UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE LITERATURA

PEO ACION CON MAXI A /$77,0C/

SENTIDO Y FORMA EN EL TEATRO SOCIAL DE RAÚL SALMÓN, UNA DRAMATURGIA FALLIDA.

POSTULANTE
CARMEN ZULEMA SAAVEDRA GARFIAS

Raquel Montenegro
Tribunal

PROFESOR GUÍA
Lic. ANA **MARÍA** SUÁZNABAR

LA PAZ - BOLIVIA
2000

UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRES
Fac. de Humanidades y Ciencias de la Educación
BIBLIOTECA ESPECIALIZADA
La Paz

74

Martí" y 74 mara
Esta pequeña recompensa
por eh tiempo que os he re~o–

INSCRIPCIÓN

AGRADECIMIENTOS .....

PRÓLOGO 2

INTRODUCCIÓN 3

1 EL CONTEXTO TEATRAL 14

1.1 La historia del teatro en Bolivia de 1900 a 1943 16
1.1.1 Las dos primeras décadas 16
1.1.1.1 El drama histórico y el monólogo 18
1.1.1.2 La presencia de las Compañías Españolas de teatro 22
1.1.2 La generación del 21 25
1.1.3 El espacio vacío y la aparición de Raúl Salmón 27

2 PRESENTACIÓN DE UN AUTOR 33

2.1 Algo de su vida y su obra 33

2.2 La tradición teatral en Raúl Salmón de la Barra 36
2.2.1 Lope de Vega 37
2.2.2 Jacinto Benavente 38
2.2.3 Los hermanos Quintero 39

2.3 Presentación de 4 dramas, objeto y núcleo (le esta propuesta de lectura 40
2.3.1 "CONDE HUYO" LA CALLE DEL PECADO (1944) 40
2.3.2 ESCUELA DE PILLOS (1949) 43
2.3.3 JOVEN, RICA Y PLEBEYA (1949) 44
2.3.4 LOS 111.10S DEL ALCOHOL (1950) 46

3 LA COMPOSICIÓN DRAMÁTICA 48

3.1 Los géneros dramáticos 49

3.2 Elementos constantes de la estructura externa del drama 55

3.2.1 Estructura dramática y anécdota 55

3.2.2 Acción dramática 56

3.2.3 Desarrollo anecdótico - desarrollo temático 56

3.2.4 Escenas bajas y escenas altas 56

3.2.5 Personajes complejos 57

3.2.6 Personajes simples 57

3.3 La composición dramática en la obra de Raúl Salmón 58

3.3.1 Protagonista y antagonista en el género didáctico 67

3.3.2 Tono y Estilo 63

4 CONSTRUCCIÓN DRAMÁTICA Y VISIÓN DE MUNDO 76

4.1 Instrumentos teóricos para definir una construcción dramática 76

4.1.1 La redundancia del signo teatral 76

4.1.2 Forma cerrada y Forma abierta 79

4.1.3 Funcionamiento del personaje 80

4.1.4 La dramaturgia en actos y la dramaturgia en cuadros 82

4.2 Visión de mundo en la dramaturgia de Salmón 83

4.2.1 Los espacios de representación 83

4.2.2 La correspondencia del sistema anecdótico con el movimiento dramático 88

5 EL MARGINADO EN LA DRAMATURGIA DE SALMÓN 96

5.1 La dramaturgia de Salmón en los años cuarenta ..... 96.

5.2 ¿Qué simboliza el marginado en la dramaturgia de Salmón? 98

5.3 El destinatario en la obra de Salmón ..... 101'

5.4 ¿Teatro social o drama burgués? 1 0 5

6 EL TEATRO SOCIAL DE SALMÓN,
UN HABLA MITIFICADA 1 06

6.1 El mito según Roland Barthes 113

6.2 La mitificación del teatro social (le Raúl Salmón 118

6.3 La necesidad de una ruptura 1 22

7 CONCLUSIONES 1 26

8 BIBLIOGRAFÍA 1 32

AGRADECIMIENTO

Una escenificación teatral no sería posible sin actores y sin público, o los mecanismos técnicos no podrían funcionar si tras bambalinas no estuvieran aquellos anónimos personajes cuidando el detalle más mínimo para una impecable representación. Al igual que en un escenario, detrás de la realización de este trabajo está la presencia de varias personas y personajes, a quienes quiero agradecer.

Un agradecimiento cariñoso y super especial a Rubén Vargas por su tiempo, sus comentarios críticos y porque sin él, un montón de ideas no habrían encontrado el camino y la estructura para llegar a un trabajo final como la tesis de grado.

A Ana María Suáznabar de Paravicini por su infinita amistad y por su coraje al aceptar dirigir una tesis sobre teatro.

Al Instituto de Estudios Bolivianos por la beca de investigación que me otorgaron durante la gestión del Dr. Juan Carlos Orihuela y del Lic. Blithz Lozada, aunque la tesis no fue concluida en ese período, la beca me permitió formar una biblioteca especializada en teatro.

Al Dr. Guillermo Mariaca por todo su apoyo y por sus cátedras en las que me tocó, afortunadamente, ser su alúmna.

A la Lic. Raquel Montenegro y al M.A. Gilmar Gonzales, sus sugerencias me permitieron realizar una corrección rigurosa de mi trabajo.

En lo familiar quiero agradecer a la larga espera de mi madre por ver concluida esta etapa académica.

Al apoyo incondicional de mi padre, quien, seguramente, escondido en una estrella ha acompañado en silencio la conclusión de ésta lectura.

Al cariño y la comprensión de mi familia al otro lado del océano.

Y por su puesto, va el agradecimiento a los amigos: María Esther, Héctor Ríos, Litzy, Edgar y Dolly, con su compañía me ayudaron a soportar el stress que provoca la premura de una tesis.

PROLOGO

El teatro suele ser una pasión incomprensible, una voz continua y enigmática. Puede ser una locura sin fin para el artista o un loco desafío para el investigador.

Yo me acerqué por primera vez a él como actriz, y a partir de ahí no he dejado de recoger el hilo, recorriendo el laberinto teatral. Un día del cual me gustaría no tener memoria, Juan Carlos Ramiro Quiroga, poeta, crítico y compañero de Carrera me preguntó si yo conocía el secreto del teatro popular costumbrista para tener siempre éxito de público en un país donde el teatro no es parte de la tradición. Por supuesto, yo no tenía la menor idea de ello, nunca me había interesado ese tipo de teatro, lo cual significaba, no haber leído jamás un texto dramático ni haber visto una representación, pero sí había escuchado decir a muchos entendidos en la materia y otros intelectuales que ese teatro era un espectáculo "populachero", exclusivamente para las masas.

Después de un largo silencio ante mi respuesta, Juan Carlos Ramiro balbuceó: investigar eso sería un gran desafío para entender la historia del teatro en este país.

Poco tiempo después, durante mis estudios en la Carrera de Literatura, al ir conociendo paulatinamente la historia de la novela, el cuento y la poesía bolivianas, mas no la del teatro, conocer la historia de este último y comprender su proceso se convirtieron en una necesidad plasmada más adelante en esta investigación de tesis de grado.

Introducción

Para una investigación sobre teatro, se debe tener en cuenta, ante todo, la diferencia entre texto espectacular y texto dramático. En Latinoamérica como en Europa de occidente, texto espectacular y texto dramático se han superpuesto para desarrollar su historia. En Bolivia no ha sucedido así, el texto espectacular ha recorrido un camino algo distinto al del dramático[1]. Esa separación y la ausencia de una tradición crítica en este campo ha permitido confundir las lecturas sobre el proceso del teatro boliviano[2]. La ausencia de tradición en la crítica teatral ha provocado muchos supuestos en las pocas lecturas que se hicieron y se hacen del acto teatral como actividad artística y discursiva en nuestro medio, supuestos que no han permitido delimitar con rigurosidad crítica los géneros, tendencias, escuelas, estilos y estéticas teatrales.

---

1 Los elencos y los gmpos de teatro en Bolivia, en su mayoría, han realizado montajes y puestas en escena de obras pertenecientes a la dramaturgia norteamericana, europea y en menor frecuencia latinoamericana, junto a los diferentes proyectos teatrales no se ha generado la presencia de dramaturgos nacionales, esto se puede comprobar revisando en programas el repertorio de cada uno de estos hacedores <le teatro. La Generación del 21 se ha caracterizado por la reunión de varios dramaturgos, mas no todas las obras llegaron a ser escenificadas. Durante el auge de este movimiento teatral se organizaron festivales de teatro (los primeros en Latinoamérica) y en ellos se presentaron más de cincuenta obras de escritores bolivianos por Compañías de teatro y por elencos de aficionados. Los escritores, directores y actores pertenecían a la clase elite de Bolivia y, aunque se escribieron (Iranias costumbristas, localistas, el pueblo no participaba todavía directamente. (Arre : 1997; Pabon: 1948). El 46 surge el proyecto teatral de Nuevos Horizontes en Tupiza y en oposición a las características del teatro popular costumbrista, pone en escena a autores extranieros pertenecientes a la vanguardia de la época, cuya escritura se incertaba en los diferentes estilos y estéticas del teatro político.(Forti: 1997). Una actitud parecida asume el proyecto teatral del TEU (Taller de Teatro Universitario) en el 53, no se centra en el teatro político. prefiere representar obras de temáticas variadas, y aunque sí escenifica obras de autores bolivianos, esta no es significativa. (Rivadeneira: 1999). Solo el movimiento de Teatro Independiente de los 60 y parte de los 70 ha desarrollado un diálogo entre el texto dramático escrito por autores bolivianos y su transformación a texto espectacular por directores y actores bolivianos, lo que viene después con los otros proyectos teatrales hasta fines de los 80 es una incomunicación entre dramaturgos, actores y directores. (Simposio de Teatro: 1974, 1982). En los 90 cambia esa incomunicación en parte, a razón de la presencia, ya do sólo de un proyecto sino de varios proyectos teatrales. De ahí que la historia del teatro boliviano haya seguido dos caminos, uno en tanto texto dramático y otro en tanto texto espectacular.

2 Como el trabajo de esta tesis es parte de un proyecto mayor que busca articular los proyectos teatrales que se dieron en el país a partir de 1900 hasta fines <le los 90, he optado por marcar la diferencia entre historia del teatro boliviano y el proceso del mismo. No descarto la historia del teatro boliviano, en la que seguramente es importante tornar en cuenta todas las presencias y hacer la notación de un sin número de nombres, fechas, títulos, etc. Mas realizar eso no forma parte de mis objetivos; pues, lo que me interesa es cómo, por qué y a razón de qué surgen y fracasan los diferentes proyectos teatrales como parte del proceso del teatro boliviano. I le elegido a Raúl Salmón porque con él, con su proyecto, se inicia el proceso del teatro boliviano mas no la historia, como se verá más adelante.

Quienes se ocuparon de escribir la historia del teatro boliviano hicieron mayor énfasis en la dramaturgia y no en las representaciones, no consideraron que en el ámbito de producción y trascendencia, la dramaturgia (entendida como texto literario), ha sido superada por lo teatral, es decir, por la representación. El tener una visión parcial del hecho teatral ha permitido, en algunos casos, afirmar que en Bolivia hay ausencia de una tradición teatral. Y no es que la afirmación sea equívoca, lo equívoco son las razones para asentir eso.

> " La ausencia de una tradición teatral se debe a la escasa inclinación del público por este género literario, mas el poco número de representaciones dramáticas no ha creado en el pueblo la costumbre de asistir al teatro (...) De esta manera, la formación de una tradición teatral y de una dramaturgia nacional son truncadas en sus primeros pasos" (Muñoz Cadima, 1981: 13)

> " Las causas del fracaso del teatro boliviano son: 1) No hay buenos autores, porque los que escriben son personas mediocres con absoluta falta de conocimiento de la materia 2) recursos económicos: no se disponen; 3) no hay calidad de intérpretes. " (Llanos Aparicio, 1975: 5)

Estas visiones generalizadoras resumen la historia de la producción teatral tanto en el texto dramático como en el texto espectacular en una única manifestación teatral desde una sola forma. Cuando en realidad, en la historia del teatro boliviano se han dado diversas manifestaciones del espectáculo y del texto dramático desde distintas formas y estéticas teatrales. Es en la transformación y particularidad de cada una de esas manifestaciones, en sus lenguajes teatrales y en sus formas de interacción con el público donde se debería hacer énfasis si se quiere afirmar o negar la ausencia de tradición teatral en Bolivia. Sólo una lectura que recorra esos espacios de significación puede señalar cómo se articula una tradición, una escuela o una tendencia teatral y qué mecanismos sustentan su existencia en el tiempo y el espacio.

La historia del teatro boliviano ya es caótica en sí misma por las contínuas apariciones de grupos teatrales y dramaturgos cuyos trabajos fueron interrumpidos, en su mayoria, por acontecimientos sociohistóricos, que no permitieron la madurez de esos proyectos teatrales. De ahí, que hacer una lectura sobre el proceso del teatro boliviano se torne compleja en el reconocimiento de los momentos significativos. Por otro lado, en el proceso del teatro boliviano no existe un camino homogéneo que articule todas las teatralidades y dramaturgias presentes, al contrario, se produce un entretejido de caminos complejos, en los cuales es difícil reconocer e interpretar los discursos y los proyectos.

En Bolivia, desde la aparición de Raúl Salmón, siete proyectos se han hecho presentes en el proceso del teatro boliviano.

Primer proyecto teatral: Teatro popular costumbrista

1941 Raúl Salmón crea el teatro popular costumbrista de carácter social con su grupo de Teatro Social.

1952 Raúl Salmón se autoexilia porque no comparte la idea del MNR (Movimiento Nacionalista Revolucionario) de popularizar el arte, sus obras continúan siendo representadas por otras Compañías. A su regreso cambia el nombre de su grupo de Teatro Social por Compañía de Teatro Raúl Salmón.

1964 David Santalla ocasiona una ruptura a nivel temático y formal, con la cual el teatro popular costumbrista se bifurca en dos caminos: el teatro de comedia liviana y el teatro de sátira cuyo carácter oscila entre una crítica política y una crítica social.

1980 En Cochabamba surgen los café-concert y se ramifican en Santa Cruz y La Paz, es un camino más sesgado que proviene más de la

línea de Santalla que de la de Salmón. Con ellos se da lugar a una segunda ruptura y a un tercer camino en esta tipología teatral.

Hasta fines de los noventa no se ha dado más rupturas y estos tres caminos han continuado paralelamente sin interrupción.

Segundo proyecto teatral: Nuevos Horizontes

1946 — 1961 El Conjunto Teatral Nuevos Horizontes de Tupiza es fundado por Liber Forti, tiene un trabajo de difusión a través de su imprenta, pone en escena autores universales, fomenta la investigación actoral, realiza giras por pueblos y Centros Mineros. Se caracteriza por sus ideas políticas y su compromiso con los grupos de base. En 1961 Nuevos Horizontes no puede continuar con su proyecto y del Conjunto sólo queda Liber Forti para escribir la historia de Nuevos Horizontes

Tercer Proyecto: Teatros Universitarios

1953 — 1968 En oposición al teatro popualr costumbrista surge el proyecto del Teatro Experimental Universitario (TEU) en la ciudad de La Paz, su objetivo es hacer un teatro con nivel artístico y dar a conocer al público las obras de los dramaturgos vanguardistas de la época.

1969 — 1971 Los nuevos integrantes cambian la estructura interna del grupo y por ello, el TEU pasa a ser TUSA (Teatro Universitario de San Andrés)

1955 —1970 En Sucre, Santa Cruz, Cochabamba y Oruro surgen los teatros universitarios, todos de carácter experimental. Muy pocos

escenifican obras de autores bolivianos, la mayoría está inmersa con el teatro del absurdo y el teatro existencialista europeo.

Con el golpe del Gral. Hugo Banzer Suárez el teatro universitario sucumbe, sus integrantes son deportados y la mayoría sale al exilio.

Cuarto Proyecto: Los elencos de teatro

1970 – 1990 A principios de los 70, del exterior regresan actores con título, no integran grupos de teatro pero sí elencos. Hasta fines de los 90 continúan con presentaciones esporádicas, no generan nada especial en el ámbito teatral. Sus puestas en escena que resultaban novedosas en esas épocas actualmente no pasan de ser desaciertos.

Quinto Proyecto: Los Festivales

1960 — 1970 Esta es la década de los Festivales. En ellos se promocionan autores bolivianos, nuevos grupos de teatro y es el espacio donde los directores presentan sus nuevas propuestas escénicas. El teatro en La Paz, sobre todo, vive su gran apogeo, la organización de los festivales se interrumpe también por el golpe de estado del 70.

1990 – 1999 En el noventa se retoma este proyecto y son varias instituciones que organizan festivales con distintos objetivos: Festival de Teatro Estudiantil "Indivisa Manent", Festival de Teatro de los Barrios "Julio de la Vega", Festival de Teatro "Peter Travesí".

El 1997 por primera vez en la historia del teatro boliviano se organiza el Festival de Teatro Internacional en Santa Cruz, a él le siguen tres festivales internacionales, (los en La Paz y uno en Santa Cruz.

Sexto proyecto: Los grupos de teatro independiente

1971 El TAF (Teatro de la Alianza Francesa) intenta empezar con la idea de grupo en contraposición a los elencos, no logran desarrollar su proyecto por el golpe de estado del 70.

1990 — 1999 Guido Arze, fundador del TAF, regresa y funda el Pequeño Teatro, en él agrupa a jóvenes actores y logra sacarlos de caer en los elencos esporádicos. Con ellos propone una estética teatral, organiza el Encuentro de Teatro Breve y consigue mantener su propia sala.

1985 — 1999 En Santa Cruz inicia sus actividades el grupo de teatro Casa Teatro. Su objetivo, en primera instancia es trabajar y profundizar el elemento de distanciamiento propuesto por Bertol Brecht; en segunda instancia, difundir el teatro en colegios y barrios de esa ciudad; y en tercera, trabajar con obras de dramaturgos bolivianos.

1991 — 1999 En Yotala, un pueblito de la ciudad de Sucre, inicia sus actividades el Teatro de los Ancles. A través de él surgen grupos nuevos, de gente joven, preocupados en la búsqueda de poéticas y estéticas personales.

1996 — 1999 Inicia sus actividades Zig — Zig teatro, su objetivo es, por un lado, trabajar con jóvenes mediante laboratorios teatrales, explorar las posibilidades del teatro contemporáneo, por otro, ayudar a los otros grupos a través de la creación de una productora, UTOPOS y reunir a los grupos independientes mediante una organización jurídica denominada el TIBO (Teatro Independiente Boliviano) en la que participan grupos no sólo de La Paz.

Septimo proyecto: los proyectos de teatro que surgen al margen de la historia oficial

1967 — 1971 Teatro Indígena en la ciudad de Oruro y en la comunidad de Lunlaya.

1976 — 1982 Teatro Runa, en la ciudad de Cochabamba, segundo teatro comunitario en Bolivia. El golpe de estado del Gral. Luis García Meza termina con el proyecto, sus integrantes son encarcelados y luego escapan al exilio.

1973 — 1980 Surgen gran cantidad de teatros populares de base, de barrios con carácter político y son conocidos también como teatro de trinchera.

1990 — 1999 Teatro Trono y teatro "Ojo Morado". El modo de producción teatral de ambos es totalmente diferente de los otros grupos, sus integrantes son chicos de o en la calle. Son más conocidos en Europa que en el país; el primero trabaja con una estética muy particular de cuenta cuentos y el segundo comparte, desde una visión personal, la estética del Teatro de los Andes. Ojo Morado es el primer grupo de teatro boliviano que no pertenece al teatro popular costumbrista y que está preparando el montaje de PLATO PACEÑO de Raúl Salmón.

Estos siete proyectos están divididos a la vez en dos macro-proyectos: el del teatro popular costumbrista que, desde 1943 hasta fines de los 90 ha recorrido una línea contínua y el del teatro experimental que ha recorrido una línea sesgada, en zigzag, como dice Marta Monzón y, cuya gran característica ha sido la falta de continuidad.

'Este trabajo de tesis pretende reconocer uno de esos caminos, el del teatro popular costumbrista de carácter social y a partir de él proponer una línea de lectura sobre la obra de Raúl Salmón en el proceso del teatro boliviano.

En 1942 Raúl Salmón escribió y escenificó su primer drama, CANILLITA. Este autor autonombró su obra como teatro social debido a la temática de sus dramas. Paralelamente escribió teatro histórico y teatro costumbrista, convirtiéndose en el autor más prolífico de su época. Escribió cuarenta textos dramáticos, los representó todos en innumerables presentaciones y consiguió consolidar un público masivo. Por primera vez en la historia del teatro boliviano, este autor, posibilitó la reunión de la escritura de una obra boliviana, su escenificación y la asistencia de un público popular que se formaba a la luz de esas representaciones. Estos elementos son básicos para la existencia y supervivencia de una manifestación o estética teatral.

Analizar el teatro social, histórico y costumbrista de este autor debería ser prioritario, mas cada una (le estas tipologías merece una. investigación particular. En esta investigación me limito a trabajar cuatro dramas, los que he considerado significativos 'del así llamado teatro social. Ile elegido el teatro social porque a diferencia de los otros dos, la presencia de éste ha marcado un hito en el proceso del teatro boliviano.

> "Raúl Salmón es, sin lugar a dudas, un hito en la historia del teatro boliviano y tiene una presencia fuerte en el teatro actual, hay mucha gente que continúa haciendo esa forma de teatro y que sigue teniendo gran acogida por el público. Salmón sube a escenario a personajes que no se los tomaba en cuenta y a través de su teatro se los va descubriendo" (Franco, 1997)

> "Antes de Salmón había un teatro con estructuras españolas, pese a que se presentaban en centros mineros, los integrantes eran de elite, de señoritas, pero había un contacto con las minas. Salmón y su grupo pertenecían también a esa él ite y estaba integrado por señoritas de la sociedad. En la forma Salmón asume totalmente la estructura del teatro español de la época; pero es en el contenido donde representa un cambio total, con él empieza una forma di ferente de vernos a nosotros mismos y a saber que también había ex istido un grupo de gente con ganas, no sé si de ver teatro o de verse a sí mismos" (Arze, 1997)

Tomo en cuenta la producción teatral de Salmón de 1943 a 1950. Dos años después, con la Revolución Nacional del 52 protagonizada por el Movimiento Nacionalista Revolucionario, se cierra el primer ciclo en la producción de este autor.

Por tratarse de una tesis de Literatura, mi investigación parte y hace énfasis en el texto dramático, no excluye el texto espectacular pero no se detiene en la puesta en escena, ya que ésta es ante todo presente. Difícil de ser asumida por una investigación desde un presente hacia un pasado remoto.

Me interesa identificar el sistema de producción teatral de este autor, encontrar en ese sistema de producción teatral manifestaciones formales en cuanto a códigos escénicos, textuales, lingüísticos, etc. Así, mediante estas instancias formales, poder estructurar una línea de lectura que me permita determinar: cómo y por qué se da esa forma teatral, quiénes la sustentan tanto en la producción como en la recepción y qué produce esa forma teatral. El objetivo de esta línea de lectura es configurar la propuesta teatral (le Salmón en el proceso del teatro boliviano.

En el primer capítulo, Contexto Teatral, realizaré una descripción historiográfica y analítica del teatro existente antes de Raúl Salmón, la cual sirve como antecedente y contexto de mi objeto de estudio. El contexto teatral es imprescindible para esta investigación porque sólo a partir de ella se constata la importancia significativa de este autor en el proceso del teatro boliviano.

El segundo capítulo se ocupa de la presentación del autor, de su obra y de las tradiciones teatrales convergentes en su obra. La segunda parte de éste capítulo comprende el desarrollo formal y anecdótico de los cuatro textos dramáticos, fuente de mi propuesta de lectura.

En el tercer capítulo desarrollo, en primera instancia, los instrumentos teóricos de la composición dramática para identificar,

posteriormente, el plano formal de la obra dramática en el teatro social de Raúl Salmón.

Para que la lectura sobre este autor no se limite al plano formal de la obra, sino que asuma también una investigación sobre la visión de mundo, el cuarto capítulo abarca el análisis del texto dramático y del texto espectacular. Con los parámetros de la semiología teatral, este análisis se encarga de describir las coordenadas que configuran la visión de mundo mediante la relación significativa de la gran variedad de constituyentes, como ser: personajes, situaciones, espacios, lenguaje, etc.

La naturaleza de un público depende de la materialización estética de un texto dramático y de un texto espectacular, por ello, el quinto capítulo se encarga de hacer una lectura paralela entre el proyecto educativo, el tipo de dramaturgia y el carácter teatral, para identificar los niveles de diálogo como productores de sentido.

En el último capítulo, La mitificación del teatro popular costumbrista, trabajo la convivencia que en el tiempo se ha dado entre la obra de Salmón y su recepción. Con el apoyo teórico que Roland Barthes desarrolla en su libro MITOLOGIAS, clausuro mi propuesta de lectura construyendo un lugar para la obra de Raúl Salmón en el proceso del teatro boliviano.

En este trabajo (le tesis no he querido aplicar ni modelos teóricos ni aproximaciones sociológicas, filosóficas, teológicas, psicoanalíticas, etc.

Para un rigor crítico del trabajo he recurrido a conceptos teóricos que permitan operativizar mis instrumentos de lectura. Este trabajo sobre la obra de Raúl Salmón no tiene un sentido autoritario, sólo quiere proponer una linea de lectura. Esa línea de lectura no es única ni irrefutable, pueden existir otras aproximaciones que propongan o afirmen lo contrario.

Durante el desarrollo del trabajo los cuatro textos elegidos serán nombrados con la siguiente abreviación:

LA CALLE DEL PECADO = LCP

LOS HIJOS DEL ALCOHOL = LHA

ESCUELA DE PILLOS = EP

JOVEN, RICA Y PLEBEYA = JRP

1 EL CONTEXTO TEATRAL

En un país donde la memoria teatral no ha sido sistemáticamente rescatada por la escritura, es difícil encontrar las huellas dejadas por los autores o las teatralidades, para mirar el camino andado por ellos. Rescatar a un autor, un grupo, una etapa o una manifestación teatral del olvido significa sumergirse en innumerables datos aislados, en su mayoría orales[3].

Escribir la historia del teatro boliviano se torna aún más complejo, pues en ella se debe considerar siempre las dramaturgias y las teatralidades[4]. En Bolivia hasta la década de los ochenta las teatralidades fueron más significativas que las dramaturgias y ese

---

3 Sobre la historia del teatro boliviano se han escrito tres libros, dos son ensayos y cubren de 1900 a 1970 el otro es una reunión de entrevistas y cubre de 1980 a 1997. No existen datos escritos sobre teatro boliviano que sirvan como testimonio y documento de su época, la historia del teatro boliviano es más oral que escrita. La revista TONTO DEL PUEBLO, está tratando de rescatar parte de esa oralidad mediante la escritura de testimonios.

4 La dramaturgia en su sentido más general, es la técnica del arte dramático que busca establecer los principios de construcción de la obra, ya sea inductivamente, a partir de ejemplos concretos, o deductivamente a partir de un sistema de principios abstractos.

"Si definimos la dramaturgia como la puesta en forma escénica de un mundo posible del dramaturgo y del espectador, comprendemos los interrogantes a veces angustiados de ciertos autores acerca de la posibilidad de representar teatralmente nuestro mundo actual. En efecto, la dramaturgia y la puesta en escena no son automáticamente la puesta en escena de la ideología. (...) La filtración de la ideología en la dramaturgia utiliza sin duda todas las formas posibles que oscilan entre lo particular y lo general. Una dramaturgia de lo particular entrega imágenes en Imito, casi no transpuestas de la realidad reproducida en sus ambigüedades y su riqueza. Una dramaturgia de lo general , en cambio, interpreta la realidad para entregar los principios fundamentales, sin que el recurrir a la experiencia propia de cada espectador sea siempre posible. Otra distinción operatoria (de origen brechtiano) es la de: 1) tina dramaturgia 'épica' que no oculta la situación de comunicación y de representación, provocando de este modo la denegación de todo mundo representado; 2) una dramaturgia 'dramática' fundada en la creación y en la ilusión de un referente ficticio a partir de la escena" (Pavis, 1090: 158)

La teatralidad puede oponerse al texto dramático leído o concebido sin la represenatación mental de una puesta en escena. En vez de achatar el texto dramático en una lectura, una puesta en espacio, es decir, esencialmente una visualización de los enunciadores, permite resaltar la potencialidad visual y auditiva.

" ¿Qué es la teatralidad? Es el teatro menos el texto, es un espesor de signos y de sensaciones que se construye en la escena a partir del argumento escrito, es esa especie de percepción ecuménica de artificios sensuales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge al texto en la plenitud de su lenguaje exterior"(Barthes, 1964: 41-42)

"De la misma manera, en Artaud, la teatralidad se opone a la literatura, al teatro de texto, a los medios escritos, a los diálogos c incluso a la narratividad de una fábula lógicamente construida. Pero entonces se plantea el problema del lugar y de la naturaleza de esta teatralidad; A. ¿Es preciso buscarla a nivel de los ternas y de los contenidos descritos por el texto (espacios exteriores, visualización de los personajes)? II. Por el contario, ¿es preciso buscar la teatralidad en la forma de la expresión, en la manera en que habla el testo del mundo exterior y en que muestra (iconiza) lo evocado por el texto y la escena? A esto, quiere decir simplemente: espacial, visual, expresivo, en el sentido de una escena muy espectacular e impresionante. II. En el segundo caso, teatral expresa la manera específica de la enunciación teatral, la circulación de la palabra, el desdoblamiento visualizado del enunciador (personaje/actor) y de sus enunciados, la artificialidad de la representación." (Pavis, 1990: 468-469)

aspecto no se debe perder de vista en el momento de analizar el proceso teatral en Bolivia.

Para la presentación de mi propuesta de lectura considero primordial ubicar al autor, objeto de esta lectura, en un contexto general, primero porque su aparición significó una ruptura en la historia y un inicio en el proceso del teatro boliviano, segundo porque esa ruptura es significativa exclusivamente en un marco general y no aislado.

Sería casi imposible realizar un acercamiento a la obra de Raúl Salmón sin antes considerar y releer las anotaciones historiográficas de las teatralidades y dramaturgias en Bolivia pre-existentes a él.

En este capítulo de Contexto Teatral haré una lectura interpretativa de la historia del teatro en Bolivia de 1900 a 1943 para comprobar dos afirmaciones a) El teatro en Bolivia de 1900 a 1940 ha sido meramente. documental y coyuntural en lo dramático y, en lo teatral no ha dado ningún aporte aunque con la Generación del 21 se ha gestado un teatro costumbrista, al que más tarde Salmón le dio un carácter social y popular b) La aparición de Raúl Salmón ha marcado la primera ruptura dramática y teatral en la historia[5], la que ha llevado a iniciar el proceso del teatro Boliviano.

---

5 Quiero insistir en la diferenciación que hago entre historia y proceso del teatro boliviano.

Así corno en la Argentina, el teatro argentino se inicia con la escenificación de JUAN MOREIRA y a partir de ahí se habla de un teatro con apenas cien años de existencia

"La primera experiencia teatral netamente argentina surgió en el circo de los hermanos Podestá al presentar una versión, primero mímica y luego hablada de JUAN MOREIRA, folletín novelesco de Eduardo Gutiérrez. El texto sin precedentes originó la fórmula del teatro gauchesco rioplatense" (Perales, 19119: 57)

O se habla *de* un teatro mexicano a partir de Rodolfo Usigli, quien asocia a su condición de dramaturgo la de ensayista preocupado por sus formas de sentir y de pensar del mexicano y está reconocido por la crítica como el autor de la pieza clásica del teatro mexicano: El, GESTICULADOR. Junto con Salvador Novo y Xavier Villaurrutia, forma la trilogía de maestros que sirve de referencia a las nuevas generaciones.

