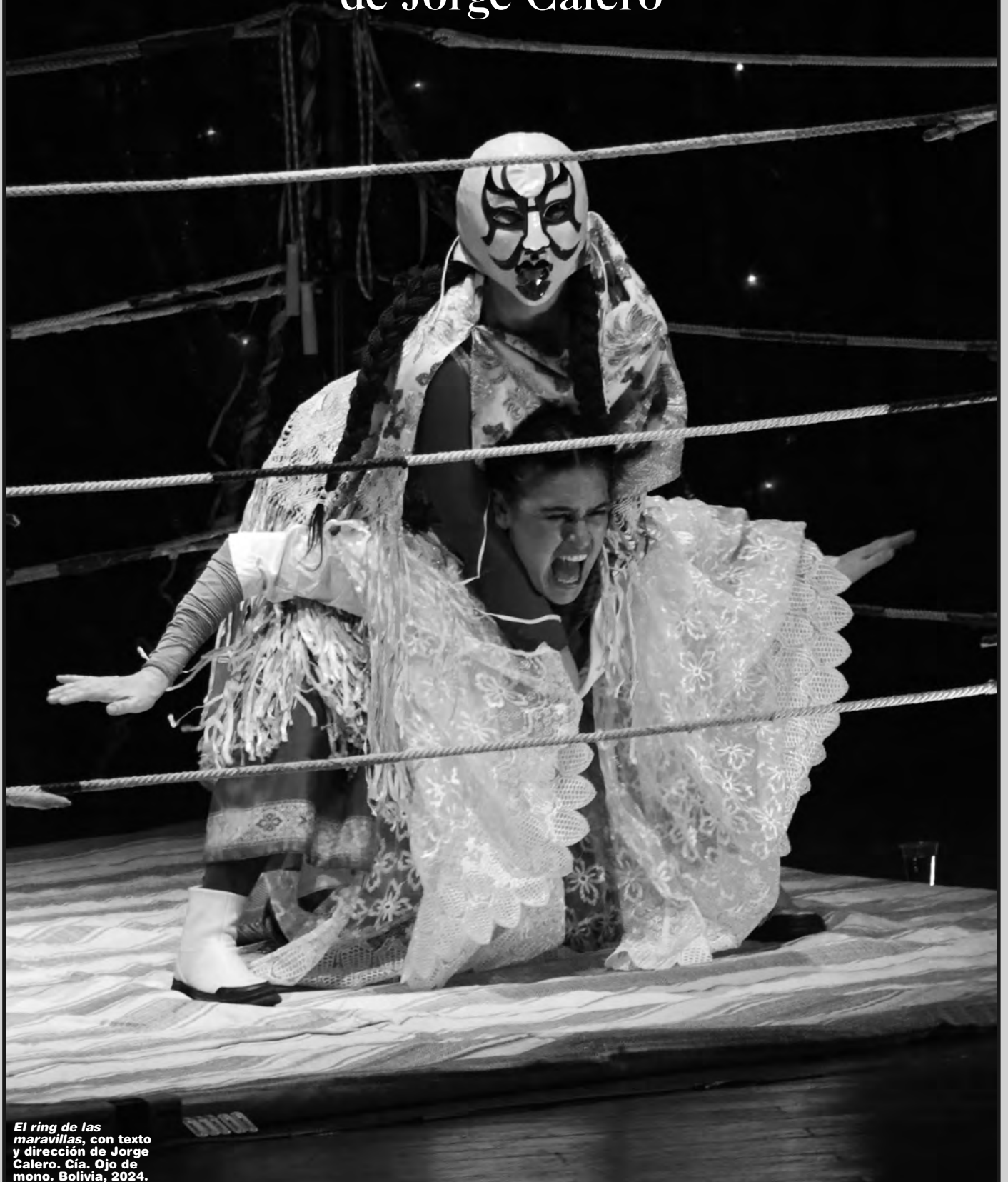


El ring de las maravillas

de Jorge Calero



El ring de las maravillas, con texto y dirección de Jorge Calero. Cía. Ojo de mono. Bolivia, 2024.

El ring de las maravillas o las cholitas a escena

Por Carmen Márquez Montes

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

El *ring de las maravillas* es el título de la obra que se publica a continuación y que es representativa, como se verá, de la nueva dramaturgia boliviana, que muestra el devenir social del país, con todas sus luces y sombras. Evoca deliberadamente, ya desde el título, al entremés cervantino *El retablo de las maravillas*. Como sabemos, en la pieza de Miguel de Cervantes, dos pícaros montan un falso espectáculo de títeres –el “retablo de las maravillas”– haciendo creer al público que solo pueden ver las supuestas maravillas aquellos de sangre pura –cristianos viejos, sin ascendencia judía o musulmana, y de “legítimo” nacimiento–. Atemorizados por el estigma social, los personajes fingen admirar un espectáculo inexistente, en una sátira por la obsesión a la honra y a la pureza de sangre en la España del Siglo de Oro. El título de la obra que nos ocupa sustituye el “retablo” por un “ring” de lucha libre, trasladando aquella reflexión sobre la apariencia y la credulidad al universo de la cultura popular boliviana contemporánea. Las “maravillas” que antes eran invisibles ahora se asocian a los lances espectaculares dentro de un cuadrilátero de cachascán –lucha libre– y, sobre todo, a las protagonistas de esta puesta en escena: las cholitas luchadoras, figuras emblemáticas de Bolivia que saltan metafóricamente “al retablo” de la dramaturgia. En síntesis, *El ring de las maravillas* propone, desde su título, un juego intertextual entre la tradición clásica hispana y la cultura popular andina, anunciando la fusión de ambos mundos en el escenario para realizar una crítica similar.

