveches (1881-1926), Alcides Arguedas (1879-1946), la Miskkisimi, cuento de Adolfo Costa Du Rels (1891-1980) y otras narran a la chola como sexualmente insaciable desde su rol de empleada doméstica y como acumuladora de riqueza en negocios de chicherías y picanterías, intercambiando favores sexuales por regalos de sus amantes criollos. Sin embargo, considero que la novela que describe con mayor intensidad la imagen de “promiscuidad y arribismo” de la chola es la de Enrique Finot (1891-1952), *El cholo Portales* (1926).

La risa que produce el teatro popular no pretende destruir la cultura nacional o sustituirla, simplemente se mofa de ella y, de esta forma, advierte sobre los peligros de integrarse a ella, porque ello significa ser engañado nuevamente. Un elemento importante para desacralizar el Estado es la figura del gracioso. Todas estas obras poseen este personaje, pero no cómo el gracioso del Siglo de Oro, aquel irreverente cuya ignorancia le permite ver lo que los otros no ven. El gracioso del teatro popular boliviano es el mestizo de Tamayo: un excholo letrado y sumiso al Estado y al proyecto nacional y pretencioso ante los cholos. La figura de este gracioso es grotesca, se lo presenta como un tinterillo (abogado) oportunista y a veces padrino de los cholos, que pese a negar su origen (con un lenguaje grandilocuente y el énfasis en sus títulos académicos), no puede esconder lo que es, un “cholo” aprovechador.

Este gracioso aprovecha su vínculo entre las dos culturas (origen “plebeyo” y formación letrada) para tomar ventaja económica de ambos, aunque mantiene una alianza con la élite (muchas veces arruinada, “manteniendo apariencias”) con el objetivo de timar a los cholos que suelen tener mejor situación económica por su trabajo y vida no ostentosa. Su relación con los criollos es, entonces, notoriamente sumisa:

Dr. Calancha: Se puede ejem... con permiso, permítame presentarle mis respetos, señorita Gabriela (besa la mano), lo mismo a usted, mis sinceros respetos señor don Ramiro (ademán de besarle la mano)

Ramiro (molesto): Déjese de estupideces y zalamerías Calancha (*Me avergüenzan tus polleras*, 47)

Esta sumisión viene acompañada de una actitud ceremoniosa hasta el ridículo. En el teatro popular el apellido, los títulos y conocimientos del tinterillo son motivo de burla, todos —criollos y cholos— le cambian el nombre, aunque él repita insistentemente el nombre correcto, que suele ser forzado y artificial, adquirido cuando se accedió a la cultura letrada:

Dr. Calancha: De la Calancha... Doctor Mamerto Casimiro De la Calancha si me hace el favor, elaque... digo.... he aquí el informe señorita (50)

A pesar del rimbombante nombre, el lenguaje de este personaje delata su origen no criollo —la mención a “elaque” en vez de he aquí—. Las hue-

llas de su origen se entremezclan con una forzada actitud de “hablar en difícil”, de expresar constantemente su formación letrada. Su lenguaje, entonces, es enrevesado, lleno de grandilocuencias, pero también dudas y deformaciones:

Padrino: Como le había manifestado en forma telefónica, haciendo uso de ese pequeño aparato llamado teléfono, que gracias a la inventiva de un ilustre ciudadano americano apellidado... de apellido... de apellido (*Joven, rica y plebeya*, 48)

Dr. Calancha: Usted entendió mal señor don Ramiro, dije whisky on ti rock y eso quiere decir sin hielo, claro en inglés, idioma que sólo hablamos algunos abogados que conocemos el mundo... (*Me avergüenzan tus polleras*, 50)

Considero que la figura del tinterillo —totalmente ausente en la novela de Villamil— constituye una crítica de esta literatura hacia quienes rechazan su origen para escalar socialmente. Sin embargo, es una crítica burlesca porque la audiencia sabe que el tinterillo no escapa del estigma social colonial.