"En principio, hablar de una literatura dramática mexicana es hablar de una literatura hispánica cien por ciento. México se independiza en lo teatral cien años después de la Independencia Nacional. lis a partir de Rodolfo Usigli que se puede ver cierta identidad del teatro mexicano y se puede hablar de los hijos y nietos de Usigli en la dramaturgia mexicana" (Moncada, 1999)

Se puede decir, también, que en Bolivia es a partir de Salmón que el teatro se independiza del teatro español, por lo menos en cuanto a contenido y aunque en la estructura externa sigue con la herencia del teatro español en la estructura interna recupera los ideolectos y escenifica a personajes no oficiales.

Que el teatro existió antes de JUAN MOREIRA en la Argentina, de Rodolfo Usigli en México, de Florencio Sánchez en Uruguay, del Teatro Obrero en Chile y de Salmón en Bolivia naturalmente; pero son con esos autores, grupos u obras que se marca caminos diferentes en el teatro de cada país y es a partir de ellos, de esas presencias que se puede diseñar no sólo la historia sino cl proceso del teatro, sea este argentino, mexicano, chileno, uruguayo o boliviano.

1,1 La historia del teatro en Bolivia de 1900 a 1943

1. 1. 1 Las dos primeras décadas

Sólo se puede hablar del teatro boliviano a partir de 1825, fecha en la que este país consolida su independencia corno República libre y soberana. Antes de esa fecha lo que existía era el teatro de la Colonia; es muy probable que haya existido un teatro prehispánico; sin embargo, la concepción del teatro occidental no encuentra correspondencias precisas con las culturas aborígenes, en todo caso, las formas (le representación de dichas culturas fueron sustituidas, una vez consum ad a la conquista, por las representaciones religiosas. Empezó a surgir en América un teatro evangelizador, catequístico producto de los autos sacramentales, pasos, milagros y tantas otras variedades que utilizó el cristianismo para difundir su doctrina. Ese teatro era una renovación de aquel otro surgido mil años antes en Europa, que si no convertía a grupos paganos, Sí divulgaba y reforzaba la fe cristiana. El regreso de las concepciones del medioevo con su espíritu renacentista, emprendido por los franciscanos, propició que el teatro ocupara los claustros, las aulas, los templos. El teatro misionero americano fue uno de los procedimientos que cambiaron las estructuras del mundo indígena; se propuso no únicamente informar sobre los conceptos recién fraguados, sino también formar una mentalidad distinta que habría de prevalecer durante siglos. (Gisbert: 1974; Suárez Radillo: 1982)

El siglo XIX quedó confinado teatralmente a las actitudes decadentes, de acuerdo con el romanticismo de la época, el cual impidió que los asuntos reales llegaran al escenario. El decimonónico fue un teatro de excusas, de evasión, de sensaciones e ideas limitadas o de un patriotismo eferveciente. Así, durante los primeros años de la república el autor teatral no disfrutaría en Bolivia del prestigió de un creador I iterario, ni su producción contendría los factores de

identidad de un teatro nacional capaz de proyectarse. El recurso expresivo del dramaturgo boliviano había de ser el localismo, el señalamiento de las lacras de su sociedad, o los modelos de Europa, particularmente franceses. El drama histórico, el melodrama y el sainete fueron las formas del teatro boliviano en los años más críticos en lo que va del siglo. La dramaturgia siguió inscrita en las dos corrientes heredadas del siglo XIX: el romanticismo exacerbado y la moda imperante. (Gisbert: 1974; Pabon: 1948; Salmón: 1975)

De ahí que, nuestra concepción de lo teatral sea occidental e influida por formas de la Conquista. Que las culturas pre-hispánicas tuvieron otras concepciones de la representación y de lo teatral, sin duda, pero fueron formas no muy fuertes como para subsistir a las de la Conquista. Es probable también que Bolivia sea un país sin tradición teatral precisamente porque las culturas, hasta hace poco no oficiales, no comulguen con la concepción del teatro occidental y tengan otras formas de representación[6].

---

6 En la ciudad de Oruro el año 67 sucede algo que nunca más se volvió a dar en la historia del teatro boliviano, ese año llegan a esa ciudad Gabriel Martinez y Verónica Cereceda, ambos de nacionalidad chilena, entablan una conversación con el entonces rector de la Universidad Técnica de Oruro Dr. Julio Garret para la creación de un taller de teatro dependiente de la Universidad. El doctor Garret convencido del proyecto acepta y les da todo su apoyo. Se funda el Teatro Kollasuyo de la Universidad de Oruro. Después de seis meses presentan el espectáculo El, ATOJ JUANCITO, una adaptación teatral por Verónica Cereceda de la obra HISTORIAS de Canal Feijóo, el texto dramático contenía algunas frases en quechua, sugeridas por los mismos actores; pero el día de la representación, los actores empezaron no sólo a pronunciar algunas frases en quechua sino a decir en ese idioma gran parte del texto. El público seguía el desarrollo del espectáculo con toda atención. EL ATOJ JUANCITO después de esa primera función fue un verdadero éxito, tanto en Oruro como en Potosí, Sucre, Cochabamba y otras comunidades campesinas. Pese al exisito, Martinez y Cereceda no estaban conformes, ellos buscan realizar un teatro con las comunidades, un teatro indígena de habla quechua, que tenga sus propios contenidos y un planteamiento dramático y escénico diferente.

El Dr.Garret los apoyó también en su segundo proyecto. En la comunidad de Lunlaya, cerca de Charazani formaron el grupo Aranwa (término que emplea Jesús Lara para designar el teatro que supuestamente se hacía en el incario). El primer espectáculo que realizaron tuvo que ver con el mito del Mcqalo y los sueños que los integrantes narraron, la música jugaba un rol decisivo en el espectáculo: pinkillos, cajas, winkares y zampoñas. Así, se presentó UKHU UKHUMANTA (desde lo más profundo), todo en 'idioma quechua, en la comunidad tuvo una excelente acogida mas no sucedió lo mismo en la ciudad de Oruro, la gente no soportaba ver un teatro de indios, por eso no fue a ver el espectáculo y a los integrantes del grupo los discriminaron al máximo en todos los lugares públicos. Esas actitudes no los decepcionaron y al regreso a su comunidad empezaron a trabajar en el próximo espectáculo. Verónica Cereceda concibió la obra MAYTA PURISANCI (¿A dónde estamos yendo?). La obra planteaba la problemática de las relaciones de los indígenas con los vecinos del pueblo. Este espectáculo fue estructurado en tomo al ritual de la Challa de instminemos que existe en todas las comunidades de los andes. Con la representación de Maytápurisanchej tuvieron éxito rotundo, estuvieron mes y medio presentando en Oruro. En 1971 el doctor Julio Garret se fue a Rusia de embajador y, la Federación Universitaria de Estudiantes se negó a financiar y apoyar un teatro indígena, pues señalarón que la prioridad estaba en hacer un teatro con obreros, mineros y fabriles. Ese año Mártinez y Cereceda regresan a Chile y uno de los proyectos teatrales que habría sido el eje troncal para la identidad de un teatro boliviano queda trunco para siempre. (Martinez, 1995: 50)

1.1.1.1 El drama histórico y el monólogo

Después de 1825, año de la Independencia de Bolivia, el teatro no había dejado el sentido meramente utilitario, con el cual la religión católica había operado durante la Conquista y el Periodo de la Colonia.

> "Por haber sido uno de los centros mineros más importantes de España, Bolivia tuvo grandes asentamientos durante el periodo colonial. Los siglos XVIII y XIX reflejaron gran actividad teatral, tanto en las fundaciones religiosas corno en las comunidades laicas. Estas últimas presentaban teatro histórico, mayormente de asuntos pre-colombinos, aunque siempre al estilo español" (Perales, 1989: 99)

La reciente República necesitaba educar a sus hijos e implantar en ellos el sentimiento patriótico que respondiera a la razón de haber derramado tanta sangre en nombre de la patria libre y soberana. Por esta razón se dio lugar al drama histórico.

> "El drama histórico trata de exaltar a los héroes de nuestra historia con el propósito de infundir el patriotismo en el público o se ocupa de los soberanos de los incas y de los cruentos episodios de la conquista. El lenguaje. grandilocuente y en verso, con bastante ripio, a veces distorsiona personajes y hechos históricos para lograr sus fines afectistas o a veces por conservar la rima." (Muñoz Cadima, 1981: 21)

Los escritores del drama histórico sentían todavía fuertemente la influencia del verso y la rima del teatro clásico español, por lo cual obedecían a tres factores básicos 1) la versificación 2) la ideología del patriotismo 3) la presentación de un hecho histórico protagonizado por un protomártir de la Independencia o la relación existente entre los criollos y la Corona española.

"Nicolás: Y ¿bien ? todos comprendemos que libres somos...

Alonso: ¿es libre el hombre a quién ligo de la opresión a los remos? ¿Libre es aquél que su frente baja y dobla su rodilla ante un hombre qué la humilla, que le esclaviza vilmente? pues, aunque te cause enojos,

yendo yo de ciencia en pos, pienso que solo ante Dios caer debemos de hinojos! Y que, tributar a un rey respeto tan absoluto es tornar al hombre en bruto y hacer los caprichos, ley!"

(Alonso de Ibáñez o la primera centella de libertad de José David I3errios, 1889)

El drama histórico daba cuenta de la libertad e independencia que se empezaba a vivir en lo político, social y económico mas no lo hacía en cuanto a lo artístico. Los escritores de la época encontraban en la estructura dramática un canal eficiente para la propagación de sus ideas. No se cuestionaban sobre la forma y la técnica de esa estructura. En las representaciones, la presencia de los actores se limitaba a la recitación de los textos y no a las personificaciones; por ello, durante esta época, es prematuro hablar de dirección y de puesta en escena.

> "La elección del género dramático 110 tiene, por lo tanto, un carácter artístico. Se trata más bien de asegurar una mayor y más efectiva difusión ideológica (...) Aún en los que el discurso dramático no descansa tan aplastantemente en la historia, la necesidad de elaborar textos está supeditada a una misión didáctica." (Vargas I, 1993: 24)

Pero el drama histórico, con sus características, forma parte también de la historia del teatro boliviano. Aunque hay que considerarlo corno un principio artístico cuya existencia fue más útil para la consolidación de la República que para la creación de nuevas formas dramáticas y teatrales.

A principios de 1900, parte de la estructura dramática del teatro histórico empezaba a desaparecer, pero la historia como tema se había quedado para continuar a través de la estructura dramática del monólogo. Tanto en el teatro histórico como en el monólogo, la forma continuó siendo una réplica del teatro clásico español. De ese modo, el teatro en Bolivia había pasado de su utilidad de evangelizar a su 'utilidad de concientizar, manteniendo casi la misma forma,

cambiando sólo el contenido. No se puede encontrar nuevas propuestas formales ni en los representantes del drama histórico ni en los representantes del monólogo.

Mas, en las dos primeras décadas del siglo XX, no sólo se escribieron monólogos históricos sino que hubo escritores que, saliendo de esta temática, entraron a escribir dramas y comedias que reflejaban las pasiones y formas de vida de los habitantes de la época.

> "En cuanto a la actividad de obras de este período, loas, sainetes, monólogos románticos y exaltaciones patrióticas estuvieron en boga. Empezaron a aparecer también dramas y comedias de costumbres." (Soria, 1980: 38)

Muchos de estos escritores habían dejado el verso y la rima que exigía el Clasicismo español[7] para asumir el Romanticismo[8] como estilo. Hay que recordar que el Romanticismo trajo, en el inmenso campo de los sentimientos, un nuevo modo de enfocar lo religioso, y de amar a la patria. Aún con esta nueva tendencia, en Bolivia, la forma de la estructura dramática seguía copiando las características de la dramaturgia española.

Para 1912, el drama histórico y los monólogos empezaban a ceder su espacio a nuevas temáticas. Había en el público y en los escritores ansia y necesidad de alejarse de personajes históricos para acercarse a la comedia, la reflexión y la crítica social. Este año Fabián Vaca

---

7 El estilo clásico se caracteriza por cierto culto de la forma y del orden, con frecuencia se utiliza el verso para los diálogos, los personajes son majestuosos y se destacan por su aire distinguido y altivo. Se concreta a la imitación de la vida en sus esencias y formas mayores, y de su sentido, dentro de una gran unidad de elementos. Estilo esencialmente objetivo , plástico y económico en sus materiales del que son inseparables las reglas de la arquitectura y el ritmo. Estilo viviente, como decía Rodolfo Usigli, no sólo por su condición imitativa de la vida y por su coordinación con ella, sino también en el sentido de la conservación, a través de los siglos, de las obras que califica. No habría que tomar por la misma razón de que en muchos casos atienden a la cronología y en otros a los espíritus de los estilos. las clasificaciones de autores dentro de los diversos estilos como absolutas,

S Id estilo romántico. A diferencia del clacisismo, dentro de un conjunto de normas, es esencialmente subjetivo e interpretativo de la vida. El clásico imita y reproduce el romántico interpreta individualmente apoyándose a menudo en un sistema de efectos contrastados. Se distingue por cuatro rasgos típicos: la investigación reconstructiva de lo pasado o de lo extraniero (ampliación de horizontes) ; la individualización de los materiales (bien, mal; fealdad, belleza; brindad, crueldad) siempre en contraste, un realismo falso y exagerado en tollos los elementos que utiliza, por cuanto los sujeta siempre a una interpretación individual y finalmente, su resistencia a acatar los preceptos de unidad, arquitectura y ritmo que rigen en el estilo clásico. Se relaciona generalmente con el Lopenticismo mediante el cristianismo; pero, su primer periodo coordinado se localiza en el siglo XVI, sus principales autores son de Vega, Tieso de Molina y Calderón de la Barca. Su segundo periodo, en el que el movimiento toma su nombre, abarca de las dos Ultimas décadas del siglo XVIII a la quinta del XIX, autores principales en España: Mariano José de Larra, José Zorrilla, Eugenio de Hartzenbusch y Bretón de los Herreros.

Chávez, escritor beniano, publica la obra en tres actos CARMEN ROSA, en la que el mundo social de La Paz es reflejado.

> "Carlos Miguel Suárez Radillo, en su libro LO SOCIAL EN EL TEATRO I IIPANOAMERICANO CONTEMPORANEO, se refiere a la obra de Fabián Vaca Chávez de la siguiente manera 'Al llegar el año 1912, Fabián Vaca Chávez, con la publicación de su comedia CARMEN ROSA determina, por fin, el inicio balbuceante de un intento sincero de acercamiento al hombre de su época. Es decir, la transición de lo histórico a lo humano contemporáneo en el teatro boliviano' CARMEN ROSA es una comedia de costumbre y de sátira social" (Soria, 1980:40)

Tres años después, Nicolás Ortiz Pacheco, en Sucre, escribió y representó la obra ANIVERSARIO DE BODAS y, posteriormente, en la Paz LOS PLIEGUES DEL HONOR. Sobre la primera, el columnista del diario La Palabra escribe.

> "El Autor hizo desfilar por la escena nuestras pequeñas malas costumbres señalando con el dedo personajes de nuestro ambiente social caracterizados hasta en sus menores detalles, que hacían inevitables comentarios asaz murmuradores." ier, 1948: 9-10)

> "Los interpelados querían parar el espect aculo, pero fueron pronto acallados por el propio autor, quien desde el proscenio amenazó con divulgar los nombres de las personas que le sirvieron de base para su crítica." (Muñoz Cadima, 1981: 25)

Estas tres obras eran de vena romántica con preocupaciones costumbristas, aunque temáticamente dejaban al héroe histórico para enfocar al hombre de su época. El teatro como manifestación artística continuaba arrastrando su sentido meramente utilitario.

Los españoles se sirvieron del teatro para la evangelización, los intelectuales y los políticos de la Independencia usaron el teatro para conscientizar al pueblo de la reciente Bolivia. Los nuevos dramaturgos emplearon el teatro para copiar de la realidad costumbres y enredos sociales con los cuales distraer a cierto grupo social económicamente privilegiado. La temática del teatro y del drama, evidentemente, había cambiado en el tiempo, pero nadie se había detenido todavía a

reflexionar sobre formas y estéticas para transmitir los nuevos temas y contenidos.

1.1.1.2 La presencia de las Compañías Españolas de teatro

En el periodo histórico de 1825 a 1912 es prematuro hablar de puesta en escena y dirección de actores en la escena boliviana. Esos dos conceptos estaban lejos de ser concebidos por los autores nacionales. Fue la llegada de las Compañías Españolas de teatro las que motivaron a explorar componentes del teatro como la actuación, la escenografía, etc.

> "Varias de. estas compañías extranjeras hacían giras por los centros mineros más grandes como Cal av i, Huanuni, etc. y no queriendo su frir las consecuencias del viaje, contrataban y hacían uso de "substitutos" O sea artistas nacionales. Estos no sólo actuaban, que es lo que más querían; tenían también que ser carpinteros, pintores, escenógrafos, etc. y es así como aprendieron el repertorio extranjero y también a montar, actuar y producir obras teatrales." (Soria, 1980: 36)

Estas Compañías sirvieron a la vez como escuelas de teatro para aquellos jóvenes que frente a la ausencia de centros de formación no dudaban en seguir viaje con ellas, algunos lo hacían por cortas temporadas y sólo por el interior del país, otros, como Wenceslao Monrroy, hacían largas temporadas y salían del país con rumbo a Perú, Chile, Argentina y a veces hasta Europa.

> "(...) Wenceslao Monroy, uno de los galantes más populares de esa época, llegó a constituir una tradición teatral muy exitosa y a ser uno de los artistas más importantes de la historia dramática boliviana. También fundó su propia compañía con el nombre de Tiahuanacu. Se inició en el Municipal a los 14 años de edad. Viajó a Buenos Aires y Madrid donde llegó a trabajar en varias compañías y de donde trajo a Bolivia una experiencia artística profesional." (Soria,1980: 37)

Aunque en gran parte de América Latina surgían los movimientos teatrales que comenzaban a independizarse de los europeos para proponer sus propios lenguajes, sus propias temáticas, sus propias estéticas, en Bolivia, el Siglo de Oro español seguía vigente casi tres

siglos después. Los escritores estaban preocupados en escribir sus dramas al igual que los grandes escritores de ese período. Este deseo de semejanza aumentaba más con la llegada de Compañías Españolas que traían obras de Lope de Vega, Lope de Rueda, Calderón de la Barca y los entremeses de Cervantes. Fueron estas mismas Compañías las que inculcaron en el pueblo paceño, el gusto y el interés por los sainetes, las piezas, los pasos y en menor grado los entremeses.

> "No se puede creer que las 'inolvidables noches del Municipal' como decía Casto Rojas, eran únicamente el resultado de la expectativa y el buen precio que se pagaba, a principios de 1900, a las compañías extranjeras que 'se aventuraban a ir a La Paz' (...) Esos artistas, que viajaban en verdadera caravana a mula y seguidos por los burros e indios que llevaban el vestuario, maquillaje, etc., etc., revivían el espíritu de la antigua Comedia del Arte." (Soria, 1980: 34-35)

/La sociedad paceña que tenía el privilegio de asistir al Teatro Municipal había forjado su cultura teatral sobre la base del teatro español corno paradigma.

> "Las noticias sobre las representaciones, publicadas en la prensa, son abundantes. Así se indica que en 1938, actuaba en La Paz una compañía de comedias que representaban obras españolas, de tipo neoclásico. Entre ellas se puede citar ZORAIDA de Alvarez Cienfuegos. (...) También se representó EDIPO de Martínez de la Rosa. Las obras Barrocas eran todavía bien recibidas, asi se explica que fuera representada LA ESTRELLA DE SEVILLA de Lope. Fuera de las comedias citadas se representaron varios sainetes de Ramón de la Cruz" (Gisbert,1974: 12)

De la concepción estética de estas Compañías españolas dependió, en gran parte, la tradición que más tarde la generación nueva de dramaturgos sería portadora. Debo aclarar que no todos los escritores de texto dramático del siglo XIX y XX se nutrieron de la tradición española, hubo también quienes como Franz Tamayo recurrieron a la tragedia griega, pero éste fue menos trascendente que los otros en las consecuencias que dejaron para el proceso del Teatro en Bolivia.

La técnica de actuación, las formas de puesta en escena y producción del espectáculo que todavía subsisten en las representaciones de algunos grupos y compañías teatrales bolivianas[9] tienen su origen en la etapa del auge de las Compañías Españolas, en la experiencia artística que trajo Wenceslao Monrroy y en la formación de algunos actores bolivianos en los Institutos de Arte Dramático de España. Y si bien en España el teatro contemporáneo ha evolucionado mucho, en Bolivia todavía existen representaciones que se mantienen fieles a esas formas escénicas.

En resumen, la historia del teatro en Bolivia durante las dos primeras décadas del siglo XX se caracterizó principalmente por:

- El Predominio de obras históricas y monólogos de estilo clásico y romántico.

- La presencia de la primera comedia que se aleja de los personajes históricos para presentar personajes de la época

- La presencia del Siglo de Oro en la escritura de los autores bolivianos, cómo los sainetes, piezas, autos sacramentales, loas, comedias, etc.

- La presencia de muchos elencos, grupos y Compañías de teatro de procedencia española.

- La incorporación de gente boliviana a Compañías Españolas que sirvieron como primera escuela dramática para Bolivia

9 Corno ejemplo se tiene: a todas las Compañías del teatro popular costumbrista y a la Compañía de Teatro La Mueca dirigida por Zenobia Azogue.

1.1.2 La generación del 21

Después de 1920, Bolivia parecía enfrentar grandes cambios en lo teatral. Un grupo de jóvenes escritores decidió reunirse para aportar y transformar el teatro. Sentía que no había heredado nada de sus antepasados y, que su función era crear el teatro boliviano que hasta la fecha, según él, no existía.

> "El núcleo de autores de la Sociedad también es conocido en la historia literaria de Bolivia como la Generación del 21. Hay dos aspectos que caracterizan a esta generación (...): Primero, La temática teatral cambia y se ahonda en los problemas nacionales, tanto sociales como políticos. Ejemplos son el mestizaje, el carácter del cholo-señorito, el indio como clase social y problema social, la pérdida del mar y las guerras internacionales, etc. Segundo, cierta aproximación profesional al teatro por medio de la creación de escuelas dramáticas, la organización de autores y actores, la promoción de festivales y concursos y la regularidad de estrenos" (Soria, 1980: 50)

Integraban la Generación del 21 muchos narradores, ensayistas y dramaturgos. Entre sus objetivos estaban la publicación de textos, el estreno continuo de obras teatrales, la organización de festivales y la creación de escuelas de formación para actores, instituciones o sociedades culturales y científicas. La actividad cultural de esta época fue realmente prolífica y tuvo sus resultados en la conformación de Compañías bien organizadas como las de Monrroy y Cervantes. Paralelamente a ellas, la Sociedad Boliviana de Autores Teatrales producía en gran número textos dramáticos.

> "El objetivo principal de la sociedad era publicar, auspiciar festivales teatrales y presentar obras de autores nacionales. Formaban parte de los fundadores los siguientes autores: Saturnino Rodrigo, Angel Salas, Antonio Díaz Villamil, Alberto Saavedra Pérez, Victor Ruiz, Isaac Portocarrero y Zeballos y Víctor Hugo Villegas." (Soria, 1980: 49)

De los muchos que conformaron la Sociedad Boliviana de Autores Teatrales, Diaz Villamil, Salas y Saavedra Pérez fueron los más importantes. A ellos se sumaron Joaquín Gantier de Sucre y Mario Flores. Estos cinco dramaturgos dejaron para la historiografía teatral

numerosos títulos, pero ninguno de ellos logró una concepción nueva de construcción dramática, aunque Díaz Villamil, Salas y Flores empezaron a construir una corriente teatral a la que más tarde le daría forma y consistencia Raúl Salmón.

Durante el período de la Generación del 21 (1921-1930), los autores no habían olvidado totalmente el tema histórico, pues seguían trabajando personajes y acontecimientos en esa misma perspectiva, pero los cien años que habían pasado desde la formación de la República al parecer los había llevado a preguntarse y a reflexionar sobre otros temas tales como: la presencia del indio en la Nación (LA HUERTA de Angel Salas), el mestizaje corno problema de identidad (LA ROSITA de Antonio Díaz Villamil), los intereses políticos y económicos de la oligarquía (EN LA PENDIENTE de Saturnino Rodríguez).

Los críticos, que en esa época se acercaron al teatro, empezaron a hablar de teatro costumbrista, teatro político, teatro de crítica social, comedias de enredos familiares y sátiras sociales. Esa clasificación estaba definida principalmente por el terna.

> "La Generación del 21 y todos los grupos teatrales y artistas que empezaron entonces fue rica y variada. Al llegar a principios de la década del 30, tres hechos históricos hacen que las luces de los principales teatros bolivianos queden temporalmente apagadas ya que tanto autores como artistas se dispersan y separan: la depresión mundial económica, la Guerra del Chaco y la Segunda Guerra Mundial." (Soria, 1980: 56)

Lamentablemente, el propósito de mejorar el teatro boliviano también fue inútil pese a toda la energía de la generación del 21. Al igual que en anteriores intentos, el cambio se dio sólo en el ámbito temático y no en el ámbito de estructura dramática. Continuaban prevaleciendo los sainetes y los autores, en gran medida, seguían las tendencias españolas, pero esta vez ya no trataban de imitar a los grandes del Siglo de Oro, sino a sus seguidores, como Dicenta, La Huerta, los hermanos Quinter y, aunque habían otros que empezaban a interesarse por dramaturgos europeos del realismo y el naturalismo

lo hacían siempre con la perspectiva de imitarlos. Esto lleva a suponer que, en su mayoría, la historia de los dramaturgos bolivianos ha estado marcada por el intento de seguir tendencias europeas pero nunca de generar ideas.

Es probable que de haber tenido mayor tiempo para trabajar estructura formal y estructura temática en sus obras la Generación del 21 habría sido un hito en la historia del teatro boliviano. Quizá en ella habría estado el inicio de nuevas manifestaciones y formas teatrales, que hoy nos permitirían hablar de Movimientos y Corrientes teatrales; pero esas gestaciones se vieron truncadas porque cuando el proyecto teatral de la Generación del 21, a principios de los años treinta, empezaba a madurar, se vio venir en Bolivia el conflicto bélico con el Paraguay que interrumpió la madurez de las propuestas dramáticas y del proyecto en sí.

1.1.3 El espacio vacío y la aparición de Raúl Salmón

Con la Guerra del Chaco la historia del teatro en Bolivia sufre la primera interrupción que duraría aproximadamente diez años. De esta forma, en la historia del Teatro Boliviano se daba una primera ruptura cuyos constituyentes no tenían características artísticas; pues en ella no intervinieron proyectos teatrales sino acontecimientos sociohistóricos.

din embargo, el teatro, junto a la Generación del 21, por primera vez desde la formación de la República, habría podido empezar a trazar algunos rasgos estéticos para independizarse de la fuerte influencia europea. Y una muestra de esto son las últimas obras de Antonio Diaz Villamil, Francisco Alvarez García, Angel Salas y Alberto Saavedra Perez; en ellas se empezaba a configurar una estética particular que provenía de la visión romántica que tenían estos autores de las costumbres y presencias de los personajes populares más visibles en las ciudades. Si estos autores más representativos de la la Generación del 21, antes de la Guerra del Chaco, habrían terminado con esa configuración, construyendo elementos formales y estructurales como

constituyentes de una identidad para el teatro boliviano, no habría sido después para los nuevos escritores, actores, etc., difícil ni imposible asumir la experiencia dejada para con ella continuar la construcción de un teatro boliviano con un lenguaje escénico propio y no con el parafraseo de siempre.

Durante el periodo que duró la Guerra del Chaco, los Teatros de la ciudad de La Paz, Sucre, Oruro y Potosí fueron cerrados. Los actores se fueron a otros países y los autores de la Generación del 21 se dispersaron en su totalidad. Una vez concluida la guerra y asumida la derrota, a Bolivia retornaron aquellos actores que habían ido a buscar la continuidad de su arte a otros países. Los escritores también regresaron de la guerra y de diferentes países, e insistieron para que el Teatro Municipal nuevamente abriera sus puertas a los espectáculos de teatro. Los integrantes de la Sociedad de Autores Teatrales volvieron a reunirse para continuar con sus anteriores objetivos, aunque muchos de ellos impactados por la guerra y con una urgencia de expresar sus opiniones y sus temáticas, decidieron dedicarse a la narrativa, el periodismo y el ensayo.

Todo señalaba que la continuidad del teatro en Bolivia estaría nuevamente a cargo de los anteriores autores y actores; pero en el país las cosas estaban modificadas. La gente empezaba a preocuparse por otros aspectos que pedían un cambio en la sensibilidad, en los objetivos y en la temática. La Guerra del Chaco no había servido en absoluto para reafirmar a Bolivia como Nación, al contrario había servido para que los bolivianos se dieran cuenta de que no sólo la oligarquía formaba parte del país sino también los mestizos y los indígenas.

> "Pero el país tiene rayón cuando se siente frustrado porque, en la movilización, en la conducción de la Guerra, en la lucha de los días, descubre que no es verdaderamente una nación. Los bolivianos van a conquistar o a defender el país territorial, descubren que hay que conquistar el país histórico cuyo enemigo no es, desde luego, el Paraguay." (Zavaleta, 1990:49)

Los mestizos y los indígenas habían salido del anonimato. Su presencia era evidente en la cotidianidad de las ciudades, dejaron de ser un elemento meramente de referencia para la oligarquía. Los mestizos alienados y los indígenas marginados por ese grupo social se reconocieron en la Guerra del Chaco como masa anónima necesaria e indispensable para los proyectos de la oligarquía, donde ellos, como era de suponerse, no tendrían lugar. Por eso no querían que su presencia se limitara a un "estar" sino a la búsqueda tanto de un espacio donde "existir" y "ser" como de un lenguaje que los expresara.

El teatro, como una posibilidad de materializar esas búsquedas, no pudo ser inmediatamente concebido porque los escenarios se habían transformado en salas cinematográficas. Este espacio vacío de las representaciones teatrales, post-Guerra del Chaco, duró aproximadamente cinco años. Y aunque a principios de la década de los cuarenta volvieron a reunirse algunos de la Generación del 21 como Wenceslao Monrroy, Isaac Portocarrero, Antonio Díaz Villamil, Carlos Cervantes entre otros y trataron de volver a los buenos tiempos de teatro de los años veinte, consiguieron que las autoridades cambiaran nuevamente el Cine Municipal por el Teatro Municipal; pero lo que ya no pudieron conseguir fue el público que anteriormente los había apoyado. (Cervantes, 1959: 344)

El público que asistió a las representaciones de las Compañías Españolas de teatro, había formado su gusto teatral en torno a la concepción estética, estilística y temática de éstas. Ese público, conformado por la oligarquía y la burguesía incipiente boliviana, después de la Guerra del Chaco quedaba nostálgico, porque en un lapso de diez años no había tenido acceso a representaciones extranjeras y ahora les costaba volver a encontrar en el regreso de algunos de la Generación del 21, la átmosfera de las noches gloriosas del teatro español. Y porque buscaba un cerco imaginario para no convivir con las otras clases nacionales[10] en las ciudades. Paralelamente (oculto hasta ahora) existía un público "virgen", un

10 Entiendo el término de acuerdo a René Zavaleta en su libro LA FORMACION DE LA CONCIENCIA NACIONAL

público que nada tenía que ver con las Compañías Españolas de teatro ni con la Generación del 21. Ese público salía de los grupos socialmente marginados, con una necesidad fuerte de reafirmación ante los otros y ante sí mismos.

