

# CHANCHO Y LAS ESCRITURAS TEATRALES ACTUALES EN BOLIVIA

**V**i *Chanco* en un ensayo previo a su estreno, a principios de 2017. Era la versión inicial, claro. Un detalle que parece anecdótico, pero marca la característica de cómo se viene haciendo y escribiendo en teatro en Bolivia actualmente, y me permite esta breve reflexión.

## UN DEVENIR HACIA EL TEXTO TEATRAL EN BOLIVIA HOY

Al no tener aún condiciones profesionales institucionalizadas para las artes, sobre todo para las artes vivas, los esfuerzos independientes que se sitúan en el hacer escénico profesional del país, terminan caracterizados por la dificultad, que puede ser una gran posibilidad a la vez, de llegar a un fin de proceso creativo “abierto”, cosa que se da muchas veces ya de cara al espectador. Esto se traduce, por ejemplo, en que, al casi no tener salas dedicadas exclusivamente a las artes escénicas, muchas veces las obras conocen su puesta-escénica-en-pleno (con todos los aspectos técnicos de las mismas), al ingresar a la sala de estreno el día antes de ofrecerse al público.

Por ello, y por las puertas que abre el concepto, una vez concientizado, me parece atinado describir el teatro boliviano como un hecho procesual (el hecho total, sin referir a obras procesuales); lo que no deja de ser un potencial recurso a favor, si entendemos el arte procesual en sí. No solo porque las obras se pueden mantener como materia latente y en “refinamiento” más tiempo, sino porque esta forma de crear descarnada y “a corazón abierto” va de la mano con que actualmente estemos construyendo, por primera vez, un público para las artes escénicas (y también el espectro mismo de hacedores profesionales capaces de sostener una cartelera permanente

con “calidad garantizada”, y esto con espacio para distintas estéticas y distintas búsquedas).

A esta característica general, y ya hablando de la escritura teatral específicamente –aspecto al que restringiré esta reflexión de manera muy resumida–, cabe sumar que una buena parte de los textos recientes de Bolivia, han surgido en y de contextos formativos. Se trata de talleres de dramaturgia guiados en los últimos tiempos por las y los autores de mayor actividad en el país (véase los pies de página), a los que se sumó la instancia generada por Panorama Sur, el proyecto iniciado en Argentina por Alejandro Tantanián y Cynthia Edul, que hace parte de los espacios SUR posibilitados junto al Instituto Goethe y originalmente apoyados por la Siemens Foundation (Movimiento Sur y Experimenta Sur completan el espectro de estos espacios situados a lo largo del continente Suramericano).

*Chanco* no es la excepción a este tipo de condiciones y procesos. De hecho, su escritura se encuadra en tales marcos y precisamente ha sido tutorada por Ariel Farace, parte fundamental del cuerpo docente de Panorama Sur.

El autor del texto, Ariel Muñoz, y su compañía, Chakana Teatro, son representación de este último “momento impulsor” y sus características, pero además lo son de un recorrido de influencias que reflejan los hitos del teatro reciente en Bolivia que cabe sobrevolar.

El inicio de la actividad de Muñoz se da bajo el ala protectora de Teatro el Umbral en Cochabamba, grupo que es uno de los coletazos finales del gran movimiento escénico que tuvo esa ciudad en los años 70, urbe que fuera conocida como “cuna del teatro boliviano” por el tiempo de alta productividad que alternaba la presentaciones de los nuevos textos de renombre mundial entonces (teatro del absurdo, principalmente), con populares comedias de costumbre de autores nacionales como Raúl Salmón (de La Paz), o Adolfo Mier, surgido del propio seno del Instituto Boliviano de Arte, fundado en la mencionada década y ciudad por Julio Travesí, principal actor y director de ese momento, y padre de Peter Travesí, quien a su vez fundó el primer teatro de variedades o *café-concert* del país hacia 1980, también en Cochabamba.