La obra se estrenó en agosto de 2024 y es una suerte de tragicomedia de ciencia ficción. Su dramaturgia imagina un futuro distópico, ambientado en el año 2124, momento en el que el teatro convencional ha desaparecido y la única forma de representación escénica permitida ocurre dentro de un ring de lucha libre, con las célebres “cholitas kachaskanistas” –luchadoras–. En este futuro aparece una Bolivia “país de las maravillas” oscuro y estridente, iluminado por luces de neón y obsesionado con la pelea constante. Dos actrices-luchadoras del futuro afrontan el desafío de representar *El retablo de las maravillas* de Cervantes en el ring, llevando la obra clásica del engaño y la pureza de sangre a un contexto híbrido de teatro y lucha libre, amén de a la nueva pureza de sangre, la indígena. Paralelamente, en un plano contemporáneo –ubicado en el presente real– nos muestra a dos actrices que reflexionan sobre el mismo montaje: tienen dudas éticas y artísticas al interpretar a mujeres de pollera sobre las tablas, preguntándose por el sentido y la vigencia del teatro en Bolivia. La pieza se construye en dos niveles temporales y escénicos: el futuro ficticio donde las “cholitas del mañana” recrean el entremés cervantino dentro de una arena de combate, y el presente donde las creadoras debaten los dilemas de llevar a escena a las cholitas y, por extensión, de representar la identidad boliviana. Ambos planos dialogan constantemente, intercalando escenas futuristas con metateatros presentes, de manera que la frontera entre realidad y ficción se difumina.

Tradicionalmente, la chola de la Paz o paceña –mujer aimara de pollera– había aparecido en la cultura boliviana bien como sujeto folclórico, bien como personaje de comedia costumbrista, pero rara vez como protagonista en una obra de corte contemporáneo. Aquí, las cholitas no son solo tema, sino espacio escénico y código estético: el ring deviene metáfora del tea-

tro mismo. La obra se autodenomina “novela escénica”, que sugiere una lectura casi literaria del texto dramático, con multiplicidad de voces, saltos temporales y un narrador implícito que hilvana recuerdos. De hecho, en *El ring de las maravillas* el tiempo dramático se pliega sobre sí mismo en una suerte de espiral: el futuro solo puede imaginarse “recordando” el pasado, y el presente se observa como quien mira hacia adelante con la memoria del porvenir. Este juego temporal refuerza la idea central de la obra: el diálogo entre tradición y prospectiva, entre la herencia cultural –el *Retablo* de Cervantes, la figura histórica de la chola– y la reinención de esa herencia en clave futurista. El resultado es una propuesta escénica curiosa y desafiante, donde convergen la sátira clásica y la contemporánea, invitando al público a reír y cuestionar lo que acontece en las tablas.

El fenómeno de las cholitas luchadoras

Para comprender el alcance de *El ring de las maravillas*, es necesario detenerse en el fenómeno real de las cholitas luchadoras en Bolivia. Se conoce como “cholitas” en Bolivia a las mujeres de origen indígena –principalmente aimaras o quechuas– que visten la indumentaria tradicional de la chola paceña: amplias faldas de varias capas (polleras), mantas bordadas y el típico sombrero bombín sobre largas trenzas. El término “chola” tuvo históricamente connotaciones peyorativas en la sociedad colonial y republicana –aludía a mujeres indígenas urbanizadas, muchas veces sirvientas, que sufrían discriminación–. Paradójicamente, con el paso del tiempo, la chola paceña se convirtió en un símbolo de identidad y orgullo cultural, reivindicando elementos que antes fueron menospreciados. En las últimas décadas, especialmente tras cambios sociales como la llegada al poder de líderes indígenas, la figura de la cholita ha emergido con nueva fuerza en el imaginario boliviano, encarnando valores de resistencia, dignidad y autenticidad.

En este contexto surgió a principios del siglo XXI la peculiar combinación de cholitas y lucha libre profesional. El fenómeno se inició alrededor del año 2002, cuando algunos promotores de lucha libre en El Alto –ciudad aledaña a La Paz– decidieron incluir a mujeres de pollera en combates de exhibición. Estas primeras presentaciones, realizadas en el coliseo multifuncional de El Alto, pronto captaron la atención del público local y fueron ganando popularidad. En pocos años, las cholitas luchadoras no solo se consolidaron en Bolivia, sino que emprendieron giras internacionales, presentándose en países vecinos como Perú y Argentina, donde causaron sensación. Actualmente, sus peleas se han convertido en un *show* de enorme atractivo turístico, además de fenómeno social local. Cada domingo, en arenas de El Alto, decenas de cholitas se enfrentan en duelos coreográficos ante un público que mezcla a vecinos de la zona con curiosos extranjeros en busca de esta experiencia única.

Las cholitas luchadoras combinan las acrobacias y golpes propios de la lucha libre estilo *catch* con la estética y el carácter de la mujer de pollera. Su puesta en escena es altamente teatral: los combates están dramatizados y coreografiados para maximizar el entretenimiento, siguiendo el guion típico de la lucha libre donde hay heroínas y villanas, llaves espectaculares, vuelos y caídas aparatosas. En el caso de las cholitas, esta teatralidad es aún más interesante de analizar, pues ellas encarnan en el ring la dualidad de la tradición y la modernidad. Por un lado, pelean vistiendo los atuendos tradicionales elegantes y coloridos de sus abuelas; por otro, se apropian de un ámbito históricamente masculino y foráneo –la lucha libre estilo

mexicano-estadounidense— y lo resignifican con un sello andino y femenino. La mezcla resultante tiene un indudable componente de empoderamiento: las cholitas se transforman en super-heroínas voladoras, como las describe la fotógrafa brasileña Luisa Dörr, capaz de “compararlas con heroínas de Hollywood” por sus hazañas en el cuadrilátero. Entrenan duramente varias veces por semana y perfeccionan sus técnicas inspirándose en vídeos de lucha mexicana, demostrando un compromiso profesional con este espectáculo. De hecho, pese al ambiente festivo, las luchadoras enfatizan que no se trata de un simple juego sino que requiere fuerza, resistencia y disciplina atlética.