> "Había una temática distinta. Un ansia de reflejar la vida cotidiana y personajes del pueblo boliviano. Un ansia de protesta social y de no llevar las angustias bolivianas solamente a la sociedad pudiente. sino hacer teatro para el pueblo. También había ansia de competir con el cinc y el football. Fue cuando surgió lo que llegó a denominarse Teatro de Protesta Social. (Soria, 1980:64)"

Fue en ese momento coyuntural de cambio y necesidades donde aparece Raúl Salmón de la Barra, que a los 17 años escribe su primer drama titulado EL CANILLITA. Este joven escritor no sólo proponía un cambio radical en la temática sino también en el sistema de producción y de distribución de una obra teatral, aunque asumía en lo formal tal cual el teatro naturalista[11] español.

Raúl Salmón no quería escribir textos dramáticos para las compañías ni quería que las representaciones se limitaran al Teatro Municipal, por eso, su presencia en el teatro boliviano surgió acompañada de un elenco y de la búsqueda de un público potencial que se encontraba rezagado en los barrios y zonas alejados de la ciudad de La Paz.

> "Tres ingredientes estaban a punto: un autor, un entusiasta grupo de jóvenes de talento artístico y un público humilde de los barrios de Villa Victoria, San Pedro y Churubamba ansiosos de competir por las mejores butacas con los señoritos y señoritas de Sopocachi y Calacoto en La Paz.
>
> El autor: Raúl Salmón. El grupo: Teatro Social, formado por Tito Landa, Lucho Espinoza, "Pepe" Arellano, Andrés Sánchez, Hugo Roncal, Goya Veizaga, Chela Barrón, Blanca Besares, Humberto

11 El estilo naturalista surge como tina protesta contra las limitaciones del realismo, surge contra todo lo que no sea el hombre y la naturaleza desde el punto de vista científico. En divergencia con las convenciones de la pieza bien hecha, el drama naturalista pretende ser una acción que no consista en historia alguna inventada para la ocasión sino en las luchas internas de los caracteres; no hay lógica de hechos, sino una lógica de sensación y sentimientos; y el desenlace es el resultado del problema propuesto. Las grandes conquistas del naturalismos son: la cuarta pared representada por el telón y la rebanada de vida como lema y sistema de lo que se expresa en una obra naturalista. A diferencia de otros estilos se distingue por asociar fielmente el aspecto plástico de la representación con el contenido de las obras, por lo cual entre sus creadores merecen igual crédito los dramaturgos y los directores de escena que se originaron en él.

> Rada de la Peña, y David Valdivieso Cano. El público: trabajadores y ex-combatientes del Chaco interesados y siguiendo a diario los eventos de la guerra mundial. (...) Era un público más consciente (le su ser, sus angustias y desdichas. Era el pueblo humilde embarazado de protesta social." (Soria, 1980:64)

Raúl Salmón, Lucho Espinoza y Hugo Roncal fundaron su grupo con el nombre: Grupo de Teatro Social. Este grupo tendría como principio ofrecer al espectador un teatro con más fondo que forma. Es decir, presentar un teatro naturalista que no trate ya de fotografiar la realidad sino de exponer denuncias. Con la conformación de un grupo y la búsqueda de un público no tradicional, Salmón se convertía en uno de los teatrista que, a partir de la unidad de los tres elementos básicos de una representación teatral, construía lo que más tarde sería la única escuela teatral[1 2] en el proceso del teatro en Bolivia. Esos tres elementos que hasta entonces no pudieron reunirse en una propuesta teatral fueron: 1) el autor como generador y ordenador de una historia, tema, espacios, situaciones y personajes; 2) el grupo como intérprete y materializador de un espectáculo 3) el público como receptor y base para la existencia de ese espectáculo.

Con las ganancias conseguidas por las primeras representaciones el grupo, al poco tiempo de su creación, decidió no sólo organizar presentaciones en barrios y zonas, sino realizar giras más extensas que comprendieran pueblos, centros mineros y otras ciudades. Esta decisión les valió la nominación de ser el primer grupo boliviano que realizaba giras por el interior del país en un periodo de diez años. Tiempo después el grupo cambió su nombre por Compañía de Teatro Raúl Salmón.

[1 2] Entiendo corno Escuela teatral a la continuidad que se da de un tipo de teatro por vía del maestro, no me refiero a escuela como institución que agrupa gente para una formación. Quienes actualmente hacen teatro popular costumbrista ya sea como actores o directores vienen mediante la transmisión <le experiencia que se ha dado de generación en generación. lis probable que desde Salmón hasta hoy, este teatro no haya desarrollado nuevas posibilidades sino, al contrario, haya olvidado u obviado ciertas exigencias básicas de dicha forma teatral, para simplificarla en un sin razón. Salmón era cuidadoso en el armado de la escenografía, vestuario y utilería, hacía un teatro naturalista <le alto nivel. 110y en día las Compañías de Teatro Popular Costumbrista solucionan todas las escenificaciones con un fondo celeste, dos salidas laterales el vestuario y utilería no sólo son incoherentes al contexto de la obra, son soluciones facilistas de improvisación. Sin embargo toda la gente de ese teatro gira en torno a la imagen del teatro social y costumbrista de Salmón, ett torno a él se han generado las compañías de teatro popular costumbrista, sean estas de carácter social, político y cómico.

En el Teatro Municipal, el público también había cambiado. La clase pudiente, como decía Salmón, tuvo que retirarse a sus casas después de la representación de CONDE HUYO: LA CALLE DEL PECADO, pues a ese público le pareció que Salmón era grosero, mal educado e inmoral porque llevó al escenario borrachos, homosexuales, prostitutas. No obstante lo que más molestó fue el hecho de tocar el tema de la sífilis. Para este autor, hablar y exponer aquello que todos sabían pero que no se decía, era lo básico de su teatro; por eso insistía en señalar que ellos hacían un teatro con más fondo que forma.

2. PRESENTACIÓN DE UN AUTOR

En este capítulo toca presentar a Raúl Salmón y su obra. Considero importante tener un marco general de su trabajo tanto en lo dramatúrgico como en lo teatral para ubicar, con cierta facilidad, las cuatro obras dramáticas, a través de las cuales realizo mi propuesta de lectura,

2.1 Algo de su vida y su obra

Raúl Salmón de la Barra nace un 30 de junio de 1925 en la ciudad de La Paz. Cursa sus estudios secundarios en el Colegio Nocturno Ayacucho. Estudia Ciencias Sociales en la Universidad Mayor de San Andrés y periodismo en la Universidad de La Plata en Argentina. Trabaja como periodista en diferentes Radioemisoras de La Paz y como guionista de radionovelas en Perú, Colombia, Venezuela y Argentina.

Con relación a su obra, coinciden casi todos los críticos anónimos[13] de los años cuarenta y algunos investigadores como Mario T.Soria y Oscar Muñoz Cadima en dividir la obra dramática de Salmón en la siguiente nomenclatura: Teatro de protesta social o teatro social, Teatro histórico, Teatro costumbrista y Teatro universal. Parece que fue el planteamiento del tema el factor que determinó esa clasificación. Pienso que se necesitaría leer y releer varias veces la obra dramática de Salmón para estar seguros de que dicha nomenclatura es correcta y si corresponde o no. En todo caso, no

13 Las notas y los comentarios de prensa que hablan sobre el trabajo teatral de Raúl Salmón a principio de los años cuarenta, en su mayoría, no están firmados.

existe hasta la fecha un trabajo riguroso que se haya propuesto sobre la base de una lectura analítica clasificar los cuarenta textos dramáticos que Salmón escribió. Personalmente, no considero a esa nomenclatura como única e insustituible. El contenido temático de una obra dramática debería ser el último factor para clasificar la producción general de un autor; pero estoy consciente de que el diseñar una nueva clasificación es un arduo trabajo, que supera esta investigación. Por lo mismo, tomando en cuenta que esa nomenclatura establecida no interfiere mi objeto final de lectura, eventualmente la asumo para facilitar la referencia contextual.

He mantenido, para esta presentación, esa nomenclatura, ya que no podría desarrollar otra debido a que la médula de mi investigación no contempla ese desarrollo.

Teatro Social

EL CANILLITA (1943), CONDE HUYO: LA CALLE DEL PECADO (1944), INFIERNO (1944,) MI MADRE FUE UNA CHOLA (1944), SANGRE INDÍGENA (1944), PARRICIDIO (1944), PRISIONERO DE GUERRA (1944), POTOSÍ EN LA SANGRE (1944), EL FUGITIVO (1948), ESCUELA DE PILLOS (1949), FLOR DE BARRO (1949), JOVEN, RICA Y PLEBEYA (1949), LOS HIJOS DEL ALCOHOL (1950), FUERA DE LA LEY (1952), EL ESTAÑO ERA LIMACHI (1973), REDENCIÓN(1950).

Teatro Histórico:

BUSCH (1944), ALBORES DE LIBERTAD (1945), VIVA BELZU (1945), EL TATA BELZU HA RECUSITADO, JUANA SÁNCHEZ (1967), LAS DOS CARAS DE OLAÑETA (1990), LINARES DICTADOR CIVIL (1990), TRES GENERALES (1973).

Teatro Costumbrista

NOCHES DE LA PAZ (1952), PLATO PACEÑO (1959), CACHITO (1947), CAPARELLI (1948), SATURNINO CALDERON (1948), MIS CHIJINI

(1949), UN ARGENTINO EN LA PAZ (1950), MI COMPADRE, EL MINISTRO (1953), LA CONTRAPARTIDA (1961), LA BIRLOCHA DE LA ESQUINA(1990), NO QUIERO SER MILLONARIO, LA ABUELA APRENDE A LEER A LOS 80, SOPOCACHI DE MIS AÑOS JUVENILES (1990), LA CLASE SANDWICH (1990), ALICIA EN EL PAÍS DE LAS COMIDILLAS (1990), HIJO DE CHOLA (1990), LA LOTERÍA, LA DOCTORA ZACONETA (1950).

Teatro Universal

LA COMPUTADORA PARLANTE (1975), LOS EXILIADOS, EL HOMICIDA QUE PAGÓ SU CULPA POR ADELANTADO (1976).

Otras publicaciones

LA RADIO EN UN PAÍS LLAMADO BOLIVIA, PENÚLTIMAS H (humorismo político), ANTEPENÚLTIMAS U (humorismo político), MANUAL PARA JEFES DE REDACCIÓN (periodismo), MUNICIPALISMO Y REGIONALISMO (ensayo), LA PALABRA PACEÑA (Testimonios), CIEN BARRIOS PACEÑOS (Análisis sociológico), DIÁLOGOS CON EL VECINDARIO PACEÑO (testimonio), TESTIGO DE CARGO (periodismo) Premio Ondas España 1986.

Puede registrarse en la obra de Salmón una continuación sesgada de la tradición española, quizá no tanto de las Compañías teatrales españolas como la de sus seguidores bolivianos, algo que no es peculiar de él sino característico de toda su generación. Salmón fue también fiel a las estructuras del teatro naturalista como fueron otros autores durante el Clasicismo y el Romanticismo. La Sociedad de Autores Teatrales y de algunos integrantes de la sociedad repudiarón la presencia de este. joven dramaturgo que había impugnado la concepción de presentar teatro sólo para la clase pudiente, realizar obras paisajistas donde se criticaban las costumbres del mundillo social o presentar obras con personajes plebeyos por pura diversión.

> "Algunos Literatos' y los de la sociedad no asistían y desechaban a ese teatro calificándolo como grosero y de

> `cholas'. Además, el prejuicio social no les dejaba sentarse al lado de una chol ita que quién sabe resultaba ser la casera del mercado.

> Se atacó al Teatro Social sin que se lo estudiara_o se viera cl naturalismo que aportaba y el espejo de una realidad sangrante del pueblo boliviano. Era tabú hablar y discutir las `enfermedades sociales' como la sífilis y gonorrea y mucho más hacerles frente (...) Se preocupó la crítica por lo superficial, su lenguaje (fuerte), quien sí y quien no actuaba sin encarar el problema mismo y tema central de la obra." (Soria, 1980:65)

Salmón con sus obras responde a la búsqueda de una imagen pública que tenía un público conformado por las clases populares que estaban sometidos y marginados socioeconómicamente. Salmón al igual que Benavente se convierte en cronista, pero no de la burguesía sino de los marginados.

Salmón, en la segunda etapa de su producción, inevitablemente había caído en la concepción del teatro como producto de consumo, construido según recetas y fórmulas con mínimas variaciones internas, tanto temáticas como formales, reflejo naturalmente de una sensibilidad y unos gustos públicos dotados de una notable resistencia al cambio y de una extraordinaria fijación de la sensibilidad colectiva en unos patrones estéticos, mentales y morales al parecer inamovibles.

2.2 La tradición teatral en Raúl Salmón de la Barra

Como dije anteriormente, la mayoría de los dramaturgos bolivianos de principio de siglo le debían a España toda su formación, conceptualización e idea de lo dramatúrgico.

> "(...) al hablar de teatro necesariamente tenemos que recordar un nombre querido: Wenceslao Mon rroy. En mi concepto, la historia teatral de Bolivia en estos cincuenta años en un plano profesión o semi-profesión, nace, gira y crece alrededor de esta figura (...) En esa etapa de adiestramiento y preparación, debido al genero que cultivara durante tantos años, se enraiga en Bolivia una modalidad de teatro español. Ante la carestía o negligencia de nuestros escritores, y queriendo hacer teatro

nacional en actores y libretos empieza a adaptar comedias españolas al ambiente nacional(...)" (Cervantes, 1959: 342 - 343)

Salmón no fue la excepción fue un seguidor también, en muchos casos explícito y abierto como en la estructura interna de sus dramas, en la nomenclatura que asume para definir a su equipo de teatro," en otros implícito y disimulado como en su diseño de teatro costumbrista.

2.2.1 Lope de Vega

El género didáctico[15] de su teatro se remonta a los auto sacramentales. Lope de Vega fue el maestro en este campo y en él desarrolló el género didáctico. Fue también el maestro del Siglo de Oro y el antagonista de Miguel de Cervantes Saavedra. En esos dos autores ya se dibujaba la división de lo culto y lo vulgar. Mientras Cervantes concebía sus entremeses con grandes dotes arquitectónicas y temáticas, Lope de Vega los concebía desde la presencia de la plebe y su oralidad, porque para este autor los personajes de sus obras, por excelencia, eran el pueblo lleno de costumbres, tradiciones y anécdotas. Esta división entre lo culto y lo popular que marcaron Cervantes y Lope de Vega fue la que separó la historia del teatro español en dos vertientes hasta la aparición de Sastre[16], el gran modificador e iniciador del teatro contemporáneo español.

Por un lado estaban los seguidores de Cervantes y por otro los seguidores de Lope de Vega. Cabe señalar que esta división no estaba en torno al diseño de estructuras dramáticas fáciles y complejas sino

---

[14] 1a nomenclatura de un conjunto de teatro responde a su organización interna, a su concepción de trabajo teatral, a su tradición y a sus objetivos. Compañía es una nomenclatura típica del teatro europeo occidental del siglo XVI. Los teatristas que rompen con el estilo naturalista, rompen también con esa nomenclatura y asumen la de Grupo. Con la presencia de los grandes maestros del teatro contemporáneo (Meyerhold, Kantor, Grotowski) se da lugar a otras nomenclaturas como Laboratorio. Una de las últimas nomenclaturas es la propuesta por Eugenio Barba, quien cambia grupo de teatro por teatro de grupo.

15 El género, en sí, expresa conceptos tanto definidos como arraigados en la conciencia social del autor con cuyo conocimiento y manejo la sociedad va conmoverse en sus aspectos más positivos, de acuerdo tanto con sus valores éticos como con sus leyes morales establecidas e imperantes en su momento. (Ariel Rivera, 1993:138)

[16] 6 "Alfonso Sastre es el dramaturgo español contemporáneo de mayor osadía temática y técnica. Cada tina de sus obras ha representado un esfuerzo por alejar al teatro español de cierta tradicionalidad que lo ha mantenido, por largos años, en un plano de discutible calidad" (J. Villegas,1971:112)

en aquellos que se nutrían de la tradición popular y los que se nutrían de la erudición. Había unos que gustaban de la filosofía y la teología popular y otros de la filosofía y la teología erudita.

De la Corriente de Lope de Vega derivan Jacinto Benavente y los hermanos Serafín y Joaquín Alvarez Quintero.

2.2.2 „Jacinto Benavente

Benavente, muy criticado actualmente por la corriente de nuevos críticos impiadosos[17], le ha dado a la dramaturgia española el valor de la palabra cotidiana. La aparición de Benavente significa la ruptura definitiva con la herencia rom ántica, entonces triunfante de Echegaray y sus discípulos, y más o menos visible en Dicenta. Esa ruptura supone la introducción en España de una nueva forma de teatro realista. En los dramaturgos bolivianos también significa lo mismo, pero muchos años después. Benavente habría de heredar a los dramaturgos latinoamericanos la tarea de ser, mediante el teatro, cronistas de la burguesía[18].

Salmón también había heredado de la dramaturgia Benaventina, más por inercia que por búsqueda, el principio dramatúrgico y la técnica teatral que consistía en reflejar lo actual. Naturalmente, nada tan variable ni tan efímero como lo actual, ese estar siempre al día reflejando todos los problemas sociales que acontecían día a día. Eso significó para la obra de Salmón el riesgo de urgencia y superficialidad, claro que en Salmón no se encuentra directamente en el tema ese interés benaven ti no por la burguesía, pero sí se encuentra la forma con la cual presenta y construye a sus personajes.

---

17 "Ha tiempo que he señalado en la dramaturgia Benaventina una tarea radical: hibridismo, esterilidad escénica. Es el suyo un teatro antiteatral... Las "personas dramáticas" benaventi Mas apenas tienen nada de dramáticas; y en cuanto a personas no pasan de personillas. Son seres medios, seres habituales (average people), cuando no entes pasivos(...)"(Ayala Pérez, dc;1966:142)

18 Para mayor información revisar "Historia del Teatro Español Siglo XX" de Francisco Ruiz. Ramón. Editorial Catedra,Madrid 1995, décima edición

2.2.3 Los hermanos Quintero

Durante medio siglo de 1888 a 1938 los hermanos Quintero estrenan más de doscientas piezas teatrales repartidas entre juguetes, entremeses, sainetes con música y sin música, zarzuelas cómicas, pasos de comedia, pasillos, poemas dramáticos, comedias en un acto, en dos, en tres y hasta en cuatro actos. Los supuestos básicos de este teatro son los de un realismo naturalista ingenuo, cuya pretensión es reflejar amablemente la v ida, sin que medie interpretación alguna, descartando de .antemano toda situación conflictiva, operando una reducción de su objeto, de modo que de la vida sólo sean considerados como materia dramática sus aspectos más superficiales e inmediatos, aquellos que pueden ser tipificados en un repertorio de situaciones elementales de la conducta humana. Su teatro es las más de las veces un cuadro costumbrista rápido, gracioso, salpicado muchas veces de toques sentimentales que puede provenir de algún sainete desarrollado y ampliado hasta alcanzar dimensiones de verdadera comedia. Su mayor atractivo es tal vez la gracia popular y vivarachera que supieron imprimir al diálogo y a toda la marcha de la obra. Las obras y los espectáculos de los hermanos Quintero fueron llevados a Buenos Aires y Bolivia, siendo en Buenos Aires donde se convirtió en una escuela para muchos dramaturgos. El sainete, como forma, se enraizó más en la dramática de otros autores, uno de ellos fue Mario Flores, escritor boliviano, con radicatoria argentina. Este dramaturgo consiguió grandes éxitos en el teatro porteño con sus sainetes y comedias musicales, fue uno de los dramaturgos más importantes de ese género en la década de los veinte. La dramaturgia de Mario Flores se estructura básicamente en los principios técnicos del sainete, la comedia corta con temas de la actualidad.

Cuando Mario Flores regresa a Bolivia funda un periódico llamado "La Noche" donde Salmón trabajó e hizo sus primeras armas, de esa relación laboral surgió entre Flores y Salmón intercambios sobre la concepción de lo teatral, para Flores era imposible salir del sainete para entrar a un teatro reflexivo, creía que debería existir una forma teatral que desde el humor intentara reflexionar.

En la obra de Salmón, exceptuando su teatro histórico, se percibe las huellas de la estructura dramática del teatro costumbrista benaventino, el ambiente del sainete, los mecanismos de representación e interpretación teatral del teatro costumbrista porteño y parte del estilo naturalista del teatro español (los mismos que Flores había asumido en su producción). El planteamiento temático y anecdótico de la obra de Salmón es organizado por el eje del bien y del mal, aspecto que une con la resignación del melodrama y la enseñanza de los auto sacramentales.

La combinación de esas tradiciones permite a Salmón romper con las estructuras del Realismo, como estilo teatral, e iniciar en Bolivia un lenguaje y una estética particular dentro del estilo teatral del naturalismo.

Existe también la posibilidad de que Salmón haya recibido una influencia del teatro hecho por artesanos. Durante la década de los veinte, las mutuales de artesanos presentaban regularmente espectáculos de teatro en sus sedes, el repertorio de sus espectáculos, al parecer, oscilaba entre la escenificación de sociodramas y la escenificación de algunos textos dramáticos del teatro español a los cuales tenían acceso por vía de Angélica Ascui, una actríz de la Generación del 21. Como los datos en torno a este hecho todavía son muy vagos, prefiero dejar esta información para posteriores investigaciones. En todo caso, si algo habría heredado Salmón de este teatro podría ser la construcción de diálogos cortos en su obra, típico de un sector cuya tradición no es la escritura sino la oralidad.

2.3 Presentación (le 4 dramas, objeto y núcleo de esta Propuesta de lectura

2.3.1 La Calle del Pecado (1944)

Este drama es uno de los primeros de Raúl Salmón y también una de sus primeras representaciones, tiene de particular, haber sido

representado mil doscientas veces, la mayoría en Bolivia: pero también en otros países como Colombia y México.

El drama está dividido en tres actos. El primero consta de doce escenas ubicadas temporalmente al atardecer y ambientadas entre una cantina y la calle. El segundo consta de ocho escenas desarrolladas por la tarde en el Sector Venéreas (le un hospital. El tercer acto, también de ocho escenas, desarrolladas al atardecer en el mismo espacio del primer acto.

LA CALLE DEL PECADO es la historia de Maruja, una niña que queda huérfana porque su madre enferma muere al no tener noticias del hijo mayor que se fue a otro país para estudiar medicina. Maruja en su búsqueda de trabajo es conquistada por Gozaco, homosexual, joven de pueblo, quien trabaja en la cantina de Doña Julia ubicada en la Conde Huyo. Doña Julia, chola criolla, celestina y cuarentona la recibe sin mencionarle el tipo de trabajo. Ese mismo día llega a la Cantina Don Humerez, abogado tinterillo encargado de los trámites oficiales de las cantinas, y anuncia la permanencia de los locales pues las autoridades han sido compradas. Gómez llega mientras los y las propietarias festejan la noticia y reclama el dinero que Doña Julia le ha robado. Entre Gómez y Humerez se produce una pelea verbal a punto de convertirse en agresión física. Doña Julia tratando de cambiar la situación, ofrece a Gómez a la pequeña Maruja, quién es violada por él minutos después.

En el segundo acto se encuentran el doctor Vera y el doctor Chirveches discutiendo sobre las causas de los pacientes con enfermedades venéreas, para el doctor Vera las causas de esas enfermedades son la perversión y los apetitos bestiales de placer sexual que tienen esos individuos. Al contrario, el doctor Chirveches cree que las causas tienen un origen social. Por otro lado, el Doctor Vera se siente deprimido al no haber logrado dar con el paradero de su hermana menor.

Posteriormente entran al consultorio pacientes contagiados en la calle Conde Huyo, éstos son maltratados y criticados por el doctor Vera y el último en llegar es Humerez, se encuentra muy enfermo y al ser hostigado por el Doctor Vera denuncia a Doña Julia como culpable del foco de infección.

El segundo acto finaliza con la noticia que el doctor Chirveches comunica al doctor Vera. La Dirección del Hospital y el Consejo Médico han aprobado la inspección médica y policiaca en la calle Conde Huyo, el núcleo (le la prostitución. Cuando se disponen los dos doctores a salir, el doctor Vera, por accidente, rompe el retrato de su hermana, el cual se encontraba sobre su escritorio. Este hecho lo deprime más y presiente que algo muy malo le va a pasar, pese a ello sale de escena dispuesto a terminar con la calle del pecado, antro de perdición de sus moradores.

El tercer acto se inicia con un ambiente de desorden y confusión en las cantinas, principalmente en la de doña Julia. Ella y Gozaco discuten, saben que pronto la policía llegará y deben tratar de huir. Gozaco se niega a colaborar con doña Julia porque ésta nunca le ha ayudado para su curación. Repentinamente se escucha el ruido de las sirenas policiales, Gozaco y doña Julia intentan escapar por la calle cuando el doctor Vera, después de haber arrestado a estudiantes, empleados públicos, varitas, soldados, etc., da con ella. Se produce un enfrentamiento verbal, el cual es interrumpido por un quejido humano que emerge del otro lado de la tienda, descubren a Gómez, cuyo cuerpo totalmente podrido pide agua, mientras dice que se contagió y por no ir al hospital se quedó en ese rincón e indica que al fondo esta una mujer en peor estado. Se trata de Maruja, quien al ver al doctor Vera estira los brazos y lo llama Ricardo hermano y muere después de esas palabras. El doctor Vera al principio se niega a escucharla, pero al ver la cicatriz en el hombro de la joven se da cuenta que se trata de su hermana buscada, desesperadamente pregunta a doña Julia sobre ella, ésta cuenta que es una niña huérfana, quien desde hace dos años trabaja como prostituta y cuando se contagió no la quiso mandar al hospital porque era la más

solicitada. El doctor Vera hundido en su desesperación, se arrepiente de todo lo pensado anteriormente sobre esta gente y concluye gritando "Conde Huyo" no es la calle del pecado es la Calle del Dolor.

2.3.2 Escuela de Pillos (1949)

ESCUELA DE PILLOS está dividida en cuatro actos. El primer acto comprende cuatro escenas, está ambientado en una carceleta y no tiene un referente preciso del tiempo. El segundo tiene siete escenas y está ambientado en la Calle Conde Huyo al atardecer. El tercer acto consta también de. siete escenas, la ambientación es la misma del segundo acto pero esta vez la historia se lleva a cabo al anochecer. El cuarto acto consta de cuatro escena y está ambientado en una cárcel durante la mañana.

ESCUELA DE PILLOS es la historia de Joaquín, un niño huérfano enviado a la carceleta por la acusación de robo que hace el dueño de la carpintería donde trabajaba. Joaquín es inocente y es ayudado en la carceleta por Hilakata, otro joven ladrón, jefe de los incautos. Este lo ayuda a condición de que Joaquín lleve un mensaje para una mujer que vive y atiende un local en la calle Conde Huyo. En el segundo acto Joaquín se dirige inocente a esa calle y entrega el mensaje a la mujer, quien resulta ser la esposa del Hilakata. Horty, la mujer, pide a Joaquín no decir a nadie más ese mensaje, le ofrece hospedaje y trabajo. Al principio, Joaquín no quiere aceptar pero Horty consigue convencerlo con estas palabras: estar una vez en la carceleta es estar marcado para toda la vida. Joaquín, en ese lugar, conoce a María, otra niña huérfana con una pequeña joroba. Ella trabaja para Horty corno prostituta y vende las cosas robadas.

Un año ha transcurrido en el tercer acto. Joaquín se ha convertido en el jefe de los ladrones por su habilidad e inteligencia, se ha convertido también en el protector de María y de Kestty, un joven ladrón a quien conoció en la carceleta. Joaquín está borracho y

planifica un robo muy grande junto a Kestty, pero Hilakata, Horty y Robira, el ladrón enamorado de María, lo traicionan avisando a la policía. María, Joaquín y Kestty son llevados a la cárcel por esa razón.

En el último acto un periodista quiere entrevistar a Joaquín, el más famoso de los ladrones. Joaquín ante las primeras palabras del periodista se burla y responde todo con mucha soberbia. De pronto se escuchan gritos en la cárcel, Kestty anuncia el suicidio de María, quien se envenena al enterarse de la negación de indulto y la otorgación de cadena perpetua a Joaquín, este llora desesperadamente y pide disculpas al periodista. Ahora él quiere contar su historia con humildad para que toda la sociedad se entere sobre las causas de la. delincuencia juvenil.

2.3.3 Joven, Rica y Plebeya (1949)

Este drama fue escrito en 1949, por la temática, difiere de la anterior producción de Salmón.

JOVEN, RICA y PLEBEYA está dividido en tres actos. El primero comprende catorce escenas. La historia está ambientada por el atardecer en un internado religioso para señoritas de la alta sociedad. El segundo acto comprende diez escenas, ambientadas también en el atardecer y en una sala criolla de una Quinta de Recreo. El tercer acto consta de seis escenas ambientadas en un elegante living room.

Mary es la joven, rica y plebeya de la obra, quien oculta su origen criollo durante sus años (le internada. En el internado conoce a Willy, primo de una de sus compañeras y se enamora de él. Durante el primer acto Mary recibe la visita de su madre, una chola, a quien las religiosas han prohibido la entrada al internado y quien desconoce las razones de. esa prohibición. Mary, al ser sorprendida por una de sus amigas abrazando a su madre, afirma que se trata de su empleada. Al terminar la hora de visitas, Mary y sus amigas intercambian regalos y todas se sorprenden al descubrir en el regalo de Mary un plato

criollo, pero a ella no le afecta demasiado pues se encuentra distraida leyendo la carta de Willy.

En el segundo acto Mary se encuentra en la casa de su madre completamente deprimida y triste porque no pudo realizar con sus amigas el viaje a Rio de Janeiro, no por falta de dinero sino porque su madre quería disfrutar un poco de su compañía. Faustina trata de animar a su hija, pero ésta no soporta la vulgaridad de SU casa y extraña a Willy. Rigucho, el amigo de infancia de Mary, también trata de ayudarla, pero ella sólo piensa en huir de su casa e ir al encuentro de Willy. Momentos después, cuando Mary se encuentra preparando una carta para que. Rigucho entregue a Willy, éste último entra en la sala buscando a la dueña, porque él y sus amigos no tienen dinero para pagar el consumo. En el reencuentro, Mary confiesa su verdad y Willy aprovecha esa situación para llevarse a la joven y a su dinero.

En el tercer acto los padres de Willy estan discutiendo porque no tienen dinero para pagar la hipoteca de su casa. La hipoteca debe ser pagada a Faustina, quien les ha prestado dinero por intermedio de su abogado o del padrino y tutor de Mary. Faustina al descubrir que su compadre la ha engañado económicamente desde hace mucho tiempo, decide ir personalmente a la casa de los Gallardo para cobrar esa hipoteca y recuperar a su hija.

En el living elegante de los Gallardo, el padre de Willy reprocha a su esposa por sus exigencias económicas para aparentar ante la sociedad, mientras que ésta lo reprocha por su falta de audacia para robar dinero del Estado durante sus cargos públicos, a esto agrega su aflicción ante la relación de su hijo ingenuo e inocente con la hija de chola. Cuando Faustina llega, Mary corre a sus brazos y le implora perdón. Willy arrepentido de su fechoría pide también perdón, su padre se disculpa ante Faustina y obliga a su mujer a disculparse, con ellos se encuentran también Rigucho y el padrino, el segundo al observar la situación trata de dar su opinión, pero es expulsado por Rigucho, quien ha descubierto los engaños de los cuales fueron víctimas. El acto finaliza con un acercamiento entre las dos familias.

Elisa, madre de Willy, toma del brazo a Mary y la conduce al comedor, Willy hace lo mismo con Faustina. Guillermo, padre de Willy, entra al último invitando a pasar a Rigucho, pero éste se queda en escena un momento más y con lagrimas en los ojos repite: Mary, ¡qué hora maldita te han llevado al colegio!. Final del acto, cierre de telón.

