



Universidad de Concepción

Dirección de Postgrado

Facultad de Humanidades y Arte -Programa de Doctorado en Literatura
Latinoamericana

Identidad chola en las obras del dramaturgo boliviano Raúl Salmón de la Barra

Tesis para optar al grado de Doctora en Literatura Latinoamericana

Jacqueline del Carmen Sandoval Avendaño

Noviembre-2017

CONCEPCIÓN-CHILE

© 2017 Jacqueline del Carmen Sandoval Avendaño

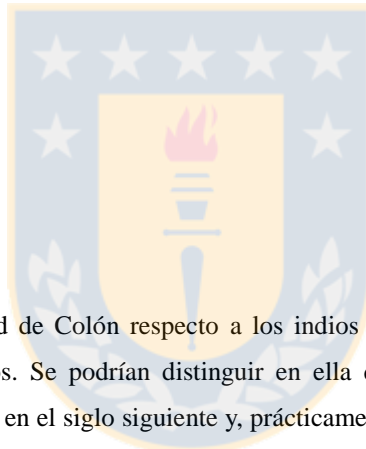
Profesor Guía: Patricia Henríquez Puentes

Dpto. de Español, Facultad de Humanidades y Arte

Universidad de Concepción



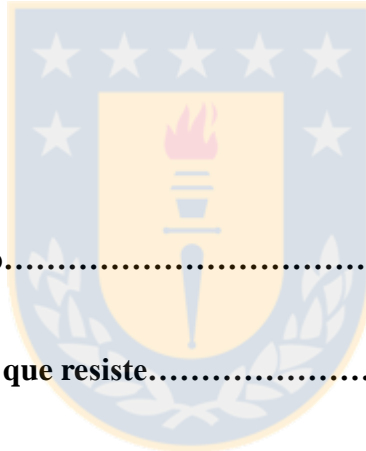
A la memoria de mi madre



La actitud de Colón respecto a los indios descansa en la manera que tiene de percibirlos. Se podrían distinguir en ella dos componentes, que se vuelven a encontrar en el siglo siguiente y, prácticamente, hasta nuestros días en la relación de todo colonizador con el colonizado; ya habíamos observado el germen de estas dos actitudes en la relación de Colón con el otro. O bien piensa en los indios (aunque no utilice estos términos) como seres humanos completos, que tienen los mismos derechos que él, pero entonces no sólo los ve iguales, sino también idénticos, y esta conducta desemboca en el asimilacionismo, en la proyección de los propios valores en los demás. O bien parte de la diferencia, pero ésta se traduce inmediatamente en términos de superioridad e inferioridad (en su caso, evidentemente, los inferiores son los indios); se niega la existencia de una sustancia humana realmente otra, que pueda no ser un simple estado imperfecto de uno mismo. Estas dos figuras elementales de la experiencia de la alteridad descansaban en el egocentrismo, en la identificación de los propios valores con los valores en general, del propio yo con el universo; en la convicción de que el mundo es uno (Todorov, *La conquista de América. El problema del otro*).

Tabla de contenido

Resumen.....	vi.
Introducción.....	1-14.
Crítica precedente.....	15-20.
Marco teórico.....	21-74.
 Análisis de las obras:	
 Capítulo I	
Conflicto con el origen cholo.....	75-96.
Presencia de la madre chola que resiste.....	97-119.
 Capítulo II	
Negación del origen cholo de un modo ambiguo: un diálogo entre Raúl Salmón y Jorge Icaza.....	
	120-131.
 Capítulo III	
La importancia del apoyo solidario en las obras de Raúl Salmón.....	
	132-143.
El retorno al hogar y el reconocimiento de la diferencia chola en las obras de Raúl Salmón.....	
	144-157.



Capítulo IV

Espacio del cholo.....158-190.

Conclusión.....191-195.

Anexos.....196-199.

Referencias.....200-211.



Resumen

El dramaturgo boliviano Raúl Salmón de la Barra instala en la escena teatral de los años cincuenta a dos figuras, el cholo y la chola, las que desde el siglo XVI aproximadamente han sido consideradas una contaminación del “mundo andino puro”. Sus obras de teatro popular: *Joven, rica y plebeya*, *Miss Ch'ijini*, *Hijo de Chola* y *La birlocha de la esquina*; se inscriben dentro del marco de la producción literaria híbrida. Aquí el “uno” y el “otro” son dos caras que se mezclan: una vestimenta chola (las polleras), un plato criollo (con tunta y chuño); un lenguaje cariñoso (aymara y español). Sin embargo, uno de los protagonistas de estas obras, la hija o el hijo; buscan una identidad en la que se anulen los conflictos que entraña su “heterogeneidad imaginaria”, lo que los lleva a estados de represión y ambigüedad. Finalmente retornan al hogar, gracias al heredero piadoso (el que reúne sus dos ascendencias (aymara y español). De esta forma, la dramaturgia de Salmón es parte del teatro popular, por cuanto es una propuesta dramática que refiere la inclusión del el cholo y a su vez, apela al lector a transformar la sociedad que se basa en la descalificación.

Introducción

Esta investigación trata sobre la producción literaria del dramaturgo boliviano Raúl Salmón de la Barra, quien instala en la ciudad de La Paz, en la década de 1940, a dos figuras: el cholo y la chola, las que desde el siglo XVI han sido consideradas una distorsión y una contaminación del “mundo andino puro”, cuestionadas por su posición ambigua como descendientes del mundo indígena. Los personajes protagonistas no son aceptados por las sociedades criollas de aquella época, ya que su madre es una chola. Dicho conflicto está presente principalmente en las siguientes obras: *Joven, rica y plebeya* (1989[1949]), *La birlocha de la esquina* (1989[1945]), *Hijo de chola* (1993[1991]) y *Miss Ch'ijini* (1999[1949]). Estas propuestas se inscriben dentro del marco del teatro popular, cuyo objetivo central es dar a conocer las desigualdades y opresiones presentes en un grupo social y generar en el lector y espectador el deseo de transformar dicha realidad. De esta forma, las obras del dramaturgo forman parte de una producción literaria¹ latinoamericana caracterizada por “su condición híbrida y ancilar” (Fernández Retamar, 1977:90-91). Producción que, en palabras de Raúl Bueno (1991), ha estado “excluida del canon y ligada a una realidad histórica y a temáticas sociales de

¹ Señala Raúl Bueno (1991) que el término literatura, tal como se lo ha venido utilizando, implica una serie de cargas semánticas ocultadoras del trabajo que supone la escritura...La literatura, entonces, era concebida como una categoría universal, del mismo rango que otros universales del idealismo, como la verdad, la justicia o la belleza esenciales. Así la literatura existía (y aún existe para muchos) al margen de contingencias y condicionamientos históricos e ideológicos. Y así la literatura permitió adscribir el proceso creador a un orden cuasi-divino, en que los poetas podían ser entendidos como poseedores de insondables facultades extraterrenas...las obras literarias son, pues, productos materiales y sociales. (24-25-26)

sectores excluidos del poder” (24). Raúl Salmón reflexiona sobre la realidad boliviana de su época y al hacerlo, “escribe la realidad hispanoamericana” (Bueno, 1991:62-63).

De esta manera, la hipótesis que planteo en este trabajo es que las obras representativas de la etapa social de la dramaturgia de Raúl Salmón, *Hijo de chola*, *La birlocha de la esquina*, *Joven, rica y plebeya* y *Miss Ch'ijini*; hacen visible el problema de la alteridad latinoamericana figurada en el cholo y la chola caracterizada en su hibridez. Esta presencia en los espacios urbanos de Bolivia a mediados del siglo XX; es disidente para aquellos que rechazan la diferencia. En las obras de Salmón, las hijas y los hijos de cholos tratan de buscar una identidad en la que se anulen los conflictos que entraña su “heterogeneidad simbólica e imaginaria”, lo que los lleva a constantes contradicciones. Por otra parte, la madre y el padre cholo, inmersos en esa contradicción, tratan de configurar una identidad chola a través de distintas formas. La vestimenta chola (polleras), la presencia de alimentos de origen aymara y español (tunta y chuño); la utilización de un lenguaje sencillo y cariñoso (aymara y español); y la valoración de la memoria cultural (lo que se evidencia en personajes reconocidos como los hermanos, los vecinos y los amigos cholos). Igualmente, esta hibridez se revela en los espacios del cholo, donde dialogan estrechamente objetos aymaras (aguayos en forma romboidal en las paredes) y objetos criollos (alfombras que combinan con el tapiz de las sillas).

El desenlace de estas obras propone la unión entre ellos, a modo de propuesta de solución frente a estas contradicciones. Por ello, el apoyo solidario y el perdón serán una constante para que los personajes hijos e hijas de chola retornen al hogar. En este último proceso es donde estas propuestas dramáticas se acercan al teatro popular

y melodramático, apartándose así de los grupos literarios hegemónicos del periodo. Estas obras dan cuenta de una identidad que, si bien coexiste con la del criollo, no acepta sus imperativos (homogenizarse o en sus efectos desaparecer). En este sentido refieren a una identidad no asimilacionista.

Esta hipótesis que revela un protagonismo cholo diverso y contradictorio está presente en la novela *El chulla Romero y Flores* del escritor ecuatoriano Jorge Icaza. Aquí el protagonismo está centrado en el cholo, aquél que está sujeto a constantes tensiones con sus orígenes y que luego después de muchos desencuentros anuncia una transformación que se traduce en el retorno al hogar. De este modo, la narrativa de Icaza dialoga con la dramaturgia de Salmón.

La metodología de la investigación se centra en el análisis de las cuatro obras ya mencionadas. Estimo que en ellas se da cuenta de la alteridad latinoamericana figurada en la chola y el cholo, los cuales son marginados por grupos elitistas. Para abordar esta problemática propongo como primer capítulo el análisis del protagonismo de hijos e hijas que desean ascender socialmente, lo que los lleva a una constante tensión con el criollo y consigo mismos, ya que una de sus ascendencias es indígena. Por otra parte, la mirada estará centrada en el protagonismo de la madre chola, la cual reúne a sus ancestros, dando cuenta de una identidad híbrida. Para demostrar lo señalado me he apoyado en las obras de Edmundo O'Gorman (2003), Tzvetan Todorov (2003), Antonio Cornejo Polar (1994), Gunnar Mendoza (1992), Walter Mignolo (2005), Sonia Montecino (2010), Martín Lienhard (2003), Mabel Moraña (2003). Todos ellos remiten al arribo de los conquistadores a América y la invisibilización del otro, dada su diferencia (cabe agregar

que estos actos de violencia se repiten a través de la historia, lo que demostraré en las obras en análisis). Luego en las obras de Gunnar Mendoza (1992) Antonio Paredes (1992), Alcides Arguedas (1937-1979), Franz Tamayo (1975), Irma Lorini (2006), Javier Sanjinés (2005), Soruco Sologuren (2005-2016), quienes plantean de qué forma se ha construido la imagen del cholo desde la época de la conquista hasta la época moderna. Finalmente recurro a los aportes teóricos de Conejo Polar (1994), Martín Lienhard (2003), Ángel Rama (1982), Néstor García Canclini (2010), Roberto Fernández Retamar (1997), Carlos Rincón (1978), Raúl Bueno (1991) y Sonia Montecino (2010), quienes abordan el tema de la alteridad latinoamericana caracterizada por la unión de por lo menos dos culturas. Será de importancia, además, analizar cómo estos escritores, que si bien, se distancian de nuestro objeto de estudio, ponen en discusión los conflictos presentes en el mestizo, que son propios de sus procesos de adaptación en espacios que son ajenos y adversos. De ahí que sus aportes son relevantes por cuanto dan cuenta de un universo de representación que se ve enfrentado al desafío de re-crear dicha diversidad. José María Arguedas, por ejemplo, dio protagonismo al mestizo, por cierto, después de muchos desencuentros. Lo propio Ángel Rama cuando utiliza el concepto del “heredero piadoso” (198). Lo que para nuestro estudio es aquel personaje cholo que trasplanta al uno y al otro, al conquistador y al conquistado para poder subsistir en espacios foráneos; aquel que finalmente José María Arguedas propuso como protagonista en sus narrativas. En coherencia con lo planteado, García Canclini, quien da cuenta de la adaptación de los migrantes campesinos para trabajar y consumir en la ciudad, lo que se reconoce como procesos de hibridación. Esta mixtura está presente en la dramaturgia de Salmón, especialmente en las madres cholos. No obstante, existe un protagonismo de hijas e hijos

cholos que niegan a su madre; por ejemplo ante sus compañeras (*Joven, rica y plebeya*); niegan la entrada de sus familiares cholos a espacios criollos (*Joven, rica y plebeya e Hijos de chola*); asiente lo que dice el criollo y calla cuando éste lo ordena (*Miss Ch'ijini*), hijas de chola que dejan las polleras (*La birlocha de la esquina*); y se cambian el nombre (*Joven, rica y plebeya, La birlocha de la esquina, Hijo de chola*). Lo que estos personajes anhelan es ser aceptados por el criollo, quien les exige anular el origen cholo. Pese a ello, la madre chola, el vecino o el amigo se instalan recordando que una identidad se construye en la unión de sus ancestros (indígena y español), lo que envía a una resistencia. Esta lucha que embisten los cholos, no es coincidente con lo que proponen los grupos literarios homogenizadores de mediados del siglo XX. Por ello, propongo un segundo capítulo que refiere al tratamiento de lo cholo en cuanto a su protagonismo abigarrado; afín a su realidad, en palabras de Cornejo Polar (1994), “un sujeto que no es capaz de configurar un yo que siempre sea el mismo” (20). Ahora bien, la propuesta dramática de Salmón implica la negación del origen de modo ambiguo y contradictorio, muchas veces aparentando lo que no son. Propuesta que se evidencia de forma similar en la obra *El chulla Romero y Flores* (1958), del escritor ecuatoriano Jorge Icaza. De este modo, en este capítulo propongo el tratamiento de lo cholo en la narrativa de Icaza y en la escritura dramática de Salmón, estableciendo un cuadro comparativo que refiere a la negación del origen cholo de parte de los hijos, lo cual les genera constantes contradicciones y luego el modo de cómo estos hijos de chola aparentan o simulan para esconder su origen, lo que la crítica de la novela de Icaza reconoce como el disfraz pomposo (Richard, 1996). Para abordar este capítulo me apoyaré en las obras de Ricardo Descalzi (1996), Renaud Richard (1996), Sonia Montecino (2010), Soruco Sologuren

(2011), Alfredo Jérôme Stéphan (2011), Jacques Rancière (2010), Roberto Fernández Retamar (1977), Karl Popper (1954), Martín Barbero (1987), Claudio Salinas (2010), Mario T. Soria (1980) Antonio Cornejo Polar (1994), Néstor García Canclini (2010) y Antonio Paredes Candia (1992)

Ahora bien, como ya lo he señalado, existen personajes cholos que hacen frente al criollo recordando a cada instante que una identidad se construye en la mixtura; lo que influye en el proceso de conversión de aquellos que aparentan. Propongo, entonces, como tercer capítulo revelar las acciones de personajes cholos (as) que inciden en aquellos que reiteradamente da cuenta de desencuentros con otros y con ellos mismos. De este modo, se aprecia el valor de la solidaridad, lo que lleva a estos “personajes renegados” (Rama, 1992) a reconocer que pertenecen a un grupo colectivo cholo con memoria cultural. Esta comprensión envía a una transformación de la realidad opresora. En este sentido podría decirse que la propuesta de Salmón favorece una estética más cercana a la realidad histórica, creadora y menos colonizada (Retamar, 1977). Una propuesta literaria disidente, además; ya que lo cholo, “ya no es narrado desde lo que instaura el Estado, ni es narrado desde la novela, ni del teatro selecto, ni referido desde periódicos [los que la mayoría de las veces están al servicio de los grupos hegemónicos]” (Soruco, 2005:23). En Salmón esta propuesta literaria es dada a conocer a través del teatro popular y el melodrama, caracterizada por su carácter masivo y expansivo (sus obras fueron presentadas a todo público); lo que, a su vez, marcó un precedente para las propuestas escénicas posteriores. Ejemplo de ello son las obras de los dramaturgos Adolfo Mier, Wilder Cervantes y Juan Barrera, quienes ponen en escena a personajes femeninos cholos que luchan por subsistir en espacios, por cierto, inhóspitos (década de los años noventa y

década del dos mil). En estas obras, las protagonistas cholos reciben el desmedro del otro y ante ello dan cuenta de acciones solidarias y compasivas hacia quienes le rodean. De este modo, Salmón influyó en la dramaturgia de escritores posteriores en cuanto a un protagonismo femenino piadoso; que apela a la unión chola, aunque para ello deba exacerbar las emociones lo que se visualiza claramente en la obra *Me avergüenzan tus polleras* de Juan Barrera dramaturgo boliviano de los años noventa.

Soruco Sologuren (2005) afirma respecto del teatro de Salmón que “el público asistió (a ver las obras de Salmón) en forma masiva en los años 40 y siguió asistiendo en los años 90 para presenciar obras de otros escritores que daban a conocer representaciones de temática chola” (15). Una temática acorde a un público que estaba y sigue estando conformado por aquellos que se reconocen en esta puesta en escena, cuyos personajes que, al igual que ellos, son hijos de una chola: “un escenario frente a uno mismo” (Soruco Sologuren, 2005: 6). Sus obras denuncian con el propósito de generar un cambio en el espectador en cuanto a reconocer y aceptar la coexistencia de una identidad y; a su vez, luchar para transformar una sociedad basada en la descalificación de lo cholo. Desde este punto de vista, su dramaturgia es coherente a lo señalado por Jérôme Stéphan (2011), “influnciar al pueblo, transformar sus representaciones y ser un agente de cambio en la sociedad” (9). La bibliografía que refiere al teatro popular es bastante amplia. Entre ella, podemos mencionar a Jacques Ranciêre (2010) en *El espectador emancipado* donde plantea que éste “tiene como propósito enseñar a los espectadores, los medios para convertirse en agentes de una práctica colectiva capaz de transformar la sociedad en la que está inserto” (15). Lo propio Pradenas (2006) señala que “el teatro popular es un instrumento de lucha por el cual los aficionados están llamados a ocupar un

rol protagónico tanto en la creación teatral como en la escena política” (333). Soruco Sologuren (2005) confirma que la dramaturgia de Raúl Salmón está inserta dentro de lo que se reconoce como teatro popular, ya que los hijos e hijas cholos, que figuran las nuevas generaciones; reconocen su identidad de acuerdo a la interacción entre ellos, al sentido de pertenencia que muchas veces es posible a través de reiteradas prácticas culturales, las que pone en escena la madre chola (al vestir pollera, al preparar platos criollos, al utilizar un lenguaje mixturado). Así, existe una afirmación de la identidad chola a través del arrepentimiento del hijo o hija. La puesta en escena, entonces, pertenece al teatro popular, ya que se propone “una identidad chola que coexiste con otros proyectos colectivos que lo niegan al afirmarse en el retorno al hogar cholo y la consolidación filial” (31). Ahora bien, este retorno al hogar ocurre de forma melodramática, lo que en algunas obras (*Joven, rica y plebeya* e *Hijo de chola*) es señalado de forma explícita por el acotador. Las obras del dramaturgo se inscriben, pues, en el marco del género melodramático, ya que inserta la fuerza colectiva “que se desprende casi siempre, de relaciones familiares, apelando a fidelidades primordiales y filiales” (Brooks y Reguillo, 2000: 35). Se propicia de esta manera la historia colectiva como una forma de mantener la identidad. El melodrama, según Martín Barbero (1987), “aparece en la representación de un modo diverso y contradictorio, ya que es el relato de la cotidianidad del otro” (23). De esta forma el melodrama se enlaza con lo popular, ya que ambas envían a un grupo social común. James L. Smith (1973) plantea que el género melodramático apela “principalmente a las emociones y el desenlace de las obras, por lo general, da cuenta de un final feliz” (5). La apelación a las emociones es una estrategia para convencer al otro; de esta forma la madre o el padre cholo en las obras del

dramaturgo boliviano Raúl Salmón tienen como objeto convencer al hijo pródigo o a la hija pródiga que su felicidad reside en la convivencia con los suyos. Por otra parte, María Nieves Rodríguez Ledezma (2012) propone que “el género melodramático da cuenta de una situación inicial feliz que se ve interrumpida por actos de felonía” (22). La felonía en las obras del dramaturgo es entendida como aquello que refiere a los hijos que traicionan a su padre y madres, ya sea negándolos, robándoles, borrándolos de su memoria, aprobando las conductas de aquél que aborrece lo cholo. Estas acciones, en especial de los hijos e hijas cholos, son las que generan el quiebre en las obras de Salmón. Ahora bien, debo agregar que las obras en estudio no presentan una situación inicial de felicidad, ya que los hijos de chola manifiestan desde la primera escena conflictos con su origen cholo. Otra característica del melodrama se relaciona con lo señalado por Peter Brooks (1976): “los diferentes tipos de dramas aluden a privaciones de sentido: la tragedia, a la ceguera, pues trata sobre la visión interior y la iluminación; la comedia, a la sordera, relacionada con problemas de comunicación; y el melodrama, a la mudez, ya que trata de la expresión” (56). Las obras de Salmón ponen en escena así, en forma especial, a hijas e hijos de cholos, quienes muchas veces enmudecen ante la exclusión del criollo, lo que genera en ellos contenciones y en el lector y espectador la espera de su despliegue, que a su vez conlleva situaciones climáticas. Los padres y madres cholos por su parte resisten las negaciones de sus hijos. Finalmente, estos últimos se redimen gracias al perdón de sus familias, acto de piedad que muchas veces sucede de forma melodramática (en palabra del acotador), o bien comprenden la pertenencia a su identidad gracias al apoyo solidario de sus vecinos cholos. El desenlace, entonces, da cuenta de un final feliz que ya ha sido anunciado. Entonces, el carácter melodramático y popular no es otra cosa

que armonizar lo ya dicho. Sucede así en el caso de las obras de Salmón: la identidad chola que se caracteriza por su hibridez coexiste gracias a la alianza entre los cholos. En coherencia a lo expuesto, trabajaré en este capítulo con Soruco Sologuren (2005), Jérôme Stéphan (2011), Jacques Rancière (2010), Claudio Salinas Muñoz (2010), Peter Brooks (1976), Rossana Reguillo (2002), Luis Pradenas (2006), Augusto Boal (2002), Jesús Martín Barbero (1987), María Nieves Rodríguez (1994) y James L. Smith (1973). Cabe agregar que he considerado, los aportes de Juan Villegas (1997).

La identidad que propone Salmón se construye en la mixtura, por lo que propongo un cuarto capítulo que refiere a un análisis aplicado a los espacios dramáticos, que se caracterizan por su hibridez. Esto se demuestra en la existencia de objetos aymaras (aguayos en forma romboidal, fotografía de la madre chola que ha fallecido) en convivencia con decorados criollos (alfombras que combinan con el tapiz de las sillas); este abigarramiento genera tensión en aquellos personajes hijos de chola que al parecer han aceptado los imperativos del criollo, problemática que está presente especialmente en Mary (*Joven, rica y plebeya*), quien al volver a su hogar no soporta vivir “entre cholos”. Y en el personaje Johnny (*Hijo de chola*), quien desea retirar del muro, la foto de la madre chola, ya que no se condice con los tiempos modernos. El espacio y los objetos que lo constituyen cumplen el propósito de comunicar lo que no está en los diálogos. Es más, el “espacio dramático (en el teatro) cumple una función similar a la del narrador” (García Barrientos, 1992:144), pues “todo aspecto de la comunicación teatral es intrínsecamente espacial” (McAuley, 2002:71). Esta analogía alude a que ambos, es decir, narrador en la novela y espacio en la obra teatral es la primera entrada al universo de las respectivas obras; por otra parte, “el entorno espacial tiene que mantenerse separado de la

conciencia del espectador. Solo así se genera un escenario absoluto y, por ende, dramático” (Szondi, 2011: 77). Por ello, con el objetivo de analizar el espacio en las obras en estudio, trabajaré con Patrice Pavis en *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología* (1984); McAuley en *Espacio y performance* (2002); Fernando Ainsa en *Propuesta para una geopoética latinoamericana* (2007). Ramón Griffero en *Respuesta a un cuestionario de Rocío Fumey. Poética: la dramaturgia del espacio* (2001); Peter Szondi en *Teoría del drama moderno (1880-1950) Tentativa sobre lo trágico* (2011); Anne Surgers en *Escenografías del teatro occidental* (2005); José García Barrientos y su texto *Como se comenta una obra de teatro: ensayo de método* (1992); Cristopher Balme en *Introducción a los estudios teatrales* (2013); Julio Durán Cerda en *El teatro chileno moderno* (1963) y María de Luz Hurtado en *Dramaturgia chilena. 1890 - 1990. Autorías. Textualidades. Historicidad* (2011). Ahora bien, los textos consultados de Julio Durán y María de Luz Hurtado analizan el espacio del conventillo, el que suele mostrar a sectores populares marginados, caracterizados por su desigualdad social y política. Esto supone que los personajes y el espectador debieran tomar conciencia de las injusticias sociales.

En la dramaturgia de Salmón, especialmente en la obra *Miss Ch'ijini* (1989), la acción tiene lugar en un conventillo donde conviven personajes caracterizados por una identidad heterogénea, popular y ambigua que, a diferencia de lo que ocurre en obras chilenas similares, reflexionan sobre su situación identitaria, “nosotros debemos pertenecernos a nosotros mismos” (98). Entonces, lo que pareciera presentarse como el espacio inhóspito se convierte en el puente que permite la reflexión tanto de los personajes como del espectador. Por ello podemos decir que el conventillo caracterizado por el hacinamiento y la carencia se convierte en una fortaleza para los cholos, ya que al

convivir de manera tan cercana se reconocen en sus aflicciones, lo que los hace resistir ante el criollo.

Existen otros espacios que se caracterizan por generar el encuentro y la reflexión; estos son la salita del padre cholo y la salita de la madre chola, que se caracterizan por su hibridez. Existen, además, espacios homogenizados (internado religioso y ambiente de “lujo” donde lo cholo está excluido). No obstante, es aquí donde la madre adquiere protagonismo, ya sea recordando sus costumbres (*Joven, rica y plebeya*) o colocando su foto en alto (*Hijo de chola*).

La dramaturgia de Raúl Salmón refiere a un grupo social que no es valorado por la elite letrada; de este modo presenta un discurso crítico marginal², lo que a su vez es contrario a los discursos ideológicos hegemónicos. Por ello, sus obras serán consideradas por la elite letrada, “vulgares y groseras” (Soruco Sologuren, 2005). De esta forma revisaremos en un capítulo aparte la crítica precedente; en primer lugar la que alude a la negación de Salmón como un dramaturgo válido y conocedor de lo cholo; luego la crítica que valora su puesta en escena y que lo reconocen como aquel que marca un precedente en el marco de lo que en ese entonces, era la futura dramaturgia, ejemplo de ello, Juan Barrera, Adolfo Mier y Wilder Cervantes; quienes hasta hoy ponen en escena al cholo y

² Juan Villegas en su obra *Para un modelo de historia del teatro* plantea que el discurso crítico hegemónico ha tendido a privilegiar los textos teatrales que, de una manera u otra, coinciden o son ideológicamente funcionales a la proclamación de la validez de sus propios códigos ideológicos, culturales o estéticos. Lo cual ha dado origen a la marginación o subyugación de discursos teatrales o discrepantes; estos vendrían a ser todas aquellas manifestaciones teatrales que no coinciden con los códigos estéticos e ideológicos de los emisores del discurso crítico hegemónico...el discurso crítico marginal, es el tipo de discurso que, coexistiendo con los discursos hegemónicos, se ve considerado por éstos con menos valor, carente de relevancia, o no legitimado, dentro de la conflictividad de sistemas culturales en un momento histórico(1997:11-12-109).

sus conflictos, revelando como toda obra popular y melodramática, una realidad histórica que tiene que ver con una sociedad desigualitaria.

Para abordar esta crítica que solo advierte aspectos negativos de su dramaturgia, haré referencia a los críticos Rivadeneira (1999) y Suárez Rodillo (1976), quienes consideran un error poner en escena al cholo. Fernando Diez de Medina y su texto *Literatura boliviana*, quien invisibiliza la etapa social de Salmón, al parecer porque no se condice con lo impuesto por la elite letrada, es decir al mestizo acriollado. Oscar Muñoz Cadima en *Teatro boliviano contemporáneo* señala que Salmón toma todo lo decadente y con ello pretende conmover a un público, por lo que solo lleva al escenario a personajes que pueden ser categorizados, de este modo el teatro popular no es más que una versión vulgar del arte. Estos críticos plantean que las obras de teatro popular del dramaturgo no podrían ser consideradas literatura; no obstante, Soruco Sologuren (2011) señala que “para abordar el presente boliviano frente a este recorrido sobre “lo cholo”, es necesario profundizar el fenómeno del “teatro popular” de Raúl Salmón” (200). El teatro popular propuesto por Salmón devela una verdad silenciada, lo que vivió el cholo y la chola a mediados del siglo XX en La Paz de Bolivia.

Ahora, si bien existe una falta de reconocimiento de lo que realmente propone Salmón en sus obras, existe un público y una crítica literaria que lo valora, ya que el dramaturgo resiste los embates de la elite letrada y emerge como un vocero de lo cholo. Soruco Sologuren (2011) plantea que “Salmón pone de manifiesto el abismal desencuentro entre una crítica letrada que lo desprecia y un público que -pese a ella o más bien ignorándola- acude año tras año a sus representaciones” (211). Por ello, haré referencia además a otros críticos que valoran la obra de Salmón como Mario T. Soria y

Teatro boliviano en el siglo XX (1980); Ximena Soruco Sologuren y su ensayo *Teatro popular en Bolivia: La afirmación de la identidad chola a través de la metáfora de la hija pródiga (2005)* y *La ciudad de los cholos. Mestizaje y colonialidad en Bolivia siglos XIX y XX (2011)*; Willy Muñoz en *El teatro boliviano en la década de los 80(1992)*; y con Oscar Muñoz en *Teatro boliviano contemporáneo (1981)*. Y finalmente Paredes Candia en *La chola boliviana (1992)*. Todos ellos refieren a Salmón como aquel que tuvo una especial sensibilidad al escribir sobre un grupo marginado; reconocen de igual modo que sus propuestas literarias no hayan estado dirigidas a una sociedad pudiente, sino a la construcción de un teatro para todos. Las obras de Salmón perturban el orden pactado entre los grupos de poder político y la elite letrada de mediados del siglo XX, pues ilumina la alteridad figurada en el cholo y la chola, presencia que incomoda al criollo, quien ha perdido protagonismo.

De ahí la importancia de Salmón en cuanto a su rescate como creador artístico que permite que se hagan audibles las voces que otros intentan enmudecer dentro del marco de su contexto de producción literaria.

Critica precedente

Las obras de Raúl Salmón, especialmente las obras en estudio no fueron bien recepcionadas por la crítica hegemónica de mediados del siglo XX, ya que reconocen en ellas una temática que no es común a sus intereses (*ceder el liderazgo político, económico y social al criollo*). Por ello, los críticos de esa época, entre ellos: Rivadeneira (1999) y Suárez Rodillo (1976) vieron en las obras de Salmón un “error” que no le permitió ocupar un espacio en las antologías del “teatro nacional”. Soruco Sologuren (2005) señala, “el círculo letrado de la época manifestó un profundo desprecio por él, calificando sus obras como: “populacheras”, “vulgares”, “groseras”, “cholas”, “decadentes”, “aficionadas”, “infantiles” y “plagiadas.” (10). La poca valoración de sus obras se sustenta en no aceptar un protagonismo cholo, menos que se instale en la ciudad (espacio otorgado al criollo) y que posea autonomía económica; pero lo es también que debe una realidad social basada en la marginación y hacinamiento. Al respecto, Willy O. Muñoz (1992) advierte: “hablando el idioma de las mayorías y escenificando las desventajas del pueblo, Salmón atrajo al público: presentó siempre a sala llena por todo el país. El precio que se pagó fue la vulgarización del arte” (14)

Aparentemente, Willy O. Muñoz parte de la idea del arte de elite contrapuesto al de masificación (lo que por lo demás es propio del teatro popular). La afirmación “el precio que se pagó” da a entender una derrota. De este modo, hablará de Salmón como el dramaturgo que se aprovechó de la miseria de un sector de la población boliviana para atraer al público, “estas piezas expositoras de taras sociales son dramones y melodramas afectivos, poblados de personajes unidimensionales que sirven como marionetas para los propósitos didácticos del autor”. (14)

Por su parte, el mismo Salmón advierte: “para la época de los estrenos de las obras (1944-1949), resultaron una ofensa o sacrilegio, para una comunidad conservadora empeñada en ocultar ciertas verdades que a esa altura del tiempo ya no podían minimizarse.” (34). Salmón pone en escena una identidad que resiste y no una identidad que acepta la criollización. El protagonismo que propone el dramaturgo no se condice con los intereses de la elite letrada. Así, lo advierte Soruco Sologuren (2005), “a mediados del siglo XX, se puede reconocer y estudiar obras literarias indigenistas y hasta indígenas, generalmente escritas en quechua o aymara, pero no se reconoce ningún caso en el que se asuma como objeto de estudio una literatura chola” (25).

Fernando Diez de Medina en *Literatura boliviana* (1980), invisibiliza a Salmón, señalando: “la producción teatral decae visiblemente en este periodo... Raúl Salmón, que comenzó con las piezas arrabaleras *Condehuyo* y *La escuela de pillos*, mejora en el drama histórico” (337). El crítico no destaca la etapa social del teatro de Salmón, menos sus obras de temática chola. En cambio, a Antonio Díaz Villamil, autor de *La niña de sus ojos*, le concede tres páginas de crítica, destacando los aspectos positivos de una novela que propone el proyecto del mestizo letrado lo que es acorde a las ideas implantadas por Alcides Arguedas y Tamayo en cuanto a la transformación del cholo o exclusión del cholo de los espacios urbanos.

[*La niña de sus ojos*] abre un horizonte de esperanza y redención, [aquí] la hija de chola que no pudo aristocratizarse se entrega al gran ideal de instruir a los indígenas. [así esta obra se destaca sobre otras] en contenido humano, en fervor idealista por el porvenir de las mayorías, en el relato cálido y verídico del vivir mestizo. (307)

De esta manera podemos decir que Diez de Medina favorece una propuesta acorde con los intereses políticos del criollo de aquella época, esto es un protagonismo

cholo en las afueras de la ciudad, que se acriolla y además se dedica a transformar a los indígenas.

René Acuña en el texto *El teatro popular en Hispanoamérica, una bibliografía anotada* (1979), reúne en una antología las obras representativas del teatro popular de Hispanoamérica de mediados del siglo XX. Sin embargo, no incluye a Raúl Salmón. Vemos que la dramaturgia de Salmón no formó parte del canon literario de la época, el que estaba conformado por obras que recreaban los arquetipos de héroes europeos para un público selecto y occidentalizado o bien obras que referían a los indígenas. Sologuren (2005) señala: “este desencuentro entre intelectuales y audiencia se debe a que el modelo según el cual se define lo que es teatro y estética, es Europa” (16). Así, existe una negación de escribir sobre lo cholo como protagonista de su propia historia.

Ahora, ¿por qué existe una invisibilización del cholo en la narrativa nacional? La respuesta es certera: porque el cholo representa una amenaza al liderazgo criollo. Por ello, la literatura que surge en las primeras décadas del siglo XX definirá al mestizo de forma segmentada. Por su parte Salmón, “desdibuja la dicotomía colonial (criollo) versus indio, [complejizando de esta manera] su relación” (Soruco Sologuren, 2011: 230). Podemos decir entonces que el dramaturgo no es valorado, ya que propone un protagonismo basado en la heterogeneidad y no un protagonismo, como así lo proponen y desean muchos, basado en la dicotomía. Además, porque en su propuesta el cholo y la chola coexisten. De este modo el liderazgo político, económico y social del criollo se ve aminorado.

No obstante, existen críticos de aquella época que reconocen su escritura y valoran su especial dedicación de reivindicar una identidad a la cual se le negó la voz. Así, Mario T. Soria en *Teatro boliviano en el siglo XX* (1980), destaca la dramaturgia de Salmón y analiza sus distintas etapas de escritura, entre ellas: teatro social de protesta, teatro-histórico social y teatro de temas universales y se detiene en su etapa social, la cual fue duramente criticada por la elite letrada y la alta sociedad, ya que veían en esta puesta en escena un protagonismo cholo que les resultaba vulgar.

Se atacó el Teatro Social sin que se lo estudiara o se viera el 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. Es por eso que se destaca en Raúl Salmón, 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, no de fotografiar la realidad sino de exponer las denuncias. (Soria, 1980:68-69)

Cabe añadir que el corpus de obras consideradas en este estudio se inscribe en su primera etapa (teatro social), ya que pone en escena problemas de la sociedad boliviana evidenciando una especial habilidad para “hacer visible lo cholo”. El dramaturgo tuvo la sensibilidad de reconocer la existencia de un sector perteneciente a la configuración social de mediados del siglo XX. De igual forma poner en escena vicisitudes y conflictos, por una parte, de las madres y padres cholos; y por otra parte, las hijas e hijos de chola que al verse invisibilizados por su ascendencia indígena, buscan ser lo que no son.

Salmón, no solo llevó sus obras a un escenario, sino además a un medio masivo importante para la época como la radio. A partir del año 1962 sus obras fueron transmitidas a través de este medio que se “hizo tan necesario como el pan, para un

oyente más consciente de su ser, de sus angustias y sus desdichas. Un pueblo humilde, muchos de ellos semialfabetos, embarazado de protesta social” (Soria, 1980: 69). Tal vez su popularidad lo llevó a ser elegido alcalde, asunto que ha sido planteado recientemente. La revista *Jiwaki*³ el año 2010 destacó la proliferación de las publicaciones de Salmón y además señala que “en virtud de su prestigio, ocupó el cargo de Alcalde de la Paz de 1979 a 1982. En su memoria, el año 1993 se instituyó el concurso Municipal de teatro “Raúl Salmón de la Barra”. El teatro Municipal de la ciudad de El Alto, también lleva su nombre” (5). Raúl Salmón fue Alcalde de La Paz en los años 1979-1982 y 1988 y “se atrevió, como lo señala el *Periódico Cambio*, a desnudar la realidad de una abigarrada sociedad paceña altiva y excluyente” (Soruco Sologuren, 2011:05),

Antonio Paredes Candía (2006), señala que Salmón, no buscó ser reconocido por la elite letrada, por ello es voz de protesta de aquellos que fueron acallados por una sociedad descalificadora de lo cholo

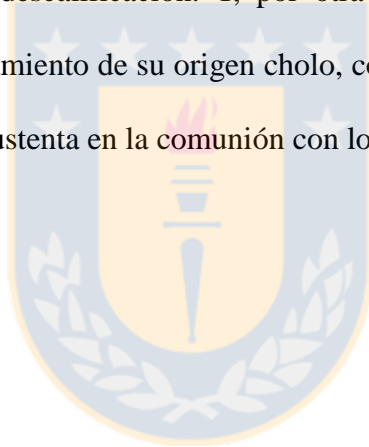
Salmón escribe sobre la chola, aquella que no podía entrar a ciertos locales públicos que se los conceptualizaba de primera clase, sólo por vestir polleras y manta. Escribe sobre la chola auténtica en el bien y el mal, el ser humano que no es mejor ni peor que otro de cualquier latitud. (Paredes, 2006, 500)

En conclusión, existe una crítica que menosprecia a Raúl Salmón y lo excluye de la antología nacional; de este modo se da cuenta de una crítica que no se detiene en el análisis de sus obras y que solo emite juicios superficiales, entre ellos: que “Salmón

³ Revista Municipal de culturas, en la cual reconocen a Raúl Salmón como aquel que impactó con su radioteatro (<http://es.scribd.com/doc/31126197/Jiwaki-mayo-2010>)

estereotipa a sus personajes”. Por otra parte, existe una crítica que valora sus obras propias del teatro popular, en las que se destaca una identidad chola híbrida y en constante cambio.

Ahora bien, lo cierto es que su propuesta de temática chola se aparta de los intereses hegemónicos de la elite letrada que destaca el teatro de temática criolla, de igual modo se aparta de la propuesta indigenista que destaca la temática que refiere a la opresión de los indígenas. Salmón escribe para concentrarse en el protagonismo de personajes cholos, especialmente femeninos, que habitan en espacios urbanos donde deben subsistir y resistir la descalificación. Y, por otra parte, hijas e hijos que, tras reiteradas negaciones y ocultamiento de su origen cholo, comprenden finalmente que una identidad colectiva chola se sustenta en la comunión con los suyos.



Marco Teórico

Negación de la otredad

El descubrimiento de América, por lo general, ha estado en nuestro imaginario como aquel día en que los españoles arribaron. Esta fábula contiene dos conceptos que no concuerdan. Uno, el descubrimiento a partir de su llegada, y el otro, América, como un espacio que existe a partir del nombre otorgado. Ahora, bien sabemos que este periodo marcó un “encuentro” caracterizado por la violencia y la avaricia, lo que devino en un choque entre dos culturas antagónicas; sabemos, además, que una de ellas tuvo que someterse para no ser exterminada, ya que el conquistador no aceptó su diferencia.

Tzvetan Todorov en *La conquista de América el problema del otro* plantea que “los conquistadores al llegar a América buscaron justificar su afán de sometimiento, ya fuese hablándoles “cariñosamente de Dios” (los católicos) o aislándolos por “temor al contagio” (los protestantes)” (50). Lo indiscutible es que en ambos casos “se niega la identidad del otro; ya sea en el plano de la existencia, como en el caso de los católicos, ya sea en el de los valores, como sucede con los protestantes, y es un poco irrisorio buscar cuál de los partidos es campeón en la vía de la destrucción del otro” (Todorov, 2003:202).

El conquistador no reconoce otra forma de habitar, ya que involucra aceptar la alteridad, lo que no se condice con su innegable egocentrismo, de ahí que tratarán de que las identidades “halladas” sean a su propia semejanza. Antonio Cornejo Polar en *Escribir en el Aire. Ensayos sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas* (1994) advierte que los colonizadores, inmediatamente después de su arribo, pusieron en discusión “la condición humana” de los naturales de las Indias; cuando debatieron en

torno al “presupuesto de toda identidad” (19). La negación de la alteridad y el afán de implantar lo traído desde occidente es reconocido por Edmundo O’ Gorman (2003) en su obra *La invención de América* (2003), aquí plantea que el arribo del conquistador implicó traer desde el occidente todo aquello que recreara su viejo mundo, arrasando de paso todo lo ya existente. Así, anularon costumbres, hábitos e impusieron su forma de habitar y su relación con el otro, basándose en la idea que, “los seres “hallados” no tenían “capacidad”, por ello el despojo de su identidad. [Además] trataron de justificar su exterminio y quedar exentos de toda culpa, ya que, según sus creencias religiosas, ciertos seres debían ser borrados de la historia” (O’ Gorman, 2003:157-158).

Cabe agregar que, al invadir América, especialmente el territorio andino, no solo estuvieron abocados a reducir a sus habitantes, dominar y usurpar sus riquezas, sino además a procrear hijos sin padre; hecho que denuncia Gunnar Mendoza (1992):

el soldado historiográfico de la conquista española Pedro Cieza de León, como protagonista de la conquista boliviana, afirma y reafirma, que los conquistadores españoles marchaban sedientos no solo de riquezas sino de sexo: para “sacar la flor de las indias hermosas a suerte que la mesnada de Juan de Saavedra dejó su impronta genésica en el valle de Cochabamba, y ese debió ser el comienzo del mestizaje hispano- indio en Charcas. (9)

De este modo, la ambición del conquistador va más allá de bienes materiales, pues implica además imponer su supremacía. Esta postura avasalladora advertida por Todorov, O’ Gorman, Cornejo Polar y Gunnar Mendoza implicó que el colonizado se sintiera frágil ante el mundo circundante. Según Cornejo Polar (1994), “se destrozaba al sujeto y pervertía todas las relaciones (consigo mismo, con los nuevos señores, con los dioses, con el destino y sus deseos) que lo configuran como tal” (19). Los actos de violencia del

conquistador, los que se traducen en anular sus creencias, desmoronar sus concepciones de mundo, borrar de sus memorias a sus antepasados; generaron una profunda inestabilidad y estados de contención en el conquistado. Walter Mignolo, en su obra *La idea de América latina la herida colonial y la opción decolonial* (2005), sostiene que el enmudecimiento de parte del colonizado se debe en gran medida a la idea impuesta de que “ellos ni siquiera existían como pueblo, lo que a su vez incrementó sus estados de fragilidad, de esta forma se dio pie a una colonización sin freno” (28).

Sonia Montecino en su libro *Madres y huachos: alegorías del mestizaje chileno* señala que el inicio de la cultura mestiza latinoamericana estaría dado por “un choque entre dos pueblos que al mezclarse formaron uno nuevo” (2010: 48). El concepto choque puede relacionarse principalmente con el conflicto que se presenta en el colonizado, quien debe despojarse de todo lo que tiene y luego aprender abruptamente lo impuesto por el occidental, quien, no estando conforme de su conquista y posterior colonización, impuso una definición de cultura para categorizar y jerarquizar a la sociedad. Según Mignolo, en su ensayo *La idea de América latina la herida colonial y la opción decolonial* (2005), plantea

El concepto cultura sirvió a los europeos para la creación de una unidad nacional. Las lenguas nacionales, las literaturas nacionales, las banderas y los himnos nacionales eran todos ellos manifestaciones de una “cultura nacional”. La “cultura” se utilizó como instrumento para nombrar e instituir la homogeneidad del Estado-nación... la cultura también fue útil para el propósito colonial de nombrar y definir a las culturas foráneas como aquellas inferiores. (22)

El europeo impuso su supremacía y fue excluyente al señalar que la población del resto del mundo podía tener cultura, pero no civilización, ya que éste es un concepto que nace con ellos. Nuevamente la evidencia de un total egocentrismo, por cierto, que los

facultó a declarar que “antes de su llegada el continente estaba habitado por seres de menos valor o bien debían ser merecidamente borrados de la memoria” (O’ Gorman, 2003: 158). O lo que es más aberrante, no existían.

Es por ello que la época de la conquista es, sin duda, el periodo que marca un antes y un después en este territorio. Aquí, en un principio, toda forma de expresión artística tenía cabida: la oralidad, los códices, los kipus y otros. Luego, con la llegada del occidental, su forma de comunicación es subvalorada y destruida. Al respecto, Martín Lienhard, en su texto *La voz y su huella* (2003), sostiene: “el primer contacto entre autóctonos y españoles no facilitó ningún diálogo [tampoco hubo escritura]... Sólo una idea de parte de los colonizados hacia los colonizadores: “un género de jente no oyda ni vista en nuestras nasciones”. (97). Los conquistadores, por su parte, descubren grupos de sociedades que catalogaron como “bárbaros idólatras” y, de una u otra forma, buscaron justificar su afán de civilizarlos, supuesta superioridad apoyada en la escritura. Los conquistados quedaron inmovilizados ante tanto despojo

Los indios andinos se sorprendieron viendo a los españoles “a solas hablar en paños blancos” más sorprendidos aun debieron sentirse cuando mediante estos paños se repartieron tierras, títulos y se establecieron condenas. Era el poder dejando sentir su fuerza por la escritura, mientras la oralidad permanecía impotente. (Lienhard, 2003: 32)

El occidental al instalarse en un territorio ajeno no solo usurpó las tierras e implantó su primacía; sino además aminoró la tradición oral existente. De esta forma, solo se validó la escritura, por cierto, un modo de expresión extraño para el conquistado, “ni producción de una literatura escrita alternativa, ni manifestaciones textuales de un diálogo o enfrentamiento cultural; solo traumas” (Lienhard, 2003:99).