Pero el Umbral del que hizo parte Ariel Muñoz, en realidad era la tercera generación de esa agrupación, y la influencia mayor en cuanto él comenzaba su hacer en las tablas, avanzados los años 90, era el Teatro de Los Andes, la mítica agrupación fundada

por César Brie y Paolo Nalli, que llegó a insuflar las tablas bolivianas con su potente obra y con la nunca antes considerada posibilidad de dedicarse a hacer teatro de manera profesional y exclusiva, como opción de vida laboral.

Al mismo tiempo, en La Paz venía ejerciendo su labor docente el gran actor David Mondacca, que fue la mayor influencia de los “grupos jóvenes” de esa capital entonces, y cuyo lenguaje escénico se centraba en la adaptación actoral de la literatura boliviana más marcante hasta la actualidad, la de Jaime Sáenz –cuyos relatos de la noche paceña, con sus aspectos místicos y fantásticos no dejan de relacionarse (de manera oscura y muy personal), con la visualidad y particularidad del “boom latinoamericano”, característica también ejercida en las poéticas imágenes escénicas de Teatro de Los Andes–.

Luego, de vuelta al campo de la escritura teatral en sí, son consecuencia lógica de este momento las primeras obras de Kiknteatr (Cochabamba)<sup>1</sup>, así como las de Teatro Duende (La Paz), las agrupaciones entonces “jóvenes” con mayor actividad y relevancia en el país avanzados los años 90, con notorios toques de realismo mágico en su escritura o elección y adaptación de textos.

Este momento de alguna forma se entrelaza con el surgimiento de los dos festivales internacionales de teatro que fundan Marcelo Arauz, y René Hohenstein en Santa Cruz de la Sierra<sup>2</sup>, en 1997 y Maritza Wilde en La Paz,<sup>3</sup> en 1999. Con ellos la influencia internacional se diversifica y se nutre el deseo en los nuevos y jóvenes hacedores teatrales de este país “deleuziano” por excelencia, como me permito siempre repetir, pues aquí los espacios donde algo no esté o no exista son potencia en vez de carencia.