Más allá del espectáculo, las cholitas luchadoras han cobrado un significado sociocultural profundo en Bolivia. En un país donde nueve de cada diez mujeres declaran haber sufrido algún tipo de violencia, ver a mujeres de pollera combatiendo en público contra sus adversarias adquiere resonancias de justicia poética y catarsis colectiva. Analistas culturales han señalado que el público de El Alto vitorea a las cholitas en el ring porque ve en ellas una dramatización de la mujer aimara luchadora de la vida real. La cholita de El Alto, tradicionalmente marginada, es en la actualidad vanguardia de protestas sociales, comerciante emprendedora y, en general, un pilar de su comunidad. Cuando esas mismas mujeres se suben al ring y se convierten en heroínas victoriosas, el público celebra no solo el espectáculo deportivo, sino una metáfora de su propia resistencia. Como explica Dörr, la gente disfruta viéndolas luchar y las admira porque encarnan simbólicamente a la chola aguerrida que “sale a manifestar para proteger el bienestar de su comunidad”. El ring se convierte así en una extensión lúdica de la realidad, un espacio donde las cholitas canalizan —entre golpes fingidos y llaves voladoras— las tensiones de una sociedad que por siglos las relegó. No es casual que, al inicio, las cholitas tuvieran que formar su propia asociación de luchadoras para ser aceptadas, pues en sus primeros pasos los luchadores varones no les cedían ni los vestuarios. Contra esos obstáculos, las pioneras como Yolanda La Amorosa, Carmen Rosa La Campeona o Juanita La Cariñosa perseveraron y, con el tiempo, ganaron respeto e incluso el cariño de muchos colegas varones.

Es decir, que el fenómeno de las cholitas luchadoras representa una extraordinaria reivindicación de género y etnia a través de un medio inesperado: el espectáculo deportivo. Su popularidad a nivel internacional —han sido objeto de documentales, reportajes fotográficos en *National Geographic*, artículos en prensa extranjera e incluso de tours oficiales para turistas— demuestra el atractivo universal de esta historia de transformación: aquellas faldas voluminosas que las mujeres indígenas fueron obligadas a usar por los colonizadores “ahora son un símbolo de identidad y orgullo”, y las cholitas que antes no podían entrar a ciertos espacios hoy vuelan desde las cuerdas de un cuadrilátero ante una ovación. Esta potente carga simbólica será fundamental para entender por qué *El ring de las maravillas* decide llevar a estas luchadoras al terreno del teatro, su presencia escénica conlleva de por sí un discurso sobre la identidad, la resistencia y el cambio social en Bolivia.

Las cholitas en el teatro boliviano

La elección de las cholitas luchadoras como eje temático en una obra teatral boliviana contemporánea no tiene precedentes conocidos, lo cual hace de *El ring de las maravillas* una propuesta particularmente innovadora dentro del panorama escénico nacional. Si bien la figura de la chola paceña ha estado presente en el teatro y el cine bolivianos desde hace décadas, su tratamiento ha variado según las épocas y, a menudo, reflejaba los prejuicios sociales imperantes. En la primera mitad del siglo XX, por ejemplo, la chola aparecía en piezas costumbristas y revistas populares, generalmente con connotaciones cómicas y pintorescas. Sin embargo, a partir de los años cincuenta del siglo XX, algunas artistas rompieron con la caricaturización simplista y reivindicaron a la mujer de pollera en escena de forma más realista. Actrices pioneras como Agar Delós y Rosa Ríos inter-

pretaron papeles de cholitas en una época en que estas mujeres eran todavía muy discriminadas en la vida cotidiana. Agar Delós, que debutó en el teatro social en los años cincuenta, insistió en que ella “no hizo una parodia de la chola, sino que la mostró como era: con sus virtudes y defectos”. Gracias a ese enfoque, Delós y sus contemporáneas lograron revalorizar a la chola paceña en el imaginario escénico, dotándola de dignidad y humanidad en lugar de convertirla en mera figura cómica. Sus personajes de chola, contruidos con estudio y respeto, mostraban las distintas facetas de estas mujeres —desde la chola acomodada de clase alta hasta la migrante llegada del área rural en busca de un futuro en la ciudad—. Aquella labor pionera sentó las bases para que, con los años, la chola pasara de los escenarios populares a obras teatrales de mayor calado artístico.