El teatro popular no sublima ningún actor ni simboliza nada (no reduce el significado del signo a un solo significante), y en este sentido, no comparte el marco discursivo de la nación o de la modernidad. Su propuesta no es destruir o reemplazar al Estado, es poder seguir coexistiendo en él, de una manera autónoma. En este sentido, quiero cerrar el análisis de las obras con la afirmación final de *Miss Chijini*:

Maxcicho: ¡Que te sirva de escarmiento: *nosotros debemos pertenecer-nos a nosotros mismos!* ¡Mirar un corazón ajeno es estar soñando, Juanita! Pedile perdón a Dios por tu pecado³⁰... (98, énfasis de la autora)

30. Un indicio que podría generar otras vías de interpretación es la relación de esta metáfora con imágenes religiosas. ¿Por qué en el teatro popular se emplean constantemente términos como “tentación del diablo”, “pecados”, “perdón”, “comer la carne” (con un sentido católico de la eucaristía)? La relación entre religión y drama fue muy importante en la etapa colonial, la iglesia católica empleó desde su llegada el drama religioso (autos de natividad pastorelas y autos sacramentales) como su principal medio de evangelización masiva, pues el drama podía superar el analfabetismo e, incluso, la diferencia de lenguas en la colonia temprana. Por otra parte, las crónicas dan cuenta de la popularidad de estos dramas en el Corpus Chris-

La frase final “pertenece a nosotros mismos” representa la autonomía que he enfatizado. Las obras de teatro popular se fundamentan en la supervivencia de larga data de una identidad colectiva indígena y chola, *pese a* los turnos en el poder estatal de oligarcas, burgueses, populistas y neoliberales.

Este increíble fenómeno de afirmación cultural chola, expresado en el teatro popular, nos muestra que hemos tomado al Estado-nación como único espacio discursivo posible y hemos perdido de vista otros horizontes de imaginación colectiva, de narración y de articulación de identidades culturales. El Estado, para la gente de a pie, para las personas representadas en el escenario, no llega a imponer su forma de existir en el mundo, su relación con los demás, sus lealtades (su hegemonía). El Estado-nación se convierte así en un escenario ajeno, que provoca desconfianza, extrañeza y con el cual hay que aprender a convivir donde sea imprescindible (la ley, las elecciones, la educación) pero reivindicando otras instancias, otros mundos de vida, de reafirmación cultural y estética ajenas a la institución oficial.

Sin embargo, queda una pregunta para la que lanzo dos respuestas posibles, ¿por qué si hablo de autonomía frente al Estado, estas obras se escriben en el más intenso período de construcción nacional, 1940 a 1952? En primer lugar, estas obras de teatro —así como la novela *La niña de sus ojos*— son respuestas de sus autores a esta década de convulsión social, de nuevas corrientes de pensamiento de izquierda y por tanto de reivindicación de sectores sociales postergados, entre ellos el

ti o durante los festejos para recibir nuevas autoridades españolas. Así es fascinante el hecho de que tres dramas religiosos coloniales escritos en quechua (de los pocos encontrados) tengan el mismo tema: la parábola del hijo pródigo. *Uscar Paucar, El rico más pobre y El hijo pródigo* son dramas quechuas escritos en el siglo XVII y XVIII posiblemente, y narran la historia de un Inca que es pobre y que se deja tentar con el diablo que le ofrece riquezas. El inca empobrecido firma el contrato con el diablo, pero se da cuenta de su error y es salvado por la Virgen, la madre de todos, que perdona sus pecados. Estas historias desplazan al padre de la parábola bíblica del hijo pródigo por la madre, la Virgen de Copacabana.

Como se observa, en ambos casos es la madre quien cierra el ciclo narrativo a través de su perdón, aunque aquí cabe una diferencia importante: la virgen intercede ante dios, mientras que en la narrativa popular no llega a aparecer la figura del estado ante el que la madre chola puede interceder. Sin embargo, las semejanzas son sugerentes.

sector cholo. Sin embargo, el hecho de que la novela se consagre oficialmente mientras que las obras de teatro sean excluidas manifiesta la cristalización de un proyecto nacional que asume la participación chola como soporte económico exigiendo, al mismo tiempo, su negación cultural.