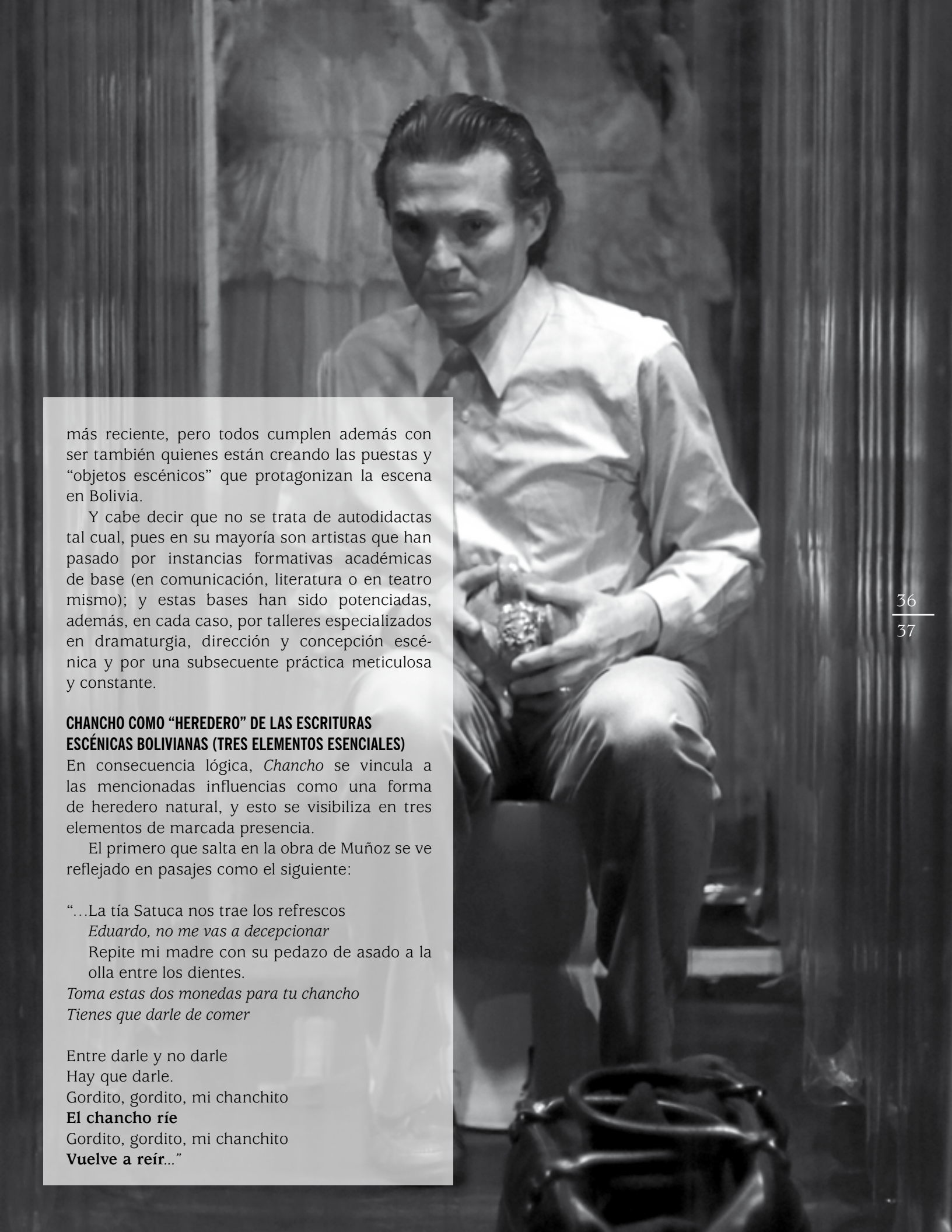
Y, nuevamente en la especificidad de la dramaturgia, es entonces que a los festivales se sumó el programa “Tintas Frescas” de Francia, que acabó de alimentar las escrituras emergentes, que luego seguirán su camino, y fue el momento en que se consolidaron los nombres que resultarían más prolíficos hasta la fecha: Claudia Eid, Eduardo Calla y yo mismo (los “nuevos autores bolivianos” hasta ahora más publicados en varias colecciones internacionales, en representación de la dramaturgia boliviana actual). No somos los únicos, claro, hay otros nombres publicados con menor constancia y algunos que han surgido de manera

<sup>1</sup> Cfr. [www.kiknteatr.com](http://www.kiknteatr.com)

<sup>2</sup> Cfr. [www.festivalesapac.com/teatro](http://www.festivalesapac.com/teatro)

<sup>3</sup> Cfr. [www.fitaz.org](http://www.fitaz.org)





más reciente, pero todos cumplen además con ser también quienes están creando las puestas y “objetos escénicos” que protagonizan la escena en Bolivia.

Y cabe decir que no se trata de autodidactas tal cual, pues en su mayoría son artistas que han pasado por instancias formativas académicas de base (en comunicación, literatura o en teatro mismo); y estas bases han sido potenciadas, además, en cada caso, por talleres especializados en dramaturgia, dirección y concepción escénica y por una subsecuente práctica meticulosa y constante.