Así, la conquista del occidental se puede entender como los actos más aberrantes y crueles hacia el conquistado, ya que se les prohibió hablar: un modo de relacionarse afectuosamente. Al respecto, Cornejo Polar (1994) plantea que “el triunfo inicial de la letra en los Andes es la primera derrota de la voz” (48). No obstante, ante la falta de expresión, el colonizado aprende el uso de la escritura, lo que evidencian “los primeros textos indohispánicos” (Lienhard, 2003:99).

Primera heterogeneidad imaginaria

Desde los inicios de la colonia, grupos sociales europeos (misioneros, clérigos, funcionarios coloniales, historiadores y miembros letrados de la aristocracia indígena) trataron de “rescatar” las tradiciones orales amenazadas con la extinción, plasmándolas en la escritura (Polar, 1994). Lo que nos lleva a entender que la conservación del arte es “a un modo europeo”, lo que nuevamente demuestra su afán de superioridad. Sin embargo, estos ejercicios escriturales no solo serán practicados por aquellos venidos de occidente, sino también por aquellos que habitan en el espacio “hallado”. Así, tendrán la tarea de unir la memoria de sus ancestros con la escritura alfabética de un modo singular, esto es mezclándola con su lengua originaria (Lienhard, 2003). Esta producción literaria distinta, no será bien vista por la elite letrada presente especialmente en el territorio andino. La mezcla entre la oralidad y la escritura de parte del colonizado, no se condice con lo instaurado por el occidental, ya que para estos últimos la literatura debe estar centrada en su voz. Cornejo Polar (1994) señala, “aquel que es capaz de emplear la letra aprendida en español o en quechua, su sola presencia, aunque intermitente y subordinada, altera sustancialmente el orden y los límites del espacio letrado de las naciones andinas” (50). Esta nueva literatura heterogénea que surge en América andina, por cierto

desfavorecida y en la sombra, cambiará radicalmente lo que hasta el momento se consideraba una fuente válida de producción literaria, “las prácticas literarias que surgen en los márgenes, abiertas hacia las culturas orales marginadas, de la cultura escrita, se inscriben en determinadas coyunturas del “enfrentamiento” entre los sectores hegemónicos y las sociedades, subsociedades o sectores marginales “étnicos” o populares” (Lienhard, 2003:96). Por ello los grupos literarios hegemónicos tratarán de aminorarla, considerando válido solo lo que es conforme a sus intereses políticos, sociales y económicos. De igual manera exigirán a la elite letrada referir sobre lo preestablecido por ellos. Lo que a su vez nos lleva a comprender que la literatura latinoamericana que emerge da cuenta de un sistema complejo:

hecho de muy variados conflictos y contradicciones que obliga a examinar, en primer término, el problema básico de la duplicidad de sus mecanismos de conformación: la oralidad y la escritura, que es previo y más profundo, en cuanto afecta a la materialidad misma de los discursos, del que surge de situaciones propias de multilingüismo y de las muchas formas de la diglosia. (Cornejo Polar 1994, 20).

En el periodo de la colonización, la literatura heterogénea, surge “de un enfrentamiento de intensidad muy variable, caracterizado por la imbricación de diferencias o antagonismos culturales” (Lienhard, 2003:96). Una literatura híbrida que buscará permanecer y nuevamente emerger en su expresión (transportando la tradición oral a un espacio literario hasta el momento lejano: la escritura alfabética).

Este modo de expresión implica una tarea del todo difícil, ya que deberán resistir los embates de los colonizadores, los que no aceptarán de ningún modo que la narrativa de la historia no esté centrada en su propia figura y menos cedida a grupos considerados de menos valor.

Entonces, en la época de la colonia, “algunos miembros letrados de la aristocracia indígena (aquellos a quienes se les impuso la escritura), querrán aprender esta nueva forma de comunicarse ajena a sus tradiciones orales, pero indispensable en su intento por salir del silencio” (Polar, 1994)

Este nuevo modo de expresión literaria refiere a una mixtura, por ejemplo: “los kipus” y “los códices” se transforman en cartas. Uno de los primeros textos es el de Guamán Poma de Ayala, quien “a través de la tradición epistolar toma la forma de un discurso literario autónomo y de composiciones híbridas, donde se articula de manera inédita el aporte europeo e indígena” (Polar, 1994: 78). Esta nueva forma de escribir da cuenta:

un tejido escritural que deja de ser una unidad tersa y sellada, para ser pensado como una red inextricable de relaciones con lo histórico y cultural, lo que se lee no es solamente lo lingüístico, sino que el denso tramado de signos de distintos órdenes, en que lo social es parte esencial de esta totalidad porosa. (Cornejo Polar, 1994:78)

Las producciones literarias que surgen en la época de la colonia revelan temáticas sociales donde el protagonismo ya no se centra en el europeo, sino que comienza a construirse, según Cornejo Polar (1994), “con los restos de la identidad antes de la colonia, pero renovándolos a fondo, hasta en su modo mismo de constitución” (19). El sujeto surgido en este contexto se reconoce por su alteridad, la cual se caracteriza por su hibridez y mutabilidad,

lo cual es concomitante con la realidad en la que participa hecha de fisuras y superposiciones que acumula varios tiempos en un tiempo, y que no se deja decir más que asumiendo el riesgo de la fragmentación del discurso que la representa y la constituye, se trata de un sujeto que no tiene una identidad coherente y

uniforme, complaciente y desproblematizada, no es fuerte, ni sólido, ni estable, no es capaz de configurar un yo que siempre sea el mismo. Se reconoce no en uno, sino en varios rostros, inclusive en sus transformismos más agudos...muchas identidades disímiles y heteróclitas singulares. (Cornejo Polar, 1994:20)

El protagonismo existente en las producciones literarias alternas no solo dará cuenta de sus antepasados, sino de su realidad social muchas veces basada en la injusticia y la descalificación de identidades construidas en la reunión y mezcla de sus padres indígenas y occidentales.

Tratamiento del mestizaje

El protagonismo de estas primeras literaturas heterogéneas dará cuenta de una identidad abigarrada y cambiante, lo que es congruente con historias basadas en la unión de memorias ancestrales. Al respecto, Sonia Montecino (2010) en *Madres y huachos alegoría de un mestizaje chileno* señala que “algunos autores como Pedro Morandé, Octavio Paz y Jorge Guzmán, entre otros, encaminan sus reflexiones hacia la aseveración de que somos una cultura ritual cuyo nudo fundacional es el mestizaje acaecido durante la Conquista y Colonización” (45). De este modo, la alteridad latinoamericana surge dada “la conjunción de las culturas indígenas- y en muchos casos negras-con las europeas (que) posibilitó una síntesis social, desde la cual, en un juego de elaboraciones y reelaboraciones, habría surgido un *ethos*: la cultura mestiza latinoamericana” (Montecino, 2010: 45).

Ahora bien, buscar el origen del mestizaje es complejo, pero es interesante señalar que el arte barroco sería un modo de referir al mestizaje, “otros autores han precisado que la cultura mestiza de América Latina encuentra en el barroco su más prístina faz”

(Montecino, 2010:46). Por otra parte, bien sabemos que la cultura barroca da cuenta de un periodo que tiene sus raíces en Europa, no obstante “será en Latinoamericana donde se desplegará, otorgando especificidad a todo el territorio. El barroco “anunciará” su “modernidad” por su carácter urbano, masivo e integrador” (Montecino, 2010:46). Lo que se entiende que la cultura barroca no presenta características que le permitirían insertarse en el arte culto o ilustrado, sino más bien da cuenta de lo popular y de la inclusión de diversas identidades culturales. Señalar, entonces, que América Latina se puede reconocer como una cultura mestiza, barroca y ritual; es pensarla como una “particularidad, en donde se amalgamaron sangres y símbolos, en una historia de complejas combinaciones que torna, muchas veces, difícil definir su rostro” (Montecino, 2010:47). Podemos agregar que escribir sobre el mestizaje resulta entreverado cuando se debe considerar que se construye en las memorias de sus antepasados y además son identidades que están en constante proceso de cambios.

¿Qué se entiende por una cultura mestiza latinoamericana o alteridad?

La alteridad refiere a lo distinto, a la fusión.

Tiene que ver con las diferencias. Con el otro. Con lo desconocido. También con los miedos. Con las “fobias”. Articular una identidad implica necesaria e imperativamente hacer referencia a la alteridad, aunque sea por omisión. La identidad funciona por alteridad. Tengo identidad en tanto me diferencio de otros. (Neira: 2010: 1)

Una identidad que reúne sus orígenes, lo que da cuenta de las diferencias existentes entre ambos y a su vez de los vínculos que les son inherentes. Una identidad que da cuenta de sujetos latinoamericanos que se han definido a sí mismos

en una imbricación muy entrañable que no admite posiciones maniqueas: en cada sujeto coexiste el “uno” y el “otro”, el dominante y el dominado; el conquistador y el conquistado; el blanco y el indio; el hombre y la mujer...El latinoamericano construyó su identidad en la Colonia, al identificarse con el español y percibir su diferencia. (Valdés, 1989:6)

La alteridad latinoamericana surge de un modo complejo y dual, ya que estando bajo un sistema de colonización coexiste en su modo de habitar. En palabras de Octavio Paz (2007), “la costumbre de comer el 2 de noviembre panes y dulces que fingen huesos y calaveras, son hábitos heredados de indios y españoles, inseparables de nuestro ser” (41). Lo propio señala José María Arguedas “yo no soy un aculturado; yo soy un peruano que orgullosamente, como un demonio feliz, habla en cristiano y en indio, en español y en quechua” (citado por Valdés: 8) (2005: 45). Una identidad latinoamericana que ha dado lugar a nuevas mezclas, a realidades heterogéneas o transculturales “que no basta con deconstruir, sino que hay que aprender desde categorías que puedan dar cuenta de la contrariedad y el conflicto” (Cornejo Polar, 1994:20). Esta literatura distinta da cuenta de una identidad mixturada que ya no es posible imaginarla en su homogeneidad, ya que ahora no solo envía a una ascendencia (la occidental), sino a las dos (indígena y occidental). Una producción literaria, en especial en el ámbito andino, que se acerca a una realidad que da cuenta de múltiples modos de expresión, de innumerables voces, de vivencias de sectores sociales a los cuales se les mantuvo en silencio y ante lo cual emergen. De este modo la producción literaria da cuenta de una textura escritural diversa y compleja. Al respecto, Santiago López Maguiña en su texto *Real heterogeneidad imposible homogeneidad* plantea que Cornejo Polar manifestó un constante afán por dar a conocer a través de la literatura las complejidades presentes en la identidad latinoamericana realizando un afanoso estudio sobre las formaciones discursivas en el terreno cultural andino, lugares que

no tienden a la integración sino a la exclusión mutua y a la dispersión. Sin embargo, estas tensiones no siempre pueden resultar negativas, ya que su semblante desmembrado e inconexo perfila la amenaza de la disolución, pero a la vez ese abigarramiento ensamblado e integrado puede tornarse en una multiplicidad fecunda. (López Maguiña, 1998:156).

Alteridad híbrida y cambiante

Néstor García Canclini en *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* plantea que una identidad no puede definirse, ya que es parte de un proceso en contante cambio

procesos de hibridación que han estado presentes desde que comenzaron los intercambios entre sociedades; sin embargo, en la década final del siglo XX (época moderna), se extiende el análisis de hibridaciones a procesos culturales, especialmente la literatura. En ella, veremos la fusión muchas veces presente en los sectores populares de ascendencia indígena que emigraron del campo a la ciudad. Estos se vieron en la necesidad de pactar con la sociedad urbana. (17)

La identidad latinoamericana no está supeditada a conceptos absolutistas. La identidad no es un concepto que se pueda categorizar, ya que se construye en la mezcla de sus ascendencias, lo que la hace mutable. Una identidad híbrida que se gesta en historias pasadas que aunque contrarias se juntan dando cuenta de su abigarramiento y a la vez de difícil comprensión, lo que muchas veces surge cuando se desea definirla o encasillarla

La historia de los movimientos identitarios revela una serie de operaciones de selección de elementos de épocas distintas articuladas por los grupos hegemónicos en un relato que les da coherencia, dramaticidad y elocuencia... Ya no basta con decir que no hay identidades caracterizables por esencias autocontenidas y ahistóricas, como si no tuvieran historia y entenderlas como las maneras en que las comunidades se imaginan y construyen relatos sobre su origen y desarrollo. (García Canclini, 2010:17-18)

Ahora bien, lo cierto es que la elite letrada en la época colonial no acepta esta identidad, ya que antes de la llegada de los conquistadores no existían documentos oficiales que dieran cuenta de la alteridad, así lo advierte Mignolo (2005), “idea planteada por los conquistadores sobre América al llegar en 1492, periodo en el cual, América no figuraba en ningún mapa” (28). Al parecer el hecho de que los conquistados no figuraran en un mapa los hacía impensables como pueblo.

De acuerdo a esta premisa, podemos entender por qué la elite letrada refiere a una identidad segmentada. Santiago López Maguiña (1998) señala, “cuando se alude a identidades heterogéneas, esto no es asumido por los grupos de poder letrado, porque en Latinoamérica se ha introyectado la idea de un sujeto compacto e inmutable, una literatura en bloque” (159). La marca colonial impone que la literatura sea delimitada bajo sus intereses, por ello el protagonismo de la creación literaria debe estar centrado en su egocentrismo, lo que no es congruente, tal como le he planteado, con el protagonismo que dan voz a dos ascendencias. Al respecto, Antonio Cornejo Polar (1994), señala que el sujeto que surge producto de esta conquista y colonización, “no es ni compacto, ni coherente; al contrario, es heterogéneo, abigarrado” (20). Un sujeto “hecho de la inestable quiebra e intersección de muchas identidades disímiles, oscilantes y heteróclitas” (Cornejo Polar, 1994:21). Lo propio señala García Canclini (2010), al afirmar que no existen identidades puras, dado los procesos de hibridación

Estos procesos incesantes, variados, de hibridación llevan a relativizar la noción de identidad. Cuestionan, incluso, la tendencia antropológica y de un sector de los estudios culturales a considerar las identidades como objeto de investigación. El énfasis en la hibridación no solo clausura la pretensión de establecer identidades “puras” o “auténticas”. Además, pone en evidencia el riesgo de delimitar identidades locales autocontenidas, o que intenten afirmarse como radicalmente opuestas a la sociedad nacional o la globalización (17)

La identidad latinoamericana no está supeditada a conceptos absolutistas. Por ello, la identidad no es un concepto que se pueda categorizar y menos definir. Al respecto, Karl Popper (1954) plantea:

lo que predomina en la naturaleza y en nuestro medio es la nube, una forma desesperadamente compleja, vaga, cambiante, fluctuante y siempre en movimiento. Los mestizajes pertenecen a este orden. La presencia de la aleatoriedad y de incertidumbre es lo que confiere a los mestizajes su carácter inasequible y lo que paraliza nuestros esfuerzos de comprensión. (70)

Esta relación entre la nube y el mestizaje nos envía a la idea de una alteridad latinoamericana en constante mutabilidad a través del tiempo, lo que bien explica Neira, Valdés, Paz, J.M. Arguedas, Cornejo Polar, López Maguiña y García Canclini. En este contexto, los proyectos literarios homogeneizadores buscan negar esa heterogeneidad; tratando de definirla y de categorizarla; imponiendo conceptos que son válidos solo desde la voz del dominador. Ejemplo de ello es el modo de definir cultura, un concepto que “sirvió a los occidentales para aminorar las culturas foráneas” (Mignolo, 2005). A modo de resumen, este afán de clasificación está sujeto a intereses de grupos de poder, los que intentarán de un modo u otro aminorar a identidades basadas en la mixtura y constantes cambios.

Identidad cultural

Pero ¿qué se entiende por identidad cultural? Este concepto es tratado en diversos artículos y en cada uno de ellos es común encontrar las referencias de escritores que sostienen que la identidad refiere a la mutabilidad y a la distinción con el otro. El concepto de identidad dice relación con nosotros mismos, “en función o en comparación con otros que no son como nosotros [...], que no tienen ni las mismas costumbres,

hábitos, valores, tradiciones o normas” (Castellón y Araos, 1999:45). Así identidad implica diferencia, como ya lo ha señalado Neira.

El individuo, advierte Giménez, no está solo, su pertenencia al grupo va más allá de lo que piensa acerca de sí mismo, requiere del reconocimiento del otro; por ello se dice que la identidad "emerge y se reafirma en la medida en que se confronta con otras identidades, en el proceso de interacción social" (Giménez, 1996: 11). Agrega Piqueras (1996) que “la identidad no es una esencia, no existe por sí misma; sino por el contrario, la identidad es un proceso social complejo, que sólo cobra existencia y se verifica a través de la interacción” (271).

La pertenencia a un grupo social conlleva un proceso de selección; esto es, del conjunto de rasgos culturales; lo que a su vez está en constante cambio. José Tappan Merino señala que el concepto identidad es “un efecto de la cultura. La identidad son las raíces que dan un sustento y sentido de pertenencia, pero ello debe existir en una tierra, donde se fijen esas raíces y una sustancia que la nutra, y eso es la cultura” (1992: 88). Por ello son conceptos que van enlazados. De ahí que la identidad implica un "proceso de construcción del sentido atendiendo a un atributo cultural, o un conjunto relacionado de atributos culturales, al que se da prioridad sobre el resto de las fuentes de sentido" (Castells, 1999:28).

La identidad no es estática sino dinámica. Por ello se dice que "las identidades sufren transformaciones en el tiempo y en el espacio. No son permanencias ópticas inamovibles, sino procesos cambiantes, aun cuando los diferentes componentes de la

identidad presentan ritmos de cambio disímiles. Por tanto, no se encuentran dadas de una vez y para siempre" (Valenzuela, 2000:28).

La construcción de la identidad requiere, según Aguado, de "mecanismos sociales que permitan la permanencia y reproducción de un grupo, así como los procesos colectivos que repiten la distinción y las prácticas culturales que posibilitan la identificación" (1991:31).

La identificación con un grupo necesita de una red de relaciones sociales, a través de las cuales los sujetos van apropiándose del sistema simbólico-cultural en donde se establecen los requisitos para formar parte del grupo, los criterios para reconocerse y ser reconocidos como miembros, lo que conlleva tiempo: "El yo colectivo es resultado de una construcción lenta; cada individuo debe ir encontrando su lugar en él y su pertenencia, al identificarse con ciertas prácticas sociales o culturales" (Paris, 1990:81).

La identidad cultural de un pueblo como lo señala Ignacio González Varas (2000),

viene definida históricamente a través de múltiples aspectos en los que se plasma su cultura, como la lengua, las relaciones sociales, ritos y ceremonias propias, o los comportamientos colectivos, esto es, los sistemas de valores y creencias (...) Un rasgo propio de estos elementos de identidad cultural es su carácter inmaterial y anónimo. (43)

La identidad cultural surge a partir de las interacciones sociales cotidianas que mantienen los sujetos entre sí, a través de las cuales van delimitando lo propio en contraposición a lo ajeno y de esta diferencia juntan sus saberes dando cuenta de su profunda mutabilidad; por ello no es un concepto fijo, de ahí su carácter difuso y ambiguo.

El concepto identidad ha sido objeto de reflexión de diversos escritores, entre ellos: José Aguado, Manuel Castells, Gilberto Giménez, Jürgen Habermas, Hugo Mansilla, José Tapan, Andrés Piqueras, Paris, Castellón y Araos, José Manuel Valenzuela e Ignacio González Varas. En cada uno de ellos está presente la idea de una identidad en constante transformación y, por lo tanto, de su heterogeneidad que le es propia. Esta definición es común en cuanto define la identidad en su diferencia, lo que a su vez resulta divergente a lo instalado desde la llegada del occidental hasta nuestros días, ya que su afán es negar la otredad; en palabras de Todorov (2005), “se niega la existencia de una sustancia humana realmente otra” (50). Negación, por cierto, hallada en aquellos grupos literarios hegemónicos que dieron cuenta de planteamientos absolutistas al imponer un solo referente como lo único válido o, en sus efectos, la descalificación de aquellas identidades basadas en la mezcla. Al respecto, Ángel Rama en su obra *Transculturación narrativa en américa latina* (1982), plantea “que las letras latinoamericanas nunca se resignaron a sus orígenes y nunca se reconciliaron con su pasado ibérico” (11). Sin embargo, al contrario de estos escritores que se resisten a escribir sobre un protagonismo que remite a la alteridad; existieron escritores latinoamericanos que dieron cuenta de su sensibilidad fijando la mirada en grupos sociales que hasta entonces habían sido marginados.

Heterogeneidad imaginaria andina

Bien sabemos que escribir sobre una identidad entreverada resulta complejo dado su constante cambio. No obstante, el escritor José María Arguedas tuvo la especial dedicación de dar protagonismo al mestizo. Por cierto, después de muchos desencuentros.

mantuvo en los inicios de sus producciones literarias una visión dicotómica con respecto a los indios y los mistis, estos últimos aparecen en sus cuentos siempre al servicio de los señores y son figuras esquemáticas, meramente ancilares del poder... Sin embargo, se necesitaba mucha comprensión para entender la situación social del mestizo, su vivir en una tierra de todos los demás, pero no suya. Lo que le obligaba a desarrollar condiciones adaptables a ambientes hostiles... De ahí el papel protagónico que en su literatura fue conquistando, progresivamente, un determinado tipo de mestizo: aquel que podríamos llamar el heredero piadoso (en oposición al renegado), el que transporta a sus padres (el conquistador y el conquistado) desde un universo a otro cumpliendo dentro de sí las trasmutaciones necesarias para permitirles la supervivencia. (Rama, 1982:198 y 201)

El escritor José María Arguedas narra la identidad del mestizo andino en su hibridez, considerando, por ejemplo, los cambios en su idioma quechua, así “[lo]defendió tal como lo manejaba espontáneamente la población, o sea empedrado de hispanismos, oponiéndose de este modo al purismo lingüístico de los académicos cuzqueños” (186). Ángel Rama señala además que José María Arguedas tuvo la sensibilidad al escribir sobre una identidad que surge y se forma en la mezcla de dos o más memorias ancestrales, dando cuenta de diversas costumbres y artes

[todos estos elementos] componían una cultura viviente y actual y nada justificaba cancelarla en beneficio de la idealización de un pasado desaparecido. De este ajuste sobre la cultura indígena, surgió la posibilidad de pasar al reconocimiento de otra cultura que se derivaba de ella, pero que implicaba un mayor grado de incorporación de elementos extraños, propios de la civilización occidental: la mestiza (186-187).

En síntesis, vemos que existe una valoración de parte de Ángel Rama con respecto a la producción literaria de José María Arguedas, por cuanto reivindica las identidades andinas en sus fisuras y contrariedades y en su capacidad de permanecer, pese a los grupos hegemónicos que han sido categóricos en la negación del pasado prehispánico o, por otro lado, han idealizado el pasado ibérico. Lo propio sucede en la propuesta literaria de Jorge Icaza, escritor ecuatoriano, quien en su obra *El chulla Romero y Flores* propone un protagonismo centrado en Luis Alfonso Romero y Flores, quien quiere pertenecer a la

alta sociedad, sin embargo, uno de sus orígenes no es valorado por el otro que solo reconoce la ascendencia española. Por ello, el protagonista exalta sus apellidos paternos, ya que en ellos está la “preeminencia española.” Sin embargo, esta negación de su madre lo llevará a estados de contención que finalmente anuncian un despliegue. El desenlace refiere a un reconocimiento y valoración de sus vecinos cholos, lo que le permite entender que su identidad se sustenta en la mezcla: indio y español. Jorge Icaza escribe sobre la reconciliación de las ascendencias indígena y española.

Podemos decir que los escritores José María Arguedas y Jorge Icaza dan cuenta de los procesos de hibridez presentes en la alteridad latinoamericana y, a la vez, denuncian las desigualdades sociales de su época, de esta manera sus producciones literarias resultan más cercanas a una realidad histórica. Por otra parte, es necesario agregar que la producción literaria de estos escritores es discrepante con lo propuesto por los grupos hegemónicos. Estos últimos tuvieron como propósito referir a un mestizaje sin contradicciones ni conflictos con sus orígenes. En palabras de Carlos García-Bedoya (1998), “como proceso lineal que diera una síntesis armónica y no conflictiva” (86). Según Ángel Rama, en *Transculturación narrativa en América latina* (1982), “el mestizo presente en las producciones literarias de la elite letrada buscó pertenecer a un grupo homogéneo y no sentirse excluido por grupos de poder (81). Por ello podemos señalar que surgen estrategias de parte de los grupos literarios hegemónicos. Por ejemplo, dar protagonismo al mestizo latinoamericano (dejando de lado al héroe europeo); sin embargo, solo fue con el fin de resaltar su conversión, lo que implícitamente era conforme a los intereses de grupos elitistas para mantener el poder. En palabras de Rama, “la cultura mestiza reclama de hecho la mestización global de la sociedad andina,

incluyendo a los remanentes indígenas a quienes exalta, pero a quienes propone una aculturación profunda bajo su protectorado” (82). Existe una negación categórica de referir a la alteridad. Esta insistencia de referir a un determinado grupo social, como ya lo he referido y ahora en palabras de Cornejo Polar (1994), se debe a los sistemas económicos imperantes en una realidad histórica, “[estos] pueden exigir que el arte, en este caso la literatura, haga referencia a un solo modelo, ya que en esa homogeneidad se dejaría de lado temas reales como la explotación, la subordinación al otro, la descalificación y la exclusión de identidades de origen indígena” (19). Agrega además que la elite intelectual y política persigue

una identidad homogénea. Ella trata de convertir su “nosotros” excluyente, que envuelve a “sus deseos e intereses (...), en un “nosotros extensamente inclusivo”. Las imágenes con las cuales se identifican las clases dominantes y en las que se reconocen, se extienden hacia las clases dominadas y subordinadas. (Cornejo Polar, 1994:21)

De este modo, los grupos literarios hegemónicos han utilizado diversas estrategias, entre ellas, referir al mestizo que acepta aculturarse o bien, a temas universales, como ya lo ha señalado Raúl Bueno (1991), “[aquellos relacionados con] el idealismo, la verdad, la justicia o la belleza esenciales” (24). Una suerte de artimaña para ocultar temas que se relacionan con la realidad circundante: la marginación de grupos sociales, la opresión a identidades propias de la alteridad latinoamericana. Al respecto, Fernández Retamar en su obra *Teoría de la literatura Hispanoamericana* (1977), señala

La línea central de nuestra literatura parece ser la amulatada, la híbrida, la “ancilar”, y la línea marginal vendría a ser la purista, la estrictamente “literaria”. Y ello por una razón clara: dado el carácter dependiente, precario de nuestro ámbito histórico, a la literatura le han solido corresponder funciones que en las grandes metrópolis le han sido segregadas ya a aquéllas. De ahí que quienes, entre nosotros, calcan o trasladan estructuras y tareas de las literaturas en las metrópolis-como es lo habitual en el colonizado-, no suelen funcionar eficazmente...; mientras quienes no rechazan la hibridez a que los empujan las

funciones requeridas, son quienes suelen realizarse como escritores realmente creadores. (91)

El escritor denuncia a aquellos escritores que se limitan a repetir lo que se ha impuesto desde intereses mezquinos; por otra parte, valora a aquellos escritores que verdaderamente están comprometidos con su historia, aquellos que optan por una propuesta literaria que refiere a las demandas de sectores populares. Una propuesta literaria ligada a su contexto histórico:

El carácter dominante en la tradición novelística hispanoamericana no es [...] la presencia absorbente de la naturaleza, sino la preocupación social...[por ello] La novela ha sido entre nosotros documento denunciador, cartel de propaganda doctrinal, llamamiento de atención hacia los más graves y urgentes problemas sociales dirigidos a las masas lectoras como excitante a la acción inmediata...hay una constante en el proceso cultural latinoamericano y es la determinada por el carácter predominantemente instrumental -Alfonso Reyes diría “ancilar”- de la literatura, puesta, la mayor parte de las veces, al servicio de la sociedad. (Fernández Retamar, 1977:90)

Fernández Retamar realiza a aquellos escritores que proponen una escritura que revela problemas sociales que muchas veces son ocultados dado intereses de parte de grupos que lideran en lo político y en lo económico. De igual forma existe una valoración de aquellas propuestas literarias que tienen como objetivo generar conciencia en el lector y así transformar la sociedad en la que está inserto. Lo que a su vez es coherente con los planteamientos de Raúl Bueno (1991), quien además cuestiona la actitud de un escritor como absoluto creador:

(¿Hasta cuándo seguiremos considerando al autor como un creador de la obra, olvidando que lenguaje, tradición, temas, formas, recursos estilísticos y otros elementos compositivos de la obra son un bien común heredado?). Las obras literarias cumplen sus objetivos sólo cuando son colocadas en su circuito social que comprende a lectores y a referentes de realidad (¿hasta cuándo seguiremos

creyendo que las obras literarias son solo medios de esparcimiento y no además signos iluminadores de la realidad?)...olvidan también nuestros críticos que las obras literarias, aunque de efectos no predecibles con certeza, suelen tener un formidable impacto en el curso de los hechos sociales, al extremo de variar sensiblemente, en no pocos casos, la historia de naciones y países (1991: 85-86).

El escritor discute aquellas propuestas literarias que se ocupan de asuntos que se alejan de una realidad histórica, muchas veces opresoras; acusa de igual forma aquellas propuestas literarias que solo han estado abocadas a entretener al lector. Por otra parte, valora, así como lo han señalado Cornejo Polar (1994) y Fernández Retamar (1997), aquellas producciones que denuncian las innumerables injusticias que datan a través del tiempo. De igual modo, exalta las producciones literarias que pueden generar un cambio en el lector, llevándolo a liderar acciones que puedan cambiar el rumbo de la historia. Lo propio Ángel Rama en *Transculturación narrativa en América Latina* (1982) quien plantea que el criterio de representatividad que surge en el periodo nacionalista y social en las primeras décadas de 1900 fue liderado por escritores que emigraron y se instalaron en la ciudad, aquí pudieron apreciar

mejor que en la época romántica, el puesto que se le concedía a la literatura dentro de las fuerzas componentes de la cultura del país o de la región. Se le reclamó ahora que representara una clase social en el momento en que enfrentaba los estratos dominantes reponiendo así el criterio romántico del “color local” aunque animado interiormente por la cosmovisión y, sobre todo, los intereses, de una clase, la cual, como es propio de su batalla contra los poderes arcaicos, hacía suyas las demandas de los estratos inferiores. (Rama, 1982:15)

Rama aprecia el aporte de estos escritores, ya que sus propuestas literarias son más acotadas con respecto a lo que sucede a su alrededor. No obstante, los insta a escribir de forma más precisa sobre las desigualdades sociales. Carlos Rincón en su texto *El cambio actual de la noción de literatura y otros estudios de teoría y crítica*

Latinoamericana señala que la literatura debe ocuparse de las necesidades de los que han sido marginados:

Aparece así promovido a primer rango el problema de la transformación de las funciones de los productos literarios, al tomar las luchas y los conflictos sociales, nuevos contenidos y darse nuevas precondiciones técnicas, con lo que surgen otras mediaciones entre los procesos sociales y la producción y recepción literarias. (1978: 17).

Los procesos sociales, la producción y recepción literarias, según Rincón, deben estar dedicadas a establecer una nueva relación con el lector. Al respecto, Raúl Bueno (1991) propone que: “la literatura debe dar cuenta de problemas sociales e incluso generar cambios en la sociedad, aunque esto genere molestias en aquellos que pretenden que la literatura sea ajena a una realidad social” (85). De esta manera, la literatura no debería referir solo a temas universales como lo denuncia Raúl Bueno, sino dar cuenta sobre la cotidianidad de grupos sociales que han sido invisibilizados.

Ahora bien, surge otra interrogante: ¿solo escritores pertenecientes al ámbito narrativo (novelas, cuentos) estuvieron abocados a denunciar una sociedad injusta? Ya hemos señalado con Fernández Retamar que la novela se ha considerado un género que a través del tiempo ha sabido denunciar lo injusto. Pero ¿qué ocurre en otros ámbitos de la literatura? Para comenzar apuntamos lo que refiere Juan Villegas (1997) en su texto *Para un modelo de historia del teatro* en cuanto a la necesidad de renovar los estudios sobre la historia del teatro. Lo que también puede ser aplicado a la historia de la narrativa, en el mundo hispánico, ya que muchas veces este género ha sido ordenado y clasificado de acuerdo a intereses hegemónicos.

El discurso crítico hegemónico ha tendido a privilegiar los textos teatrales que, de una manera u otra, coinciden o son ideológicamente funcionales a la proclamación de la validez de sus propios códigos ideológicos, culturales o estéticos. Lo cual ha dado origen a la marginación o subyugación de discursos teatrales discrepantes (11-12)

Villegas plantea que el teatro puede significar cambios en la sociedad, ya que es una de las principales fuentes de comunicación, de ahí que los discursos literarios hegemónicos privilegian los textos teatrales acordes a sus fines políticos. Por ello, el teatro que refiere a los sectores marginados se considera un discurso teatral disidente, lo que como ya sabemos tiene que ver con develar una sociedad discriminadora. Al respecto Carlos Rincón (1978) señala:

El campo del teatro es, ciertamente, uno de aquellos en donde mejor puede apreciarse el cambio actual de la noción de literatura que tiene lugar en Latinoamérica. Así, en los años cincuenta -e inclusive de comienzo de los sesenta; se presentan temáticas que están directamente ligadas a nuevas e inéditas situaciones de lucha de clases. (92)

El escritor destaca el teatro, pero por sobre todo aquel que surge en los años cincuenta. Su propuesta es común a lo que proponen Fernández Retamar (1997), Bueno (1991), Cornejo Polar (1994), con respecto a una producción literaria ligada a una realidad social, que denuncie las opresiones y dé cuenta de las injusticias. Augusto Boal (2009) plantea, por su parte, que el teatro debe dar a conocer un mundo más justo e igualitario:

Tenemos la obligación de inventar otro mundo porque sabemos que otro mundo es posible. Pero nos incumbe a nosotros el construirlo con nuestras manos entrando en escena, en el escenario y en la vida. Asistan al espectáculo que va a comenzar; después, en sus casas con sus amigos, hagan sus obras ustedes mismos y vean lo que jamás pudieron ver: aquello que salta a nuestros ojos. El teatro no puede ser solamente un evento, ¡es forma de vida! Actores somos todos nosotros, el ciudadano no es aquel que vive en sociedad: ¡es aquel que la transforma! (22).

Las reflexiones de Augusto Boal son concordantes con lo que señala Carlos Rincón, ya que ambos aluden a una propuesta teatral social, traducida en generar cambios en la sociedad, la que muchas veces opera bajo premisas opresoras. Augusto Boal en *Juego para actores y no actores* explica a través de un ejemplo testimonial todo lo que el teatro engloba:

Una madre llamada XuáXuá que al perder a su hijo se encuentra a sí misma y descubre el teatro: ¡Fue entonces cuando se produjo el descubrimiento! Cuando XuáXuá renunció a tener a su hijo totalmente para sí. Cuando aceptó que él era otro, otra persona. Ella se vio separándose de una parte de sí misma. En ese instante fue al mismo tiempo actriz y espectadora. Actuaba y se observaba: era dos personas en una sola-¡ella misma! Era *espec-actriz*. Del mismo modo que todos somos *espec-actores*. Descubriendo el teatro, el ser se descubre humano. El teatro es eso: ¡el arte de vernos a nosotros mismos, el arte de vernos viéndonos! (Boal, 2001:33)

Así, el teatro es visto como aquel arte que puede generar una mirada crítica en el espectador y a la vez el deseo de transformar lo que es desigual. Jacques Ranciêre, desde una mirada europea, sostiene en *El espectador emancipado* (2010):

La escena y la performance teatrales se convierten así en una mediación evanescente entre el mal del espectáculo y la virtud de la verdad teatral. Se propone enseñar a sus espectadores los medios para cesar de ser espectadores y convertirlos en agentes de una práctica colectiva. Según el paradigma brechtiano la mediación teatral los vuelve conscientes de la situación social que le da lugar y deseos de actuar para transformarla. Según la lógica de Artaud los hace salir de su posición de espectadores: en lugar de estar frente al espectador, se ven rodeados por la performance, llevados al interior del círculo de la acción que les devuelve la energía colectiva. En uno y otro caso, el teatro se da como una mediación tendida hacia su propia supresión... Es la lógica misma de la relación pedagógica: el papel atribuido allí al maestro. (15)

El teatro, según Ranciêre, se centra en el espectador, el cual debe ser un pensador crítico y luchar por una sociedad más justa e igualitaria. Podemos ver que el ámbito del teatro, al igual que el de la novela, cumple una función importante en cuanto a generar cambios en la sociedad.

En síntesis, la novela, la poesía (aunque no ha sido mencionada en esta tesis) y especialmente el teatro deberían estar centrados, tal como ha ocurrido en distintos momentos de la historia, en develar una realidad social, la que muchas veces opera bajo la discriminación y la violencia. Las propuestas literarias de estas artes tienen la responsabilidad de apelar a un lector y espectador para que sea un agente de cambio y de transformación del mundo en aras de sociedades más justas e igualitarias. Así lo hace ver Juan Villegas (1997), al señalar que “los discursos teatrales discrepantes son aquellos que no coinciden con los códigos ideológicos, culturales o estéticos hegemónicos” (11); Rincón (1978), al señalar que “el teatro de los años cincuenta sería el más representativo, ya que está ligado a la lucha de las clases sociales” (92); Boal (2010), al plantear que “el teatro no es solo un evento, es forma de vida que se traduce en transformar la sociedad en la que se está inserto” (33). Ranciêre (2010), quien señala que “la mediación teatral debe generar en el espectador el deseo de transformar la sociedad en la que se vive” (15). Podemos agregar además que los grupos literarios hegemónicos cumplen lo establecido por los grupos de poder de turno, quienes a través el tiempo han procurado que no se develen verdades tales como: la explotación, la negación de la alteridad latinoamericana; lo que remite a una invisibilización del otro que muchas veces está relacionada con la falta de tolerancia hacia la diferencia. Ahora bien, ¿qué grupos sociales de Latinoamérica recuerdan la alteridad? Aparentemente, el cholo y la chola bolivianos. Al respecto Gunnar Mendoza (1992) en su texto *Introducción a los estudios de la chola en Bolivia* señala

Como archivista e historiográfico de la historia social boliviana, hago referencias de lo hallado en el Archivo y Biblioteca Nacional de Bolivia (ABNB), que versa en particular sobre la identidad histórica e historiográfica del cholo... el 16 de abril de 1540, fecha que puede y debe considerarse como la inauguración del en adelante ininterrumpido mestizaje de los indios no solo con españoles sino que con otras etnias advenedizas una vez que entre los españoles, aunque en número

esporádico, venían otros europeos, y también africanos (negros). La entrada de los españoles hacia Chuquisaca en 1538-1540 significó además el establecimiento de núcleos de colonización en las áreas donde finalmente se fundaron La Paz, Cochabamba, y sobre todo Potosí, que a partir de 1545, confirió al mestizaje indio-europeo-africano impulso impetuoso y diversificado, extendiéndose luego a Santa Cruz, Tarija y la totalidad del territorio en que progresaba la conquista y el coloniaje. (9-12)

Este dato solo envía a la aparición del mestizaje entre españoles e indígenas. Pero existen, además, apreciaciones respecto de lo cholo. De este modo, éste, figura central de nuestra investigación, constituye un tipo humano fundamental de la compleja realidad etno-social boliviana, al que se le ha relacionado con lo imperfecto:

Creemos haber identificado hasta hoy la más antigua caracterización del mestizaje indio español con el nombre cholo encontrado en el Archivo y bibliotecas nacionales está documentado un pleito sobre la herencia de unas tierras esto ocurrió en Charcas. Asistieron a este pleito una tacha de testigos entre ellos: “el cholo”, de poco entendimiento, “se casó con una india, habla la lengua castellana con dificultad”, “le han visto sentarse con indios y comer y beber con ellos como persona que es de bajas costumbres”; el mismo “se siente por mestizo o cholo.” (Gunnar Mendoza, 1992: 9)

El cholo recibe adjetivaciones descalificadoras desde el siglo XVI, período desde el cual es considerado un ser de bajas costumbres, “de actitudes serviles, adulón, traidor, chismoso, politiquero” (Gunnar Mendoza, 1992:34). La literatura refiere al cholo como aquel que es descendiente del mulato. Los límites entre el término cholo y mestizo no son claros. Sonia Montecino (2010) plantea que el origen del término mestizo reside en un acto de violencia: hijo de dos culturas: occidentales y mujeres indígenas, de ahí su hibridez; señala además que Guamán Poma de Ayala reconoce lo mestizo como lo cholo, el origen de esta palabra remite “al quiltro, al cruce de un perro fino con uno corriente, es decir de un perro sin raza definida. El mestizo era hasta ese entonces impensable dentro del marco de las categorías precolombinas. Pero, también para las europeas” (48).

Desde la época colonial no existía una absoluta distinción entre ambos, sin embargo, cualquiera sea el término, lo que sí está claro es su absoluta descalificación tanto de los indígenas como de los españoles. El Inca Garcilaso de la Vega en *Los Comentarios Reales de los Incas* (1604) refiere al cholo como a un “perro (...) de los muy bellacos gozcones, infames”⁴ El cholo figura como el otro no humano, aquel que en su condición de inferioridad no tiene memoria ni pasado, una configuración semejante a la del perro callejero, el cholo no tiene lugar en una organización social ni en cualquier otro ámbito. Ahora bien, para Alcides Arguedas, en *Historia General de Bolivia*, este mestizaje fue por sobre todo nefasto:

del abrazo fecundante de estas dos razas de señores y esclavos nace la mestiza trayendo por herencia los rasgos característicos de ambas, pero mezclados en una amalgama estúpida a veces porque determina contradicciones en ese carácter que de pronto no se sabe de qué manera explicar, pues trae del ibero su belicosidad, su ensimismamiento, su orgullo y vanidad, su acentuado individualismo, su rimbombancia oratoria, su invencible nepotismo y del indio su

⁴ Como parte de la historia de los grupos sociales de Hispanoamérica que originaron las distintas mezclas, trataremos de descifrar algunos de los significados de los nombres que fueron impuestos en la clasificación de las castas más conocidas, aunque nunca "reconocidas" durante los trescientos años que dura la Colonia, desde la llegada de Cristóbal Colón hasta el establecimiento de las Repúblicas. Se cree que fue hasta el siglo XVIII, el siglo de la Ilustración, cuando se inventó la clasificación racial de las personas *mezcladas*. Y ya en esta primera clasificación aparecía una variedad de posibilidades infinitas. Y es que fue precisamente a principios del siglo XVIII cuando apareció en el arte la llamada "Pintura de Castas". Estas eran un conjunto de pinturas en las que se hacía presente la agrupación de gente de conforme a sus afinidades. En ellas se deja ver la vida de la sociedad novohispana, y se muestran a la clasificación racial y el ropaje que los distinguía, en algunas se puede ver el oficio que desempeñaban y el tipo de construcciones que habitaban. De esta complicada estructura social, de las cincuenta y tres castas más identificadas, tomamos aquellos detalles que en un principio sobresalían para darle nombre a los diferentes linajes. La mayoría de estos nombres fueron dados para hacer sobresalir que cierto grupo de personas comparte al menos un mismo rasgo característico, como, por ejemplo: por su parecido con ciertos animales La mnemotecnia de los nombres se presenta como una forma de discriminación social. Esta diferenciación podía ser, agraria, esclavista, servil, por otra parte, aparece como clasificación de lo cholo el término “gozcones” que proviene del término gozque: voz onomatopéyica: nombre que recibe el perro pequeño y que ladra mucho. Esta adjetivación entonces proviene por su parecido con ciertos animales. (45)

sumisión a los poderosos y fuertes, su falta de iniciativa, su pasividad ante los males, su inclinación a la mentira, el engaño y la hipocresía, su vanidad exasperada por motivos de pura apariencia y sin base de ningún gran ideal, su gregarismo, por último, y, como remate de todo, su tremenda deslealtad. (Alcides Arguedas, 1922:38-44)

Esta descripción del cholo nos permite reconocer a un escritor que presenta una absoluta aversión de lo cholo. Además, rechaza la hibridez, señalando que en ella está la reunión de los males de la humanidad. Un escritor que, en palabras de Todorov, niega rotundamente al otro. Así lo hace ver Sanjinés (2005)

Arguedas observó descarnadamente a la sociedad boliviana, señalando que la incurable enfermedad que acarrea la raza mestiza, explicaba la disfunción del todo social...Creía, además que las razas híbridas estaban caracterizadas por desbalances psicológicos y deficiencias morales, y que la Bolivia contemporánea estaba sufriendo las consecuencias de una raza mezclada. (35)

Así, los planteamientos descalificadores del historiador boliviano nos permiten comprender que su visión sobre lo cholo no ha cambiado desde lo que se conserva de la conquista. Ahora bien, citando nuevamente a Alcides Arguedas en su obra *Historia general de Bolivia* (1922), vemos de qué forma presenta sucesivas descalificaciones:

El cholo de las clases inferiores o desclasificadas, es holgazán, perezoso y con inclinaciones al vicio de la bebida...En el cholo leído y de sociedad estas predisposiciones innatas se manifiestan por la inclinación a vivir de una ocupación rentada por el Estado y haciendo gala de las cualidades, que se imagina poseer distinguiéndose sobre todo en su afán por alardear la cuna de nacimiento, El cholo de Bolivia y el Perú, el roto de Chile, el gaucho de la Argentina, etc., etc., son una casta de gentes híbridas sometidas ya a un lento proceso de selección, pero que todavía no han alcanzado a eliminar de sí las taras de su estirpe. (39-43)

Estas reiteradas citas sobre los pensamientos de Alcides Arguedas no solo son para reconocer su posición racista y clasista, sino además para señalar que estuvo de la mano con la elite que lideraba tanto en lo político como en lo económico en las primeras

décadas del siglo XX en Bolivia. Por otra parte, esta posición que se caracteriza por el menosprecio del otro nos lleva a preguntar la existencia de un modo distinto con respecto al cholo. Al respecto, Irma Lorini, en *El nacionalismo en Bolivia de la pre y posguerra del chaco*, (1919-1945), afirma que existe una realidad histórica que presenta actitudes paternalistas:

En 1900, bajo el gobierno de José Manuel Pando, surge la idea de educar al pueblo boliviano, especialmente al pueblo indígena para el trabajo en la industria. Luego, en 1909, bajo la vicepresidencia de Juan Misael Saracho, se establece el pensamiento de “nacionalizar a los bolivianos a costa de todo sacrificio, en una sólida educación moral, intelectual y física. En 1917, Claudio Sanjinés, advierte que la “castellanización del elemento indígena constituye una suprema necesidad para la unificación de la República.” (Lorini, 2006:129)

Estas ideas “liberales” de “encaminar” al pueblo boliviano no adquieren mayor fuerza, ya que se centran en un paternalismo que consiste en civilizar al cholo, lo que remite a la falta de reconocer la coexistencia de una identidad. De este modo, podemos ver que la distancia hacia lo cholo se evidencia fundamentalmente en escritores bolivianos de inicios del siglo XX, los cuales manifiestan la intención de idealizar la figura del indio, intensificando su desprecio al cholo, ya que no pueden entender su ambigüedad. Esta falta de comprensión está presente como ya lo habíamos referido en José María Arguedas, quien, en sus primeros textos, denuncia la vida miserable de los indios y por otra parte, es distante con respecto a los mestizos, a quienes siempre vio al servicio de los patrones. Sin embargo, descubre en ellos su resiliencia al habitar en espacios que le son ajenos. Así, José María Arguedas reivindica la figura del mestizo, lo que no sucedió con el ensayista e historiador boliviano, Alcides Arguedas, quien como ya como ya lo he señalado es categórico con la figura del cholo, ahora en su ensayo *Pueblo enfermo* (1979 [1909])

los mestizos o cholos tienden a ser parasitarios, políticamente son un peligro económico, nadie más que el cholo necesita de una educación moral, de una reflexión de costumbres, de una constante lección para formar el carácter y vigorizar la voluntad...la historia de este país, Bolivia es pues, la del cholo en sus diferentes encarnaciones: tienen amor por la ostentación, falta de valores morales, inclinación a la mentira, desprecio hacia el trabajo productivo, falta de racionalidad. (48- 49)

Lo mismo sucede en su novela *Raza de bronce* (1919); aquí uno de los personajes es el cholo-mestizo, una figura que representa todo lo negativo, que reprime al indígena quien no tiene capacidad de alzarse ante los abusos. De este modo, esta obra denuncia el padecimiento del indio, haciendo explícita la actitud del terrateniente (el cholo Troche).

