

Manuel Galich: La identidad del teatro latinoamericano

Eduardo Márceles Daconte

En el ámbito teatral cubano, así como en muchos otros países de América Latina, es ya familiar la robusta figura de Manuel Galich (1912), un autor dramático que ha dedicado su vida a impulsar esta manifestación artística tanto en Guatemala, su país natal, como en Argentina donde vivió un exilio productivo, y ahora en Cuba, patria adoptiva donde comparte su vocación de dramaturgo con la incansable labor de divulgar el teatro latinoamericano a través de conferencias, entrevistas, talleres, y en la revista *Conjunto*, órgano de expresión del Departamento de Teatro de Casa de la Américas en cuya dirección se ha destacado por el dinámico entusiasmo que pone a todas sus actividades.

La obra dramática de Galich es extensa y recorre el amplio espectro teatral sin ceñirse estrictamente a las normas convencionales, sino innovando todo el tiempo en sus aspectos conceptuales, formales y temáticos. De ahí que en su producción se encuentre fácilmente la tragedia y la comedia combinadas en admirables diálogos y situaciones que imprimen una dimensión filosófica a su contenido. Sin recurrir al elemental panfletismo, su obra tiene el sello inconfundible de la polémica ideológica dentro de parámetros políticos que aluden a la injusticia social de nuestro tiempo.

En una treintena de obras ha puesto de manifiesto su interés por asimilar la magia de un mundo fantástico de mitos y leyendas prehispanicas a la crudeza de una realidad que nos asedia cada día con sus conflictos de siempre. Sus temas se nutren de una experiencia combativa que desde muy joven le ha proporcionado el ejercicio de diversas funciones públicas como el ministerio de educación y de relaciones exteriores durante los gobiernos progresistas de Arévalo y Arbenz desde 1944 hasta la fatídica intervención de Estados Unidos en 1954 encubierta con el ropaje de una invasión nacionalista bajo el mando de Castillo Armas.

Autor fecundo que domina la técnica dramaturgica, sus obras reflejan asimismo el humor y la ironía de situaciones dialécticas cuyos protagonistas son héroes populares en un contexto poético que asombra por su audaz

enfoque visual y claridad ideológica. En su bibliografía más reciente encontramos *El tren amarillo*, *El pescado indigesto*, *Pascual Abah*, y la trilogía de *Los Natas* conformada por *Papá Natas*, *La mugre* y *El último cargo* (Editorial Letras Cubanas, 1979), y *Mister John Ténor y yo* (1978), quizás las obras más representativas de su vasta producción.

La siguiente entrevista tuvo lugar en la ciudad de Cienfuegos mientras nossoleábamos junto a la espléndida piscina del Hotel Pasacaballos con vista a la bocana de su acogedora bahía, un día de julio de 1980. De modo que sus lúcidos argumentos, con el auge que ha tomado el teatro en Colombia y en algunos países de América Latina en época reciente, adquieren una dimensión de asombrosa vitalidad en el momento presente.

SIEMPRE HA EXISTIDO EL TEATRO EN AMÉRICA LATINA

¿Qué entendemos por un teatro latinoamericano? Es un problema complicado. La identidad formal y de contenido no está definida todavía. Lo que podamos decir sobre esta modalidad artística se limitaría a su fisonomía actual: el denominado Nuevo Teatro. En su sentido más amplio tenemos que decir que siempre ha existido un teatro en América, aún antes de denominarse América Latina, desde la época precolombina. Ya en el período colonial se va conformando un teatro de esencia eminentemente americana en formas parateatrales, rituales o pre-dramáticas, heredadas de las culturas que preceden a la conquista española.

En el curso de la etapa colonial, cuando empieza a formarse nuestra personalidad americana con el choque de ambas culturas, nos vamos perfilando alrededor de una conciencia de nuevos estamentos étnico-sociales y culturales. Se forma así un mestizaje teatral que ya nos puede definir. Por ejemplo, cuando publicamos en la revista *Conjunto* el texto de *El Güegüense* de Nicaragua, señalábamos al primer personaje latinoamericano que habla mestizo, una jerga entre náhuatl y español. Luego todas las formas que para sobrevivir acuden al mimetismo bajo el coloniaje cuando ya se insinúa el ser latinoamericano que se expresa a través de formas teatrales, danzarinas, rituales, o bien la evocación de sucesos históricos que giran alrededor del proceso de la Conquista, interpretados desde el punto de vista indígena en expresión teatral que aún existe en muchos lugares como el famoso Baile de la Conquista que sobrevive todavía, y hay diferentes versiones.

Se representa allí el choque de la Conquista visto por los indígenas, vertido a formas de la cultura importada con un idioma mestizado. Es una manifestación soterrada de la cultura popular que ha sido negada por los estamentos dominantes. Aquí es donde entramos en un conflicto impuesto por la cultura extranjera cuyo teatro es originalmente religioso o cortesano que determina en América un teatro de imitación. Juan Ruíz de Alarcón (dramaturgo mexicano, 1581-1639), para sólo mencionar a la figura culminante de la colonia hispanoamericana en este plano, tiene que hacerse español y asimilar todo su teatro del Siglo de Oro para poder trascender en su medio. La misma Sor Juana Inés de la Cruz, que es mucho más fina, tiene que ser española en sus formas aunque ella con una gran intuición y perspicacia empieza a incorporar elementos indígenas en sus entremeses, sus famosos tocotinas, es decir la

cultura dominada de América se está defendiendo, y aún cuando es sólo un esbozo, está allí en proceso de formación.