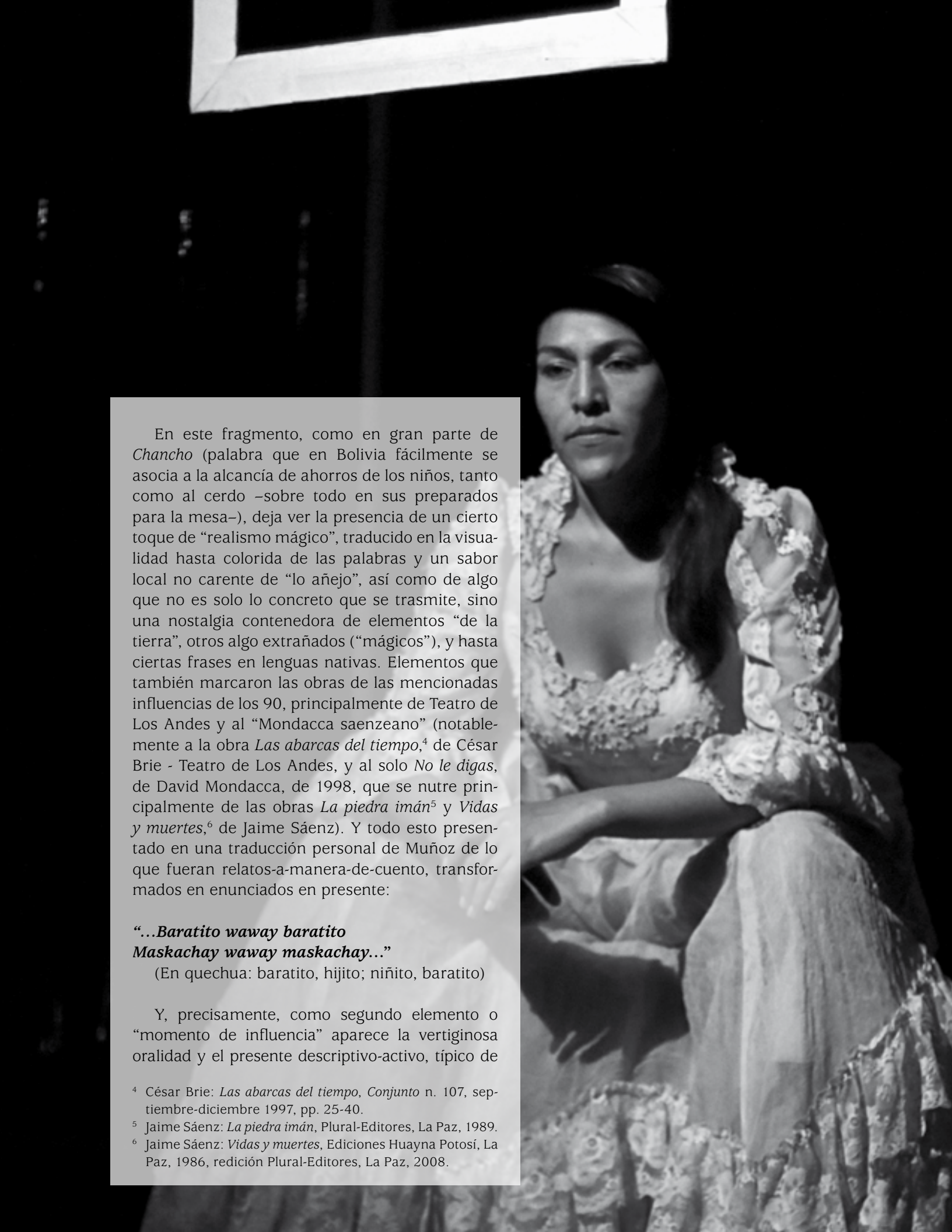
#### **CHANCHO COMO “HEREDERO” DE LAS ESCRITURAS ESCÉNICAS BOLIVIANAS (TRES ELEMENTOS ESENCIALES)**

En consecuencia lógica, *Chanco* se vincula a las mencionadas influencias como una forma de heredero natural, y esto se visibiliza en tres elementos de marcada presencia.

El primero que salta en la obra de Muñoz se ve reflejado en pasajes como el siguiente:

“...La tía Satuca nos trae los refrescos  
*Eduardo, no me vas a decepcionar*  
Repite mi madre con su pedazo de asado a la  
olla entre los dientes.  
*Toma estas dos monedas para tu chanco*  
*Tienes que darle de comer*

Entre darle y no darle  
Hay que darle.  
Gordito, gordito, mi chanchito  
**El chanco ríe**  
Gordito, gordito, mi chanchito  
**Vuelve a reír...**”