Según Marcela Naciff (2008), en *Raza de bronce* se ridiculiza la figura del cholo:

Agiali y Wata-Wara se disfrazan “lamentablemente” de cholos para su boda. En esta línea, el personaje que es vapuleado a lo largo de toda la novela es Troche, el cholo terrateniente de la hacienda. La actitud de este personaje es deplorable y en ningún momento se nos muestra algún rasgo positivo: viola a las indias más bellas, es despiadado con la indiada, no revela ningún rasgo de compasión por el ser humano. (42)

Este escritor solo da cuenta de una posición reaccionaria, así lo hemos visto en sus obras *Historia General de Bolivia*, *Pueblo enfermo* y *Raza de bronce*. Cabe señalar que además que fue fuente de inspiración de escritores posteriores, quienes se abocaron a desterrar al cholo del imaginario simbólico (la ciudad), exiliándolo a tierras donde su protagonismo solo se traduce en actitudes dicotómicas e individualistas. Ahora bien, ¿por qué existe el interés de excluir al cholo sobre todo en el ámbito de la literatura? Antes de responder esta pregunta debemos recordar que este afán de privilegiar a ciertos grupos sociales se debe, según Cornejo Polar, al dominio de determinados grupos, que “en su ambición propiciarán que las propuestas literarias den cuenta de referentes totalmente alejados de una realidad opresora” (23). Al respecto, Soruco Sologuren en *Teatro Popular, en Bolivia la afirmación de la identidad chola a través de la metáfora de la hija*

pródiga, señala que el cholo comienza a figurar en la escena económica boliviana a fines del siglo XIX:

La desarticulación de las comunidades indígenas desde 1875 en la que los mestizos se benefician de la venta de tierras comunitarias, etc., son situaciones que potencian la acumulación económica de los mestizos y cholos. Esta incómoda presencia chola en las ciudades, especialmente en La Paz, es ya visible para el siglo XX, situación que hace que la literatura criolla desarrolle un discurso “anticholo” entre 1900 y 1930... En este sentido el discurso nacionalista debía integrarlos a su proyecto: fuerza económica y exclusión cultural. (Soruco Sologuren, 2005:42-43)

Los grupos hegemónicos no aceptan su presencia en la ciudad, ya que significa un peligro, especialmente a su liderazgo económico. Por ello, proponen un discurso que aminore la autonomía chola; tarea que no fue fácil, ya que su despliegue económico y social en el siglo XIX es evidente. Al respecto, Soruco Sologuren en su texto *La ciudad de los cholos mestizaje y colonialidad en Bolivia en los siglos XIX y XX* (2011), agrega que el siglo XIX

generó un periodo de “caos” político-identificado como “caudillismo”-y débiles elites regionales que no articularon un proyecto nacional ni un rígido discurso racial; aspectos que brindaron posibilidades de emergencia económica y social sin precedentes para los mestizos. De tal manera el siglo XIX (hasta 1880) fue un periodo de ruptura más que continuidad de las condiciones coloniales de poder para los mestizos y cholos. (36)

Es así que la elite letrada se hizo cargo de este quiebre, el que ocurre aproximadamente a partir de 1875. La posibilidad que el cholo adquiriera autonomía económica era impensable sobre todo para aquellos que sostenían que debía ser borrado de la memoria. Sologuren (2011) señala que, “entre 1861 y 1901, surge una literatura antimestiza y antichola. Lo que se hizo visible a través de la prosa y el drama para enseñar patriotismo” (36). Los criollos bajo su afán de mantener su poderío, según Sologuren, “se declaran representantes de la lucha independentista y, por tanto, herederos

del monopolio público de la nueva república, silenciando a los otros, especialmente a los mestizos” (2011: 36). La elite letrada hizo uso del género teatral, ya que a través de él se podía inculcar aspectos pedagógicos, tales como: “el patriotismo criollo”.

Así, en este periodo (fines del siglo XIX), la literatura estuvo basada en dar protagonismo al criollo. No obstante, los cholos se dieron a conocer de otra manera: *la fotografía*.⁵ Según Soruco Sologuren, este arte era la evidencia de su vestimenta lo que es parte de su identidad que se hace visible en la ciudad y no en el campo. Por tanto, su negación era imposible.

En ella se apreciaban imágenes que delataban una “elite chola”, modelo para los nuevos migrantes. Así, queda en cuestión que el paso del indígena al mundo criollo fuese a través de una rápida homogenización. La presencia de esta burguesía chola, marca pautas de ascenso social y códigos culturales de pertenencia que, aunque buscan alejarse de su origen indígena, no se mimetizan completamente con la casta criolla” (Soruco Sologuren, 2011:114).

Esta presencia visualizada en la vestimenta permite comprender que los avatares de la elite criolla se ven reducidos, ya que, si bien las fotografías revelan a un grupo minoritario de cholos, de igual modo éstas procuran mantener aspectos de sus orígenes,

⁵ Soruco Sologuren (2011) plantea, “De las fotografías cholos existentes en esta colección y otras presentadas por Paredes y Romero, las más comunes son las de una mujer, en plano entero o primer plano, luciendo trajes elegantes compuestos de polleras abultadas, botines, blusas con encaje, mantillas y joyas, además el peinado tiene una raya a la mitad y dos trenzas que caen a sus espaldas. Como se observa, se está ante una lógica cultural, mientras las normas de decencia victorianas obligan a un mayor recato y austeridad en las mujeres criollas, las cholos exhiben su riqueza y feminidad abiertamente (figs.13-16). Las cholos de estas fotografías llevan joyas y ropas llamativas (aretes grandes, anillos en casi todos los dedos, polleras de terciopelo y seda) y muchas aparecen mirando directamente a la cámara, como enfrentando al fotógrafo y al espectador, actitud que no es adecuada en las imágenes criollas. A veces también las mantillas, típicas de su vestimenta, pero acomodadas en una asilla. La presencia de la mantilla es indicadora de la fecha de la imagen, pues al parecer las más tardías (1930 y 1940) muestran la moda de colgarse la manta como parte del ajuar de estas mujeres... No siempre aparecen solas o en grupos de mujeres, sino con sus esposos e hijos, en ellas la única que porta los símbolos visuales característicos de los cholos son las esposas o madres, ni hombres ni niños(as) llevan algún atuendo que los identifique como cholos (119-120).

dando cuenta de su hibridez. De este modo, el afán de homogenización del criollo nuevamente no presenta efectos en el cholo.

A principios del siglo XX, la figuración negativa respecto de lo cholo se mantiene. El líder de ello es Alcides Arguedas, quien propone una literatura que explicita el repudio a la mezcla entre cholos y criollos, “el problema de los cholos” [según Alcides Arguedas se debe] a su acumulación económica, ascenso social y alianzas familiares (matrimonios exogámicos) [ellos son] una amenaza para la sobrevivencia de los criollos como casta “no contaminada.” (Soruco Sologuren, 2011:130).

Así, la “casta pura” impulsa en los inicios del siglo XX un discurso en contra de ellos que se traduce de un modo u otro en discursos excluyentes. La literatura influenciada por la elite, insistirá explícitamente en su descalificación o bien de forma indirecta. Así, Franz Tamayo en *Pedagogía Nacional* presenta un proyecto menos invasivo, con respecto a la identidad del mestizo. Javier Sanjinés (2005) señala al respecto,

el mestizo de Tamayo representa una metáfora nacional del cuerpo humano, donde la energía preexistente de la tierra se entrelaza con la inteligencia occidental. De tal manera, este cuerpo mestizo está construido por los músculos/materia del indio (energía y fuerza de trabajo) y la cabeza/mente del blanco. (56)

Irma Lorini en su obra *El nacionalismo de la pre y pos guerra del Chaco (1910-1915)*, en coherencia a lo señalado por Javier Sanjinés advierte que Franz Tamayo mantuvo la idea de educar al cholo, ya que, al transformarse en un mestizo letrado, podría participar de un proyecto económico en Bolivia. Ejemplo de ello, en su obra *Pedagogía nacional (1975[1910])* donde propone un estilo de enseñanza para que pueda aprender

mejor, esto es “una pedagogía disciplinaria, regimentativa” (133). Al respecto, Javier Sanjinés, en *El espejismo del mestizaje* (2005), afirma:

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

La apuesta de Tamayo por el mestizo ideal se sostiene en una mezcla donde superpone a la herencia occidental y aminora a la herencia indígena como aquéllos que no piensan. De esta forma su postulado al igual que el de Alcides Arguedas es por sobre todo racista y descalificador, ya que al mestizo letrado se le liga a las pautas culturales occidentales; y a los cholos, a los sectores indígenas urbanos desfavorecidos, por cierto que solo tienen fuerza, pero no inteligencia. Por ende, el discurso de Tamayo sostenido en su texto *Creación de la pedagogía nacional* (1910), se hace funcional a las necesidades de una elite, que definitivamente niega la cultura del otro y niega a la vez, el ascenso social, económico y político de los cholos y cholas.

La posibilidad de Tamayo de superar el pesimismo arguediano se debe a que este autor hace una sutil diferencia entre el mestizo-letrado y el cholo-bárbaro; si bien Tamayo coincide en que no hay posibilidad de redención para el cholo, apuesta su proyecto a la transformación (asimilación) del indígena, a través de la pedagogía, en un mestizo capaz de conducir la futura nación. (Soruco Sologuren, 2011:132)

Por esto, la literatura de principios del siglo XX genera una diferencia entre el cholo y el mestizo letrado, distancia que será el soporte en la constitución de un discurso

sobre el mestizaje en Bolivia. Soruco Sologuren (2011) señala, “el protagonismo mestizo se siente con mayor fuerza a partir de la derrota de la Guerra del Chaco” (131). En este periodo se propone un discurso literario que proclama la educación del mestizo (no obstante, esta educación será por sobre todo desigualitaria), lo que veremos más adelante a través de las palabras de Raúl Ruiz). Así podemos concluir que el mestizo en Bolivia es aquel que acepta la transformación y se reconoce como el mestizo letrado. Y el cholo, por su parte, es reconocido como aquel que coexiste con su identidad, lo que para los grupos excluyentes es el cholo incivilizado.

Ahora bien, en el ámbito literario, ¿existen producciones literarias que refieran al cholo en Bolivia en el siglo XX o a mediados?; y si las hay, ¿de qué forma se propone su protagonismo?

El dramaturgo boliviano Antonio Díaz Villamil en su novela *La Niña de sus ojos*, señala que la felicidad de la hija chola reside en unirse a un proyecto nacional letrado que se basa en la homogenización. Es por ello que su madre que es alcohólica y que sólo “la avergüenza”; debe desaparecer. Esta novela da cuenta de un desenlace donde la hija se casa con el intelectual, aquél que presenta ideas de transformación, rescatándola de “su condición”. El novelista y dramaturgo Díaz Villamil es destacado por los críticos de su época, ejemplo de ello Fernando Diez de Medina en su texto *Literatura boliviana* (1981), quien destaca el desenlace de la obra (la criollización de la hija chola) y omite la eliminación de la madre chola; la cual no vuelve a aparecer en escena, tampoco permanece en el recuerdo. Su hija, por su parte, se interna en el campo con el esposo criollo que trae consigo los saberes de Europa. El fin de ambos es educar a los indígenas que habitan en estos lares. De esta forma, Díaz Villamil cumple con lo estipulado por

Franz Tamayo (instruir a los mestizos). Al respecto, Soruco Sologuren (2011) señala, “Tamayo constituye la ruptura con el discurso del antimestizaje, pues da “solución” al pueblo enfermo de Arguedas: integrar al indígena a la nación mestiza: narrar a la chola como madre simbólica de la nación” (132). A nuestro modo de ver, lo cierto es que esta novela refiere al orden ansiado por los grupos de poder, ya que se acoge al proyecto literario de homogenización basado en la eliminación de origen cholo y en un proyecto pedagógico occidental: la homogenización del mestizo.

En *La niña de sus ojos*, Domy representa el mestizo ideal de Tamayo, quien tiene la inteligencia de los criollos (su educación y espíritu cultivado) pero es moralmente superior (herencia de la raza india): de tal manera, Domy está destinada a guiar la nación. Pero, la recreación de esta mestiza en su hogar cholo también representa la tipología racial de Arguedas, el cholo-de origen aymara-bárbaro y la necesidad de mezcla racial con predominancia de sangre criolla para evitar la degeneración del cuerpo social. (Soruco Sologuren, 2011:181)

Antonio Díaz Villamil en *La niña de sus ojos*, no da cuenta de una identidad basada en una comunidad colectiva, borra el origen cholo y se instala una identidad apoyada en la instrucción y en el matrimonio heterogéneo. Lo que, según Doris Sommer, “es característica del romance histórico, como búsqueda de la unión que signifique la consolidación de un proyecto nacional” (1993: 46). La propuesta literaria del novelista no solo implica la asimilación del indígena, lo que implica la instrucción de parte de Domy quien a su vez se ha convertido en una mestiza acriollada; sino además la negación de lo cholo. Por ello, podemos decir además que la narrativa de Díaz Villamil es cercana a los postulados de Tamayo en cuanto a la mestiza letrada y de igual forma es coherente con el planteamiento de Alcides Arguedas, ya que la madre chola queda excluida en “su brutalidad”. Es necesario agregar que Díaz Villamil supo proponer una temática chola a través del ámbito narrativo donde caricaturiza los males de la madre.

Esta exclusión de lo cholo a través de su barbarización es otro indicio que me hace pensar que Díaz Villamil decidió publicar su obra como novela y no teatro, sino ¿cómo dirigir este discurso de lo “cholo grotesco” a un público popular que seguramente se identificará con la familia chola que Domy detesta? (Soruco Sologuren, 2005:30)

En la época en la que escribe el novelista (mediados del siglo XX) el receptor es mayoritariamente popular, ya que es el periodo de mayor emigración del campo a la ciudad, de igual forma esta población, en su mayoría no sabe leer ni escribir. Al respecto Raúl Ruiz en su obra *Bolivia El Prometeo de los Andes* (1999), advierte que a fines de los años veinte, solo “tres familias (Patiño, Hochschild y Aramayo) tienen el poder económico, mientras que el resto de la población vive en la absoluta miseria” (22). Esta carencia se acentúa en el periodo que comprende la guerra del Chaco (guerra fratricida entre bolivianos y paraguayos que tiene sus inicios el año 1932); producto de ello

Desangra a un pueblo, ahonda la miseria y el hambre, lleva a la orfandad y el luto a miles de hogares y provoca, asimismo, el abandono de los campos. Los emigrantes en su mayoría semialfabetos llevarán a sus hijos a establecimientos escolares donde permanecen hacinados, constituyen verdaderas incubadoras de enfermedades, un ejemplo de cifras: 2807 maestros y 49393 alumnos. Los hijos de la clase obreras económicamente restringida, acuden a las escuelas fiscales; en tanto que la burguesía lleva a sus hijos a escuelas privadas, si de algún modo un hijo de cholo se educa en este último, la discriminación será mayor (Ruiz, 1999:23).

Este contexto advertido por Ruiz nos permite comprender que la mayor parte de la población no es atingente al receptor que acusa la elite letrada. Estos últimos escriben a un público escogido dándoles a conocer la novela, el cuento o el teatro selecto. Aquí el protagonista es el mestizo, aquel que acepta la educación y la transformación de parte del criollo, “un mestizaje que se presenta como la solución nacional; supeditado a las condiciones del proyecto hegemónico” (Soruco Sologuren, 2011: 132). Los grupos hegemónicos manifiestan un absoluto desinterés de incluir al cholo a proyectos económicos, menos proyectos que remitan a lo cultural. Por otra parte, sí está la idea de

transformarlos en mestizos acriollados, de esta forma entendemos que la propuesta literaria de Díaz Villamil, va absolutamente de la mano con ellos.

Entonces, la interrogante que surge es: ¿existen producciones literarias, especialmente en el ámbito del teatro que den cuenta de identidades de ascendencia indígena y española, especialmente del cholo?

A partir de 1940 la literatura boliviana comienza poco a poco a proponer otra mirada respecto de la alteridad latinoamericana. Se trata de obras en las que los personajes transitan desde el campo a la ciudad, manteniendo sus costumbres o negociando sus saberes. De ahí que se visualice en ellos procesos contradictorios y ambiguos, ya que constantemente pactan sus saberes para lograr coexistir. Esta presencia, por otra parte ha perturbado a los grupos hegemónicos que han intentado encasillarlos sin lograrlo.

Las autoridades coloniales siempre se sintieron impotentes sin poder clasificar a estos sujetos intermedios (ni indios ni españoles) que crecían en número en las ciudades y pueblos e interrumpían el ingreso fiscal del tributo indígena; de ahí las definiciones de indio forastero, agregado, yanacona y mestizo. La misma perturbación se siente en el periodo liberal republicano: los cholos rompen la relación del sujeto criollo y el indígena. (Soruco Sologuren, 2011:231)

El problema para estos grupos hegemónicos es que se ven enfrentados y un grupo social que no se puede individualizar, ya que son identidades que reúnen sus memorias culturales, dando cuenta de una fuerza colectiva. Una identidad chola que mezcla sus saberes lo que les permite ascender económicamente, generando un quiebre, como ya lo hemos señalado, en aquellos que han tenido el monopolio de la economía.

El crecimiento de la población chola da cuenta de diversas funciones y su forma de habitar remite a procesos de hibridación, “hablan quechua o aymara, pero también

castellano; vive en las ciudades, pero no rompe sus relaciones con el campo, sino que “invierte” en ellas para precisamente articular ambos espacios” (Soruco Sologuren, 2011:231). Este caminar entre el campo y la ciudad, les permite adquirir autonomía y emancipación.

Ahora bien, como ya lo hemos advertido, los grupos de poder buscarán que se refiera al cholo de forma dicotómica para mantenerlos al margen. Así, la elite letrada, entre ellos los escritores Alcides Arguedas y Franz Tamayo (los que influyen principalmente en Díaz Villamil); tendrán la misión de transformar al cholo, ya sea a través de una “educación regimentativa” (Tamayo, 1910), o de excluir “las taras de su estirpe de gente híbrida” (Alcides Arguedas, 1909). Todas estas estrategias de poder serán para dar cuenta de un “mestizo- letrado” o en sus efectos de un “cholo-bárbaro”, lo que según Martín Lienhard es evidencia del predominio de una “lógica del colonizador para subordinar al otro” (2003: 93). Sin embargo, pese a este afán de sometimiento, el cholo habita en la ciudad “y se sabe excluido pese a los turnos que parecen integrarlos” (Soruco Sologuren, 2005:37).

De este modo, en los años cuarenta aparece una puesta en escena que refiere a personajes hijos e hijas de chola que anhelan pertenecer a las sociedades criollas y para ello negarán a su madre. No obstante, ante esta falta, existe un plan solidario de parte de personajes que defienden una comunión colectiva (aquí adquiere protagonismo el heredero piadoso).

Esta producción literaria de mediados del siglo XX se reconoce como teatro popular, aquel que en Bolivia pone en escena una identidad híbrida, la cual es disidente

respecto de los proyectos literarios hegemónicos de mediados del siglo XX (quienes proponen el género teatral, pero como un medio para fortalecer al criollo). El teatro popular denuncia una sociedad que opera bajo la injusticia con el objetivo de lograr en el lector y espectador el deseo de cambio. Al respecto, Jérôme Stéphan, en su obra *Tres teatros de vanguardias Meyerhold- Fassbinder- Griffero* (2011), señala

El teatro popular es un teatro político en un doble sentido, es político en tanto se quiere autónomo y desea elaborar “su propia política”, como lo explica Ramón Griffero y, además, es político en tanto contribuye a los grandes debates de la actualidad, negándose a las ideas de su tiempo sobre las clases políticas y a sus dudosos funcionarios... El teatro popular aboga a favor del pueblo y propone un “teatro elitista para todos” El teatro popular puede influenciar al pueblo, transformar sus representaciones y cambiar la sociedad.” (9 y 10)

Este teatro dará protagonismo a aquellos que han tenido que resistir los embates del criollo. Una propuesta literaria que refiere a una realidad histórica (la invisibilización de la alteridad latinoamericana) y no a temas universales. El teatro popular, según Soruco Sologuren (2005), surge como contra respuesta, ya que “se opone a los intereses de los intelectuales de la época moderna [...] era al mismo tiempo una rebeldía al molde del teatro nacional del pasado”. (12). El teatro popular que surge a mediados del siglo XX ya no refiere a un protagonismo europeo o norteamericano, sino a un protagonismo boliviano, figurado principalmente en el cholo y la chola. Este tipo de teatro tendrá como destinatario un público masivo y procurará generar cambios en ellos. Esta propuesta dramática no será bien visto por la elite, la que de una u otra manera buscará resaltar obras de temática foránea. Así, el Teatro Experimental Universitario (TEU) de La Paz, “presentó obras de Casona, Pirandello, Ibsen, Camus, O’Neill, etc., con grandes elogios de la prensa boliviana” (Soruco Sologuren, 2011:23). Sin embargo, el éxito en las páginas

culturales se contrasta con la indiferencia del público. Raúl Rivadeneira, integrante del Teatro Experimental Universitario, se quejaba amargamente de ello

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

La prensa de mediados del siglo XX al igual que la literatura de la elite letrada está fuertemente ligada a los dictámenes de los grupos hegemónicos es por eso que se contrapone con un público, mayoritariamente popular. Ahora, ¿por qué el rechazo categórico de parte de la elite letrada hacia el teatro popular? ¿Es solo porque refiere a temas como la delincuencia, el hacinamiento de sectores sociales (especialmente del cholo y de la chola), el alcoholismo? o ¿existe otra razón?

La crítica hegemónica señala que lo vulgar está presente en obras pertenecientes al teatro popular, sostiene que el pueblo no ha cultivado la “educación y la belleza” que se requiere para apreciar el “teatro escogido”. Es decir, existe una limitación del género teatral en cuanto a que debe ser un arte apreciado por un grupo selecto. Sin embargo, contrario a esta idea, el teatro popular que se propone a mediados del siglo XX es escuchado en forma masiva incluso en los años 90, “la gente continúa asistiendo a las funciones y la crítica colonialista sigue excluyendo este tipo de teatro donde la colectividad chola se hace presente” (Soruco 2005: 14). Este debate se inscribe, además, en la antigua polémica entre creadores y críticos teatrales. Según Josette Féral en *Acerca de la teatralidad* (2003) “esta resistencia es el resultado de ciertos prejuicios más que de la naturaleza misma del proceso de pensamiento que abarca los discursos teórico y

práctico” (81). En el caso del teatro popular, esta tensión tiene, además, una fuerte razón política hegemónica, la que influye directamente en la crítica teatral.

Si la crítica literaria solo observa decadencia y frustración en la literatura de la revolución, se debe a que su búsqueda se ha restringido a la literatura consagrada por el canon. Por otra parte, la principal consecuencia de delimitar el análisis ideológico de la nación a su espacio letrado (novelas y teatro escogido) es reproducir una visión unidimensional del nacionalismo de esta etapa: la visión hegemónica estatal. (18)

La crítica literaria de la época presenta un discurso apegado al poder cultural dominante hegemónico⁶, dando importancia al teatro culto que, de una u otra forma, es ideológicamente utilitario a la proclamación de códigos ideológico-culturales. El teatro popular es marginado, ya que presenta un discurso teatral que difiere del imaginario social del círculo letrado. Marginado en el sentido en que lo define Radrigán, “que no es parte activa del sistema social establecido, compacto, sólido” (1976:4). En este aspecto, es un teatro afín a los discursos críticos marginales. Juan Villegas (1997) afirma que “coexistiendo con los discursos hegemónicos, se ve considerado por estos como de menor valor, carente de relevancia, o no legitimado dentro de la conflictividad de sistemas culturales en un momento histórico” (109).

⁶ Juan Villegas (1997) *Para un modelo de historia del teatro* lo define como: tipo de discurso crítico que corresponde a la práctica del poder cultural dominante dentro de una formación social. El emisor se sustenta en el sistema de valores, los códigos culturales e ideológicos del grupo cultural dominante, el que no es necesariamente en el caso del discurso crítico sobre el teatro el grupo político o económico dominante. El emisor del discurso y el destinatario tienden a pertenecer a los sectores medios o urbanos cultos. Por lo tanto, el desplazamiento de los mismos proviene de las variantes de intereses de estos sectores. En el plano de los discursos críticos sobre el teatro en América Latina y España, por ejemplo, ha predominado un discurso crítico teórico fundado en los llamados grandes teóricos de Occidente, desde Aristóteles hasta nuestros días, lo que ha impuesto un discurso sustentado en los códigos estéticos y culturales de los llamados sectores urbanos cultos, de orientación europeizante“(103).

Entonces, lo cierto es que el teatro popular no es valorado por la prensa y la elite letrada no solo porque no refiera a temas universales o porque refiera a temas “vulgares” (como la delincuencia, la prostitución, el alcoholismo), sino porque en su propuesta literaria, el protagonismo es cedido a una identidad chola que pese a los prejuicios, coexiste a través de lazos familiares. Dando cuenta de un sentido de pertenencia colectiva, lo que es contrario al individualismo que han fomentado los grupos de poder de turno a través del tiempo.

El teatro popular propone una temática chola que resiste al criollo (quien se ve amenazado no solo en lo económico, sino en lo cultural y en lo político). Así no solo la literatura canonizada los invisibiliza, sino además el estado oficial.

Ahora bien, en el teatro popular convergen diversos personajes, entre ellos: la chola que defiende su identidad, la hija de chola que esconde su origen, el cholo piadoso, el criollo que aparenta y el mestizo letrado figurado en el personaje “el bobo”. Este último utiliza un lenguaje y expresiones corporales hiperbolizadas. Esta exageración tiene como propósito generar la risa en el espectador. Los personajes que convergen, en palabras de Soruco Sologuren, “de ninguna manera tienen como objetivo descalificar la cultura nacional, sino advertir sobre los peligros que surgen al aceptar la transformación propuesta por el estado” (221). El personaje “bobo” en el teatro popular boliviano figura al mestizo que propone Tamayo, pero no como aquel que acepta la educación regimentativa sino como aquel que niega a su madre chola, el que acepta con pasividad lo impuesto por el Estado y además es presumido ante los demás cholos. Este personaje puede aparecer en escena como, “un tinterillo oportunista y a veces padrino de los cholos, que pese a negar su origen (con un lenguaje grandilocuente y el énfasis en sus títulos

académicos), no puede esconder lo que es, un “cholo” aprovechador. (Soruco Sologuren, 2011: 221)

Ahora, cabe preguntarnos si este carácter hiperbólico de gestos, el uso de la risa (figurado como ya lo hemos dicho en el “bobo”) y el uso de la apelación a los lazos familiares presente en el teatro popular, ¿es común a otro género teatral?

En respuesta a ello, el melodrama es un género teatral favorito por los sectores populares; al respecto García Canclini (2010) se pregunta por qué es tan reconocido en diversos medios (el tango, los boleros, la telenovela, la nota roja, el cine masivo). De igual modo se pregunta por qué estremece y genera diversas emociones en el espectador. Ahora bien, la respuesta la halla en Martín Barbero, el cual señala que el melodrama

es el drama del reconocimiento y la lucha por hacerse reconocer, la necesidad de recurrir a las múltiples formas de sociabilidad primordial (el parentesco, la solidaridad vecinal, la amistad) ante el fracaso de las vías oficiales de institucionalización de lo social, incapaces de asumir la densidad de las culturas populares. (García, 2010:257, 258)

El melodrama al igual que el teatro popular surge como contra respuesta a los intereses de los intelectuales y de los grupos hegemónicos quienes no son capaces de reconocer otros modos de expresión. Ahora bien, sobre el melodrama se ha escrito mucho, entre algunos aspectos, que refiere a la cotidianidad de sectores sociales. Según Claudio Salinas Muñoz (2010), el melodrama da voz a los sectores populares y se devela

según Martín Barbero, sentimentalmente, afectivamente por medio de historias de amor y desencuentros, engaños y traiciones, pasiones y excesos de todo tipo, moviliza un conjunto de experiencias hechas de una materialidad particular: las escenas de la vida misma, de la vida cotidiana, espacio en el que habita el sentido común de una sociedad. (114)

Brooks y Reguillo agregan que de estas relaciones cotidianas “surge un aprendizaje que se desprende casi siempre de relaciones familiares, apelando a

fidelidades primordiales presentes en las relaciones de parentesco” (2000:45). Estos lazos familiares se pueden apreciar nítidamente en el ámbito económico, ejemplo Bolivia, especialmente los comerciantes de aymara. Al respecto, el antropólogo Nico Tassi, en el artículo *El desborde popular en Bolivia* (2012) señala, “ellos se han transformado, en las últimas décadas, en uno de los sectores económicos emergentes que están desplazando a las elites tradicionales en Bolivia. Su auge se asienta [principalmente] en las propias prácticas económicas, sociales y festivas locales, que dan cuenta del denso mundo de economías familiares y redes de compadrazgos en los Andes” (93). El melodrama al igual que el teatro popular apela a los lazos familiares para consolidar una identidad. Otra característica del melodrama según Jesús Martín Barbero (1987), es que existe “una estructura central que articula cuatro sentimientos básicos: el miedo (o los miedos), el entusiasmo, la lástima y la risa [las cuales] serán personificadas por cuatro tipos de personajes: el traidor, el justiciero, el ahijado, el hijo cholo prudente, la víctima y el bobo. (87). Por ello un tercer rasgo que es común al teatro popular, dice relación con el protagonismo del “bobo”. Otro aspecto del melodrama señala Martín Barbero (1987) es que “está facultado para aparecer en la representación de un modo diverso y contradictorio, ya que es el relato sobre la cotidianeidad del otro” (23). De este modo, la similitud con el teatro popular dice relación con la puesta en escena de un sector social heterogéneo.

Peter Brooks en *The melodramatic imagination* (1976), señala

uno está tentado a especular que los diferentes tipos de drama tienen sus correspondientes privaciones de sentido: para la tragedia, ceguera, ya que la tragedia trata sobre la visión interior y la iluminación; para la comedia, la sordera, ya que la comedia está relacionada con problemas de comunicación,

malentendidos y sus consecuencias; y para el melodrama, la mudez, ya que el melodrama trata de la expresión. (56)

El melodrama hace uso del exceso gestual que constituye el intento expresivo de lo que Brooks (1976) llama “el “texto de lo mudo”: “dispositivos como la pantomima, los retablos escénicos y el espectáculo llegan a alcanzar lo que no puede ser generado a partir del código del lenguaje escrito o hablado” (68). Así, la mudez presente en un personaje será una forma de hiperbolizar su expresión, por tanto, de igual modo es común al teatro popular.

Ahora, la interrogante que surge es ¿existe una característica del melodrama que lo hace distinto del teatro popular? Al respecto, María Nieves Rodríguez Ledezma en su texto *El melodrama victoriano* (2012), reconoce una estructura narrativa en el melodrama que puede referir a “una situación feliz que luego se ve interrumpida por actuaciones de felonía o carencias... Esto da inicio a situaciones de conflicto. Luego está la partida y aventura del protagonista activo y pasivo [luego] restauración de la felicidad inicial o final feliz” (22). Ahora bien, el conflicto en el teatro popular es develado en las primeras escenas, por esto difiere del melodrama

En conclusión, el teatro popular y el género melodramático son producciones literarias afines en cuanto implican la puesta en escena de la cotidianeidad de sectores que dan cuenta de una identidad heterogénea, excluidos por grupos hegemónicos; los personajes protagónicos comprenden que su emergencia y resistencia se basa en la pertenencia entre ellos y la consolidación de lazos familiares, de este modo se da cuenta de un final feliz, además los personajes presentan estados de mudez. Esto implica que al no decir nada o referir monosílabos centran la atención del lector y espectador, lo mismo

sucede con la exageración de sus expresiones corporales, lo que Peter Brooks (1976) define como “un procedimiento utilizado por el melodrama para generar mayor emotividad en el receptor” (45). Por otra parte, según la definición de Ledezma sobre melodrama, podemos concluir que el teatro popular difiere, ya que este último no presenta una escena inicial que dé cuenta de estados de felicidad.

Ahora, toda obra dramática ya sea de carácter popular o melodramático da cuenta de una secuencia de acciones las cuales son el resultado de la relación entre: personajes, espacio, tiempo y público. Según García Barrientos en *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método* (1992), señala que la acción dramática podría definirse como “lo que ocurre entre unos personajes en un espacio y durante un tiempo ante un público...” (45).

Los personajes presentes en una obra son dramáticos en cuanto son “la encarnación del personaje ficticio en la persona escénica, esto es, un actor representando un papel...El dramático es un personaje de ficción representado por un actor (García Barrientos, 1992: 182- 185).

El personaje es el pilar de una obra dramática, ya que a través de sus diálogos se despliega la acción, “uno de los componentes fundamentales del discurso teatral es la relación locutor/alocutor, esto es, la estructura del diálogo, sin la cual, a nuestro modo de ver, no hay teatro como discurso” (Fernando de Toro, 2008: 37). Así, los personajes presentes en una obra dramática cumplen un rol fundamental para conocer la historia tratada. Por otra parte, podríamos decir que el discurso de una obra dramática implica el

texto de los personajes, ya sea verbal y no verbal. Además, todo lo que refiere al contexto, lo que, por lo general, está dado en el discurso del acotador.

García Barrientos sostiene que, en la obra literaria, “todo el mundo ficticio se sustenta en palabras escritas que se agrupan en dos clases complementarias del texto: el diálogo y las acotaciones, estas últimas muchas veces nos permiten conocer el espacio en el que los personajes se desenvuelven. El espacio, a su vez, permite la existencia de un personaje “dramático...y será dramático si entra en el espacio y no lo será si permanece fuera de él” (García Barrientos, 2012:145). La existencia del personaje en una obra dramática es gracias al espacio el que puede comprenderse como la primera entrada a una obra (la cual es reconocida en la voz del acotador). De esta manera, permite la existencia de “un personaje “dramático” lo que implica “figurar en el reparto y ser encarnado por un actor en la representación, sea este personaje visible, independiente de su importancia, de que hable o no hable o incluso de que haga algo o que simplemente esté allí...será dramático si entra en el espacio y no lo será si permanece fuera de él” (García Barrientos, 1992: 144-145).

Al respecto, Peter Szondi en *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico* (2011), plantea que

Toda obra posee un drama, la cual es una entidad absoluta. Para constituir una ligazón pura, o sea, de naturaleza dramática, tiene que verse despojado de cuanto le sea ajeno, no conoce nada fuera de sí mismo. En el drama se encuentra ausente el dramaturgo. No interviene, sino que hace cesión de la palabra. El drama es solo en su conjunto propiedad del autor, sin que esa relación constituya un elemento esencial en su condición” (74)

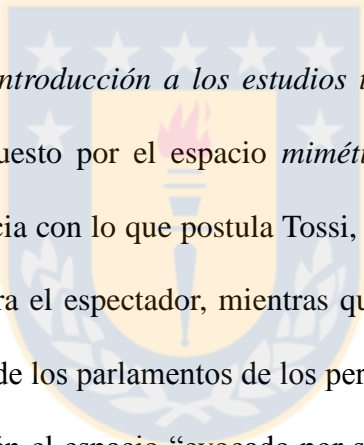
Así, el creador de la obra dramática transfiere la voz, la cual adquiere visibilidad a través de los diálogos de los personajes o del acotador, quienes solo logran dramaticidad y elocuencia cuando se presentan en un espacio. Por otra parte, estos espacios presentes en una obra dramática pueden ser reconocidos como.

El espacio diegético [aquel que refiere] al conjunto de los lugares ficticios que intervienen o aparecen (es aquel) listo para ser representado en un teatro. El espacio escénico [aquel] espacio real de la escenificación, el espacio teatral representante, con formas que varían según las diferentes épocas y culturas y plasmaciones concretas distintas en cada teatro (edificio) particular. El espacio dramático [aquel que refiere] a la relación entre los espacios de manera específicamente teatral de representar los espacios ficticios del argumento en los espacios reales disponibles para su escenificación (García Barrientos: 151-152).

Según, Patrice Pavis en *Diccionario del teatro dramaturgia, estética, semiología* (1984), el espacio se puede clasificar en, “dramático al cual se refiere el texto es a la vez el espacio abstracto que el lector o el espectador debe construir con su imaginación... El espacio escénico espacio real donde se mueven los actores, tanto si lo hace en el escenario como entre el público” (174).

Podemos decir, además, que el espacio dramático apela a la imaginación del lector, de ahí su existencia y su visibilidad. El espacio escénico por otra parte es concreto y adquiere utilidad y sentido cuando los objetos escénicos que lo constituyen son interpretados por el espectador. De igual modo, estos objetos pueden adquirir relevancia en el transcurso de la obra, de ahí que se requiera de un lector y espectador atento. Así, los tipos de espacios reconocidos por el autor son parecidos en cuanto a su clasificación a lo que señala McAuley; esto es que los espacios dan cuenta de tres dimensiones: real, imaginado y la mezcla de ambos. Al respecto, Mauricio Tossi en *Poéticas y formaciones teatrales en el noreste argentino: Tucumán, 1954-1976* (2011), de igual modo que los

escritores anteriores, reconoce el espacio diegético el cual define “como aquellos lugares ficticios que intervienen en la fábula” (371), por otra parte el espacio escenográfico el cual “es producto del texto espectacular” (371). Ahora bien, estos espacios son coincidentes en algunos aspectos, según los espacios definidos por García Barrientos. No obstante, existe para Tossi un espacio que él reconoce como lúdico aquel que refiere a “la relación entre los propios actores, o entre los espectadores e intérpretes, son los múltiples ámbitos constituidos por la palabra, el gesto, la acción de los juegos actorales, por los vínculos corporales proxémicos (fijo/móvil, lejos/cerca) o por su labor kinésica” (371-372).



Cristopher Balme en *Introducción a los estudios teatrales* (2013) señala que el espacio dramático está compuesto por el espacio *mimético* y el espacio *diegético*. El espacio mimético, en coherencia con lo que postula Tossi, refiere al espacio representado en escena y que es visible para el espectador, mientras que el espacio diegético sólo se describe o es aludido a través de los parlamentos de los personajes de la obra. “El espacio mimético puede incluir también el espacio “evocado por signos acústicos, como sonidos que provienen de fuera de escena, por ejemplo, aunque se relaciona principalmente con la escenografía y el diseño visual del espacio escénico” (Balme, 2013:104). De este modo el espacio mimético, no solo es representado, sino además requiere de la imaginación del lector y espectador.

Scolnicov (1987), plantea que “el espacio mimético puede incluir además el espacio evocado, esto sería la diferenciación entre “espacio percibido” (dramático) y “espacio concebido” (diegético) (15).

Anne Surgers señala que una obra dramática puede ser representada en un teatro a la italiana aquí la representación se realiza, generalmente, en “un edificio específico, un teatro cerrado y techado. El teatro público y el espacio de la ficción se regulan a partir de este mismo plan” (Surgers, 2005: 61). Desde una perspectiva estética e historiográfica, el espacio responde a la lógicas de funcionamiento del espacio “a la italiana (dado que su origen es en Italia) lo que refiere a

la configuración de un escenario como “caja óptica” ..., la escena a la italiana es también valorada por sus connotaciones ideológicas, dado que reproduce distinciones sociales entre los espectadores según sus ubicaciones en dicho espacio (platea, balcón, “gallinero”). Entonces el teatro a la italiana” (...) establece jerarquías dentro de la representación arquitectónica detallada y lo cerrado que lo caracteriza juega un rol político digno de destacar” (Tossi, 2011:373-374-375).

Respecto del escenario, Szondi reconoce la forma del escenario con que se dotó el drama del Renacimiento y el periodo clásico, el denostado (vilipendiado) escenario a la italiana de caja prismática,

es la única que se adecua y da prestancia al carácter absoluto del drama en cada uno de sus características. Del mismo modo que el drama ignora cualquier gradación en la distancia hacia el espectador, el escenario ignorará toda transición hacia la palabra. De este modo, “el escenario no resulta visible ni existirá para el espectador hasta que se empieza a hablar en él, a veces incluso después de que se haya producido la primera intervención. Es como si hubiese generado por la propia función teatral. Al concluir la representación y cae el telón, el escenario vuelve a situarse a la vista del espectador” (76).

Es decir, el escenario pasa a ser parte de la historia tratada, “un lugar que participa a la vez de la realidad y de la ficción: a un espacio real-la superficie sobre la cual se desplazan los actores”. (Surgers, 2005:7-8).

Anne Surgers en *Escenografías del teatro occidental* (2005), señala aspectos de cómo se organiza un espacio: punto de encuentro entre los actores y los espectadores. Propone además que la disposición de los elementos escenográficos que componen el espacio dramático no es aleatoria, ya que existe una intención en su organización. De igual modo plantea que “el arte de organizar este espacio se denomina “escenografía” (Surgers, 2005:61).

En el texto *Respuesta a un cuestionario de Rocío Fumey. Poética: la dramaturgia del espacio* (2001), Ramón Griffero responde a algunas interrogantes:

¿Cómo defines tú poética del texto? Veo el hecho escénico que se construye a partir de la simbiosis de una poética del texto con aquella de espacio. Como texto y lugar, desde cómo se construyen, conforman el significado final. De ahí que la continua reelaboración del texto y espacio van elaborando construcciones escénicas que nos remiten a planos inesperados de percepciones emotivas. Así, la palabra, el texto, genera una visualidad espacial como la visualidad espacial generará a su vez un texto. Decir *te quiero* será potencializado y cambiará su significado; si se está en la playa haciendo un castillo, al interior de un refrigerador, cortando el miembro a tu amante o siendo clavado a una plancha, etc., etc...En la poética del espacio intervienen el cuerpo, el gesto, los sonidos, la música, la luz, los objetos, los elementos escenográficos, la construcción de lugares, topos y el uso de los planos y composiciones. El espacio se lee, genera ideas y emociones. Un cuerpo en un lugar, un objeto en otro plano, una música, una gotera, gansos que corren por el espacio, etc., etc., lo que va construyendo la poética del espacio elaborado para un texto. Un teatro sin poética del espacio es un acto literario de representación y un teatro sin poética del texto es una suma de imágenes. (76).

Las respuestas de Griffero nos permite señalar que el espacio dramático nos permite conocer lo que el personaje no señala en su parlamento. Por ello podemos agregar a modo de ejemplo, que, si una obra dramática refiere como primera lectura a un conventillo, podremos reconocer que esa obra nos revela la desigualdad social. Del mismo modo si nos da a conocer un espacio donde todo está debidamente dispuesto, entenderemos que allí rige el orden.

El tiempo dramático, García Barrientos (1992), plantea

El tiempo diegético o argumental es el plano temporal que abarca la totalidad del contenido, tiempo de la ficción en toda su amplitud, tanto de los sucesos mostrados como los referidos por cualquier medio, incluida la mera significación lingüística... trata de una temporalidad no real, sino ficticia; pero construida por el espectador o el lector de la obra a imagen y semejanza de la que rige el mundo; la realidad (o al menos nuestra experiencia): por ejemplo, sin vacíos, ni saltos, ni marcha atrás. El tiempo escénico es el tiempo representante y pragmático del teatro, tiempo real o realmente vivido por actores y espectadores en el transcurso de la representación...El tiempo dramático es el resultado de la relación que contraen el diegético y el escénico. Categoría mediadora entre las fábulas y escenificación. Lo fabulado puede dar cuenta de dos años y el de la escenificación pueden ser dos horas. . El tiempo dramático cuenta con una duración paradójica que combina la fábula y la escenificación y puede desplegarse en un orden no cronológico. (96-97).

El drama es primigenio. Así se explica la sensación inexorablemente “antidramática” que causa el teatro histórico y siendo todo drama primigenio en sí mismo, su tiempo será siempre el presente” (Szondi, 2011:75). Ahora bien, esto no significa que el tiempo permanezca estático, ya que toda obra dramática que refiera a una historia secuencial da cuenta de un pasar del tiempo, de ahí que

el presente transcurre y se convierte en pasado, dejando de ser instantáneamente presente. El presente se convierte pasado desde el momento en que aporta una transformación; estos es, desde el momento en que de sus antítesis brota un nuevo presente. El transcurso del tiempo en el drama se constituye como una sucesión absoluta del presente. De ello se ocupa el drama en tanto entidad absoluta, confiriéndose su propio tiempo. (Szondi, 2011:76)

De esta forma podemos decir que el drama refiere un tiempo lineal, la historia contada da cuenta de un presente que supone un pasado y un futuro a la vez.

El tiempo dramático es asumido por el lector y espectador en una relación de complicidad al entender que existen indicaciones respecto de sus avances o retrocesos.

Así, la iluminación puede dar cuenta que ha transcurrido más de un día, meses o años. Este transcurrir temporal se pueden evidenciar no solo en el diálogo de los personajes, sino también en el discurso del acotador. De igual forma, el tiempo dramático muchas veces permite el aprendizaje de los personajes, lo que generalmente se evidencia en el desenlace. Para finalizar, cabe agregar que el tiempo dramático está en estrecha relación con la escenografía la que de igual modo se reconoce a través del discurso del acotador.

Respecto del espectador (público), componente importante de todo drama evidencia el mismo carácter absoluto.

Así como la réplica entre los personajes deja de ser un enunciado del autor, también deja de ser una alocución dirigida al espectador, la pasividad absoluta ha de tramitarse (y ahí radica la experiencia dramática) en actividad irracional: el espectador se verá arrastrado hacia el ser de la función convirtiéndose en agonista (bien entendido que a través de los protagonistas). La relación entre espectador y drama conoce solo la separación absoluta y la entidad absoluta, pero no injerencias por parte del espectador ni tampoco interpelaciones a éste desde el drama (Szondi, 2011:76).