En paralelo, dramaturgos bolivianos del siglo XX incorporaron la temática indígena y de la chola en sus textos, aunque no siempre con voz de protagonista. Un caso destacado es el de Raúl Salmón de la Barra (1918-1988), periodista, político y autor teatral, que escribió exitosas comedias sociales donde personajes de cholitas, canillitas y otros arquetipos urbanos cobraban vida con picardía y trasfondo crítico. Su obra *¡Viva Santa Cruz!* (1950) presentaba una chola “vivandera” —que vende alimentos en los mercados o en las calles— dentro de un contexto festivo, y se le atribuye la adaptación teatral de la novela *La Chaskañawi* (1945, de Carlos Medinaceli), que explora la relación entre un mestizo y una chola. Salmón, además de autor, fomentó la participación de actrices de pollera en sus elencos y es recordado por muchos como un precursor en dar protagonismo a las cholitas sobre el escenario comercial. No es casual que *El ring de las maravillas* rinda un peculiar homenaje a Salmón: en la ficción futurista de la obra, uno de los personajes mencionados es “Marianella, clon de Raúl Salmón”, una autora (ficticia) que continúa el legado de aquel dramaturgo en el siglo XXII. Este guiño intertextual reconoce que la temática de la chola en el teatro tiene una genealogía propia en Bolivia, al tiempo que la proyecta hacia el futuro mediante el recurso de la clonación autoral. De hecho, la obra sugiere que en ese porvenir los grandes escritores del siglo XX boliviano han sido clonados para “que vuelvan a hacer de las suyas en el futuro”, implicando una continuidad de la tradición literaria nacional. La presencia de un “clon de Salmón” mujer es muy significativa, por un lado, celebra con humor la vigencia del maestro; por otro, convierte simbólicamente su voz en femenina, corrigiendo el hecho de que históricamente fueron sobre todo hombres, desde una óptica masculina y mestiza, quienes escribieron acerca de la chola. En *El ring de las maravillas*, en cambio, son dos mujeres actrices-creadoras quienes toman la palabra para hablar de las cholitas, invirtiendo la relación tradicional de sujeto y objeto de representación.

También es importante esta temática porque amplía el repertorio de historias y sujetos representados sobre la escena, reflejando con mayor fidelidad la diversidad cultural del país y dialogando con fenómenos sociales actuales. Bolivia ha experimentado en este primer tercio del siglo XXI una vigorosa revalorización de lo indígena en el ámbito político, cultural y simbólico. No obstante, el teatro boliviano aún afronta el desafío de generar sus propias dramaturgias autóctonas que escriban sobre sus realidades plurales. En este sentido, llevar al escenario el mundo de las cholitas luchadoras dignifica un espectáculo considerado marginal o folclórico al convertirlo en materia de arte dramático; por otro, aporta al teatro formal la energía, el humor y la frescura de un fenómeno vivo de la calle. Esta confluencia enriquece ambas esferas, la lucha libre de cholitas gana nuevos significados al ser “leída” teatralmente, y el teatro boliviano se nutre de un imaginario propio, cercano al público local, pero hasta ahora poco explorado en las tablas.

Además, la obra abre un espacio de reflexión crítica sobre la sociedad boliviana contemporánea utilizando la metáfora de las cholitas luchadoras. La pregunta que una de las protagonistas se plantea explícitamente en escena es: “¿Es ético

que yo, que en la vida real no visto pollera, lo haga en el teatro?” Toca un tema neurálgico, el de la representación cultural y la autenticidad. La actriz Alejandra, que en la realidad no pertenece al colectivo de mujeres de pollera, duda sobre sus motivaciones para encarnar a una chola luchadora en la ficción: ¿lo hace por convicción, por “moda” identitaria, o quizá para acceder a fondos públicos que privilegian temas indígenas? La obra trae esta cuestión espinosa y se ríe con valentía de sí misma y de ciertas tendencias del medio artístico. En Bolivia, como en otros países hispanoamericanos, se ha discutido cómo algunas producciones culturales caen en un “indigenismo” superficial u oportunista, a veces incentivado por políticas estatales de financiación cultural. *El ring de las maravillas* no teme satirizar esa realidad, parodia las modas recientes, desde el fenómeno global de las “Barbies” hasta discursos patrióticos sobre puentes de plata a España; tampoco rehúye la auto-crítica por las posibles flaquezas de su montaje. Esta ironía metateatral cumple una función social importante: obliga a público y creadores a cuestionar sus posturas frente a la identidad. ¿Qué significa realmente “empoderar” a la chola? ¿Dónde está la línea entre homenajear una cultura y explotarla estéticamente? No ofrece respuestas unívocas, la obra no busca dar respuestas u opiniones cerradas, sino afrontar la problemática, *El ring de las maravillas* instala un debate necesario sobre la construcción de la identidad nacional escénica.

La relevancia cultural de esta obra también reside en cómo vincula la memoria histórica con los anhelos de futuro. Las actrices mencionan a varias grandes mujeres de la cultura boliviana vinculadas al universo de la chola: citan a Kory Warmis, la Satuca, Agar Delós y Rosita Ríos. Cada uno de esos nombres remite a iniciativas y figuras de distintas épocas: Las *Kory Warmis* –“Mujeres de Oro”– son un colectivo teatral de El Alto creado en 2015 por mujeres supervivientes de violencia, que emplean el teatro para narrar sus historias y luchar contra los abusos; “la Satuca” es el célebre personaje cómico de la actriz Jenny Serrano, una cholita pacaña pícaro y de gran sentido del humor que ha hecho reír a generaciones en teatro y televisión; Agar Delós y Rosa Ríos, como ya mencionamos, simbolizan la tradición teatral de la chola auténtica sobre el escenario a mediados del siglo XX. Al mencionarlas en escena, *El ring de las maravillas* teje una red de intertextualidades que sitúa a las cholitas luchadoras dentro de una continuidad histórica y artística, no son un fenómeno aislado, sino el eslabón más reciente de una cadena de mujeres de pollera empoderadas en distintos ámbitos –el activismo, el humor, el teatro-. Esta suerte de diálogo transgeneracional dentro de la obra reivindica el lugar de la cholita en la cultura boliviana, tanto del pasado como del presente, y sugiere que solo reconociendo esa genealogía, que va de la chola marginada a la chola heroína, se puede proyectar un futuro en el que, como imagina la obra, ellas mismas escriban, dirijan y protagonicen sus historias, de allí que en el futuro ficticio sean clones femeninos quienes ostenten la autoría teatral. En última instancia, la introducción de las cholitas luchadoras en el teatro representa un acto de justicia poética y simbólica: aquello que antes fue “invisible” o “indigno” de mostrarse, recuérdese la premisa del *Retablo* original, donde los “cholos” no podían ver las maravillas, se convierte ahora en el centro de la atención artística, afirmando que las maravillas más auténticas surgen cuando los históricamente subalternos toman el escenario.