En este fragmento, como en gran parte de *Chanco* (palabra que en Bolivia fácilmente se asocia a la alcancía de ahorros de los niños, tanto como al cerdo –sobre todo en sus preparados para la mesa–), deja ver la presencia de un cierto toque de “realismo mágico”, traducido en la visibilidad hasta colorida de las palabras y un sabor local no carente de “lo añejo”, así como de algo que no es solo lo concreto que se trasmite, sino una nostalgia contenedora de elementos “de la tierra”, otros algo extrañados (“mágicos”), y hasta ciertas frases en lenguas nativas. Elementos que también marcaron las obras de las mencionadas influencias de los 90, principalmente de Teatro de Los Andes y al “Mondacca saenzeano” (notablemente a la obra *Las abarcas del tiempo*,<sup>4</sup> de César Brie - Teatro de Los Andes, y al solo *No le digas*, de David Mondacca, de 1998, que se nutre principalmente de las obras *La piedra imán*<sup>5</sup> y *Vidas y muertes*,<sup>6</sup> de Jaime Sáenz). Y todo esto presentado en una traducción personal de Muñoz de lo que fueran relatos-a-manera-de-cuento, transformados en enunciados en presente:

**“...Baratito waway baratito  
Maskachay waway maskachay...”**

(En quechua: baratito, hijito; niño, baratito)

Y, precisamente, como segundo elemento o “momento de influencia” aparece la vertiginosa oralidad y el presente descriptivo-activo, típico de

<sup>4</sup> César Brie: *Las abarcas del tiempo*, Conjunto n. 107, septiembre-diciembre 1997, pp. 25-40.

<sup>5</sup> Jaime Sáenz: *La piedra imán*, Plural-Editores, La Paz, 1989.

<sup>6</sup> Jaime Sáenz: *Vidas y muertes*, Ediciones Huayna Potosí, La Paz, 1986, redición Plural-Editores, La Paz, 2008.



los textos denominados ya del “teatro contemporáneo boliviano”, características que vemos en *Desaparecidos*<sup>7</sup> (2005), o *La partida de Petra*,<sup>8</sup> (2007), de Claudia Eid; *Ese cuento del amor* (2003),<sup>9</sup> de Eid y Aramburo; mi *Fragmentos líquidos* (2005),<sup>10</sup> y *Di cosas bien* (2006),<sup>11</sup> de Eduardo Calla. Palabras-acción que, de manera resumida, dejan entrelazar la secuencia de hechos y cómo los perciben los personajes-narradores-didascalias. Puntuación ausente u oralidad traducida al papel por la visibilidad en la escritura/grafismo más que por una puntuación gramatical como tal. Y el juego con la palabra en tanto forma como contenido-contenido local, que no deja de tener potencia universal:

“Los pisos sucios  
 Los limpio  
 Con mi overol azul  
 Segundo piso  
 Las salas  
 Los internos  
 Quirófano  
 Terapia intensiva  
 Los gritos  
 Los pacientes  
 El dolor que sale  
 Desde el estómago  
 Apéndices  
 Páncreas  
 Riñones  
 Mi overol azul limpio  
 Como los pisos limpios  
 Encargado de pisos  
 Del hospital de gastroenterología...”

<sup>7</sup> Claudia Eid: *Desaparecidos*, *Antología de teatro boliviano contemporáneo*, Colección La Honda, Casa de Las Américas, La Habana, 2011, y (traducida al portugués por Ieda Magri), SESC, São Paulo, 2012.

<sup>8</sup> Claudia Eid: *La partida de Petra*, *Hojas Volantes, selección de dramaturgia boliviana*, Teatro del Astillero, Madrid, 2010.

<sup>9</sup> Claudia Eid y Diego Aramburo: *Ese cuento del amor*, *QUIPUS, selección de dramaturgia contemporánea en Bolivia*, Plural-Editores, La Paz, 2007. Y también en *Antología de Teatro Breve Latinoamericano*, t. I, INT, Buenos Aires, 2010.

<sup>10</sup> Diego Aramburo: *Fragmentos líquidos*, *QUIPUS, selección de dramaturgia contemporánea en Bolivia*, ob. cit. Y también en *Hojas Volantes, selección de dramaturgia boliviana*, ob. cit. También en *Nouvelles Écritures Théâtrales d'Amérique Latine* (traducida al francés por Christilla Vasserot), Maison Antoine Vitez, Paris, 2011.