2.3.4 Los hijos del alcohol (1950)

Este drama fue escrito en 1950 y está dividido en tres actos. El primero comprende nueve escenas, las cuales se desarrollan durante la noche en una cantina de suburbio. El segundo contiene once escenas ambientadas también en la cantina pero durante el día. El tercer acto corista de diez escenas desarrolladas en un consultorio durante la noche.

LOS HIJOS DEL ALCOHOL es la historia de Quiroga, Saluca, su niño enfermo y el doctor Ramírez, el tema es el alcohol.

En el primer acto Quiroga y Saluca están en su cantina vendiendo alcohol, llega el doctor Ramírez y reconoce en Quiroga a un amigo de infancia, desarrollan primero un diálogo de amistad y posteriormente un altercado por la ingestión del alcohol. El doctor Ramírez señala que el alcohol es el peor enemigo del hombre, por lo que Quiroga debería reflexionar y no continuar vendiendo ese veneno. Por su parte, Quiroga defiende su posición afirmando que el negocio es libre y cada cual sobrevive como puede. El doctor Ramírez se retira de la cantina y amenaza con no descansar hasta hacer clausurar todas las cantinas del lugar, Quiroga y Saluca se quedan tranquilos porque saben que con dinero pueden hacer callar a todos.

En el segundo acto Quiroga está borracho. Es de día y a la cantina llega gente de todo tipo, cargadores, estudiantes, soldaditos, carabineros, poetas, etc. Quiroga, quien por lo general no bebe, está borracho y angustiado por la enfermedad (le su niño, porque los médicos no lo pueden curar. A la cantina llega Pacheco, diputado nacional, solicitando matones y propaganda entre los borrachos para

las próximas elecciones y les comunica que, por el momento, prohibieron al doctor Ramírez continuar publicando artículos contra el alcohol y las cantinas. Quiroga y Pacheco se ponen de acuerdo para conseguir la victoria en las elecciones generales empleando violencia, comprando votos y para callar definitivamente al doctor Ramírez.

En el tercer acto el doctor Ramírez y su enfermera Martha se encuentran tristes empacando las cosas de la clínica. El Doctor Ramírez había abierto una clínica especializada para enfermedades de alcoholismo hace catorce meses pero hoy debe ser cerrada porque no cuenta con financiamiento ni con el apoyo de las autoridades ni de los otros médicos. Cuando Martha se disponía a dar de alta a algunos pacientes y a otros devolverlos al hospital general, llegan Quiroga y Pacheco, el primero totalmente enfurecido, el segundo algo más sosegado. Ellos quieren hablar con el doctor Ramírez sobre una publicación en la prensa que los involucra. Quiroga y Pacheco intentan comprar el silencio del doctor Ramírez, pero ante su negativa tratan de amenazarlo. El doctor Ramírez pide a Martha traer al consultorio al niño enfermo, mas Quiroga decepcionado por la enfermedad de su hijo no tiene paciencia para ver enfermos y trata de agredir físicamente al médico, en ese momento llega Martha con un niño totalmente tullido, se trata del hijo de Quiroga. Pero éste se niega a creer pues ni él ni su esposa son alcohólicos. El doctor Ramírez le explica que su hijo tiene una enfermedad a consecuencia del alcoholismo de su abuelo, el padre de Quiroga y le explica que la enfermedad, muchas veces, se pronuncia en. la tercera generación. Quiroga toma al niño y lo abraza suplicando al doctor Ramírez que lo cure, éste le dice que es demasiado tarde. Quiroga desesperadamente pide: yo quiero un hijo sano, sano. Después de agotar sus esperanzas grita ¡veneno di para tomar y el destino me envenena! Telón, fin del tercer acto.

BIBLIOTECA ESPECIALIZADA

3 LA COMPOSICIÓN DRAMÁTICA

Para el desarrollo de este capítulo he elegido instrumentos operativos de la preceptiva teatral del siglo XX; no he trabajado específicamente con la investigación sobre las determinantes genéricas teatrales propuestas por Luisa Josefina Hernández, principal investigadora en este campo, sino con la investigación de Virgilio Ariel Rivera, quien plantea un canon que permite trazar la genealogía del drama, definir términos, coordinar conceptos.

En el acercamiento a un texto dramático o espectacular, la composición dramática es el primer paso, la cual puede o no evidenciarse en el resultado final de una lectura o investigación. Este procedimiento preceptista no es un encasillamiento ni una etiqueta a la obra, es más bien un sentar las bases para elegir posteriormente cualquier camino en la interpretación.

La composición dramática es para el crítico, investigador y teórico teatral lo que la autopsia es para el médico. Mediante ésta se llega a saber el género, estilo y tono de una obra. Se determina el mecanismo generado por la interrelación de la estructura dramática con la anécdota o la acción dramática y las escenas altas y bajas. Se identifica también la correspondencia de la acción dramática con el desarrollo anecdótico o temático, que a la vez es determinada por la distribución del ritmo. La composición dramática es el primer paso para el conocimiento de la tipología de los personajes, las fórmulas dramáticas, el movimiento dramático entre otros.

En la estructura de todo género dramático sólo existe un planteamiento técnico —dramático común— que se refiere a planteamiento, desarrollo y desenlace. Por ello, no se puede encontrar

un determinante expreso de estructura trágica, estructura didáctica, estructura cómica o estructura melodramática, porque la estructura dramática no es un determinante para la concepción de un género. ¿Qué o cuáles serán, entonces, dichos determinantes?, hay quienes insisten en señalar que son los temas o los tonos, por esto, no es casual leer o escuchar comentarios de críticos que hablan de comedia porque la obra hizo reír o melodrama porque hizo llorar y así sucesivamente. Lamentablemente, como se verá más adelante, los géneros dramáticos y teatrales no son tan simples.

3.1 Los géneros dramáticos

Aristóteles en su ARTE POÉTICA realiza una especie de genealogía de la tragedia y de la comedia. Aunque los griegos dominaban muy bien las siete formas de expresión dramática, él, sin embargo, define el drama en su contexto total y aplica sus definiciones a sólo esos dos conceptos. Muchos autores y directores, durante años, se han guiado básicamente por la poética de Aristóteles. No se podía pensar una obra de teatro o un texto dramático sin la unidad de tiempo, de espacio y de acción. Actualmente, eso no ha cambiado completamente, pero la expresión teatral es más compleja, pues ha asimilado otros lenguajes. Después (le Aristóteles, algunos eruditos sistematizaron su investigación y señalaron que existen siete formas de expresión dramática que son los siete géneros inscritos en diversos y múltiples estilos: tragedia, comedia, pieza, obra didáctica, tragicomedia, melodrama y farsa. Hoy en día, el mayor problema suscitado entre los ,teóricos, en este campo, no es el desacuerdo sobre estas siete formas de expresión dramática que son los géneros, sino en los determinantes que llevan a pensar una obra dramática en uno u otro género:

> "No discutan mucho de géneros dramáticos, la teoría de la composición dramática es algo nuevo en el mundo y los autores no logran aún coordinar sus conceptos. Luego resulta que las más de las veces, cuando se discute, sólo se está hablando de lo mismo con diferentes términos". Pasado el tiempo nos encontramos con que el problema sigue sin resolver. La

conceptología, como la terminología, continúa siendo algo ambiguo(...)" (Ariel Rivera, 1993: 17-18)

El interés de esta investigación no es polemizar con las tendencias que existen sobre dichos determinantes, sino asumir una y con ella operativizar la lectura de mi objeto de estudio. Asumo la teoría de Ariel Rivera que consiste en seguir la trayectoria del protagonista como base del sistema:

> "Sólo mediante la atención metódica y concienzuda de la trayectoria del protagonista y de su antagonista, y del conflicto que se desarrolla entre ambos, es posible definir el género y diferenciarlo radicalmente de los otros seis. Sólo mediante ese sistema es operante nuestro estudio." (Ariel Rivera, 1993: 20)

El protagonista no necesariamente lleva el papel más importante de la obra, indistintamente puede llevarlo él o el antagonista. El protagonista es el que establece la diferencia básica entre un género y los otros; él es representante de la individualidad y el antagonista, representante de la colectividad. El protagonista representa a la unidad, al individuo que mueve -o sobre el que recae- la acción de toda la obra, y el antagonista representa a la colectividad -la sociedad o el medio- sobre el que recae la acción del protagonista.

Ningún texto dramático puede ser concebido sin protagonista y antagonista, pero no todos los textos necesariamente corresponden al drama de person aje[19]. El autor de un texto dramático puede encontrar su motivación en una historia real o ficticia, colectiva o individual; un tema común, extraño, nuevo, social, político, sicológico, etc. un conflicto de grupo, de masa o individual; un personaje ordinario o extraordinario; un espacio real, ficticio, interno o externo y un tiempo actual, pasado futuro o remoto.

---

19 En el drama de personaje, según Villegas, "las características de la acción dramática se determinan por su correspondencia con el personaje estructurante(...) la unidad no radica en la acción sitio en el personaje. De este han de derivarse el principio, el medio y el fin" (Villegas,1971:72)

A continuación paso a transcribir lo que para Ariel Rivera son las características que definen a cada protagonista como determinante de un género.

"1. Tragedia. El protagonista es un personaje complejo en uso de todas sus facultades que, en un afán de exaltación de sí mismo, transgrede o defiende un valor absoluto transponiendo en cualquiera de las dos formas, todas las leyes sociales. De esa manera, hace sobrevenir su propia destrucción y expía irremediablemente su osadía - Edipo Rey de Sófocles.

2. Comedia. El protagonista es igualmente un personaje complejo que, en el uso de todas sus facultades, comienza a deformar un aspecto de su personalidad - aspecto reformable- y lo va imponiendo gradualmente a la sociedad, hasta hacer que, en un determinado momento, ésta reaccione, se produzca -un choque y el personaje o la sociedad hagan el ridículo- Tartufo de Moliere.

3. Pieza. El protagonista es también un personaje complejo, en el uso de todas sus facultades, que comienza a descubrir cómo ha estado desajustándose a su medio desde tiempo atrás, y cómo ese desajuste se aproxima ya a la crisis; enfrenta su realidad personal a la realidad externa y asume (o no asume) su error ante difíciles posibilidades de cambio - Juan Gabriel Borkman de Henrik Ibsen.

4. Obra didáctica. El protagonista es un personaje simple que, haciendo uso únicamente de la mitad de sus características humanas -las positivas o negativas-, manifiesta firme y determinantemente •su posición ante la sociedad. No admite -por conciencia o inconciencia- contraposiciones; está plenamente convencido, por cl mismo o por los demás, de esa postura. No cambia su parecer ante las circunstancias; el medio lo hará triunfar o sucumbir y sólo la posteridad, inmediata o lejana, juzgará si estaba en el acierto o en el error -Juana de Arco en la hoguera de Paúl Claudel.

5. Tragicomedia. El protagonista es un personaje simple que, haciendo uso solamente de parte de sus facultades -las positivas y unas cuantas negativas o viceversa-, va hacia la meta. Se le contrapone el medio y lo supera, una y otra vez; sigue adelante y supera tantas contraposiciones como encuentre. Alcanza su meta u otra mayormente conveniente para él — Cromwell de Víctor Hugo.

6. Melodrania. El protagonista es un personaje simple, tras el que se esconde cada ser humano a lo largo de toda su vida. Un personaje, a primera vista plano, que oculta la mayor parte de sus facetas y sobrelleva su vida exaltando solamente unas cuantas, contraponiéndolas a las de otros personajes y logrando satisfacciones o insatisfacciones puramente personales —Yerma de Federico García Lorca.

7. Farsa. El protagonista es un personaje cualquiera que se desenvuelve en un medio en el que impera un elemento imposible (...) - Peer Gynt de Henrik Ibsen." (Ariel Rivera, 1993: 62 — 63)

La genealogía de los géneros a partir del protagonista no implica el diseño de un solo tipo de personajes, al contrario, el drama en cualquiera de los siete géneros se nutre de todo tipo de personajes, algunos complejos otros simples. Es posible ver en un texto dramático personajes como símbolos universales, pasando por arquetipos, estereotipos, prototipos, tipos y siluetas.

Para Ariel Rivera, el protagonista asume un recorrido en cada género, el cual se desarrolla, indistintamente, bajo uno de dos esquemas similares, pero definitivamente diferentes.

"1. Tragedia

a) El protagonista sucumbe por agredir los valores absolutos –Electra_ de Eurípides.

h) El protagonista sucumbe por defender los valores absolutos —Antígona de Sófocles.

2. Comedia

a) El protagonista queda en ridículo ante la sociedad -La fierecilla domada de William Shakespeare.

b) La sociedad queda en ridículo ame sí misma -Lisistrata de Aristófanes.

3. Pieza

a) El protagonista toma conciencia de su desubicación con el medio y se ubica consigo mismo -La muerte de un viajante de Arthur Miller.

b) El protagonista no toma conciencia de su desubicación con el medio ni se ubica consigo mismo - Las tres hermanas de Antón Chejov.

4. Obra didáctica

a) La anécdota propone una sola tesis -Madre Coraje de Bertolt Brecht.

b) La anécdota propone una síntesis, como resultado de una tesis y una antítesis -La excepción y la regla de Bertolt Brecht.

5. Tragicomedia

a) El protagonista va hacia una meta -y la alcanza- superando obstáculos -- María Egipciaca de Miguel Sabido.

h) El protagonista va hacia una meta determinada. El destino -la muerte- se le atraviesa y no llega a la meta propuesta pero, logra llegar a algo superior - Y el milagro de Felipe Santander.

6. Melodrama

a) El protagonista triunfa mediante sus cualidades -El hombre elefante de Bernard Pomerance.

b) El protagonista sucumbe a pesar de sus cualidades -Cyrano de Bergerac de Edmond Rostand.

7. Farsa

a) La realidad se desnuda y muestra otra diferente — Las avispas de Aristófanes.

b) la realidad se reviste y muestra otra diferente -La tempestad de William Shakespeare." (Ariel Rivera, 1993: 34 — 35)

Las características y el recorrido del protagonista son dos instancias que permiten reconocer el género de un texto dramático, pero cada uno de los siete géneros cumple una función objetiva basada en la necesidad que los genera, para lo cual recurren a elementos constantes con que se conforman. Estos elementos constantes son siempre los mismos en la estructura externa de un texto dramático. Las formas dramáticas dependen, en el sentido estético y estilístico, de la elección técnica de dichos elementos para su construcción.

"(...) es importante establecer las relaciones entre la clase de estructura y la construcción. Am bas se refieren al mundo creado, pero captan dimensiones diferentes del mismo. Uno corresponde a la estructura del mundo como tal y la otra a la especial conformación que el mundo adquiere para lograr la virtud específica de lo dramático. Una concibe el mundo como unidad hecha, finita; la otra como un irse haciendo." (Villegas, 1971: 65)

Los elementos constantes, arriba mencionados, son una gran variedad de constituyentes que entran en relación significativa para configurar el drama, están cualificados dramáticamente y son, con mayor o menor intensidad, significativos en el desarrollo de la obra.

"El drama presenta un mundo organizado de tal manera que elimina la neutralidad de las situaciones y les proporciona una posibilidad dramática. Los sucesos, motivos, problemas ideológicos, personajes, etc. adquieren una dimensión que hace posible la realización de la virtud específica propia del drama al incorporarse a cierta clase de construcción del mundo o disposición de los sucesos" (Villegas, 1971: 30-31)

La composición dramática no sólo es significativa para la descripción de la estructura dramática, también lo es para la interpretación y para comprender la ideología de un texto analizado. La evolución o el estaticismo del mundo dramático revela el significado implícito o explícito del inundo y de la visión de mundo que subyace en el

drama. Y como el mundo dramático se configura por una serie de constituyentes, pasaré a definir brevemente parte de ellos.

3.2 Elementos constantes de la estructura externa del drama

3.2.1 Estructura dramática y anécdota

Técnicamente la estructura dramática está compuesta por tres elementos: planteamiento, desarrollo y conclusión o exposición, nudo y desenlace que, según Ariel Rivera, pasan al espectador en forma de cuestionamiento, problema y solución:

> "La anécdota es el resultado de la economía en la construcción de la historia, 'toda historia desde su punto de partida hasta su punto final, es larga y compleja y no cabe dentro del espacio ni del tiempo de una obra dramática" (Ariel Rivera, 1993: 36).

Esto lleva necesariamente, a que el autor seleccione su material sustrayendo solamente las más importantes o la más importante anécdota, para ello necesita concentrar dentro de la obra: 1) los aspectos más importantes de la historia, 2) sus situaciones más complicadas, 3) el momento coyuntural donde la historia hace crisis o lo que normal mente se entiende por clímax, y sus últimas consecuencias. De esa forma la historia formulada como anécdota se materializa en la estructura dramática, en la que es organizada técnicamente en planteamiento, desarrollo y conclusión, (el orden puede variar). Para Ariel Rivera, en todo drama el planteamiento o exposición mueve de inmediato a un cuestionamiento que representa el. problema a desarrollar para llegar a una conclusión o desenlace, sea ésta positiva o negativa, aceptable o no aceptable, pero que finalmente resulta una solución.

3.2.2 Acción dramática

La acción dramática es el elemento transformador y dinámico que permite pasar lógica y temporalmente de una situación[20] a otra. Es la articulación lógica temporal de diferentes situaciones. La estructura dramática comprende a la vez todo un sistema de acciones en competencia continua, un sistema de cambios de equilibrio en progresión perenne, que conjugan finalmente el movimiento dramático total.

3.2.3 Desarrollo anecdótico - desarrollo temático

En un texto dramático de desarrollo anecdótico cada uno de los sucesos es consecuencia del anterior. Se privilegia la historia o el acontecimiento, relegando la presencia temática a un segundo plano o a un encubrimiento metafórico. En una obra de desarrollo temático, la anécdota o la historia pasan a segundo, tercer o cuarto plano y todos los conceptos representativos del tema con los que el texto se concentra cobran, por el contrario, importancia capital.

3.2.4 Escenas bajas y escenas altas

Se entiende por escenas bajas, los momentos en los que la acción de los personajes es mínima o simplemente las partes de no acción, pueden ser las pausas, los silencios, etc. Se llama escenas altas a todas aquellas en las que la acción contiene desde un grado medio hasta un grado de alta intensidad:

20" La situación, es el conjunto de datos escénicos o extraescénicos indispensables para la comprensión del texto y de la acción, en un momento dado del espectáculo. De la misma forma que el mensaje lingüístico no expresa riada si ignoramos su situación o contexto de enunciación, en el teatro, el sentido de la escena es función de la representación, de la clarificación o del conocimiento de la situación. Describir la situación de una obra es como tomar una fotografía, en un momento preciso, de todas las relaciones de los personajes, es corno 'congelar' el desarrollo de los acontecimientos para luego describir los cuadros estáticos obtenidos. El término espacio dramático a veces se emplea para visualizar las relaciones entre los personajes. La situación comprende las condiciones espacio-temporales, la mímica y la expresión corporal de los actores, el marco escénico, la naturaleza profunda de las relaciones sicológicas y sociales entre los personajes, y, por lo general, toda indicación determinante para la comprensión de las motivaciones y de la acción de los personajes. (l'avis, 1990: 446)

Trazar los límites de una situación equivale para algunos investigadores hacer corresponder un segmento del texto con elementos escénicos que no varían durante cierto tiempo. La situación sirve de mediación entre texto y representación, en la medida en que el texto necesariamente se segmenta segun el juego escénico propio de una situación.

> "(...) la alternancia de escenas bajas y escenas altas establece la diferencia que se produce en el mecanismo de apreciación, expectativa y acción interna de la mente humana, ante la experiencia real y la experiencia dramática." (Ariel Rivera, 1993: 23)

En una forma o en otra, las escenas bajas operan como pequeños intervalos de distanciamiento entre la obra y el espectador durante los que también opera, en pequeñas dosis, la reflexión.

3.2.5 Personajes complejos

El personaje complejo se manifiesta en la obra, a un mismo tiempo, a través de los tres canales de expresión humana: la razón, el sentimiento y el instinto. El personaje complejo es lúcido; como transgresor o transgredido jamás es una víctima, no siempre elige lo correcto, pues puede también elegir lo incorrecto. Su valor máximo no está en el tipo de elección sino en su capacidad de elegir.

3.2.6 Personajes simples

Por el hecho de mostrar sólo unas cuantas facetas del ser humano real, el personaje simple es fácilmente transportable al drama y en él se muestra como positivo o negativo. Su simplicidad se hace evidente, porque como víctima no tiene la capacidad de elegir, y como villano tiene a medias conciencia (le sus actos o a veces no toma conciencia ni de los actos ni de las consecuencias. El personaje simple, generalmente, sirve como pretexto para la transmisión de un discurso o el planteamiento de un tema social, político o religioso, en tanto el personaje complejo cuestiona esos temas desde sus propias contradicciones.

El texto dramático no sólo se elabora con los elementos constantes como sus constituyentes, comprende también otros dos elementos, pero éstos, a diferencia de los anteriores son (le orden objetivo y subjetivo:

"Tono.- El tono objetivo es el que corresponde a una obra de acuerdo con el tipo de conflicto que vive el protagonista. El tono subjetivo es un segundo tono que el autor plasma en la misma obra, un tratamiento personal, una reinterpretación del conflicto) y del asunto en general.

Estilo.- El estilo objetivo aparece en una obra como la corriente artística predominante de la época y el lugar en que ha sido escrita. El estilo subjetivo aparece como estilo personal del autor. Y que en toda obra dramática, tono y estilo son las consecuencias de: la posición objetiva del autor ante la vida en general, y de la posición subjetiva del mismo ante el pequeño fragmento de vida que maneja en cada texto dramático." (Ariel Rivera, 1993:66)

Los siete géneros y los elementos constantes como constituyentes del mundo dramático aquí descritos, no abarcan en su totalidad las dramaturgias y las teatralidades contemporáneas. Existen ciertas dramaturgias cuyo género corresponde a lo que Ariel Rivera llama géneros híbridos; no desarrollo este concepto, porque sale del límite de mi objeto de investigación. Tampoco me ocupo del género de las teatralidades pues tal propósito, en la mayoría de los casos, sólo es posible definir en el momento mismo de la representación, observando la escritura que proponen los distintos lenguajes escénicos en una puesta en escena.

3.3 La composición dramática en la obra de Raúl Salmón

He considerado importante incorporar en mi investigación el trabajo de composición dramática en la obra que conforma el teatro social de este autor, porque muchas de las confusiones actuales que se producen en torno a su obra parten del desconocimiento de los elementos que conforman la estructura dramática, la técnica dramatúrgica y, por supuesto, la forma teatral que él ha legado a sus seguidores. Al existir pocos estudios elaborados sobre este autor, es necesario iniciar la investigación de su obra con una mirada' crítica a

la arquitectura que sostiene la estructura formal de los mundos dramáticos presentes en su dramaturgia.

Hay una línea única y homogénea que hilvana los textos dramáticos del teatro social de este autor; los títulos que comprenden esta tipología teatral no sólo tienen como común denominador la temática, sino también la construcción de los mundos dramáticos que subsisten en cada uno de los textos. La fidelidad existente en la construcción de las estructuras dramáticas del texto hace que cada uno sea fácilmente reflejado en el otro, siendo las situaciones y los bajos grados de anécdota los que nombran la diferencia.

El teatro social de Salmón quiere inculcar ideas en el espectador (predicar, educar, guiar, orientar, convencer, criticar, enjuiciar, denunciar, responsabilizar, inculpar, comprometer, prevenir a la colectividad) y así, aparentemente llevar al espectador a tomar conciencia de un problema social. De este modo, las historias del teatro social son una propuesta solución a la necesidad que las genera.

Esas historias están organizadas en una estructura dramática cuyas funciones básicas corresponden al drama didáctico. En este tipo de drama, el protagonista está presente para mostrar al espectador la situación actual de su sociedad y, mediante los acontecimientos que él provoca en el mundo dramático, llevarlo a la reflexión.

Salmón recurre continuamente a la obra didáctica porque antes de contar anécdotas le interesa mostrar al espectador la razón o el origen de algunos problemas sociales:

> "(...) la obra didáctica atiende al orden, al equilibrio público, social lógico, como resultado de un alto grado de razonamiento común; denuncia la desigualdad de clases, debate la ignorancia masiva, critica los mitos negativos, censura el enajenamiento público, reprueba el desinterés, el egocentrismo, la inmutabilidad social, invita a la participación masiva, condena la represión de clases, denuncia el engaño, aboga por la justicia universal." (Ariel Rivera, 1993: 143)

El género didáctico tiene como propósito plantear las fuerzas que componen un sistema donde está comprometida toda la colectividad, para ello recurre a tres premisas:

a) una premisa mayor = tesis

b) una premisa menor = antítesis

c) una premisa o conclusión = síntesis.

El doctor Vera en LCP plantea una tesis sobre los pacientes de enfermedades venéreas:

"Dr. Vera. Pues se van a esa callejuela sabiendo el peligro, estando anoticiados del mal, luego quien hace esto, a sabiendas, es un degenerado... Van a la 'Conde Huyo' porque ahí, pagando por pecar, compran la carne y las mujeres se venden por vicio, por disfrutar de esas orgías carnales. Sostengo y he de sostener siempre que quienes pueblan la 'Conde Huyo' son gentes depravadas"

(LCP, 1989: 44)

Esa tesis es cuestionada por la antitesis presentada por el doctor Chirveches y por las palabras justificativas de una mujer enferma.

"Dr. Chirveches. Ud. no ha vivido en nuestro ambiente. Ignora las pasiones. Desconoce la debilidad humana. Su vida está basada en una moral difícil de ser aplicada a nuestro tiempo."

(LCP, 1989: 44)

"Dr. Vera. *(Como antes con la papeleta)* La vez pasada no dijo usted que...

Ni ujer. La necesidad, doctor.

Dr. Vera. ¡Qué necesidad ni que cuentos de niños! ¡Usted puede encontrar un trabajo decente!

Mujer. No puedo, doctor.

Dr, Vera. ¿Por qué? ¡Porque no quiere! Le gusta esa vida fácil, esa vida de...(*Mascullando*)¡Si lo que debía existir es una ley para cerrarlas a todas ustedes!

Mujer. *(Explicándose con angustia)* ¡Quiero dejar esa vida pero estoy atrapada!

Dr. Vera. ¿Atrapada? ¡Atrapada por su propia decisión!

Mujer. Usted no entiende, doctor.¡ Todas estamos atrapadas allí! ¡Las "dueñas" nos atrapan!

Dr. Vera. Ustedes son gente sin voluntad. Eso es todo.

Mujer. Quisiera que usted conozca nuestras vidas, que se entere cómo vivimos, doctor.

Dr. Vera. ¡No me venga con historias! En usted, como en todas hay una sola decisión: ¡vivir en el pecado!"

(LCP, 1989: 49)

La tesis del doctor Vera es irreductible hasta el momento en el cual él descubre el destino de su hermana y las razones de su enfermedad. Sólo esta acción relacionada directamente con su vida privada lo lleva corno protagonista a negar su tesis y replantear otra en forma de síntesis:

"Dr. Vera. *(Lentamente)* La miseria la trajo hasta aquí, la necesidad de comer ... Chirveches: retiro cuando dije acerca de la Calle cid Pecado... Creí que aquí vivían quienes pecaban por... placer... ¡Destrocé la carne de los enfermos tratando de castigarlos!!! Estaba equivocado...

Aquí vienen las huérfanas, las que no reciben una palabra de aliento cid mundo que las rodea... Vienen las chicas humildes que necesitan comer. *(pausa) (Al público, en chicotillo)*

¿Dónde están quienes se dicen protectores de los desamparados? (pausa) ¿Dónde están las autoridades que deben velar por los necesitados? *(PAUSA) ¡ "* CONDE HUYO" no es la calle del pecado! ¡¡¡ES LA CALLE DEL DOLOR!!! *Telón rápido."*

(LCP, 1989: 73)

Por el recorrido que asume el protagonista en este texto dramático, la anécdota propone una síntesis como resultado de la tesis y la antítesis, en tanto que la estructura dramática llega al espectador en forma de cuestionamiento-problema-solución negativa. El sistema de cambios de equilibrio, tanto en acciones físicas como emotivas de la estructura dramática en LCP, conjuga el movimiento dramático de la siguiente forma:

1) Parte de un orden restablecido: lo que sucede en la calle Conde Huyo es aceptado por la sociedad y frecuentado por gente de todos los estratos sociales.

2) Va hacia el desorden: surge una alternativa que va a crear un conflicto, ese conflicto se hace vivo con la presencia del Dr. Vera;

él ejecuta un acto determinante y luego cuestiona el acto ejecutado.

3) Y regresa al orden restablecido: las consecuencias y la experiencia implícita en todo el proceso no son suficientes como para crear un otro orden, el acto ejecutado se limita a una denuncia que no alcanza a adquirir una fuerza de transformación.

Por el recorrido que realiza el protagonista en EP la anécdota no propone una síntesis como sucede en los otros textos sino una tesis y aunque la tipología del género no varía, sí varía la construcción.

"Joaquín. Me hice ladrón, señor, porque un día estuve en una escuela de pillos. Si hubieran tenido la precaución de no ponerme al lado de rateros, yo no estaría aquí. ¡En los mismos calabozos policiales nacen los ladrones! ¡Las gentes construyen calabozos con gruesos barrotes y altas paredes para guardar al hombre, convertido en fiera, porque la sociedad al pregonarle la honradez le abre las puertas del vicio! (...) ¡Diga unté que seguirán habiendo Joaquines Vega, ladrones y asesinos, mientras los hombres no den abrigo a los niños huérfanos y... seguirán habiendo Marías, inocentes y prostitutas, mientras no recojan en casas de asilo y readaptación a las chicas pobres que caminan por las calles! (...) ¡Mi muerte será un escupitajo y una lápida pa quienes no se conduelen de los pobres!"

(E P, 1991: 69)

El recorrido que realiza el protagonista junto al encadenamiento de las acciones dramáticas desde el inicio del texto hasta el clímax mayor, no tiene como fin plantear una tesis y una antítesis para llegar con la escena final a una síntesis, sino servir de antecedente para que la escena final plantee una tesis efectiva. Con la muerte de

María, Joaquín pierde su sentido de vida, sólo esa situación lo lleva al arrepentimiento y a emitir su tesis sobre los niños ladrones y la sociedad.

En la estructura dramática de ESCUELA DE PILLOS la exposición y el nudo sirven para delimitar el espacio, la situación y las circunstancias por las cuales Joaquín, como protagonista y personaje principal, llega a ese final, sólo así se posibilita y se justifica que su último discurso sea una tesis enfática y cobre el efecto necesario en el público. El sistema de cambios de equilibrio en la estructura dramática de esta obra conjuga el movimiento dramático de manera distinta a las anteriores. Parte de un orden establecido, va hacia un desorden y regresa al orden establecido, el retorno al orden establecido significa una llamada de atención a las instituciones por sus actos ejecutados y una advertencia al sistema social.

El desarrollo anecdótico de LHA plantea también una tesis, la contraposición de una antítesis y el cuestionamiento a través de la síntesis. El doctor Ramírez (como protagonista, no como personaje principal) propone una tesis a través de una campaña contra el alcoholismo. La antítesis la sostienen Quiroga (personaje principal) y Saluca:

"Ramírez. Te equivocas, Quiroga. Quién desea hacer cerrar estas cantinas sólo aspira a salvar a muchos hombres, a muchas mujeres, a miles de niños y hogares.

Quiroga. Pero eso estaps bien pa soñar. ¿Cómo se ha de prohibir a la gente de que haga negocio a ver?

. Ramírez. Si amparando a quienes argumentan la libertad de comerciar se deja que al hogar humilde invada el alcohol todos los niños seguirán abandonando las escuelas y harán su vida de cualquier manera para

seguir el camino de sus padres: la fábrica, el taller y luego las cantinas.