A modo de conclusión, toda obra dramática implica la unión entre personajes, espacio, tiempo y espectador, los cuales en forma armoniosa aceptan contar la historia.

Análisis de las obras

Capítulo I

Las obras de Salmón dan cuenta, por una parte, de un protagonismo cholo centrado en hijos e hijas que desean ser aceptadas por el criollo quien no acepta su diferencia. Por ello, el hijo o la hija tratarán de esconder una de sus ascendencias. La presencia de la madre chola, por otra parte; recordará que una identidad se construye en la unión de sus dos ancestros.

Conflicto con el origen cholo

La obra *Joven, rica y plebeya* (1989 [1949]) de Raúl Salmón comienza la narración de la historia con el discurso del acotador, una voz que refiere a un espacio delimitado.

ACTO PRIMERO

El jardín de un internado religioso de señoritas. Ocupando todo el fondo: (un muro de ladrillos que conecta con una calle se supone la parte posterior del edificio). En el horizonte se ven los techos de las casas. Los rompimientos avanzando desde el primer término deben dar la idea exacta de un bosquecillo propio para el recreo de las alumnas. En un ángulo (izquierda) una pequeña gruta. Algunos bancos rústicos de madera y un barril colocado cerca de la gruta constituyen toda la utilería de la escena. Son las primeras horas de la tarde y el sol invade radiante. (1989: 7)

La mirada se centra en el muro de ladrillo y da cuenta de la separación entre el espacio exterior (la calle), del interior (el internado).

Luego la primera escena da cuenta de personajes femeninos: la superiora y las colegialas. Esta voz es el pilar de una obra dramática, ya que a través de sus diálogos se despliega la acción, “uno de los componentes fundamentales del discurso teatral es la

relación locutor/locutor, esto es, la estructura del diálogo, sin la cual, a nuestro modo de ver, no hay teatro como discurso” (Fernando de Toro, 2008: 37). La presencia de este personaje es interdependiente del espacio, ya que es la primera entrada para el personaje (García Barrientos, 1992: 145). La instalación en este espacio le permite ser un personaje dramático, ya que “en el drama se encuentra ausente el dramaturgo. No interviene, sino que hace cesión de la palabra” (Szondi, 2011: 371). De este modo, la misión de contar es transferida al personaje dramático.

Escena Uno

SUPERIORA Y UN GRUPO DE COLEGIALAS

SUPERIORA. - *(Entra por la derecha seguida de un grupo de muchachas uniformadas aunque algunas lucen encima del traje de reglamento chompas o blusitas. El conjunto es juvenil y pleno de alegría)* Señoritas...

TODAS. - *(Coro)* Reverenda Madre Superiora...

SUPERIORA. - ¡Silencio! ¡Silencio...! Señoritas.

LULA.- ¿Dijimos algo malo?

SUPERIORA. - ¡Silencio Lula...! Señoritas...En seguida, como todos los jueves, recibirán la visita de sus familias.

TODAS. - *(Contentas)* ¡Qué lindo, qué lindo!

SUPERIORA. - ¡Compostura, compostura! *(Impone su autoridad con palmadas)*. Esperen tranquilas y en cuanto escuchen la campana podrán recibir a sus papás. ¡Con que, mucha compostura, compostura! *(Mutis, derecha)*. (7-8)

Aquí existe un personaje femenino, la superiora, la cual está encargada de integrar a colegialas que aceptan con agrado todo lo que ella dice, de este modo se muestra un ambiente de aparente armonía. Este personaje utiliza diversas estrategias para mantener el orden determinando: cómo deben moverse y en qué momento deben responder a sus preguntas. Cabe agregar que sus instrucciones son afectuosas y cercanas, las que se

reconocen en las palabras: “esperen tranquilitas a sus familias”. Entonces podemos decir que hasta el momento existe en la obra un protagonismo criollo que se traduce en la ausencia de conflictos:

Escena Ocho

SUPERIORA Y MARY

SUPERIORA. - *(Tocando una campanilla de mano)* ¡Niñas, niñas! ¡Pueden recibir a sus papás! ¡Niñas! *(Avanza hasta la gruta)* ¡Las esperan, niñas! ¡María Santísima, qué chiquillas! *(A Mary)* ¡Tú no te mueves!... (21)

Este personaje no solo modera las manifestaciones de alegría, sino además tiene la facultad a través del “toque de una campanilla” de que las alumnas criollas puedan moverse, brincar y gritar alegremente. Un personaje condescendiente con aquellas que responden dócilmente. No obstante, la hija de la chola no recibe el mismo trato; por ello el ambiente de armonía se interrumpe cuando establece la relación con ella:

Escena Nueve

TODAS LAS CHICAS

(Cruzan el jardín brincando y gritando alegremente, hacia la portería)

SUPERIORA. - En cuanto a lo tuyo, hijita, lo sabes: agradezco todas esas generosas donaciones de tu casa..., pero insínúale que no te visite a menudo.

MARY. - Yo..., yo Madre.

SUPERIORA. - Conozco tus escrúpulos, hijita..., pero es que las niñas...Sabes ya como son ellas. Bastante hay con aquello de que guardamos reserva sobre los tuyos...

MARY. - Es que...Fíjese, Madrecita...Yo...

SUPERIORA. - Sé lo que dices ahora, querida, eh. Repítele que el convenio con tu padrino, el doctor Cadina, fue muy estricto. El solamente debía visitarte...Sin embargo, se toleró bastante...

MARY. - ¿Usted no podría decírselo?

SUPERIORA. - No, no. Eso incumbe a la familia. Cumple con mis instrucciones, hijita, eh... (*Mutis*)

MARY. - (*Quiere decir algo y se contiene. Luego va a sentarse a un banco. Pasan algunas parejas de padres y alumnas*). (22)

La superiora cumple la misión de vigilar el espacio de simetría y reprimir a aquellas que puedan transgredirlo, determina lo que está bien y lo que está mal y además sugiere la expulsión de la madre chola. Para que esta orden sea ejecutada, utiliza argumentos que la hacen parecer comprensiva, lo que se reconoce en los planteamientos que refieren a la reserva de los suyos y a su capacidad de tolerancia. Sin embargo, es un personaje excluyente que disfraza su tiranía. Por ello podemos decir que es afín con lo que propone la elite intelectual y la elite política de aquella época (mediados del siglo XX), la cual sugiere una identidad homogénea. Lo que según Cornejo Polar (1994), “está estrechamente ligado a las dinámicas de poder, la que trata de convertir su “nosotros” excluyente, que envuelva a “sus deseos e intereses” (...) en un “nosotros extensamente inclusivo” (21).

Este personaje que dirige el internado debe procurar que la hija de chola mantenga, al igual que las compañeras criollas, la compostura, actitud que es imprescindible para mantener un ambiente grato. De este modo, se atribuye la facultad de inhibir las expresiones de la hija de chola y además sugerir que aleje a su madre. Lo que Edmundo O' Gorman (2003) reconoce como un modo de justificar su exterminio y “quedar exentos de toda culpa, ya que, según sus creencias religiosas, ciertos seres debían borrados de la historia” (157-158). En otras palabras, la propuesta de la superiora da cuenta de una aminoración tanto de su madre chola como de Mary. Al respecto Todorov (2003) señala

que el conquistador al delimitar su diferencia, “ésta se traduce inmediatamente en términos de superioridad e inferioridad (en su caso, evidentemente, los inferiores son los indios); se niega la existencia de una sustancia humana realmente otra, que pueda no ser un simple estado imperfecto de uno mismo” (50). La superiora figura al conquistador, por cierto; quinientos años después.

Por otra parte, el personaje femenino hija de chola, solo manifiesta pasividad. Lo que según Peter Brooks (1976) “es característico del melodrama, ya que paradójicamente refiere a la idea de *represión* para alcanzar una total expresividad” (45). Esta limitación presente en Mary genera en el lector y el espectador compasión por su sufrimiento, lo que según Cornejo Polar (1994) implica comprender “al mestizo en su humanidad” (20). Un espectador que según Szondi es parte de esta complicidad dramática, “la relación entre espectador y drama conoce solo la separación absoluta y la entidad absoluta, pero no injerencias por parte del espectador ni tampoco interpelaciones a éste desde el drama” (Szondi, 2011:76).

Podemos notar, además, que ante la petición de la superiora (negar la visita de la madre chola), la hija no es capaz de contradecir; sin embargo no quiere hacerse cargo de tal deslealtad. La hija de chola da cuenta de un estado reprimido lo que nos permite preguntar si será una constante. En respuesta a ello, la contención de Mary está nuevamente presente al no saber qué hacer ante la presencia de su amigo Rigucho, quien se ha asomado por el muro. Este personaje cholo al parecer no recibirá el mismo trato que Lalito:

LULA. -Baje, pronto.

(Lalito empieza a descolgarse y las chicas hacen fuerza cuando éste desaparece. De pronto todas caen porque la sábana vuelve sola)

LULA. - Ahora vayamos a ocultar la sábana y a guardar los regalos.

Escena Trece

MARY Y RIGUCHO

RIGUCHO. - *(Aparece en el muro como lo hizo Lalo. Trata de montar el pertil de la pared y descubre a Mary que está de espaldas)* ¡María!

MARY. - *(Da la vuelta y se paraliza)* ¿Gregorio, tú?

RIGUCHO. - A un joven lo he visto subir y bajar y me ha decidido para poderte ver.

MARY. - ¡Gregorio! ¡Vuélvete, por favor!

RIGUCHO. - Todo este año no te he visto. No me dejaban entrar. ¡Estás como una gran señorita!

MARY. - Vienen, Gregorio, vienen (32-33).

El personaje femenino, hija de chola, ha estado bastante tiempo en el internado lo que le ha permitido reconocer las conductas déspotas de sus compañeras criollas. Por ello tata de advertir a su amigo cholo; sin embargo, es demasiado tarde:

Escena Catorce

DICHOS Y MUCHACHAS

(Entran atropellándose, como para cruzar el jardín y se detienen viendo a Rigucho).

LULA. - ¡Ah! ¿Usted?

RIGUCHO. -Señorita..., yo...

MIMI. -El cholito de todos los jueves...

MARY. -Yo..., yo...

LULA (*Paseándose y preparada para tomar el pelo*) ¡Ah! ¡Muy bien...! ¿Puede decirnos el señor de quién es galán?

RIGUCHO. - ¿Ga...galán? ¿Cómo?

LULA. - ¡Oh...! ¿No sabe el señor que es un galán? (Espera y no obtiene respuesta) ¿Le espera alguien abajo, en la calle?

RIGUCHO. -No. No, señorita.

LULA. - ¿Está colgado, el señor?

RIGUCHO. -Sí, señorita...

LULA. - (Instando al grupo de chicas para que lo empujen) Entonces a la carga. ¡Empujémoslo! (Lo hacen y sólo se oye el ruido que produciría la caída de un bulto humano sobre el empedrado).

MARY. - (Grita desesperada, pero ni siquiera sus compañeras llegan a oírle) ¡Noo! ¡Nooo!

(Las muchachas suben a los bancos y ríen de su aventura. Lo hacen a carcajadas, mientras Mary se cubre la cara y va saliendo de escena lentamente, sollozando).
(33)

Efectivamente, su amigo no alcanza a visitarla, ya que es empujado de lo alto de un muro; a Mary solo le resta observar. Aquí, la protagonista manifiesta pena la que se transforma en rabia, sin embargo, se inhibe al gritar paradójicamente en silencio. Rigucho es reconocido por las colegialas, en forma despectiva (el cholito de todos los jueves), al que además deciden expulsar (acto que han repetido todos los jueves). Cabe reparar que el personaje criollo (Lalito) es ayudado a bajar. De este modo, el muro de ladrillos no solo es la separación entre el espacio externo y el interno es, además, la división entre grupos sociales: los criollos y los cholos. Por cierto, estos últimos son los marginados. Al respecto, Gunnar Mendoza (1992), señala “el cholo ha sido considerado un ser de bajas costumbres” (9); lo propio el Inca Garcilaso de la Vega (1609) quien de igual modo advierte, “al cholo se le asocia a los perros de los muy bellacos gozcones” (256); Guamán Poma de Ayala quien sostiene que, “al cholo se le asocia con el quiltro: cruza entre un

perro fino y uno callejero” (Montecino, 2010:43). Lo que a su vez es congruente con las palabras de Soruco Sologuren (2011), “la imagen del aymara siempre provoca recelos en el criollo, tanto en aquellos que considera mejor excluirlos completamente de la nación (o hasta eliminarlos) como entre los que proponen asimilarlos” (163).

El personaje femenino presente en *Joven, rica y plebeya* habita en un espacio exclusivo del criollo, de este modo es impensable que su amigo pueda entrar, ya que uno de sus orígenes es indígena.

La hija de chola no es capaz de imponerse ante tanta violencia. De ahí que sus acciones remitan a enmudecimiento y contención, estados que han estado instalados desde la época de la conquista, al respecto Walter Mignolo (2005) señala que en ese periodo el colonizado fue acallado violentamente, lo que lo hizo vulnerable. Luego estos estados aumentaron en forma gradual, ya que se les impuso “la idea de que ellos ni siquiera existían como pueblo, de esta forma se dio pie a “una colonización sin freno” (28). El personaje femenino cholo presentía que su amigo sería agredido, sin embargo, no fue capaz de hacer frente. Por su parte, los personajes femeninos criollos actuaron impunemente, esto es demostrado al reírse de su “aventura”, lo mismo al no existir una voz de reprimenda. Lo que nos permite reconocer a personajes que se sienten respaldadas en su exclusión. Al respecto, Cornejo Polar (1994), señala que la idea de superioridad es evidenciada con la llegada del conquistador, “desde el momento en que pusieron en discusión “la condición humana” de los naturales de las Indias; y cuando debatieron en torno al “presupuesto de toda identidad” (19). Lo propio Martín Lienhard (2003) al señalar que los conquistadores sostuvieron la idea que los seres “hallados” no poseían la “capacidad de hacer frente”, por ello el despojo de su identidad. De una u otra forma,

trataron de “justificar su exterminio y quedar exentos de toda culpa, ya que, según sus creencias religiosas, ciertos seres debían borrados de la historia” (Lienhard, 2003:157-158).

Así, las colegialas ni siquiera cuestionan lo cometido, lo que remite a un grupo de personas que proceden bajo la tiranía. Al respecto, Mabel Moraña en el prólogo del texto *Escribir en el aire ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas* (2003), plantea

La cultura latinoamericana parte de la violencia fundacional de la colonización y se perpetúa en la violencia relegitimada del republicano, en que se afirma, de la emancipación a nuestros días, el sistema de privilegios de las elites criollas. Esa violencia se prolonga, luego en la perversidad subrepticia de la modernidad: en sus jerarquías y marginaciones sociales. Su autoritarismo político y su despojamiento. (10)

Las compañeras lo mismo que la superiora se atribuyen el derecho de mantener el internado como el espacio “que no puede ser alterado por la presencia del cholo”, exclusión de la alteridad que como ya hemos dicho, ha estado instalada desde los tiempos de la colonización a través de la voz del colonizador. Y en Bolivia en los años cincuenta (espacio y tiempo que nos convoca) a través de la voz de escritores pertenecientes a grupos literarios homogenizados. Ejemplo de ello, Alcides Arguedas, historiador y ensayista que manifestó un rotundo rechazo hacia lo cholo, así lo hace ver Sanjinés (1998)

Arguedas observó descarnadamente a la sociedad boliviana, señalando que la incurable enfermedad que acarrea la raza mestiza, explicaba la disfunción del todo social...Creía, además que las razas híbridas estaban caracterizadas por desbalances psicológicos y deficiencias morales, y que la Bolivia contemporánea estaba sufriendo las consecuencias de una raza mezclada. (35)

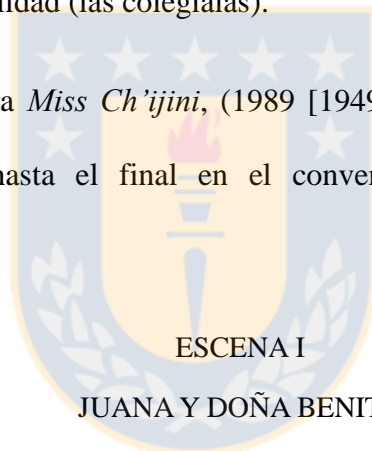
Los personajes criollos la superiora y además las colegialas actúan de acuerdo a los postulados de la elite letrada. Sin embargo, este protagonismo envía a una contraparte, una hija de chola (de ascendencia indígena y occidental) que estudia en el internado, interrumpiendo la armonía que se apreciaba en la primera escena. Ahora, si bien su presencia genera un quiebre; existe la posibilidad que pueda ser transformada, pero para ello debe cumplir las instrucciones y estudiar dócilmente. Lo que es coherente a lo planteado por Franz Tamayo, quien sostiene que el cholo puede ser educado “a través de una pedagogía regimentativa, transformándose así en un mestizo letrado, de esta manera estaría habilitado para participar de un proyecto [hegemónico]” (Soruco Sologuren, 2011:133). El personaje cholo Mary podría habitar en el internado siempre y cuando ejecute las órdenes de quienes habitan en el internado, esto envía a los postulados de Tamayo (asimilación) y Alcides Arguedas (quien reconoce la diferencia como inferioridad); conforme a lo enunciado, ambos remiten a la negación de la alteridad. Lo que Todorov registra como, “dos componentes, que se vuelven a encontrar en el siglo siguiente y, prácticamente, hasta nuestros días en la relación de todo colonizador con el colonizado” (50). Por cierto, actitudes que envían a un total egocentrismo que se repite a través de los siglos.

De este modo, la obra *Joven, rica y plebeya* inicia la acción con la puesta en escena de personajes que evidencian un rechazo categórico hacia lo cholo. La hija, por su parte, podría ser aceptada, pero para ello debe transformarse en mestiza letrada.

Una hija de chola que está imposibilitada a responder (¡tú no te mueves!) lo que la lleva a autoreprimirse (“quiere decir algo y se contiene”). Sus acciones evidencian su vulnerabilidad y desamparo. Según Cornejo Polar (1994), “la negación de la identidad del colonizado implicaba el destrozo del sujeto y la perversión de todas las relaciones...que lo configuran como tal” (19). Esta violencia hacia la alteridad se revela desde el inicio de la obra: una hija de chola contenida y un amigo cholo literalmente agredido.

Todas estas intimidaciones se deben a la tiranía que opera en el internado de señoritas. Espacio donde habitan personajes que, en la primera escena, sólo aparentaban integración (superiora) y docilidad (las colegialas).

Ahora bien, en la obra *Miss Ch'ijini*, (1989 [1949]) de Raúl Salmón, la acción comienza y se desarrolla hasta el final en el conventillo, donde los cholos son arrendatarios:



DOÑA BENITA. - (Mientras lava sobre una batea) ¡Apúrate, choy!

JUANA. - (Mientras se desgreña el cabello) ¡Estoy haciendo ps, mamita!

DOÑA BENITA. - ¡Desde la una también te estás entreteniendo en eso! ¡Pa peinarte cuatro chascas hasta estar hasta la oración!...

JUANA. - (Alineándose el peinado) ¡Aijj, mamita! Bien fregada siempre estás, che.

DOÑA BENITA. - ¿Qué quieres, pues? ¿Qué te esté contemplando tu linda cara? ¡Ay, tata, las de este tiempo no sé cómo son! Todo es la fábrica y todos los diyas venirse tarde en vez de estar remendando sus cuatro trapos (1949:16 y 17)

En esta escena la madre se expresa en forma fluida, dando cuenta de discursividades propias de una identidad híbrida y en constante cambio, lo que “altera el

orden hegemónico que no solo comprende lo lingüístico, sino el denso tramado de signos socioculturales” (Cornejo Polar, 1994:19).

Según John M. Lispki, la confusión de vocales medias y altas se conoce vulgarmente como motosidad (moterosidad en Bolivia) y es altamente estigmatizada a nivel sociolingüístico.

En la literatura costumbrista andina se suele representar las neutralizaciones vocálicas y consonánticas como una mezcla desordenada, pero ningún hablante habla de esa manera. Aun los bilingües con poca competencia activa en español sólo se equivocan de vocal o consonante ocasionalmente, nunca con la frecuencia e intensidad de las parodias literarias, como los textos de Raúl Salmón y Juan Barrera: “Nara sempre mama, nara, sultera jay suy. (Barrera 2000:98), “Yops lo hey mirau de pies a cabeza y él se ha reído. En esops le hey dicho: (Como cuando pelean –insultándose-las cholos). ¿Queps me mira usted su “sallqa” Su ratero. ¿Tengo monos en mi cara? ¿Por queps se riye usted, su puebleño y cuernos? ¿Por qué no le mira usted a la “equeqa” de su mujer? (Salmón 1989: 23). (1)

Raúl Salmón utiliza estos registros lingüísticos para dar cuenta de la realidad de un sector social, especialmente en el conventillo, un espacio suburbano el que a su vez es descalificado por el criollo. Al respecto Raúl Bueno (1991) señala, “la literatura debe dar cuenta de problemas sociales e incluso generar cambios en la sociedad, aunque esto genere molestias en aquellos que pretenden que la literatura sea ajena a una realidad social” (85). La obra *Mis Ch'ijini* centra la acción en un espacio y un grupo social que es marginado. El dramaturgo no da cuenta de temas universales, como ya lo ha debatido Raúl Bueno (1991), “[aquellos relacionados con] el idealismo, la verdad, la justicia o la belleza esenciales” (24). Salmón refiere a la cotidianidad de sectores excluidos del imaginario social dado su pobreza y su origen cholo. Lo que Fernández Retamar (1977), reconoce como “la amulatada, la híbrida, la “ancilar” (91). La puesta en escena es sobre

personajes dispuestos a develar y denunciar una realidad injusta. Por tanto, podríamos decir que Salmón fue un dramaturgo que verdaderamente estuvo comprometido con su historia, una propuesta literaria más inclusiva, lo que es coherente con lo que advierte Fernández Retamar, “hay una constante en el proceso cultural latinoamericano y es la determinada por el carácter predominantemente instrumental -Alfonso Reyes diría “ancilar”- de la literatura, puesta, la mayor parte de las veces, al servicio de la sociedad” (90). Al respecto, Raúl Bueno (1991) propone que: “la literatura debe dar cuenta de problemas sociales e incluso generar cambios en la sociedad, aunque esto genere molestias en aquellos que pretenden que la literatura sea ajena a una realidad social” (85). La obra de teatro *Mis Ch'ijini* refiere a un sector social que habita en un conventillo, temática que no es compatible con la propuesta literaria hegemónica la cual es coherente con los intereses de Estado. Al respecto Juan Villegas (1997) plantea

El discurso crítico hegemónico ha tendido a privilegiar los textos teatrales que, de una manera u otra, coinciden o son ideológicamente funcionales a la proclamación de la validez de sus propios códigos ideológicos, culturales o estéticos. Lo cual ha dado origen a la marginación o subyugación de discursos teatrales discrepantes (11-12)

Por ello, el teatro que da cuenta de sectores marginados, se considera un discurso teatral disidente, lo que como ya sabemos tiene que ver con develar una sociedad discriminadora. Al respecto Carlos Rincón (1978), señala el teatro es, ciertamente, uno de aquellos en donde mejor puede apreciarse “el cambio actual de la noción de literatura aquella que refiere a temáticas que están directamente ligadas a nuevas e inéditas situaciones de lucha de clases” (92).

Así, la obra *Mis Ch'ijini* da protagonismo a una madre chola (Doña Benita) que no se aminora ante el criollo y expresa lo que siente y piensa. Una madre chola que

valora su trabajo y autonomía económica y, a su vez, interpela a su hija que solo vive preocupada de las apariencias:

JUANA. - ¡Ojj! No me hablusté mejor, mamita. Sin motivo ha venidusté con su jeta.

DONA BENITA. - ¡Helay! ¡Una ya no puede hablar que esta le viene a fear aquí! Si'ps. La niñita por lo que está trabajando en la fábrica ya cree ponerse altitonante con una pogre. ¿Vos solas trabajas? Yo' pstamién estoy lomiando pal pan de cada diya. ¿O creyes que en las casas soy la niña bonita? Una pobre de cocinera tiene que estar soportando caracteres de las patronas que cada diyas son más mankajihuatas... ¡Miren'ps a esta! (*Dándole un empujón*) Choy, apúrate. ¡No mauleyes! (16)

El personaje femenino madre chola no calla ante lo solicitado por su hija, utilizando un lenguaje híbrido; así su discurso contiene

un tejido escritural que deja de ser una unidad tersa y sellada, para ser pensado como una red inextricable de relaciones con lo histórico y cultural, lo que se lee no es solamente lo lingüístico, sino que el denso tramado de signos de distintos órdenes, en que lo social es parte esencial de esta totalidad porosa. (Cornejo Polar, 1994:78)

La madre chola de igual modo no calla ante el hijo de la dueña del conventillo (personaje que expresa un rotundo rechazo a lo cholo):

Escena II

DICHAS Y TITO

TITO. - (Por foro; con libros debajo del brazo, abre e ingresa a la habitación del fondo).

DOÑA BENITA. - Buenas tarde, niño Tito.

JUANA. - (sonrojándose notoriamente) Buenas tarde, joven Tito.

TITO. - ¡Hola! A ver si hablan más despacio, che. ¡Tengo que estudiar! (Mutis)

DOÑA BENITA. - (Refunfuñando) No tendrá'ps su casa pa ir a leyer. A una vienen a tratarla como el perro, como si no pagara una su arriendo.

JUANA. - ¡Cállate, mamita!

TITO. - (Saliendo de la puerta) ¡Se van a callar o no! ¡Mi madre ya está caliente con todos los de esta casa! ¡Qué tipas, che! (Mutis)

JUANA. - ¡Hay esta, mamita! ¡Tanto que gritas!

DOÑA BENITA. - ¡Mejor me pondré una cruz en la boca pano contestar! ¡Los domingos se le había ocurrido venir a estudiar y todas las noches está emborrachándose por las calles!

JUANA. -Mejor ándate nomás, mamita. Ya es tarde (17-18).

La madre no enmudece ante la descalificación, sino que genera el quiebre en el criollo y además, interpela el enmudecimiento de su hija. En este sentido, tergiversa, según Sologuren (2005) “el sacrificio que le asigna la cultura nacional...es ahora la madre quien exige la lealtad su hija”. (34)

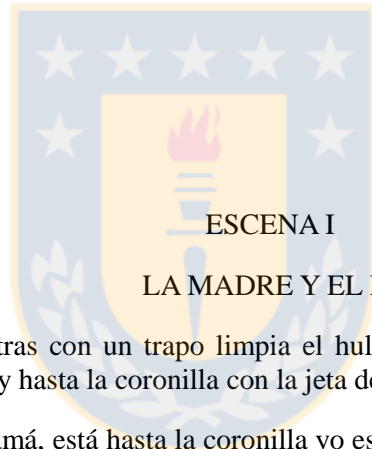
Por otra parte, quien desprecia lo cholo es reconocido en las palabras “los de esta casa”, lo que refiere a una actitud despectiva, algo parecido a la postura del conquistador, quien al arribar a América declaró que el continente está habitado por “seres de menos valor” (158).

De este modo, tenemos la presencia de un personaje criollo que envía a egocentrismo y vanidad. Un personaje que solo da cuenta de una pose al llevar libros bajo el brazo, ya que como veremos más adelante solo busca diversión.

Ahora, si bien, la madre no calla ante aquél que las descalifica; su hija sí calla y se engaña al no darse cuenta de las actitudes despectivas del criollo, ya que lo ama. Por ello, para agradarlo: se riza el cabello (lo que en palabras de Montecino sería una forma de simular); hace callar a su madre sin reparar que el criollo no quiere escucharlas y además pide a Doña Benita que se retire del espacio donde transita el criollo. De esta manera,

Juana, apoya la marginación de los cholos y olvida que igualmente es hija de una chola. Podemos observar que esta obra al igual que *Joven, rica y plebeya* da cuenta de un inicio donde existe un conflicto con el origen cholo.

En *La birlocha de la esquina*, (1999 [1949]) de Raúl Salmón; la puesta en escena se inicia con el diálogo entre madre chola e hijo que no son interrumpidos (así como lo evidencia Tito en *Mis Ch'ijini*), ni controlados (lo que es evidente en los personajes la superiora y las colegialas en *Joven, rica y plebeya*). La escena de esta obra da cuenta al igual que la obra *Mis Ch'ijini* de personajes que presentan discursividades propias de lo popular:



ESCENA I
LA MADRE Y EL HIJO

MADRE (Mientras con un trapo limpia el hule que cubre la mesa). Pa que es decir, yo ya estoy hasta la coronilla con la jeta de la Domitila.

HIJO: Si vos mamá, está hasta la coronilla yo estoy pa reventar con el carácter de mi hermana.

MADRE: Y como si juera poco, el “qellqeri” de su marido me tiene más aburrída todavía.

HIJO: No tanto, mamita, el “su’ ti” es más bien medio “trolas”.

MADRE: ¿“Sut’i” acaso es? Yo creyíya que era achacacheño.

HIJO: No. “Sut’ti” es Yungueño es, pues.

MADRE: Seya de donde seya los dos, marido y mujer, me tiene más aburrída todavía... Tu hermana deste que se ha puesto vestido se creye una reina.

HIJO: Yo creyo más bien, mamita, que eso es lo que la tiene enjetada día y noche.

MADRE: Yo siempre le hey dicho: ¡No te pongas vestido, no se ponga vestido, porque pleitos has de tener! ¡Y justito, lo que le hey dicho se ha cumplido!

HIJO: La Domitila no comprende eso.

MADRE: tantas veces le he dicho a ella que cuando yo he comenzado vendiéndome papas por arrobos, ya me lo hablaba la gente. Si aquí no perdonan la prosperidad. Después cuando ya me agarraba papa, “chuño”, tunta, maíz y vendiya por cargas, peyor me lo hablaba la gente.

HIJO: Lo que hace broncar a la gente y le hace hablar de mi hermana es lo que se ha puesto vestido. Por esops la tiene jo...fregada con eso de chola, entrajada por aquí; chola entrajada por allá (1989: 10-11).

Esta escena incluye a personajes que protestan. El quiebre se debe al proceder de una hija de chola que ha dejado las polleras, lo que, en palabras de Montecino, “son actitudes evidentes de la constitución mestiza, la puesta en escena de su singularidad, con visajes que evocan el “ladinismo” de hacer aparecer la realidad como algo que no es”. (Montecino, 2010:52)

El personaje hija de chola procede de manera engañosa, su presencia “entrajada” no se condice con su identidad, esto es: el uso de su vestimenta chola. Según Sologuren, “la vestimenta de estas mujeres constituye un “código visual diferenciado (indisciplinado) en la sociedad estamental boliviana... presencia en un indeseable subversor de la pureza (pos) colonial que se debe limpiar. (107). Lo que Alcides Arguedas (1937) reconoce como una falla para continuar el progreso, “casta de gentes híbridas sometidas ya a un lento proceso de selección, pero que todavía no han alcanzado a eliminar de sí las taras de su estirpe. (Alcides Arguedas, 1937:39-43)

Ahora bien, contrario a lo estipulado por la elite letrada figurada en la voz de Alcides Arguedas, la madre chola no se reprime y lo mismo que su hijo, explicitan el problema (Domy se ha puesto vestido), no obstante, cabe agregar que la madre no acepta la crítica de los vecinos, quienes de igual modo protestan. Ante estos reclamos, el hermano propone una solución (que Domy vuelva a ponerse las polleras). En otras

palabras, vuelva a usar la manta y el sombrero (lo que es propio de la moda europea anacrónica), en mixtura con las borlas de lana y el aguayo (propio del aymara).

Entonces, el conflicto está presente en la madre y el hijo que se ven aquejados por las actitudes de Domy, la que está preocupada por pertenecer a la alta sociedad, un protagonismo que según Soruco Sologuren (2005) se evidencia con intensidad en el periodo en el que escribe el dramaturgo Salmón, “época donde existe un profundo valor a la corporalidad blanca y juvenil; pasos necesarios para pertenecer a aquellas sociedades de castas de Bolivia” (44). Por ello, la hija de chola es reconocida como una chola entrajada, aquella que por el afán de aparentar ha dejado las polleras. De esta manera, esta obra presenta al igual que las dos obras anteriores un conflicto que se relaciona con la negación del origen cholo.

Finalmente, en la obra *Hijo de chola* (1993) de Raúl Salmón, la acción comienza en un hogar mestizo, donde dialogan Francisco (el padre del hijo que niega a su madre) y Manuela (la persona que crió a este hijo). El ambiente es de melancolía, ya que existe el recuerdo de la madre chola fallecida. Manuela hace alusión a los vecinos, los cuales se quejan por el engreimiento del joven Johnny. El padre no acepta esta crítica, sin embargo, de igual forma Manuela se expresa. Por tanto, no existe contención de parte del personaje femenino cholo:

ESCENA UNO

DON FRANCISCO, SEGUIDO POR MANUELA

(El viste corbata que se la arranca al entrar y MANUELA sujeta en las manos un epitafio impreso sobre cartulina negra y una fotografía enmarcada que coloca en unos de los esquineros).

MANUELA. - (*Señalando el esquinero*). Aquí está bien, don Francisco.

DON FRANCISCO. -Sí. En ese lugar.

MANUELA. -Voy a traer un florero (*Sale*).

(*Francisco pasea lentamente la estancia y se detiene-de espaldas a la platea-junto al retrato y, casi imperceptible, pasa la palma de una mano sobre la fotografía*).

DON FRANCISCO. - ¿Poca gente ha ido a la misa no?

MANUELA. -Yo les he dicho a algunas amistades de Ud., pero...

DON FRANCISCO. - ¿Pero ¿qué?

MANUELA.-La señora Eulalia. Por “ejemplo”, ha dicho: “¿Si la finada hubiera soñado que sus hijos, como el Juan, hasta se cambiaran de nombre?

DON FRANCISCO. -Esa es una vieja envidiosa.

MANUELA. - (*Mientras sigue arreglando las flores*). Pero la “queriya” a la finada.

DON FRANCISCO. -Todos nos quieren cuando tenemos plata, Manuela.

MANUELA. -El joven Johnny; el niño Johnny desde el año pasado ha prohibido que se ponga un aviso en el periódico; un aviso necrológico. (1993:12-13-14).

Existe una advertencia de parte del personaje femenino cholo, esto es que existe un hijo que no quiere recordar a la madre chola porque desea borrar de la memoria que es hijo de chola.

Ahora bien, las obras *Mis Ch'ijini*, *La birlocha de la esquina* e *Hijo de chola* dan cuenta de espacios en los que habita el cholo: el conventillo, el hogar de la familia criolla y el hogar mestizo. Además, la madre convive con la hija o hijo, mantienen un diálogo cercano y dan cuenta de discursividades populares; y si bien en *Hijo de chola*, la madre ha fallecido, aún se le recuerda. Por otra parte, estas tres obras se diferencian de *Joven, rica y plebeya*, ya que esta última presenta en sus inicios a personajes criollos que se expresan libremente, lo que no sucede con el personaje femenino hija de chola, la cual es

reprimida: ¡tú no te mueves! (21). Los personajes cholos (Mary y Rigucho) no mantienen un diálogo cercano (ya que son violentados) y menos dan cuenta de discursividades propias de lo popular. Además, en esta obra, la hija de la chola vive en un espacio donde no le permiten la compañía de su madre. Por otra parte, las cuatro obras en estudio no presentan un estado inicial de felicidad. Desde este punto de vista, no cumplen con una de las características del género del melodrama, esto es: “toda obra melodramática presenta una escena inicial de felicidad la que se ve interrumpida por actos de felonía” (Ledezma, 2012:22).

Las obras en análisis dan cuenta de un conflicto el cual es visualizado desde la primera escena. Al respecto, German Viteri, (1987), plantea

La sociedad se manifiesta a través de una gran variedad de conductas que el teatro muestra en escena; estas son las expresiones de las normas sociales que regulan el convivir de la colectividad; las mismas que obligan al individuo a asumir determinado rol. Dentro de este marco de exigencias es cuando el individuo entra en conflicto con la sociedad o consigo mismo; el conflicto se presenta, ya sea cuando el individuo deja de cumplir el rol asumido por razones propias, o ya sea cuando encuentra dificultades para asumir dicho rol por imposiciones de la sociedad. Este conflicto del hombre con la sociedad o consigo mismo es lo que diríamos la materia prima del teatro que, imaginativa y ampliamente lo representa ante los ojos de la misma sociedad, mostrando así los anhelos, los intereses, los deseos y los sentimientos de los individuos pertenecientes a un pueblo determinado. (39)

El conflicto que se presenta en las hijas e hijo de chola es que desean ascender socialmente y agradar al criollo, no obstante este último no acepta el origen cholo. Así, el conflicto en *Joven, rica y plebeya* se reconoce en el personaje Mary que convive con personajes criollos excluyentes de lo cholo, generando en la chola estados de contención. En *Miss Ch'ijini*, el personaje Juana está preocupada de su apariencia porque quiere agradar al criollo. En *Hijo de chola*, el hijo cholo se ha cambiado el nombre y el apellido

para ocultar una de sus ascendencias. Y en *La birlocha de la esquina* el conflicto se nota en el diálogo de los personajes cholos: la madre y el hijo; los cuales están aquejados por las conductas reprochables de la hija chola que ha dejado de ponerse polleras dado los tiempos modernos.

Entonces, el problema en estas obras se centra en la dificultad de asumir una de sus ascendencias, la indígena, ya que el criollo o los tiempos modernos según sea el caso, no aceptan su diferencia. Podemos decir que las actitudes recurrentes en el inicio de estas obras remiten a hijos que aceptan los imperativos del criollo. Esta actitud, según lo analizado, puede deberse como ya lo hemos referido, al anhelo de ser aceptado por las sociedades de castas figuradas en el criollo; o bien, al temor de ser rechazados y violentados, vulnerabilidad que los llevó a sentirse:

“en falta ante el mundo” y ante ellos mismos al descubrir que carecen de una identidad clara y distinta. Debido a ello buscan una identidad en la que se anulen las similitudes y los conflictos que entraña su heterogeneidad simbólica e imaginaria. Tratan de establecerse como sujetos homogéneos. (Cornejo Polar, 1994:20-21)

Sonia Montecino señala que el sujeto surgido en un contexto colonial influyó en su actuar, ya que muchas veces aceptó, por temor al exterminio, los estados de asimilación impuestos por el colonizador. Por ello y en coherencia con lo planteado por Cornejo Polar, la identidad que surge en este contexto es contradictoria.

Creemos que esta experiencia colonizadora ha quedado como huella en nuestro ser mestizo, favoreciendo, por ejemplo, valores como el “culto a las apariencias”. Este rasgo pervive y se actualiza en nuestro territorio, tal vez con otros ademanes, pero con visajes que evocan el “ladinismo” de hacer aparecer la realidad como algo que no es. Por ello, el simulacro será una de las actitudes evidentes de la constitución mestiza, la puesta en escena de su singularidad. (Montecino, 2010:52)

Esta inclinación a las apariencias es evidente en *Joven, rica y plebeya* donde la hija de chola, solo puede ser visitada por el doctor Cadima (su tutor), de este modo aparenta que es distinguida y de familia honorable. En la obra *Mis Ch'ijini*, Juana, que se desgreña el cabello (lo ondula) para gradar al criollo. En la obra *La birlocha de la esquina*, donde Domy deja las polleras y se cambia el nombre para simular lo que no es. En *Hijo de chola*, Johnny, que se cambia el nombre y viste de forma pomposa para esconder su origen cholo.



Presencia de la madre chola que resiste

Hemos visto que los personajes hijos e hijas presentan conflictos con sus orígenes, ya que uno de ellos, el indígena no es aceptado por el criollo, de este modo tratan de aparentar. No obstante, ante estos engaños está la presencia de la madre chola que se expresa libremente aun cuando el criollo la haga callar (*Mis Ch'ijini*); la madre que verbaliza su descontento y reivindica sus polleras (*La birlocha de la esquina*); y por último está presente Manuela, que si bien no es la madre es la persona que crió a los hijos. Este personaje de igual modo verbaliza el “engreimiento” del hijo de chola y reivindica el uso de las polleras, lo que es explicitado en la voz del acotador (*Hijo de chola*). Ahora bien, esta presencia aún no es evidente en la obra *Joven, rica y plebeya*, ya que la voz solo ha estado cedida a las criollas (Superiora y compañeras). Sin embargo, la madre chola Faustina se presenta dando cuenta de su singularidad:

Escena Diez

FAUSTINA Y MARY

FAUSTINA. - (*Con un paquete envuelto en papel de diario que lo sostiene con delicadeza, observa con cierta tristeza el jardín y en su rostro se dibuja un gesto de alegría al ver a su hija*) ¡Mariya! (1949: 22)

El personaje femenino pronuncia el nombre de su hija con efusividad (Mariya), nombre que no se condice con el atribuido en el internado (Mary). La presencia de esta madre da cuenta de gestos de ternura, ya que sostiene con delicadeza un paquete envuelto

en papel de diario. Dentro de este envoltorio hay un plato de comida preparado con tuntas y chuño⁷, así lo harán saber las compañeras del colegio:

Escena Once

MARY Y MUCHACHAS

LULA. - A ver...y ese regalo...Pero que mal gusto. Envuelto en papel de periódicos. (*Desenvuelve ante el asombro de todas*) ¡Qué es esto! (*Hace un gesto de repugnancia ante el sabroso plato criollo que se ve. Mary da las espaldas a sus amigas, llena de rubor*)

CHARO. - (Revolviendo la comida con una punta del dedo meñique) Chuño...

MIMI. - (Id) Estas cosas blancas creo que se llaman tuntas... (28)

Las compañeras autoritariamente ordenan abrir un regalo que era para Mary, luego en forma despectiva se inmiscuyen revolviéndolo, manifestando un categórico rechazo, ya que contiene alimentos de origen indígena. Según Javier Albó (2010), la tunta y el chuño son usados en rituales sagrados aymaras para expresar amor: “Mientras se realizaba el ritual, expusieron sus productos y procedieron al trueque o intercambio de productos, entre los agricultores. Mientras se realizaba el ritual, expusieron sus productos y procedieron al trueque o intercambio de productos, entre los agricultores de los Yungas (que trajeron principalmente frutas) y los del Altiplano (que trajeron principalmente papa,

⁷ El chuño blanco se obtiene, “lavando” la papa ya congelada. El lavado se hace de varias formas. Unos trasladan la papa al río donde forman estanques en los que se depositan las papas congeladas. En áreas donde no hay ríos cercanos, extienden el producto sobre mantas o paja y rocían constantemente agua fría a fin de humedecer el producto. Al cabo de tres semanas la cáscara se va desprendiendo. El paso final consiste en el secado al sol, el resultado se llama tunta. El chuño negro es el que se obtiene directamente de la congelación. No se somete el producto al agua, concluida la congelación y el proceso de “pisado”, se seca al sol durante 45 días. (Tomás Ramírez *Del chuño y la tunta*: <http://www.aymara.org/biblio/chunho.pdf>).

chuño y tunta)” (2010: 43). Faustina pone en escena alimentos que indirectamente recuerdan a su hija lo que es: una hija de chola (de ancestros indígena y español). El plato no solo contiene el chuño y la tunta (parte importante de los rituales aymaras), sino que además la carne y los ajíes (parte importante del plato “criollo”). De este modo podemos apreciar que la madre prepara alimentos que remiten a la unión de saberes, “la chola ha impuesto el tipo de comida que se sirve en el occidente, es la creadora de la mayoría de los platos criollos, si los españoles hacen el pollo en vino; la chola prepara el pollo en chicha” (Paredes, 1992: 43). Así se une lo indígena con lo criollo. Por otra parte, Javier Albó (1983) advierte que esta mixtura podría ser figurada como “un cabalgar entre dos mundos” (14). Esta negociación de los saberes, según García Canclini, evidencia los procesos de hibridación, lo que significa la “adaptación de los migrantes campesinos para trabajar y consumir en la ciudad” (2010: 17).

Faustina prepara un plato que afecta el orden establecido por la superiora, quien se ha encargado de mantener un espacio homogéneo mediante acciones que dan cuenta de “dinámicas de poder” (Cornejo Polar, 1994: 20); esas dinámicas de poder por medio de las cuales ciertas fuerzas aspiran a la hegemonía (Foucault, 1978:76), las que a su vez no solo son llevadas a cabo por la Superiora, un personaje que no se hace cargo de lo que propone, sino también por las compañeras, las que categóricamente expulsan lo cholo:

Escena Once

MARY Y MUCHACHAS

LULA. - ¿Y estas carnes? ¿Y estos ajíes...? ¡Oh! (Gesticula). Qué feo: comida criolla.

CHARO. - Ves, querida. No la vuelvas a recibir a esa chola. (28-29-30)

Las colegialas además de reconocer la tunta y el chuño, ahora se ven enfrentadas a presenciar la mezcla con ingredientes criollos (carnes y ajíes), los que son parte de su tradición culinaria de ascendencia española; origen que según ellas, es “superior”. Por ello es inaceptable que sea usado por una chola. Esta actitud es coherente con lo señalado por los grupos hegemónicos que sostienen que “los cholos han sido considerados representativos de una distorsión y contaminación del mundo andino puro, cuestionados por su posición social ambigua como descendientes del mundo indígena, que, sin embargo, tratan de diferenciarse; y a la vez, coquetean con sectores urbanos dominantes” (Nico Tassi, 2012: 97).

El término cholo connota lo negativo, lo inferior, lo que debe ser cambiado o ignorado, idea instalada, como hemos sostenido, desde los tiempos de la conquista en América. Antonio Gunnar Mendoza (1982) advierte que el cholo constituye un tipo humano fundamental de la compleja realidad etno-social boliviana y desde ese entonces se le relaciona con lo imperfecto. El cholo figura como el otro no humano, aquél que en su condición de inferioridad no tiene memoria, ni pasado, una configuración semejante a la del perro callejero, que no tiene lugar en una organización social humana. Ante esta descalificación, los personajes criollos creen tener el derecho de interrumpir la relación de amor entre madre e hija, ordenando que la chola desaparezca. La hija de la chola (Mary), por su parte, no responde. De este modo se comienza a instalar lo deseado: alejar a la madre chola.

Cabe señalar, que las compañeras, no solo se atribuyen el derecho de descalificar la comida de la madre, sino también en forma implícita sus polleras⁸, ya que al parecer esto altera la uniformidad de su vestuario, en la voz del acotador: “un traje uniformado, juvenil y pleno de alegría” (7). Sin embargo, pese a estos anhelos de “compostura” y “buen gusto”, la madre chola se instala en el internado, con su plato criollo y sus polleras.

Así, en *Joven, rica y plebeya*, Mary, repetidas veces trata de alejarse de su madre chola, tal como lo ha estipulado el colegio. Sin embargo, la madre pese a la distancia insiste en acercarse, para ello le hace saber su descontento:

MARY. - (*Se pone de pie al ver primero si no cruzan las visitas y se abalanza a los brazos de la chola*).

FAUSTINA. -Niñita, palomita. Véanla a la pogue (*Deposita el bulto en el banco más próximo y el acaricia las manos*) ¡Kolila, kolila! ¿Por qué' ps niñita, no quieres salirte de este colegio, ja? ¿Acaso no sabes que tengo pena, hija?

MARY. - (*Apartándose de la efusividad de la madre*) Sabes mamá...Siéntate, siéntate...Este... ¿No vendrá mi padrino hoy?

