

Memorias insolentes o el V Centenario bajo la lupa de la risa: *Colón* (Teatro de los Andes, 1992)

Dra. María Gabriela Aimaretti
CONICET / Universidad de Buenos Aires

m.aimaretti@gmail.com

Resumen

Este ensayo se interroga por los trabajos de memoria sobre el trauma de 1492 —la conquista americana— que, en una sensible coyuntura conmemorativa, realizó en Bolivia el grupo Teatro de los Andes con su primer espectáculo, *Colón* (1992). Nuestro trabajo da cuenta de las condiciones sociohistóricas y materiales que hicieron posible la obra y propone una lectura atenta a sus dimensiones visual, dramática y semántica. *Colón* fue punto de arranque tanto de reflexiones políticas e históricas, como de prácticas de experimentación estético-performativas: a través de ella, el grupo —diverso en su conformación, donde convivían lo andino y lo europeo— repensó el trauma de origen de la identidad boliviana —la violencia colonizadora—, observando los cruces, préstamos, imposiciones y silenciamientos culturales.

Palabras clave

Bolivia; Teatro de los Andes; memoria; conquista americana; humor.

Memórias insolentes ou o V Centenário sob a lupa do riso: Colón (Teatro de los Andes, 1992)

Resumo

Este ensaio é questionado pelas obras de memória sobre o trauma de 1492 —a conquista americana— que, numa sensível conjuntura comemorativa, fez na Bolívia o Teatro de los Andes com seu primeiro espetáculo: *Colón* (1992). Nosso trabalho dá conta das condições sócio-históricas e materiais que tornaram possível o trabalho e propõe uma leitura cuidadosa de suas dimensões visual, dramática e semântica. *Colón* foi o ponto de partida tanto de reflexões políticas e históricas, quanto de práticas de experimentação estético-performativa: através dele, o grupo —diverso em sua conformação, onde coexistiam andinos e europeus— repensou o trauma da origem identitária boliviana —violência colonizadora—, observando as conexões, empréstimos, imposições e silenciamentos culturais.

Palavras-chave

Bolivia; Teatro de los Andes; memória; conquista americana; humor.

Insolent memories or The V Centennial under the magnifying glass of laughter: Colón (Teatro de los Andes, 1992)

Abstract

This essay examines *Colón* (1992), the first theatrical work by Teatro de los Andes, which deals with the traumatic memory of the conquest of the Americas in 1492. Our

work gives an account of the sociohistorical and material conditions that enabled the play's staging in Bolivia, and proposes a careful reading of its visual, dramaturgical, and semantic dimensions. *Colón* inspired both political and historical reflections, as well as aesthetic-performative experimentation: in the play, the group—diverse in its Andean and European configuration—rethought the trauma of the origin of Bolivian identity (the violence of colonization), highlighting the exchanges, loans, impositions, and cultural silencing.

Keywords

Bolivia; Teatro de los Andes; memory; American conquest; humor.

Presentación

¿Cómo, por qué y para qué volvemos al pasado, desestabilizamos sus narrativas, sus imágenes, sus figuras? ¿Qué zonas –hechos, procesos, sujetos e imaginarios– elegimos visibilizar y cuáles obturar? ¿Cuál es la relevancia de las *formas* en los “trabajos de la memoria”? Si la risa puede corroer relatos hegemónicos simplificadores: ¿cuál es su potencia crítica revulsiva, y cuál su riesgo de banalización?

Desde esos puntos de fuga, este ensayo explora y se interroga por los trabajos de memoria sobre el trauma de 1492 –la conquista americana– que, en una sensible coyuntura conmemorativa, realizó el grupo Teatro de los Andes con su primera obra: *Colón* (1992). El grupo, aún en actividad, fue dirigido hasta 2009 por César Brie: reimpulsó el campo escénico local y, a la postre, sería de los más relevantes en Latinoamérica. Su objetivo era el de hacer un teatro “del humor y la memoria” en el cual farsa, grotesco y tragedia se yuxtapusieran para problematizar el presente y la historia compartida, poniendo en juego aquellas memorias desplazadas del relato hegemónico.

A veintiséis años de su estreno, nuestro trabajo se centra en un espectáculo “olvidado”, escasamente atendido por la crítica y los estudios académicos. Primeramente, damos cuenta de las condiciones sociohistóricas y materiales que lo hicieron posible, para luego proponer una lectura atenta a sus dimensiones visual, dramática y semántica. *Colón* fue punto de arranque tanto de reflexiones políticas e históricas como de prácticas de experimentación estético-performativas: a través de la obra, el grupo –diverso en su conformación, donde convivían lo andino y lo europeo– repensó el trauma de origen de la identidad boliviana –la violencia colonizadora–, observando los cruces, préstamos, imposiciones y silenciamientos culturales¹.

1. Contextos de disputa(s), contextos de memoria(s)

¿Qué presente moviliza los ejercicios de memoria de Teatro de los Andes? ¿Cuál es el *tempo* social que favorece la discusión sobre aquella herida constitutiva y nunca suturada de la conquista?

Hacia fines de la década del setenta, sea en agendas locales latinoamericanas, sea en el derecho internacional, los debates sobre identidad cultural cobraron un renovado impulso tanto en el plano simbólico como en el social, político y jurídico. Silvia Rivera Cusicanqui (2010) estudió cómo, en esa época, una nueva generación de jóvenes bolivianos reflexionó en torno del anacronismo que significaban la discriminación y la humillación étnica, en el marco de un sistema formal de integración ciudadana. El katarismo tomó ese presente contradictorio para reelaborar el

¹ Basamos nuestro análisis en un video facilitado por el grupo en 2011. La única versión del texto dramático se encuentra en poder de César Brie en su archivo personal en Italia.

conocimiento sobre el pasado indio, revelando su permanencia y potencia, y para problematizar la continuidad de una situación colonial que seguía imponiéndose sobre el conjunto social autónomo constituido por la mayoría étnica nacional. A este tiempo le siguió un período de emergencia democrática, reapertura del espacio ciudadano y ampliación de los discursos ideológicos y las identificaciones y prácticas políticas, lo que estuvo en plena sintonía con una región donde “los relatos nacionales de homogeneidad fueron desacreditados no sólo por los procesos de globalización sino también por las dinámicas emergentes indígenas, afro, mestizas y regionales desde abajo, que repusieron la distancia entre el territorio jurídico, la cultura en el sentido tradicional y las identidades” (Grimson, 2011: 22).

En Bolivia, desde la recuperación democrática en 1982, se desplegó un proceso de afirmación de identidades culturales por largo tiempo subalternizadas y despreciadas, en paralelo al creciente protagonismo y agencia en la esfera pública de actores sociales organizados con conciencia étnica. Estos sectores interpelaron al Estado Republicano, sus relatos históricos, memorias y agendas oficiales, bajo una combinación de demandas materiales y de respeto por su diversidad cultural, discutiendo la discriminación racial y la intolerancia étnica. Con todo, este proceso no excluyó el divisionismo entre y dentro de las organizaciones, la cooptación clientelar por parte del aparato estatal, la prebendalización y el abandono relativo de mecanismos de control social comunitario.