***El ring de las maravillas*, diálogos y estructura**

La obra presenta una estructura poco convencional, fragmentada en capítulos que alternan entre distintas realidades. Se divide en La obra se divide en cinco partes desigual extensión y estructura, cada una de ellas porta su título. Esta construcción responde a la idea de “novela escénica”. El recurso estructural más destacado es el desdoblamiento temporal: la historia transcurre simultáneamente en un futuro distópico (años 2099–2125, según referencias internas) y en el presente contemporáneo (2024). En

el plano futurista, nos situamos en una Bolivia llamada “Bolivia la incompleta”, en la que dos actrices-luchadoras de élite, llamadas La Manca y La Muda, se preparan para escenificar *El retablo de las maravillas* dentro de un ring. Esa realidad futura tiene tintes de ciencia ficción: se menciona que ya no existe el teatro salvo en el formato de lucha libre, que la tecnología de clonación permite “revivir” autores del pasado, y que la sociedad vive entre lo cibernético y lo tradicional, en una especie de Bolivia cyberpunk. En contraste, el plano del presente nos muestra a las dos actrices reales, Alejandra y Cintia –los nombres no se dicen directamente en la obra, salvo por las iniciales, pero se infieren por metatexto– discuten y ensayan la misma puesta en escena en un teatro actual. Representan la realidad extraficcional, son las creadoras-actrices de hoy, que problematizan las mismas cuestiones de identidad y representación que luego, en el futuro ficticio, son llevadas al extremo. Entre ambos planos hay espejos y conexiones constantes. Por ejemplo, la Primera parte comienza con una escena en 2099, en la que una cholita luchadora enmascarada combate con un ángel; tras esta imagen épica, pues la cholita vence al ángel, las actrices rompen la ilusión, se quitan los trajes y comienzan a hablar desde una perspectiva más cotidiana y narrativa, dirigiéndose “a quien corresponda” en 2124. Esa alternancia continúa a lo largo del texto, crea una estructura en la que el futuro se imagina recordando el pasado, y el presente se vive como un nudo de tiempos simultáneos. Este procedimiento fragmentario obliga al espectador/lector a armar el rompecabezas temporal. Nada se cuenta linealmente, sino que las escenas van cobrando sentido pleno a medida que se revelan sus ecos. Tal complejidad estructural es inusual en el teatro boliviano reciente, y denota una influencia de técnicas posmodernas y metatextuales, que se asemejan por momentos a los juegos temporales de autores como Pirandello o a recursos del cine no lineal. En cualquier caso, la cohesión interna se logra gracias a motivos recurrentes: frases que se repiten en épocas distintas, personajes que existen en un plano y son interpretados por otros en otro plano, etc., y a una intención temática clara de que todo lo que ocurre en escena, por muy futurista o absurdo que parezca, habla realmente del presente. La obra misma lo enuncia: “cada palabra habla solamente del presente, este gran nudo de tiempos que fueron, que podrían haber sido y que podría ser”. En consecuencia, la estructura sirve para reforzar la tesis de que pasado, presente y futuro de la identidad boliviana están entrelazados y que el teatro es el espacio donde esas temporalidades colisionan.

Los personajes principales son, en esencia, dobles. Sus identidades oscilan entre roles diegéticos, dentro de la ficción futura, y roles metateatrales, las actrices reales en el presente. Las dos figuras centrales son denominadas en la obra La Manca y La Muda. Funcionan como personajes-máscara que las actrices asumen en el futuro distópico; sin embargo, en las escenas del presente, esas mismas actrices interactúan ya no como Manca/Muda sino como Alejandra y Cintia, o versiones ficticias de sí mismas. Esta dualidad genera un juego constante, cuando están “en personaje”, representan a las cholitas kachaskanistas profesionales del año 2125; cuando salen de personaje, discuten como creadoras sobre el proceso de montar la obra. A esto se suman otros personajes secundarios, pero simbólicos. Uno de ellos es Infierno Verde, nombre de guerra de una legendaria cholita luchadora del futuro. Infierno Verde alude directamente al imaginario bélico boliviano: “Infierno verde” como se denominó a la cruenta Guerra del Chaco (1932-35), conflicto doloroso que marcó la historia nacional. Infierno Verde es una suerte de heroína mítica, se menciona que tiene una hija y que su trayectoria lleva a cuestionar incluso la maternidad en ese futuro combativo. Aparece primero enfrentando y derrotando a un Arcángel. Se configura así una especie de trío protagónico femenino: Infierno Verde como figura legendaria, y La Manca/La Muda como sus continuadoras en la arena.