En segundo lugar, tras este estudio he llegado a la conclusión de que el análisis literario hecho aquí pone un límite a la interpretación del fenómeno cholo; es decir, no logra explicar por qué son los cholos un sector social que amerite narraciones literarias específicas desde principios del siglo XX y no antes, y que emerjan con tanta fuerza en la etapa estudiada en estas páginas. En este sentido, la investigación histórica que estoy realizando por ahora deja pistas preliminares para abordar el tema desde otra aproximación.

A diferencia de la tesis del cholo como artesano —o “esencialmente subalterno”— en los estudios contemporáneos sobre el tema,³¹ desde fines del siglo XIX este sector coopta espacios en la burocracia y el comercio reemplazando de alguna manera el rol que tenía la elite indígena en la etapa colonial: ser intermediarios entre el Estado y las comunidades indígenas (Harris, 1995). El miedo a los levantamientos indígenas que marcan al estado criollo desde su fundación y que desplaza a la elite indígena por una mestiza, el caudillismo de la primera etapa republicana que permite el ascenso mestizo por vía militar, el crecimiento de la burocracia provincial, la desarticulación de las comunidades indígenas desde 1876 en la que los mestizos también se benefician de la venta de tierras comunitarias, etc., son situaciones que potencian la acumulación económica de los mestizos y cholos. Esta incómoda presencia chola en las ciudades, especialmente La Paz, es ya visible para el siglo XX, situación que hace que la literatura criolla desarrolle un discurso “anticholo” entre 1900 y 1930.

Ya para la etapa de estudio en este ensayo, es probable que los grupos cholos de artesanos (nutridos de la experiencia sindical anar-

31. Ver Ineke Dibbits y otras, *Polleras libertarias. Federación Obrera Femenina, 1927-1965* (1989), Ana Cecilia Wadsworth y Ineke Dibbits, *Agitadoras de buen gusto. Historia del Sindicato de Culinarias 1935-1958* (1989), Ximena Medinaceli, *Alternando la rutina. Mujeres en las ciudades de Bolivia 1920-1930* (1989), Silvia Rivera Cusicanqui, *Bircholas. Trabajo de mujeres: explotación capitalista y opresión colonial entre las migrantes aymaras de La Paz y El Alto* (s.f.).

quista y marxista desde 1920) y comerciantes (medianos rescatistas de coca e inversionistas mineros, transportistas, mayoristas de comestibles y abarrotes), así como los nuevos grupos de migrantes indígenas que migran a la ciudad y que se integran conflictivamente a este sector, sean un grupo social fundamental³² para la constitución de un nuevo estado: el del 52. En este sentido, el discurso nacionalista debe integrarlos a su proyecto pero por la vía de *La niña de sus ojos* (fuerza económica y exclusión cultural), mientras que otras propuestas —la del teatro popular— son dejadas de lado por lo menos por cuarenta años, hasta que el comunicador y político Carlos Palenque en la década de 1980 asumió las manifestaciones cholas como catalizador de su discurso populista. Es interesante, por ejemplo, que en el período neoliberal la metáfora de la hija pródiga tenga que ser reformulada para permitir el ingreso de una figura masculina, no un padre sino un compadre de la “gran familia chola”: Palenque.

Lo que leo en ambos momentos —nacionalista y neoliberal— es que la ausencia de una figura masculina en el teatro popular *interrumpe* la formación de una narrativa de poder; es decir, para el nacionalismo el camino es la exclusión de este proyecto, no hay un héroe que represente al intelectual progresista del MNR; mientras que para el populismo de Palenque pasa por la construcción de la imagen del compadre, del hombre de mayor status (urbano, mestizo letrado) que realiza un pacto de reciprocidad vertical con los cholos y migrantes recientes a la ciudad brindando un reconocimiento de la identidad chola a través de sus medios de comunicación a cambio de lealtad política (Archondo, 1991).