En 1990, bajo el nombre de “Marcha por el Territorio y la Dignidad”, confluyeron en La Paz miles de indígenas del Oriente boliviano, caminantes durante 32 días, que instaron de forma directa al Estado —encarnado en la figura del entonces presidente Jaime Paz Zamora— y a la sociedad blanco-mestiza al reconocimiento territorial, social, cultural y político. Poco después, la coyuntura del aniversario por los 500 años de llegada de Cristóbal Colón a América vigorizó polémicas y reflexiones críticas respecto del tema del sojuzgamiento de la pluralidad de identidades indígenas, a la vez que propulsó discursos reivindicatorios de prácticas y formas de organización cultural y política andinas, al subvertir el sentido del “descubrimiento” por la idea de “encubrimiento” y reemplazando la expresión de “encuentro” por la de “genocidio y resistencia”.

No obstante, durante el gobierno de Gonzalo Sánchez de Lozada (1993-1997) se intentó fagocitar y neutralizar la potencia revulsiva de ese nuevo paradigma en emergencia. Si bien la Constitución Nacional se reformó para presentar por primera vez al país como multiétnico y pluricultural, este reconocimiento fue meramente nominal, al no modificarse el resto de los artículos de la Carta Magna:

La lógica que sustentaba este multiculturalismo en su versión neoliberal —incentivar la división y enfrentamiento al interior de los grupos subalternos a partir del establecimiento de una *diferenciación* entre las pertenencias e intereses de éstos, por ejemplo, entre quienes podían reconocerse como *verdaderos indígenas* respecto de campesinos y cocaleros— tuvo sin embargo una derivación paradójica, ya que en cierta medida se transformó en uno de los principales instrumentos de los movimientos

indígenas mismos, en un proceso que algunos autores califican como *etnificación de la política o politización de la diferencia cultural*, con amplio desarrollo durante los últimos años del siglo XX y principios del XXI (Armida, 2010: 42)².

En efecto, aún bajo una matriz económica neoliberal que hará crisis a comienzos de los 2000 y a pesar de un modelo político de rotación del poder entre pocos partidos –MNR, ADN y MIR– (Romero Ballivián, 1995; Prada Alcoreza, 1998; Tapia, 1998), las organizaciones sociales, campesinas e indígenas crecieron en protagonismo y fuerza, consolidando su entramado a través de variadas redes. Denunciaron la ineficacia en la representación de las mayorías en la acción ejecutiva del Estado y en los sistemas jurídico y legislativo tradicionales, insistiendo en que la “pax neoliberal” era una paz negativa: las desigualdades sociales se habían agudizado, la distribución de la riqueza seguía siendo inequitativa y la violencia colonial, bajo otras expresiones, continuaba.

En este contexto sociopolítico e ideológico, en un país en el cual no hubo ni hay fomento estatal o privado a la producción cultural y artística y en el que el público –sobre todo joven– había perdido buena parte de su interés por las artes escénicas, aparece un proyecto “insólito”: Teatro de los Andes, un grupo de actores latinoamericanos y europeos unidos por la utopía de hacer y vivir profesionalmente del teatro en Bolivia³.

2. Teatro de los Andes y su primera obra

(El) futuro de la cultura reside en el contacto, la mezcla, el encuentro y el diálogo, no en el aislamiento y la xenofobia (...) El trabajo teatral es el punto de fusión de las diferentes culturas de los componentes del grupo, y de las reflexiones y motivaciones que los llevaron a dedicarse al teatro en Bolivia (César Brie, 1995b: 4).

Teatro de los Andes se estableció en agosto de 1991 en el pueblo de Yotala, a 15 km de la ciudad de Sucre. Sus actores residían allí dedicados exclusivamente a su oficio, buscando una formación integral y produciendo sus propias obras. Se presentaban en Bolivia –en plazas y teatros, universidades y centros de trabajo– y el exterior. Aunque la dirección escénica y la dramaturgia estuvieron a cargo de Brie, la organización y el sistema de decisión eran grupales, sin división del trabajo fijo, sino por tareas en colaboración y referentes para distintas áreas⁴.

² Cabe señalar que la reforma constitucional de 1994 define al país como “multiétnico y pluricultural” e incorpora la figura de las Tierras Comunitarias de Origen (TCO), lo que implica un reconocimiento a los pueblos indígenas y sus territorios.

³ Para situar el trabajo de Teatro de los Andes en el marco de una corriente de producción teatral de corte social y político de larga duración, ver Saavedra Garfías (1995, 2002, 2004, 2005); Muñoz (2000); Ardaya et. al (2010); Aimaretti (2013) y Franco (2016).

⁴ Dijo Brie al respecto: “Para reorganizar nuestro teatro debemos considerar la realidad económica y cultural del país en que vivimos (...) No hay dinero: hagamos pues un teatro económico, que no cueste cifras enormes (...) Grupos de personas con una enorme motivación, que se capaciten en más de una disciplina, capaces de ser al mismo tiempo técnicos y actores, músicos y cantantes, choferes y secretarios, escenógrafos e iluminadores” (1995: 67).

El grupo se propuso generar una propuesta novedosa, nutrida por la realidad latinoamericana, y entusiasmar al público boliviano. Si bien no hubo un trabajo *a priori* programático de exploración del universo cultural andino, es indudable su presencia en la poética de Teatro de los Andes, pero lo es porque, siendo una dimensión constitutiva de la cotidianidad de/en Bolivia, era parte de un teatro que buscaba no desgajarse de su entorno (Aimaretti, 2014). El director afirmó:

Vivo en Bolivia: trabajo aquí con bolivianos y extranjeros, consciente de ser un extranjero, y trato de que esta condición opere no como limitación, sino como ventaja. Quiero crear en mi teatro una relación potente entre vanguardia y tradición. Existe en Bolivia una riqueza inusitada de tradiciones orales, musicales, religiosas. Las estudiamos, tratamos de conocerlas y de hacernos influenciar por ellas. Existen idiomas diferentes del castellano que estamos aprendiendo. Existe un campesinado postergado económicamente, una infancia obligada a ganarse el sustento y tratamos de darnos tiempo y de crear espacio y condiciones para trabajar con ellos (Brie, 1995: 71).

Como colectivo autogestionado y autofinanciado, durante los primeros años de actividad –cuando se hizo la obra que nos ocupa, mientras el grupo humano se asentaba y el público local comenzó a conocerlos– no cobraron salarios, sino que pagaron sus gastos: se mantuvieron haciendo funciones y con los ahorros de Brie, Giampaolo Nalli (italiano, quien fue el administrador de Teatro de los Andes, recientemente fallecido) y Naira González (argentina-italiana, actriz cofundadora que se retiró del grupo hacia 1993-1994).

El grupo contó en su formación de origen con: Lucas Achirico (boliviano), Gonzalo Callejas (boliviano), María Teresa Dal Pero (italiana), Filippo Plancher (italiano) y Emilio Martínez (español), amén del trío fundador. María Teresa Dal Pero explicó en estos términos aquel maridaje entre pasión profesional, juventud y necesidad económica: “era tanta la necesidad a todo nivel, una necesidad artística y necesidad económica de vida: si no hacíamos funciones no había qué comer (...) era así como una pulsión tan fuerte... cada obra era un desafío, empezar a entendernos como funcionar artísticamente (y así) fuimos armando poco a poco como un código entre nosotros” (entrevista personal de julio de 2011).