FAUSTINA. -Que'ps hace que no venga, niñit. Pa Eso' ps yo vengo, hija, ancuando seya una vez al mes. ¿Por qué'ps no quedarán las Madres que te veyá cada jueves, no?

MARY. -Imposible. Son susceptibilidades tuyas.

FAUSTINA. -Como'ps hey de mentira...tu padrino puede entrar nomás y yo ni el Rigucho no podemos..., pero, en fin... ¡Aijj!” (*Suspira y baja la cabeza*) (23).

⁸ Soruco Sologuren (2011) plantea: la chola no es blanca ni es indígena, y ella -a diferencia del cholo- ha decidido encarnar esta diferencia en su propio cuerpo. La vestimenta de estas mujeres constituye un “código visual diferenciado (indisciplinado) en la sociedad estamental boliviana. Las polleras, el bolsicón, falda que protege a la pollera, lleva idénticas prensas que los trajes típicos de Extremadura; este y la blusa bordada vienen de la época Barroca de España la mata que cuelga de su espalda y el sombrero borsalino corresponden a una moda europea anacrónica, y los elementos indígenas que completan el conjunto (*tupo* o prendedor que sostiene la mantilla), las trenzas anudadas por borlas de lana, el aguayo (tejido andino que se cuelga en la espalda) convierten a esta presencia en un indeseable subversor de la pureza (pos) colonial que se debe limpiar. (107)

La madre chola manifiesta cierta reticencia con el colegio, ya que percibe la lejanía de su hija. Sin embargo, cabe agregar que hace ostentación ante las otras madres cholas señalando que su hija estudia en un colegio particular, lo que se explicita cuando debe ser preste en la fiesta de *El gran Poder*⁹:

Escena Cuatro

RIGUCHO, LUEGO MARY

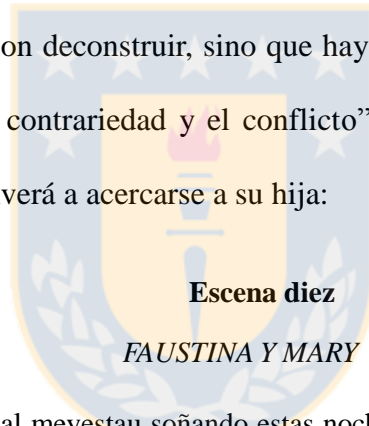
MARY. - ¿Y quiénes vendrán aquí en esa preste?

RIGUCHO. - (*Entusiasmado*) Harta gente ps, che. ¿No ves que tu mamá les ha de sacar pica a todas las han recibido los otros años? Nunca ps nuestra preste se ha de comparar con las otras. ¡Espérate nomás cuando veyas la fiesta! Cuatro o cinco camiones de cerveza como si nada se han de gastar y hasta diputados de estar viniendo invitados. ¿No ves que la quinta está bien acreditada? Tu mamá dice ps que los otros prestes chiquititas se han de quedar. ¡Ojj! ¡Las otras que han recibido prestes ni siquiera tiene el orgullo de decir que su hija está en colegio particular. (42 y 43)

La madre presta importancia a este espacio adverso a lo cholo dando cuenta de este modo de su ambigüedad, lo mismo que la madre de Domy en la obra *La birlocha de la esquina*. Recordemos que esta última no acepta la crítica de sus vecinos. Sin embargo, la

⁹ Soruco Sologuren (2011) señala que esta fiesta se realiza en devoción al lienzo del señor del gran poder, a quien se pide favores económicos o familiares. Hasta hace pocos años la imagen tenía tres rostros (padre, hijo y espíritu santo) y los devotos pedían al rostro del lado derecho por un favor por otras personas, al del izquierdo para un castigo y el centro correspondía a la persona que rezaba (Paredes Candia, 1975:288). Los participantes, según Sologuren se organizan en comparsas o conjuntos folklóricos con filiaciones por actividad económica, origen (residentes de Achacachi; es decir que viven en la Paz, pero han emigrado de la misma región), etc. Preparan sus bailes con varios meses de anticipación y el día de la fiesta hay demostraciones de poder económico de los prestes (organizadores de la comparsa) que compiten por la mejor representación. Los prestes son las persona que hará todos los gastos: bebida, música, comida, toda la atención., todos los miembros de la comunidad tienen que ser prestes en algún momento para ser considerados personas de gran prestigio y respeto todos compiten para ganar y atender mejor que su antecesor, es singular la forma en que los ahorros de todo un año o de varios años se los gasta en tres días. Esta fiesta permite que este capital circule al interior de la comunidad. La fiesta también tiene ese componente de reciprocidad por el que la persona baila a cambio de los favores del Patrono o Santo. (181)

particularidad de estas madres cholos en las obras de teatro popular es que tienen la capacidad de reconocer y verbalizar que la relación entre el mundo criollo y el mundo cholo está prohibida. Por ello, Faustina no se deja abatir y recuerda a su hija, una y otra vez que sus orígenes están unidos (indígena y occidental). Esta forma de habitar del personaje femenino Faustina es propia de una identidad heterogénea y ambigua y, en este sentido, recuerda lo señalado por Adriana Valdés (1989), “en cada sujeto existe “el uno” y “el otro”, el dominante y el dominado; el conquistador y el conquistado... esto se demuestra al identificarse con el español y percibir su diferencia” (06). Una identidad latinoamericana que ha dado lugar a nuevas mezclas, a “realidades heterogéneas o transculturales que no basta con deconstruir, sino que hay que aprender desde categorías que puedan dar cuenta de la contrariedad y el conflicto” (Cornejo Polar, 1994:20). De este modo, la madre chola volverá a acercarse a su hija:



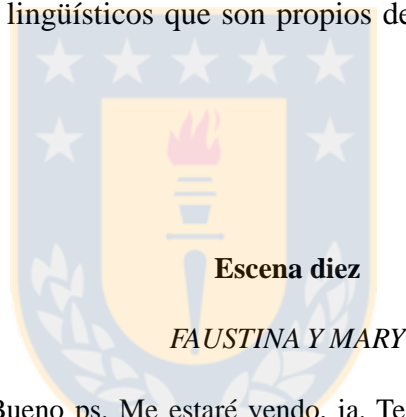
FAUSTINA. -Mal me yestau soñando estas noches, hija. Esas lagartijas que entre sueños estau viendo creyo que medio de mal awero son. Eso dicen que cuando los hijos...

MARY. - Son supersticiones... (*Cambiando el tema*). Parece que es tarde, ¿no? Y... (26)

Ahora, Faustina, da a conocer sus sueños, proponiendo la unión entre la tradición oral (sueños de raigambre popular) y el espacio letrado (el internado), lo que Martín Lienhard reconoce después de la llegada del conquistador, la mixtura entre las tradiciones orales y la escritura, dos expresiones distintas que se inscriben, “en determinadas coyunturas del “enfrentamiento” entre los sectores hegemónicos y las sociedades,

subsociedades o sectores marginales “étnicos” o populares, un enfrentamiento de intensidad muy variable, caracterizado por la imbricación de diferencias o antagonismos culturales” (Lienhard, 2003: 96)

El sueño de la madre se presenta como el anuncio de lo que sucede con su hija, por ello podríamos decir que las lagartijas simbolizan la traición; palabra que Faustina no quiere verbalizar y Mary tampoco se lo permite. Luego la hija chola indirectamente solicita a su madre que se vaya. De esta forma nuevamente trata de ejecutar lo que le han sugerido. La madre chola, por su parte, no se rinde ante las insinuaciones y para ello la interpela, utilizando registros lingüísticos que son propios de lo andino, un lenguaje por sobre todo afectuoso:



FAUSTINA. - Bueno ps. Me estaré yendo, ja. Te haste cuidar ps hija. Te haste *kepichar* bien; por las noches pesde estarte agarrando la gripe que està dando, ja. Mal está el tiempo estos diyas.

MARY. - Sí, sí... (*La toma del brazo, pero en cierto modo la presiona para que camine*). (27)

La palabra *kepichar*, de origen kunza (tapar con cariño), es utilizada por la madre chola, lo que da cuenta de la unión de otras ascendencias, de una identidad que tiene, según Cornejo Polar, “una índole abigarrada concomitante con la realidad en la que participa hecha de fisuras que acumula varios tiempos en un tiempo” (1994: 20). No obstante, esta heterogeneidad presente en la madre chola no se condice con lo que ha

sugerido la superiora y lo que han expresado categóricamente las compañeras. Así, su cariño por cuarta vez, no genera respuesta en la hija. Sin embargo, Faustina no duda en seguir insistiendo para que Mary responda a su cariño. Finalmente utiliza la palabra “mamita”, la que está en diminutivo y en español:

Escena diez

FAUSTINA Y MARY

FAUSTINA. - Hija...

MARY. - ¿Qué?

FAUSTINA. - ¿Estaré medio sorda pero creo que ni una vez me has dicho: “Mamita”?

MARY. - (Escucha aquella pregunta tan a quemarropa que sus ojos brillan de vergüenza y en un arranque de sinceridad la abraza diciéndole:) ¡Mamita!

FAUSTINA. - (cubriéndole de besos el rostro) Mi wawa, mi niñita. (1989:27)

Faustina no solo utiliza palabras de origen andino como *kepichar*, sino además palabras en español como *mamita*. Este lenguaje empleado, que remite a la ternura y el apego, genera el estremecimiento de Mary. En ese momento siente vergüenza, que luego se transforma en un sentimiento de amor. La palabra “mamita”, señalada con exclamación les permite abrazarse. La contención de la hija de chola, desaparece, lo que nos permite advertir a un personaje vulnerable ante el mundo que le exige reprimirse o autoexcluirse y a su vez, una madre que lucha para que su hija la reconozca.

Podemos decir entonces, que la madre chola ingresa al internado y se hace presente revelando su identidad chola, la que se reconoce a través de la preparación de platos criollos, el uso de polleras, la verbalización de raigambres populares y el uso de un

lenguaje que da cuenta de registros lingüísticos mixturados. El personaje Faustina ha hecho todo lo que está al alcance para lograr acercarse a su hija. Sin embargo, las acciones que remiten a su origen no logran instalarse por un largo periodo, ya que son interrumpidas por las miradas de las compañeras (lo que da cuenta de un control exacerbado). De este modo, inhiben nuevamente la expresión corporal de Mary:

Escena Diez

FAUSTINA Y MARY

(Atina a pasar con los suyos, por el fondo, Lula y ve los besos que la mujer deposita en la cara de Mary. Esta, a su vez, advierte las miradas de su amiga y se deshace de Faustina. -Lula, sigue su camino).

MARY. - **Sí. Ándate.**

Se escuchan tres o cuatro campanadas. Ha concluido la visita. -Esto le vuelve a la realidad y se yergue ordenándose las pestañas para disimular las lágrimas de sus ojos.

La escena diez es categórica, pues aquí se explicita una orden: ¡ándate! La realidad evidenciada en la voz del acotador es que la hija de chola reside en un espacio criollo, homogenizado, donde la madre chola, caracterizada por su hibridez y ambigüedad, no tiene cabida:

Escena Once

MARY Y MUCHACHAS

LULA. - *(Seguida de las chicas y con unas cartas en la mano).* Esperen, esperen. *(A Mary)* ¿Y tú? ¿Qué hacías? ¿Por qué no saliste al patio?

MARY. -Estuve...

LULA. -Mentira... ¡Ah! Y dime, che... ¿Quién era esa chola que te besaba?

MIMI. - ¿Una chola?

CHARO. - ¿Una chola que te besaba?

MARY. - (*Confundida*) No...Nadie...Nadie me besaba...

LULA. -Cuando pasaba con mi prima te vi...

MARY. -Sí, sí...Era...Era...Mi..., mi sirvienta... (27 y 28)

El personaje Mary da cuenta de diversos estados, primero duda en negar a su madre, sin embargo, ante la presión de sus compañeras, titubea. Luego responde, cumpliendo lo sugerido por la superiora. La negación de su madre finalmente ha sido ejecutada. La respuesta de la hija de chola revela la traición, lo que ya la madre había intuido en sus sueños. En su afirmación “sí era mi sirvienta”, la hija de chola acepta los imperativos de las criollas, ubicándola por sobre los cholos. Podemos decir entonces que estamos ante la presencia de una mestiza que ha aceptado habitar en un espacio homogenizado donde habita una parte de la sociedad criolla (la de castas) a la cual desea pertenecer. Sin embargo, y como consecuencia de este anhelo, da cuenta de una evidente inestabilidad. En este espacio que rechaza lo cholo “se destrozaba al sujeto y pervertía todas las relaciones (consigo mismo, con los nuevos señores, con los dioses, con el destino y sus deseos) que lo configuran como tal” (Polar, 1994:19). El personaje femenino Mary evidencia estados de vulnerabilidad, por ello simula lo que nos es; de lo contrario recibiría el mismo trato violento que recibió su amigo (un cuerpo agredido).

Las obras de Raúl Salmón dan cuenta de hijas e hijos de chola que deberán recibir todo el apoyo de los suyos para no olvidar su origen. Por ello, la madre chola presente en *Joven, rica y plebeya* no sabe aun lo que sucede, sin embargo, lo intuye y resiste para no

perder a su hija. Sin embargo, en el internado (escuela privada) esta lucha, al parecer ha resultado estéril.

Por otra parte, la madre chola presente en la obra *Mis Ch'ijini* no se deja acallar, revela los engaños del criollo e interpela a su hija que deje de lado la apariencia. Esta madre chola que habita en el conventillo se da a conocer en su hibridez, lo que no solo se demuestra en sus registros populares, sino además en su autonomía y resistencia tanto para encarar a su hija como al criollo que desea acallarla.

Lo propio sucede con la madre presente en *La birlocha de la esquina* quien verbaliza que dada su juventud e inexperiencia, se vio tentada a abandonar sus raíces (sus polleras). No obstante, agrega, que su propia madre fue la que le recordó su ascendencia chola:

MADRE. - A mí, también, me tentaba el diablo cuando era jovencita, pa que me quite la pollera y me ponga vestido, pero mi magre a tajlli limpio me ponía en mi lugar cuando yo teniya esas pretensiones

HIJO. - A mi tambiemp me fregaban en el colegio, diciéndome: “Hijo de chola había sido ¿no? Pero como vos me dabas lujmas grandotas pa mi recreyo, los que me decían eso tenían después que estarme persiguiendo pa que les permitiera una achoqada de lujma.

MADRE. - No se siempre en qué idioma hay que hablarle a tu hermana. (Suspirando). ¡Aij, Señor! ¡Cuándo cesarán los tormentos pa una magre. Creyo que hasta cuando una está dentro del ataúd. (11)

Estamos ante la presencia de una madre chola que resiste los estados de apariencia: estados engañosos para ser aceptada por aquel que persigue la simetría. No obstante, advierte que no es fácil enrostrar estos estados de homogenización. Los imperativos criollos relacionados con el abandono de la pollera son para la chola

“tentaciones del diablo”; al dejar de lado sus polleras de algún modo está rindiéndose ante el criollo, el que persigue su aculturación. Por otro lado, está la presencia de un hijo que recuerda su niñez y cómo fue descalificado dado su origen, aunque los mismos que lo discriminaban se arrimaban a él por conveniencia. Es por esto que escena tras escena veremos de qué modo los hijos se sentirán tentados a olvidar sus raíces como sucede con el personaje Marido:

ESCENA II

MADRE, HIJO Y EL MARIDO DE DOMITILA

MARIDO. - Mamita: los tiempos están cambiando. Por eso también le hey dicho a la Domy que se cambie la pollera por el vestido.

MADRE. - Pero, por esos pistos, ahura todos estamos pagando. Pa tu mujer se lo hablan todos. La hermana de los moqos, la Ulupica, matame que te mataré están con nosotros.

MARIDO. - ¡Es el costo social que se paga por adaptarse a los tiempos modernos!

MADRE. - ¿Queps tiene una pollera? ¿Es hedionda? ¿*Contagia*? Porque es chola tu magre. ¿O te has olvidado? (13, 14)

Según Soruco Sologuren, a quien hemos seguido en estas líneas, “en el teatro popular, la madre chola no solo asume su rol materno, sino que reivindica el uso de las polleras y el alimento que es parte de una identidad” (2011: 216). El personaje femenino interpela al personaje masculino a través de preguntas y luego le recuerda lo que no debe olvidar: “que su madre es chola también”. Es decir, al negar este vestuario niega su origen. De este modo, el personaje madre se presenta como aquella que resiste ante los estados de homogenización del criollo e interpela al otro para que no olvide su origen.

En *Hijo de chola*, Manuela, la criada se presenta en escena, según el acotador, con su vestimenta de chola paceña. Lo que es repudiado por doña Zoila y don Cornelio. Así, la chola es expulsada del salón, ya que no se condice con el ambiente de “lujo”:

ACTO SEGUNDO

La escenografía de este segundo acto representa un ambiente de “lujo”, en lo que puede entenderse por lujo la forma como vive la burguesía paceña.

ESCENA TERCERA

LOS ANTERIORES Y MANUELA

(Manuela viste con alguna elegancia propia de las cholos paceñas y sostiene en las manos un regalo envuelto en papel celofán)

CORNELIO. - ¿Y usted qué hace acá?

MANUELA. - Hey estau traendo este pal niño Johnny, pal Doctor.

DOÑA ZOILA. - Debía dejarlo por ahí, por ahí afuera.

MANUELA. - Es que quiero entregarle en persona.

DOÑA ZOILA. -Señora: esta no es su fiesta de presterío para entregar los regalos personalmente. (49)

En la pregunta del personaje, “¿usted qué hace acá?”, visualizamos la expulsión de la chola, la que “no podía entrar a ciertos locales públicos sólo por vestir polleras y manta.” (Paredes, 1992: 500).

El personaje femenino Manuela se singulariza por su estado de hibridez, visualizado en su vestimenta y amabilidad “un regalo envuelto en papel celofán”. De igual modo ocurre en *Joven, rica y plebeya*, donde Faustina lleva “un paquete envuelto en papel de diario”, sin embargo, esta manifestación de cariño no es bien vista por el criollo.

Cabe señalar que en la obra *Hijo de chola*, a diferencia de las otras obras de Raúl Salmón, el acotador refiere al vestuario de la chola paceña. Ahora bien, el personaje femenino Manuela no debe estar en este ambiente de “lujo”, no solo porque viste polleras, sino además porque es sirvienta; dos estados que no se condicen con aquellos personajes que viven sumidos en las apariencias:

ACTO SEGUNDO

ESCENA SEXTA

JOHNNY Y DON FRANCISCO

DON FRANCISCO. - A la Manuela no le estaba dejando entrar.

JOHNNY. - Es que esta ceremonia es de los patrones, papá.

DON FRANCISCO. - Ah, sí supieran cuánto Uds., le deben a la pobre Manuela...

JOHNNY. -Sí, sabemos pero no es el momento de comentar.

DON FRANCISCO. - Dicen que tampoco al Sergio lo dejaron entrar porque no tenía corbata. (54-55)

No obstante, frente a los deseos del criollo de invisibilizar a aquella que interrumpe la finura, el personaje cholo Manuela se presenta con sus polleras, “vestimenta subversiva de la pureza” (Soruco Sologuren, 2011), lo que en palabras de Alcides Arguedas (1922) remite a “las taras de su estirpe” (39). Las obras de teatro popular de Salmón pone es escena a la chola que junta al uno y al otro (al indígena y al occidental) dando cuenta de una identidad que resiste y coexiste. De este modo, su protagonismo figura un puente entre el campo y la ciudad, instalándose, por cierto en este último espacio. Esto para la elite letrada, “[especialmente para Alcides Arguedas] es una amenaza para la sobrevivencia de los criollos como casta no contaminada” (Soruco Sologuren, 2011:130). Una postura absolutamente racista que pretende influir en las propuestas literarias de los escritores de la época (mediados del siglo XX). Lo que Soruco Sologuren (2011) explica como “un discurso elitista que tiene sus raíces desde fines del siglo XIX, basado en el antimestizaje, obras que son lecciones morales dirigidas a los criollos, para mostrarles los peligros de alianzas (familiares, políticas, económicas) con los cholos en “su” espacio simbólico: *la ciudad*” (132).

Las obras de teatro popular dan protagonismo a personajes femeninos cholos, especialmente madres, que habitan en la ciudad y no se dejan aculturizar, es decir “no dejan de ser cholos y cholos y menos se integran a la cultura occidental” (Soruco Sologuren, 2011: 53). Por ello, usan polleras, preparan platos criollos, relatan sueños en espacios letrados, utilizan un vocabulario sencillo y cariñoso, enrostran a aquel que quiere acallarlas, utilizan registros populares y expresan la verdad; demostrando con esto su emancipación. Al respecto Soruco Sologuren señala, “desde 1970 se han refugiado en El Alto, reafirmandose como diferentes, en vista de que no han abandonado su lengua, vestimenta ni cultura pese a la discriminación” (2005: 25).

Así, pese a los discursos hegemónicos que proponen un protagonismo cholo, especialmente femenino (que surja con fuerza económica, pero sin protagonismo cultural), emerge el discurso discrepante presente en el teatro popular, aquel que pone en escena a la madre chola, la que genera un quiebre con la elite letrada de mediados del siglo XX. De este modo, Raúl Salmón perturba lo ordenado: la asimilación de la identidad chola. Para ello, da protagonismo a la madre chola que apela a la fidelidad de su hija e hijo, quienes como hemos visto en el principio de estas obras, niegan su origen. Ejemplo de ello en *Hijo de chola* un hijo que desea pertenecer a las sociedades de casta. De ahí que desconozca a quien lo crió y a su propio hermano. Lo propio en *Joven rica y plebeya* donde Mary reconoce ante sus compañeras que la chola que la besaba es su sirvienta. En *Mis Ch'ijini*, Juana que al estar enamorada del criollo (quien repulsa lo cholo), acude al engaño ocultando sus rasgos, concediéndole la palabra sin reparar en su agresividad. *La Birlocha de la esquina*, Domy que se saca la pollera y se cambia el nombre dado su ascenso social. No obstante, pese a estos hijos e hijas ingratas, existe la

presencia de madres que reivindican su identidad, llamando al hijo e hija a hacer lo mismo. Podemos decir entonces que la dramaturgia de Salmón marcó un precedente en cuanto a un protagonismo femenino cholo, complejo, autónomo y emancipado, por lo que diferimos de lo planteado por Willy O. Muñoz (1992), quien sostiene que el dramaturgo “utiliza personajes estereotipados, los cuales manipula para sus propósitos” (14).

El protagonismo cholo en las obras de Salmon da cuenta, especialmente de madres cholos que se instalan en espacios urbanos dando cuenta de su hibridez. Esta propuesta dramática no es cercana con el tratamiento de lo cholo en la narrativa de algunos escritores bolivianos. Así, lo hace ver Soruco Sologuren (2011), quien realiza un análisis de las obras *La niña de su ojos*, (1948)¹⁰ de Antonio Díaz Villamil; la novela *La Chaskañawi* (1947)¹¹ de Carlos Medinaceli y el cuento *La cruel Martina* (1954)¹² de

¹⁰ En esta novela el protagonismo está en una hija chola, Domitila. Este personaje ha estado la mayor parte del tiempo en un internado de señoritas, allí ha sido “debidamente instruida”; luego se ve “enfrentada” a convivir con su madre, una mujer alcohólica y sin posibilidades de recuperación. Por tanto, es “comprensible” que Domy se aleje de su madre y de su padre cholo. Estos últimos no luchan para recuperar a su hija, ya que reconocen que no son dignos de su cariño. Así, la madre chola se retira del escenario, ya que “representa la cultura indígena, la marca colonial que la joven hija rechaza, esconde, niega, [así] en la novela y el proyecto nacionalista, desaparece sin resolución” (Soruco Sologuren, 2011: 214). De este modo, el final envía a una madre chola que debe desaparecer. Y la hija, por su parte, se convierte en una mestiza letrada (acorde a la preparación del internado en el que estudió). Promoviendo, la transformación e invisibilización del cholo.

¹¹ En esta novela se relata la historia de Adolfo Reyes, criollo natural de San Juan de Chirca. Este joven va a estudiar una carrera a Sucre. Cuando retorna a Chirca para arreglar asuntos de herencia, se enamora perdidamente de una chola, así abandona la vida letrada y urbana y resuelve casarse con ella. De este modo la Claudina, es la salvación del criollo. Así, “la chola es válida como símbolo nacional precisamente porque se aparta de un occidente en decadencia” (Soruco Sologuren, 2011:150).

¹² Este cuento da protagonismo a Martina, la cual ha sido abandonada por su madre chola, la que tiene dos ascendencias: aymara y español. Sin embargo, su “falta” se presenta en la madre indígena, aquella que al igual que su hija tiene un alma estéril. De este modo, podemos anticipar que de parte de Martina no habrá gestos de cariño, “no es una madre ideal, ni siquiera una prostituta, es un producto grotesco del odio hacia los hombres criollos” (Soruco Sologuren, 2011:159). Sin embargo, esta indiferencia de la chola, genera en los hombres curiosidad. Por ende, muchos deciden cortejarla. Ella, por su parte, no demuestra ningún tipo de atracción. Luego, será “un corregidor”, un forastero que ha escuchado sobre el carácter indómito de la chola, quien se proponga conquistarla. Y como no lo consigue, la viola, dejándola

Augusto Guzmán. En estas obras, la escritora advierte que la madre debe desaparecer y exiliarse. Además, se revela la existencia de “dos posiciones antagónicas: la nación mestiza y su alter ego: el cholo” (Soruco Sologuren, 2011: 45). De este modo según lo advertido, estas propuestas literarias exploran la problemática de la identidad chola de forma dicotómica dando una solución excluyente. Así, en *La niña de su ojos* de Díaz, la madre es excluida dada su condición de alcohólica, la hija por su parte, se convierte en una mestiza letrada, priorizando una sola ascendencia, la española. Por otra parte, en *La Chaskañawi* de Medinaceli, la chola se reconoce solamente como la compañera ideal que puede acompañar al amado en un espacio rural. Al respecto, el propio Medinaceli señala a través de la voz del narrador: “Adolfo necesitaba una mujer así, que lo maneje y domine y tenga la fuerza que ella tiene para impedirle que se aleje por completo del alcohol” (1947: 267). Este personaje femenino cholo es madre-esposa en el campo. Por tanto, vemos que sutilmente, el escritor retira a la chola de la ciudad, porque este espacio es del criollo (Soruco Sologuren, 2011). Finalmente, en *La cruel Martina* de Augusto Guzmán, el personaje femenino cholo es barbarizado, así como lo hicieron los colonizadores al llegar a América. La chola Martina no puede liderar en la sociedad boliviana, ya que su crueldad y demencia la inhabilita.

embarazada. El final de este cuento es impensado para el lector, porque Martina tiene a su hijo y organiza una cena donde está invitado, en forma especial, el corregidor (todos creen, incluso la tía, que Martina aceptará los cortejos de éste). La protagonista recibe a sus visitas con su bebé en brazos, luego después de un tiempo viene el momento de la cena, la cual es servida por la propia Martina, lo que deleita a todos. Luego en el reposo, las personas asistentes le preguntan por el bebé y ella responde; “¿cómo puedo yo traerles el niño, si ustedes mismos acaban de comérselo?” (1997[1954]:39).

Cabe agregar que estas obras son producidas en la misma época en que escribe Salmón y revelan el carácter conflictivo del campo cultural de mediados del siglo XX, ya se demuestra a través de su escritura, que reproducen fehacientemente lo implantado por los grupos de poder hegemónico: *el autoexilio del cholo de los espacios urbanos*. De este modo, velan una realidad opresora.

Cabe agregar, que las narrativas de estos escritores coetáneos a Salmón tienen como receptor: un público selecto, ya que, así como lo señala Soruco Sologuren (2005),” si hubiese sido dedicada a un público popular, lo más probable que sus propuestas hubiesen sido cuestionadas” (30).

Raúl Salmón, por su parte, en sus obras *Joven, rica y plebeya*, *Miss Ch'ijini*, *La birlocha de la esquina* e *Hijo de chola*, da protagonismo a la madre o el padre que no abandona a sus hijos, resisten y embisten los imperativos del criollo. Un protagonismo cholo que negocia sus saberes tanto del campo como de la ciudad, lo que es coherente a lo señalado por García Canclini (2010), “fusión muchas veces presente en los sectores populares de ascendencia indígena que emigraron del campo a la ciudad. Estos se vieron en la necesidad de pactar con la sociedad urbana” (17). Esta mixtura se caracteriza por una constante mutabilidad, de ahí que García Canclini prefiera referir a “procesos de hibridación” (17). Dicha vinculación entre los saberes campesinos y saberes modernos propios de la ciudad, permiten a los cholos ascender económicamente en los espacios urbanos de Bolivia. De este modo muestra que “la hibridación interesa tanto a los sectores hegemónicos como a los populares que quieren apropiarse los beneficios de la modernidad” (García Canclini, 2010:17). Al respecto, es necesario señalar que a partir del siglo XIX el cholo comienza a adquirir autonomía económica, como resultado de un

período de “caos” político y del aumento de posibilidades, lo que conlleva, según Soruco Sologuren, (2011) “una emergencia económica y social sin precedentes para los mestizos y cholos” (36). En este contexto el cholo se convierte en una amenaza para los grupos hegemónicos. Salmón legitima a través de sus obras pertenecientes al teatro popular, la inclusión de la chola, sobre todo en el ámbito económico como también en el ámbito cultural. Así, en *Joven, rica y plebeya*, la madre chola Faustina es la dueña de una quinta de recreo (la cantina). En *Mis Ch'ijini*, la madre doña Benita es cocinera en una casa particular y la hija es obrera de una fábrica. En *La birlocha de la esquina*, el personaje femenino Madre es dueña de transportes colectivos y de locales en la feria y su hija es chofer de micro. En *Hijo de chola*, el personaje cholo Don Francisco es el dueño de una fábrica. Además, el protagonismo cholo se vislumbra en la consolidación de su identidad cultural (uso de las polleras, lenguaje mixturado, uso de alimentos mixturados: papa, chuño, tunta y maíz, raigambres populares, expresiones contestarias). Cabe agregar que de igual modo estos padres y madres cholos presentan ambigüedades y contradicciones con sus orígenes. Lo que a su vez es propio de una identidad que “presenta procesos cambiantes, aun cuando los diferentes componentes de la identidad presentan ritmos de cambios disímiles. Por tanto, no se encuentran dadas de una vez y para siempre” (Valenzuela, 2000:28). No obstante, están conscientes de las tentaciones del criollo (abandonar su identidad). Esta presencia perturba lo que se ha implantado por la elite letrada que sostiene que el liderazgo cultural y económico debe figurar en el criollo, ya que “son los gobernantes cholos, con su manera especial de ser y concebir el progreso, quienes han retardado el movimiento de avance de la República... [En la época moderna] políticamente los cholos son un peligro económico” (Soruco Sologuren, 2011:62). Lo

propio sucede con su identidad, ya que según Alcides Arguedas son un peligro, lo que no solo es evidente en su obra *Historia General de Bolivia*, sino además en su ensayo *Pueblo enfermo* y en su novela *Raza de bronce* (1919), donde el personaje “Troche” es definido de forma dicotómica y despiadada, lo que lo aleja de cualquier indicio de humanidad.

La dramaturgia de Salmón, en suma, refiere a personajes femeninos cholos que se instalan en la ciudad y salen adelante a través del esfuerzo y la perseverancia. Salmón no excluye a los cholos ni los presenta como personajes que generan el contagio. Al contrario, el protagonismo en *Joven, rica y plebeya*, *Miss Ch'ijini*, *La birlocha de la esquina* e *Hijo de chola*, está dado al cholo y a la chola que habita en la ciudad en forma independiente. Podemos agregar que las obras de Salmón son parte de lo que se reconoce como teatro popular, ya que su propuesta teatral implica la presencia de un lector y un público que se reconoce en la puesta en escena, “[es ver] al otro al urbano exitoso que todos aspiran ser, confesando que, pese a todo, él también es un “hijo de chola” (Soruco Sologuren, 2005:06). Ahora bien, las obras de teatro popular de Raúl Salmón pueden ser presenciadas o escuchadas, lo que explica su carácter masivo, no solo porque hubo editoriales¹³ que publicaron sus obras, lo que permitió que fueran leídas en forma masiva en los colegios, sino además porque sus obras fueron llevadas a otros medios de

¹³ Editorial Juventud, dedicada a textos escolares y de bajo costo, publica las obras de Raúl Salmón. Esta popularidad y fácil acceso a sus guiones hacen que profesores de educación cívica, literatura e historia de escuelas pública-no privadas-lleven a sus estudiantes a las representaciones del teatro popular y organicen sus propias representaciones en los festivales del teatro estudiantil (Soruco Sologuren, 2005:08).

comunicación, por ejemplo el radio teatro¹⁴. De este modo, se expande la revelación de una realidad opresora y a la vez se insta a un sentido transformador de una sociedad basada en la desigualdad y marginación.

El valor de la obra de Salmón, que no ha sido suficientemente estudiada por la crítica, tal vez se expresa en la huella que su propuesta ha dejado en dramaturgos actuales tales como Jorge Wilder Cervantes y Adolfo Mier.

Jorge Wilder Cervantes¹⁵ en su obra de teatro *La sanguchera de la esquina* presenta a una chola, Gaspara, que se instala en la esquina de un barrio de la ciudad de la Paz, vendiendo sándwich. Ella no solo se dedica al comercio, sino que además escucha a aquellos que se sienten desesperanzados; de este modo Gaspara da cuenta de su cariño hacia el otro: “MARY: Lo que tengo es frío; mucho frío (*Extendiendo las manos*) ¿Me puedo calentar un ratito? /GASPARA: (*Emocionada*). Calentate no más, niña. Aunque con este frío, mi “anfre” ni calienta siquiera” (1999:22). Esta obra refiere a un protagonismo cholo caracterizado por la dulzura y empatía hacia el otro. Los personajes apelan a mantenerse unidos en una época donde aún está instalada la problemática de la alteridad latinoamericana (figurada en el cholo y en la chola). Por otra parte, el

¹⁴ Raúl Salmón adquiere en 1961 Radio América, donde introduce a Bolivia el llamado “periodismo testimonial” y así, empieza a transmitir sus obras en el formato de radioteatro. El uso de un medio de comunicación tan masivo como la radio le permitió abarcar otras ciudades y el ámbito rural, pero también dirigirse a otros países andinos [entre ellos Perú, donde es reconocido por el escritor Mario Vargas Llosa], quien señala “los radioteatros de Raúl Salmón, los oían hasta las piedras, los peruanos alfabetos, semialfabetos, desde la aristocracia hasta el proletariado” (Soruco Sologuren, 2005:08).

¹⁵ Jorge Wilder Cervantes, dramaturgo boliviano contemporáneo, publica *La sanguchera de la esquina* el año 2001. En esta obra se cuenta la historia de una mujer de pueblo que además de atender su precario negocio ambulante, atiende a quienes, habitando la ciudad como ella, viven condiciones de abandono emocional. *La sanguchera de la esquina* (lunes 05, octubre de 2008). Diario Potosí (Bolivia).

dramaturgo Adolfo Mier¹⁶ (2009) en la obra *Niña cambia* da protagonismo a una madre chola, Mariana, la que debe trabajar para educar a su hija, esta última sufre una serie de desventuras, ya que es violada por el padre y luego por el hombre que posteriormente convive con la madre. Años más tarde, la hija de la chola ingresa a la universidad donde lucha por la reivindicación de los derechos humanos. Hasta aquí pareciera que el proyecto de la madre para educar a su hija había dado resultado. Sin embargo, una nueva escena melodramática cambiará el curso de la historia. La hija de la chola es encarcelada. El jefe de policía la tortura. La madre acude a ayudarla y cuando se entera de lo que sucede decide matar al torturador, liberando a su hija, no sin antes pedirle perdón. Esta referencia a acciones basadas en la piedad se constituye en una estrategia para consolidar la identidad chola, que pugna por reivindicar sus derechos.

La obra de Salmón y su propósito de hacer visible la problemática de la identidad chola, sin duda aún es posible de advertir en las obras previamente señaladas.

¹⁶ Adolfo Mier, dramaturgo boliviano, publica su primera obra en 1970, *Santa Veracruz Tatala* y la *Sebastiana*. En la actualidad, ha escrito y representado 22 obras de teatro, entre los cuales destacan comedias, monólogos y teatro para niños. Adolfo Mier. 1983. *Sebastiana*. La Paz-Bolivia: Librería Editorial "G.U.M".

Capítulo II

En este capítulo veremos un protagonismo centrado en hijos e hijas que niegan su origen de un modo confuso, muchas veces aparentando lo que no son. Esta postura se debe a que no quieren recibir el desmedro del otro que no acepta la existencia del otro. Estos estados de vulnerabilidad presentes en las obras de Raúl Salmón se aprecian de forma similar en la novela *El chulla Romero y Flores* de Jorge Icaza. Aquí, el personaje Luis Alfonso Romero y Flores, un chulla¹⁷, hijo de madre india y padre español, esconde una de sus ascendencias (por cierto, la indígena). De esta forma, existe en ambas propuestas un tratamiento de lo cholo que remite a un contexto que no acepta la diferencia.

Negación del origen cholo de un modo ambiguo: un diálogo entre Raúl Salmón y Jorge Icaza

La novela *El chulla Romero y Flores* de Jorge Icaza centra el protagonismo en un personaje cholo que se siente atormentado por una de sus ascendencias, aquélla que le significa mayor vergüenza:

“¡Por tu madre! Ella es la causa de tu viscoso acholamiento de siempre..., de tu mirar estúpido...De tus labios temblorosos cuando gentes como yo hurgan en tu pasado...De tus manos de gañan...De tus pómulos salientes...De tu culo verde...No podrás ser nunca un caballero...” fue la respuesta de Majestad y pobreza.

¹⁷ Según el escritor Ricardo Descalzi, el término chulla recibe diversas acepciones, una de ellas refiere a “aquel personaje que viste a la moda y que desea evidentemente ascender socialmente, por otra parte, el de ser ambiente donde “todos se conocían”, el concepto de “chulla” vino menos, pero el pueblo lo ha conservado para designar a cualquier joven “decente” que despierte simpatías como mozo soltero, tarambana y enamorado, tramposos, jaranero, agradable, llamándolo “chullita, por la amistad y confianza demostrada y así expresarle estimación y cariño” (1996:154).

“Porque viste en ellos la furia y la mala entraña de taita Miguel. De taita Miguel cuando me hacía llorar como si fuera perro manavali...Porque vos también, pájaro tierno, ratoncito perseguido, me desprecias...Mi guagua lindo como algo de diablo blanco...” surgió el grito sordo de mamá Domitila.

Aquel diálogo que le acompañaba desde niño, irreconciliable, paradójico-presencia clara, definida, perenne de voces e impulsos-, que le hundía en la desesperación y en la soledad del proscrito de dos razas inconformes, de un hogar ilegal, de un pueblo que venera lo que odia y esconde lo que ama, arrastró al chulla por la fantasía sedante de la venganza (1996:176).

El personaje Luis Alfonso se siente acongojado, ya que la sociedad en la que está inserto descalifica a su madre india, lo que lo lleva a un estado contenido, una actitud que según Renaud Richard (1996) puede entenderse como:

Un vaivén automático entre el polo negativo de su personalidad y el polo compensatorio, “positivo”, hecho de fanfarronerías. Dicha relación causa-efecto aparece en la escena cuando Luis Alfonso se ruboriza al darse cuenta de que va caminando por la acera “con trote de indio”: inmediatamente modera su andar, y se hincha de desprecio vanidoso al pasar ante los corrillos de la Plaza grande. Este automatismo pendular-semejante al de una marioneta, como subraya el autor-se reitera a menudo a lo largo de la novela. (253)

La novela, refiere a un protagonista chulla cuyos apellidos son: Romero y Flores, ascendencia mezclada con su ascendencia indígena. Esta mixtura, lo lleva a presentar estados de apariencia o “ladinismo” porque no quiere reconocer su identidad chola. Por ello, “el simulacro será una de las actitudes evidentes de la constitución mestiza, la puesta en escena de su singularidad” (Montecino, 2010:52). El personaje chulla se contiene en su caminar para no develar lo que es: un cholo también. Entonces, tenemos no solo a una sociedad ecuatoriana que repudia el origen indígena, sino a un hijo que niega a su madre. No obstante, esta represión lo llevará hacia estados ambiguos.

Lo propio ocurre en *Joven, rica y plebeya*, donde el personaje Mary aparenta ante las amigas, estado que se aprecia especialmente cuando niega a su madre reconociendo que la chola que la abrazaba era su sirvienta. Una hija de chola que evidencia estados de

contención, lo que se reconoce especialmente en la voz del acotador: *Quiere decir algo y se contiene*; enunciado similar al estado de apariencia del chulla quien *modera su andar*. De este modo, ambos personajes se reprimen. El motivo es pertenecer a un mundo que rechaza su origen cholo.

No obstante, esta represión de no decir nada en *Joven, rica y plebeya* cambia; pues el personaje Mary presenta un despliegue lo que ocurre en el espacio la salita, donde de una vez verbaliza su rabia:

Escena Dos

DICHOS Y MARY

MARY. - Pero si saben que mi nombre es Mary

FAUSTINA. - ¿Qué cosa? ¡Wa! ¿Te han cambiau también de nombre en el colegio? Mariya creyo' ps que te hemos hecho bautizar.

MARY. - *(Con notorio fastidio)* ¡Esto más, ahora!

FAUSTINA. - ¡Helay! ¿Has visto usted, compagre? No ley dicho nada y ya se fastidia.

PADRINO. - *(Con su chocante carácter conciliador)* ¡Ufff! De qué se enoja, pues, ahora... Vamos a ver... ¿Qué le pasa a mi nenecita?

MARY. - Padrino, ¡por favor! *(Irritada)* ¿Es que no me dejarán un momento tranquila? *(Casi por llorar)* Metida todo el día aquí dentro, oyendo palabrotas de los que vienen a jugar sapo; entre borrachos y ahora con ustedes que no me dejan tranquila ¡Esto es para enloquecer! ¡Por eso quería viajar en estas vacaciones!

PADRINO. - ¡Todo tiene remedio, nenecita!

MARY. - ¡No me llame, nenecita, padrino!

PADRINO. - ¿Te dije, nenecita? No te volveré a llamar así... ¿Pero..., para qué afligirla a tu madre, a ver? No, no. ¡Eso no está bien, nenecita!

MARY. - *(Alocada, increpándoles)* ¡Nenecita, nenecita! ¡Se han figurado que soy una mocosa! ¿O han creído que me pueden tener metida toda la vida entre estas gentes? Mi padre no dijo que estudiara para venir a meterme en una cantina y entre... *(Se contiene cuando quiere decir la palabra: cholos)* ¡Oh! ¡Mañana mismo quisiera volver al colegio! *(Sale llorando)*. (39)

La hija de la chola no soporta haber vuelto a su hogar, al parecer el espacio excluyente de lo cholo (el internado) logró influir en ella. No obstante, si bien el personaje expresa su descontento, no pronuncia la palabra cholos, ya que al hacerlo descalificaría a su madre y, por cierto, a ella misma.

Ahora bien, la escena climática de esta tensión ocurre en la habitación contigua a la cantina donde se encuentra abruptamente con el novio criollo. Aquí, Willy la descubre. Cabe agregar que este es el único diálogo entre Willy y Mary; a la vez, el diálogo más extenso de la obra:



MARY. - *(Saliendo con una carta en la mano. Queda sorprendida viendo a Willy)*
¿Eh?

WILLY. - *(Idem)* ¿Tú...? **(Pausa)** ¿Qué haces aquí?

MARY. - *(Abalanzándose y abrazándole)* ¡Willy!

WILLY. - *(Separándola)* ¿Qué haces aquí?

MARY. - Vine..., vine a...

WILLY. - ¿A qué?

MARY. - Vine a...

WILLY. - *(Cortante)* ¿Vives aquí?

Mary. - No...

Willy. - ¿Entonces?

MARY. - Soy..., soy...

WILLY. - ¡Necesito una explicación, Mary!

MARY. - (*Serena ya*) Bien. Para qué ocultar más tiempo la verdad. Yo... (*Volviendo suplicante a los brazos de Willy*) ¡Nunca comprenderás! ¡Qué te baste saber lo mucho que te quiero! Lo mucho que yo...

WILLY. - (*Imperativamente*) ¡¡¡Qué haces en esta casa!!!

MARY. - (*Resuelta definitivamente*) Soy la hija de la dueña de esta Quinta. ¡La hija de una chola y no la muchacha que en el colegio fingió ser distinguida y de familia honorable que vivía en el interior! ¡No soy la que ante a ti y ante las relaciones sociales se presentó en aquellas vacaciones de Buenos Aires! ¡Fingí una personalidad de descendientes distinguidos que nunca los tuve! Mi vida donde me conociste fue una mentira y de todo aquello sólo hay una verdad: quererte, a pesar de nuestras diferencias de cuna.

WILLY. - (*Como insulto, pero en un tono despectivo*) ¡Chola!

MARY. - (*Aprobando el denuesto*) Sí, chola.

WILLY. - Has sabido fingir...

MARY. - Fingirme distinguida para ganar tu amor, sí, pero no fingí amor que ello es mi honra y mi orgullo; porque en el colegio aprendí el vocabulario del corazón, porque sabiéndome joven y sabiéndote el primero en mi vida te entregué en besos, en miradas y en palabras todo cuanto la ilusión de los 18 años creó en mis pensamientos juveniles que se desmoronan ante la realidad.

WILLY. - ¡Trataste de hundirme en el ridículo!

MARY. - ¿Por qué? ¿Porque en mi historia hay una pollera? ¿Por qué el amor jamás podrá unir a un marqués con una cocinera? ¿O porque el prejuicio social hace de los hombres unos cobardes? (*Suplicante*) ¡No, no! Willy, no me hagas caso. Estoy para perder la cabeza por lo que acaba de suceder. ¿Sabes que en estas dos semanas sin verte me ahogaba en esta casa? ¡Necesito libertad, la libertad que tú me darás!

WILLY. - (*Con la intención del rufián y seductor*) ¿Qué clase de libertad?

MARY. - ¡La que tú me ofrezcas!

Willy. - ¿Sin condiciones?