Esta característica de interrupción a la narrativa nacional va por doble vía: no se trata solo de la ausencia de figuras masculinas sublimadas, sino también de la misma constitución chola. La categoría de lo cholo desdibuja la dicotomía colonial española (criollo vs. indio); y no

32. La fiesta del Gran Poder, que actualmente es tan característica de la identidad y poder económico del sector cholo, se inicia en 1921, cuando la imagen recorría los barrios de la ciudad “en visita”. En 1923 la imagen se queda en el barrio de Alto Chijini, para 1942 una copia de la imagen pasa a Bajo Chijini y pocos años después se describe: “es un desfile suntuoso, de carros tapizados por fuera con aguayos, donde se prende platería labrada antigua, objetos artísticos de toda índole, trabajos en oro y joyas finísimas [...] Los carros que generalmente llegan a veinticinco portan sumas fabulosas en oro y plata” (Antonio Paredes Candia: 1975, 290).

es que lo cholo disuelva el conflicto de castas, pues esto equivaldría a caer en la trampa del mestizaje (el mestizo de Tamayo como ideal nacional), sino que complica su relación.

Por ejemplo, las autoridades coloniales siempre se sintieron impotentes, sin poder clasificar a estos sujetos intermedios (ni indios ni españoles) que crecían en número en las ciudades y pueblos e interrumpían el ingreso fiscal del tributo indígena; de ahí las problemáticas definiciones de indio forastero, agregado, yanacona y mestizo. La misma perturbación se siente en el período liberal republicano, los cholos rompen la relación del yo criollo y su otro, el indio. El cholo inunda las ciudades, es cura, clérigo, tinterillo, comerciante y artesano, habla castellano, pero no rompe sus relaciones con el campo, sino que “invierte” en ellas para precisamente articular ambos espacios, acumular riqueza y ascender socialmente. El cholo es el “verdadero problema nacional”, no se lo puede civilizar porque ya está “contaminado”, tampoco es el mestizo ideal porque, no está enteramente asimilado. Lo mismo sucede hoy. Tras la muerte de Carlos Palenque y de Max Fernández, otro líder político cholo, el campo político boliviano se polariza: líderes claramente identificados con lo indígena —Felipe Quispe y Evo Morales— y líderes criollos, dándose en ambos casos la dificultad de articular un discurso sobre lo cholo. En medio de estas interrupciones se hace patente su creciente visibilidad, desde la élite comercial que controla el negocio de la importación y desfila en la suntuosa entrada del Gran Poder —y de la cual no sabemos mucho sobre su movimiento de capital ni inclinaciones políticas—, hasta los estratos medios y bajos, comerciantes informales inmersos en una economía de subsistencia. Ante esta abigarrada formación social, ¿qué clasificación es posible? Asumir la interrupción chola a la definición académica y más bien seguir sus momentos de constitución, interrupción y aún ilegibilidad, ahí cuando los documentos de archivo no consignan su “identidad” (pos)colonial: no es indígena ni señora.