En efecto, los dos espectáculos iniciales, *Colón* y *Ubú en Bolivia* (1994), permitieron a Teatro de los Andes ir construyendo un nombre, vivir y, sobre todo, conocer el país, a sabiendas de que necesitaban crear un público. “Entonces tenía que hacerlo reír (...) con una risa que fuera estupor, sorpresa, comprensión”, incluso a través de la blasfemia, señaló Brie, aclarando:

pero nosotros no entramos en el mundo andino en forma orgánica (...) como para dialogar con las comunidades como lo haría un antropólogo. Entramos en contacto con Bolivia a través de los distintos públicos que podíamos encontrar y a través de los distintos lugares de representación –lugares muy populares como mercados, universidades y también teatros (entrevista personal de junio de 2012).

Achirico recordó que *Colón* fue una obra realizada rápidamente “para darnos a conocer y poder vivir” (entrevista personal de julio de 2011). Con dominancia del

registro lúdico y apoyándose en el trabajo físico, vocal y musical de los actores, con este espectáculo Teatro de los Andes revisa el problema de la identidad cultural volviendo la mirada hacia su génesis colonial: observando la inquietud que generan las genealogías “bastardas”. El texto dramático se basó en la historieta italiana de Francesco Atlan que, en la década del ochenta, puso en imágenes en clave satírica el descubrimiento de América; intertexto que se combinó con una síntesis de lecturas variadas —novelas, cuentos, leyendas, mitos—, de las cuales el ensayo de Tzvetan Todorov *La conquista de América y el descubrimiento del otro* (2014 [1987]) parece haber sido una referencia significativa. No hay jerarquías ni prejuicios a la hora de utilizar un texto erudito y académico, una historieta y una música tradicional.

La obra se estrenó en septiembre de 1992 y su recepción fue muy buena, tanto por parte de los diversos públicos locales, como en el extranjero: “La obra generaba mucho disfrute: era un espectáculo muy fuerte... vital”, según recordara Naira González (entrevista personal de julio de 2014). Se presentó en el Festival de las Naciones en Santiago de Chile y en el Festival de Teatro “Peter Travesi” en Cochabamba, en 1992, y, según el investigador Willy Muñoz (1992), la obra recibió el segundo premio *nacional* y no el primero, debido a que Brie —*argentino*— vivía en el país hacía poco tiempo⁵.

Como puede observarse, la posición inicial del grupo frente al campo cultural y el público locales era compleja: una formación que contaba con varias nacionalidades —en su mayoría extranjeras— y que partía literalmente “de cero” en su relación con los espectadores —el director y los actores eran desconocidos en el país. Sin embargo, desde allí, Teatro de los Andes parece haberse formulado una pregunta honesta: ¿cómo acercarse y comenzar a conocer la cultura y la historia del país en el que desarrollamos nuestro proyecto? Las palabras de Todorov bien podrían ser las del colectivo:

A la pregunta por cómo comportarse frente al otro, no encuentro más forma de responder que contando una historia ejemplar (...) el descubrimiento y la conquista de América (...) marca de inicio de la modernidad, allí late la experiencia —extrema— de la extrañeza radical: la ignorancia de los españoles fue de la mano de la violencia y el genocidio (...) el descubrimiento de América es lo que anuncia y funda nuestra identidad presente (...) Todos somos descendientes directos de Colón, con él comienza nuestra genealogía (2014: 14-15).

⁵ Con el correr de la década, Teatro de los Andes consiguió el favor del público local, así como el reconocimiento de sus pares en Bolivia. No obstante, tal como señala Mabel Franco, el proceso no estuvo exento de tensiones: “la gente que estaba desde hace tiempo muy instalada en el escenario, por mérito propio, pero también por inercia, reaccionó. Un reaccionar diverso que tuvo ribetes de condena a Los Andes por considerarlo un engaño, una forma de teatro a la europea ya superada en el viejo continente y que se aprovechaba ahora de ‘lo nuestro’: de nuestra música, nuestras costumbres... decían los indignados, pronto acallados por la evidencia. Y que logró despertar, también, cuestionamientos sobre el propio trabajo en varios de los que hasta entonces se contentaban con armar una obra en los tiempos de ocio” (Franco, 2016: 179).

Es posible pensar que, sensibles al contexto histórico descrito, y aún con una específica necesidad económica –volver sostenible su emprendimiento artístico: esto es, producir en un lapso breve de tiempo una obra con enorme economía de recursos–, a la hora de hacer un primer contacto respetuoso y responsable con el público local, Teatro de los Andes escogiese un tema que lo espejara, lo interpelara directamente. Que hablara, incluso, de lo que estaba experimentando internamente: los encuentros y desencuentros culturales, el peso de la violencia en las mentalidades compartidas y subjetivas. Como veremos, el colectivo avanzó sobre estas dolorosas tensiones explorando personajes que detentan el poder y diversas formas de prepotencia, subestimación y desprecio a la Otridad, con el estilo disruptivo, audaz y original que lo distinguirá a lo largo de su trayectoria⁶.

3. Hacer memoria con humor, mirar la violencia con desparpajo

Lejos de toda arqueologización o reconstrucción historicista del suceso, *Colón* implicó una tarea desafiante: revisar el trauma de 1492 desde el humor. Esto es: sumar nuevos elementos a la discusión sobre la vigencia de los efectos de la conquista española siendo capaz de, simultáneamente, expresar el dolor y la indignación por el genocidio; e instalar una contra-memoria irreverente, bufa y popular⁷. Apelar, entonces, a un “humor serio”: “serio pero no triste, serio es quien se ocupa del ser y para ser hay que existir, colocarse nomás en la vida”, en palabras del dramaturgo (Brie, 1997: 65).

Durante toda su trayectoria, el humor ha sido un ingrediente fundamental en la poética de Teatro de los Andes y una llave cardinal en su relación y comunicación eficaz con el espectador. ¿Por qué? Porque el humor permite el cuestionamiento gozoso del *status quo* y el sentido común, sacudiendo preconceptos y jerarquías: “nuestro teatro debe divertir, pero también dividir, provocar, escandalizar (...) Nos proponemos conmover pero cortándole la cabeza a la conmoción a través de la risa. Y un reír que rebote como una piedra lanzada en un *aljibe*, para que *el espectador divise en el fondo su rostro deformado. Y su mueca pueda interrogarlo*” (Brie, 1995: 71)⁸. La potencia política de lo cómico radicaría, entonces, en que, asociado a la crueldad, puede ser un agente develador de la condición contradictoria y –con frecuencia– feroz de la humanidad⁹.

⁶ Para una periodización específica de la producción de Teatro de los Andes (hasta la salida de Brie del conjunto) y la descripción de sus distintas fases –“de la memoria cultural” (1991-1998) y “de la memoria política” (1998-2009)–, ver Aimaretti (2014). Señalemos que, visto en perspectiva, la meditación sobre la(s) “identidad(es)” que ofrecerá el grupo en sus obras irá desde el trauma originario de la conquista –*Colón*–, pasando por su carácter heterogéneo –*Las abarcas del tiempo* (1995)–, hasta llegar a la figura del migrante latinoamericano –*Odisea* (2008). Ver al respecto Aimaretti (2015b; 2015c).

⁷ Para revisar teóricamente la relación entre memoria y política en la estética de Teatro de los Andes, ver Aimaretti (2015a).

⁸ El subrayado es nuestro.