Saluca. Zonceras está usté hablando, doctor. ¿Quéps hacemos nosotros, wa? ¿nosotros vamos a los hospitales y decimos a la gente que venga a tomar? Si vienen seraps porque queren. ¿Acaso son wawas?

Quiroga ¿Y, por último por qué tengo que dar explicaciones? hago mi negocio de noche; tengo bodega en el día y...

Ramírez. ¡Y envenenas a todo el mundo!

Quiroga. Bueno. ¡Enveneno! ¿Y qué hay con eso? ¿Usted quién es para pedirme cuentas? (...)"

(LHA,1992: 29)

La enfermedad del niño, mientras se desconoce el origen, es una situación neutra en el desarrollo de las contraposiciones, una vez que éstas llegan al punto límite, se convierte en una situación mediadora, una acción dramática que marca el clímax mayor en la obra y el arrepentimiento de Quiroga con el cual él propone la síntesis:

"Quiroga. ¡Me engañas! Mi hijo está en la Clínica San Antonio.

Ramírez. (Recogiendo un documento del escritorio) ¿No es un documento suficiente? Hoy lo mandaron como último recurso a sabiendas de que yo me especialicé en alcohólicos.

Quiroga. Y... acaso mi...

Ramírez. Si, te dije, en cierta oportunidad, que tu padre murió intoxicado de tanto beber...

Quiroga. ¿Y mi hijo por qué tiene que sufrir? ¿por qué?

Ramírez. Porque las enfermedades alcohólicas son hereditarias y, en algunos casos, se manifiestan saltando una generación. ¡Tu padre fue alcohólico: y ahí está la herencia!

Quiroga. *(Acercándose lentamente al niño)* ¿La herencia?

Ramírez. Eso mismo.

Quiroga. *(Estruja al niño junto a su cuerpo y luego humildemente pregunta)* ¿Y tú? ¿Tú podrías curarlo?

Ramírez. Demasiado tarde.

Quiroga. (*Desesperadamente*)¡Yo quiero un hijo! ¡Un hijo sano, sano! *(Después de agotar sus esperanzas)* Veneno dí a tomar y el destino me envenena!"

(LHA, 1992: 68,69)

El protagonista recorre la anécdota organizando la historia en una tesis, antítesis y síntesis.

El autor emplea en la estructura un movimiento dramático que garantice un llamado a la toma de conciencia. Al igual que en CHCP, se parte de un orden restablecido, se va hacia un desorden y luego se regresa al orden restablecido. En este caso, el retorno al orden restablecido no se da por la negación de la denuncia como acto transformador, sino en el sentido ambiguo de la toma de conciencia que asume el antagonista por acción del protagonista.

En los cuatro textos dramáticos de Salmón presentados para esta investigación, se verifica claramente las funciones básicas del género 'didáctico, que consisten en hacer proposiciones colectivas, pues la obra didáctica atiende al orden, al equilibrio público, social, lógico, como resultado de un alto grado de razonamiento común; denuncia la desigualdad de clases, debate la ignorancia masiva, critica los mitos negativos, censura el enajenamiento público, reprueba el desinterés, el egocentrismo, la inmutabilidad social, invita a la participación masiva, condena la represión de clase, denuncia el engaño, ahoga por la justicia universal.

Queda por ver ahora la articulación de esas proposiciones entre la parte formal de la obra y la temática, para determinar el tipo de relación que ambas construyen, es decir, de qué forma la construcción y la acción favorecen a la materialización del mundo imaginario y a la entrega del mensaje.

3.3.1 Protagonista y antagonista en el género didáctico

Cuando se habla de protagonista y antagonista en la obra didáctica no se habla de un individuo en conflicto con otro representante de la colectividad (como sucede en los otros géneros). El protagonista en el género didáctico expone una tesis frente a su antítesis. El conflicto protagonista - antagonista es el conflicto de toda una corriente ideológica en contraposición a otra diferente.

> "Si bien por razones estructurales y estáticas, los protagonistas son necesarios en todo drama, dentro de este género pasa a un segundo término, al igual que sus antagonistas; de la misma manera, los personajes diversos cobran fuerza primaria, al grado que sus caracteres, tipos e inclusive siluetas pierden ambivalencia y llegan a definirse categóricamente en un momento dentro de un sólo partido (...)" (Ariel Rivera, 1993: 146)

En el drama didáctico, los personajes son simples y hay un gran ejercicio anecdótico que busca el manejo de los sentimientos del espectador: La prostitución obligada de una niña huérfana en LCP, la

conversión en Joaquín de niño inocente a ladrón en EP, la negación de sus raíces por parte de Mary en JRP o la enfermedad de un niño inocente a consecuencia del alcohol en LHA.

La anécdota en el género didáctico sirve para demostrar y sustentar la presentación de un tema. Los personajes representan la síntesis de la actitud humana en forma de dos fuerzas contrapuestas coyunturalmente: Dr. Ramírez y Quiroga en LHA, la familia de Mary y la familia de Willy en JRP.

Los personajes en la obra de Salmón están ahí como mediadores entre la anécdota y el discurso, no es importante la complejidad que adquieran en el diseño como héroes o protagonistas, sino la función que asuman en la totalidad de la estructura dramática. Sin embargo, lo que sí se debe tomar en cuenta es el proceso de caracterización de los personajes en la construcción individual de los mundos dramáticos, la caracterización de un personaje es un modo de crear a un individuo válido como ser humano y como portador de mundo, pero al mismo tiempo al incorporarse al drama pasa a formar parte de una unidad en la cual se le asigna una función en el panorama de los hechos reales, en los cuales intervienen contextos de época, lugar, ideología, situaciones sociales, etc.

La línea homogénea que hilvana los textos dramáticos de Salmón tiene corno común denominador la temática y la estructura de los mundos dramáticos. Esa unión contempla también los modos de caracterizar a los personajes a través del lenguaje, marco escénico, mundo de referencias y acciones. El lenguaje y el mundo de referencias tienen mayor significación para el sentido individual del texto. A nivel del lenguaje, existe en la obra de Salmón un idealecto y otro lenguaje considerado culto o socialmente hegemónico.

La mayoría de los personajes emiten un lenguaje cuyos signos lingüísticos y su sintaxis poseen su fuente en un verdadero idealecto del español, empleado en sectores marginales de La Paz. Dichos, frases hechas, pronunciación, palabras, se remiten a un sector social

inmediatamente identificable, reforzando con ello su raigambre nacional (que remite al mestizaje lingüístico del español con el aymara) y su identidad con lo popular.

"Julia. (A la tontuela) aprendete de esta otra, choy. Tienes que futrearte para ir a patinar a la "Alonso de Mendoza". (Empujándolas para que salgan al callejón) Salgan, choy, pero no me han de estar trayendo esos pijes Que. son pura parada y que no traen nada en el bolsillo(...)"

(LCP, 1989: 13)

Al no ser este lenguaje el único dicho y oído en escena, su carácter de defonación de otro considerado culto o socialmente hegemónico se evidencia con fuerza, para convertirse en marginal.

Este enfrentamiento lingüístico cumple una función altamente catártica en la representación. El lenguaje oral de los personajes marginados es reforzado con la entonación, matices de voz, modos de hablar.

Los personajes de lenguaje culto no son mayoría y están divididos en tres sectores. I) los que plantean el conflicto en el orden establecido de los marginales. 2) los opresores o burladores de los marginales. 3) los mediadores entre marginados y marginadores. Los primeros, son personajes que no emergen de familias tradicionales sino de familias humildes, quienes a través del acceso a la educación se distancian lingüísticamente de sus orígenes.

"Ramírez. De muchos años te veo, hombre.

Quiroga. ¿qué haces... qué hace usted, doctor, aquí?

Ramírez. Con más confianza, Quiroga. ¿O hemos dejado de ser amigos?
(...)

Ramírez. ¡Ah!...(Pausa) ¿Es tuyo este negocio?

Quiroga. Sí, pues. A esto he tenido que dedicarme... ¡Si hubiera podido estudiar como vos... otra cosa hubiera sido de mí... pero estoy contento nomás! ¡Me va bien!
(...)

Ramírez. Escúchame: ¿tú por qué dejaste de ir a la escuela?

Quiroga. Mi padre no me atendía, pues, y he tenido que ganarme la vida a mi manera"

(LHA,1992: 24,25)

Los segundos, son quienes a razón de su no mestizaje étnico, oprimen y desprecian a los otros, por lo cual, la relación establecida entre ambos se da mediante el engaño, la traición, el fraude, etc.

"Lula. Mentira... ¡Ah! Y dime, ché... ¿quién era esa chola que te besaba?

Mimi. ¿Una Chola?

Charo. ¿Una chola te besaba'?

Mary. (Confundida) No... Nadie... Nadie me besaba...

Lula. Cuando pasaba con mi prima te vi...

Mary. Sí, si... Era... Era... .Mi..., mi sirvienta...

Lula. ¿Y con una chola te dejas besar? (...)

Charo. A lo mejor..., pero, che, Mary, no vuelvas a recibirla a esa tu sirvienta. Es feo para el colegio."

(JRP, 1991: 28,29)

Los terceros son los mestizos con acceso también a la educación pero que quieren ocultar un lado (le su origen mediante el empleo de un leguaje rebuscado. Su función en el drama es por lo general de mediador, lo cual aprovechan para engañar económicamente a ambos grupos.

"Don Humerez. Fue trágico... la tarde dormía... la noche dominaba en los corazones... Mis amigos empeñados en ir de parranda, me hicieron ingerir líquidos elementos; añejos mostos, espumantes cervezas, burbujeantes champañas... La testa invadida por el nauseabundo efecto del alcohol me condujo por callejuelas donde habitan mujerzuelas de variada condición."

(LCP, 1989: 51)

"Padrino. Es que tiene usted que saber, señor don Guillermo. Por él son las represalias. Doña Faustina no hubiese hecho nada si su hijo no cometía tal torpeza. Usted sabía que con su distinguida esposa -con la señora Elisa- teníamos arreglado para finiquitar la hipoteca. Las escrituras podían ser destruidas y alteradas en mis manos. Doña Faustina no pasaba de reclamar pero nunca hubiera llegado a esta actitud del remate."

(JRP, 1991: 63)

El mundo de referencias compuesto por imágenes, alusiones, etc. al que recurre cada personaje en su intervención lo ubican de inmediato dentro de una tradición que ha de marcar su conducta en un determinado contexto. . El marco escénico más allá de ubicar al personaje en un espacio físico lo ubica en un espacio cultural altamente connotativo para su existencia.

> "Otro método frecuente es la caracterización del personaje por medio de sus acciones, las que suelen, a veces, contradecir las descripciones que de él se han dado... El marco escénico suele también ser un indicio o un modo de caracterizar a los personajes *el hecho de que un personaje aparezca en una taberna, mercado, palacio etc."* (Villegas,1971:88)

El marco escénico y las acciones guardan una relación de subordinación con el mundo de referencias.

Salmón trabaja en su obra al mínimo detalle el marco escénico mediante las didascalias, que dejan de ser una mera información o sugerencia para el texto espectacular y asumen el rol de un otro personaje.

> "(...) es una tienda que funciona como un figón sucio, desordenado(...) Hacia el fondo de este figón una abertura para puerta que se cubre con un mugriente trapo, a manera de cortina. El otro ambiente es un callejón colonial con casas asimétricas con un solo piso (...) donde se supone funcionan otros figones.(marco escénico que señala la didascalia) (...) a) en algún lugar del callejón una mujer del pueblo atiende un puesto de comestibles; b) un grupo de meretrices conversando; c) en las puertas de los figones parejas de hombres o mujeres; d) por el fondo cruzando dos policías uniformados (...) (acción general que señala la didascalia)" (LCP, 1944:11,12)

Las didascalias en la obra de éste autor no deja espacios vacíos para ser ocupados por la lectura del director en la puesta en escena. Las didascalias describen el mundo dramático dándole un contexto escénico, textual y teatral completamente cerrado, como si se tratara de un ritual.

3.3.2 Tono y Estilo

El tono y el estilo son elementos constantes de orden objetivo y subjetivo. Las obras de Salmón al responder a la tipología del género didáctico responden también a la ambigüedad del tono objetivo que caracteriza a este género.

> "Hablar de tollo en el género didáctico es hablar siempre de algo ambiguo. Podemos -pero no en más de la mitad de los casos- hablar de tono medio, tendiendo a tono alto- -melodramático- .(...)" (Ariel Rivera,1993:153)

La esencia del melodrama radica en la contraposición. Basta que se enfrente alguien que dice sí y otro que dice no para que se dé una relación dialéctica entre ambas partes. La contraposición implica una discusión entre opuestos: el bien y el mal, víctimas y villanos etc. Es por esto que el melodrama es la posibilidad más inmediata. En los textos dramáticos aquí trabajados, los personajes son simples y hay un gran ejercicio anecdótico que busca manejar los sentimientos del espectador. La contraposición entre los personajes y los valores opuestos ayudan eficazmente a este manejo, al igual que a la exacerbación del tono.

Por la contraposición de valores y el manejo de los sentimientos del espectador que en ambos se da, no se debe confundir al género didáctico con el género melodramático.

> "El género didáctico es mucho más que un melodrama, usa la contraposición porque ayuda a los fines didácticos del drama, aunque esta contraposición provoque un manejo de sentimientos que comprometen al espectador afectiva y no intelectualmente, como es su objetivo. (...) Si esto es así, ¿por qué no considerar al género didáctico como una posibilidad más del melodrama? El centro del problema es la concepción; el melodrama tiene concepción anecdótica porque necesita gran variedad de vicisitudes para lograr el manejo de sentimientos. En cambio el género didáctico va a ordenar la anécdota de manera que sirva de demostración y también puede prescindir de ella (...)" (Alatorre,1994: 86)

En la obra de Salmón se presenta un tono melodramático, que en la mayor de las veces es propio del género didáctico. La anécdota sirve a la demostración de una tesis y los personajes representan la síntesis de la actitud humana en forma de dos fuerzas contrapuestas coyunturalmente.

El tono subjetivo que es el tratamiento personal, la reinterpretación del autor sobre el conflicto y el asunto general, es melodramático en la obra de Salmón y se evidencia en tres instancias, a) la utilización exagerada de signos de interrogación y admiración, b) la elección de historias donde la fatalidad está presente, e) la identificación a través de los sentimientos como una forma de catarsis barata, de acuerdo al término que emplea Pavis.

> "(...) produce un efecto de exageración y exceso de sentimientos en el texto, la actuación o la puesta en escena. El texto melodramático abunda en locuciones que manifiestan la emotividad y la inorganicidad estructural de la frase. (...) Los personajes, claramente divididos en buenos y malos, no tiene la más mínima elección trágica(...) Sus sentimientos y sus discursos se exageran hasta el límite de la parodia y provocan con facilidad la identificación del espectador junto a una catarsis barata. Las situaciones son inverosímiles, pero claramente trazadas: desgracia absoluta o felicidad inexpresable(...)" (Pavis, 1990: 304)

Lo melodramático también es un móvil que determina el grado de efectividad en el objetivo general de cada texto dramático y proyecta el discurso a una intencionalidad particular desde la cual se organiza el sentido de la obra.

En el estilo objetivo hay una diferencia radical entre lo que caracteriza al género didáctico y lo que se presenta en los textos dramáticos de Salmón. El género didáctico y el género fársico, más que cualquiera de los otros géneros, se reafirman en el expresionismo. Eso no sucede con la obra de Salmón ni en el texto dramático ni en el texto espectacular. El estilo presente en su obra tanto en lo objetivo como en lo subjetivo, es el Naturalismo, A los principios estéticos del Naturalismo responden el lenguaje, los

personajes, los espacios físicos, la ambientación de las escenas. La construcción del mundo dramático recurre a todos los mecanismos para reproducir la realidad en su totalidad.

> "El medio se expresa con decorados tan reales como la naturaleza , cumpliendo una función de 'descripciones continuas'(...) La lengua empleada reproduce sin modificación los diferentes niveles de estilo, los dialectos y las formas de hablar de cada capa social (...)" (Pavis, 1990: 332)

En la construcción de la estructura dramática en las obras del teatro social de Salmón hay un principio de representación Naturalista que petrifica al hombre en su medio, primero porque el espacio naturalista imita al máximo el mundo que describe. Su base material se concentra en el medio ambiente que encierra a los personajes. Segundo porque el espectador puede identificarse con cualquiera de los personajes sin correr ningún peligro: Lo que contempla no puede ser cambiado por su acción. Cientos de miles de espectadores habrán visto así y habrán comprendido LA DAMA DE LAS CAMELIAS: ¡que la pasión no turbe el orden (burgués) del mundo!.

4 CONSTRUCCIÓN DRAMÁTICA Y VISIÓN DE MUNDO

El análisis de la construcción dramática de la obra teatral estudia las propiedades específicas de la forma del drama. La construcción dramática indica que las partes constituyentes del sistema se organizan según un orden que produce el sentido de totalidad. Por otro lado, hay una visión de mundo en el texto y una construcción dramática que hace posible revelar esa visión de mundo.

La primera parte de este capítulo desarrollará algunos elementos teóricos, los mismos que permitirán, en la segunda parte, un acercamiento fluido al diálogo resultante entre la construcción dramática y la visión de mundo presentes en el teatro social de Raúl Salmón.

4.1 Instrumentos Teóricos para determinar una construcción dramática

4.1.1 La redundancia del signo teatral

La redundancia del signo teatral tiene que ver directamente con el aspecto comunicativo del espectáculo teatral, con la transmisión del mensaje y su recepción por el público, eso permite que los signos en la escena -como ser decorados, vestuario, idealectos, gestualidad, etc.- adquieran su función en tanto signos productores de sentido evitando la neutralidad significante.

> "En todo teatro hay una redundancia entre el discurso de los personajes y el decorado, el vestuario, etc. Una puesta en escena cuyo mensaje es expresar decadencia y degradación material como espiritual de los personajes y de una clase, como es el caso de ALAMOS EN LA AZOTEA del dramaturgo chileno

> Egon Wolf (Teatro Municipal, Compañía Teatro de Cámara, 1981) expresa esta degradación a través de la pobreza material del espacio escénico mismo, del decorado de la habitación donde vive Moncho, de su vestimenta, de su forma de ganarse la vida y del discurso de. la cuñada que literalmente repite verbalmente estos aspectos materiales que se presentan desde un comienzo ante la vista del público" (F,Toro, 1989: 99)

El texto dramático por lo general, ya esta estructurado sobre la base de un objetivo al cual el autor pretende llegar utilizando tanto la retórica del discurso como la retórica de la imagen. Ese objetivo materializado en las particularidades de una dramaturgia puede tomar la misma forma u otra en la dramaturgia de la representación. De ahí que la actualización teatral esté constituida por un conjunto de signos articulados en dos sub-conjuntos: el texto dramático que pudo ser escrito en el siglo XVII y la representación que pudo ser presentada en el siglo XX.

La continua mediación entre texto dramático y texto espectacular hace que la redundancia del signo teatral una vez desplazada a la representación se encuentre ante tres referentes.

a) el referente. del texto dramático

b) él mismo como su propio referente

e) su referente real en el mundo

Es por eso que los signos textuales remiten siempre a dos órdenes de realidad: el mundo y la escena.

Los signos sufren una mutación en el teatro y esta mutación tiene una estrecha relación con el funcionamiento teatral del ícono, del índice y del símbolo.

> "En ellos se organiza toda la producción de sentido independientemente de la substancia de la expresión de los signos en cuestión. Además, estos tres signos cumplen funciones bien específicas en el espectáculo leal ral. Poner en

> escena es ante nada poner en signo, representar a través de signos: mimar o imitar el mundo exterior por medio de iconos y expresarlo indicial y simbólicamente. Mientras que el icono es fundamental para proyectar y materializar la imagen del mundo posible, el índice y el símbolo cumplen funciones diegéticas e interpretativas" (E, Toro, 1989: 104)

De estos tres signos expuestos por Fernando de Toro, la división del índice en varios tipos es lo que más interesa para la segunda parte de este capítulo. La función comunicativa que asegura la transmisión del mensaje teatral se encuentra intimamente ligada a la función diegética del índice, ésta función contextualiza a los emisores del enunciado creando una situación acorde a la situación dramática.

> "a) índice espacial b) índice temporal Si consideramos que en la puesta en escena todo es signo y signo de signo del objeto, un decorado, un vestuario, una iluminación, un tipo de música operan como índices ya scan espaciales o temporales, indicando el período ante el cual estamos. Y esto será concorde con el vestir de los personajes.
>
> e) Indice social El índice social opera a través de una mezcla de índice gestual, discursivo y del objeto. Por ejemplo la manifestación gestual de un comediante puede consistir en una gesto al idad codificada de ciertos sectores.
>
> d) Indice ambiental (...) el índice ambiental es aquel cuyo funcionamiento tiene que ver con la parte afectiva y emotiva del teatro (...) la deixis ambiental no se. limita solamente a la iluminación, la gestualidad, el vestuario, la música, etc. Sino que también el objeto teatral mismo puede tener esta función deíctica" (F,Toro, 1989: I 1 – 113)

Si bien es cierto que la redundancia del signo teatral produce un efecto de sentido mayor en la representación que en el texto dramático no se debe olvidar que el director, los actores y los técnicos tendrán que partir del texto dramático para proponer su propia dramaturgia. El drama como construcción dramática y discursiva provoca en el director ya sea una motivación o un rechazo a ser escenificado, ya que la postura ética y estética de un grupo o elenco no se conoce sólo por aquello que acepta representar sino también 'por aquello que se niega a hacerlo.

4.1.2 Forma cerrada forma abierta

La oposición entre forma cerrada y forma abierta no tiene nada de absoluto, ambos tipos de dramaturgia no existen en un estado puro. Se trata más bien de un recurso cómodo para comparar dos tendencias formales de construcción de la obra y de su modo de representación. La forma cerrada recibe la mayor parte de sus características del teatro clásico europeo. La forma abierta se define como reacción contra esa dramaturgia y presenta por ello una multitud de variantes y de subproductos. La forma cerrada es una representación que, por medio de técnicas hace del cuadro un fenómeno cerrado en sí mismo, mientras que la forma abierta siempre remite más allá de sí misma e intenta dar una impresión ilimitada.

> "Esta distinción sólo tiene interés si podemos atribuir a cada una de las formas, características propias con respecto a la visión dramatúrgica, e incluso con respecto a la concepción del hombre y de la sociedad que la sostienen. Ella coincide sólo parcialmente con las parejas épico / dramático, aristotélico / no aristotélico, dramaturgia clásica / teatro épico." (Pavis, 1990:227)

Los componentes de estas (los divisiones de más variaciones son la fábula, las estructuras espacio temporales y los personajes.

Forma Cerrada

> "La fábula forma un todo bien redondeado, articulado en una serie de episodios de número limitado y todos centrados en torno al conflicto principal (...)En las estructuras espacio temporales lo imperativo no es tanto la unidad de lugar y tiempo, como su homogeneidad (...) Los personajes son pocos, coinciden con sus discursos y presentan, a pesar de su diversidad, un gran número de puntos en común" (Pavis, 1990: 227 — 228)

Forma abierta

> La fábula es un montaje de motivos no estructurados en un conjunto coherente sino presentados de. manera fragmentaria y discontinua (...) En las estructuras espacio temporales el tiempo,

> fragmentado, no fluye de una manera continua. Se extiende naturalmente sobre toda una vida humana, incluso una época. El espacio escénico se abre en dirección del público (demolición de la cuarta pared), permitiendo todas las rupturas escenográficas imaginables, y estimulando las apelaciones directas al público(...)" (Pavis, 1990: 226 — 227)

Estos dos estilos de construcción dramática que podrían coincidir con dos modos de representación escénica explican muy bien las diferencias formales e ideológicas de ambas dramaturgias, a condición de efectuar en el molde genérico las alteraciones indispensables para el análisis específico de la obra en cuestión.

4.1.3 Funcionamiento del personaje

El personaje es probablemente la noción dramática que parece más evidente, pero en realidad presenta las mayores dificultades teóricas.

El personaje ha atravesado una metamorfosis histórica como ningún otro componente del texto dramático o del texto espectacular. En el teatro griego, la persona es la máscara, el papel desempeñado por el actor. El actor se diferencia netamente de su personaje, es sólo su ejecutante; no, su encarnación. El desarrollo evolutivo del teatro occidental ha buscado cada vez más una identificación total entre el actor y el personaje. A partir del Renacimiento y hasta el Clasicismo francés, el personaje se define más como esencia que como carácter con rasgos individualizados. Mas tarde en los siglos XVIII y XIX, con el surgimiento del individualismo burgués, el personaje se afirma como individuo definido sociológicamente.

> "El personaje de teatro no debe ser confundido con ningún discurso que sobre él pueda constituirse. No vayamos a creer que: el personaje ilusión que remplaza al personaje real no ha funcionado efectivamente en teatro. Este personaje ha hecho las delicias del teatro burgués (...) En realidad, la práctica científica que permite la distanci ación del personaje es incomprensible fuera del movimiento histórico que la posibilita. No se podría tomar al personaje como objeto de análisis --decimos análisis, no intuición o comunicación afectiva- si antes no se lo desacral iza y entiende como el

producto del mito burgués de la persona absoluta" (Ubersfeld, 1993: 89)

Esa desacralización y desmitificación ha dado lugar al drama moderno. Brecht cuestiona la concepción del personaje como persona absoluta y se pregunta ¿Qué hacer ahora, cuando en la vida real el individuo indivisible e inalterable se va extinguiendo irremediablemente?, no hay que olvidar que el drama épico surge precisamente como crítica a los diferentes sistemas y estructuras del drama burgués.

El personaje, ya sea en el drama épico o en el drama burgués, asume cuatro funciones importantes. Reconocer estas funciones en un texto ,dramático o espectacular ayudan al crítico y al investigador a llegar a los diferentes efectos de sentido que el autor o el director desea transmitir al lector o espectador. Anne Ubersfeld en su libro SEMIOTICA TEATRAL desarrolla estas funciones de la siguiente mamera:

Funcionamiento sintáctico del personaje

En razón de su asimilación al lexema, el personaje se integra en una estructura sintáctica en la que aparece con su funsión gramatical. Hamlet es sujeto de la acción venganza del padre.

Funcionamiento metonímico y metafórico

En tanto que lexema, el personaje puede ser integrado en un discurso. De este modo, el personaje puede ser la metonimia de un conjunto paradigmático de uno o varios personajes. En el interior de una tragedia, un guardia se nos muestra como la metonimia del poder real; un consejero, un ministro, pueden aparecer como la metonimia de la autoridad.

Más allá incluso del funcionamiento metonímico, el personaje puede ser metáfora de varios órdenes de realidades. En Fedra se muestra la metáfora de una conjunción del deseo y de su represión.

Funcionamiento connotativo

En tanto que lexema, (el personaje que denota una figura histórica o imaginaria, un conjunto de semas) connota una serie de significaciones añejas. Un personaje antiguo, heroico, puede connotar todos los elementos de su leyenda que no aparecen, de modo explícito, en el texto dramático o teatral. Las connotaciones del personaje pueden ayudar a construir, por y para la representación, un funcionamiento de sentido nuevo.

Funcionamiento poético

En su aspecto lexemático, y en razón de sus parentescos con varios campos semánticos y su pertenencia a varios paradigmas, el personaje es un elemento decisivo de la poética teatral. El personaje es con toda probabilidad, el elemento esencial donde se articulan las poéticas del texto y de la representación.

Identificar y desarrollar estas cuatro funciones del personaje en una aproximación crítica al texto dramático o espectacular es advertir la disposición de elementos a los cuales ha recurrido el autor o director en la construcción del mundo dramático bajo esquemas que determinan la correspondencia o no entre el desarrollo temático, anecdótico y técnico. En un plano más amplio, cómo o en qué grado dicha disposición ha sido efectiva en la exposición del problema con su respectivo mensaje, si acaso lo tuviera.

La dramaturgia en actos y la dramaturgia en cuadros

Los actos y los cuadros marcan dos formas opuestas de dramaturgia. Mientras el acto es función de una segmentación narratológica

estricta y es sólo un eslabón en la cadena actancial, el cuadro es una superficie mucho más vasta y de contornos imprecisos.

> "El acto presupone las unidades, al menos relativas, de lugar y tiempo y, particularmente, el desarrollo de los datos presentes desde cl principio. Cambiar de acto no significa cambiar estos datos previos, ya que estos se repetirán de acto en acto (...) Sea cual fuera el intervalo entre actos, no debe este conllevar una ruptura en el encadenamiento lógico (...) Al contrario, la dramaturgia en cuadros supone unas pausas temporales cuya naturaleza consiste. en tener una entidad, la de no ser pausas vacías, (...) la dramaturgia en cuadros interrumpe la continuidad del encadenamiento sintagmático, de la sucesión lógica que sería normal. Lo discontinuo impuesto por el cuadro detiene la acción y nos obliga a reflexionar al no permitir que nos arrastre el curso del relato" (Ubersfeld, 1993: 162 — 163)

La dramaturgia en actos y la dramaturgia en cuadros son dos tipos de construcciones extremas, tanto en la una como en la otra se puede plantear el mismo problema, la cuestión está en cómo hacer la historia y cómo llegar a comprenderla.

En una dramaturgia en actos, los elementos del suspenso son más evidentes, al final de cada acto no nos encontramos con una solución sino con una interrogante que debe ser respondida en el segundo acto. El sentido del tiempo es diferente para la dramaturgia en actos como para la dramaturgia en cuadros y la elección en su distribución ya no es sólo cosa de estilo sino de una postura frente a la construcción dramática y el sentido del mundo.

4.2 Visión de mundo y dramaturgia: El teatro social de Salmón

4.2.1 Los espacios de representación

Podría afirmar de entrada que los espacios de representación en la dramaturgia de Salmón están divididos en dos grandes bloques: el de los marginados y el de los integrados.

Marginados e integrados, a grandes rasgos, no significan nada pero empiezan a tomar diferentes connotaciones cuando nos ubicarnos en un macro-espacio denominado sociocultural. Los marginados en la dramaturgia de Salmón son aquellos que, por un lado, carecen de los beneficios sociales como educación, salud, vivienda y, por el otro, carecen de ética, moral, sentimientos y valores. Los integrados son aquellos que forman parte activa del sistema social, no sólo son tomados en cuenta para recibir los beneficios sociales sino forman parte de los sectores públicos y en muchos casos forman parte también del poder político y económico.

El espacio de los marginados esta dividido, no económica ni físicamente, pero sí moralmente en dos grupos.

a) los villanos inescrupulosos.

b) las víctimas de las circunstancia.

El espacio de los integrados también se divide en dos bloques.

a) Los honestos y éticos que aprovechan su lugar en los sectores públicos para defender a las víctimas.

b) Los corruptos que emplean su poder político y sus ventajas profesionales sólo para fines personales.

Estos dos espacios se reconocen mediante las acotaciones, los parlamentos y la caracterización de los personajes.

Las acotaciones recurren al empleo de adjetivos para establecer las diferencias de ambos espacios y la descripción de los lugares a habitar refleja las particularidades de los personajes subrayando los defectos del antagonista frente a las virtudes del protagonista.

> "(...) es una tienda que funciona como un figón sucio, desordenado (...) Hacia el fondo de este figón una abertura para

puerta que se cubre con un mugriento trapo, a manera de cortina (...)" (LCP, 1989: I I)

"(...) es un figón. Las paredes están rebocadas con barro y llenas de grietas; litografías y tapas de revistas adornan la estancia (...) En las puertas, mujeres del pueblo, birlochas y cholas están hacinadas en torno a un brasero" (EP, 1991: 7)

"El jardín de un internado religioso de señoritas (...) Los rompimientos avanzando desde el primer término deben dar la idea exacta de un bosquecillo propio para el recreo de las alumnas (...)