Bibliografía

- ANDERSON, Benedict
1991 *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Nueva York: Verso.
- ANTEZANA, Luis
1983 “Sistema y procesos ideológicos en Bolivia, 1935-1979” en: René Zavaleta, Luis Anteza y otros, *Bolivia hoy*. México: Siglo XXI.
- ARCHONDO, Rafael
1991 *Compadres al micrófono. La resurrección metropolitana del ayllu*. La Paz: Hisbol.
- ARGUEDAS, Alcides
1979 *Pueblo enfermo*. La Paz: Puerta del Sol.
- BARRAGÁN, Rossana
1992 “Identidades indias y mestizas: Una intervención al debate”, en: *Revista Autodeterminación, Lo mestizo. Lo nacional*. La Paz: N.º 10, octubre.
- BARRERA, Juan
1998 *Me avergüenzan tus polleras. Un humilde origen para una amarga realidad*. La Paz: Editorial Juventud.
1997 *El calvario de mi madre*. La Paz: Ed. Juventud.
- DÍAZ MACHICAO, Porfirio
1979 *Antología del teatro boliviano*. La Paz: Don Bosco.
- DÍAZ VILLAMIL, Antonio
1999 *La niña de sus ojos*. La Paz: Juventud.
1997 *La Rosita*. La Paz: Juventud.
- DIBBITS, Ineke, Elizabeth PEREDO, Ruth VOLGGER y Ana Cecilia WODSWORTH
1989 *Polleras libertarias. Federación Obrera Femenina 1927-1965*. La Paz: Hisbol.
- GUHA, Ranajit
1985 “Nationalism reduced to ‘Official Nationalism’”, en: *Asaa Review*, Vol. 9, N.º 1, Julio. Camberra: Asian Studies Associations of Australia.

- 1997 *Dominance without Hegemony: History and Power in Colonial India*. Harvard University Press.
- HARRIS, Olivia
1995 "Ethnic Identity and Market Relations: Indians and Mestixos in the Andes" en: Brooke Larson, Olivia Harris y Enrique Tandeter (ed.). *Ethnicity, Markets, and Migration in the Andes. At the Crossroads of History and Anthropology*. Duke University Press.
- JONES, Willis Knapp
1966 *Behind Spanish American Footlights*. Austin: University of Texas Press.
- LARSON, Brooke
1998 "Redeemed Indians, Barbarianized Cholos: the Cultural Politics of Nationmaking in Bolivia (c. 1900-1910)". Ensayo presentado en el Congreso de Historia. Cochabamba: julio.
- MEDINACELI, Ximena
1989 *Alternando la rutina. Mujeres en las ciudades de Bolivia 1920-1930*. La Paz: Cidem.
- MÉNDEZ, Cecilia
1995 *Incas sí, indios no. Apuntes para el estudio del nacionalismo criollo en el Perú*. Documento de Trabajo N.º 56. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- MONTENEGRO, Carlos. *Nacionalismo y coloniaje*.
1943 Juventud. La Paz.
- MONTENEGRO, Raquel
1995 "Entre el provincianismo y la evasión", en: *El tonto del pueblo*, N.º 0, La Paz: agosto.
- MUÑOZ CADIMA, Oscar
1981 *Teatro boliviano contemporáneo*. La Paz: H. Municipalidad d.
- MUÑOZ O., Willy
1992 "El teatro boliviano en la década de los 80", en: *Latin American Theatre Review*. Center of Latin American Studies, The University of Kansas. No. 25/2: Spring.

- 1993 "Teatro de los Andes: En busca de un nuevo teatro boliviano", en: *Latin American Theatre Review*. Center of Latin American Studies, The University of Kansas. N.º27/1: Fall.
- PAREDES CANDIA, Antonio.
1975 "Fiesta del Señor del Gran Poder" en *Monografía de Bolivia, La Paz y Cochabamba*. Tomo II. La Paz: Biblioteca del Sesquicentenario de la República.
- RIVERA, Silvia
s.f. "La raíz, colonizadores y colonizados", en Rivera y Barrios (coords.), *Violencias encubiertas en Bolivia*. La Paz: Círculo Aruwiyiri.
s.f. *Bircholas. Trabajo de mujeres: Explotación capitalista y opresión colonial entre las migrantes aymaras de La Paz y El Alto*. La Paz: Mama Huaco.
- SALMÓN DE LA BARRA
1972 *Teatro boliviano*. Madrid: Paraninfo.
1994 *Conde Huyo: La calle del pecado*. La Paz: Juventud.
1995 *La birlocha de la esquina*. La Paz: Juventud.
1995 *Mi compadre el ministro*. La Paz: Juventud.
1997 *Hijo de chola*. La Paz: Juventud.
1997 *Viva Belzu*. La Paz: Juventud.
1998 *Albores de libertad*. La Paz: Juventud.
1998 *Busch*. La Paz: Juventud.
1998 *Tres generales*. La Paz: Juventud.
1998 *Miss Ch'ijini*. La Paz: Juventud.
1998 *Los hijos del alcohol*. La Paz: Juventud.
1999 *Joven, rica y plebeya*. La Paz: Juventud.
- SANJINÉS, Javier
1992 *Literatura y grotesco social en Bolivia*. La Paz: BHN.
2000 "Subalternity within 'Mestizaje Ideal': Negotiating the 'Lettered Project' with the Visual arts", en: *Nepantla: Views from South* 1:2. Duke University Press.
- SANJINÉS, Javier (ed.)
1985 *Tendencias actuales de la literatura boliviana*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies & Literature.