⁹ De cara a la construcción de un orden social más justo, humanizado y solidario, cada obra de Teatro

Precisamente, es en este aspecto de la visión creativa –y política– del grupo donde se observa la pregnancia del pensamiento de Peter Brook y su reivindicación de las formas del “teatro tosco” de tipo “antiautoritario, antipomposo, antitradicional, antipretencioso” (Brook, 2000: 89), vinculado a una estética del contraste, la rudeza, la vulgaridad como elementos liberadores. En efecto, la vena humorística de Teatro de los Andes –visible ya desde ésta, su primera obra– debe ser leída en tanto que provocación, desvergüenza y alegría; como revelación de la realidad ligando la tradición popular a la “sátira feroz y grotesca caricatura” (90)¹⁰.

Ahora bien: ¿qué es *Colón* sino una obra de viajes? Viajes a través del tiempo y del espacio, pero, más aún, viajes hacia aquellas imágenes y relatos cristalizados que configuraron el sentido común y la memoria en torno al “descubrimiento/encubrimiento” de América: una invitación a volver sobre el pasado de 1492 divulgado por la narrativa escolar y mediática, plenamente vigente en la conciencia contemporánea. El espectáculo se interesa por descomponer el discurso hegemónico sobre la figura de Cristóbal Colón y su itinerario desde el Puerto de Palos hacia el Caribe, funcionando a la manera de una contra-historia. Esto es, dando a ver cómo el “progreso” se sostuvo a partir de aquello que intencionadamente quedó en sombra: el genocidio indígena y el cariz perverso y ambicioso del orden occidental, encarnado en los conquistadores. Se trata de retornar al punto de arranque del proceso de introyección de la imagen del hombre blanco, europeo, logocéntrico, letrado y cristiano como único modelo legítimo para el sujeto americano, a fin de exponerlo, des-cubrirlo como una farsa despiadada. Ello implica la burla a la “superioridad” del paradigma moderno, poniendo en evidencia la barbarie y crueldad que caracteriza su racionalidad, en contraposición a la de los indígenas.

A través de un registro grotesco-satírico que se halla en consonancia con la historieta de Atlán, se critica el relato dominante que limó contradicciones y parado-

de los Andes se propuso ejercitar una forma de rememoración crítica, metarreflexiva y responsable sobre el pasado político y cultural boliviano –y latinoamericano– sin excluir el humor, el cual fue parte sustantiva de una praxis creativa y un posicionamiento ideológico. Para el grupo, la risa formaba parte de los trabajos de la memoria, es decir, de la capacidad para elaborar el pasado y aprender de él. Asimismo, la aparición plural de voces que interrumpían grandes relatos homogeneizadores y la presencia de motivos visuales, temas y expresiones de la cultura popular urbana, chola e indígena permitieron la emergencia de nuevas narrativas, en pos de la ampliación dialógica de la esfera pública y sus relatos históricos. En efecto: “si se hace retornar el pasado para resignificarlo y visibilizarlo —ya sea bajo la forma de testimonios, o tradiciones campesinas e indígenas, utilizando dialectos y lenguas como el quechua o aymara, representando leyendas, costumbres populares, etc.— es para *aprender* de él (...) en tanto *elaboración ética* del pasado la memoria que entranfa las producciones de Teatro de los Andes parte de la crítica a la deshumanización y el reconocimiento del daño sufrido, pero apunta a la propulsión de nuevos aprendizajes y sociabilidades más democráticas y justas bajo una ética social alternativa a la hegemónica del consumismo y el pasatismo, y que contrapesa la intolerancia y la corrupción. Las obras ofrecen espacios sin respuestas conclusivas-concluyentes, ni soluciones edulcoradas, para incluir zonas grises, paradojas y contradicciones” (Aimaretti, 2015a: 332-333).

¹⁰ Desde la perspectiva de Brook, lo popular se asocia a la despreocupación y la alegría: “pero también es esa misma energía la que produce rebelión y oposición. Se trata de una energía militante: la de la cólera y, a veces, la del odio (...) El deseo de cambiar la sociedad, de obligarla a enfrentarse con sus eternas hipocresías, es una poderosa fuerza motriz” (Brook, 2000: 93).

jas constitutivas de aquella nueva configuración mundial. De ahí que el principio constructivo y estructural de la obra sea la parodia, que contiene, simultáneamente, lo parodiado y lo parodiante, articulados por una distancia crítica. De carácter intertextual, Colón se apoya en la imitación grosera, la deformación, la burla y la caricaturización de figuras, situaciones y discursos considerados superiores e intachables, estableciendo un juego de comparaciones y comentarios: “Para el parodiante, y tras él para el espectador, se trata de invertir todos los signos: sustituir lo noble por lo vulgar, el respeto por la falta de respeto, lo serio por la burla” (Pavis, 2007: 328). La contra-memoria que propone la pieza subvierte de modo crítico las ideas de progreso y evangelización, así como la imagen del europeo racional superior: su degradación produce contraste y efecto cómico. Más aún, al arremeter contra valores propios del status quo, se convierte en sátira que “es el lenguaje del desprecio (...) ataca al hombre en su última trinchera, que es la opinión que tiene de sí mismo, quiere hacerlo ridículo a sus propios ojos” (La Bruyère en Pavis, 2007: 329). Se trata, en suma, de la irrisión desacralizadora de lo considerado como absoluto y tradicional a partir de la inversión de perspectivas y el cortocircuito entre lo que se sabe/se recuerda y lo que se percibe en escena: una provocación sensible a través de la deformación y los anacronismos que procura someter a escrutinio público el “proceso civilizatorio” de la conquista.

La obra no se organiza bajo un sentido lineal-cronológico del tiempo, sino que apela a varios *flashbacks* para reponer información sobre la prehistoria del personaje principal. Durante todo el espectáculo existe una figura sin estatuto de personaje que oficia de relator, al encargarse no sólo de situar espaciotemporalmente la acción dramática y generar transiciones musicales entre distintos cuadros, sino también de realizar comentarios metareflexivos sobre lo visto y lo oído en escena, provocando risa y distanciamiento. El relator, interpretado por Brie, a veces emulando al vendedor de feria y otras al juglar medieval, ubicado en un extremo lateral de la escena —donde hay dispuesto un teclado y varios instrumentos que utiliza—, alterna comentarios verbales y musicales. Nótese que la apelación a este recurso narrativo y escénico va en consonancia con el principio constructivo de la obra —la parodia— y posee en sí mismo un efecto brechtiano, al revelar la construcción del discurso e insistir en las marcas de enunciación.

La configuración del espacio escénico dista de ser mimética y se limita a unos pocos elementos: un biombo y, en el extremo opuesto a donde se ubica el relator, una grada en la que suelen sentarse los actores y donde hay instrumentos musicales. Cabe destacar que la escena se extiende también sobre parte de la platea, gracias a una rampa que, especialmente colocada, la conecta con el escenario: tanto la platea como el exterior de la sala sirven para simbolizar el “Nuevo Mundo”.

El inicio de la obra coincide con el momento de zarpado desde el Puerto de Palos y, durante las primeras escenas, se presentan y caracterizan los personajes. Con gran economía de recursos, el comienzo del viaje es resuelto, formalmente,

apenas con unos faroles que, alineados en dos diagonales convergentes y en la oscuridad completa de la escena, semejan la forma de un barco y el vaivén de su movimiento sobre el mar; mientras los actores entonan un canto de ordeño escrito por Antonio Estévez y perteneciente al cancionero popular latinoamericano¹¹.