Acto segundo (...) La alfombra deberá guardar relación con el color del tapizado de los muebles de la sala, muebles éstos imprescindibles en las salitas criollas. Las paredes están adornadas con pequeños agu ayos indígenas colocados en sentido romboidal, sobre los que se destacan fotografías o tarjetones(...)

Acto tercero. Un elegante living-room. El hall puede verse desde el foro. El ambiente lleno de elegancia, por su refinamiento y buen gusto, contrastará con cl ambiente criollo del acto segundo" (JRP, 1991: 7, 35, 57)

Las acotaciones no sólo posibilitan llenar los espacios con una escenografía, el autor opta para la completa ambientación, integra al contexto de cada escena, la presencia de actores como signos productores de sentido y cuya función es consolidar mediante la redundancia del signo teatral, la visión del autor sobre los marginados asegurando la transmisión del mensaje.

"Se puede agilizar la acción con distintos elementos pero sin perder de vista estos detalles: a) en algún lugar del callejón una mujer del pueblo atendiendo un puesto de comestibles; h) un grupo de meretrices conversando; c) en las puertas de los figones parejas de hombres y mujeres; d) por el fondo, cruzando dos policías uniformados; e) algún soldadito que husmea cl ambiente; f) una mujer del pueblo, ebria consuetudinaria (...)" (LCP, 1989: 12)

"(...) Aquí, en la bodega, hay dos bancos junto a las paredes y en ellos están sentados —en democrático y original con t acto- indígenas, changadores, un anciano, una vieja y dos borrachos

> que descansan apoyados uno contra otro. Beben de las botellitas o en copas, el único licor que se expende pisco." (LHA, 1992: 33)

Por la forma de caracterizar al marginado, por los sitios que éste ocupa y por quienes pueblan permanentemente su espacio; el marginado es para Salmón un personaje degradado, degenerado física y espiritualmente, preso y dueño al mismo tiempo del vicio y de los males sociales. Hilakata jefe y explotador de los ladrones, Julia chola explotadora de prostitutas, Quiroga envenena a la sociedad con alcohol y Faustina chola rica cuyo dinero proviene de una quinta donde se vende alcohol de mayor categoría.

Esta concepción de los marginados se torna más fehaciente cuando éstos entran en relación con sus víctimas y en conflicto con sus oponentes. Las víctimas son los marginados (le sentimientos nobles y los oponentes son los integrados del grupo A.

El espacio de los integrados del grupo A es más sutil, poblado casi siempre por edificios públicos y de beneficio para la sociedad, por ello, las acotaciones no necesitan detenerse en adjetivos; los edificios públicos producen en sí mismos su significación en la obra: el hospital donde se curan las enfermedades venéreas, la clínica del Dr. Ramírez donde lucha contra las enfermedades provocadas por el alcohol, el internado donde las religiosas educan a las señoritas de la alta sociedad.

Al espacio de los integrados del grupo 13 no se llega por las acotaciones sino por los parlamentos de los marginados, son espacios físicamente ausentes en la obra, presentes sólo a través de una realidad lingüística: Pacheco, diputado nacional, compra con alcohol los votos de su electorado en LOS HIJOS DEL ALCOHOL; Padrino, aprovecha su profesión para estafar a las dos familias en JOVEN, RICA Y PLEBEYA; Camacho, encargado de la cárcel, vende la libertad de los presos en ESCUELA DE PILLOS; Gómez y Don Humérez utilizan sus influencias políticas para proteger a la calle Conde Huyo recibiendo a cambio dinero en LA CALLE DEL PECADO.

Los integrados del primer grupo son los protagonistas, los salvadores y vengadores de las víctimas, son personajes simples que luchan firme y determinadamente por su postura ante la sociedad y no se rinden ante las circunstancias.

Los integrados del segundo grupo cumplen la función de mediadores, son moralmente degenerados mas no física o materialmente.

En la construcción dramática los índices temporales están ausentes. La escenografía, utilería, vestuario no remite a ningún tiempo en el plano histórico, sucede lo mismo con los parlamentos de los personajes, es como si esa relación de marginados con integrados emergiera de un tiempo cíclico.

Si bien la referencia de un tiempo real e histórico está ausente, no lo están las manifestaciones gestuales y discursivas que codifican las particularidades de los espacios socioculturales. Esa codificación efectuada por el índice social es la que posibilita localizar a un grupo social excluido del sistema educativo y del español como idioma dominante. Resultado de ello son las expresiones mi xtas (Español-Aymara), la transformación fonética del lenguaje y los giros sintácticos emitidos por estos personajes en oposición al lenguaje de los integrados.

El índice social se evidencia también en las acotaciones en las cuales, como ya se dijo, se dan dos imágenes distintas de los espacios representados.

No se debe olvidar que el índice ambiental es más efectivo en la representación y puesta en escena (le un espectáculo, ya que su función va muy unida al efecto que el autor-director quiere darle al mensaje o final de la obra. Sin embargo, en las obras de Salmón, él se encarga de preparar el terreno para el director en todo aquello que ayude a potencializar el tono melodramático y a difundir el sistema de valores propuesto en su dramaturgia.

> "Por la cortina aparece el brazo desnudo de la muchacha teniendo en la mano algunos billetes que la comadrona recibe y los cuenta (...) La música imitativa de un torbellino confundiéndose con las LUCES relampagueantes, emerge desde el figón y mientras la callejuela permanece a obscuras, debe dar la sensación del drama y del pecado" (LCP, 1989: 14)

Los diferentes lenguajes escénicos no son los únicos que inscriben los efectos emotivos y afectivos de un drama, el objeto teatral puede también efectuar dicha inscripción e ir más allá, llegar a lo invisible del texto dramático y espectacular pero altamente visible en el discurso de la obra. La degradación del espacio físico donde habitan Julia, Gozaco, Caricortada, Joaquín, María, Quiroga, Saluca entre otros, es réplica de la degradación moral y sicológica deicticamente ostentadas en los muebles sucios, en los objetos robados, en las cantinas de mala muerte. Lo contrario sucede con el espacio de los integrados; hospitales seguramente blancos, limpios, casas que no tienen sala sino un living-room, internados católicos; todo ello como réplica del sistema de valores de los integrados.

4.2.2 La correspondencia del sistema anecdótico con el movimiento dramático

Hay cuatro historias sumergidas y repartidas en los cuatro dramas objeto de ésta lectura, en ellas una cosa es clara y permanente: el planteamiento de un tema para educar. ¿Quién plantea ese tema en el mundo dramático? Y ¿a quién se quiere educar? son dos interrogantes que a lo largo del análisis de las historias como generadoras del movimiento dramático serán respondidas y además harán legible el mecanismo que el autor ha encontrado para la íntima relación entre construcción dramática, evolución del mundo y sistema de valores.

Las cuatro obras de Salmón corresponden a una visión de mundo, en la cual las personas deben dejar el vicio porque éste puede traer graves consecuencias no sólo a una clase social específica sino a toda la sociedad. El desarrollo de las historias asume un argumento que

muestra los sufrimientos y dolores de quienes han caído en el vicio o la fatalidad de quienes lo fomentan, los que pretenden alterar el orden social reciben un gran castigo, sea éste físico, espiritual, a largo plazo o inmediatamente.

El desarrollo anecdótico, una vez planteado el tema, pasa a segundo plano y es el desarrollo temático quien se apodera de los ejes principales de la construcción dramática. Así se explica que antes y después del conflicto principal, las situaciones se organicen en un crecimiento en progresión no de la historia sino de ésta en tanto su conducción al lector-espectador, a la presentación del tema, su desarrollo y su conclusión.

En LCP, durante el primer acto, no se oculta la identidad de Maruja Vera, la niña explotada por Doña Julia, en el segundo acto, escena primera, la relación entre el Dr. Vera y Maruja queda al descubierto. La opinión del Dr. Vera no tiene valor en cuanto al contenido sino en tanto el contenido se contrapone con las razones de prostitución en Maruja. Con las últimas palabras del Dr. Vera en éste acto, en el próximo no queda más que esperar un desenlace fatal. No importa mucho la historia de la huerfanita y del hermano médico corno juego de imágenes que narran esa historia, lo importante es que el tema de la prostitución haya sido altamente didáctico. Algo parecido pasa con las otras historias: la enfermedad del niño en LIJA, tiene un efecto dramático porque posibilita el arrepentimiento (le Qui roga como envenenador de la comunidad y el triunfo del Dr. Ramírez corno redentor de los alcohólicos y protector de la sociedad. En EP, Joaquín se redime así mismo no porque tenga esperanza en su salvación sino porque busca la salvación de la colectividad. Mary es víctima de su propio destino, la educación recibida en el internado no le sirve para transgredir las convenciones sociales, al contrario la lleva a negar su identidad y aunque el texto dramático termina con un final feliz, Mary continúa siendo el personaje en el cual dos realidades distintas y en oposición se cruzan por culpa de la educación.

La construcción dramática organiza los actos, corno división formal del drama, sobre la base de conflictos amorosos, de convicciones ante la vida y ante la moral. El marginado como antagonista y el integrado como protagonista son, en algunos casos, los encargados del conflicto principal que siempre es colectivo. En otros, el marginado es protagonista y antagonista de su conflicto individual, como el caso de Joaquín y Mary.

Conflictos individuales de Joaquín y Mary:

Primer acto: Joaquín, negar o aceptar que ha robado. Mary, continuar negando a su madre o revelar la verdad.

Segundo acto: Joaquín, quedarse o irse de la Conde huyo. Mary, aceptar su realidad o huir de ella.

Tercer acto: Joaquín, confiar o no en los otros ladrones. Mary, cambiar su realidad o seguir con la ilusión.

Cuarto acto: Joaquín, continuar con su imagen de ladrón famoso o arrepentirse.

•Por los resultados de los conflictos, tanto aquellos que se originan en lo colectivo como los que se originan en lo individual, pasan indefectiblemente al plano colectivo. El devenir de los sucesos en los actos de los dramas hacen más evidente las connotaciones ideológicas y las intenciones educativas del autor, adheridas a la visión de un pueblo en relación al tema del alcohol, la prostitución, el robo y la negación de la identidad.

Salmón, consciente de su necesidad de educar a su público, acumula todas las coincidencias fatales en un solo personaje, de ese modo, los otros no tienen un valor significativo en la fábula, son sólo sus intermediarios. La fábula redondeada y articulada en torno al conflicto principal tiene importancia sólo como discurso preventivo.

El movimiento dramático es una de las partes troncales en la construcción de un drama. Ya se ha visto de qué forma el desarrollo de la historia es estructurado en la construcción de un drama, en la evolución del mundo al interior del drama y en el sistema de valores que se busca transmitir, toca ver ahora, brevemente, el desplazamiento de la historia en el movimiento dramático.

En las cuatro obras existen dos tipos de orden: el orden de los marginados y el orden de los integrados. En el primero es inexistente el sistema de valores y en el segundo todo gira en torno al sistema de valores.

LA CALLE DEL PECADO Y LOS 111.10S DEL ALCOI 101-

La historia, las acciones y las situaciones se inician en el orden de los marginados, la aparición del integrado como protagonista y su acción provocan un desorden mas no llegan a establecer otro que remplace al anterior, con lo cual, el protagonista no consigue instaurar un nuevo orden para los marginados y éstos terminan donde empezarón.

ESCUELA DE PILLOS Y JOVEN, RICA Y PLEBEYA

A diferencia de las otras dos obras, en esta los personajes parten del orden de los integrados, pasan luego al orden de los marginados y aunque podría decirse. que el segundo es el desorden de los integrados, hay una diferencia radical, en las obras anteriores el protagonista no pasa de. uno a otro, sino, por su acción cambia el estado de dicho orden; En éstas no pasa lo mismo, porque los personajes son desplazados sin la intervención de sus acciones a otro orden y por incapacidad o arrepentimiento los personajes vuelven al orden de los integrados.

A qué nos lleva ese desplazamiento de la historia, de los personajes y del protagonista. Qué representan esos finales propuestos por las acciones en la lectura final que se busca hacer de los textos dramáticos o de los textos espectaculares.

> "Así, pues, el final de la acción debe Ser analizado como un segmento autónomo, como un segmento en que se nos advierte no sólo del funcionamiento del tiempo de la acción en su desenlace sino del funcionamiento temporal del texto en su totalidad. Un final que expresa la restauración del orden o el eterno retorno supone una ordenación temporal y, en consecuencia, una significación ideológica muy distintas de lo que supondría un final abierto" (Ubersfeld, 1993: 158)

Tanto en los dos primeros textos dramáticos como en los siguientes, el tiempo que plantea el autor es de un eterno retorno, ni el orden de unos ni el desorden de los otros, consigue transgredir ese tiempo cíclico. Se puede interpretar así, que la situación de los marginados en el primer grupo no ha cambiado, sólo podría cambiar cuando los integrados asuman ese desorden y lo ordenen en torno a su sistema de valores.

> "Dr. Vera (...) ¿Donde están quienes se dicen protectores de los desamparados? (pausa) ¿Dónde están las autoridades que deben velar por los necesitados" (LCP, 1989: 73)

En el segundo grupo, los marginados han causado un caos en el orden de los integrados al ser desplazados al orden de los marginados, y, aunque ese orden se ha restablecido, en cualquier momento podría volver el caos si los integrados no asumen ese desorden y lo ordenan en torno a su sistema de valores.

> "Joaquín.- ¿Diga usté que seguirán habiendo Joaquines Vega, ladrones y asesinos, mientras los hombres no den abrigo a los niños huérfanos y... seguirán habiendo Marías, inocentes y prostitutas, mientras no recojan en casa de asilo y readaptación a las chicas pobres que caminan por las calles" (LIJA, 1992: 69)

Hasta aquí, está claro, que la construcción dramática privilegia el desarrollo temático organizado por un exceso de escenas altas en el cual, el funcionamiento del sistema de valores está por encima del individuo. Lo que le importa al espectador es el desenlace y, por consiguiente, el avance hacia él. El autor elimina todo acaecer o situación que no corresponde de manera estricta al conflicto planteado. Las situaciones se suceden unas a otras, con estricta

relación de necesidad. Cada situación es consecuencia necesaria de la anterior y, a la vez, antecedente necesario de la siguiente, la acción dramática es única, desaparecen los episodios o los conflictos secundarios de cualquier clase. Salmón ha elegido para la construcción de su obra la forma cerrada y aristotélica.

El personaje en la dramaturgia de este autor no transmite ninguna ambigüedad. Como sujeto del discurso es un individuo indivisible e inalterable. El funcionamiento del personaje en las cuatro áreas es difuso, quizá lo único evidente sea la función sintáctica en la cual los integrados del primer grupo son sujetos de la acción, "cuidar el orden establecido de la sociedad sobre la base de un sistema de valores, de la cual el marginado es oponente u objeto. Las otras funciones son rechazadas porque ésta dramaturgia exige la imitación total del actor al personaje de cartón. El personaje que hace su recorrido en la historia y en la estructura dramática es un personaje ilusión, no desmitificado, entendido todavía como un sinónimo de persona absoluta. Las no determinaciones individuales del personaje en la obra de Salmón lo reducen a roles codificados, definidos simplemente por una red de determinaciones socioculturales abstractos que lo convierten en una figura de baraja: el huérfano, el tinterillo, la chola, los policías, los profesionales, el niño rico, la plebeya, etc.

Los personajes en ésta dramaturgia no llegan a la personificación, son delineados como personaje-tipo completamente planos.

Formalmente el texto dramático está dividido en actos. Los actos en las cuatro obras marcan el cambio (le espacio y tiempo, cada acto finaliza en clímax ascendentes producidos por un encadenamiento de escenas altas.

Joaquín ¡Cuidado! ¡no estamos en la policía!

Camacho ¡¡Desgraciado! (Toma una botella y cuando ha de arrojarla , Joaquín salta, derriba En la pelea emprende a 'cuchilladas sin descanso. Solo se

detiene ante un grito de María y al ver sus manos ensangrentadas)

Escena VII — Dichos: Hilakata, Rovira, Horty y Kestty

Ingresan por la calle discutiendo. Las voces que emergen del figón los detiene un instante; de pronto, avanzan como advirtiendo peligro. No llegan a ver sino a Joaquín con el puñal en la mano. El espectáculo sangriento los ha paralizado.

Joaquín — (Reaccionando violentamente utiliza el arma homicida para intimarles) ¡ Atrás, atrás! ¡Vos, Kestty, entró! (Kestty lo hace) ¡Ahura, con la María, por el río, por el rió! (Cubre la retirada mientras retrocede hacia la trastienda.). Telón

(EP,1991: 56)

El final de un acto con el inicio del otro es un encadenamiento contínuo que busca una sucesión lógica. Joaquín es encarcelado y su contacto con los ladrones ocasiona su inicio en el arte de robar, su iniciación y su inteligencia lo vuelven en el mejor ladrón. La traición de los otros ladrones, como consecuencia de la envidia, produce el encarcelamiento de Joaquín quién se arrepiente sólo a consecuencia de la muerte de María.

Los tenias del alcoholismo, la prostitución, la delincuencia y la negación de la identidad por vergüenza son expuestos y desarrollados por personajes pertenecientes al grupp A de los integrados, mediante la contraposición de los espacios representados, la distribución de la fábula en un movimiento dramático de tiempo cíclico y forma cerrada y construida en una dramaturgia en actos. Es decir, con todos los recursos de causa — efecto dirigidos a provocar en el espectador un grado cero de cuestionamiento, a cambio de una aceptación pasiva de los hechos. La exposición de esos temas buscan educar al espectador

a través del miedo a las consecuencias que pueda traer el transgredir el sistema de valores de los integrados.

5 EL MARGINADO EN LA DRAMATURGIA DE SALMON

5.1 La dramaturgia de Salmón en los años cuarenta

En el capítulo de contexto teatral se ha visto la situación del drama, el teatro, los escritores y elencos antes de la aparición de Raúl Salmón. Se ha dicho que este autor aparece en una atmósfera política y social muy turbulenta, pues la Guerra del Chaco había legado a los habitantes de éste país llamado Bolivia serios conflictos de reconocimiento y aceptación (le los diferentes grupos sociales.

El Movimiento Nacionalista Revolucionario fundado en 1941 estaba en plena fase de preparación para la Revolución Nacional de 1952 y para los cambios sociales que ella implicaría como: La nacionalización de las minas, la reforma agraria y el voto universal.

En el ámbito cultural, las manifestaciones artísticas, en la mayoría de sus expresiones, estaban destinadas a los grupos sociales privilegiados.

> "(...) Seguramente sólo un reducido sector de los intelectuales está interesado en la producción ideológica y narrativa boliviana. Su efecto de sentido, entonces sería mínimo al carecer de una lectura colectiva que la haga efectiva en un país con un 70% de analfabetismo real y un noventa % de 'analfabetismo cultural' (las comillas quieren remarcar que se trata sólo de la cultura dominante) (...) Con estas condiciones, la narrativa de esos años habría estado condenada a los placeres de la elite sino habría formado parte de la configuración de la ideología populista" (Mariaca, 1990: 25 — 26)

La dramaturgia de Raúl Salmón surge en un espacio turbulento donde la penetración ideológica del populismo[21] estaba acaparando todos los espacios públicos y privados.

Salmón pretende con su teatro, como él mismo lo señala, rescatar al público del cine y de los partidos de fútbol, a ese público que en su mayoría formaba parte de ese 70% de analfabetismo real de éste país. Aunque el teatro de Salmón en la década de los cuarenta busca llegar a barrios y villas de la ciudad de la Paz, así como a pueblos y campamentos mineros del país, él, como autor, al parecer no forma parte de esa penetración ideológica del populismo; razón por la cual no ésta interesado en escribir dramas que estén al servicio del proyecto ideológico de dicho movimiento. En el Encuentro de Teatro de 1974 organizado por Guido Calabi, Raúl Salmón en su ponencia señalaba "Del 52 adelante, lo que viene es la oficialización del teatro para puestas en escena de obras extranjeras que estuviesen de acuerdo con la mentalidad de la Revolución Nacional"[22] Poco tiempo después, Salmón se autoexilia y continúa en otros países de Latinoamérica como autor de radionovelas.

El teatro de Salmón representaba una verdadera innovación, no sólo porque fue uno de los primeros dramaturgos que trabajó con temáticas prohibidas para esa época, sino porque sus personajes existían por primera vez en la escena boliviana. El teatro popular costumbrista se ha alimentado hasta el cansancio de la fórmula dramática y de la caracterización de los personajes salmonisquianos. Los continuadores no supieron, no quisieron o no pudiern asumir dicha fórmula y en torno a ella desarrollar otras posibilidades que cambiaran la cara actual del teatro popular costumbrista.

Salmón fue también director de sus obras. Sus textos dramáticos son casi descripciones precisas para una puesta en escena, tuvo el tino o

---

21 "(...) el populismo estaba fundando las nuevas condiciones de significación en los estereotipos de la masa, el enemigo oligarca y el estado paternal" (Mariaca, 1990:2•)

22 Las ponencias no fueron publicadas, sólo transcritas y pertenecen al archivo privado del dramaturgo Guido Calabi

la suerte de contar con un grupo de gente joven dispuesto a llevar a escena la realidad de los personajes de suburbio que él había imaginado. La década de los cuarenta fue de este teatro que se autonombró como teatro social, a quien le resultó fácil robarse al público del cine y de los partidos de fútbol porque les ofreció una existencia escénica que les recordaba que ellos también eran parte de la sociedad y les posibilitaba la catarsis necesaria para comulgar con su realidad.

El teatro de Salmón ha construido personajes — tipo que se han vuelto arquetipos a lo largo del tiempo, quienes a través de la historia del teatro popular costumbrista han llegado a una supercodificación, la que ha creado una visión o presencia de ellos que todo director exige de sus comediantes porque sus espectadores así lo esperan. En las actuales compañías no hay nuevas búsquedas de personificación y caracterización, sólo se encuentran las reproducciones o imitaciones del varita que habla mal, del tinterillo que juega con las palabras rebuscadas y claro, de la chola que sorprende con su ingenuidad, su forma de expresarse a gritos con español mezclado de aymara, típico del ideolecto de los grupos migrantes[22].

5.2 ¿Qué simboliza el marginado en la dramaturgia de Salmón?

El marginado en la dramaturgia de Salmón es un sujeto ahistórico y desclasado. No pertenece a la clase obrera ni a la clase campesina ni mucho menos forma parte de la clase media. Los marginados son los desplazados de innumerables espacios, que una vez reagrupados instauran su propio orden y su propio espacio.

Este dramaturgo (del texto dramático como del texto espectacular) propone en su teatro dos posibilidades de ver al marginado.

---

[22] Una ampliación (le ésta actitud teatral imitativa se puede encontrar en el artículo de Raquel Montenegro 'Entre el provincianismo y la evasión' (Montenegro: 1995)

1) El marginado es víctima de las circunstancias, moralmente enaltecido, física y económicamente derrotado.

2) El marginado es explotador, abusa de las necesidades económicas del marginado víctima, moral y físicamente degenerado.

Salmón define la marginalidad en términos morales y económicos, siendo esa definición la que le lleva a ubicar al marginado en uno u otro nivel. Su dramaturgia indica que la marginalidad económica es la que merece piedad y lástima del integrado, en tanto que la otra marginalidad necesita desaparecer por acción de éste.

Los marginados al no tener moral se convierten en una amenaza para el sistema de valores de la sociedad ya que en ellos se concentra los aspectos negativos y desquiciados; al portar elementos de degradación, física, moral y afectiva se desquician y se deterioran. La situación de casi todos ellos es miserable, su analfabetismo los lleva a pertenecer al lumpen y al mundo de los oficios informales.

"Es una escena de fiesta en la calle

De conjunto.- Hombres y mujeres se agrupan en torno a mesas que las comadronas han colocado a las puertas de sus tiendas: son los puestos de poncheras. No se sabe qué festejan.

De algún lugar emerge la música criolla transmitida en el programa de una emisora populachera

El lugar de venta de la sandwichcra está en otro sitio y es una vendeja combinada de licores y comidas .

El figón de Julia presenta el aspecto de una habitación en la que la dueña se prepara a la mudanza. Hay cajones y colchones de paja listos para ser trasladados.

Las mujeres beben tamo como los hombres. Beben y entran a los figones para pecar.

Alguna mujer llora apoyada en un hombre. Su llanto es destemplado.

Un hombre duerme la mona. echado en el suelo como si fuera un tronco. Dos mujeres se ocupan de arrastrarlo. Una le roba el sombrero, otra cl abrigo.

Un pilluelo se encarga de robar la cartera a otro sujeto, con la complicidad de una mujer. Después del hurto se separan y se reparten el dinero. Lo hacen justo a las narices de un carabinero.

Una muchachita en su borrachera ríe. Ríe. Su risa es nerviosa" (LCP, 1989: 57 — 58)

Esa pobreza moral deja una huella imborrable incrustándose en sus propios cuerpos sucios, enfermos, alcohólicos, feos y harapientos.

Su existencia en la periferie o en los submundos no les impide tener contacto con el poder público. Gracias al dinero que tienen pueden comprar y hacer callar autoridades, eso los convierte en fomentadores de la corrupción. En su espacio, la ley de los integrados no tiene ningún valor o sólo un valor transitorio. Ellos sobreviven con la ley del más fuerte.

Ramírez (retirándose) ¿,,ni con dinero ni con la fuerza me harán callar! Recuérdenlo bien.

Saluca Llamalo al "Coraza" y a unos dos mozos más. Que le vayan a dar encuentro y le sienten la mano. Sólo en esa forma se hace callar a éstos que quieren hacerse de fama quitando el pan de cada día al que trabaja con el sudor de su frente. Llamalos pues. No ha de estar. muy lejos.

Quiroga Este debe tener influencias y es mejor que todos los dueños de las cantinas nos juntemos para reventarlo.

Saluca — Bueno, sería pues. El doctor Pacheco, que es diputado, puede estarnos ayudando. De lo que ha tomado su gente, cuando su candidatura y todo nos está debiendo. ¿Ves? Bien hecho que no le hemos cobrado. Ya tenemos donde estarnos apoyando.

Saluca — No te estés preocupando, hijo. ¿A cuántos no hemos hecho callar a ver? ¡Si la plata sirve pa eso, hijo!

(LHA, 1992: 30 — 31)

El marginado simboliza el lado degradado de la sociedad, la parte gangrenada del sistema, que sólo podrá ser extraída y exterminada cuando el integrado tome conciencia de ello y del peligro al que se expone el sistema de valores impuesto por la pequeña burguesía.

5,3 El destinatario en la obra de Salmón

Mario T. Soria, en su libro TEATRO BOLIVIANO EN EL SIGLO XX al referirse a la aparición del teatro social (le Raúl Salmón, señala que una de las razones para dicho surgimiento era "Un ansia de protesta social y de no llevar las angustias bolivianas solamente a la sociedad pudiente sino hacer teatro para el pueblo" (Soria, 1980: 64)

Si se revisa la dramaturgia anterior a Salmón, así como las obras de teatro que se representaban en el Teatro Municipal "Alberto Saavedra Pérez" de la ciudad de La Paz, se constatará que las angustias bolivianas, entendidas en el sentido que Salmón las plantea, nunca habían sido llevadas a la sociedad pudiente. El teatro social, comprendido como protesta, no había tenido un lugar representativo ni como dramaturgia ni como espectáculo en el seno de dicha sociedad. Por las características sociales y culturales que le tocó vivir a Salmón en la década de los cuarenta, su teatro no pudo cautivar ni dirigirse a la sociedad pudiente, al contrario, fue despreciado, insultado y finalmente, ignorado por ésta.

La clase popular reaccionó de forma contraria, ya que respondió masivamente a la convocatoria que Salmón hacía con su teatro. La clase popular, de una forma no planificada, se apoderó del Teatro Municipal, aprovechó la ausencia de los elencos españoles y la preocupación de los intelectuales, así como de la Sociedad Boliviana de Autores Teatrales por textualizar la historia de la Guerra del Chaco en una narrativa ficcional. 131 antiguo público del Teatro Municipal se había retirado a sus casas para dar lugar al nuevo público, a ese público que hasta hoy permanece fiel a su teatro.

Con el teatro de Salmón no sólo se estaba dando una nueva forma de espectáculo, se estaba posibilitando el acceso de las clases populares a un espacio público poco antes prohibido para ellos.

> " Mi generación"[24], o el pequeño movimiento artístico, que ostentosamente llamó 'Teatro Social' , rompió algunas murallas. Este fue siempre un país con capillas culturales, con rectorías. Los culteranos 110 se habrían ocupado de mi tarea, de no saber que, ese siempre vacío Teatro Municipal, se llenaba de 'gente de pueblo ', por eso se preguntaban: ¿Quién es ese mocoso atrevido?, (...) Walter Montenegro — entonces columnista de 'La Razón' — golpeó al culteranismo en una crónica donde decía que: 'Después del fútbol, era el Teatro Social la manifestación que reunía espontáneamente m ultitudes'." (Tres Generales, 1992: prólogo)

El teatro social de Salmón había conseguido su objetivo: llegar a los sectores populares y masificar su público; para ello las representaciones no se limitaron al teatro Municipal sino que fueron a buscar escenarios en la periferia.

Por los fundamentos pedagógicos y el carácter didáctico del teatro social salmonisquiano, su destinatario ideal es el individuo de las clases populares. Todas las exposiciones temáticas con su respectiva carga didáctica están destinadas a advertir a los integrantes de esta clase sobre las consecuencias del alcohol, la prostitución, la

---

24 En la obra Tres Generales de la edición de 1992, a manera de prólogo se publica una entrevista de Jorge Villanueva Suarez a Raúl Salmón, tomada de Presencia Literaria. No se especifica la fecha de publicación.

delincuencia y todos los males que posibilitarían una degeneración en la sociedad.

Este dramaturgo, para conseguir el efecto deseado, deposita toda la tensión del conflicto sobre un solo personaje, sobre éste recaen todas las acciones tanto de los antagonistas corno de los protagonistas. Esta elección de centralización le permite situar a sus personajes entre el bien y el mal, lo cual en la estructura dramática se traduce como un movimiento que determina al marginado ser culpable de esa degeneración y al integrado su rehabilitador o su salvador. La historia está organizada de tal manera que para transcurrir necesita atravesar por tres instancias, la del canalla, de la víctima y la del redentor o héroe.

LA CALLE DEL PECADO

Canalla	Julia, chola comadrona, explota, pervierte y engaña a los huérfanos, incitándoles al pecado de la prostitución. Compra a las autoridades para que no cierren su negocio. Roba a sus clientes, amenaza a la competencia y su local es el foco de infección de la sífilis.
Víctima	Maruja, la muerte de su madre la lanza a la calle, su ingenuidad y su necesidad de sobrevivir la hacen caer en la prostitución. Muere sifilítica.
Redentor	Dr. Vera, especializado en enfermedades venéreas, desprecia a sus pacientes. Sus dos grandes objetivos: terminar con éstas enfermedades y encontrar a su hermana. Su hallazgo lo lleva al arrepentimiento y a convocar a la sociedad para salvar a las futuras víctimas.

LOS HIJOS DEL ALCOHOL

Canalla	Quiroga, dueño de una cantina, vende alcohol a niños, jóvenes, viejos, hombres,. mujeres, cargadores, policías, obreros, políticos, etc. Fomenta la corrupción comprando autoridades para que no cierren su negocio, fomenta el vicio y amenaza a la competencia.
Víctima	El hijo de Quiroga, hereda una enfermedad incurable a causa del alcoholismo de su abuelo.
Redentor	Dr. Ramírez, especializado en enfermedades por alcoholismo. Su gran objetivo es terminar con las cantinas y con el alcoholismo. Su batalla, persistencia y el descubrimiento de las causas de la enfermedad del niño, llevan al arrepentimiento a Quiroga.