MARY. - ¡Absolutamente! (49-51)

Esta escena comienza con sucesivas interrogantes de parte del criollo, ya que no puede comprender y por ende aceptar que Mary (la cual señaló pertenecer a otra cuna) habite en una habitación continua a una cantina. Esta revelación genera en el criollo desconcierto, la hija de chola, por su parte, vuelve a titubear. No obstante, ante las

repetidas órdenes del criollo reconoce la verdad: que es una hija de chola, expresando así su descontento ante los prejuicios sociales. Sin embargo, estos argumentos son momentáneos, ya que luego se arrepiente de haber reconocido su origen, presentando nuevamente estados confusos, lo que pone de manifiesto a un personaje femenino mestizo que se puede comparar con la nube, “una forma desesperadamente compleja, vaga, cambiante, fluctuante y siempre en movimiento. Los mestizajes pertenecen a este orden. La presencia de la aleatoriedad y de incertidumbre es lo que confiere a los mestizajes su carácter inasequible y lo que paraliza nuestros esfuerzos de comprensión” (Karl Popper, 1954: 70). Una hija chola que afirma lo que el criollo piensa, luego defiende su identidad; y finalmente traiciona nuevamente a su madre (robándole y huyendo con aquél que aborrece lo cholo). Estos estados contradictorios del personaje hija de chola, al parecer, son propios de aquellos que son descendientes de indígena y español. Problemática que de igual modo, como ya hemos visto, está presente en la novela *El chulla Romero y Flores*

La vergüenza de Luis Alfonso Romero y Flores era mayormente vergüenza porque su sangre india provenía de una sirvienta, aborígen sobreviviente en los últimos estratos sociales, cuatro siglos después. De ahí su actitud tozudamente reptadora, a través de múltiples mecanismos, que al final le resultan inútiles. La otra mitad de su sangre es española. El progenitor es un rezagado o *huairapamushca* (atraído por el viento), peninsular venido a menos, <<Majestad y pobreza>>...El hijo había heredado tan sólo el doble apellido. Y a ellos se aferraba para pretender reflotar en medio de una sociedad con pujos de nobleza de sangre española, aunque en todos ellos se cumplía, en unos más que en otros, aquello que <<el que no tiene de inga, tiene de mandinga>> (1996:216)

Estamos ante un personaje que está acongojado porque su madre es sirvienta y está atormentado además porque uno de sus orígenes es indígena. No obstante, así como lo señala el narrador, solo había heredado los apellidos españoles, lo que juega en contra

de sus deseos de ascender y figurar. Por otra parte, la sociedad que lo rodea, con o sin apellidos, lo margina igual. De este modo, el protagonista no puede vivir tranquilo:

- ¡Soy el fiscalizador!

Conciliadora surgió de pronto doña Francisca. Había algo de venenoso y escalofriante en su sonrisa de caballo de ajedrez.

-Es verdad-anunció en alta voz.

- ¡Oh!

-Olvidé presentarle a ustedes. El caballero es hijo de Miguel Romero y Flores.

- ¿Romero y Flores?

-Pobre Miguel. La bebida, las deudas, la pereza y una serie de complicaciones con mujeres se unieron para arruinarle. Le encontraron muerto...Muerto en un zaguán del barrio de Aguaico. Completamente alcoholizado.

“Un caballero de la aventura, de la conquista, de la nobleza, del orgullo, de la cruz, de la espada, de...”, se dijo el chulla en impulso de súplica para esconder el rubor de su desamparo-fruto de amor ilegal, mezcla con sangre india-. Y miró como un idiota a las gentes que le observaban.

-Los amigos le perdonamos todas sus flaquezas, menos la última.

- ¿Cuál?

-El concubinato público con una chola. Con una india del servicio doméstico. ¿No es así joven? -interrogó la informante con ironía de bofetada en el rostro.

“¡Arraray!*¡Arraray, carajo! Mama*...Mamitica mía...” ardió sin voz la queja en el corazón del mozo. (19)

El personaje se vio enfrentado a la verdad, su madre y él son cholos, lo que no quiere aceptar.

Esta novela es similar a las obras de teatro popular de Salmón, ya que, en ambas propuestas literarias, existe un protagonismo de hijos de chola que esconden a su madre,

porque en ella está la marca colonial¹⁸. Lo que es contrario a sus deseos, esto es: pertenecer a la sociedad de castas y ser aceptados.

El el deseo de aparentar o en sus efectos usar un vestuario ostentoso es una constante. Así se demuestra en *Hijo de Chola*:

ESCENA DOS

Don Francisco-Johnny. Luego Manuela.

(Johnny tiene la traza del joven abogado mestizo. Viste chaleco, pero sus rasgos son genuinamente aymaras-Trata de aparentar buenos modales).

Johnny. - *(Cuando Manuela se levanta para salir, mirando el epitafio y a la fotografía) ¿Y esto?*

DON FRANCISCO. - ¿Cuál esto?

JOHNNY. -Esta fotografía y este epitafio.

DON FRANCISCO. - ¿No te acuerdas que hoy día es otro aniversario de la muerte de tu madre?

JOHNNY. - *(Dubitando)* Si...si ¿Pero para qué desempolvar la fotografía?...Entiende, papá. Pero tú, ni yo, ni nadie podemos seguir viviendo del pasado... Vivir de constantes recuerdos. Yo me fui de esta casa porque ya estaba idiotizado...

DON FRANCISCO. - De lo que estabas aburrido era de estar viviendo con tu familia. (16)

El hijo es advertido por el acotador como un personaje que no evidencia autenticidad. Su afán de aparentar se debe a que no quiere que reconozcan su origen

¹⁸ Lo que Walter Mignolo (2005) reconoce como “un propósito para nombrar y definir a las culturas foráneas como aquellas inferiores” (22). Polar (1994) quien refiere al término “contexto colonial el cual influyó en el actuar mestizo, ya que muchas veces aceptó, por temor al exterminio, los estados de asimilación impuestos por el colonizador” (20). Lo que Montecino (2010) reconoce como “una experiencia colonizadora que ha quedado como huella en nuestro ser mestizo, favoreciendo, por ejemplo, valores como el culto a las apariencias” (45). En coherencia a lo señalado por Soruco Sologuren (2011), la cual reconoce como “prácticas coloniales que implican la opresión del otro” (112).

cholo, no obstante, la contradicción entre su vestuario y sus rasgos físicos, lo delatan. Este personaje trata de fingir buenos modales y sugiere al padre dejar el pasado. No obstante, lo que realmente desea es que se deje de recordar a la madre chola, ya que en ella está la evidencia que él, es cholo también.

Lo propio ocurre en *La birlocha de la esquina*, donde el personaje el personaje masculino Marido y el personaje femenino (Domy) visten pomposamente, porque los tiempos modernos lo exigen:



ESCENA II

MADRE, HIJO Y EL MARIDO DE DOMITILA

MARIDO: (*Es el típico abogado de quinta clase. Usa corbata y terno, a diferencia del "hermano" que viste chamarra*). Buenas...

MADRE. Pero la Domitila

MARIDO. - Acostúmbrese usted mamita y vos también, hermano: no es Domitila sino Domy. (12)

El personaje Marido es descrito por el acotador como aquel cholo que aparenta lo que no es, lo que se evidencia no solo en su vestimenta y oficio, sino además en las nuevas costumbres que han acordado con Domy. Esta última ha dejado las polleras y se ha cambiado el nombre. Sin embargo, el vestuario que usa, solo la contrae:

ESCENA IV

DOMY, SOLA

DOMY: (Entrando vestida con un abrigo de piel color negro, unos calzados que le aprietan los pies y le hacen caminar como desequilibrándose y con un peinado de esos que son comunes para fiestas criollas) ¿Jacinta? Aijj está imilla que no aparece. (*Sacándose los zapatos*) "Atatau", "¡che!" (*Frotándose los pies*). Aijj, no

puedo acostumbrarme siempre a estos zapatos de taco alto. ¡Atatau! ¡Achichiu! (Se sienta sobre una silla haciendo descansar pesadamente su gruesa humanidad mientras se va arreglando el corpiño). ¡Aijj! ¡Cómo me fastidian estas “Pantys”!. (Llamando). ¡Jacinta, Jacinta! (20).

El vestuario de este personaje femenino revela un cuerpo reprimido, que desea mimetizarse con la alta sociedad. Lo propio en *El chulla Romero y Flores*, donde Luis Alfonso desea figurar ante la sociedad a la cual desea pertenecer. Lo que Renaud Richard define como “el disfraz ostentoso”.

El disfraz ostentoso es en efecto el medio más socorrido usado por Luis Alfonso para ocultar la parte indígena de su ser, que desea encubrir no solo a las miradas ajenas, sino también a las propias, disimulación que no solo se limita a los vestidos. Sino al uso de componentes lingüísticos y patronímicos, y se expresa igualmente a través del anhelo del chulla de concederse importancia. Así es como el cholo cuida su pronunciación, cuando se dirige a su jefe de negociado por ejemplo-en un “afán postizo por rasgar las eres y purificar las elles, esto para desperudir su dicción de rasgos fonéticos quichuas; del mismo modo, subraya las eres de sus dos apellidos peninsulares, con el fin de deslumbrar y de ablandar a su terrible huésped-a-doña Francisca Montes de Paredes.

Esta voluntad de borrar lo indígena, ese apego a lo europeo se manifiesta más menudo en la indumentaria, y aparece claramente como una de las conductas más contantes del chulla:

Por ese tiempo –inspiración de Majestad y Pobreza-modeló su disfraz de caballero usando botainas-prenda extraída de los inviernos londinenses por algún chagra turista para remiendos y suciedad de medias y zapatos, sombrero de doctor virado y teñido varias veces, y un terno de casimir oscuro a la última moda europea para alejarse de la cotona del indio y del poncho-milagro de remiendos, plancha y cepillo. (1996:254-255)

El crítico evidencia que en la novela de Icaza el personaje el chulla se caracteriza por fingir lo que no es. Así, su vestuario será el modo más recurrente para cubrir su origen indígena y su preferencia será vestir a la usanza europea. Un disfraz que utiliza para aparentar una sola ascendencia, por cierto, occidental. El protagonismo de esta novela refiere a un personaje que según Montecino realiza acciones ladinas. Lo propio

sucede en su anhelo de una progenie que borre en cierta forma sus rasgos que delatan que es un hijo de chola. Es por ello, que cuando se entera de que Rosario, la mujer chola, va a tener un hijo, él se niega puesto que no es con ella con quien quería tener descendencia: “él anhelaba la belleza aristocrática (...) de ojos claros, de pelos rubios, de labios finos” su ideal femenino de cholo esnob” (Icaza, 1996:254). Un protagonismo de un hijo de chola que desea ocultar o en el peor de los casos borrar por imitación aquella ascendencia que ha sido marginada por otros y lo que es cierto, por él mismo.

En síntesis, la novela de Icaza que da protagonismo al chulla y las obras de teatro popular de Salmón, especialmente *La birlocha de la esquina* que da protagonismo a una hija de chola que ha dejado las polleras y se ha puesto vestido; son propuestas reveladoras de estados de apariencia de hijos de chola que desean ocultar especialmente el origen indígena. En la obra de Salmón, Domy es reconocida por los vecinos como la Birlocha, nombre que se le da en aquella a la “chola que ha adaptado la vestidura de la mujer de clase social superior” (Soruco Sologuren, 2005:41). Lo mismo ocurre en la novela de Icaza, donde Luis Alfonso es reconocido como el Chulla, nombre que se le da aquel “hombre de clase media que trata de aparentar para acceder a un estatus superior” (Richard, 1996:25). El “disfraz ostentoso”, según Renaud Richard, se presenta en Luis Alfonso, porque se siente vulnerable ante las miradas de aquellos que no le perdonan que una de sus ascendencias (su madre) sea indígena y además sirvienta. El Chulla “se cree inferior a causa de su conocida y visible ascendencia indígena, lo que quiere compensar calzando el coturno de una superioridad ostentosa” (Richard 1996: 254). Así, la novela de Jorge Icaza, lo mismo que las obras de teatro popular de Raúl Salmón revelan un protagonismo de hijos e hijas de chola que desean ser aceptados por una sociedad que

directa o indirectamente los obliga a ser lo que no son y que además instalan la idea que una sociedad se puede dividir en clases.

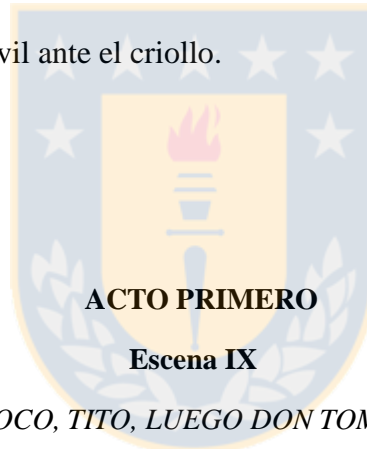
No obstante, en el transcurso de ambas obras, se visualiza a personajes que después de muchos engaños con otros y con ellos mismos comienzan a cambiar. Esto implica la comprensión de dos situaciones: primero, reconocer que la sociedad en la que están insertos reprime y exige la imitación para ser aceptados (no obstante, este anhelo solo les ha acarreado desdichas). De este modo, se genera en los personajes un proceso de reflexión individual, revelando la fuerza individual que existe en cada uno de ellos. La segunda situación que facilita el cambio es el apoyo de una fuerza colectiva. Un apoyo solidario de los cholos que le rodean. Lo que Ángel Rama (1982) reconoce como el heredero piadoso, el que “traslada de un mundo a otro, sus padres occidentales e indígenas” (198). Por ende, ambas propuestas literarias dan cuenta de personajes cholos ambiguos y contradictorios que luego de constantes contradicciones con sus orígenes, especialmente el indígena, presentan una transformación, lo que ocurre gracias a la solidaridad del cholo que une a sus ancestros.

Capítulo III

En este capítulo daremos a conocer las acciones de personajes cholos (la madre, el padre, el amigo, el vecino, el marido o el hermano) que buscan generar un cambio en la hija o el hijo para reconozcan su error y retornen al hogar.

La importancia del apoyo solidario en las obras de Raúl Salmón

La propuesta dramática de Salmón da cuenta de personajes cholos que se reconocen en su solidaridad y compañerismo. Así, en *Mis Ch'ijini*, visualizamos a un personaje que habita en el conventillo, el cual es reconocido, en el principio y desarrollo de la obra, como un cholo adulator y servil ante el criollo.



TITO. -Bueno, bueno...Ándate a dormir ahora...

DON TOMÁS. -El obrero respetuoso obedece a sus patronos, pero...

TITO. - ¡La manga!

DON TOMÁS. -Y...y...Unos 10 billetitos pa una copita, patrón y el obrero respetuoso con sus patronos se calla. ¿O qué dicen? Dos pesitos nomás, patrón. Y yo servicial a mis patronos sobre todo en...en... “eso” ... (*Señala la habitación de Juana*) Yo también he sido joven y bandido.

DON TOMÁS. - Los jóvenes, mi distinguido patroncito deben comer lo que les corresponde a los jóvenes, ¿Oh qué dicen? Y en este tiempo hay que ser el primero, porque si usted no es el primero, lo será este mi otro, patroncito...

TITO. -Eres un lobo, Tomás. (1989:34)

Así, pareciera que el personaje Don Tomás podría acercarse a lo estipulado por Alcides Arguedas, ya que cubre las fechorías cometidas por el criollo, quien solo desea aprovecharse del personaje femenino Juana. Además, establece la jerarquía entre criollos y cholos al señalar que el joven Tito es el patrón, aquél que puede hacer lo que quiera, incluso engañar a la chola. Sin embargo, en el transcurso de la obra, estas acciones adulatoras e interesadas de parte del cholo don Tomás presentan un vuelco:

ACTO CUARTO

Escena III

DICHOS Y DON TOMÁS

DON TOMAS. - (Aún soñoliento) ¡Oh patroncito...! Le dareps un abrazo por su buena llegada, don Tito

TITO. - ¡Déjate de majaderías! ¿Qué es de ellos?

DON TOMAS. -No sé en qué andanzas de Tribunales están. Me llevaron a declarar, me hicieron firmar y no sé qué sonseras

TITO. - ¡Ah! También tú estás en contra mía, eh. ¡Contra mí después que te hice perdonar un año de alquileres! ¡Borracho y degenerado había de ser!

DON TOMAS. - ¡Pero queps le pasa, don Tito!

TITO. - ¡Tú también complotado para arruinarme! ¡Ahora mismo desocupas esa habitación y te mandas a jalar donde te dé la gana!

DON TOMAS. -No, no, no señor don Tito. No le permito esos insultos.

TITO. - ¡De dos bofetadas voy a revolcarte en el suelo, viejo asqueroso!

DON TOMÁS. - ¡Shiss...Shiss! Un poquito más de respeto, ¡che!

TITO. - ¡Qué! ¿Con quién crees que estás tratando? ¿Con la gente de tu laya?

DON TOMÁS. - Mire usted, che. Hágase respetar, mejor.

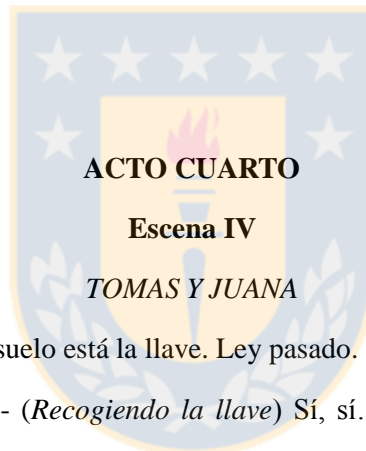
TITO. - ¡Me oíste? ¡Tú y tu hija se largan de aquí, hoy mismo si no quieren que sus trapos eche a la calle!

DON TOMÁS. - ¡Difícil de ser!

TITO. - ¡Te doy una hora de plazo y en tanto puedes decirles a los cholos de tus amigos que no les tengo miedo y que si ellos vienen con mandamientos judiciales yo los reventaré con mi plata! ¡Conque ya lo sabes! (1989:90-91)

Esta escena deja ver a un personaje que no se intimida ante el criollo (aunque lo haya amenazado); aun así, no delata a sus vecinos cholos. El cholo al contestar “difícil de ser” no solo anuncia lo que sucederá (Tito será arrestado por bigamia), sino además da cuenta de la fuerza entre los vecinos cholos para hacer frente al criollo.

Juana, por su parte, está escondida y ha escuchado lo declarado por el criollo. De este modo comienza a comprender la realidad, esto es: los engaños del criollo.



JUANA. -En el suelo está la llave. Ley pasado.

DON TOMÁS. - *(Recogiendo la llave)* Sí, sí... *(Abre)* Por qué te has cerrado, che.

JUANA. - *(Saliendo al patio)* ¿Ha visto usted?

DON TOMÁS. - ¿Qué cosa?

JUANA. -Lo que ese bandido se ha venido a amenazar.

DON TOMÁS. - Yo no sé de la misa a la media y sin embargo, me ha venido a trapear ése.

JUANA. - Estaps mordiéndose de rabia del juicio.

DON TOMÁS. - ¡Ah! ¿Del juicio en el que yo he declarado? ¡Muy bien! ¡Que se le caiga el fobe! (91-92)

En esta escena vemos a dos personajes cholos, por una parte, Juana que en las primeras escenas hizo callar a la madre para ceder la autoridad a Tito (que solo las ha despreciado). No obstante, luego es capaz de encararlo. Y, por otra parte, don Tomás que, en el inicio, solo adulaba y complacía al criollo, luego es capaz de hacer frente junto a sus vecinos cholos. De esta manera, vemos a personajes que presentan cambios y son reconocidos en su humanidad. Por ello, lo advertido por la elite letrada, que señala que la propuesta dramática de Salmón da cuenta de “piezas expositoras de taras sociales son dramones y melodramas afectivos, poblados de personajes unidimensionales que sirven como marionetas para los propósitos didácticos del autor” (Muñoz, 1992:14); no se condice con el protagonismo complejo y cambiante presente en sus obras. De igual modo la crítica que establece que sus propuestas son populacheras y que sus personajes son estereotipados: delincuentes, borrachos, prostitutas, estafadores (Rivadeneira, 1999:10); según nuestra lectura no dice relación, ya que vemos el protagonismo de personajes que se caracterizan por su autenticidad, lo que se evidencia además en el reconocimiento a una colectividad chola.

Salmón es controversial, ya que enfatiza en la generosidad y la empatía del cholo, “aquel que está instalado en una red de encrucijadas múltiples y acumulativamente divergentes tiene una índole abigarrada, excepcionalmente y es cambiante y fluido” (Cornejo Polar, 1994:20). La obra *Mis Ch'ijini* del dramaturgo presenta personajes que no son predecibles, sino reveladores de actitudes cambiantes y al mismo tiempo, solidarias. Personajes cholos que al habitar en un espacio caracterizado por el hacinamiento se reconocen en sus demandas, lo que ocurre de modo similar en la novela de *El chulla*

*Romero y Flores*¹⁹ de Jorge Icaza, donde el protagonista cholo comprende y reconoce los fuertes lazos con aquellos a quienes tanto despreció, “se sentía otro”. Por primera vez *era el que en realidad debía ser*; un mozo del vecindario pobre con ganas de unirse a las gentes que le ayudaron-extraño despertar de una fuerza individual y colectiva a la vez “(Richard, 1996: 269). El cambio ocurrido en el chulla se traduce en la pertenencia a los suyos.

En *Miss Ch'ijini*, por su parte, la hija reconoce que pertenece a un grupo colectivo solidario. El criollo Tito, por su lado, se siente desconcertado ante tal resistencia chola, ya que fue desenmascarado por aquellos a quienes deprecia y creyó burlar:

ACTO CUARTO

Escena VI

CARMICHA, TITO, COCO Y JUANA

TITO. - (*Siguiéndola*) ¡Habla! ¿Dónde están?

JUANA. - (*Sale valientemente. Arrebata a su hijo y lo retiene fuertemente*) ¡Qué cosa! ¡Quere quitarle este keusa! ¡Maricón!

JUANA. - ¡Yaps me tiene usté aquí! ¡Queps quere ahura!

COCO. - ¡Vamos a arreglar, vamos a arreglar!

¹⁹ Aquí, si seguimos los planteamientos de Richard, da cuenta de tres episodios donde se observa la ayuda fraterna de personajes que rodean a Alfonso Romero y Flores. Primero, cuando debe huir de la policía, ya que se le acusa injustamente de un robo, “la misma noche de la persecución, cuando los indios y vagabundos a los que despierta involuntariamente el Chulla bajo el “ancho alero de hoja de zinc” (otro lugar semiabierto...), se niegan a revelar a los policías qué rumbo tomó el fugitivo” (Richard, 1996:269). Luego, cuando es apoyado por las prostitutas de un burdel, “tras intercambiar los vestidos del Chulla con los del putero Víctor Londoño, tampoco delatan al joven.” (Richard, 1996: 269). Y en tercer lugar, el episodio cuando fallece la esposa del Chulla y no tiene cómo costear el funeral, “los inquilinos pobres de mama Encarnita ofrecen su presencia física, su comprensión cariñosa, también dinero para pagar el médico y costear el entierro de la mujer” (Richard, 1996:269).

JUANA. - ¡No quero ningún arreglo! ¡Si usted se ha portado como se ha portado chúpese la píldora!

TITO. - No. Déjame. Veremos si estas piltrafas han de vencerme. ¡Dónde está ese Max! ¡Ahora, en mi delante, que hable de juicio!

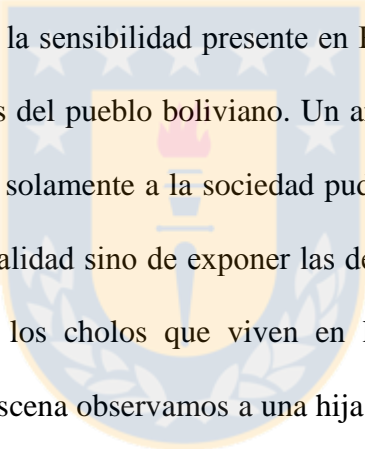
JUANA. - ¡No solamente ha de hablar de juicio! ¡Le ha de quitar las ganas a usted!

TITO. - ¡Todas ustedes van a ir a dar a la calle! ¡Como perros los echaré de esta casa! ¡Mozos advenedizos!

JUANA. - ¡Y pa queps se ha metido con advenedizos!

DOÑA BENITA. - ¡Cállate, nomás hija! ¡Este hombre tiene malas intenciones!

JUANA. - ¡No mamita! ¡Si se ha creydo hombre pa deshonrarme que tambiénps se creya hombre pa matarme a mí y a mi hijo! (94 y 95)



Esta obra da cuenta de la sensibilidad presente en Raúl Salmón al “escribir sobre la vida cotidiana de 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, no de fotografiar la realidad sino de exponer las denuncias” (Soria, 1980:68-69). El dramaturgo escribe sobre los cholos que viven en los conventillos, hacinados y marginados. En su puesta en escena observamos a una hija de chola que en el inicio de la obra solo daba cuenta de constantes tensiones con sus orígenes. No obstante, finalmente comprende que no pueden seguir engañando o engañándose. Esta transformación ocurre gracias a un plan solidario cholo, lo que les permite hacer frente a la tiranía presente en grupos sociales que se basan en la jerarquía y la descalificación.

En *Mis Ch'ijini*, además, el criollo Tito ha ideado un matrimonio falso para engañar a la hija de la chola (él tiene pensado casarse con una señorita de su clase). Sin embargo, su plan no dará resultado, ya que los cholos le preparan una trampa. Ahora es el criollo el que resulta engañado:

ACTO CUARTO

Escena II

COCO Y TITO

COCO. - ¿Entonces la comedia del matrimonio no fue una farsa?

TITO. - ¡Ese cholito de Max me hizo la jugarreta como a un chico! ¡Yo le pedí plata para que trajera a un Notario figurado, a uno de sus amigos y el muy canalla me hizo casar legalmente! ¡Caí en la trampa! ¿Quién iba a imaginarse? ¡Enjuiciado por bigamia!

COCO. - ¿De qué manera te enteraste?

TITO. - Ese mismo Max me puso un telegrama llamándome como si se tratara de asuntos de la casa y mis padres creyeron y me mandaron... ¿y para qué? ¡Para meterme en un lío!... ¿Te das cuenta? Hicieron el juicio en rebeldía. Con patrañas aprovechando de que tiene vinculación con tinterillos de los Tribunales... (89)

La escena de la obra *Mis Ch'ijini* da cuenta de un personaje criollo que considera a ciertos grupos sociales como inferiores, lo que se condice en sus enunciados:

esos cholitos / ¡Qué! ¿Con quién crees que estás tratando? ¿Con la gente de tu laya? /puedes decirles a los cholos de tus amigos que no les tengo miedo y que si ellos vienen con mandamientos judiciales ¡yo los reventaré con mi plata!/ Veremos si estas piltrafas han de vencerme/ ¡Todas ustedes van a ir a dar a la calle! ¡Como perros los echaré de esta casa! ¡Mozos advenedizos! (89-95-97-98)

Ahora bien, todas estas formas de referirse a los cholos recuerdan lo ya advertido por Gunnar Mendoza (los cholos son aquellos de poco entendimiento), a su vez, lo señalado por el Inca Garcilaso (los cholos son aquellos reconocidos como los perros, los bellacos gozcones). El personaje Tito da cuenta de actitudes excluyentes, tal como lo hicieron grupos de la época de la colonia; así, menoscaba a la hija de chola, sin embargo, esta última no calla:

Escena VI

TITO Y JUANA

TITO.- ¡Bien dicen que meterse con cholos es descender a lo último!

JUANA. -sips, las cholas y las birlochas somos pa ustedes el pueblo, cuando nos necesitan. Y después somos barro, ¿no? (95)

El personaje femenino cholo ya no cree más en el criollo y verbaliza una realidad: el utilitarismo de parte de éstos. De este modo, demuestra su fuerza individual. Según Soruco Sologuren, esta escena da cuenta de la intención política del Estado de mediados del siglo XX, quienes restan valor al cholo “los cholos solo son un voto político, pero sin rol protagónico, excluidos culturalmente” (Soruco Sologuren, 2005: 45). Por otra parte, la protagonista comprende que posee una identidad y comprende la importancia de pertenecer a los suyos, dando cuenta de la existencia de una fuerza colectiva.

esta frase “pertenece a nosotros mismos” representa la autonomía que se ha enfatizado. Las obras de teatro popular se fundamentan en la supervivencia de larga data de una identidad colectiva indígena y chola, pese a los turnos en el poder de oligarcas, burgueses, populistas y neoliberales. (Soruco Sologuren, 2005: 41)

La obra revela, por una parte, los intereses del criollo (engañar a los cholos) y, por otra parte, da cuenta del llamado a los personajes cholos a unirse y hacer frente a las injusticias. Podemos decir que la obra en análisis propone una transformación de la realidad violenta e injusta, mediante personajes que aspiran a un cambio social (Jérôme Stéphan, 2011); una práctica colectiva capaz de transformar a la sociedad (Ranciêre, 2010); y una lucha que surge desde la creación teatral que incide en la escena política (Pradenas, 2006).

Los personajes cholos presentes en Mis Ch'ijini reivindican su identidad, lo que es una de las claves de las obras de teatro popular de Raúl Salmón. Así su dramaturgia se aproximaría a “una propuesta literaria menos colonizada” (Retamar, 1977).

Lo propio sucede en *Hijo de chola*, donde el personaje cholo Sergio organiza un plan para desenmascarar a aquellos que sólo viven mimetizados y aparentan lo que no son.

ESCENA OCTAVA

DICHOS: SERGIO Y SUS AMIGOTES

SERGIO. -Hay un impedido y más de un impedido. Para comenzar, Ud., señor Notario de Tercera, el momento de decir el apellido de mi hermano, el novio, dijo Ud... (*Imita el camelo*) y hay trampa de este matrimonio, porque Ud. bien clarito debía decir: señor Johnny Limachi, Limachi, acepta usted por esposa, etc., etc., etc...Pero lo que ha dicho es cualquier cosa para evitar que los circunstantes noten el apellido cambiado de mi familia.

GRETA. - (*Casi desvaneciéndose*) Oooh...Oh. ¡Me muero de vergüenza!

DOÑA ZOILA. -Y a mí me va a dar un infarto por causa de estos ¡cholos!

SERGIO. -Nada de cholos y si hablamos de cholos, ¡unos somos por el apellido y otros por su conducta!

DOÑA ZOILA. -Mi infarto, mi infarto

SERGIO. -No señora. A Uds., no les da un infarto cuando se trata de hacer plata (A uno de sus amigotes) Che “Picacho haz lo que te he dicho”.

(*El muchacho saca debajo de un poncho el retrato de la madre de Johnny y Sergio, que apareció al comenzar el primer acto. La foto la levanta en alto*).

DOÑA ZOILA. -Este es un chantaje. Vamos a enjuiciar a estos inmundos cholos.

SERGIO. -Nada de cholos porque también hay que mirarse la paja en el ojo ajeno. Ustedes, decían que eran Wilkeke y que venían de una familia de Boston. ¡Qué Boston ni que Boston!

(*Al otro folklorista le dice que saque la foto de un campesino y la foto se coloca en alto*).

DOÑA ZOILA. - ¡Cholos! ¡Asquerosos cholos!

SERGIO. - Y esta es la foto del abuelo de la novia que no era wilkeke sino... ¡Millu...Milluchu! Y de Milluchu que es apellido aymara se han cambiado a Wilkeke. Ahí están!!! Un jake y una chola! (59-60 y 61)

Esta escena da cuenta de personajes cholos (el novio y la novia) que actuaron bajo el engaño, no solo cambiándose los apellidos aymaras, sino además ocultando las fotos de su madre (el novio) y la de su abuelo (la novia). El personaje cholo que los desenmascara revela que ambos son hijos de chola; esta denuncia no es bien recibida por la madre de la novia, la cual los descalifica, señalando que son inmundos y asquerosos. No obstante, el cholo resiste, dando cuenta de su entereza para develar el engaño.

En *La birlocha de la esquina* el Hermano y el Marido elaboran un plan para que Domy, deje de ser una “birlocha entrajada” y decida ponerse nuevamente las polleras:

ESCENA X

ELLAS, MARIDO Y HERMANO

(Entran con la camisa afuera, con los cabellos desgreñados y con evidentes signos de haber sido golpeados).

HERMANO. ¡Maricones! ¡Waiquiadores!

DOMY: ¿Qué ha pasado, che?

MADRE: ¡Que ha pasado! ¡Miren la facha de estos a ver!

HERMANO. ¡Maricones, maricones! Nos han “waikado” en patota

MADRE: ¡Quenes hijo, quenes?

HERMANO. Los “Moqos”. Habían estado esperándome en la esquina, Por ahí nomás y de todas las puertas han salido la “patota” de los “Moqos”

DOMY. ¿Y ustedes que han hecho?

MARIDO: Hemos repartido “waraqazos” por todos lados.

HERMANO: Pero ellos nos han hecho bolsa, casi.

DOMY: ¿Y ahura?

HERMANO: Yo he venido a sacar mi revolver. ¡Los voy a matar a los “moqos”, los voy a matar!

MARIDO: Hay que matarlos con la mirada del desprecio.

MADRE: (Con Domy). No, no, no. No peleyes más. No, no, (Hablan desaparejadamente). No. Dentren adentro. Dentren adentro, hijos.

HERMANO: Esperen. No voy a sacar el revolver para que tengan en cuenta que la venganza es “chamuña.”

MADRE: Dentren adentro, dentren adentro. Dentren a lavarse.

(Ellos van entrando. Ellas los empujan para que salgan de escena, pero el hermano, le hace una seña que han engañado a su madre y a su hermana...) (39-41)

Esta escena permite visualizar la primera entrada de lo que será un cambio de la hija de chola, comprensión que ocurre gracias a un plan, lo que a su vez es parte del teatro popular y del melodrama, ya que se da cuenta de la apelación a los lazos familiares y a las prácticas colectivas, que pueden transformar la sociedad en la que se está inserto.

dice Martín Barbero es el drama del reconocimiento y la lucha por hacerse reconocer, la necesidad de recurrir a las múltiples formas de sociabilidad primordial (el parentesco, la solidaridad vecinal, la amistad) ante el fracaso de las vías oficiales de institucionalización de lo social, incapaces de asumir la densidad de las culturas populares (García, 2010:257, 258).

Según Claudio Salinas Muñoz (2010), el melodrama da voz a los sectores populares y se devela (44) lo que Martín Barbero reconoce, “sentimentalmente, afectivamente por medio de diversas historias...movilizando un conjunto de experiencias hechas de una materialidad particular: las escenas de la vida misma... espacio en el que habita el sentido común de una sociedad (114).

Las obras de teatro popular de Raúl Salmón dan cuenta de un plan que se basa en el afecto al otro. En *La birlocha de la esquina* este plan es ejecutado tanto por el personaje Hermano como por el personaje Marido; ambos pretenden que Domy recapite y se ponga nuevamente las polleras. Este anhelo se basa en el cariño que sienten por ella. En *Mis Ch'ijini*, el plan es llevado a cabo por los vecinos cholos que

viven en el conventillo, los cuales son capaces de engañar al criollo y apoyar solidariamente a Juana, la que ha sido vilmente engañada. Finalmente, en *Hijo de chola*, el plan es ejecutado por el hermano y los amigos, quienes revelan la verdad (que los novios tienen ascendencia chola), lo que posibilita que el hijo cholo, quien niega su origen, pueda arrepentirse. Este anhelo del hermano hacia el otro se basa en el cariño y el amor fraterno.



El retorno al hogar y el reconocimiento de la diferencia chola en las obras de Raúl Salmón

Aquí veremos una transformación de personajes cholos que en un principio y desarrollo de lo fabulado solo anhelaban borrar una de sus ascendencias, luego comprenderán que su identidad da cuenta de la madre indígena y del padre español. De esta forma, el desenlace en las obras de Raúl Salmón refiere a un final feliz lo que es parte del teatro popular y melodramático. Podemos ver, además, a personajes que luego de muchos desencuentros con el otro y con ellos mismos comprenden la pertenencia a una colectividad chola caracterizada en su hibridez. Este cambio en los hijos e hijas de chola ocurre gracias a la ayuda de la madre o de un plan solidario. Ahora bien, algo parecido sucede en *El chulla Romero y Flores* de Jorge Icaza, no obstante, en esta novela es a través de la anagnórisis²⁰. Aquí protagonista logra dejar de lado las apariencias, lo que le permite regresar a sus orígenes. Esto envía a la unión del padre español y la madre india de forma armónica: aquellas voces que en el principio y desarrollo de la obra eran incompatibles, ahora se reconcilian, encontrando de este modo, “un equilibrio dinamizante que, gracias a su aceptación de la parte indígena de su ser, le permite entrar en el mundo de la autenticidad y de la fraternidad interétnica” (Richard, 1981:65). No obstante, no es el único cambio que se evidencia en el desenlace de la novela. El otro es

²⁰ La transformación en Luis Alfonso se acentúa cuando vive el dolor de perder a su esposa, lo que lo lleva a retornar a su hogar: “Dos hombres metieron el cadáver en el nicho, cubrieron el hueco con cemento. “Para siempre. ¡Ella y...! Yo en cambio-chulla Romero y Flores-, transformándome...En mi corazón, en mi sangre, en mis nervios”, se dijo el mozo con profundo dolor...lo que rompió las ataduras que aprisionaban su libertad y que llenó con algo auténtico lo que fue su vida: amar y respetar por igual en el recuerdo a sus fantasmas ancestrales y a Rosario, defender a su hijo, interpretar a sus gentes”. (Icaza, 1996: 139-140).

la presencia de aquél que reconoce la importancia de reivindicar su identidad chola, “he sido un tonto, un cobarde. ¡Sí! Les desprecié, me repugnaban, me sentía en ellos como una maldición. Hoy, me siento de ellos como una esperanza, como algo propio que vuelve” (Icaza, 1996:140); lo mismo al señalar que interpretará a su gente, lo que se puede entender como un personaje que no solo hace suya las demandas del cholo, sino que además es voz de denuncia de una realidad de los años cincuenta en Ecuador (la desvalorización del cholo y la idea de las clases sociales). Por ello, el final de la novela de Icaza refiere a una reivindicación de lo cholo y a la vez es disidente con una realidad histórica.

Ahora, lo cierto es que la resolución del conflicto (negación del origen cholo) en las obras de Raúl Salmón y en la novela de Jorge Icaza; perturba radicalmente lo establecido con respecto a los finales felices de la narrativa de escritores hegemónicos. En las novelas y cuento de escritores coetáneos a Salmón, (Díaz, Medinaceli y Guzmán), el final feliz da cuenta de un protagonismo cholo fuera de la ciudad, encarnado en personajes dicotómicos que oscilan entre el bien (figurado en la hija de la chola) y el mal (figurado en la madre chola), y personajes que actúan de modo individualista. Así la mayoría de los personajes femeninos son agentes de cambio en lugares remotos y sin la presencia de madres, vecinos, o amigos cholos. En las obras de teatro popular de Salmón, en cambio, existe una fuerza colectiva (Richard,) que permite que los cholos resistan y embistan las descalificaciones recibidas en la ciudad (espacio donde el cholo no tiene cabida, ya que según los grupos literarios hegemónicos está cedido al criollo). De este modo, la propuesta escénica de Salmón es divergente y controversial a la vez, porque revela lo que había estado vedado por los grupos de poder, la invisibilización y la

exclusión del cholo de la ciudad, ya que veían en ellos una amenaza a su poderío económico y cultural. El teatro popular de Salmón genera polémica, además, porque pone de manifiesto el desencuentro abismal entre una crítica letrada que lo desprecia y un público que -pese a ella o más bien ignorándola- acude año tras año a sus representaciones (Soruco Sologuren, 2005: 07).

El retorno al hogar en *Joven rica y plebeya*

En esta obra existe una propuesta literaria disidente respecto de los proyectos literarios de los años cincuenta, ya que no solo plantea la unión entre la chola y el criollo, sino además denuncia una sociedad basada en las apariencias, lo que se aprecia en el personaje Willy, quien hace un llamado, especialmente, a su madre:

Willy.- Perdóneme, mamá. A esta altura alguien tenía que volvernós a la realidad. Papá quiso hacerlo, pero su acendrado cariño venció su moral que usted le arrebató para perjuicio mío y para perjuicio de nosotros todos. Sí a Mary puede acusársele de mentir para aparentar otra cuna, a nosotros se nos debe reprochar de existir un mundo que no nos pertenece. Echamos por la ventana la fortuna de papá y arrebatamos su trabajo para aparentar una posición que nunca tuvimos. Aparentando ser tanto o más poderosos que nuestros amigos crecí y me eduqué para truhan. Creo que mi reflexión no puede ser más sensata: deseo trabajar. No importa cómo ni de qué, pero será imposible seguir merced a la limosna de nuestras relaciones. Ahí está mi padre: amargado; con una vejez prematura como avergonzado de sí mismo porque solo le hicieron ver el trabajo en el presupuesto nacional. ¡Cómo no hubiera deseado ser zapatero o albañil para liberarse de la intriga y de la humillación! (1989: 73).

Esta escena da protagonismo a un personaje criollo que en el inicio y desarrollo de la obra odia la diferencia de los cholos. No obstante, al final presenta un cambio, ya que verbaliza que los estados de apariencias no solo estaban instalados en Mary, sino además en él (que habiendo perdido su estabilidad económica lucha estérilmente por aparentar lo que no tiene). De este modo, devela una realidad. Esto es que el deseo de aparentar no

solo está presente en el cholo, sino además en el criollo. La comprensión de esta realidad y la transformación del personaje se traducen en una vida basada en el trabajo y el esfuerzo, lo que va acompañado además del deseo de casarse con Mary, porque la ama y no por conveniencia económica como muchos podrían pensar. Esta puesta en escena que refiere a la alianza entre la chola y el criollo en la ciudad se contrapone a lo estipulado por la elite letrada de los años cincuenta, la cual repulsa esta unión entre sujetos de grupos socialmente diferenciados:

Alcides Arguedas condena la mezcla de sangres como una enfermedad que imposibilita el progreso nacional. Esta literatura identifica el “problema de los cholos”, su acumulación económica, ascenso social y alianzas familiares (matrimonios exogámicos) como amenazas para la sobrevivencia de los criollos como casta “no contaminada” (Soruco Sologuren, 2011:130)

Arguedas, como ya hemos señalado, es el sostén de escritores de los años cincuenta. Por ello, estos dan cuenta, según el análisis de Soruco Sologuren, de una madre chola enferma que debe ser excluida y de una hija que se casa con el criollo y se adentran al campo (*La niña de sus ojos*). Una hija de chola que se convierte en mestiza letrada o madre esposa de la nación (*La Chaskañawi*); no obstante, debe retirarse al campo. Una chola que es reconocida en su barbarie; por tanto, no puede casarse menos habitar en los espacios urbanos (*La cruel Martina*). De esta manera, estas propuestas literarias posibilitan que el criollo vuelva a habitar tranquilamente en la ciudad sin “la contaminación del cholo” (Sologuren, 2011).

La obra *Joven, rica y plebeya* de Raúl Salmón, por su parte, difiere de lo que advierte Alcides Arguedas, en cuanto a la categorización de una sociedad (lo que remite a considerar que existen clases inferiores y superiores), ya que en la puesta en escena existe una identidad que coexiste; de este modo invalida la división de clases sociales, a

su vez invalida la idea de una identidad subalterna, ya que la puesta en escena de sus obras es sobre una identidad que habita en forma paralela, pese a los mandatos de exclusión.

La alianza presente en esta obra permite visualizar, como hemos señalado, a un personaje que presenta una transformación: WILLY. - “¡No me importa cómo juzguen los extraños esta actitud! ¡Ya no me interesa que me señalen tildándome de audaz que se pega a una pollera por dinero! ¡Mi conducta hará silenciar la maledicencia! (1989:73-74). El final feliz de esta obra da cuenta de un criollo que comprende y reivindica a la madre chola. Este personaje denuncia la opresión ejercida hacia lo cholo y se adhiere a la resistencia. Por otra parte, el final feliz nos permite reconocer a una hija que retorna al hogar. Para ello, Salmón utiliza el perdón, a través de este acto generoso se entiende la comprensión de la madre (la que perdona las veces que sea necesario), pero, a la vez, se reconoce una estrategia (lo que yo reconozco de modo indirecto), ya que al mantener el lazo con la hija se hace frente a lo propuesto por los grupos hegemónicos quienes sugieren el olvido de la madre y la aculturación de la hija.

El proyecto nacional de los cincuenta se basa en la lealtad de la madre chola, quien asume un rol histórico que le asigna la nación: ser la fuerza económica y autonegarse como generadora de cultura. A nombre del sacrificio por la nación, ella renuncia a ser madre para que su hija pueda tener un futuro mejor. Las madres cholas del teatro popular, en cambio, rompen esta lealtad esperada y, además, la condenan como traición. En este sentido, el sacrificio que le asigna la cultura nacional se niega y se tergiversa radicalmente: es ahora la madre quien exige la lealtad su hija (Soruco Sologuren, 2005:34)

El dramaturgo Raúl Salmón marcó un precedente con respecto al protagonismo del cholo piadoso, por sobre todo presente en la madre. Así, en obras contemporáneas

(años noventa y dos mil), encontramos a personajes femeninos madres que perdonan las veces que sea necesario para mantener los lazos con sus hijas. Ejemplo de ello, la dramaturgia de Juan Barrera (discípulo de Raúl Salmón) en su obra *Me avergüenzan tus polleras*. Esta obra da cuenta del protagonismo cholo: María y Jacinto, los cuales deciden armar una familia. Al cabo de un tiempo tienen una hija, llamada Graciela. Sin embargo, Jacinto se dedica a beber y a salir con los amigos; María, por su parte, debe trabajar de empleada en la casa de una familia que no tiene hijos, luego, como no tiene dónde dejar a su hija, la lleva consigo. Cierta día un accidente altera la vida de la chola, su marido muere. Debido a una extraña confusión, la familia donde se emplea la chola se lleva a su hija al extranjero. Años más tarde, su madre llega a trabajar a la casa donde su hija es la patrona, recibiendo los maltratos de ésta:

GRACIELA: (La golpea haciendo que caiga) Chola atrevida... cómo te atreves.

(Intenta golpearla nuevamente).

GRACIELA: Yo le voy a enseñar a ésta, quién es su patrona... India, atrevida.

CARLOS: No...no...señorita Graciela...ella es su madre... (La escena queda congelada nadie se mueve por algunos segundos).

GRACIELA: ¿Qué...qué dijiste? ¿Qué has dicho...? ¡Repítelo!... (Agarrándose de Carlos).

CARLOS: Ella es su madre...es el ser que le ha dado la vida...no la toque, Dios la va a castigar...

GRACIELA: (Llorando). No...no...No puede ser, si mis padres murieron en un accidente cuando era pequeña...

CARLOS: Así es, pero la historia es otra, padre...

P. ALEGRÍA: (Se acerca, mientras Carmen va donde está llorando en el suelo María). Sí hija...después de tanto investigar hemos dado con la verdad...

Esta escena de la obra de teatro *Me avergüenzan tus polleras* de Juan Barrera da cuenta de la descalificación de lo cholo, lo que es explicitado en la hija de la chola, la cual señala que es un atrevimiento que una chola “le responda”; por ello “la golpea”, su agresividad es una constante en la obra. No obstante, le es revelada la verdad: la mujer a la que desprecia y agrede, es su madre; lo que ocurre gracias a un plan que organizan los personajes cholos Carlos y el padre Alegría, quienes explican lo sucedido. Esta declaración genera un impacto en la hija de chola, lo que la lleva a pedir perdón:

GRACIELA: Mamá, por favor, perdóname...yo no sabía, perdóname mamá...te quiero...no me dejes así.

MARÍA: Hija...hija de mi alma...hija... (Corren ambas al centro de la escena y se abrazan ahogadas en llanto).

GRACIELA: (Trata de arrodillarse). Perdóname, no merezco pedirte esto después de todo lo que te hice...pero siquiera tu perdón...mamá, siquiera tu perdón...

MARÍA: Cómo, una madre no va a perdonar a su hija, cómo una madre después de haberla perdido chiquita, ahora la va a perder otra vez...

GRACIELA: No merezco tu amor...no soy digna de ti, porque me tuvieron, sobre todo, pensé que era diferente, que era otra cosa...todo eso me ha hecho humillarte... (1993: 122-125)

Aquí la hija de chola, Graciela, reconoce su falta, lo que traduce en haber pensado que era diferente a los cholos “ésta se traduce inmediatamente en términos de superioridad e inferioridad (en su caso, evidentemente, los inferiores son los indios)” (Todorov, 2003:50). Premisa que ha estado presente desde la época de la conquista. De este modo, esta escena parte de una obra de teatro de los años noventa, refiere a lo ya advertido en las obras de teatro popular de Salmón en los años cincuenta: velar una

realidad opresora que desvaloriza al cholo; lo que es evidente en el discurso promulgado por Alcides Arguedas y Franz Tamayo.