Seguidamente, el relator sitúa la acción en la prehistoria del personaje de Cristóbal Colón, remontándose hacia 1451 en el puerto de Liguria: la escena describe a su madre como una joven prostituta de 16 años, pobre y alcohólica, que desconoce la paternidad del niño que dará a luz —al que, por otra parte, ha intentado abortar¹². En contraste con una imagen pulcra, noble y cándida de la concepción del almirante, la primera escena señala un origen escabroso, bastardo, plebeyo e inmoral, asestando el primer golpe a la memoria prototípica de la figura poderosa y compacta del conquistador¹³.

Inmediatamente después, se traza un paralelismo entre series dramáticas simultáneas en términos temporales y opuestas a nivel espacial y semántico: en el extremo de la rampa, dos indígenas tocan sus sikus¹⁴, remitiendo al territorio americano donde —naturalmente— también se producen embarazos y nacimientos¹⁵. Así, a un lado del Atlántico nacerá Colón y, al otro, Hugo¹⁶. Es interesante

¹¹ Los cantos de arreo y ordeño, propios de Colombia y Venezuela, son cantos de trabajo que sirven para aliviar la fatiga de una tarea, en general manual. El “Canto de ordeño” presente en la obra fue adaptado por Naira González a la temática del viaje. El mismo reza: “Lucerito de la mañana/préstame tu claridad /para seguirle la ruta (para seguirle los pasos en el original) / a una nave que se va (a una ingrata que se va en el original) / Mañana por la mañana / cubre mi barca de flores (cubre mi patio en el original) / que me viene a visitar la Virgen de los Dolores / Clavelito, clavelito, clavelito, clavelito / Lucero de la mañana / claro lucero del día / como no me despertaste/cuando se iba el alma mía”.

¹² Quien realiza ese tipo de trabajos, la comadrona, ha desestimado el pedido de la mujer, puesto que ella no puede pagarle. Su caracterización es grotesca, al ser interpretada por un actor con vistoso bigote y afeminada manera de hablar, llevando por delante una tabla de madera donde tiene abierto un pollo sostenido por una enorme cuchilla. Cuando el personaje se coloca de perfil, el espectador asiste a una imagen insólita y turbadora: una “mujer” con un falo de cuchilla y delantal animal. Para señalar el estado de miseria en el que se hallaba el “Viejo Mundo” antes de la conquista, unas escenas más adelante, el grumete dirá al almirante: “En casa [refiriéndose a España] mueren cuatro niños por día”. A lo que Colón responderá insensible: “¡Mario, no me vengas con sociología con este calor!”.

¹³ En idéntico sentido, nótese el tenor de la predicción materna: “Madre (cargando un toscó bebé de juguete): Un vulgar anónimo. Y a mí me toca transformarlo en un gran hombre (...) / Comadrona: ¿Un gran hombre? Tal vez en el exterior, porque en este país ni loco”.

¹⁴ Instrumento musical de viento preincaico, propio del área andina latinoamericana, el siku se compone de dos hileras separadas de tubos de caña de diferente longitud, abiertos en un extremo y cerrados en el otro. Las notas de la escala musical están intercaladas entre ambas filas. El número de tubos de la parte Ira (macho) es de seis, y el de la parte Arca (hembra) es de siete. Para interpretar una melodía, se necesitan, por lo menos, dos ejecutantes: uno guía (Ira) y el otro responde (Arca).

¹⁵ Si bien Colón no trató con quechuas ni se aproximó al Imperio Incaico, en la obra la caracterización de los indígenas (música, lengua y danzas) responde al imaginario andino, aunque en los parlamentos se haga mención de la cercanía del Imperio Maya (Mesoamérica).

¹⁶ El navegante Cristóforo Colombo cambió varias veces de nombre hasta adoptar el de Cristóbal Colón, en sí mismo elocuente, que une las dos motivaciones de su expedición hacia las Indias: la colonización (motivación económico-imperial) y la expansión religiosa (Cristóbal, significa etimológicamente “el que lleva a Cristo”, es decir victoria universal del cristianismo). Por su parte, Teatro de los Andes elige un nombre peculiar para representar al indígena que nace al otro lado del Atlántico: de origen

que, aunque no tenga un gran desarrollo dramático, lejos de la ingenuidad mágica o la seriedad taciturna con que habitualmente se caracteriza al pensamiento originario, la escena advierte la curiosidad y saberes propios de una racionalidad Otra, tan legítima como la occidental:

Niño indígena: ¿Es cierto que la tierra es redonda?

Padre indígena: ¡Claro! Si la Luna es redonda: ¿por qué no la Tierra? (...) Tu mamá está encinta: ¿es eso obra del dios Tupak? ¡No! Es un espermita que ha fecundado un huevo.

Relator: ¡Beata ignorancia!

El cuadro siguiente vuelve al presente: el relator resitúa la acción en 1492 para presentar a los personajes a bordo de la nave española. Colón, quien “se busca a sí mismo; y sabe que si se encuentra con ese sucio sí mismo no sabrá qué hacer. Por lo tanto: ¡no se apura!”; Pinzón y la tripulación, “heroica e inmunda”; y Mario, “el grumete dulce como un queque”. Nuevo golpe paródico al relato de carácter épico sobre aquellos hombres, subrayando la desorientación existencial del capitán y los dudosos linaje, coraje e inteligencia de sus colaboradores —quienes quedan asociados al alcohol, a una moral equívoca y a la incompetencia. La ambición de riquezas y de gloria es evidente desde el comienzo en boca del navegante y sus compañeros, quienes especulan constantemente con los bienes y la fama que han de obtener, mientras se roban provisiones y son calculadores unos con otros¹⁷. Nótese que la caracterización de la tripulación está dada, tanto a nivel discursivo como performativo, por la desfiguración procaz y soez, la insistencia en el aspecto físico de las cosas, la escatología (vómitos, escupitajos, orines, semen, transpiración excesiva, saliva) y la vulgaridad en las formas de relación: “Groserías, injurias y blasfemias se revelan condensadoras de las *imágenes* de la vida material, y corporal, que liberan lo grotesco y lo cómico, los dos ejes expresivos de la cultura popular” (Martín Barbero, 1991: 75). Se trata de cuerpos carnavalescos, abiertos al mundo, que “bullen” en una escena en la que el movimiento lúdico es constante.

En el presente narrativo del viaje, pero en *off* extra-escénico, Colón introduce al grumete a las memorias de su infancia, mientras el relator subraya el comienzo de un nuevo *flashback* diciendo “Recuerdos felices”. Inmediatamente, la acción da forma a esos recuerdos, pero, claro está, en un sentido inverso, al mostrar a una familia desintegrada, una madre promiscua y agresiva y un celador religioso que

alemán, Hugo significa perspicaz, inteligente, brillante.

¹⁷ Algunas escenas después, se verá el encuentro entre Colón y un naufrago que confiesa “estar regresando de las Indias”, a lo que el almirante responderá provocando su muerte. Mordaz, el relator va a comentar al público: “Es generoso, pero no estúpido”. Más adelante en la historia, y ya en tierras americanas, Colón deja morir a un marinero picado por una araña con el sólo objeto de saciar su hambre voraz: así, la antropofagia es expresión de la ambición sin medida, la falta de escrúpulos y la inversión crítica del prejuicio de una América “degenerada” donde los salvajes indígenas se comían entre sí. El contrapunto sonoro de este momento “bárbaro”, es el preludio de la Suite para violonchelo Nº 1 en sol mayor del compositor barroco Johann Sebastian Bach, interpretada en vivo por el relator en flauta travesa.

niega la existencia de Dios y la posibilidad de salvación de los pobres, a la vez que impone la obligación de “realizar grandes hazañas” para labrarse un nombre¹⁸.