Otra presencia relevante es la de los autores clonados ya mencionados. Marianella, clon de Raúl Salmón, es citada



El ring de las maravillas, montaje escrito y dirigido por Jorge Calero. Cía. Ojo de mono. Bolivia, 2024.

como la falsa autora de la obra que las cholitas representan en el futuro. Esto añade un nivel meta-intertextual muy interesante: dentro de la ficción, las cholitas del futuro creen estar representando una obra escrita por una autora –clon de Salmón–, que a su vez es *El retablo de las maravillas* de Cervantes adaptado. Es decir, tenemos un teatro-dentro-del-teatro: Chanfalla y Chirinos, los personajes estafadores del entremés cervantino, son representados por las cholitas, mientras que las actrices reales representan a las cholitas. Se trata de una triple capa de representación, donde cada nivel refleja y distorsiona al otro. Cervantes escribió *El retablo* para satirizar a su sociedad; las cholitas futuras lo reescriben –bajo autoría de un clon– para su realidad; y las actrices actuales usan esa situación para hablar de la Bolivia presente. En el diálogo de la obra, de hecho, La Manca explica el argumento del *Retablo* a La Muda, detallando que en el original nadie que tuviera “sangre impura” –moros, cholos o incluso clones, añade con ironía– podía ver el espectáculo. Inmediatamente después, las actrices comentan cómo en la actualidad la premisa debería invertirse: “ahora todos quieren ser cholos, todos quieren tener un pasado indígena; podríamos decir que el que no ve el retablo es el que no tiene sangre indígena”. Esta frase es fundamental, ya que condensa la tesis intercultural de la obra: en la sociedad virreinal ser “cholo” era sinónimo de indigno, mientras que en la sociedad boliviana del siglo XXI ha habido una revalorización, al menos discursiva, de lo indígena, hasta el punto de que la ausencia de raíces originarias sería vista casi como una carencia. La obra juega con esta ironía histórica. *La Chaskañawi* es citada dentro de la obra para reforzar esa idea, demostrando la rica intertextualidad literaria que maneja el texto dramático. En *El ring de las maravillas* aparecen referencias o guiños no solo a Cervantes y Salmón, sino a todo un canon de la “cholidad” en Bolivia: la novela de Medinaceli, poemas y ensayos, se menciona directamente que la obra es irreverente con “los próceres de la escritura boliviana que conjeturaron qué era ser chola”, lo que podría aludir a Alcides Arguedas y otros escritores del siglo XX, e incluso fenómenos

mediáticos actuales como el de la Barbie, símbolo global de la mujer estereotipada, en contraste con la chola. Esta densa red intertextual enriquece la obra, situándola en diálogo tanto con la literatura clásica española como con la boliviana, así como con la cultura popular boliviana de distintas épocas. El espectador puede no captar cada referencia, pero percibe un entramado de ecos culturales que le sugieren capas de significado más allá de la anécdota de las luchadoras. Esto convierte a *El ring de las maravillas* en una pieza meta-referencial, casi un palimpsesto en el que se superponen textos y contextos, obligando a una lectura activa y cómplice.

En cuanto al género, se autodefine como tragicomedia, y en escena cumple efectivamente con los rasgos de este género híbrido: combina situaciones humorísticas, sátira y parodia mordaz con momentos de fuerte carga dramática e incluso poética. Por el lado de la comedia, abunda el humor metateatral, la ironía y la caricatura crítica. La obra ridiculiza, por ejemplo, el afán de ciertos proyectos por ganar financiación, hay bromas sobre las “modas” culturales. Asimismo, la interacción entre La Manca y La Muda tiene visos de comedia de dupla: una habla y pretende saber –la “sabionda”–, la otra calla o pregunta ingenuamente –la “inocente”–, lo que recuerda a parejas cómicas clásicas donde uno es el serio y otro el gracioso. De hecho, los nombres Manca y Muda apuntan a limitaciones físicas que solían usarse en la tradición cómica para generar situaciones cómicas. La obra se permite un humor ácido sobre temas de identidad, género y política, confiando en la inteligencia del espectador para distinguir la crítica subyacente. Por ejemplo, la parodia al nacionalismo anti-colonial de discurso se evidencia cuando las actrices bromean que “es más fácil ser anti (imperialista, colonial) que ser con algo”, o cuando sugieren que ciertos montajes “caen en el indigenismo... por ganarse un fondo”. Estas pullas, lanzadas con desenfado, provocan risa a la vez que interpelan al medio teatral boliviano, que se reconoce en esos espejos de exageración.

En cuanto al lenguaje, transita desde pasajes en castellano clásico, cuando toma fragmentos del *Retablo*, hasta el es-

pañol coloquial contemporáneo de La Paz, e incluso códigos regionales y bilingüismos. Se cueñan modismos del oriente boliviano, como el mencionado “puej” –asentimiento típico cambia–, a la par de expresiones del altiplano. Hay referencias en castellano a términos aimaras como el “karikari”, personaje de la mitología andina, un ladrón de grasa humana asociado a traumas coloniales. El lenguaje opera en capas: del español clásico se pasa al mestizo actual, salpicando este último con aymarañol y español cruceño. Esta polifonía lingüística no solo aporta verosimilitud a los personajes sino que es en sí misma un reflejo de la identidad mestiza y plural de Bolivia.

Múltiples elementos de la cultura andina son utilizados metafóricamente en la obra: además del citado karikari, la morenada y el arcángel de enaguas, estos últimos de la festividad folclórica y la religiosidad popular. Cada símbolo, sea la cholita voladora, el clon, el ring, el arcángel caído, invita a múltiples interpretaciones, todas vinculadas con las tensiones de identidad, poder y cambio cultural en Bolivia.

El ring de las maravillas ofrece un universo dramático complejo, donde la forma narrativa experimental, fragmentaria, multi-temporal, se pone al servicio de una exploración temática de gran calado: la construcción de la identidad cultural boliviana, sus contradicciones históricas y su proyección hacia el futuro. Mediante personajes simbólicos –cholitas, clones, muertos danzantes–, un lenguaje híbrido y un tono tragicómico, la obra consigue involucrar al espectador. Estamos ante una pieza que, con aparente ligereza lúdica, emprende una seria indagación sobre quiénes son los bolivianos y cómo se cuentan en el escenario del mundo contemporáneo.