ESCUELA DE PILLOS

Canalla	Hilakata y Horty, explotan a los ladrones principiantes, se aprovechan, engañan a los huérfanos y son sus iniciadores en la delincuencia, compran autoridades y amenazan a la competencia
Víctima	Joaquín y María, ambos huérfanos, iniciados en la delincuencia y la prostitución por su necesidad de sobrevivencia y por su ingenuidad.
Redentor	La cárcel y el periodista. Este último posibilita el arrepentimiento de Joaquín y la publicación de la advertencia y la convocatoria que éste hace a la sociedad para salvar y evitar más víctimas.

Canalla	Faustina, madre de Mary, mediante el engaño y el dinero consigue un lugar en el espacio de los integrados para su hija. Compra a las autoridades.
Víctima	Mary, al ser desplazada del espacio de los integrados al de los marginados se siente asfixiada y asqueada, su formación educativa entra en contradicción con las costumbres criollas.
Redentor	Willy, después del juego y de la burla es él quien posibilita a Mary la entrada al espacio de los integrados, evitando las mentiras. Su arrepentimiento salva a Mary de su asfixia.

Por el conflicto entre marginado e integrado, por la visión de mundo que el autor estructura dramatúrgicamente, por el lugar que otorga a sus personajes en la construcción y planteamiento temático y por su discurso edificante se concluye que Salmón siente la necesidad de mostrarle a su destinatario, a ese público de extracción popular, la situación de su entorno social. Pero no para generar en él la esperanza de una liberación, sino para provocar a través de la catarsis, su pasividad, asegurando de este modo la permanencia de los valores del orden burgués. Lo grotesco de los personajes y de los espacios representados en la concepción del marginado no es un grotesco generador de utopías sino un cerco de embrutecimiento.

5.4 ¿Teatro social o drama burgués?

Se ha mantenido, hasta aquí, la nominación de teatro social a la obra de Salmón que comprende la primera etapa de su producción; pero ha llegado el momento de desacral izar ese autonombramiento que a través de los años, se lo ha aceptado como una imposición o como algo inseparable de la dramaturgia de éste autor.

El término de teatro social es demasiado amplio, difícil de ser conceptual izado y difícil de ser descrito. ¿,Qué elementos definen a un texto dramático o espectacular para recibir tal distinción? ¿Cuáles han sido los determinantes para que esa dramaturgia de los años cuarenta haya sido autonombrada como teatro social?

Raúl Salmón señala en una nota

> "El intento del teatro social era ofrecer una temática con más fondo que forma, pero representativa de la problemática social que atenaza al país. Es, pues, una expresión de teatro naturalista, acorde con las necesidades de la obra; no se trata de fotografiar la realidad sino de. exponer las denuncias" (Salmón, 1975)

Al parecer, el autor ha entendido por teatro social el trabajar en sus obras la problemática social que atenaza al país y el denunciarlas. Si el asumir esas opciones en una dramaturgia la vuelven a ésta corno un teatro social, entonces se estará de acuerdo que afirmativamente estamos ante un fenómeno de teatro social en la década de los cuarenta.

Pero, lamentablemente, el denunciar problemáticas sociales no es suficiente para la presencia de una dramaturgia y mucho menos para un producto teatral como una manifestación artística y discursiva; ya que todo contenido temático asume una estética, un estilo, una estructura formal. Evadir la forma de ese contenido sería evadirlo como producto artístico y asumirlo sólo como un discurso social.

El desarrollo de las historias en los cuatro dramas es lineal porque buscan asegurar en el espectador la enseñanza didáctica de las obras, ocultando una racionalización del sentido total a cambio de una expresión cien por ciento sentimental, ya que el "todo" de los dramas es sentimental antes que racional.

El autor ha optado, en la construcción de su dramaturgia, por una forma cerrada ante una forma abierta, y por una dramaturgia en actos ante una dramaturgia en cuadros, dos opciones que niegan al

espectador los grados de reflexión y de acción convirtiéndolo en un espectador pasivo. Por otro lado, el estilo naturalista y el tono melodramático que asume Salmón, tanto en el texto dramático como en el texto espectacular, lo llevan a la denegación y los teatros realistas, no así a la denegación y la teatralización[25], es decir, a un teatro en el cual los problemas sociales son fotografías del mundo real para ser expuestos en un escenario teatral, tratando de anular todo signo que lleve al espectador a reconocer el efecto de ilusión.

> "El fenómeno de la denegación no deja de tener sus consecuencias ideológicas inmediatas. Inciden en primer lugar en el teatro naturalista, fundado en la búsqueda de la ilusión. En el teatro a la italiana, con su presupuesto del cuarto muro transparente que aísla, transpuesto, un pedazo de realidad; el espectador convertido en un contemplador importante, repite en el teatro lo que es o será su papel en la vida, contempla sin actuar, está concernido sin estado" (Ubersfeld, 1993:36)

Los personajes, claramente divididos en buenos y malos, no tienen la más mínima elección trágica, están modelados por buenos o malos sentimientos, por certezas y evidencias que no sufren contradicción alguna. Sus sentimientos y sus discursos se exageran hasta el límite de la parodia y provocan con facilidad la identificación del espectador, junto a una catarsis barata. Las situaciones son inverosímiles, pero claramente definidas entre desgracia absoluta o felicidad inexpresable: la angustia del padre al saber que su hijo se muere por una enfermedad hereditaria provocada por el alcohol frente a la reconciliación total entre la familia de Mary y la familia de Willy; destino cruel como el del Dr. Vera; injusticias como las de Joaquín. El tono melodramático y el estilo naturalista superan y absorben las cualidades y opciones del género didáctico. El teatro de Salmón veh icu la abstracciones sociales, oculta los verdaderos

---

25 "En el interior del espacio escénico se construye, como ya ocurriera en Shakespeare o incluso en el teatro griego, una zona privilegiada en la que cl teatro se dice como tal teatro (tablados, canciones, coros, actores que se dirigen al espectador, etc.) Sabemos, después de Freud, que cuando se sueña que se sueña, el sueño al interior del sueño dice la verdad. Por una doble denegación, el sureño de un sueño resulta verdadero. Del mismo modo, 'el teatro en el teatro' dice no lo real , sirio lo verdadero, cambiando el signo de la ilusión y denunciándola en todo el contexto escénico que la rodea. En consecuencia, si el mensaje recibido por el espectador es 'normalmente' (es decir, en un teatro en que prevalece la ilusión) de la forma m = -x, el mensaje recibido, de darse teatralización, se traduce por una puesta entre paréntesis de una parte de los signos: m = -x (-y) -x +y.

Ice ahf ec desprende una situación receptiva muy compleja que obliga al espectador a tomar conciencia del doble estatuto de los mensajes que recibe y, en conceeuencia, a remitir a la denegación cuanto pertenece al conjunto del espacio escénico dejando a un lado la zona en que se opera el vuelco producido por la teatralidad" (Ubersfeld, 1993: 37 — 38)

conflictos sociales de su época y reduce las contradicciones a una atmósfera de miedo ancestral o de felicidad utópica.

El teatro social de Salmón bajo sus estructuras de drama burgués se convierte en un género traidor a la clase a la cual parecía dirigirse: el pueblo, porque es una forma teatral que concilia en su expresión un teatro naturalista con un tollo melodramático que sella el orden burgués, recientemente establecido, al universalizar sus conflictos y sus valores y al intentar producir en el espectador una catarsis social que desalienta toda reflexión o respuesta.

> "(...) es una ilusión creer que el teatro naturalista, por ejemplo, copia la realidad cuando, a decir verdad, no la copia en absoluto; se limita a escenificar una determinada imagen de las condiciones socio-económicas y de las relaciones entre los hombres, imagen construida de acuerdo con las representaciones que se hace la clase dominante, consecuentes con el código de la clase dominante y que, precisamente por ello, se imponen sin reacción al espectador. No es que se pueda acusar con razón a la clase dominante de imponer su propia impostura a las clases dominadas; se trata, mas bien, de imponer sus propios puntos de vista, sus propias ilusiones, su ideología" (Ubersfeld: 1993: 35)

Tiene razón 13recht al decir que la dramaturgia de los teatros realistas y naturalistas es conservadora y paternalista donde el espectador es como un niño en pañales; por su acto nada va cambiar en el mundo, el orden y el sistema de valores de la burguesía debe ser asumido. El melodrama o el drama burgués inscribe el sueño de una liberación pasional que sólo tiene lugar en lo imaginario.

En el capítulo tercero se han visto los determinantes de un género y se ha indicado que son las características del protagonista, junto al recorrido que asume, las que definen el género de una dramaturgia. El teatro social de Salmón, de acuerdo a su protagonista como determinante de género, se inscribe en una de las posibilidades del género didáctico, mas nunca llega a realizarse plenamente en él, al contrario, se diría que es una forma dramatúrgica y teatral que se autoexcluye del género didáctico porque las estructuras de teatro burgués lo superan, en tal sentido es un teatro que ha existido y

seguirá existiendo detrás de una máscara, ocultando sus verdaderas intenciones ante su público popular.

Brecht es el padre del género didáctico en el teatro contemporáneo, y con su teatro ha transgredido y desestructurado el orden burgués, su dramaturgia y su teatralidad parten de las clases dominadas y marginadas como sujetos de la acción dramática, en tanto Salmón utiliza a esas clases y al marginado, principalmente, como objeto de su proyecto educativo.

El teatro social de Salmón es un teatro con un género fracasado, envuelto en una temática que lo hace aparentar como un teatro rehabilitador de las clases bajas, denunciante de sus injusticias, cuando, en realidad, no es más que un guardián de una sociedad que se protege a sí misma, caricaturizando y calumniando a los marginados por temor a sus acciones si acaso éstos tomaran verdaderamente consciencia de su estado y su forma de ser.

El drama burgués no podría enraizarse en las clases populares si ante ellas mostrara sus verdaderas intenciones, por eso en la actualidad busca estructuras populares que se repitan a través del tiempo sobre la base de una fórmula, no son otra cosa las novelas rosa que se Multiplican cada día en la televisión. El teatro social de Salmón vistió a su teatro burgués de un lenguaje popular, sacó de la clandestinidad las expresiones populares, su humor, sus personajes, sus defectos, sus formas de sobrevivencia, pero olvidó totalmente su subjetividad.

6 EL TEATRO SOCIAL DE SALMÓN: UN HABLA MITIFICADA

Una mirada general a la historia del teatro boliviano da corno resultado una extensa lista de nombres, los cuales se dividen en autores, directores, actores, elencos y grupos, todos ellos con la característica de haber sido fugaces en el tiempo.

En gran parte por razones socio históricas y en otra por una falta de continuidad y constancia ninguno de los grupos, de los autores, de los actores han logrado lo que Raúl Salmón ha logrado con su teatro: una permanencia en el tiempo, como si cada representación de sus obras llevara al público al momento de su primera escenificación. Salmón ha conseguido con su texto dramático y su texto espectacular dejar una corriente y una escuela teatral, las únicas registradas y que hasta hoy sobreviven.

¿Cúal ha sido el acierto de este autor y director para conseguir esa permanencia en una historia del teatro boliviano cuyo proceso se ha dado con la articulación de proyectos teatrales inconclusos.? No es que la obra de Salmón represente en esa historia lo más importante como producto artístico o la única manifestación teatral a lo largo de estos años, quizá represente justo lo contrario.

Pocos años después de la aparición de Salmón, y como un mecanismo de defensa contra esa popularización del teatro, surgen dos proyectos teatrales con objetivos distintos. En 1946 se funda en Tupiza la comunidad teatral Nuevos Horizontes[26], cuyo aporte más grande al

---

26 El conjunto tetara! Nuevos Horizontes no sólo se dedica al montaje de obras, realiza una importante función en la difusión de textos escritos por autores, directores y actores europeos trascendentales en la construcción del teatro contemporáneo. La difusión de obras, ideas políticas y artísticas de 'a época son publicadas, primero en un boletín informativo y posteriormente en una revista de teatro editada periódicamente por el conjunto, En Tupiza, el conjunto tenía una casa propia, donde recibía a la gente de Bolivia y el exterior que estuviera interesada en formarse como actores, contaba también con un taller de fotografía. Nuevos Horizontes llevó teatro a casi todos los Departamentos y provincias de Bolivia, a la vez, hicieron trabajo de concientización

teatro ha sido la edición de una revista especializada en teatro, este conjunto reunió a mucha gente y formó a algunos directores y actores, de los cuales actualmente casi nadie continúa en la actividad teatral. El 61 Nuevos Horizontes abandona el proyecto y el 90 se convierte más que en una realidad en un mito (Gonzáles: 2000). En la ciudad de La Paz en 1953 inicia sus actividades el Taller Experimental de Teatro Universitario (TEU), este taller ha puesto en escena cincuenta y siete obras, de las cuales cinco son de autores bolivianos. El TEU fue una referencia importante de 1953 a 1969 en el teatro intelectual, partici pó en varios festivales organizados en el país, hizo teatro de gran calidad, mas nunca consiguió formar un público. El público los últimos años lo había abandonado, los integrantes empezaron a dedicarse a su profesión y abandonaron el grupo. Los nuevos integrantes le cambiaron el nombre de TEU a TUSA (Teatro Universitario San Andrés), empezaron a experimentar y buscar nuevas formas de actuación y escenificación. Cuando el proyecto empezaba a. madurar, vino el golpe de estado del General Hugo Banzer Suárez, la mayoria de los actores salieron al exilio y dejaron un vacío en el teatro boliviano. Posteriormente, en la década de los setenta y los ochenta se dieron otros proyectos como el de los elencos, el IBART (Instituto Boliviano de Arte), los teatros populares de base, etc. ninguno consigue concluir sus proyectos. Los elencos se limitan a presentar una obra por año en temporadas cortas. El IBART, después de un gran apogeo, queda en un anonimato total y los teatros de base se pierden o se institucionalizan en Organizaciones no Gubernamentales. Varios proyectos surgen en los noventa, de los cuales algunos ya claudicaron y otros están en plena etapa de proyección. Como se puede ver, el proceso del teatro boliviano se ha caracterizado por la presencia de proyectos teatrales inconclusos, generaciones incomunicadas, falta de herencia, es decir, un continuo empezar de cero.

---

política, ponían en escena obras de dramaturgos contemporáneos cuyos mensajes servían para realizar debates con el público. En 1961 la mayoría de los integrantes emigraron de Tupiza hacia las ciudades grandes para trabajar en radioemisoras y prensa escrita. Para la epoca Nuevos Horizontes fue trascendental en el teatro de Bolivia, en la actualidad poco ha quedado del esfuerzo del Conjunto, la importancia de su existencia ha quedado relegada a archivos como un hecho importante pero lejano. Liber Forti, su fundador, es una figura legendaria y actual a la vez, no ha formado nuevas generaciones de actores, aunque consigue unir a varias generaciones a través de sus relatos, él no deja de ser en la historia y en la experiencia personal de 00 teatrista, tina referencia como educador en el teatro.

Entonces, ¿por qué un teatro como el de Salmón, sin categoría estética y de un nivel artístico cuestionado, altamente comercial no ha sucumbido ni ante las dictaduras, ni ante la devaluación originada por el gobierno de la UDP (Unión Democrática Popular), ni ante el fútbol y mucho menos ante. el cine?. ¿Qué es lo que ha permitido a Salmón convertirse en el autor más representado y evocado por un público que a lo largo de cinco décadas ha permanecido fiel a ese tipo de espectáculo? ¿Por qué ese tipo de teatro, el más criticado por los intelectuales y por los representantes de los Otros lenguajes y tipologías teatrales[27] es precisamente el que ha dejado una tradición en un público específico y en los teatristas continuadores del así llamado teatro popular costumbrista de carácter social?. ¿Cuál ha sido el secreto de ese teatro social que encubre las actitudes reaccionarias de teatro burgués? Y sobre todo ¿Por qué, precisamente, el teatro de éste autor tipificado por la clase hegemónica como un teatro de cholas consigue sobrevivir en el tiempo, en un país que carece de tradición teatral?.

> "Salmón se atribuía la responsabilidad de formar un público para el teatro, convencido de que el cine había sepultado al arte escénico. Para ello, había trazado una estrategia: hacer teatro social de raíces eminentemente localistas. Sus piezas populacheras o de mal entendido costumbrismo, como diría Mario T. Soria, tuvieron enorme éxito de taquilla y fueron para el autor y su compañía una fuente de jugosos ingresos económicos.ESCUELA DL PILLOS, JOVEN, RICA Y PLEBEYA, y LOS HIJOS DEL ALCOHOL tuvieron más de doscientas representaciones cada una en diversos escenarios del país, entre 1949 y 1951. Pero no hubo tal formación de público sino deformación del gusto estético de las masas adictas a esa forma de teatro" (Rivadeneira, 1999: 21)

Durante años, ha corrido en el ambiente del teatro boliviano la curiosidad y la envidia ante el teatro social de Salmón que ha hecho oídos sordos a los juicios peyorativos y ha continuado con toda su valentía, pero también su cinismo. Hasta fines de la década de los noventa, el teatro de Salmón, así como el de sus continuadores,

---

27 "Era difícil, pero no imposible la tarea de reeducar el gusto de un público cautivo de la chabacanería que reclamaba rótulo de 'Teatro social' ." (Rivadeneira, 1999: 19)

seguía siendo el Único que contaba con la siempre acostumbrada fidelidad de sus espectadores.

Las interrogantes planteadas anteriormente se podrían responder asumiendo ya sea una metodología proveniente de las teorías del discurso o desde aproximaciones sociológicas, políticas o sicológicas. Yo he querido diseñar un espacio para esas respuestas provocando un diálogo entre la obra de Salmón y el ensayo sobre: "El mito, hoy" de Roland Barthes. Este ensayo forma parte del libro MITOLOGIAS, en el que Barthes plantea algunos de los mitos de los cuales nuestra vida cotidiana se nutre: El pobre y el proletariado, El bistec y las papas fritas, Strip-tease, el automóvil, etc.

6.1 El mito según Roland Barthes

Por la importancia de la total comprensión entre el desarrollo de este ensayo y su aplicación en la elaboración del teatro social de Salmón como un habla mitificada, he intentado hacer un resumen de la propuesta de Barthes.

Roland Barthes plantea que el mito es un habla, un lenguaje que necesita condiciones particulares para convertirse en mito y como tal constituye un sistema de comunicación, un mensaje. Por tanto, el mito no es concepto, objeto ni idea, es un modo de significación, una forma. Todo puede ser un mito, dice Barthes, porque el universo es infinitamente sugestivo y cada objeto del mundo puede de una existencia cerrada pasar a una abierta, a una apropiación de la sociedad. Claro que no todo se mitifica al mismo tiempo. Un mito nuevo remplaza a otro antiguo y sólo la historia humana es la que regula la vida y la muerte del mito.

> "...la mitología sólo puede tener fundamento histórico, pues el mito es un habla elegida por la historia: no surge de la 'naturaleza' de las cosas. Este habla es un mensaje y, por lo tanto, no necesariamente debe ser oral; puede estar formada de

> escrituras y representaciones: el discurso escrito, así como la fotografía, el cinc., el reportaje, el deporte, los espectáculos, la publicidad, todo puede servir de soporte para el habla mítica" (Barthes, 1986: 200)

La mitología, señala Barthes, forma parte de la semiología como ciencia formal, de la ideología como ciencia histórica y estudia las ideas como forma.

En el mito reencontramos significante, significado y signo, pero como es un sistema particular se construye a partir de una cadena semiológica que existe previamente. El habla opera en un primer sistema y el mito opera en un segundo.

> "Antes de pasar al análisis de cada término del sistema mítico, es conveniente ponerse de acuerdo sobre una terminología. Sabemos ahora que el significante en el mito puede ser considerado desde dos puntos de vista: como término final del sistema lingüístico O como término inicial del sistema mítico. Necesitamos por lo tanto, dos nombres: en el plano de la lengua, es decir, como término final del primer sistema, al significante lo designaré sentido(...); en el plano del mito lo designaré forma. Respecto al significado, no hay ambigüedad posible: le dejaremos el nombre de concepto. El tercer término es la correlación de los dos primeros: en el sistema de la lengua es el signo. Pero no podemos retomar esta palabra sin que se produzca ambigüedad, ya que, en el mito(...) el significante se encuentra formado por los signos de la lengua. Al tercer término del mito lo llamaré si gnificación(...)" (Barthes, 1986: 208)

El significante del mito es a la vez sentido y forma, lleno de un lado y vacío del otro. El sentido del mito tiene un valor propio porque forma parte de una historia, la misma que está construida por una significación que podría bastar si, como dice Barthes, el mito no la capturara y la constituyera como forma vacía. Al devenir forma, el sentido aleja su contingencia, se vacía, se empobrece y la historia se évapora, entonces se produce una regresión anormal del sentido a la forma, del signo lingüístico al significante mítico.

Si bien el sentido contenía un sistema de valores, la forma ha alejado toda esa riqueza al apoderarse de ese término final del sistema

lingüístico, "su pobreza actual requiere de una significación que la reemplace" (Barthes, 1986: 209). Pero la forma no suprime el sentido sino que lo empobrece, lo aleja, lo mantiene a su disposición. El sentido pierde su valor pero mantiene la vida, y de esa vida va alimentarse la forma del mito. El sentido será para la forma corno una reserva instantánea de historia. Lo que define al mito, dice Barthes, es el interesante juego de escondidas entre el sentido y la forma.

El concepto, por su parte, es histórico e intencional y restablece una cadena de causas y efectos, móviles e intenciones. En contraste con la forma, el concepto nunca es abstracto, ya que a través del concepto se implanta en el mito una historia nueva. La imagen al pasar del sentido a la forma pierde saber para recibir mejor una porción de concepto. Según Roland Barthes, el carácter fundamental del concepto mítico es el de ser apropiado y que el concepto responde estrictamente a una función que se define como una tendencia.

> "De la forma al concepto, pobreza y riqueza están en proporción inversa: a la pobreza cualitativa de la forma depositaria de un sentido disminuido, corresponde la riqueza de un concepto abierto a toda la historia (...) la repetición del concepto a través de formas diferentes, es preciosa para el mitólogo ya que permite descifrar el mito: la insistencia de una conducta es la que muestra su intención" (Roland Barthes, 1986: 211-212)

La significación no está en el objeto sino en la atribución del uso social, un código social que le otorga un sentido completamente diferente al otorgado por el código natural. De ese modo la atribución del objeto cambia radicalmente, ya que el concepto es un constituyente importante del mito.

> "Si deseo descifrar el mito me es necesario nombrar los conceptos y no aquellos que me los da el diccionario, pues estos al ser definiciones dadas por un diccionario no pueden ser históricas y lo que el mitólogo necesita son conceptos efímeros ligados a contingencias limitadas. La China es una cosa, la idea que podía hacerse de ella hasta no hace demasiado tiempo un pequeño burgués francés, es otra (...)" (Barthes, 1986: 212)

El mito es, sin lugar a dudas, un modo de significación y una forma de representación. La significación es el mito mismo y su función es la de deformar no la de hacer desaparecer, por ello la significación del mito está constituida por la alternancia entre el sentido del significante y su forma, un lenguaje objeto y un metalenguaje, una conciencia puramente significante y una conciencia puramente imaginante. En cierta manera dicha alternancia es recogida por el concepto que se vale de ella como de un significante ambiguo, a la vez intelectivo e imaginario, arbitrario y natural.

> "Siempre hay que tener en cuenta que el mito es un sistema doble, en él se produce una suerte de ubicuidad: la partida del mito está constituida por la llegada de un sentido" (Barthes, 1986: 214)

Esa alternancia de forma y sentido que da lugar a la ambigüedad y que nunca entra en contradicción es a la vez la primera característica de la significación del mito.

Otra característica del mito es su carácter imperativo, de interpelación, él sale de un concepto histórico de una contingencia y se vuelca hacia el mitólogo con toda su fuerza intencional para obligarle a reconocer su ambigüedad expansiva, es así que el concepto se manifiesta en toda su preescisión y busca que reconozcan el juego de intenciones que lo ha motivado.

La motivación es la tercera característica de la significación mítica, a diferencia de la lingüística nunca es completamente arbitraria, siempre es parcialmente motivada y contiene una fuerte dosis de analogía.

> "La motivación es necesaria a la duplicidad misma del mito, el mito juega con la analogía del sentido y de la forma: no hay mito sin forma motivada(...) La motivación es fatal y no por eso menos fragmentaria. En primer lugar, no es 'natural' : la historia es la que provee sus analogías a la form a. Por otra parte, la analogía entre el sentido y el concepto siempre es parcial: la forma deja de lado muchos análogos y sólo retiene unos pocos" (Barthes, 1986: 219-220)

Lectura y desciframiento del mito

Barthes plantea estos tres tipos diferentes de lectura con relación al mito:

1. Si se pone la atención en un significante vacío, se deja que el concepto llene la forma del mito sin ambigüedad y uno se encuentra frente a un sistema simple, en el que la significación vuelve a ser literal. Esta forma de enfocar es, por ejemplo, la del productor de mitos, la del periodista que parte de un concepto y le busca una forma.

2. Si se pone la atención en un significante lleno, en el que se distinga claramente el sentido de la forma y, por consiguiente la deformación que uno produce en la otra, se deshace la significación del mito y se lo recibe como una impostura. Este tipo de enfoque es el del mitólogo: él descifra el mito, comprende una deformación.

3. Si se pone la atención en el significante del mito como en un todo inextricable de sentido y de forma, recibo una significación ambigua: respondo al mecanismo constitutivo del mito, a su dinámica propia: me convierto en el lector del mito.

Para Barthes, la primera es cínica. La segunda es desmitificante. La tercera forma es dinámica, consume el mito según los fines propios de su estructura: el lector vive el mito a la manera de una historia a la vez verdadera e irreal.

Para vincular el esquema mítico a una historia general, Barthes nos dice que hay que situarse en el nivel del tercer enfoque, desde ahí se puede explicar la respuesta del mito al interés de una sociedad definida, lo que permite pasar de la semiología a la ideología.

> "El mito no oculta nada ni pregona nada: deforma; el mito no es ni una mentira ni una confesión: es una inflexión. (...) el mito encuentra una tercera salida. Amenazado de desaparecer si cede a una u otra de las dos primeras formas de situarse, escapa mediante un compromiso; encargado de 'hacer pasar' un

> concepto intencional, el mito encuentra en el lenguaje sólo traición, pues el lenguaje no puede hacer otra cosa que borrar el concepto, si lo oculta; o desenmascara, si lo enuncia. La elaboración de un segundo sistema semiológico permite al mito escapar al dilema: conminado a develar o a liquidar cl concepto, lo que hace es naturalizado." (Barthes, 1986: 222)

Esto sería el principio mismo del mito, la transformación que él hace de la historia en naturaleza. La existencia del mito estaría dependiendo del momento preciso en que por ejemplo la imperialidad francesa pasa al estado de naturaleza, en ese sentido el mito se convierte en un habla excesivamente justificada. Y como la presencia del mito es tan fuerte, la gente ve sólo lo que quiere ver.

6.2 La mitificación del teatro social de Raúl Salmón

El teatro social tiene que ver con las estructuras míticas que son parte del imaginario social de un determinado grupo que forma parte de una nación llamada Bolivia. La Nación, al parecer, desconoce las características y las particularidades de este grupo social y económicamente marginado y lo incorpora como á un grupo abstracto. Este grupo necesita, a la vez, frente a esa indiferencia encontrar espacios públicos para representar el rechazo de los otros, la aceptación de ellos mismos y encontrar una forma y un medio para soportar el dolor de esa negación.

Salmón entendió estas ansiedades como la necesidad que tenía este grupo marginado de reafirmarse ante los demás y sobre sí mismo, para lo cual necesitaba tener sus propias convicciones. El trata de construir un espacio imaginario para dicha reafirmación mediante el terna contenido, no mediante la forma, de ahí que esa reafirmación en la construcción de los mundos dramáticos se convierta en un espacio de negación, de autocompasión, perdiéndose así la posibilidad de un proyecto, en el cual, el grupo marginado social y economicamente sea parte activa de esa nación.

Ver lo estético en el teatro social sería verlo como signo y no como símbolo, la técnica escénica junto a la técnica dramatúrgica son inconsistentes y superfluas para el teatro social. Entonces, cómo criticar un hecho estético cuando no es sino un hecho real. El teatro social deja de ser para su público un espectáculo y se convierte en un espacio de reafirmación y de catarsis, mientras que para los otros grupos sociales sigue siendo un espectáculo, razón por la cual sólo ven las debilidades y las incongruencias estéticas desde una canonización elitista del arte. Con la presencia del teatro social, en la década de los cuarenta, como un formato que encubre a un teatro burgués se provocaba dos tipos de reacciones: la posibilidad de una liberación en el imaginario junto a una catarsis para eliminar el dolor del rechazo en las clases populares como grupo social marginado y la incomodidad de ser bolivianos al observar una presencia estética que no comulgaba con la historia del gusto de la clase dominante.

El teatro burgués de Salmón en su formato de teatro social ha heredado uno de los mitos más grandes del teatro burgués en general, y es el hacer de la sicología un fenómeno cuantitativo, es decir obligar a la risa o al dolor para que la pasión se convierta en una mercancía. Cuanto más haya logrado la historia junto a la actuación de los actores, el llanto, la ternura o el dolor, más satisfechos de haber pagado por ello se sentirán los espectadores.

El teatro de Salmón se trata de una verdadera pasión humana, con sus matices sociales más variados al igual que el catch (Barthes, 1986: 17), encuentra el signo más claro que pueda encarnado, expresarlo y llevarlo triunfalmente hasta los confines de la sala. Para el público no importa que la pasión sea auténtica o no , lo que el público reclama es la imagen de la pasión , no la pasión misma, lo que el teatro social trata de mostrar al público es la gran presencia, en una escenificación del dolor, de la derrota y de la injusticia.

La fábula en el teatro social quiere retomar para parafrasear los antiguos mitos del sufrimiento y de la humillación pública por la cual ha pasado el público emergente de las clases populares en su propia

historia. Por eso se ocupa, fundamentalmente de escenificar conceptos puramente morales como el engallo, la traición, la mentira, el miedo a las consecuencias, la crueldad o al contrario la esperanza y la justicia. En nuestro medio, el teatro social de Salmón no representa otra cosa sino una suerte de combate mitológico entre el bien y el mal. Este teatro engloba una heroización, totalmente distinta, de orden ético y no político. Lo que el público busca en éste teatro es la construcción de una imagen eminentemente moral: la del canalla frente a la del héroe, ambas perfectas en sus roles otorgados por la historia de la humanidad. El canalla y el héroe se muestran como una entidad clásica., como una esencia cuyos actos no son sino epifenómenos significativos dispuestos dentro del tiempo.(Barthes,1986: 21)

Por eso, los personajes del teatro sal moni squ i ano tienen una caracterización tan concluyente, casi como los personajes de la comedia del arte, que pregonan de antemano con su vestuario, su físico y su lenguaje el contenido futuro de su papel.