A continuación, con apelación directa a la mirada y complicidad del espectador, se produce un jugoso comentario metateatral que rompe con la “ilusión” diegética —por lo demás, constantemente sabotada— para intensificar la estructura paródica y el tono satírico de la obra y evidenciar la producción discursiva:

Pinzón: Ya sé que estáis hartos, que queréis que la acción continúe, que descubramos de una buena vez estas cojudas Américas. Y ahora solo hay un poco de calma chicha. Pues jodéos vosotros, *que recurrís a nuestro arte sólo cuando tenéis un rato libre* y el resto del tiempo trabajáis, coméis, cagáis, tenéis hijos, sufrís, puteáis, morís cuando podéis. ¿Qué sabéis vosotros de la real historia de esta nave? Si no tuvimos también nosotros que interrumpir el viaje porque murió la mamá del almirante o porque tiritábamos del frío y tuvimos que salir a buscarnos el almuerzo, *que vosotros no nos lo dais*. Por eso nos da rabia de continuar la historia a costa de esconder nuestras diadas y *desaparecer tras la máscara de las palabras, tras los rostros de los personajes, tras las penas inventadas*. Por eso nos dieron unas ganas locas de interrumpir el discurso y dejar que se vuelva accidente como la vida misma¹⁹.

Un encuentro en pleno viaje a Las Indias pone en movimiento otro *flashback*: esta vez lo motiva Pedro, un sacerdote católico que subió a bordo en secreto, en pos de “oro, especias, pimienta...”, según el almirante. La escenificación del recuerdo permite dar cuenta de las reuniones que mantuviera Colón con la reina Isabel a fin de reunir el dinero necesario para su expedición, tensando la prototípica representación distinguida con otra de carácter grotesco y vulgar. Véase como ejemplo que el burro en el que se “trasladan” Pedro y Colón hacia Granada es un viejo muñeco de trapo cuyo animismo está dado por la melodía de una gaita que interpreta el relator, emulando la marcha del animal hasta que muere exhausto. Por su parte, con un cante flamenco ampuloso y exuberante que ella misma entona desde la rampa de la sala hasta llegar al escenario, la figura de la reina queda identificada más como una diva ninfómana que como un miembro de la realeza católica: aunque utiliza con frecuencia modos agresivos e insultos, Isabel es sensual al hablar, mientras su proxemia y su kinesia con los personajes masculinos denota una marcada y activa sexualidad.

Lo descrito apela, entonces, a la ridiculización de personajes, situaciones e instituciones valoradas, procurando que el humor físico y verbal funcione como resorte expresivo y heurístico, de manera de que la risa sea un elemento disruptivo en la cadena habitual de asociaciones semánticas y simbólicas y rompa el bloque del

¹⁸ Para coronar el perfil adolescente del protagonista, el *flashback* muestra su despertar sexual: Colón masturbándose con un libro de Isabel la Católica. Nuevo cortocircuito, dislocamiento impertinente entre el relato hegemónico heroizante y la imagen escénica. Unas escenas más adelante, Pinzón le dirá al almirante: “¡Usted tiene un olor a paja que apesta!”.

¹⁹ El subrayado es nuestro.

relato solemne y libresco de la memoria dominante:

La *risa* no es en cuanto gesto expresivo de lo divertido, de la diversión, sino en cuanto oposición y reto, desafío a la *seriedad* del mundo oficial, a su ascetismo por el pecado y su identificación de lo valioso con lo superior. La risa popular es, según Bajtín, “una victoria sobre el miedo”, ya que nace justamente de tornar risible, ridículo, todo lo que da miedo, especialmente lo sagrado –del poder, de la moral, etc.–, que es de donde procede la censura más fuerte: la interior (...) la risa conecta con la libertad (Martín Barbero, 1991: 76-77).

Será la melodía del bolero “Perfidia”, ampliamente difundida por el popular trío mexicano Los Panchos, el marco musical y comentario metatextual que acompañe –aún dentro del *flashback*– otro nuevo encuentro, desaventurado para Colón, con la reina, quien ha olvidado su *affaire* y promesa de ayuda y apenas se limita a otorgarle unos barcos confeccionados por los piratas de Palos. El almirante debe convencerlos para que colaboren con su empresa y la emulación de distintas retóricas pone en evidencia el procedimiento paródico como principio rector de la obra. Colón ensaya:

Colón: ¡Respetable público!... no, eso es para el teatro... ¡Amado pueblo de Palos!... no, no soy político... ¡Excelentísimos ciudadanos!... no, algo más cálido... (*pica-ro, acertando las palabras*) ¡Manga de atorrantes! Pervertidos, hijos de nadie, infelices, mendigos, miserables...

Esta escena culmina tras el convenio establecido con Pinzón para lograr el apoyo necesario y llevar adelante el viaje. Es el momento en que la carabela zarpa, reiterando la posición del inicio del espectáculo, pero con una luz escénica que permite reconocer a los actores al interpretar el “Canto de ordeño”, mientras el relator comenta:

Relator: Por un instante todo se detuvo, el río dejó de correr, el sol de subir en el cielo, las nubes de pasar, los pájaros quedaron detenidos en el aire quieto, hasta que los estampidos de los cañones de la Santa María rodaron por las calles y plazas y espantaron a las palomas que desde todas las torres de la ciudad se lanzaron al vuelo. Entonces el muelle se volvió a animar (...) Todas las cosas se alejaban de nosotros, estábamos inmóviles dejándonos robar el mundo que nos pertenecía (...) las naves (...) huelen también a nuestras ambiciones (...) la boca sólo habla mentiras.

Con la llegada al continente, la puesta concentra buena parte de la crítica a las relaciones de poder de la conquista española y se mofa del imaginario escolar y los clichés. Así, cuando Colón “besa” el suelo del “Nuevo Mundo”, Pedro exclama: “¿¡Qué carajo hace?! ¡¿Come tierra?!”. Los desempeños verbales insisten en el valor simbólico de la apariencia durante los primeros contactos entre los grupos, es decir, la importancia de “hacer creer” una supuesta superioridad y ocultar la verdad: que los europeos son humanos y están aterrados frente a lo desconocido/Otro.

Colón: Estamos en el mundo Pinzón para ser el progreso ¡no para pagar impuestos!

(...) Yo represento una gran Nación.

Relator: Aún hoy se discute cuál Nación sea.

Indio (sobre la rampa): No dejemos que las apariencias nos enceguezcan.

Colón (al cura, señalándole la cruz): Padre ¿no podría haber traído algo menos trágico?

Padre Pedro: Lo siento, es el reglamento.

Relator: Luego de un largo viaje Colón logra traer la viruela a estas tierras hasta ahora salvajes.

Colón: ¿Tengo que decir algo?

Pinzón: Diría “¡No es un encuentro casual en medio de la calle!” (...) ¡Tuvo meses para pensarlo!

Colón: ¿Y si nos fuéramos disimuladamente? Total, podemos volver la próxima semana.

Mientras tanto, divertidos, los indios hablan en quechua burlándose del semblante y los gestos de los españoles, por quienes pierden rápidamente el interés, en obvia oposición al relato tradicional que los refiere obnubilados por un supuesto porte ibérico. Frente a la indiferencia indígena, sus compañeros le reprocharán, irónicos, a Colón: “¡Felicitaciones! ¡Qué buen diplomático!”²⁰.