Obra a tres manos: Alejandra Quiroz, Cintia Cortez y Jorge Calero

El ring de las maravillas es fruto de un proceso de creación colectiva guiado por Jorge Calero en la dramaturgia y dirección, con textos aportados por Alejandra Quiroz y Cintia Cortez, quienes además protagonizan la obra. Este trío de creadores combina distintas trayectorias y formaciones que enriquecen la propuesta final.

Jorge Calero Núñez (1986) es un dramaturgo y director originario de Santa Cruz de la Sierra, aunque su trabajo ha trascendido ámbitos regionales para insertarse en la escena nacional. Formado como actor, egresado de la Escuela Nacional de Teatro, y luego volcado a la dirección, Calero ha estado al frente del grupo cruceño Voyeur Teatro desde 2012, que explora en sus montajes lenguajes escénicos propios y contemporáneos. Su estilo se caracteriza por una mirada crítica y a la vez lúdica de la realidad, a menudo incorpora elementos de teatro documental, humor negro y metaficción. Entre sus obras anteriores destacan *Ovidio, te amo, Coto Colorao* y *Sierra Quiabó*, títulos que evidencian un afán experimental y un gusto por el absurdo y la ironía. Ha obtenido varios reconocimientos literarios y teatrales en su carrera. En 2016 ganó el Premio Nacional de Literatura (género Teatro) otorgado por el municipio de Santa Cruz, con la obra *El protocolo de las despedidas*; Premio Nacional de Dramaturgia Joven 2018 con la pieza *Delivery*, así como otras distinciones, de manera que se ha consolidado como una de las voces emergentes más sólidas de la dramaturgia boliviana de la última década. En 2023 y 2024, Calero logró el Premio Nacional de Teatro Peter Travesí con *El ring de las maravillas*; y con *HDP* obtuvo en 2024 el premio a Mejor Obra y Mejor Dirección nacional.

Su rol de dramaturgo o, más bien, dramaturgista, implicó estructurar los materiales textuales generados en el proceso y dotarlos de forma escénica. Calero concibió la idea de situar la acción en un futuro distópico y de entrelazarla con el entremés cervantino. Asimismo, como director escénico, se encargó de orquestar la puesta en escena, que requirió integrar elementos de actuación dramática con coreografías de lucha libre, música, multimedia y un fuerte componente físico.

Alejandra Quiroz Montecinos es una actriz y creadora

escénica paceña, parte indispensable de este montaje tanto en la escritura como en la actuación. Formada en las artes escénicas, es conocida por su trabajo en comedia física, clown y teatro de máscaras. Es constructora de máscaras y fundadora del taller *Arte Mashara* –creado en 2020– dedicado a la fabricación e investigación de máscaras teatrales. Integrante de la compañía Tabla Roja Teatro y profesora en la Escuela de Creación Teatral Jallalla en La Paz, Quiroz ha demostrado en su trayectoria un interés por el teatro gestual, el humor y la exploración identitaria. Ella misma se define como investigadora de la comedia física y el universo del clown. Antes de *El ring de las maravillas*, protagonizó obras como *La última horquilla* (2023, dirección de Darío Torres) junto a Cintia Cortez. También ha incursionado en espectáculos unipersonales de humor y participó en proyectos de títeres y teatro infantil. En el proceso creativo, su voz fue crucial para dar autenticidad a los dilemas planteados: la pregunta sobre la ética de vestir pollera en escena cuando una no es chola de nacimiento proviene de sus propias inquietudes como actriz, es su personaje quien la formula. Alejandra volcó en el texto parte de sus reflexiones sobre su lugar como artista mestiza representando a mujeres indígenas.

Alejandra Quiroz representa a la nueva generación de actrices bolivianas integrales, capaces de crear contenido, interpretar, y mezclar técnicas clásicas y modernas –clown, texto clásico, performance física– en pos de un resultado original. Escribió e imaginó, junto con Calero y Cortez, gran parte del texto.

Cintia Elena Cortez Dávalos, nacida en Sucre, se formó profesionalmente en Argentina, egresando de la carrera de Actuación de la EMAD (Escuela Metropolitana de Arte Dramático) en Buenos Aires, donde se especializó en danza Butoh, que combina con danza expresionista, improvisación y teatro visual. Regresó a La Paz en 2016, desde entonces ha trabajado como bailarina en piezas de danza contemporánea y como actriz en obras de teatro experimental.

Es plausible que en la escritura Cortez haya contribuido especialmente en aquellos pasajes más sensoriales y físicos del guion, quizás integrando su perspectiva sobre el cuerpo. Tanto ella como Quiroz participaron activamente en la generación de los materiales textuales de la obra, a través de improvisaciones, conversaciones guiadas por Calero y escritura colaborativa.

Esta metodología de creación colectiva en el teatro boliviano contemporáneo no es muy común y marca un camino interesante: las actrices no se limitaron a ejecutar un libreto ajeno, sino que lo co-crearon, aportando sus vivencias como mujeres artistas.