- SOMMER, Doris
1993 *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*. University of California Press.
- SORIA T., Mario
1980 *Teatro boliviano en el siglo XX*. "Ultima Hora", La Paz:
- SORUCO SOLOGUREN, Ximena
2003 "Sobre barbudos, diablos y soldados. Dramas postcoloniales en Perú y Bolivia", en: *Tinkazos*, N.º 15, octubre. La Paz: PIEB.
- STEPHENSON, Marcia
1999 *Gender and Modernity in Andean Bolivia*. University of Texas Press.
- SUÁREZ RADILLO, Carlos Miguel
1976 *Lo social en el teatro hispanoamericano contemporáneo*. Caracas: Equinoccio.
- RIVADENEIRA PRADA, Raúl
1999 *Historia del TEU*. La Paz: Signo.
- TAMAYO, Franz
1975 *Creación de la pedagogía nacional*. La Paz: Biblioteca del Sesquicentenario de la República.
- ZAVALETA MERCADO, René
1985 *Lo nacional popular en Bolivia*. México: Siglo XX.
- WADSWORTH, Ana Cecilia y Ineke DIBBITS
1989 *Agitadoras de buen gusto. Historia del Sindicato de Culinarias (1935-1958)*. La Paz: Tahipamu-Hisbol.

ÚLTIMOS DOCUMENTOS DE TRABAJO

131. *Entre la coca y la cocaína. Un siglo o más de las paradojas de la droga entre EE.UU. y Perú, 1860-1980*. Paul Gootenberg. 2003.
132. *Posibilidades y límites de experiencias de promoción de la participación ciudadana*. Romeo Grompone. 2004.
133. *Análisis de la morosidad de las instituciones microfinancieras (IMF) en el Perú*. Giovanna Aguilar y Gonzalo Camargo. 2004
134. *La memoria post-colonial: tiempo espacio discursos sobre los sucesos de Uchuraccay*. Hiromi Hosoya. 2004
135. *Cucharas en alto. Del asistencialismo al desarrollo local. Fortaleciendo la participación de las mujeres*. Cecilia Blondet y Carolina Trivelli. 2004
136. *El Agrobanco y el mercado financiero rural en el Perú*. Giovanna Aguilar. 2004.
137. *Las ONG y el crédito para mujeres de menores ingresos: debates sobre el desarrollo*. Gina Alvarado. 2004.
138. *¿Una descentralización sin partidos? El primer año de gestión del APRA en el gobierno regional de San Martín*. Carlos Meléndez. 2004.
139. *La ciudadanía en debate en América Latina. Discusiones historiográficas y una propuesta teórica sobre el valor público de la infracción electoral*. Martha Irurozqui. 2004.
140. *El rey en Lima. El simulacro real y el ejercicio del poder en la Lima del XVII*. Alejandra Osorio. 2005
141. *Hogares indígenas y pobreza en el Perú. Una mirada a partir de la información cuantitativa*. Carolina Trivelli. 2005.
142. *Educación, ciudadanía y violencia en el Perú: una lectura del informe de la CVR*. Pablo Sandoval. 2005.