Raúl Salmón tematiza el problema de la alteridad figurada en el cholo y la chola; aquellos que habiéndose instalado en la ciudad reciben los desmedros del criollo. No obstante, resisten a través de la valoración de la madre chola la que reivindica constantemente su identidad chola a través de una lucha permanente. Así, las obras de teatro de Salmón pertenecen al teatro popular “[el que] debe ser un instrumento de lucha” (Pradenas, 2006: 333).

La madre chola en las obras de teatro popular no desaparece, al contrario, emerge y exige la fuerza del otro (su hija o su hijo).

El desenlace de la obra *Joven, rica y plebeya* permite visualizar a una madre chola e hija reunidas. Un reencuentro que refiere al despliegue de las emociones de la madre chola y, en especial, de la hija. Aquella que en un inicio y desarrollo de la obra se contuvo en sus expresiones, pidió a su madre que se retirara del internado (espacio excluyente de lo cholo), confirmó a sus compañeras que la chola que la abrazaba era su sirvienta, manifestó rabia al tener que vivir entre cholos, robó dinero para huir con el criollo. Sin embargo, al finalizar la obra:

ACTO TERCERO

Escena Seis

DICHOS, RIGUCHO, MARY, WILLY Y PADRINO

FAUSTINA. - (*Le abre los brazos desesperada a Mary*) ¡Hija!

-MARY. - (*desesperada*) ¡Mamita, mamita! ¡Perdón! /Estoy ahora a tu lado, mamita.

FAUTINA. - (*Sin contenerse*) Hija, kolila, wawa. ¿Qué'ps tey hecho pa que me hagas esto? ¿No has pensado en la pena de tu magre? ¡Wawa! ¡Paloma! ¡Que 'ps te han dado, hija? ¿Por qué 'ps te has ido ja?

MARY. - Cállate mamita y perdóname ¿quieres? ¡Soy una mala hija! ¿Me perdonas, mamacita, me perdonas?

FAUSITNA. - ¿Y cuál'ps es esa magre que no perdona a su hija por más que le coma su propia carne, ja?

MARY. - Estoy ahora a tu lado, mamita. (1989: 70-71)

El desenlace se aparta de la propuesta criolla y, por ende, de los proyectos literarios hegemónicos de aquella época, ya que la hija de chola, en *Joven rica y plebeya*, pese a estudiar en un colegio que le exige alejarse de su madre (por cierto, realizando lo encomendado), se arrepiente y retorna al hogar, pidiendo reiteradas veces perdón. La madre chola, por su parte, no se deja abatir y no cede autoridad a las exigencias del criollo. Por lo tanto, el desenlace discrepa de lo que propone Franz Tamayo, ya que la educación regimentativa no logra que Mary se convierta en mestiza letrada. Mary se arrepiente de sus conductas y espera que la perdonen. La respuesta de esta madre, “evidencia que la cultura chola califica el proyecto de la nación mestiza como un acto de canibalismo” (Soruco Sologuren, 2005:35). De ahí que el texto del personaje Faustina que refiere a la pregunta: “¿y cuál'ps es esa magre que no perdona su hija por más que le coma su propia carne?” (71); tenga sentido para el lector, ya que el final feliz acompañado del perdón, apela “a fidelidades primordiales presentes en las relaciones de parentesco” (Brooks y Reguillo 2000:45). Alianzas que permiten que los cholos aumenten en número en la ciudad y se unan en sus demandas. Así, lo planteado por los

grupos hegemónicos, consolidar una nación mestiza a través de la división de los cholos, en las obras de Salmón es revertido, ya que ellos se unen a través del perdón o ejecutando un plan basado en el cariño y la solidaridad.

Retorno al hogar en *Hijo de chola*

El final de esta obra refiere a un personaje cholo que en el inicio y desarrollo de la obra trató de olvidar a su madre, pidiendo que retiraran su foto, cambiándose su nombre y apellido y vistiendo de modo ostentoso para ocultar sus rasgos; sin embargo, en la conclusión ocurre la conversión y comprende que todo lo tramado no dará resultado porque es imposible negar que es un hijo de chola:

ESCENA OCTAVA

DON FRANCISCO. - ¿Qué dices, Johnny? ¡Habla como hombre!

JOHNNY. - Sí papá. El engaño no dio resultado.

DON FRANCISCO. - Entonces desde mañana ¡a comenzar de nuevo! Yo no sería un padre si no compongo las cosas.

(Casi melodramatizado).

Un padre tiene que corregir a sus hijos y perdonarlos. ¿Qué padre ¡Señor! ¿No perdona? Ya pasó todo y las cosas vuelven a su lugar.

(Johnny lo abraza). (1993:62)

El perdón posibilita el retorno del hijo perdido; de este modo, y al igual que la obra *Joven, rica y plebeya*, se expresa la consolidación de una identidad a través de lazos familiares. El padre cholo presenta una actitud compasiva, que como lo advierte la voz del acotador es casi melodramatizado, ya que solo así podrá generar un cambio: la vuelta al hogar del hijo ingrato.

Un final feliz que ocurrió además, gracias a la lucha que sostuvo su hermano Sergio y sus amigos cholos para recordar al hermano, la pertenencia a sus orígenes.

Retorno al hogar en *La birlocha de la esquina*

La hija de la chola (Domy) en *La birlocha de la esquina* comprende que no puede seguir ocultando lo que es, una chola. De este modo, decide que lo mejor es volver a usar polleras:

ESCENA XI

DOMY Y LA MADRE

DOMY: (*Mientras se quita el abrigo y se despeina mostrando su cabello lacio*). Mamita...

MADRE: Sí hija...

DOMY: Quisiera que vayas a tu cuarto...

MADRE: Sí hija...

DOMY: Quisiera que te olvides que vamos a ir donde el Satuco...

MADRE: Mmmmm...

DOMY: Y quisiera que en tu cuarto abrieras tu baúl donde está mi ropa de chola...

MADRE: ¿Para queps eso, hija?

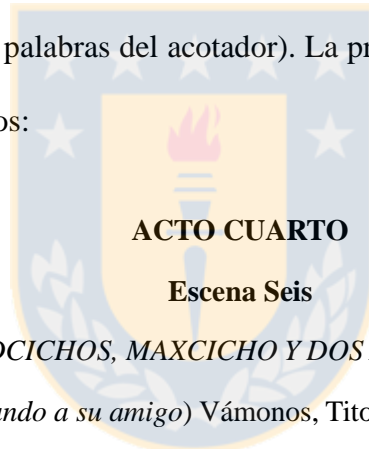
DOMY: (*Secándose las lágrimas*). Mamita...Creyo...Creyo que para evitarnos más rabias, voya volverme a poner polleras y dejar de ser una birlocha entrajada (*Abraza a su madre fuertemente y llora, mientras lentamente va cayendo...el telón*). (41-42)

El final de la obra da cuenta de un personaje que deja de estar contenido, ya que al tomar la decisión de volver a ponerse polleras, deja los tacos y vestidos apretujados. La transformación ocurrida en la chola permite comprender que ya no será reconocida como

la chola entrajada o la birlocha de la esquina. Así, podemos decir que los finales felices presente en las obras de teatro popular de Salmón dan cuenta de personajes que comprenden la realidad en la que están insertos, lo que se traduce en la toma de decisiones que estremecen el orden excluyente de la alteridad chola.

El retorno al hogar en *Miss Ch'ijini*

El desenlace en *Miss Ch'ijini* refiere a una protagonista que estuvo enamorada del personaje Tito y luego comprende que no puede estar ligada a alguien que descalifica a su madre y a su hijo y que además desea expulsarlos del conventillo (espacio en el que habita la gente del pueblo, en palabras del acotador). La protagonista finalmente entiende que debe pertenecer a los suyos:



ACTO CUARTO

Escena Seis

DCICHOS, MAXCICHO Y DOS AGENTES

COCO. - (*Sujetando a su amigo*) Vámonos, Tito.

MAXCICHO. - ¡Todavía no! (*A los agentes*) ¡este es!

TITO. - (Con desesperación) ¿Qué? ¿Qué hay conmigo? (Uno de los agentes saca de su bolsillo un mandamiento y lo extiende con indiferencia).

MAXCICHO. - ¡Mandamiento de apremio para la cárcel!

TITO. - No. Déjame. Veremos si estas piltrafas han de vencerme. ¡Dónde está ese Max! ¡Ahora, en mi delante, que hable de juicio!

JUANA. - ¡No solamente ha de hablar de juicio! ¡Le ha de quitar las ganas a usted!

TITO- ¡No, no! ¡No voy a la cárcel! ¡No soy un ladrón vulgar! Vean ustedes; podemos arreglar esto. ¡Mi casa, mi fortuna, cualquiera cosa reparará mi error...Esta afrenta la pagarás muy cara infeliz...

MAXCICHO. -Es posible señor. Con su plata usted saldrá pronto y quién sabe yo vaya a reemplazarlo en San Pedro. No importa. Un día, una hora aunque sea quiero verlo donde están los que sufren por remordimiento. (*A los agentes*) ¡Pueden llevárselo!

TITO. - (*Conducido del brazo*) ¡Cholo, cholo...No seré quién soy sino los extermino a todos...! (Van saliendo con Coco).

JUANA. - (*Refugiándose en el hombro de Maxcicho*) ¡Maxcicho!

MAXCICHO-¡Que te sirva de escarmiento: nosotros debemos pertenecernos a nosotros mismos! (1989:97-98)

El criollo es desenmascarado, denunciado y llevado a la cárcel por aquellos a quienes tanto despreció. El desenlace de esta obra revierte lo que había establecido el criollo: engañar a los cholos. La hija de chola, por su parte, que en un principio aceptó los amoríos con el criollo. Luego comprende que estaba equivocada, reconociendo que debe permanecer junto a sus vecinos cholos. Es necesario agregar que este cambio no solo ocurre gracias al apoyo y el perdón, sino además por la toma de decisiones de parte de cada uno de los personajes cholos. De este modo el desenlace remite a lo que propone el teatro popular y el melodrama. Esto es referir a una realidad histórica y dar cuenta de una propuesta “menos colonizada” (Fernández Retamar, 1997).

El desenlace presente en las obras de teatro popular de Salmón da cuenta de un protagonismo cholo que es agente de cambio de una sociedad desigual; y a la vez de una práctica colectiva, lo que se visualiza especialmente cuando elaboran un plan para develar la realidad opresora y transformarla. La propuesta teatral de Salmón “aboga a favor del pueblo y propone un “teatro elitista para todos.” Las obras analizadas interpelan al otro; de este modo “puede influenciar al pueblo, transformar sus representaciones y cambiar la sociedad” (Stéphan, 2011:9 y 10). Así, las conclusiones de las obras proponen un desenlace que puede ser entendido como una herramienta de lucha tanto en la creación teatral como política (Pradenas, 2006). Es el espacio textual que con más intensidad

revela los problemas que enfrenta la alteridad chola y la necesidad de permanecer en el espacio y en el tiempo. Las obras de teatro de Salmón por ello dan cuenta de una propuesta teatral revolucionaria, ya que dan voz al cholo, a quien no solo se le tenía prohibido hablar dado su origen. Es, especialmente relevante, ya que Salmón ilumina y cede la palabra a personajes femeninos cholos, donde resalta especialmente a la madre, quien se transforma en una figura de resistencia ante la sociedad discriminadora de mediados del siglo XX. Podemos decir además que las obras de Salmón dan cuenta de un drama, “la cual es una entidad absoluta. [Y] Para constituir una ligazón pura, o sea, de naturaleza dramática, tiene que verse despojado de cuanto le sea ajeno, no conoce nada fuere de sí mismo” (Szondi, 2011:74). Este drama implica la interconexión entre “lo que ocurre entre unos personajes en un espacio y durante un tiempo ante un público...” (García Barrientos, 1992:45).

Nuestra preocupación, ahora, será abordar la significación de los espacios dramáticos en las obras de Salmón.

Capítulo IV

En este capítulo veremos el análisis de espacios dramáticos que remiten a la memoria cultural de la madre y el padre cholo, de igual modo veremos a hijos e hijas que tratarán de negar dichos espacios; ya que en ellos está el recuerdo de su origen cholo.

El espacio del cholo

Los espacios dramáticos están dispuestos para que el espectador participe activamente en la creación de los significados de la obra, solo así adquieren sentido. Según Patrice Pavis (1984), “el espacio dramático al cual refiere el texto dramático es a la vez, un espacio abstracto que el lector o espectador debe construir con su imaginación (ficcionalizando)” (174). De acuerdo a esta definición, la atención debe estar centrada en lo que estos espacios comunican. En el texto dramático, muchas veces existe información que no está explícita, es por esto que el lector muchas veces debe inferir. Así, la voz del acotador es crucial para que el lector pueda completar la lectura. El espacio dramático advertido por Pavis (diegético, según Barrientos) presente en un texto dramático no es el único. Existe además el espacio escénico, que se reconoce como lo que es parte de la realidad, donde se desplazan los actores y donde además se visualiza la escenografía, lo que Anne Surgers (2005) reconoce como “el arte de organizar el espacio” (62). A través de estos elementos escenográficos podemos saber un poco más sobre cómo viven los personajes. Por ejemplo, si la pieza que es parte de un conventillo posee ventanas con visillos puede significar, entre otras cosas, que las personas que allí habitan están preocupadas por proteger su intimidad o bien marcar una diferencia con sus vecinos. Por

otra parte, si se usa papel de diario para envolver un regalo o un mantel de hule de floreados colores para cubrir la mesa puede indicar sencillez o precariedad económica. Por lo tanto, podemos agregar que los objetos escenográficos poseen una intencionalidad, la cual es completada por su contexto. Según, Ramón Griffero, “la palabra, el texto, genera una visualidad espacial como la visualidad espacial generará a su vez un texto. Decir *te quiero* será potencializado y cambiará su significado; si se está en la playa haciendo un castillo, al interior de un refrigerador, cortando el miembro a tu amante o siendo clavado a una plancha, etc., etc...” (76). De ahí que para dilucidar lo que significa un determinado enunciado o situación requerimos de un contexto espacial.

Esta visualidad espacial exige del lector una mirada perspicaz, lo que se puede examinar en las obras de teatro popular de Salmón, ya que los objetos que constituyen la escenografía son utilizados como un juego escénico para generar la cooperación del lector en el proceso de producción de sentidos. Dos ejemplos:

En *Joven, rica y plebeya* los muebles que constituyen la escenografía tienen la función de dar a conocer la diferencia entre una familia criolla: “ambiente de elegancia y refinamiento y buen gusto” (57); y una familia chola: “salita criolla que posee alfombras que guardan relación con el tapizado de los muebles, y las paredes adornadas con pequeños aguayos indígenas colocados en sentido romboidal” (35). Así, la escenografía de la obra refiere a la diferencia social entre las sociedades de castas figuradas en el criollo y los cholos, los cuales se caracterizan por su hibridez. Esto no está dicho en los diálogos de los personajes, sino que se desprende de la voz del acotador. De ahí que su voz es tan interdependiente del espacio como lo es la voz de los personajes.

En la obra *Miss Ch'ijini*, por su parte, los elementos escenográficos revelan un contexto de extrema pobreza, donde los cholos viven hacinados, en palabras del acotador: “cuelgan sus ropas blancas que están expuestas y sillas y cajones dispuestos también para el secado de otras prendas” (15). No obstante, una de las piezas de este conventillo, donde vive el criollo, es: “una habitación de discreta presentación: el ventanal de la puerta con visillos” (15). De este modo, la escenografía cumple un rol importante no solo porque alude a la diferencia social presente en el conventillo y en las salitas criollas, sino también porque envía a las diferencias sociales en Bolivia a mediados del siglo XX.

El espacio en *Joven, rica y plebeya*

En la obra *Joven, rica y plebeya* existen siete espacios: el jardín de un internado religioso donde estudia la hija de la chola y donde además la exclusión de lo cholo es evidente; la calle, lugar que recibe el cuerpo del cholo agredido; la salita criolla, lugar del que es dueña la madre chola; la quinta de recreo, lugar que alude al bienestar económico de ésta; la cantina, espacio donde el criollo demuestra lo que es; la habitación de la dueña, lugar donde el criollo irrumpe y donde es develada la verdad ;y por último, la casa de los criollos, espacio de apariencias, donde lo cholo está prohibido. Estos espacios son lo que “rodean y envuelven... atmósfera, ambiente, contorno, zona, sitio, extensión distancia-nociones que componen un verdadero “sistema de lugares” del imaginario contemporáneo y un campo semántico de sugerentes significaciones” (Ainsa, 2007:10). En cada uno de ellos veremos de qué forma transita el cholo, en algunos, su represión es severa, en otros, existe un despliegue de su identidad, la cual va acompañada de ambigüedades y contradicciones lo que es propio de su identidad.

1.-El jardín de un internado religioso

El jardín del internado es un espacio diegético (Barrientos, 1992) o dramático (Pavis, 1984), y a la vez un espacio naturalista, que, según Pavis, “imita al máximo el mundo que descubre. Su factura material-infraestructura económica, herencia, historicidad-está centrada en un medio que encierra a los personajes” (174). El jardín del internado de igual forma alude a la idea de un bosquecillo, lo que en palabras del acotador sirve para el recreo de las alumnas. Por ello podemos agregar que existe alusión a un lugar ameno²¹, tópico literario de origen occidental. Este bosquecillo se complementa con una pequeña gruta, lo que de igual forma está vinculado con la divinidad cristiana. Finalmente, algunos bancos rústicos de madera que, en congruencia con la gruta, pueden significar el puente para la contemplación y el estudio, la sencillez o la espera pasiva:

ACTO PRIMERO

²¹ El mito de la edad de oro da lugar al tópico del *Locus Amoenus*, utilizado por la retórica y la poesía para la descripción de paisajes ideales. El tópico del paisaje ideal aparece por primera vez con Homero. El Jardín de Alcino constituye la representación de un lugar maravilloso. Cabe precisar, sin embargo, que el paisaje ameno aparece plenamente en el género bucólico en *Los Idilios* de Teócrito y en *Las Bucólicas* de Virgilio. *Las Bucólicas* resulta capital porque fija las características del paisaje ideal y su oposición con la urbe. Virgilio confiere al paisaje ameno una serie de elementos codificados poéticamente, tales como el vergel, el crepúsculo, los árboles, la fuente, los animales paciendo, el motivo musical y erótico. Ciertamente, estos elementos funcionan exclusivamente a favor del placer. El paisaje virgiliano está regido por la temporalidad cíclica de la naturaleza, es el lugar de la eterna primavera y, en consecuencia, aparece como un territorio utópico. Los rasgos fundamentales del *Locus Amoenus* son la oposición entre campo y ciudad, el elemento musical, la ausencia de tiempo cronológico, el motivo erótico, el atardecer y del agua (citado por Alexis Candia en su artículo *El paraíso perdido de Jorge Teillier*. Rev. chil. lit., Santiago, n. 70, p. 57-77, abr. 2007. Disponible en <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952007000100003&lng=es&nrm=iso>. Accedido en 20 marzo 2017. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952007000100003>).

El jardín de un internado religioso de señoritas. Ocupando todo el fondo: un muro de ladrillos que conecta con una calle (se supone la parte posterior del edificio). En el horizonte se ven los techos de las casas. Los rompimientos avanzando desde el primer término deben dar la idea exacta de un bosquecillo propio para el recreo de las alumnas. En un ángulo (izquierda) una pequeña gruta. Algunos bancos rústicos de madera y un barril colocado cerca de la gruta constituyen toda la utilería de la escena (1989:7).

Así el discurso del acotador sitúa la acción en un jardín separado del espacio exterior-público por “un muro de ladrillos”, por lo que se convierte en un espacio de seguridad para el orden que defiende la institución religiosa. La separación interior-exterior impide, de esta manera, el “contagio” producto de la inevitable relación entre lo criollo y lo cholo.

Este espacio descrito en *Joven, rica y plebeya* presenta además una escenografía en perspectiva, lo que Anne Surgers (2005) define como:

Aquello que inventaron los italianos del Quattrocento no es tanto la perspectiva plana, artificial o cónica, sino el antropocentrismo que conduciría a los artistas a sistematizar su uso, a elegirlo en desmedro de todos los demás códigos de representación a su disposición...La perspectiva va a privilegiar, por una construcción mental-humana y arbitraria-, la dirección principal al infinito o la dirección del infinito principalmente hacia el frente y horizontalmente con respecto al ojo del espectador. Esta elección es la manifestación de un segundo grado de antropocentrismo. (66)

De este modo, la escenografía centrada en el jardín, que es parte del internado, depende de una construcción mental que el lector o espectador le confiere, solo así se concretiza la percepción en perspectiva de los techos, de las casas, de un bosquecillo y de la gruta. El jardín, que es parte del internado, está desconectado de la calle, espacio de lo público. Por esto, podemos decir que se caracteriza por la privacidad, pero además por la negación de lo cholo, lo que se explicita en la voz del personaje que dirige el internado de

señoritas: “SUPERIORA. -Insinúale que no te visite a menudo... las niñas..., Sabes ya como son ellas. Bastante hay con aquello de que guardamos reserva sobre los tuyos...” (21-22). Ante esta exclusión, la respuesta de la hija de la chola se explicita en la voz del acotador: “(Quiere decir algo y se contiene)” (22).

En esta escena reconocemos al personaje hija de chola, la que da cuenta de un estado de sumisión y pasividad. Luego, la prohibición del origen cholo se evidencia nuevamente en la voz de las compañeras: “CHARO. -Mary, no vuelvas a recibirla a esa tu sirvienta. Es feo para el colegio. /LULA. -Y para nosotras, hija. Imagínate que Betty, mi prima, pensó que era tu madre y...claro yo desmentí sería un absurdo/ Mary. - Desde luego. Sería un absurdo” (29). Mary no contradice a aquellas que no lograrían comprender que una hija chola estudie en un espacio exclusivo para el criollo donde la burguesía lleva a sus hijos y, “si de algún modo un hijo de cholo se educa en este último la discriminación y la invisibilización será mayor” (Ruiz, 1998: 23).

El internado es un espacio naturalista que intenta imitar la realidad, lo que se traduce en elementos escenográficos que dan cuenta de un espacio, por cierto, de origen occidental, habitado además por personajes criollos que controlan, ordenan y agreden. Todas estas acciones son veladas bajo la imagen de un lugar idílico, que, en realidad, es un espacio marcado por la violencia hacia la diferencia chola.

Según Griffero, “ver el hecho escénico que se construye a partir de la simbiosis de una poética del texto con aquella de espacio. Como texto y lugar, desde cómo se construyen, conforman el significado final” (76). Este significado alude a un espacio que se complementa con la voz de personajes criollos que no aceptan la alteridad y un

personaje hija de chola que quiere decir algo y se contiene, de esta forma es invisible para el otro. Tzvetan Todorov (2005) señala: “conozco o ignoro la identidad del otro...; evidentemente no hay aquí ningún absoluto, sino una gradación infinita...” (195). Así, la hija de chola se sentirá: “en falta, ante el mundo” y ante ellos mismos al descubrir que carecen de una identidad clara y distinta” (Cornejo Polar, 1994:20-21)

Este espacio nos anticipa en la obra, así como el narrador omnisciente en una novela, que los personajes que allí habitan (especialmente la hija de chola) actuarán conforme a los paradigmas homogeneizadores.

2.-La calle

El espacio de la calle es nombrado por los personajes, por lo tanto, es un espacio mimético, lo que según Christopher Balme (2013) define como aquel espacio “representado en escena y que es visible para el espectador y...que puede incluir también el espacio evocado por signos acústicos, como sonidos que provienen de fuera de escena” (104). De este modo, adquiere visibilidad con la fuerte caída de Rigucho: “LULA. - ¿Está colgado, el señor? / RIGUCHO. -Sí, señoritas.../LULA. - (*Instando al grupo de chicas para que lo empujen*) Entonces a la carga. ¡Empujémoslo! (*Lo hacen y sólo se oye el ruido que produciría la caída de un bulto humano sobre el empedrado*)” (33)

La violencia ejercida de parte de los personajes femeninos genera nuevamente en la hija de la chola estados de pasividad y contención: “MARY. - (*Grita desesperada, pero ni siquiera sus compañeras llegan a oírle*) ¡No! ¡No! (34). La calle, espacio exterior-público, es además un espacio urbano de Bolivia que repulsa lo cholo, ya que no existe una voz de protesta ante lo sucedido.

Ramón Griffero señala, “en la poética del espacio interviene el cuerpo, el gesto, los sonidos, la música, la luz, los objetos, los elementos escenográficos, la construcción de lugares, el uso de planos y composiciones. El espacio se lee, genera ideas y emociones” (76). Las primeras escenas de esta obra aluden a un espacio que apela a las emociones del lector y espectador, ya que, al existir un cuerpo violentado, tanto el de Rigucho como el de Mary, genera la compasión en el lector y espectador.

Así, *Joven, rica y plebeya* presenta, en primera instancia, dos espacios que se alternan, lo privado y lo público. Uno, el jardín del internado que es el espacio diegético/naturalista y el otro, la calle que es el espacio mimético. Luego, lo cholo está censurado tanto en el espacio diegético/naturalista (el internado) como en el espacio mimético (la calle). El internado es el espacio de la hostilidad hacia lo cholo, de la contención de los cuerpos, de las manifestaciones de tristeza. La calle recibe el cuerpo agredido y expulsado de Rigucho, el cual es castigado al intentar entrar a un espacio exclusivo del criollo.

3.-La salita criolla

El acto segundo es clave para comprender el sentido que subyace tras el espacio diegético de la salita criolla:

Acto segundo

Desde esta salita criolla-por la puerta foro –se advierte un espacioso jardín o patio con algunos árboles y sendas propias de una Quinta de Recreo en la que están algunas mesas cubiertas de manteles y los clásicos sapos. A juicio del director de escena, puede o no haber desplazamiento de comparsas (mozos, parroquianos, etc.) La salita tendrá una puerta lateral y la que da al foro, ya citado. La alfombra deberá guardar relación con el color del tapiz de los muebles de la sala, muebles éstos imprescindibles en las salitas criollas. Las paredes están adornadas con pequeños aguayos indígenas colocados en sentido romboidal, sobre los que

destacan fotografías o tarjetones. Mesitas esquineras, radio-receptor, una vitrola y otros muebles de permanente moda llenan la habitación (Ninguno de los muebles nombrados tiene uso en el juego escénico, pero sirven para ambientar y distinguir el contraste que se verá en el acto tercero). (35-36)

El discurso del acotador refiere a un detalle, la alfombra, que debe guardar relación con el color del tapiz de los muebles, lo que a su vez se mixtura con las paredes adornadas con “pequeños aguayos indígenas en forma romboidal” (36). Esta descripción une dos caras, lo indígena y lo criollo, en un “entramado que no admite divisiones: en cada sujeto existe el “uno” y el “otro”, el dominante y el dominado...” (Valdés, 1989: 6). Por ende, podemos decir que esta salita criolla remite a la alteridad, ya que existen elementos escenográficos de ascendencia indígena (los aguayos) y elementos escenográficos que son propios de una sociedad criolla de los años cincuenta en la ciudad de la Paz (muebles éstos imprescindibles en las salitas criollas).

La salita criolla nombrada en diminutivo es descrita en forma detallada por el discurso del acotador; entre ellos: “la alfombra, la que debe guardar relación con el tapiz de los muebles; y los aguayos los cuales están ubicados en forma romboidal” (35). Estos objetos no están dispuestos solo para completar el espacio, sino, como lo advierte el acotador, son necesarios para generar un contraste entre el espacio del cholo y el living de la criolla, lo que se verá en el tercer acto. Existen, además, artefactos electrónicos que dan cuenta de un tiempo mezclado: radio receptor (mediados del siglo XX) y vitrola (inicio del siglo XX), lo que de igual modo da cuenta de la alteridad figurada en la madre chola.

En esta salita criolla es donde se produce el primer despliegue de la hija de chola:
 MARY. - ¿han creído que me pueden tener metida toda la vida entre estas gentes? Mi

padre no dijo que estudiara para venir a meterme en una cantina y entre... (*Se contiene cuando quiere decir la palabra: cholos*) ¡Oh! ¡Mañana mismo quisiera volver al colegio! (*Sale llorando*). (39). Este espacio, que alterna lo indígena y lo occidental, es el lugar en el que la hija de chola deja de estar contenida. Sin embargo, no quiere estar, ya que al parecer se acostumbró a vivir en el espacio cerrado y disciplinario del internado donde es sistemáticamente reprimida.

Ahora bien, la salita criolla va acompañada de un tiempo que es parte del texto dramático, ya que a través del cambio de cuadro comprendemos que Mary ha terminado sus estudios y ha regresado a su casa. Comprendemos además que el tiempo dramático presente en la obra es lineal, “es un tiempo diegético y natural, dado que se trata de una temporalidad no real, sino ficticia; pero construida por el espectador o el lector de la obra a imagen y semejanza de la que rige el mundo; la realidad (o al menos nuestra experiencia): por ejemplo, sin vacíos, ni saltos, ni marcha atrás” (García Barrientos, 1992:96). En *Joven, rica y plebeya* lo fabulado implica un orden secuencial, “el presente transcurre y se convierte en pasado, dejando de ser instantáneamente presente” (Szondi, 2011:76). De este modo, la hija de chola que en un principio de la obra estaba en el internado; ahora ha vuelto a su casa. Un tiempo que comunica un periodo de estudio de la hija de chola, el cual cumplió su ciclo:

el presente transcurre y se convierte en pasado, dejando de ser instantáneamente presente. El presente se convierte pasado desde el momento en que aporta una transformación; esto es, desde el momento en que de sus antítesis brota un nuevo presente. El transcurso del tiempo en el drama se constituye como una sucesión absoluta del presente. De ello se ocupa el drama en tanto entidad absoluta, confiriéndose su propio tiempo. (Szondi, 2011:76)

A la vez un tiempo dramático, ya que el periodo de estudio puede ser un semestre o un año y la puesta en escena de la obra refiere a un tiempo menor:

El tiempo dramático es el resultado de la relación que contraen el diegético y el escénico. Categoría mediadora entre las fábulas y escenificación. Lo fabulado puede dar cuenta de dos años y el de la escenificación pueden ser dos horas. Este tiempo artístico se diferencia de los otros, ya que en los anteriores hay un tiempo preciso, continuo, sin saltos, ni detenciones. El tiempo dramático cuenta con una duración paradójica que combina la fábula y la escenificación y puede desplegarse en un orden no cronológico. (García Barrientos, 1992:96-97)

En conclusión, esta salita, caracterizada por su hibridez y un tiempo dramático, permite visualizar a un personaje que ya no está contenido; tal vez, precisamente, por la presencia de detalles que remiten a la componente que es expulsada del espacio del internado. Lo que a su vez nos permite reconocer estados contradictorios en Mary, ya que anhela volver a un espacio excluyente de lo cholo, donde ella no tiene voz.

4.- Quinta de recreo

La quinta de recreo es un espacio es diegético, ya que es mencionado en las primeras líneas del discurso del acotador y se asemeja a “un gran patio o espaciosos jardines, mesas cubiertas de mantel y los clásicos sapos” (35). Estos elementos escenográficos, según Griffero (2001), no son “solo una suma de imágenes que solo son imaginados por el lector, sino que además están ahí para conferirles un significado” (76). Se revela un espacio de confort y revela a la vez, el bienestar económico de la chola. Esta presencia altera la relación con el criollo, ya que estos últimos no aceptan su diferencia, menos su ascenso. Así lo hace ver Soruco Sologuren cuando discute sobre los planteamientos de Alcides Arguedas, ya que según este último “el problema de los cholos”, es su acumulación económica, ascenso social...lo que implica una amenaza para

la sobrevivencia de los criollos como casta “no contaminada.” (Soruco Sologuren, 2011:130). Esto nos permite entender que, si la chola da cuenta de algún tipo de bienestar, el rechazo es mayor. Ahora bien, este espacio es contrario al conventillo en el que viven los personajes cholos presentes en la obra *Mis Ch'ijini*. Por ello, podemos señalar que el dramaturgo da a conocer la realidad del cholo en todo ámbito y cualquiera sea éste, su exclusión no varía.

5.-La cantina

La cantina, espacio referido por los personajes, está ubicada en forma aledaña a la salita criolla donde habitan la madre chola y la hija. Es visible por primera vez cuando es nombrado por la hija de la chola: “mi padre no dijo que estudiara para venir a meterme en una cantina” (39). El texto remite a la incompatibilidad entre el espacio del internado caracterizado por la disciplina y la homogenización, y la cantina, que permite la liberación de lo que debe estar disciplinado por el poder, o la salita criolla, caracterizados por la heterogeneidad; estos últimos no se condicen con el anhelo de Mary que quiere pertenecer a la sociedad de castas. Este reproche de Mary evidencia la negación de uno de sus orígenes y de su deseo de mantener su proceso de aculturación,²² de disciplinamiento social.

²² Esta transformación está presente en la novela *La niña de sus ojos* de Díaz Villamil. Aquí, el personaje Domy estudia por un largo tiempo en el internado donde recibe la educación “regimentativa”. Luego cuando regresa a su casa donde viven sus padres cholos, literalmente se enferma al tener que convivir con una madre que apenas balbucea producto del alcohol. De este modo podemos decir que este espacio literario es uno de los detonantes para que la hija chola se aleje y borre de su memoria su origen.

Por otra parte, la cantina es visualizada nuevamente a través del criollo, personaje que aparece por primera vez en el acto segundo. Aquí se envalentona ante sus amigos y se autopropone engañar a la dueña, la que él supone debe ser una chola. Esta actitud de violencia es propia de su relación con la alteridad. Al respecto, Mabel Moraña, en el prólogo del texto *Escribir en el aire ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas* (2003) plantea:

La cultura latinoamericana parte de la violencia fundacional de la colonización y se perpetúa en la violencia relegitimada del republicano, en que se afirma, de la emancipación a nuestros días, el sistema de privilegios de las elites criollas. Esa violencia se prolonga, luego en la perversidad subrepticia de la modernidad: en sus jerarquías y marginaciones sociales. Su autoritarismo político y su despojamiento (10)

De esta forma, la cantina es el espacio público donde el criollo hace notar su supremacía y su posición sobre los cholos:

WILLY. - (*Del foro, por la izquierda, como si terminara de hablar con los muchachos y el mozo*) ¡A ver! ¿Aquí es la habitación de la dueña? (*El garzón asiente con la cabeza*) ¡A mí me aceptará el vale! ¡Déjenme a mí! ¡Déjenme solo! (*Los otros se retiran*) ¡Buenas! (*Llama con palmadas*) ¿Dónde estará esa chola? ¡Hola! (*Avanza hasta el centro de la sala*) ¡Señora! (49).

Así, este espacio, negado por aquellos que están sumidos en estados de apariencias, permite reconocer la posición de privilegio que se adjudica el criollo ante la chola; a la vez se constituye en el puente para que el problema estalle, ya que es el punto de acceso a otro espacio donde el criollo descubre a Mary.

6.- La habitación de la dueña

Este espacio es diegético, ya que, como señala Balme, sólo se describe o es aludido a través de los parlamentos de los personajes de la obra (104). En este lugar, el criollo evidencia su altanería, lo que se visualiza en su gesto y su pregunta. Estas

acciones del criollo generan en el lector el cuestionamiento del porqué siendo un espacio privado es invadido por el criollo. Reconocemos además la relación amorosa que existe entre el criollo y la hija de la chola, y la desigualdad social de la época representada en la obra:

WILLY. -Has sabido fingir... ¡Trataste de hundirme en el ridículo! /MARY. - ¿Por qué? ¿Porque en mi historia hay una pollera? ¿Por qué el amor jamás podrá unir a un marqués con una cocinera? ¿O porque el prejuicio social hace de los hombres unos cobardes? (*Suplicante*) ¡No, no! Willy, no me hagas caso. Estoy para perder la cabeza por lo que acaba de suceder. ¿Sabes que en estas dos semanas sin verte me ahogaba en esta casa? (50).

El criollo da a conocer, al igual que Mary, su afán de aparentar; por otra parte, el personaje femenino presenta nuevamente un despliegue, esta vez para defender su identidad; lo que se evidencia al argumentar su posición de rechazo ante la descalificación del origen cholo. Sin embargo, vuelve a presentarse vulnerable ante el temor de que el criollo la rechace.

Este espacio va acompañado de un tiempo, lo que se evidencia a través del cambio de cuadro, de este modo es un tiempo “natural” (García Barrientos, 1992), ya que no existen vacíos ni saltos atrás. Es un tiempo dramático, a la vez, ya que el “transcurso del tiempo en el drama se constituye como un secuencia absoluta del presente “(Szondi, 2011: 76); y, porque, si seguimos a García Barrientos, el periodo que lleva Mary en su casa supone un tiempo mayor y en la puesta en escena, la obra puede tener un tiempo menor: “lo fabulado puede dar cuenta de dos años y el de la escenificación pueden ser dos horas” (1992:96-97). Es, a la vez, “una sucesión absoluta del presente. De ello se ocupa el drama en tanto entidad absoluta, confiriéndose su propio tiempo” (Szondi, 2011:76).

7.-El living room

El acto tercero nos permite examinar el espacio diegético del living room:

ACTO TERCERO

Un elegante living.room. El hall pude verse desde el foro. El ambiente lleno de elegancia por su refinamiento y buen gusto contrastará con el ambiente criollo del acto segundo. (57)

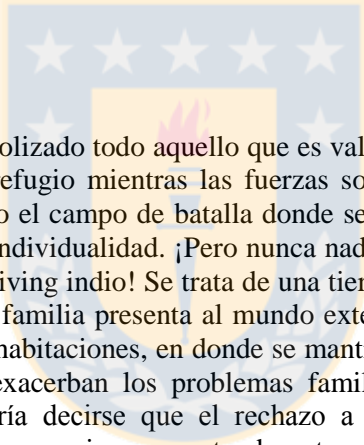
Este espacio está lleno de elegancia, como lo señala la acotación. Contrasta con la salita criolla, que presenta la mezcla mediante los aguayos indígenas. Es decir, podríamos decir que la elegancia entendida por las sociedades de castas es contraria a la hibridez presente en los espacios de lo cholo. El espacio, en este sentido, resulta homogéneo y es evidencia de la ideología que niega la alteridad y domina los sueños homogenizadores de la sociedad.

En el living room conocemos a la madre criolla y su marido, y la relación que existe entre ellos: ELISA. - ¿Supongo que no me culparás de no haber podido salvar la hipoteca de esta casa? Porque yo.../GUILLERMO. -Te acuso, te culpo y te responsabilizo. /ELISA.- ¿A mí? (*histérica*) ¿A mí? ¡OH! ¡Lo único que faltaba! ¡Una blasfemia! (58). Este espacio es habitado por personajes que están a punto de perder su casa. Aquí se hace presente la madre chola que desea ver a su hija. La madre criolla percibe la desesperación de la chola y tratará de aprovecharse, exigiendo una indemnización por el engaño:

ELISA. - (*Aprovechando el tono humilde y el dolor de Faustina*) Lloro usted como si fuera una damnificada. No. Yo pediré reparaciones ante la justicia porque su hija lo engaño a mi Willy. Con ese dinero lo engatusó. ¡Qué mujer honrada

hace esto! ¡Este es un engaño a la inocencia juvenil! /FAUSTINA. - ¡Helay!
Ahura nosotros hemoste tener la culpa. /ELISA.- ¡Y todavía habla esta chola!

En las palabras “todavía habla” reside la expulsión de lo cholo. Esta exclusión es pronunciada en un espacio propicio para dicha violencia: el elegante living. De esta forma podemos ver que el dramaturgo hace uso de un espacio criollo para dar cuenta nuevamente de un conflicto, ahora presente entre la madre criolla y la madre chola. Este espacio según Balme (2013) es un espacio utilizado por “la dramaturgia realista occidental por excelencia y, como tal, fue adoptado al momento de escoger el escenario de sus obras, por dramaturgos indios que trabajaban de modo realista” (105). Karnard (1995), añade:



El living ha simbolizado todo aquello que es valioso para la burguesía occidental. Es el lugar del refugio mientras las fuerzas sociopolíticas luchan en el mundo exterior, así como el campo de batalla donde se pelea y se defienden los valores esenciales de la individualidad. ¡Pero nunca nada trascendente sucede- ni debería suceder – en un living indio! Se trata de una tierra de nadie, el frente vacío y casi defensivo que la familia presenta al mundo exterior. Precisamente en la casa, en la cocina, en las habitaciones, en donde se mantienen los dioses o en el patio, allí se resuelven o exacerbaban los problemas familiares, allí la mujer tiene voz y voto...hasta podría decirse que el rechazo a ir más allá del living reflejaba exactamente la renuencia por parte de estos escritores occidentalizados y de castas a llegar al meollo de los problemas que estaban presentando. (10)

El dramaturgo Raúl Salmón utiliza el living room además como un espacio donde el personaje hijo de criolla, en tensión con lo cholo, reconoce su error:

Willy. - Si a Mary puede acusársele de mentir para aparentar otra cuna, a nosotros se nos debe reprochar de existir un mundo que no nos pertenece...Creo que mi reflexión no puede ser más sensata: deseo trabajar. No importa cómo ni de qué, pero será imposible seguir merced a la limosna de nuestras relaciones. Ahí está mi padre: amargado; con una vejez prematura como avergonzado de sí mismo” (73).

El espacio el living room revela una realidad. Esto es, el deseo de ascender socialmente presente en la hija chola y el deseo de ascender económicamente presente en el criollo. Luego, la declaración de Willy es disidente de lo señalado por Alcides Arguedas, vocero de un discurso anticholo, ya que en este espacio homogenizado el criollo propone una alianza. Soruco Sologuren (2011) señala al respecto:

Alcides Arguedas condena la mezcla de sangres como una enfermedad que imposibilita el progreso nacional. Esta literatura identifica el “problema de los cholos”, su acumulación económica, ascenso social y alianzas familiares (matrimonios exogámicos) como amenazas para la sobrevivencia de los criollos como casta “no contaminada.” (130)

En este espacio, además, la hija de chola pide perdón a la madre y retorna a su hogar: MARY. - Cállate mamita y perdóname ¿quieres? ¡Soy una mala hija! ¿Me perdonas, mamacita, me perdonas? (71).

El espacio el living es donde la hija de la chola y el criollo valoran el origen cholo. Esto es muy interesante, pues muestra como en un espacio criollo, que remite al poder, se produce la revelación de una verdad que afecta el orden social.

El espacio en *Hijo de chola*

En esta obra identificamos dos espacios; primero: la salita criolla donde se rememora un tiempo pasado a través de elementos escenográficos en mixtura con elementos escenográficos que remite a los años noventa; segundo: un ambiente de “lujo” donde se llevará a cabo una boda, por ende los elementos escenográficos referirán a manteles de hilo de color blanco y un hall espacioso.

1.-La salita

Nos centraremos en *Hijo de chola* para examinar la salita en el primer acto

PRIMER ACTO:

Este acto tiene lugar en una de esas “salitas” criollas que todavía perduraron en los hogares del mestizaje paceño hasta los años cincuenta.

Los muebles consistían en un sillón para tres personas, dos sillones de espaldar curvilíneo y ocho sillas, tapizados con tela felpada, además de una mesita central.

Las paredes empapeladas servían para que en ellas se colocaran pequeños aguayos de forma romboidal sobre los que sostenían los “tarjeteros de felicitaciones de cumpleaños”, las fotografías de familia.

En algunas de las paredes, preferentemente la del foro, algunas fotografías enmarcadas con recuerdos de familia.

La alfombra, cubriendo solo el centro de la escena, era llamada la alfombra central.

En las aristas de las paredes había, igualmente, algunas mesitas para colocar algún “regalo” valioso de algún cumpleaños, siendo este preferentemente de porcelana o de vidrio, pero principalmente el uso de las mesitas esquineras estaba destinada a colocar los vasos y copas en algunas fiestas.

Por un lado, una vitrola, radiola o gramófono de épocas cansadas.

Está de mañana, como a las 9:00 horas. (11-12)

La descripción de este espacio contiene elementos escenográficos muy parecidos a los referidos en *Joven, rica y plebeya*, ya que en ambos están presentes los esquineros, una vitrola y aguayos puestos en la pared en forma romboidal. Ahora bien, el espacio en *Joven, rica y plebeya* la acción dramática transcurre a mediados del siglo XX; en cambio, en *Hijo de chola* la acción transcurre e en los años noventa. Lo que queda demostrado en la voz del acotador al señalar que la vitrola es de épocas cansadas.

Ahora bien, esta salita cumple una función parecida en *Joven, rica y plebeya* por cuanto, da cuenta de una identidad chola caracterizada en su hibridez que persiste.

La obra *Hijo de chola*, además, da cuenta un tiempo lineal, lo que según García Barrientos corresponde al tiempo diegético y natural a la vez. Lo que Szondi (2011) reconoce como “el presente que transcurre y se convierte en pasado, dejando de ser instantáneamente presente” (76). La primera escena de la obra da cuenta del diálogo entre don Francisco, el padre cholo y Manuela, la criada:

ESCENA UNO

Don Francisco, seguido por Manuela

(El viste corbata que se la arranca al entrar y MANUELA sujeta un epitafio impreso sobre cartulina negra y una fotografía enmarcada que coloca en uno de los esquineros)

MANUELA. - *(Señalando el esquinero)* Aquí está bien, don Francisco.

DON FRANCISCO. -Sí. En ese lugar.

MANUELA. -Voy a traer un florero *(Sale)*. (1993:11-12).

El esquinero es donde se colocan el epitafio y la fotografía que rememoran a la madre y esposa que ha fallecido. Luego, los pequeños aguayos de forma romboidal, de igual modo en la voz del acotador, son objetos donde se ponen las fotos. Así el esquinero y los aguayos son elementos escenográficos que unen dos caras, lo indígena y lo criollo, en un “entramado que no admite divisiones: en cada sujeto existe el “uno” y el “otro”, el dominante y el dominado...” (Valdés, 1989:6). Un espacio híbrido, lo que da cuenta a su vez de una identidad sujeta a constantes cambios.

Estos procesos incesantes, variados de hibridación llevan a relativizar la noción de identidad... El énfasis en la hibridación no solo clausura la pretensión de establecer identidades “puras” o “auténticas”. Además, pone el riesgo de delimitar identidades locales autocontenidas, o que intentan afirmarse como radicalmente opuestas a la sociedad nacional o a la globalización. Cuando se define a una identidad mediante procesos de abstracción de rasgos (lengua,

tradiciones, ciertas conductas estereotipadas) se tiende a menudo a desprender esas prácticas de la historia de mezclas en que se formaron (García Canclini, 2001:18)

No obstante, el hijo Johnny niega esta identidad híbrida:

JOHNNY. - (Cuando Manuela se levanta para salir, mirando el epitafio y la fotografía) ¿Y esto? / DON FRANCISCO.- ¿Cuál esto?/ JOHNNY.-Esta fotografía y este epitafio/DON FRANCISCO.- ¿No te acuerdas que hoy día es otro aniversario de la muerte de tu madre?/JOHNNY.- (Dubitando) Si...si ¿Pero para qué desempolvar la fotografía? (17).