La colaboración de Jorge Calero, Alejandra Quiroz y Cintia Cortez la ebullición del teatro boliviano actual y su deseo por la exploración escénica en la que mixturán la reflexión y preocupación por lo local con proyección universal. ♦

Referencias bibliográficas

- Autz, L. (2018). *Bolivia's "Women of Gold" Heal From Violence Through Performance*. Unreasonable Group – Gender + Education Series. En línea, disponible en unreasonablegroup.com (Consulta: 12/11/2025).
- Butet-Roch, L. (2018). *Cholitas voladoras: mujeres que luchan por la igualdad en los Altos Andes*. National Geographic (edición Latinoamérica, Historia y Cultura). Publicado el 3 sep 2018. [En línea] Disponible en: nationalgeographicla.com.
- Cuevas, A. (2024). “Cholitas luchadoras se enfrentan a un rival invisible en las tablas”. *La Prensa* (Bolivia), 15 ago 2024. En línea, disponible en laprensa.bolaprensa.bo.
- Gil Ostría, C. (2024). “Fondos y trasfondos del ‘Ring de las Maravillas’”. *Opinión – Ramona* (Cochabamba, Bolivia), 22 sep 2024. pp. 1-2. En línea, disponible en opinion.com.boopinion.com.bo.
- Verdesoto, F. (2024). “El ring de las maravillas”. *Revista La Trini* (Bolivia), reseña teatral, s/f. En línea, disponible en revistalatrini.comrevistalatrini.com.
- VV.AA. (2019). “Falleció Agar Delós, la actriz de teatro que interpretó a la mujer de pollera”. *Urgentebo.com*, 9 jun 2019. En línea, disponible en urgentebo.com.
- Zambrana, M. (2024). “El teatro boliviano se enfrenta al desafío de generar sus propios dramaturgos, su propia escritura”. *Revista La Trini*, 2024.

El ring de las maravillas

Novela escénica

Dramaturgia: Jorge Calero

Con textos de Alejandra Quiroz y Cintia Cortez

Primera Parte. Lo incompleto

Capítulo 1. A veces se gana

«La sangre probablemente asiática de los indios, sus progenitores, inclinábanlo a la última, la venganza (...). Era el producto de un bastardo ayuntamiento de razas, tenía sangre de conquistador, sangre de indio y sangre de esclavo»
Armando Chirveches, “Celeste”.

(En medio de la oscuridad: se oye: Cholita Cholita Cholita. Una Cholita vestida con una máscara mezcla de luchadora con elementos Kabuki pelea contra un ángel. Un ángel con alas de enaguas, se parece al arcángel Miguel, ¿será él? La Cholita luchadora grita: “¡¡La Infierno Verde está acá!! ¡¡Infierno-Infierno!!”

(Lucha libre).

LA MUDA.- Fue glorioso.

LA MANCA.- Y asqueroso.

LA MUDA.- La gloria huele a orines de arcángeles llorones.

(La cholita luchadora vence al arcángel)

LA MUDA.- Un glorioso 7 de agosto de 2099.

(Las actrices se quitan los atuendos de arcángel y de luchadora).

2124. A quien corresponda.

Estos fragmentos están incompletos...

Como la memoria, pero hacia adelante...

Y, obvio, ya no hablaremos del famoso futuro-pasado, del que todos hablan, porque ya lo ganaron los del cine con eso del plano secuencia integral.

2024. Nosotras imaginamos.

2024. Imaginamos el futuro como si lo recordáramos.

Acariciándolo con el cariño con el que se toca un monito recién peludo.

Besándolo con el asquito de besar lo peludo, lo cochino, lo oloroso.

2124: Bolivia. O lo que quede de ella.

Bolivia, la incompleta.

Capítulo 2. ¿Un Teatro?

(Un viejo ring)

LA MANCA.- Ya. Vamos. A ensayar. Que la función es mañana y no tenemos nada...

(Ambas se suben al ring pareciera que van a pelear, pero empiezan a actuar).

LA MANCA.- Chanfalla ilustre, lo que en mí fuere tenlo como de molde; que tanta memoria tengo como entendimiento, a quien se junta...

LA MUDA.- Habíamosle menester como el pan de la boca, para tocar en los espacios que tardaren en salir las figuras del Retablo de las Maravillas.

LA MANCA.- Maravilla será si no nos apedrean por solo el Rabelín; porque tan desventurada criaturilla...

LA MUDA.- No entiendo nada...

LA MANCA.- Lo importante no es entender...

LA MUDA.- ¿No?

LA MANCA.- Es sentir... eso es el teatro. La emoción. El placer estético.

LA MUDA.- tampoco siento nada... ¿Y si nadie entiende?...

LA MANCA.- A nadie le importa igual entender o no... Solo presentamos, hacemos un par de morisquetas, y nos vamos.

LA MUDA.- ¿Moris... qué?

LA MANCA.- El caso es que este será un buen entremés... es de Cervantes...

LA MUDA.- ¿De qué va?

LA MANCA.- Son dos timadores... Que hacen como si tuvieran un retablo- un teatro pequeño- y en el que se verá una historia con la particularidad de que no puede ser vista por hijos bastardos o por gente de sangre *no pura*, es decir, por aquel que no sea cristiano viejo. O sea... que no la podrían ver gente indigna, como “moros”, “cholos” o “clones”... Y entonces como nadie quiere quedar mal todos se hacen los que lo ven... *(Se ríe)* ¡Es buenísimo!

LA MUDA.- Ah... ajá...

LA MANCA.- Ajá.

LA MUDA.- Pero ahora...

LA MANCA.- Ahora la adaptaríamos

LA MUDA.- Sí porque ahora todos quieren ser cholos... Todos quieren tener “un pasado indígena”...

LA MANCA.- Bueno todos lo tienen...

LA MUDA.- ¿Sí?

LA MANCA.- Puej algo sí.

LA MUDA.- Entonces podríamos decir que el que no ve ese retablo no tiene sangre indígena...

LA MANCA.- Tampoco creo que eso les afecte tanto.

LA MUDA.- ¿No?

LA MANCA.- No sé... Aún hay gente ridícula que niega...

LA MUDA.- Depende del público.

LA MANCA.- Es verdad depende de dónde la hacemos claro. Y podemos ir cambiando...