<sup>11</sup> Eduardo Calla: *Di cosas bien*, *QUIPUS, selección de dramaturgia contemporánea en Bolivia*, Ob. cit. También en *Hojas Volantes, selección de dramaturgia boliviana*, ob. cit., y con el título de *Di cosas cosas bien... (Oh my country is très jolie!)*, en *Antología de teatro boliviano contemporáneo*, ob. cit.



Y tercero, pero no de menor importancia, el completado y afirmación de la escritura dramática en el proceso y en el hecho escénico no divorciado de la escritura, que terminarán determinando un teatro de texto, pero también de escritura textual misma, proveniente de la escena.

### **ALGUNAS OBSERVACIONES FINALES SOBRE LA AUTORÍA ESCÉNICA BOLIVIANA**

No son (no somos) muchas ni muchos, pero cada vez hay mayor solidez en quien escribe y ejerce la autoría en general en el teatro de Bolivia.

Ciertas características idiosincráticas de las poblaciones socioculturales de este país permiten que haya una cierta soltura a la hora de crear. El historiador y ex presidente Carlos Mesa refiere a la nación boliviana como “hija de una madre que fue violada por un padre que luego se quedó en casa con la madre a su servicio”.<sup>12</sup> Y, si bien entiendo la alegoría, yo me permito entender una tal situación histórica adversa en su inicio, como una “pseudo-bastardía-favorable”, al menos cuando de crear se trata, por tanto, cuando hablamos de “matar al padre” para generar autoría.

Resalto este valor pues, más allá de ser lógico, a la hora de pensar autoría, los hechos recientes terminan de corroborarlo en la escena boliviana. Como ejemplo anterior se puede observar el definitivo salto a la internacionalidad de Claudia Eid, logrado cuando ella se libera de la influencia de su formación académica en cuanto a la estructuración

de guiones, para dedicarse de lleno a una búsqueda sobre su identidad en tanto persona, mujer y artista/autora, lo que termina resultando en una potente obra personal de escenario, escritura, escenificaciones y presencias escénicas deconstruidas de cara al espectador (concretizada en *Princesas*, de 2016, y en sus siguientes creaciones).

Algo similar pasa con Ariel Muñoz cuando lanza *Chanco*, liberándose de un “deberse-ser” en relación con su formación actoral (en la Escuela Nacional de Teatro), para “hacerse” de más influencias y lograr un todo que quizás aún reúne presencias a manera de ancestralidades-vivas de su labor escritural, pero ya deja ver un pronto “no-deberse-a-nadie”, en favor de la búsqueda de una voz propia que comienza a aparecer.

No en vano la obra se centra en una relación con la figura paterna (el factor de la herencia, quien lega el “chancho”), y la figura materna (la casa). Y todo ello en un momento del pasado (nostalgia y ancestralidad), donde los hechos, filtrados por el velo del tiempo presentan cierto potencial misterioso y algún guiño “extra-cotidiano” (ligado al realismo mágico).

Al mismo tiempo, la oralidad deja discurrir palabras-acción que bosquejan los hechos cambiando la puntuación y la gramática por pista que da la visualidad de la escritura en una acción realizada y descripta al mismo tiempo por las voces-personajes-narradores/as-didascalias.

Así, el texto tiene una factura cuidadosa, subdividido en partes que dejan entender los bloques del crecimiento dramático hacia deshacerse del legado; tanto el del “chancho”/alcancia como la persona/niño-“chancho” que se resquebrajan y quedan en el pasado con su exigencia predeterminante, así como el legado y deber-ser en-Quebec que ha establecido el autor para sí (al inicio del obra), por alguna suerte de misión escritural y de fe, quizás, pero a la cual, por suerte, se renunciará hacia el final. Para dejar la promesa que implica el ya no deberse a ningún legado y abrir así paso hacia todas las potencialidades que dejan al ser el sano ejercicio de devenir sí mismos en constante redescubrimiento, reinvención y redefinición libre y plena de ese ser/esos seres. Libertad autoral, subrayaría yo. ■

<sup>12</sup> Bruno Boccara: *Bolivia, revirtiendo traumas*, CERES/Plural-Editores, La Paz, 2013.