Las preguntas del hijo de chola dan cuenta de dos elementos escenográficos que le recuerdan a su madre. Esto le genera molestia, ya que desea borrarla de su memoria. Así:

en falta ante el mundo” y ante ellos mismos al descubrir que carecen de una identidad clara y distinta. Debido a ello buscan una identidad en la que se anulen las similitudes y los conflictos que entraña su heterogeneidad simbólica e imaginaria. Tratan de establecerse como sujetos homogéneos. (Cornejo Polar, 1994:20-21)

El hijo de chola niega el recuerdo de su madre, en un espacio en donde aún se le recuerda. Esta acción presenta un personaje que está sumido en las apariencias, ya que desea pertenecer a las sociedades de castas, evidenciando, “valores como el “culto a las apariencias”. (Montecino, 2010:52). Por ello, Johnny intentará casarse, usando una identidad falsa, lo que se evidencia en el segundo acto.

2.- Ambiente

Transitan en este espacio diegético el personaje Johnny y su novia, quienes se han cambiado el apellido cholo y aymara; los padres de la novia, los cuales están en la bancarrota y excluyen al cholo. La escena que citamos a continuación es coherente con

lo señalado por Nico Tassi (2012): “descendientes del mundo indígena, del que al mismo tiempo tratan de distanciarse” (10).

ACTO SEGUNDO

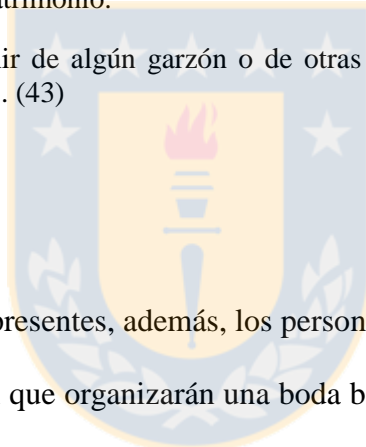
La escenografía de este Segundo Acto representa un ambiente de “lujo”, en lo que pueda entenderse por lujo la forma como vive la burguesía paceña.

El ambiente es grande, amplio pero los muebles están recogidos como para mostrar lo que más tarde será un ambiente de fiesta.

Hacia el foro una abertura que dejará ver una silueta iluminada de edificios multifamiliares, iluminados.

Una pequeña mesita, cubierta por un mantel de hilo blanco, es el mueble más destacable en la escena, porque allí estarán ya colocadas los enormes libros que utilizan los “Notarios de Fe Pública y Oficiales del registro Civil” para la ceremonia de matrimonio.

Hay un ir y venir de algún garzón o de otras personas, hasta que comienza la Primera Escena... (43)



En este espacio están presentes, además, los personajes Notarios de fe Pública y el Oficial Civil, los cuales saben que organizarán una boda basada en identidades falsas. En este espacio reconocido como ambiente de “lujo” es donde el conflicto estalla, ya que irrumpe el hermano del novio cholo y lo hace para desenmascarar a aquellos que figuran lo que no son; para ello levanta en alto la foto de la madre chola. El origen de Johnny es develado y los padres de la novia, que descalifican lo cholo, solo desearán que “el pez gordo” no se les escape. De este modo, no solo se devela una sociedad que está sumida en las apariencias, sino además el interés del criollo por arrimarse al cholo, ya que ahora el confort económico está presente en cholo. Entonces, en este espacio se devela una realidad social el bienestar del cholo y el aprovechamiento del criollo

Ahora bien, en este espacio, existe el uso de luces, las que cumplen la función de referir a un tiempo transcurrido. Aquí, se omite lo señalado por el Notario

APAGÓN

(Es apagón u obscuro tiene por objeto, escénicamente, de hacer algo así como una mutación de tiempo para evitar el tedioso movimiento de los personajes. O sea; el Notario al centro, detrás de la mesita; los novios, en tres cuartos o semiperfil a ambos lados de aquel. Los testigos; don Francisco; Manuela; Doña Zoila, etc., MENOS Sergio que no está en escena. El apagón también sirve para que la tradicional escena de la ceremonia civil, hubiese avanzado)

La luz apagada permite cuestionarnos la ausencia del hermano del novio. Por tanto, este apagón lo que a su vez significa un lapsus de tiempo, permite a Sergio aparecer en escena, por cierto, disfrazado, ya que su presencia había sido negada:

ESCENA OCTAVA

Dichos: Sergio y sus amigotes

(Sergio aparece disfrazado del folklorista, es decir, con el atuendo de un chuta con el charango colgado del cuello y su amigotes vistiendo ponchos echados al hombro y sosteniendo el uno una zampoña y el otro una quena)

SERGIO. -Hay un impedido y más de un impedimento. Para comenzar, Ud., señor Notario de tercera, el momento de decir el apellido de mi hermano, el novio, dijo Ud... (*Imita el camelo*) y ahí está la trampa de este matrimonio, porque Ud. Bien clarito debía decir: señor Johnny Limachi, Limachi, acepta usted por esposa, etc, etc y etc... Pero lo que ha dicho es cualquier cosa para evitar que los circundantes noten el apellido cambiado de mi familia (59)

Así, este personaje revela una verdad: una boda entre personajes cholos que han cambiado sus apellidos con el afán de ser aceptados por las sociedades de castas. Finalmente deben reconocer la falta: "JOHNNY. -Sí papá. El engaño no dio resultado" (62).

En el ambiente de “lujo”, por lo tanto, es donde el hijo reconoce su error. De esta forma, este espacio es el puente para que se consolide una identidad chola, ya que aquí el joven cholo comprende su pertenencia a una colectividad chola, la que prevalece a través de los lazos familiares.

El espacio en *La birlocha de la esquina*

Esta obra revela un espacio, según la voz acotador, el comedorcito, el cual es descrito en el acto único. No obstante, de igual forma se alude a la calle, la que se reconoce a través de la voz de los personajes.

1.- Un comedorcito

Este espacio es diegético por cuanto es dado a conocer en forma abstracta para que el lector lo pueda concretizar con su imaginación. Aquí, la madre y el hijo se sienten aquejados por las actitudes engreídas de la hija y hermana:

ACTO UNICO

ESCENOGRAFÍA: Un comedorcito, que es habitual lugar de reunión de la familia criolla.

La mesa está cubierta con hule de floreados.

Por un algún lado se ubica la vitrina donde se guarda la rústica vajilla; y por otro, una alacena.

Las paredes están adornadas con litografías y almanaques. Rodean la mesa varias sillas de madera que no armonizan con el color y el estilo de los demás muebles. (1999: 7)

La descripción es similar a la salita presente en la obra en *Joven, rica y plebeya e Hijo de chola* en cuanto a los objetos dispuestos que dan cuenta de una identidad basada en la mezcla: rústica vajilla y alacena, mesa y varias sillas que no coinciden con los muebles, lo que puede entenderse a partir de las ideas de Cornejo Polar, quien señala que la identidad heterogénea remite a un “sujeto ambiguo, que está instalado en una red de encrucijadas múltiples, excepcionalmente diverso” (1994:19). En este espacio transitan personajes femeninos que defienden su identidad chola. Así lo hace ver la madre: “A mí, también, me tentaba el diablo cuando era jovencita, pa que me quite la pollera y me ponga vestido, pero mi magre a tajlli limpio me ponía en mi lugar cuando yo tenía esas pretensiones” (11) y otros que desean ocultar su origen, así lo hace ver el hermano de la chola: “Lo que le hace broncar a la gente y le hace hablar de mi hermana es lo que se ha puesto vestido. Por esops la tienen jo...fregada con eso de chola entrajada por aquí; chola entrajada por allá” (11). De este modo, este espacio da cuenta de un conflicto, la hija de chola ha dejado las polleras, lo que se condice con los imperativos del criollo, esto es negar su identidad.

2.- La calle

Este espacio es referido por los personajes, por tanto, es un espacio diegético. Es un lugar público-exterior, así lo hace ver el hermano de la chola: “Lo que hace broncar a la gente y le hace hablar de mi hermana es lo que se ha puesto vestido. Por esops la tiene jo...frejada con eso de chola entrajada por aquí; chola entrajada por allá” (11). Este reproche, de igual modo es reconocido en la voz de Domy: “Nos querens ver en el suelo. No quieren que una progrese y si progresa, le calumnian, le cuelgan cuentos. Todos estos nuestros vecinos sonps unos “cuento-q’epis” (25). La hija de la chola no entiende

que la amonestación es por su estado de engreimiento. Por ello, los personajes Marido y Hermano tendrán que urdir un plan para que presente un aprendizaje:

ESCENA X

(Entran con la camisa afuera, con los cabellos desgredados y con evidentes signos de haber sido golpeados). /HERMANO: ¡Maricones! ¡Waiquiadores!/DOMY: ¿Qué ha pasado, che?/MADRE: ¡Que ha pasado! ¡Miren la facha de estos ver! /HERMANO: ¡Maricones, maricones! Nos han “waikeado” en pelota/MADRE: ¿Quenes hijo, quenes?/HERMANO: Los “Moqos”. Habían estado esperándolos en la esquina. Por hay nomas y de todas las puertas han salido la “patota” de los “Mokos”. (39)

Así, la calle es el puente que posibilita la reflexión de Domy, ya que al verlos “malheridos”, decide sacarse el vestido y ponerse polleras: “DOMY: Creyo que para evitarnos más rabias, voya volverme a poner polleras y dejar de ser una birlocha entrajada” (42). Este espacio difiere con el espacio de la calle, presente en *Joven, rica y plebeya*, ya que aquí solo se recibe el cuerpo agredido y no existe protesta. En *La birlocha de la esquina*, en cambio, existe el reclamo por las actitudes engreídas de la chola.

El espacio en *Miss Ch'ijini*

La acción de esta obra transcurre en el conventillo, el cual está constituido por diferentes piezas y un pequeño patio. En cada uno de los lugares del conventillo veremos de qué forma transita el cholo. En algunos lugares es violentado; por ejemplo, la habitación del criollo. Y en otros existe un despliegue de la identidad chola, el cual va acompañado de ambigüedades, entre ellas, la pieza de don Tomas y el patio.

El discurso del acotador describe dos habitaciones. En una hay solo dos puertas que corresponden a las habitaciones de los inquilinos, por cierto, cholos; y en el fondo, lo

que da a la calle, la otra habitación la cual es discreta y con visillos. Aquí habita el criollo, quien actúa bajo el engaño. Así lo hace ver el personaje cholo don Tomas:

“Así es, patroncito y tan lobo que yo me he dado cuenta de que ha pedido usted a su distinguida señora mamita que haga arreglar este cuarto no para estudiar sino pa...pa... ¡Usted ya me comprende! ¡Patroncito bandido! Digamusté nomás y yo la convenzo y...y... ¡Viva el Partido Liberal! ¿O qué dicen?” (1989 [1949]:34).

La habitación del criollo revela no solo la desigualdad social, sino además los intereses de éste con respecto a la chola. Esto es engañarla: “He prometido corregirme...y hoy es la última vez que piso este conventillo” (45). Este espacio, sin embargo, será la antesala de su encarcelamiento.

1.- Patio de una casa suburbana, de una sola planta

El discurso del acotador sitúa la acción en un patio, espacio diegético, que es contiguo a las habitaciones de los inquilinos. Aquí, el criollo es desenmascarado y la hija de chola verbaliza su aprendizaje. Por tanto, en el patio es donde se inicia y finaliza la acción de la obra.

ACTO PRIMERO

Patio de una casa suburbana, de una sola planta. Hacia el foro: la puerta de calle. En cada una de las dos paredes laterales, dos puertas correspondientes a las habitaciones de los inquilinos. En las puertas de las habitaciones de primer término, cajones de madera o trastos viejos enhollinados, que sirven como cocina. Frente al público –en el fondo– una habitación de discreta presentación: el ventanal de la puerta con visillos. En el ángulo derecho del segundo término, de panel a panel, pende un alambre sobre el que cuelgan ropas blancas que están expuestas para secarse al sol. Sillas y cajones están dispuestas también para el secado de otras prendas. (1989:15)

Podemos decir, además, que el patio del conventillo alude a una realidad; esto es el modo de vida de una identidad chola a mediados del siglo XX en espacios suburbanos.

Este espacio a su vez contrasta drásticamente con la quinta de recreo de la cual es dueña Faustina la madre chola en *Joven, rica y plebeya*, así podemos reconocer a un dramaturgo que revela distintas vivencias del cholo.

Entre los elementos escenográficos presentes en el patio está una batea: BENITA.
- (Mientras lava sobre una batea) ¡Apúrate, choy! (16). Ahora bien, en esta batea es donde se lava la ropa, la que no solo es expuesta al sol, sino además a la vista de los vecinos, lo que revela la pobreza y hacinamiento de aquellos que conviven en el conventillo.

2.-Habitaciones

Las habitaciones presentes en la obra *Miss Ch'ijini* son cuatro: 1.-la habitación de Juana y su madre Benita, aquí, posteriormente, la hija de la chola descansará de su embarazo; 2.- la habitación de Maxcicho, el cholo que desenmascara al criollo y que hace justicia en Ch'ijini; 3.- la habitación del fondo, donde habita el criollo que solo busca divertirse y repulsa a los cholos; 4.- la habitación de Carmicha y su padre Don Tomás, el cholo servil que se vende por dinero, no obstante, cuando se trata de desenmascarar al criollo ofrece su apoyo solidario. Es importante señalar que en el primer acto estas habitaciones solo se mencionan indicando dónde vive cada uno de los personajes. Un ejemplo de ello:

ESCENA II

DICHAS Y TITO

TITO. - (Por foro; con libros debajo del brazo, abre e ingresa a la habitación del fondo) (17)

Esta acotación indica la ubicación de la pieza, luego sabremos que no solo está al fondo, sino cerca de la calle, lo que permite al criollo entrar y salir con facilidad:

ESCENA IV

DICHAS Y MAXCICHO

MAXCICHO. - ¿Qué...? (*Sale de su habitación*). (21)

Este espacio solo es nombrado y es habitado por un personaje cholo, el cual se encarga de desenmascarar al criollo:

ESCENA X

DICHOS Y MAXCICHO

MAXCICHO. - (Con un papel escrito en la mano) ¡Ah! (Atiende a don Tomás) Lo llevaré a su cuarto, don Tomás (35)

En el diálogo del personaje Maxcicho entendemos que Don Tomás es el que vive en la cuarta habitación. En el segundo acto se describe la habitación de la hija de la chola y será para indicar su desamparo:

ACTO SEGUNDO

(PRIMER CUADRO)

Decoración: La escena está fraccionada en dos secciones: la derecha es la acción correspondiente al patio del acto 1° y la izquierda la habitación de Juana dicha división será, en consecuencia, una lateral que parte de la abertura de la puerta de calle hasta el primer término. La habitación es pobre y está amoblada con una cama, cajones, mesitas, sillas, litografías. En síntesis, una de aquellas habitaciones de gente del pueblo que es sala, dormitorio y comedor, a la vez. (Juana, descansa-recostada-en su cama). (44)

El acotador define este espacio como “una de aquellas habitaciones de gente del pueblo”; idea que tiene conexión con lo que advierte el dramaturgo chileno Armando

Moock cuando se alude al espacio del conventillo: “espacios de hacinamiento, donde los que allí habitan necesitan tomar conciencia social del proceso histórico en el que están insertos” (2012:43). De este modo, Salmón pone en escena espacios que remiten a una realidad de un sector social, por cierto, desfavorecido, que sufre la violencia y la injusticia promovida por los poderes dominantes.

La habitación de Don Tomás y su hija, por otra parte, nos permite conocer la dinámica de su relación y las tensiones que se suscitan por el desleal comportamiento del personaje masculino.

ESCENA IV

CARMICHA Y DON TOMAS

CARMICHA. - (dentro su habitación) ¡Ay, Tata! ¡Como pues! ¡Si aquisito nomás estaba! ¡Vos has sido, papá! ¿Qué'ps los has hecho la plata? (49)

ACTO TERCERO

(*CUADRO SEGUNDO*)

Decoración: La misma del cuadro anterior. De noche.

JUANITA. - (Está tejiendo una blusita de lana para un bebé. Lo hace conteniendo sus lágrimas). (63)

Esta acotación permite entender que Juana está embarazada, por tanto, ha transcurrido un tiempo en la escena y “brota un nuevo presente” (Szondi, 2011:76).

ACTO CUARTO

Decoración: La de los actos anteriores (En el patio están expuestas al sol, para secarse, prendas de niño). (85)

La acotación remite a un tiempo transcurrido, esta vez Juana ya tuvo a su hijo. De igual modo se advierte que la decoración es la misma que en los tres actos anteriores. Se hace alusión nuevamente a la habitación de Don Tomas, lo que contrasta con la escena donde roba a su hija, ya que esta vez apoyará solidariamente a sus vecinos: “DON TOMAS. - ¡Pero queps le pasa, don Tito!/TITO.- ¡Tú también complotado para arruinarme! ¡Ahora mismo desocupas esa habitación y te mandas a jalar donde te dé la gana!” (90-91). La acción de Don Tomas permite que el criollo pueda ser desenmascarado y encarcelado. Así, este espacio de hacinamiento y precariedad se convierte en una fortaleza. Aquí, el cholo que ha sido definido dicotómicamente por la elite letrada, “la historia de este país, Bolivia es pues, la del cholo en sus diferentes encarnaciones: falta de valores morales, inclinación a la mentira...” (Alcides Arguedas, 1922:48- 49); da cuenta de su humanidad. El personaje Don Tomás actúa con lealtad al no revelar el plan de Maxcicho.

Por otra parte, el tiempo dramático no ha pasado en vano, ya que de igual modo permite la reflexión en Juana. Esto es reconocer que Tito ha actuado en base al engaño, así es capaz de encararlo y expresar lo que siente y piensa: “TITO. -...Bien dicen que meterse con cholos es descender a lo último /JUANA. -Sips, las cholas y las birlochas somos pa ustedes el pueblo, cuando nos necesitan...y después somos barro, ¿no?” (95).

Cabe agregar que el conventillo ha sido utilizado en obras dramáticas chilenas de principios del siglo XX, ejemplo de ello es la obra dramática *Los perros* (1918) del dramaturgo chileno Armando Moock. Al respecto María Luz Hurtado (2011) plantea:

En el conventillo se exponen los males sociales característicos de los obreros hacia 1920, si no fuera por el respaldo de las estadísticas y los relatos testimoniales de la época, parecería inverosímil. El enfoque de este melodrama social urbano de la cultura de la pobreza tiene proyecciones políticas. Plantea que no solo la presión de los poderosos, sino que la propia inmadurez política de la clase trabajadora le impide alcanzar el sitio conductor de la sociedad que le corresponde de acuerdo a la ley progresiva de la historia de remplazo de las clases decadentes por aquellas en ascenso. (155 y 156)

Julio Durán Cerda también da cuenta del espacio dramático, el conventillo, especialmente en *Almas Perdidas* de Acevedo Hernández.

La actitud de protesta quejumbrosa, latente en su obra entera, se comprendía en *Almas Perdidas*, estrenada a principios de 1917. Es el drama urbano que produjo el impacto más acusado, relativo a la denuncia del problema social, centrado en el conventillo santiaguino, especie de resumidero de los males de la ciudad. La obra, asimismo, es la expresión más característica de nuestro teatro social, y la que inaugura en él esta forma de crítica seria y directa. Presenta un ambiente de desquiciamiento, de miseria y de malos funcionarios públicos, factores que, según el autor, provoca los dramas, y la solución que se infiere estaría en la lucha contra el alcoholismo y en favor de la difusión masiva de la cultura. Son naturalmente, planteos y salidas de orden unidimensional, simplista, como la estructura de Zola o de Ibsen, pero existía en ello el mérito de ser la primera vez que aparecería en el teatro nacional, la exactitud a la observación del ambiente, de los tipos populares y sus problemas más urgentes. Hay en *Almas Perdidas* “cierta fuerza sencilla y honrada en el juego de las pasiones”, escribía Eduardo Barrios, con motivo del estreno en la revista *Los Diez*, y agregaba: “Pocas veces-acaso ninguna-los tipos populares nos había sido representados con mayor verdad.” (1963:178-179)

El análisis de estas obras alude a la representación vívida de sectores marginados, la desigualdad de un sistema social y político y la apelación a un lector que pueda tomar conciencia de las injusticias de aquella época, lo que da cuenta de una literatura ancilar que pugna por desplegar transformaciones sociales.

Ahora bien, ambas obras se conectan con la obra *Mis Ch'ijini* del dramaturgo Salmón, ya que la acción ocurre en un conventillo y pone en escena a una identidad abigarrada, popular y contradictoria. No obstante, la identidad chola presenta un aprendizaje con respecto al proyecto cultural, esto se demuestra en las palabras del

protagonista Maxcicho: “nosotros debemos pertenecernos a nosotros mismos” (1989:98). Este enunciado difiere a lo expuesto por Hurtado en el análisis de *Los perros*, ya que el sector popular que habita en el conventillo santiaguino en la segunda década del siglo XX, según su interpretación, demuestra “la inmadurez política de la clase trabajadora lo que le impide alcanzar el sitio conductor de la sociedad” (2011:156). A diferencia de estas obras, en la propuesta de Salmón los personajes cholos no se dejan avasallar por los imperativos criollos, adquiriendo un saber sobre ellos mismos, un saber sobre su identidad.

La obra *Miss Ch'ijini* al igual que las obras *Joven rica y plebeya*, *Hijo de chola* y *La birlocha de la esquina* permite un debate sobre conflictos sociales presentes en aquella época. De este modo la dramaturgia de Salmón es afín a lo planteado por Carlos Rincón (1978) en relación a la literatura latinoamericana “las producciones literarias deben dar cuenta de los conflictos sociales, sobre todo en el campo del teatro” (17). De igual forma, es afín con lo que propone Augusto Boal (2009) “una obra de teatro debe generar cambios en una sociedad” (22). Así, su propuesta dramática se relaciona con lo que propone Rincón (1978); Stéphan (2011), quien propone: “la mediación teatral debe generar en el espectador el deseo de transformar la sociedad en la que se vive” (15).

Así, los espacios cholos, junto a un tiempo dramático, permiten una transformación en los personajes que niegan su identidad, y a la vez una interpelación al lector y espectador que se traduce en reconocer el utilitarismo de parte del proyecto político hegemónico, el que como ya sabemos propone la exclusión del cholo de los espacios urbanos y un protagonismo del mestizo letrado.

Las obras de Salmón invitan a valorar la identidad chola caracterizada en su hibridez y la unión entre ellos.



Conclusión

La propuesta dramática de Raúl Salmón tematiza el problema de la alteridad latinoamericana figurada en el cholo y la chola, El protagonismo está centrado, por una parte, en hijos e hijas que muchas veces manifiestan el deseo de escalar socialmente. Para ello recurren a estados de apariencia que tienen como propósito esconder su origen, de este modo remiten a cuerpos contenidos y sin voz. La madre chola, por otra parte, está instalada en el espacio urbano, donde recibe un rechazo categórico. Pese a esta exclusión va construyendo su identidad: en la diferencia con el aymara y con el criollo y a la vez, en la unión de ambos, caminando entre dos mundos (Albó, 1983). Así, reúne a sus ancestros aymaras y español. Un ejemplo de ello, Faustina en *Joven, rica y plebeya*, la que lleva de regalo a su hija, un plato criollo, aquél es considerado “feo” por las compañeras porque la chola lo ha mixturado.

En estas obras hemos visto además que los hijos e hijas de cholos se alejan de su hogar. Es por ello por lo que la madre y el padre cholo van en busca del hijo o de la hija perdida y perdonan las veces que sea necesario. Lo propio los personajes cholos: vecinos, amigos y hermanos cholos que prestan ayuda solidaria. Lo que estos personajes pretenden es recordar al otro que una identidad prevalece a través de la pertenencia a los suyos. De este modo, la crítica que excluye a Salmón, señalando que “hizo uso de piezas expositoras de dramones y melodramas afectivos” (Muñoz, 1992:14); a nuestro modo de ver no tiene asidero, ya que el dramaturgo apela a las emociones para conseguir un fin: consolidar una identidad chola caracterizada en su hibridez. Esta presencia perturba a la elite letrada, quienes, por cierto, se han sentido impotentes al no poder definirlos o

clasificarlos; sujetos ambiguos, ni indios ni españoles sino lo uno y lo otro; “el cholo inunda las ciudades, es comerciante y artesano y habla castellano, pero no rompe sus relaciones con el campo, sino que “invierte” en ellas para precisamente articular ambos espacios y [así] ascender socialmente (Soruco Sologuren, 2005:44). Un protagonismo cholo en constantes cambios, lo que no es afín al contexto histórico en el que escribe. Ejemplo de ello, el discurso liderado por Alcides Arguedas quien define al cholo de forma dicotómica, “pendencieros, borrachos, mentirosos, traidores” (Alcides Arguedas, 1920) o “como un fetiche esculpido en la historia” (Alcides Arguedas, 1909). Lo propio Franz Tamayo quien propone una educación regimentativa. Lo que Sonia Montecino (2010), definiría como “aquella identidad supeditada a nociones positivistas que anclan lo mestizo en una cuestión puramente racial y biológica” (138). Así, la literatura que emerge a principios del siglo XX genera una diferencia entre el cholo y el mestizo, distancia que será el soporte en la constitución de un discurso sobre el mestizaje en Bolivia (Sologuren, 2011). Esto a su vez es concordante con los intereses de grupos políticos hegemónicos, los cuales ven un peligro en el cholo no solo por su prosperidad económica, sino también porque coexisten dando cuenta de su memoria cultural en espacios que eran exclusivos para ellos. Por ello, exigirán a la elite letrada que se haga cargo de expulsarlos, lo que ha quedado demostrado a través del análisis que realiza Soruco Sologuren de la narrativa hegemónica de los años cincuenta (Díaz, Medinaceli y Guzmán). En sus propuestas literarias se revela la separación entre la hija y la madre chola solo así se posibilita su exclusión de espacios donde se pretende ejercer el poder. Al respecto Soruco Sologuren (2011) señala que este periodo comprende una etapa crítica de narrativas fundacionales²³.

²³ Bolivia, a diferencia de Perú, no tiene el fenómeno del teatro incaico. Sí se realizaron presentaciones

La temática de Salmón, sin embargo, no es sobre el mestizo republicano ni el mestizo acriollado, sino sobre el cholo: el “uno” y el “otro”. Un protagonismo cholo que une sus saberes acumulados lo que se puede apreciar no solo en las acciones de personajes dramáticos, sino además en espacios dramáticos en los que habita el cholo: salitas criollas que mezcla muebles de última moda y aguayos de origen indígena (*Joven rica y plebeya*) o muebles de épocas cansadas y aguayos de origen indígena (*Hijo de chola*). Esta “comunidad de evidencias” (Ainsa, 2007) es lo que permite apreciar un espacio cholo abigarrado que se contrapone a un espacio homogenizado. Ejemplo de este último: el internado (*Joven, rica y plebeya*), aquí el control y la exclusión hacia la chola, es categórica; sin embargo, Faustina se hace presente dando a conocer su identidad abigarrada. El living room (*Joven, rica y plebeya*) donde habita la sociedad de castas y además, la madre chola tiene prohibido hablar; sin embargo, resiste evidenciando su entereza. Espacio donde el propio hijo de la criolla, Willy; se arrepiente y explicita su aprendizaje. Y donde, además, se produce la alianza entre el criollo y la chola, lo que es disidente a lo propuesto por la elite letrada de aquella época. El espacio la cantina, el cual es repulsado por Mary. Sin embargo, es aquí donde se presenta su primer despliegue. El conventillo, espacio donde los personajes cholos enfrentan a una sociedad criolla excluyente. Y, por último, el patio del conventillo donde el criollo es arrestado por sus engaños, lugar además, en el que se hace justicia, de este modo la propuesta dramática de

esporádicas de *Ollantay* entre 1900 y 1930 por grupo de teatro peruano; sin embargo, el proyecto nacional en Bolivia no legitima su pasado prehispánico, a excepción de Tiwanaku, ni en teatro ni en otro registro literario porque precisa alejarse de lo peruano, de los incas y del Cuzco. La búsqueda de un “teatro nacional”, que se inicia en 1920 donde se privilegia la trama urbana del mestizo republicano. (110)

Salmón remite a una literatura ancilar que lucha por transformar una sociedad desigualitaria.

Raúl Salmón discute en sus obras el asunto de la identidad chola que recibe la descalificación del criollo en la ciudad. En este espacio, no puede tener voz, tampoco independencia, así lo ha ordenado la elite letrada. No obstante, los personajes cholos sobre todo las madres son autónomas y luchan para resistir los embates del criollo, dando testimonio de un contexto histórico boliviano (el cual no acepta la diferencia). Esta problemática sobre la alteridad latinoamericana está presente en la novela *El chulla Romero y Flores* de Jorge Icaza, donde se da conocer una sociedad excluyente de lo cholo a mediados del siglo XX en Ecuador. De este modo, la narrativa de Icaza establece un dialogo con las obras dramáticas de Salmón, por cuanto ambas refieren a una escritura menos colonizada (Retamar, 1977)

Podemos decir que Raúl Salmón abrió puertas en Bolivia para debatir sobre el problema de la alteridad figurada en el cholo y la chola. Esta invitación fue a un público masivo, lo que quedó demostrado al señalar que sus obras fueron editadas y entregadas a las escuelas, escuchadas a través de la radio y llevadas a “un escenario [donde] el público hacia suya la función, reconociéndose en ella” (Soruco Sologuren, 2005: 06).

Quisiera agregar que el estudio de las obras *Joven, rica y plebeya*, *La birlocha de la esquina*, *Mis Ch'ijini* e *Hijo de chola*, me ha permitido ampliar el conocimiento de obras de teatro boliviano de mediados del siglo XX. Además, me ha llevado a sentirme parte de un proceso tan difícil, como lo es comprender al otro en sus estados de vulnerabilidad.

Salmón, sin duda, marcó un precedente en la historia de la literatura boliviana, ya que no solo reveló el modo de cómo se encubrían desigualdades, injusticias, marginaciones, sino a la vez develó la falsedad de la alianza con aquellos que no reconocen al cholo. Por ello mis proyecciones son seguir abordando la escritura dramática de Raúl Salmón de la Barra y amplificar el diálogo con obras de mediados del siglo XX, en especial, obras de teatro boliviano.



Anexos



(Chola 1920)

Fuente: Paredes Candia (1992)



Fuente: Archivo Estudio Cordero.

Bolivia 1900-1961 (2004)



Chola Paceaña (1910)

Fuente: Paredes Candia (1992)



Fotografía anónima

Fuente: Paredes Candia (1992)





1910-1920

Fuente: Archivo Estudio Cordero

Bolivia 1900-1961 (2004)



Chola de la Paz (Bolivia)

Fuente: Archivo personal (s.f.)



Chola de la Paz (Bolivia)

Fuente: Archivo personal (s.f.)

Referencias

Albó, J., Greaves, T. y Sandoval, G., 1983. *Chukiyawu. La cara aymara de la Paz: III. Cabalgando entre dos mundos*. La Paz, Bolivia: Cipca.

Albó, Javier y Allen Guillermo. 2010. *Costumbres y ritos aymaras en la zona rural de Achacachi (Bolivia)*. La Paz, Bolivia: Cipca.

Acuña, René. 1979. *El teatro Popular en Hispanoamérica Una bibliografía anotada*. Universidad autónoma de México: Ciudad Universitaria.

Arguedas, Alcides. 1937[1909]. *Pueblo enfermo*. Santiago de Chile: Ercilla.

1979 [1920]. *Historia General de Bolivia*. Archivo y Bibliotecas Nacionales de Bolivia. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/50325861_Historia_General_de_Bolivia.pdf.

2008. [1919]. *Raza de bronce*. Recuperado de https://www.joya777.files.wordpress.com/2010/10/raza_de_bronce._jy7.pdf.

Balme, Cristopher. 2013. *Introducción a los estudios teatrales*. Santiago de Chile: Frontera Sur/ Apuntes.

Barbero, Martín. 1987. *De los medios a las mediaciones Comunicación, cultura y Hegemonía*. México, P.T: Gustavo Gili.

Barrera Gutiérrez, Juan. 1993. *Me avergüenzan tus polleras un humilde origen para una amarga realidad*. La Paz, Bolivia: G.U.M.

Boal, Augusto. 2002. *Teatro del oprimido I. Teoría y Práctica*. Barcelona, España: Alba.

Brooks, Peter. 1976. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*. New Haven: Yale University Press.

Bueno Chávez, Raúl. 1991. *Escribir en Hispanoamérica ensayos sobre teoría crítica literaria*. Lima, Perú: Edición Latinoamericana.

Cornejo Polar, Antonio. 1994. *Escribir en el Aire Ensayos sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima, Perú: Horizonte.

De Toro, Fernando. 2008. *Semiótica del teatro del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires, Argentina: Galerna.

Descalzi, Ricardo. 1996. “*Ambiente y argumento del chulla Romero y Flores*” (Ed.), *El chulla Romero y Flores* de Jorge Icaza (pp.147-169). Lima, Perú: ALLCA XX.

Díaz Villamil, Antonio. 1999[1948]. *La niña de sus ojos*. La Paz, Bolivia: G.U.M.

Diez de Medina, Fernando. 1981. *Literatura Boliviana*. La Paz, Bolivia: Los Amigos del Libro.

Durán Cerda, Julio. 1963. *El teatro chileno moderno*. Anales de la Universidad de Chile. Año CXXI, N 126. Enero-abril.

Escajadillo, Tomás G. 1998. *Perfil y Entraña de Antonio Cornejo Polar Homenaje*. Lima, Perú: Amaru.

Fernández Retamar, Roberto. 1977. *Para una Teoría de la literatura hispanoamericana*. México: Nuestro Tiempo, S.A.

Féral, Josette. 2003. *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Generación.

Foucault, Michel. 1978. *Historia de la sexualidad*. Madrid, España: Siglo XXI.

Gay McAuley. 2002. *Espacio y performance*. Acta poética 24 2003.

García Barrientos, José Luis. 2012. *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método*. México: Tomo Editores y Producciones Escénicos y Cinematográficos: Paso de Gato.

García Canclini, Néstor. 2010. *Culturas híbridas estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Argentina, Buenos Aires: Paidós.

Garcilaso de la Vega, Inca. 1609. *Los comentarios reales de los Incas*. Recuperado de <http://www.shemer.mslib.hij.ac.il/lib/ebooks/001531300.pdf>.

Guzmán, Augusto. 1997[1954]. *La cruel Martina*. Cochabamba, Bolivia: Los amigos del libro.

Hurtado, María de la Luz. 2011. *Dramaturgia chilena. 1890 - 1990. Autorías*.

Textualidades. Historicidad. Santiago, Chile: Fronteras Sur.

Icaza, Jorge. (Ed). 1996. *El chulla Romero y Flores*. Lima, Perú: ALLCA XX.

Jácome, Alfredo. 1996. “Presupuestos y destino de una novela mestiza” (Ed.), *El chulla Romero y Flores* de Jorge Icaza (pp.211-232). Lima, Perú: ALLCA XX.

Lienhard, Martín. 2003. *La voz y su huella*. Lima, Perú: Horizonte.

Lorini, Irma. 2006. *El Nacionalismo en Bolivia de la pre y post guerra del Chaco (1910-1945)*. La Paz, Bolivia: Juventud.

Medinaceli, Carlos. 1967 [1947]. *La Chaskañawi, Novela de costumbres bolivianas*. La Paz, Bolivia: Juventud.

Medinaceli, Carlos. 1969. *Estudios críticos*. La Paz, Bolivia: Los amigos del libro.

Mendoza Loza, Gunnar en *Introducción a los estudios de la chola en Bolivia* de la obra *La chola boliviana* de Antonio Paredes. La Paz, Bolivia: ISLA

Mier Rivas, Adolfo. 2009. *Niña Camba*. Santa Cruz de la Sierra, Bolivia: El País.

Mignolo, Walter D. 2005. *La idea de América Latina la herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona, España: Gedisa, S.A.

Montecino Aguirre, Sonia. 2010. *Madres y huachos alegorías del mestizaje chileno*. Santiago de Chile: Catalonia.

Moraña. Mabel. 2003. *Prólogo en Escribir en el Aire Ensayos sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima, Perú: Latinoamericana Editores.

Recuperado de

https://span590.files.wordpress.com/2011/02/cornejo_escribir1.pdf

2000. *Nuevas perspectivas desde/Sobre América Latina: El desafío de los estudios culturales*. Santiago, Chile: Cuarto propio. Recuperado de

<https://pages.wustl.edu/files/pages/imce/mabelmorana/nuevperspindint.pdf>

Muñoz, Willy. 1992. *El teatro boliviano en la década de los 80*. *Latin American Theatre Review*. Center of Latin American Studies, the University of Kansas.

Muñoz Cadima, Oscar. 1981. *Teatro boliviano contemporáneo*. La Paz, Bolivia: H. Municipalidad de la Paz.

O' Gorman Edmundo. 2003. *La invención de América Investigación acerca de la estructura histórica del nuevo mundo y del sentido de su devenir*. México: Fondo de Cultura Económica.

Paredes Candia, Antonio. 1992. *La chola boliviana*. La Paz, Bolivia: ISLA.

1975. "Fiesta del Señor del Gran Poder" en *Monografías de Bolivia, La Paz y Cochabamba*. Tomo II. La Paz, boliviana: Biblioteca del Sesquicentenario de la República.

Patrice Pavis. (1984). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Argentina, Buenos Aires: Paidós.

Pradenas Candia, Luis. 2006. *Teatro en Chile: huellas y trayectorias*. Siglos XVI-XX. Santiago: LOM. Recuperado de [https:// books.google.cl/books isbn=9562827801](https://books.google.cl/books isbn=9562827801)

Radrigán, Juan.1984. *Teatro de Juan Radrigán*. Santiago de Chile: CENECA.

Ranciêre, Jacques. 2010. *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.

Rama, Ángel. 1982. *Transculturación narrativa en américa latina*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores, S.A.

1998. *La ciudad letrada*. Montevideo, España: Arca.

Reguillo, Rossana. 2002. *Épica contra melodrama. Relatos de santos y demonios en el “anacronismo latinoamericano”*. *Narraciones anacrónicas de la modernidad*.

Melodrama e intermedialidad en América Latina. Ed. Herlinghaus, Hermann. Santiago de Chile: Cuarto propio.

Richard, Renaud. 1996. “*La mentalidad mestiza en un medio etnocrático según los narradores y novelistas ecuatorianos de la generación de 1930*” (Ed.), *El chulla Romero y Flores* de Jorge Icaza (pp.245-271). Lima, Perú: ALLCA XX.

Rincón, Carlos. 1978. *El cambio actual de la noción de literatura y otros estudios de teoría y crítica latinoamericana*. Biblioteca colombiana de cultura colección autores nacionales.

Rodríguez Ledezma, María Nieves, en su artículo “*La ruptura de la felicidad inicial en el melodrama victoriano*” en *Investigaciones filológicas Anglo norteamericanas* (1994). La Mancha, España: Universidad de Castilla.

Ruiz González, Raúl. 1998. *Prometeo de los Andes* Buenos Aires, Argentina: Platina.

Sanjinés, Javier. 2005. *El espejismo del mestizaje*. La Paz, Bolivia: FEA.

Salinas Muñoz, Claudio. 2010. en su artículo *Melodramas, Identidades y Modernidades Latinoamericanas en el Cine Actual: de Amores Perros a sábado*.

Salmón, Raúl. 1989[1949]. *Joven, Rica y Plebeya*. La Paz, Bolivia: Juventud.

1989[1949]. *Miss Ch'ijini*. La Paz, Bolivia: Juventud.

1993. *Hijo de Chola*. La Paz, Bolivia: Juventud.

1999[1949]. *La birlocha de la esquina*. La Paz, Bolivia: Juventud

Scolnicov, Hanna. 1991. *La obra de teatro fuera de contexto*. México: Siglo XXI.

Smith, James L. 1973. *Melodrama*. Printed in Great Britain by Cox E Wyman Ltd, Fakenham, Norfolk.

Stéphan, Jérôme. 2011. *Tres teatros de vanguardias Meyerhold- Fassbinder- Griffero*. Santiago de Chile: ARCIS.

Sommer, Doris. 1993. *Foundational Fictions. The National Romances of Latin American*. University of California Press.

Soruco Sologuren, Ximena. 2005. *Teatro Popular La afirmación de la identidad chola a través de la metáfora de la hija pródiga*. Lima, Perú: IEP.

2011. *La ciudad de los cholos Mestizaje y colonialidad en Bolivia siglos XIX y XX*. Lima, Perú: IFEA.

2016. *Literatura y sociedad clases y desclasamientos en Carlos Medinaceli* CIDES-UMSA. La Paz, Bolivia: Plural Editores.

Soria, Mario T. 1980. *Teatro Boliviano en el siglo XX*. La Paz: Casa Municipal de la Cultura "Franz Tamayo" Bolivia. Dossier: Virreinos México, Distrito Federal I Marzo- Abril 2008 I Año 3 I Número 14 I Publicación Bimestral.

Szondi, Peter. 2011. *Teoría del drama moderno (1880.1950). Tentativa sobre lo trágico*. España, Madrid: DYKINSON, S.L.

Surgers, Anne. 2005. *Escenografías del teatro occidental*. Buenos Aires, Argentina: Artes del Sur

Tamayo, Franz. 1975[1910]. *Creación de la Pedagogía Nacional*. La Paz, Bolivia: Biblioteca del sesquicentenario de la República

Tassi, Nico. 2012. *El Gran Poder de un modelo económico exitoso*. Periódico Digital PIEB 17-06-2012.

Todorov, Tzvetan. 2003. *La conquista de América El problema del Otro*. Argentina, Buenos Aires: Siglo XXI.

Tossi, Mauricio. 2011. *Poética y formaciones teatrales en el noroeste argentino: Tucumán, 1954-1976*. Buenos Aires, Argentina: Dunken.

Valdés, Adriana. “En torno a la cultura”, ponencia presentada en la reunión de expertos sobre la mujer y la cultura, CEPAL, Santiago de Chile, noviembre, 2010 en *Madre y huachos alegorías del mestizaje chileno* de Sonia Montecino.

Villegas, Juan. 1997. *Del escenario a la mesa de la crítica*. California: GESTOS. Irvine.

1997. *Para un modelo de historia del teatro*. California: GESTOS. Irvine.

Viteri, Germán. 1987. *El teatro Popular*. Recuperado en

<http://www.repositorio.flcaco.edu.ec/bitstream/10460/3560/8/07.%20popular.%20German%20Viteri.pdf>

Wilder Cervantes, Jorge. 1999. *La Sanguchera de la esquina*. La Paz, Bolivia: G.U.M.

Referencias sobre identidad cultural

Aguado, José Carlos y María Ana Portal. 1991, "Tiempo, espacio e identidad social", en *Alteridades*, revista del Departamento de Antropología de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, núm. 2.

Castells, Manuel. 1999, "El poder de la identidad", en *La era de la información*, vol. II, México: Siglo XXI.

Castells, M. 2006. *Globalización, desarrollo y democracia: Chile en el contexto mundial*. Santiago, Chile: FCE.

Cornejo-Polar, A. 1990. "Nuevas reflexiones sobre la crítica latinoamericana", en *De Cervantes a Orovilca. Homenaje a Jean-Paul Borel*. Madrid, España: Viso, 225-235.

Erickson, Erick. 1977, "La identidad psicosocial", en *Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales*, tomo V, España: Aguilar.

García Canclini, N. 2010. *Culturas híbridas*. Ciudad de México, México: Grijalbo-Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA).

2000. *La globalización imaginada*. Ciudad de México, México: Paidós.

García de la Huerta, M. 1999. *Reflexiones americanas. Ensayos de intra-historia*. Santiago, Chile: Lom.

Giménez, Gilberto. 1996, "La identidad social o el retorno del sujeto en Sociología", en *Identidad: análisis y teoría, simbolismo, sociedades complejas, nacionalismo y etnicidad. III Coloquio Paul Kirchoff*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Giménez, Gilberto. 2000, "Materiales para una teoría de las identidades sociales", en Valenzuela Arce, José Manuel [coord.], *Decadencia y auge de las identidades*, México: El Colegio de la Frontera Norte, Plaza y Valdés.

Hermann Herlinghaus. 2002. *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

Mancilla, Hugo. 2007. *Aspectos problemáticos de la identidad boliviana, capítulo: Política e Identidad en Bolivia*. La Paz, Bolivia: Juventud.

Montecino, S. 2005. "Mestizaje". En *Pensamiento crítico latinoamericano. Conceptos fundamentales*, tomo II, Santiago, Chile: Ediciones Universidad Católica Silva Henríquez.

Neira, Marcelo. (15 de junio de 2010). *Identidad, alteridad y Racismo*. La Nación. Recuperado de www.memoriachilena.cl/602/articles_123142_recurso_2.pdf.

O' Gorman Edmundo. 2003. *La invención de América Investigación acerca de la estructura histórica del nuevo mundo y del sentido de su devenir*. Fondo de Cultura Económica. México: FCE.

Paris Pombo, María Dolores. 1990, *Crisis e identidades colectivas en América Latina*, México: Plaza y Valdés, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco.

Paz, O. (2007a) [1959]. "El laberinto de la soledad". En *El laberinto de la soledad/Postdata/Vuelta a El laberinto de la soledad*. Ciudad de México, México: FCE, 7-231.

2004b) [1970]. "Postdata". En *El laberinto de la soledad/Postdata/Vuelta a El laberinto de la soledad*. Ciudad de México, México: FCE, 233-318.

Piqueras Infante, Andrés. 1996. *La identidad valenciana. La difícil construcción de una identidad colectiva*, Madrid, España: Escuela Libre, Editorial, Institución Valenciana D'estudios I Investigación.

Popper, Karl. 1954. *La ciencia: Conjeturas y refutaciones*. Barcelona España. Editorial Paidós

Tappan Merino, José Eduardo. 1992, "Cultura e identidad", en Méndez y Mercado, Leticia Irene [comp.], *I Seminario sobre identidad*, México: Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad Nacional Autónoma de México.

Todorov, Tzvetan. 2003. *La conquista de América El problema del Otro*. Siglo XXI. Editores Argentina S.A.

Valenzuela Arce, José Manuel [coord.] 2000. *Decadencia y auge de las identidades*, México: El Colegio de la Frontera Norte, Plaza y Valdés.

Referencias online

Ainsa, Fernando. *Propuesta para una geopoética latinoamericana*. (2007).

Recuperado de

[file:///C:/Users/HP/Downloads/20313-32438-1-PB%20\(3\).pdf](file:///C:/Users/HP/Downloads/20313-32438-1-PB%20(3).pdf)

Lipski, John M. *Contacto y conflicto: el vocalismo del castellano andino* Recuperado de

<http://www.personal.psu.edu/jml34/vocalismo.pdf>

Lundin, Miguel. 2008. *La sanguchera de la esquina*. Diario Potosí-Bolivia, pp. 13.

Recuperado de

<http://venenolundico.blogspot.cl/2008/10/la-sanguchera-de-la-esquina.html>

Ramírez, Tomás. *Del chuño y la tunta* Recuperado de

<http://www.aymara.org/biblio/chunho.pdf>

Respuestas a un cuestionario de Rocío Fumey. *Poética: la dramaturgia del espacio*

(2001). Recuperado de

<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0046715.pdf>