¿Qué es entonces para ese público el canalla y el héroe, tan distintamente caracterizados y estratificados? El canalla es alguien esencialmente amoral, es el que emerge del mismo núcleo social al que pertenece el público, pero radicalmente diferenciado por su actitud ante la vida, por sus valores éticos, religiosos. En otras palabras es la justificación del rechazo, de la marginación, una respuesta subterránea a la indiferencia que siente la clase dominante y elitista hacia la clase popular. El héroe es la proyección. Muchos de ellos emergen del mismo núcleo social al que. pertenece el público; pero éstos, por sus actos morales y por su lucha constante contra el mal, han logrado salir del anonimato de masa popular para ser reconocidos por la mirada de la clase dominante. No se trata de que la clase dominante reconozca a éstos héroes por la búsqueda de reafirmación para los de su clase sino, porque ven en él su alienación como sinónimo de su conducta puramente servil y representa el personaje que los dominantes esperan de él. El conflicto banal entre el héroe y el canalla está muy bien camuflado, tanto que el público ve sólo lo que quiere ver. Y aunque el dramaturgo del texto dramático

como del texto espectacular conciben a los marginados como objeto de su proyecto educativo, parece que ellos no ven para sí y para su reafirmación otro destino que el consagrar los valores burgueses, como si fuera esa la única forma, la única opción para ser reconocidos por la mirada del otro. El marginado como víctima, no como canalla, es un personaje que carece de riqueza dramática, no es trágico porque su fatalidad que pesa sobre él es social, no metafísica; no es cómico porque su conducta proviene de su condición no de su esencia y tampoco es, claro está, revolucionario porque no ejerce ninguna crítica sobre la indiferencia de las otras clases sociales. Y lo que lo aleja completamente de la posibilidad de alcanzar la situación de un personaje brechtiano del género didáctico es su carácter positivo y conmovedor. El teatro social de Salmón, con sus frases supuestamente reflexivas de sus finales , atrapa fácilmente a su público y, le comunica una conciencia autocompasiva de débil conmiseración y de falta de identidad, con lo cual termina de adormecer totalmente a su público.

En un contexto de colonización, la débil autoestima neocolonial triunfa doblemente porque le da al público lo que quiere: el lamentarse de sí mismo.

La autocompasión es cl mito del teatro social, sostenido por la clase popular, socialmente marginada. Esa clase se. siente huérfana, abandonada, sin una sociedad que la proteja. Los integrantes de dicha clase se sienten excluidos del orden social, económico, político, social y educativo. Están marginados pero existen y en esa existencia ocupan espacios vedados por la sociedad, espacios degradados y no pueden hacer nada para cambiar. Ellos por sí solos, así como Salmón los presenta, no pueden aspirar a otros espacios, necesitan de los integrados, de sus decisiones y de sus acciones para transformar su realidad o acceder al cambio. Sólo cuando los integrados miren a los marginados, cuando se ocupen de los huérfanos para que éstos no sean atrapados por los inmorales la situación de las víctimas podrá ser otra. La autocompasión como mito de este teatro impide a los

personajes, del bien encubierto teatro social salmonisquiano tener el valor de convicción, la capacidad de transformación y transgresión.

6.3 La necesidad de una ruptura

El teatro social de Salmón, ocultando sus intenciones de teatro burgués, actualmente sigue respondiendo como fórmula y como sentido, las expectativas de un público que desde hace cinco décadas ha heredado ese gusto. En la comunión efectuada entre ese teatro y su público, las relaciones sociales parecen no haber cambiado, una representación de los cuareinta o de los cincuenta podría ser una de los ochenta o de los noventa nada en su interior se ha transformado, es un teatro casi ritual que no sólo repite sus estructuras en la escenificación, en el texto espectacular, sino también en lo dramatúrgico, en el texto dramático. Se ha vuelto para el nuevo público de este teatro como para los dramaturgos del espectáculo[28] imposible imaginar o concebir a personajes populares que, no sean salmonisquianos, es como si Salmón habría construido y definido una vez para siempre a éstos personajes en el tiempo y en el espacio.

Las connotaciones del personaje podrían ayudar a construir por y para la representación un funcionamiento de sentido nuevo o una lectura actual que no sea la lectura simple que busca el mero traspaso del texto dramático al texto espectacular. Para una escenificación se debería realizar la lectura de un texto más el metatexto. Pero las posteriores representaciones de las obras de Salmón niegan esa lectura del texto más el metatexto y se limitan a transportar al personaje del texto literario al texto espectacular. La negación absoluta de posibles escenificaciones sobre la base de posibles interpretaciones actuales, niega a la obra de Salmón un rol evolutivo

[28] Al hablar de dramaturgos del espectáculo estoy entendiendo el término dramaturgia no en el sentido clásico, sino en el sentido integral que plantea Eugenio Barba. La dramaturgia del espectáculo es la reunión de todos los lenguajes escénicos, en tal sentido existirá una dramaturgia del actor, del escenógrafo, del director, del vestuarista, del técnico.

en la historia del teatro y lo limita a su estancamiento y a su rol repetitivo. Los seguidores de Salmón parecen haber olvidado o parecen no saber que cada momento de la historia, cada nueva representación, reconstruye al referente como un referente nuevo del texto y como un nuevo real referencial. Y éste nuevo real referencial de la representación remite a un segundo referente, distinto en cada caso en razón de su actualidad, es decir, en razón del momento preciso, aquí y ahora de la representación. ¿No es acaso ahí donde radica la paradoja más grande y hermosa del teatro?.

> teatro es un arlo paradójico. O lo que es más: el teatro es el arte de la paradoja; a un tiempo producción literaria y representación concreta, nidament eterno (reproductible y renovable.) e instantáneo (nunca reproducible en toda su identidad); arte de la representación, flor de un día, jamás el mismo de ayer; hecho para una sola representación, como Artaud lo deseara. Arte del hoy, pues la representación de mañana, que. pretende ser idéntica a la de la velada precedente, se realiza con hombres en proceso de cambio para nuevos espectadores; la puesta en escena de. hace tres años, por muchas que fueran. sus cualidades, está, en el momento presente, más muerta que el caballo) del Cid. Y, no obstante, siempre queda algo de. él algo permanente, que al menos teóricamente, habrá de seguir intangible, Fijado para siempre: el texto." (Ubersfeld, 1993: 11)

El teatro popular de carácter social, perteneciente a los teatros criollos o costumbristas no ha avanzado en ninguna de sus posibilidades, no ha encontrado nuevos caminos ni ha propuesto nuevas estéticas o temáticas diferentes. Los dramaturgos actuales, posteriores a Salmón sólo consiguen jugar un poco con la trama, los personajes repiten otros textos, imaginan otros mundos dramáticos, cada vez más débiles a sus predecesores y siguen funcionando bajo el mito del teatro burgués de vender sentimientos.

La historia del teatro popular costumbrista es triste, incluyendo la del así llamado teatro social, su estaticismo lo ha convertido en un referente lejano y a la vez actual pero no novedoso. Es triste porque siendo este tipo de teatro el único que ha conseguido permanecer en el tiempo, es el que registra menos logros artísticos en el proceso del teatro boliviano.

Su inicio, por el contexto de su época, fue sin lugar a dudas bueno, pero en vez de ir hacia delante fue quedándose en el mismo lugar de inicio como si sus artistas tuvieran miedo de perder a su público si empezaran por ofrecerle olías formas de ex presión del mismo teatro. Se puede entender que Salmón haya empezando con una forma de teatro que era producto inmediato de las secuelas que habían dejado los sainetes, las piezas y los melodramas representados por las Compañías españolas y la Generación del 21. Así como se puede entender que este autor haya optado por un teatro naturalista de gran calidad artística, como dice César Brie, quien afirma que Salmón era un maestro en la construcción de los diálogos. Pero lo que es difícil de entender, es la forma como sus seguidores lo sepultan, surgen bajo la sombra y la fama del maestro, se apoderan de la devoción que su público le rinde y hacen del teatro popular costumbrista el bastardo del teatro boliviano, negándole su proyección y la posibilidad de ser parte de la identidad de un teatro nacional que no sea meramente folklórico.

Por otro lado, tampoco hubo una propuesta paralela (le teatro social que surgiera de otros espacios que no sean los acostumbrados. Si el teatro social, popular, costumbrista continúa con la hegemonía de público en los sectores populares es porque hasta ahora nadie más ha querido ocuparse de escenificar al personaje de las orillas, al que todavía, pese a los cambios sociales, permanece alimentándose de una subcultura y de quien se sigue pensando que su expresión artística o es folklórica o es marginada por la canonización de un arte elitista, incapaz de ver algo más allá del artificio.

El teatro boliviano popular costumbrista necesita con urgencia la desmi ti ficación del teatro social, del costumbrismo y del criollismo, necesita romper sus estructuras tradicionales, así como su visión de Mundo para replantear su posición. En otras palabras necesita desenmascararse, mostrarse como el teatro burgués que es para dar lugar a una forma teatral que emerja de las propias necesidades de las clases populares, en el cual no sea suficiente la sola presencia *de* personajes del pueblo, su lenguaje, sus costumbres. Al contrario que

empieze a ver estos elementos en un sistema teatral no limitado a representar una crítica de costumbres sino, que represente la complejidad propia de este grupo social, cuya coexistencia con los otros grupos va más allá que el mero antagonismo económico, moral y social. El nuevo teatro social que no encubra al teatro burgués tendrá que empezar a mirar al marginado ya no como objeto de su proyecto sino como sujeto.

En la actualidad, en el acontecer del teatro boliviano, existe un teatro exclusivamente erudito, que busca imitar desde su estética los modelos antiguos. Por otro lado, hay un teatro demasiado abstracto, que busca complacerse a sí mismo. Hay el teatro de los histriones o el de las improvisaciones, hay el teatro que busca con insistencia remplazar un estilo por otro y hay el teatro populachero que no refleja más que el espíritu y los gustos del pueblo, demasiado burdo para los otros teatros, ya que no alcanza a satisfacer las aspiraciones de los grupos más cultivados. ¿No será que puestos en contacto unos con otros, estas formas del arte teatral, con sus mutuas reacciones posibiliten el nacimiento de una forma nueva, que nos permita en algún momento hablar de un nuevo teatro social en la historia y el proceso del teatro boliviano?.

Conclusiones

¿Cuánto más se. necesita para argumentar que Raúl Salmón es un hito en el teatro boliviano?. Los teatristas que conviven a diario con la presencia aplastante del teatro popular costumbrista saben que es así. Los grupos actuales del teatro comprometido con la búsqueda de una poética teatral, producto de las identidades culturales, saben que es difícil hacer teatro y llegar con él a un público popular o un público joven. Ellos se preguntan a sí mismos, por qué, ajenos a estas preocupaciones, el teatro popular costumbrista creado por Salmón sigue llenando las salas y los espacios alternativos, llegando a cubrir con la misma intensidad las expectativas de jóvenes y viejos. Que este público no sea culto, intelectual o no pertenezca a los grupos sociales privilegiados no invalida el lugar que ocupa este autor en la historia y en el proceso del teatro boliviano, como no invalida ese lugar el hecho de que éste tipo de teatro sea uno de los más mediocres de éste país ¿O si?.

Pues bien, desde una mirada al teatro de la Colonia, al teatro histórico, al paso de las Compañías españolas por este país, a los monólogos de principio de siglo y a la necesaria y fortuita presencia de la Generación del 21 es que me animo a afirmar que a partir de Salmón se puede hablar del proceso del teatro boliviano en una historia que comprende al teatro en Bolivia.

El teatro boliviano, a partir de Salmón y en su afán de prolongación, encontró distintos caminos y se manifestó desde diversas éticas y estéticas, unas más trascendentes que otras, pero sólo una pudo sobrevivir verdaderamente y con toda su fortaleza a las interrupciones sociopolíticas de la historia boliviana. Si se observa el

rostro de cada una de las manifestaciones teatrales que actualmente coexisten en nuestro medio, se llega fácilmente a la afirmación de que sólo el teatro de Raúl Salmón, en lo que va de estos cincuenta años, ha conseguido su permanencia mediante una escuela y una corriente teatrales[29]

El teatro de Salmón perteneciente a un género didáctico incompleto con un estilo naturalista nada común de este género" y con un típico tono melodramático es el que ha legado su fórmula a actores, directores y en menor grado a autores. Lamentablemente, los que vinieron después de Salmón nunca pudieron ir más allá con este teatro que empezaba a descubrirse y conocerse a sí mismo. Salmón no tuvo, en el ámbito creativo, ni seguidores ni discípulos, ni detractores que refutaran su fórmula de teatro burgués, dirigido a alimentar las ilusiones de los grupos populares. Así como nadie pudo desde esa fórmula revolucionar y configurar una nueva forma de teatro social que a la vez sea popular. Los que hoy parafrasean a Salmón, ya sea haciendo lo posible por imitar su dramaturgia o representando sus obras, no han sido capaces de una irreverencia con el maestro. Mientras eso no suceda, la fórmula del teatro social en su estructura de dramaturgia burguesa se seguirá repitiendo.

Salmón respondía a las críticas que le hacían a su teatro con esta oración Queremos hacer un teatro con más fondo que forma . Pero un teatro con más fondo que forma al final termina por nivelar estas dos instancias y encontrar un lenguaje que los fusione en un estilo y un género, ya sea para sublimar esa manifestación teatral o para sepultarla, como ocurrió con algunos grupos pertenecientes al teatro de trinchera en Bolivia-[31]. Fondo y forma en el teatro de Salmón se fusionaron bastante bien y bajo el lema de protesta social se

---

29 En la actualidad hay gran cantidad de Compañías que continúan con esa forma teatral, quienes empezaron como actores y utileros en las Compañías consagradas, después de ganar experiencia han formado sus propias Compañías: Compañía de Teatro Realidades, Compañía Thalía Producciones, Compañía de Teatro Social Boliviano, etc.

30 Brecht es el padre del género didáctico del teatro contemporáneo, por lo mismo, dicho género asume el estilo expresionista y evade el estilo naturalista. I lag que recordar que Brecht fue muy crítico con los teatros naturalistas.

31 En la (Ideada de los setenta en Bolivia surgieron los llamados teatros de trinchera o barricada, teatros que olvidaron la forma y se convirtieron en teatros panfletarios.

enraizaron en las clases populares hasta volverse parte de ellas, quizá a esto se deba la fidelidad que le rinde su público. Ningún teatro en Bolivia ha sido sosten ido por una fidelidad a ciegas transmitida de generación en generación.

Lo estético y lo ideológico se unen, se funden en el teatro social de Salmón, porque el discurso ideológico cobra el sentido específico en el melodrama como forma.

Salmón ha logrado sobrevivir en el tiempo porque ha considerado lo que otros han olvidado: la existencia de una clase popular y su necesidad de reafirmarse ante los demás. Lo lamentable fue que, en su consideración, no tomó en cuenta las subjetividades de dicha reafirmación. Es así que la presencia de esta clase en su teatro sólo es una carnada para conseguir sus fines didácticos.

La estructura y la construcción dramática manifiestan la impotencia de los marginados para transformar su situación de marginalidad en un sistema de relaciones y órdenes establecidos. El argumento y las frases con las cuales finalizan las obras de Salmón, pertenecientes al teatro social, le comunican al espectador que mientras las dinámicas del sistema permanezcan inconmovibles ante el cambio, se reiterará una vez más el ciclo de la violencia estructural que producen los marginados.

El desarrollo del conflicto recae totalmente sobre los personajes protagónicos y el desenlace ocurre siempre en un punto de crisis altamente melodramático, provocado por la conducta del marginado víctima, quien produce o experimenta un cambio pero no asume una toma de conciencia o una voluntad de cambio. La acción del marginado víctima no se proyecta hacia la búsqueda o construcción de su espacio de dignidad.

El teatro burgués de Salmón escondido en un teatro de carácter social ha permanecido en el tiempo porque ha conseguido penetrar en la médula de las clases populares, no como espectáculo, por lo menos no

como cualquier espectáculo, sino como el espacio donde el marginado busca su reconocimiento, su reafirmación, el dolor como catarsis; pero sobre todo porque ese teatro no es más que el mito de su autocompasión. El marginado necesita de ese mito para justificar su falta de autoestima y saberse inocente. No hay en nuestro medio otro teatro más paternalista y embrutecedor que el teatro creado por Salmón e inmortalizado por sus seguidores.

En los años cuarenta, los intelectuales y los defensores de la cultura elite despreciaron el teatro de Salmón por considerarlo chabacano e inmoral; el mismo Salmón renegó contra esa moralidad y esa insatisfacción de mucha gente empeñada en mantener ocultas las heridas que deterioraban al país y a su gente. Tanto Salmón como los actores de su grupo sintieron que había llegado el momento de quitarle la venda de los ojos a la sociedad y esa actitud les valió una marginación cultural por parte de los que entonces eran dueños y señores de las manifestaciones artísticas institucionalizadas. Pero su teatro social no hizo otra cosa que ocuparse de la educación del público, para que éste no cayera en lo inmoral. Salmón mediante su teatro estaba velando los intereses y el sistema de valores de los intelectuales pertenecientes a la clase que lo marginaba, y he ahí la gran paradoja de Salmón, haber sido marginado por inmoral cuando su teatro fue y es moralista hasta el agotamiento. Personalmente creo que Salmón no fue., ni para su tiempo ni para el nuestro, inmoral al llevar a escenario prostitutas, cholas, alcohólicos, delincuentes. Más lo fue al haber respondido a las ansiedades de. los grupos populares con un teatro que los reconocía para adormecerlos.

Hoy en día todavía hay intereses grandes por mantener ese adormecimiento. No es acaso por eso que las actuales representaciones de este tipo de teatro están a cargo de compañías teatrales que aún no han logrado salir del estilo naturalista en plena revolución del arte contemporáneo. Salir del naturalismo, del tono melodramático y de un amorfo género didáctico significaría romper el mito y esa ruptura no sería otra cosa que el paso a un nuevo teatro. El público no sería más ese espectador pasivo que asiste a ciegas a

cumplir el ritual de su existencia pública; ese despertar significaría la muerte de una parte del teatro burgués en Bolivia y el desastre económico para las actuales compañías de teatro. Entonces, después de cincuenta años, el teatro social sería sujeto de su propia ruptura, el proceso del teatro boliviano podría hablar de un proyecto teatral que ha superado sus barreras. Y el primer paso para ello sería la reunión de aquello que sólo Salmón ha conseguido en toda la historia del teatro boliviano: la reunión de 1) el autor[3 2] como generador y ordenador de una historia, tema, espacios, situaciones y personajes; 2) el grupo como intérprete y materializador de un espectáculo; 3) el público como receptor y base para la existencia de ése espectáculo.

La reunión de estos tres elementos ha provocado que en los años cuarenta, Salmón construya un tipo de teatro que ha tenido buena recepción y ha permitido formar un público. Al teatro boliviano y a ese teatro en particular, después de más de cincuenta años, es obvio que le hace falta renovación. Hasta hace poco, la gente de esta forma teatral creía que el Único teatro auténticamente boliviano era el popular costumbrista por las temáticas local islas, los personajes tipos extractados de las clases populares, por el lenguaje, etc. 1Ioy en día se sabe que no es así, porque aún, tanto interna como externamente, la búsqueda de un teatro boliviano sigue en pie.

> "Lo más importante y esperado para muchos de nosotros es el encuentro con el teatro boliviano, una manifestación ausente de los circuitos internacionales y una incógnita pendiente. ¿Cuál es el teatro boliviano? (...) ¿Y qué. es escribir en boliviano en los años 90? (...) ¿Cómo puede haber teatro sin autores bolivianos'? ¿Cómo pueden existir autores si no son representados?" (Boudet, 1997: 7)

Así como el teatro que creo Salmón fue. importante para romper con un teatro españolizado, dirigido a un público de él ite, hoy es importante romper con ese teatro evacion ista. Y no porque sea popular - 1 ocalista, mas bien porque urge la presencia de un teatro

32 Entiendo por autor no sólo a la persona individual, sino al creador del texto dramático, un autor puede muy bien responder a la creación colectiva o a las rílll im as técnicas de dramaturgia.

boliviano que construya su identidad, no sé si reproduciendo la identidad de una nación o más bien construyendo una nación imaginaria.

BIBLIOGRAFIA

Aristóteles, 1985 — *Arte Poética,* Buenos Aires, Leviatán

Arce, Guido, 1997 — *"Tres grupos de teatro el resto fantasmas"* en CONJUNTO, Nr. 107, p. 16 - 22

Alatorre, C. Claudia, 1994 — *Análisis del drama,* México, Colección Escenología.

Arnold, Paul, 1970 — *El Porvenir del Teatro,* Buenos Aires, Leviatán.

Alvarez, Francisco, 1959 — *"Medio siglo de teatro boliviano"* en: Revista Municipal Khana, Nr. 33 — 34, p. 327 - 338

Barthes, Roland,

1964 — *Ensayos Críticos,* Barcelona, Seix Barral, (1977, lera Edición).

1980 — *Mitologías,* México, Siglo XXI, (1986, Eta. Edición).

Berrios, David José, 1889 — *"Alonso de Ibañez o la primera centella de libertad",* manuscritos de la Biblioteca Municipal.

Boal, Augusto, 1980 — *Teatro del Oprimido,* México, Nueva Imagen.

Boudet, Rosa Iliana, 1997 — *"Teatro de la memoria"* en: CONJUNTO, Nr. 107, p. 3 – 12

Brook, Peter, 1969 — *El Espacio Vacío,* arte y técnica del teatro, Barcelona, Península, (1973, Sera. Edición).

Castagnino, Raúl, 1959 — *Teoría del Teatro,* Buenos Aires, Nova.

Cervantes, Carlos,
1959 *"Actores en el teatro nacional "en* KHANA, Nr. 33 — 34, p. 339 – 345

196*l* *"El teatro en el seno de la colectividad escolar"* en ARTE, Nr. 1, p. 86 - 87

Chapuseaux, Manuel, *"¿La muerte del teatro popular?"* en
1993 CONJUNTO, Nr. 94, p. 95 - 97

De Cervantes, S. Miguel, *Entremeses,* Argentina, Tor.
1957

Descalzi, Ricardo, *Historia crítica del teatro ecuatoriano,* tomo
1968 quinto, Quito, Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana.

De Marinis, Marco, *Comprender el teatro: lineamientos de una nueva*
1997 *teatrología,* Argentina, Editorial Galerna, Colección Teatrología.

Diez, Borque, José María, et. Alt. *Semiología del teatro,* Barcelona, Editorial Ramón
1987 Sopena.

Diaz, Machicao, Porfirio, *Antología del Thatro Boliviano,* La Paz, Don
1979 Bosco.

Diderot, Denis, *La paradoja sobre el comediante,* Madrid,
1964 Aguilar.

Ducrot, Oswaldo,
Todorov, T, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del*
1974 *lenguaje,* México, Siglo XXI, (1985, 11' Edición)

Duvignaud, Jean, *Sociología del teatro,* Madrid, Aguilar.
1966

Escudero, Alfonso *Apuntes sobre el teatro en Chile,* Santiago de
1967 Chile, Editorial Salesiana.

Eureinov, Nicolas, 1966 — *El teatro en la vida,* Buenos Aires, Leviatán.

Forti, Liber, 1997 — *"Apuntes de un Nuevo Horizonte que cuenta"* en CONJUNTO, Nr. 107, p. 56 - 72

Fuentes, Moisés, 1975 — *"El teatro en La Paz en los años del Primer Centenario"* en EL DIARIO, La Paz, 6 de agosto, Sec. 17, p. 5 - 8

Gagey, Edmond, 1970 — *40 años de teatro americano,* Buenos Aires, Losange.

Gantier, Joaquín, 1948 — *"El tetaro en Sucre"* en: La Razón, La Paz, julio, p. 7

Gastón, Enrique, 1971 — *Sociología del consumo literario,* Chile, Ediciones Universitarias de Valparaíso.

Gisbert, Teresa, 1974 — *"El teatro en Bolivia, época Virreinal"* ponencia presentada en el I Simposio de Teatro, organizado por la UMSA, La Paz.

Gonzáles, Dario, 1999 — *"El Teatro Runa"* en EL TONTO DEL PUEBLO, Nr. 3 — 4, p. 73 - 83

Grotowski, Jerzy, 1989 — *Hacia un teatro pobre,* México, Siglo XXI.

Llanos, Aparicio, Luis, 1975 — *"Apuntes para la historia del teatro"* en: El Diario, La Paz, agosto, Sec. 17, p. 7

Mariaca, Guillermo, 1990 — *La palabra autoritaria,* s.e. La Paz.

Marchese, A. Forradelles, Joaquín 1986 — *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria,* Barcelona, Editorial Ariel.

Mártinez, Arzanz y Vela, Nicolás de, 1945 — *Historia de la Villa Imperial de Potosi,* Fundación Universitaria Patino, La Paz, Emecé Editores, S.A., Buenos Aires.

Martínez, Gabriel, 1995 *"De Concepción a Lunlaya"* en: EL TONTO DEL PUEBLO, Nr. 0, p. 90 - 106

Millones, Luis, 1988 *Actores de Altura,* Lima, Editorial Horizontes

Moncada, Luis Mario, et. Alt, 1996 *"Teatro y Nación"* Documenta Citru, México, Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli.

Montenegro, Raquel, 1995 *"Entre el provincianismo y la evasión"* en EL TONTO DEL PUEBLO, Nr. O, p. 59 - 63

Muñoz, Cadima, Willy 1981 *Teatro Boliviano Contemporáneo,* La Paz, Casa Municipal de la Cultura "Franz Tamayo"

Naudon, Mario, 1956 *Apreciación Teatral,* Santiago de Chile, Editorial del Pacífico.

Naudin, Ana Ma, 1966 *Cine y Teatro*, Barcelona, Editorial Ramón Sopena.

Ochsenius, Carlos, y Otros, 1987 *Práctica teatral y expresión popular en América Latina,* Chile, Ediciones Paulinas.

Oliva, César,

Torres, Manuel, Francisco, 1990 *Historia Básica del Arte Escénico,* Madrid, Ediciones CATEDRA, (1992, 2da. Edición)

Pabón, Luis Alberto, 1948 *"Bosquejo para una historia del teatro paceño"* en Vol. 4 de La Paz en su IV Centenario 1548 – 1948, Ediciones del Comité Pro IV Centenari de la Fundación de La Paz, 1948.

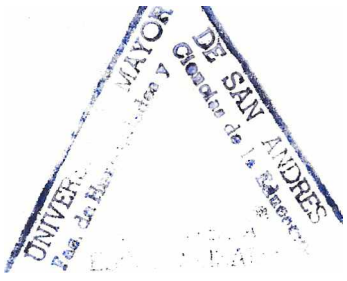
Pavis, Patrice, 1990 *Diccionario del teatro: estética, semiología, dramaturgia,* Barcelona, Paidos Comunicación.

Edilio, 1993 *Apuntes sobre el texto teatral,* Mérida, Ediciones Solar.

Perales, Rosalina, 1989 *Teatro hispanoamericano contemporáneo,* México, Colección Escenología.

Perez, de Ayala 1966	*Las Máscaras,* en obras completas, III, Madrid, Aguilar.
Radrigan, Juan, 1993	*Teatro,* Santiago, Chile, LOM Ediciones
Rivera, Ariel, Virgilio 1993	*La composición dramática,* México, Gaceta, Col. Escenología
Rivadeneira, Raúl, 1999	*Historia del TEU,* La Paz, Ediciones Signo.
Rojas, Grinor,	*Orígenes del teatro hispanoamericano,* Santiago de Chile, Ediciones Universitarias.
Rusell, John, 1968	*Teatro de la Ira,* Buenos Aires, Paidós
Saavedra, Garfias, Karmen, 1995	*"Teatro de la periferia, una expresión de cambio"* en EL TONTO DEL PUEBLO, Nr. O, p. 82 - 87
Salas, Angel, 1924	*La Huerta,* La Paz, Editorial Renacimiento.
1986	El Ultimo Huayño, s.e. La Paz.
Salmón, Raúl 1944	*La Calle del Pecado,* La Paz, Editorial Juventud, (1989).
1949	*Escuela de Pillos,* La Paz, Editorial Juventud, (1991).
1949	*Joven, Rica y Plebeya,* La Paz, Editorial Juventud, (1991).
1950	*Los hijos del Alcohol,* La Paz, Editorial Juventud, (1992).
1979	*No quiero ser millonario; Los exiliadas,* La Paz, Editorial Juventud, (1995).

1990	*Hijo de Chola,* La Paz, Editorial Juventud, (1995).
1973	*El estaño era Limachi,* La Paz, Editorial Juventud, (1988).
1989	*Redención,* La Paz, Editorial Juventud.
1973	*Tres Generales,* La Paz, Editorial Juventud, (1996)
1944	*Busch,* La Paz, Editorial Juventud. (1996)
1991	*Cuatro comedias cortas y populares,* La Paz, Editorial Juventud.
1949	*Mis Chi jipi,* La Paz, Editorial Juventud, (1995).
1959	*Plato Paceño,* La Paz, Editorial Juventud, (1997).
1961	*"El teatro que el pueblo quiere"* en ARTE, Nr. 1, p, 88 - 89
1974	*"Datos para una historia del teatro"* ponencia presentada en el I Simposio de Teatro, organizado por la UMSA, La Paz
1975,	*"15 años de actividad Thatral"* en EL DIARIO, La Paz, 6 de agosto, Sec. 17, p. 5
Salvat, Ricard, 1988	*El teatro como texto, como espectáculo,* Barcelona, Montecinos.
Seldem, Samuel, 1972	*La escena en acción,* Buenos Aires, Editorial Universitaria
Soria, Mario T, 1980	*Teatro Boliviano en el siglo XX* La Paz, Editorial Casa Municipal de la Cultura "Franz Tamayo"
Suárez, Radillo, Miguel Carlos, 1982	*El teatro neoclásico* y *costumbrista hispanoamericano,* Volúmen I, Tomo I — II, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica. Instituto de Cooperación Iberoamericana.



Toro, Fernando,
1987 *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo,* Buenos Aires, Editorial Galerna.
1987 *Semiótica del teatro, del texto a la puesta en escena,* Buenos Aires, Editorial Galerna.
Ubersfeld, Anne, *Semiótica Teatral,* Madrid, Catedra, (1993, 2da.
1977 Edición).
Vargas, I. Walter, *"El contexto ideológico de la dramaturgia*
1993 *boliviana en el siglo XIX"* en: EL ZORRO ANTONIO, Nr. 9, p. 23 - 30
Villamil, Díaz, Antonio
1999 *El traje del señor diputado,* La Paz, Editorial Juventud.
1977 *La Hoguera,* La Paz, Editorial Juventud
1989 *El mostrenco Becerra,* La Paz, Editorial Juventud.
1981 *El Hoyo,* La Paz, Editorial Juventud.
1994 *Gualaychos,* La Paz, Editorial Juventud.
1997 *La Rosita,* La Paz, Editorial Juventud.
Vega, Roberto, *El teatro en la comunidad,* Buenos Aires,
1980 Ediciones Paulinas.
Vilar, Jean, *De la tradición teatral,* Buenos Aires, Editorial La
1972 Pleyade.
Villegas, Juan, *La interpretación de la obra dramática,* Santiago
1971 de Chile, Editorial Universitaria.
Wagner, Fernando, *Teoría y técnica teatral,* México, Editores
1990 mexicanos unidos.
Wright, Edward, *Para comprender el teatro actual,* México, Fondo
1982 de Cultura Económica.
Zavaleta, Mercado, René, *La formación de la conciencia nacional,* La Paz,
1990 Los amigos del libro.

Entrevistas

1990 Tito Landa, actor, formó parte de la Compañía de Teatro Social, fundada por Raúl Salmón

1993 René Hohenstein, director de Casa Teatro, Santa Cruz.

1993 Julio de la Vega, escritor y crítico de cine y teatro

1995 Raúl Villarroel, director y actor de la Compañía de Teatro Realidades

1995 Juan Barrera, dramaturgo y director de la Compañía de Teatro Social Boliviano

1996 Freddy Amusquivar, coordinador del Festival de Teatro Julio de la Vega

1997 Guido Arze, director del Pequeño Teatro

1997 Mabel Franco, crítico de teatro

2000 Luis Mario Moncada, dramaturgo mexicano y coordinador del CITRU (Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli.

2000 Marta Monzón, directora de Zig — Zag Teatro

2000 Darío Gonzáles director de Teatro Runa, actualmente vive en Italia y es director de Sacra Teatro.

RECIBIDO
21 JUN. 2009

UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRES
Fac. de Humanidades y Ciencias de la Educación
ESTANTERIA
La Paz - Bolivia
T/419.