La presentación formal entre ambos grupos comienza cuando los nativos atraviesan la rampa y llegan al escenario tocando en sus sikus la famosa melodía “El cóndor pasa”, mientras los españoles intentan bailarla con movimientos espasmódicos e inconexos que denotan una profunda incomprensión²¹. Luego se pasa a otra melodía, de ritmo más animado, cuyo texto es un comentario burlón de los indígenas sobre el aspecto de sus visitantes: “*El que tiene barba parece una cabra [por Colón] / Aquí hay un curita, que no tiene pinta [de serlo] / Yo me pregunto, de dónde vienen/ ¡Payasos!*”. Rápidamente los españoles inquieran por el oro y los diamantes, sin obtener más respuesta que el ofrecimiento de una pipa. En una escena claramente intertextual respecto de la trillada leyenda, Colón obsequia bajo los efectos del “tabaco” –marihuana– “¡El famoso espejo!”, en palabras de uno de los nativos.

Pero enseguida se pasa del tono jocoso en el plano verbal a la violencia de la acción dramática, cuando Pedro y Pinzón torturan a uno de los indios con el propósito de que confiese dónde están los metales preciosos. Para no romper

²⁰ La escena siguiente da cuenta de otra forma de vinculación humana a través de la figura de Mario, quien disfruta de los cuidados y la conversación de la familia del cacique. El tratamiento de este encuentro es ingenuo y, por supuesto, no avanza sobre las distancias lingüísticas y culturales, limitándose a marcar, apenas, un modo más amigable de relación, que contrasta con la especulación de Pinzón, quien dice: “Cuando ellos se acostumbren a nosotros: ¡zaz!”.

²¹ La melodía constituye un lugar común en la identificación y autoidentificación de la cultura andina. Pertenece a la zarzuela homónima compuesta por el peruano Daniel Alomía Robles en 1913, cuyo libreto es obra del dramaturgo limeño Julio Baudouin. Fue registrada hacia 1933. Existen muchas versiones.

drásticamente con el efecto cómico-caricaturesco sostenido en buena parte del espectáculo y hacer a la vez presente el uso de la violencia —preparando el clima inquietante de las escenas siguientes—, la tortura infligida es con una pluma y a fuerza de cosquillas que, con todo, provocan la muerte del personaje. Para desambiguar el sentido de la acción dramática, uno de los indígenas pregunta a Mario: “¿Sabes que tus cómplices están matando a mis compañeros sólo por lucrar?”.

La gaita y el redoblante remiten a una atmósfera bélica, ofreciendo el marco musical adecuado para el clímax dramático, visual y semántico de la obra, epítome de la violencia colonial. Excepción del registro paródico y casi sin parlamentos, la escena consta de varios momentos que describen distintas formas del terror y la aniquilación: por la fuerza, por la palabra y por las prácticas simbólicas. En suma: la dominación y la hegemonía —epistemológica e ideológica— que, en este caso extremo, implican el genocidio.

En el primer momento de la escena, Pinzón amedrenta a un indio, quien termina por abrazarlo y, luego, por “leer” un libro que Mario le ha acercado. Mientras tanto, otro indígena se rinde a los pies de una Cruz sostenida por el padre Pedro —que funciona a veces como estandarte y a veces como arma— y, seguidamente, es bautizado, tras lo cual Pinzón lo degüella. Por último, la Cruz, reservada en manos de Mario, quien sintomáticamente la limpia con delectación en medio del caos, es recobrada por Pedro, que vierte sobre ella un líquido rojizo.

El segundo momento del cuadro es el único donde se hace presente el discurso verbal, cuando un indígena vestido de sacerdote denuncia en quechua y mirando al público su desgracia, mientras el relator traduce sus palabras: “Me taparon la boca los que buscan espigas de oro sobre la nieve, y castran animales por cielo eterno”.

El tercer momento, punto culminante de la escena, ofrece una potente imagen que condensa la bestialización de los indígenas, su conversión en esclavos del imperio español católico. Mientras los actores entonan la canción popular “La saeta”²², un indio —cual animal de carga— arrastra el arado-Cruz que conduce el padre Pedro, de cuyos extremos se tensan cuerdas que conectan con el cuerpo del indígena²³. Tras un apagón, sin que se detenga la canción, Pinzón irá asesinan-

²² “La saeta” es un canto religioso tradicional interpretado fundamentalmente durante la Semana Santa en España procura traer al presente la memoria de la Pasión y muerte de Jesús, en diálogo con la procesión a pie del vía crucis.

²³ ¿Coincidencias o anacronismos supervivientes? Aunque ningún entrevistado del grupo hizo mención específica, esta imagen escénica remite a la acuarela n. 37 del pintor sucrense Melchor María Mercado titulada “Mundo al revés”, incluida en su *Álbum de paisajes, tipos humanos y costumbres de Bolivia*, que realizara a lo largo de casi treinta años, entre 1841 y 1869, pero que recién fuera editado en forma de libro por el historiador Gunnar Mendoza en 1991 —año de fundación de Teatro de los Andes. En la lámina mencionada, se advierten dos indígenas como animales de carga y un buey como su regente; imagen que podría a su vez evocar a la *Nueva corónica y buen gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala (1613). Según interpreta Silvia Rivera Cusicanqui: “Para Mercado, es una imagen que parece condensar la experiencia catastrófica de la conquista y la colonización, con las fracturas y

do a indios e incluso a Mario. El dramatismo de este cuadro –que, ya en reposo, sin movimientos, expresa la deshumanización y el despojo inherentes a la conquista–, será interrumpido bruscamente por la intervención de Colón. Aunque en apariencia compungido, termina por banalizar las pérdidas humanas: “¡Oh Mario! ¡¿Y este es el precio que se debe pagar por el progreso humano?!... ¿Por qué no yo?... De cualquier manera era un muchacho cualquiera, no alguien importante”.

Las últimas escenas describen el retorno a España. Colón lleva consigo dos “prendas” que testimonian la eficacia de su ruta por el Atlántico: “dos indiecitos con buen aspecto” con los que intenta reproducir el motivo musical de “El cóndor pasa”, pero sumándole junto a Pinzón una letra en inglés –expresión de manipulación. En vez de oro, vuelve con esclavos, vistos incluso como especímenes de una Naturaleza exótica: forma de negación radical de ese Otro, en tanto que humano y semejante.

Sin embargo, el arribo a España dista de ser pleno de gloria y honores: desinteresada de su hazaña, la Reina despidió al recién llegado con desprecio, emulando el solo virtuoso de las cantantes del jazz. La escena reúne luego al despreocupado Colón, que toca su armónica, y a Hugo, quien cierra la improvisación con una cómplice mirada a público y el típico “¡Oh yeah!”. ¿Pulsa allí la burla al deseo del colonizado por volverse como su “amo”? ¿Es ésta una mueca de autodestrucción y ventrilocuismo? ¿Aparece aquí, fugazmente, una muestra tímida del autorebajamiento y el complejo de inferioridad contemporáneo? Al salir abrazados, Hugo dice en tono confidente al navegante: “Te contaría la verdad más hermosa, pero si la digo me echan del teatro. Quisiera gritarle al público una palabrota, pero a ellos les gustan los versos, no me escucharían”.

Como despedida, la puesta incluye un cierre musical con todos los actores en escena interpretando en vivo una canción propia –haciendo uso de variados instrumentos como acordeón, flauta travesera, redoblante, laúd, violín, charango y gaita. En alusión al protagonista, sus versos finales dicen: “Regresó como partió: con las manos vacías”. En efecto, ese final incisivo y escéptico constata aquello bien advertido por Todorov: “Colón ha descubierto América, pero no a los americanos” (2014: 63).

¿Dónde nos deja la escena?

Aunque la obra no ofrece una mirada sobre las prácticas de resistencia(s) y reivindicación del imaginario/cultura indígena, la revisitación de un proceso que

aporías que revivieron en el siglo XIX republicano (...) en la obra de Mercado, a través de la sátira y la alegoría, (se pone) en evidencia las paradojas de una sociedad colonial (...) reflejan un punto de vista pesimista sobre la sociedad boliviana y sus estratos dominantes: la iglesia como nido de corrupción; el sistema judicial marcado por la ambición y la doble moral; un mundo al revés en el que los papeles de trabajadores y bueyes de labranza resultan invertidos. Este es a la vez un diagnóstico lúcido de las brechas entre las normas que regulan la relación entre dominantes y dominados, basadas en ideales republicanos de igualdad y libertad, y aquellas prácticas sociales que reproducen la inequidad, el autoritarismo y la injusticia de modo cotidiano” (2015: 85, 87).

comenzó hace 500 años y continúa permite plantear el carácter conflictivo y apotético de los diálogos entre diferentes sistemas simbólicos. Por medio de la caricatura, *Colón* fisura aquel relato escolar-mediático dominante que ha impedido, generación tras generación, discutir las reverberaciones y pervivencias de dispositivos, discursos y sensibilidades discriminatorias, violentas y segregacionistas no sólo impuestas desde afuera, sino internalizadas y asumidas como propias desde los mismos sectores subalternizados.

El espectáculo exhibe la brutal simplificación de la realidad que opera en los estereotipos: más aún, hace consciente-presente su función histórica, su propósito ideológico. Parece decirnos: allí donde el estereotipo promueve una representación cristalizada, homogénea y tranquilizadora de la historia, la realidad y la memoria, hay que sospechar, más bien, la existencia de complejos y contradictorios procesos de hegemonía. Justamente, mediante la parodia y la exageración, la estrategia del espectáculo es corroer desde adentro la estereotipia: minar el campo de sentidos que la sostiene y constituye, y hacerla estallar con la fuerza de la risa.

En medio de un contexto neoliberal y aprovechando tácticamente una fecha redonda para hacer memoria de la larga duración, *Colón* quiso ser un aporte crítico a la raíz matriz del racismo vernáculo. El sarcasmo, la grosería y la crítica amarga funcionaron como bisturí deslegitimador del paradigma colonial introyectado y como insumos cáusticos para la revelación de su condición distópica: más aún, bárbara.

Referencias

- Aimaretti, M. (2015a). Cuando recordamos a través de la belleza. Redención y aprendizaje ético en dos casos de trabajo: Grupo Ukamau y Teatro de los Andes (Bolivia). *Telar*, X(13-14), 321-340. Recuperado de <http://filo.unt.edu.ar/wp-content/uploads/2015/12/telar1314.pdf>.
- _____ (2015b). Movilidades míticas y (auto)referenciales: cultura, identidad y migración en "Odisea" (Teatro de los Andes, 2008). *Iberoamérica social. Revista-red de estudios sociales*, (IV), 95-115. Recuperado de <http://iberoamericasocial.com/movilidades-miticas-y-autoreferenciales-cultura-identidad-y-migracion-en-odisea-teatro-de-los-andes-2008>.
- _____ (2015c). Huellas de una identidad en abarcas: cultura y memoria en Teatro de los Andes. *Estudios Bolivianos* (22), 215-236.
- _____ (2014). Senderos, huellas y testimonios de un itinerario histórico: el grupo Teatro de los Andes y César Brie. *Telón de Fondo*, (19). Recuperado de <http://www.telondefondo.org/numeros-anteriores/numero19/articulo/514/senderos-huellas-y-testimonios-de-un-itinerario-historico-el-grupo-teatro-de-los-andes-y-cesar-brie.html>.
- _____ (2013). Experiencias de teatro socio-cultural en Bolivia: una tendencia con cincuenta años de camino. *Latin American Theatre Review*,

47(1), 87-107.

- Ardaya, S.; Gonzalves P.; Rodríguez G. (2010). *Trazo escénico. Exploración y perspectivas del teatro en Bolivia, 2000-2010*. La Paz: Plural.
- Armida, M. (2010). Bolivia hacia el siglo XXI. Sujetos sociales y construcción de identidades. En Armida, M.; Bartolini, A.; Hernández, J. L. (comps.) *Bolivia: conflicto y cambio social (1985-2009)*. Buenos Aires: Newen Mapu, 35-50.
- Babino, M. E. (2003). La Ilíada: de Homero a César Brie. En Babino, M. E. (comp.) *La literatura en el teatro y en el cine*. Buenos Aires: FADU, 95-110.
- Brie, C. (1997). Otras reflexiones. *El tonto del Pueblo*, (2), 65.
- _____ (1995). Por un teatro necesario. *El Tonto del Pueblo*, (0), 65-71.
- _____ (1995b). Editorial. *El Tonto del Pueblo*, (0), 3.
- Brook, P. (2000). *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Barcelona: Península.
- Franco, M. (2016). El pez se está mirando. El teatro nacional en perspectiva. *Revista Ciencia y Cultura*, (36), 169-190.
- Grimson, A. (2011). *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Martín-Barbero, J. (1991). *De los medios a las mediaciones*. México: Gustavo Gilli.
- Muñoz, W. (2000). Teatro boliviano en la década de los 90. *Latin American Theatre Review*, 34(1), 25-41.
- _____ (1992). Teatro boliviano 1992. *Diógenes. Anuario crítico del teatro latinoamericano*, VIII. México: Gaceta, 21-29.
- Pavis, P. (2007). *Diccionario del teatro*. Buenos Aires: Paidós,
- Prada Alcoreza, R. (1998). Réquiem para una nación. *Autodeterminación* 12(14), 11-34,
- Rivera Cusicanqui, S. (2015). Historias Alternativas. Un ensayo sobre dos “sociólogos de la imagen”. *Sociología de la Imagen*. Buenos Aires: Tinta Limón, 73-91.
- _____ (2010). *Oprimidos pero no vencidos*. La Paz: La Mirada Salvaje.
- Romero Ballivián, S. (1995). *Electores en época de transición*. La Paz: Plural.
- Saavedra Garfías, K. (2005). *Coloquio Teatro y Sociedad en América Latina 1970-2003*. La Paz: FITAZ / Fundación Simón I. Patiño.
- _____ (2004). *Memoria y testimonio del movimiento de teatro popular en Bolivia 1983-2003*. La Paz: Asociación Alemana de Educación de Adultos.
- _____ (2002). ¿Algún día dejaremos de ser ausencia? *Teatro al Sur*, (23), 27-31.
- _____ (1995). Teatro de la Periferia, una expresión de cambio. *El Tonto del Pueblo*, (0), 82-86.
- Tapia, Luis (1998). El reciclaje del pasado autoritario: oscuro fin de siglo. *Autodeterminación*, 12(14), 35-44.
- Todorov, T. (2014). *La conquista de América. El problema del otro*. Buenos Aires: Siglo XXI.