A raíz de nuestra Independencia, por cruel paradoja del destino, nos hacemos más coloniales en el orden teatral pues las influencias europeizantes son más enajenantes en el curso del siglo XIX que en los siglos netamente coloniales entre el XVI y el XVIII. De hecho, en el siglo XIX casi desaparece una expresión propia del teatro latinoamericano. Es verdad que hay un teatro de la Independencia por allá en la región del Río de la Plata: se presentan entremeses, se cantan cielitos y se exaltan los valores de la patria liberada, pero no dejan de ser formas españolizantes. El siglo XIX es la época del Romanticismo y la ópera italiana que tanto influyen en la producción teatral.

UN TEATRO DE EXPRESION POPULAR

De todas maneras, ya a fines del siglo XIX se percibe un esfuerzo por retomar algo de la expresión popular, de nuestra esencia, en especial en el teatro de origen circense del Río de la Plata cuando empiezan a surgir los dramas gauchescos y hay un retorno a la identidad americana. También se perfila el drama social, sobretudo en México, aunque con evidentes proyecciones del teatro chico español. Ahí está el problema. Se llevan al escenario obras de tipo popular o costumbrista, pero deformado, caricaturizado por la influencia del sainete español. Así encontramos el teatro bufo en Cuba y en todas partes se desarrolla un teatro sainetesco, especialmente en Argentina, donde se utiliza una jerga que quiere imitar el modo de hablar popular e incursiona en los problemas del indio, del artesano, de los pobres, para ridiculizarlos como hace Florencio Sánchez (dramaturgo uruguayo, 1875-1910) en sus obras cortas tales como *Moneda falsa* o *El desalajo*. Es un teatro de sala con un público minoritario que no expresa todavía ninguna realidad auténtica de América Latina porque no surge una temática nacional hasta cuando en México se produce esa enorme transformación social que es la Revolución Mexicana a principios del siglo XX y empieza a manifestarse un teatro popular en las carpas o jacalones, como llaman en México, y surgen los cómicos populares, la revista mexicana, que expresan su esencia popular. Por ello es un teatro innovativo y diferente que no tiene nada que ver con los buenos autores mexicanos del siglo pasado que a veces incursionaban con temas pseudo-populares pero adoptando la horma formal del teatro europeo de la época, como el naturalismo por ejemplo.

Tenía que llegar una irreversible conmoción a partir de la segunda década de este siglo con la Revolución Mexicana y después con la Revolución Cubana en 1959, una revolución de verdad porque ahora sí están puestas en tela de juicio las estructuras heredadas de la época colonial pasando por el neo-colonialismo y el imperialismo, para transformar, buscar o retomar nuestras viejas fuentes de identidad netamente latinoamericanas con toda su riqueza de cuatro siglos; y este es un fenómeno nuevo que no podía manifestar el teatro tradicional. Entonces aparece la necesidad de crear un teatro que exprese este nuevo suceso en su conjunto como es la rebelión contra el orden económico establecido por castas socio-políticas.

En este nuevo ciclo se presenta un hecho diferente por muchas razones como son su profundidad, su homogeneidad, su sincronía, y porque las masas quieren ser las autoras de su propia historia, dejar de ser los instrumentos sin ideología propia, manipulados por caudillos o militares populistas. No, ahora se tiene una ideología específica y sabemos hacia dónde se encamina. Todo esto traducido al arte dramático nos lleva a una respuesta: sí existe un verdadero teatro latinoamericano en la medida que éste asimile y exprese estas transformaciones históricas que sufre el continente. En este sentido, el teatro nuevo propone un contenido vernáculo que no tenía antes.

Las minorías latinoamericanas de Estados Unidos han contribuido también a este movimiento de teatro nuevo: los chicanos y las minorías hispánicas de Nueva York y sus alrededores. Luego en México se retoman las viejas expresiones de la carpa, los llamados merolicos, un gran movimiento que se está desarrollando y como todo lo que está en proceso tiene sus aspectos positivos y sus charlatanes, hasta llegar al cono sur donde en muchos lugares ha sido terriblemente reprimido, recordemos al LTL (Libre Teatro Libre) de Córdoba (Argentina) con Norman Briski por caso, Teatro Octubre, Teatro Rodante, sin hablar del teatro chileno, una manifestación riquísima de la Unidad Popular, también reprimido. En Colombia tenemos una vanguardia con una rica expresión socio-política y estética auténticamente revolucionaria que, expresada en teatro, nos da la fórmula de un concepto innovativo en América Latina.

LA FISONOMÍA DEL NUEVO TEATRO

En toda América Latina, con matices diversos de acuerdo a la tradición teatral de cada país, este “nuevo teatro” es nuevo no tanto en la forma como se expresa sino en su contenido. Las técnicas y sus formas son tan antiguas como el teatro mismo. La creación colectiva se remonta a los orígenes del arte dramático. Se ha enriquecido con aportes recientes como son las teorías de Bertold Brecht y recoge las enseñanzas de todos los tiempos sin preocuparse demasiado con las modas de transición como son el teatro del absurdo, ni las formas comerciales como el abuso del nudismo cuando es innecesario. Por supuesto, el contenido implica un sinnúmero de derivaciones. Si es un teatro cuya esencia es la inquietud revolucionaria de las masas latinoamericanas, entonces el ser humano que hace teatro tiene que transformarse radicalmente.

En el teatro comercial tradicional de Europa o Estados Unidos, por ejemplo, el autor, director o actor desarrolla una actitud egolátrica, su aspiración fundamental es el estrellato para cotizarse altamente, la máxima aspiración de su carrera es llegar a ser una figura eminente en el campo teatral y el aparataje que rodea al hecho teatral gira alrededor de ese egocentrismo: la propaganda, la marquesina, la programación, el aplauso, el público favorito y los beneficios económicos. En el teatro nuevo hay que renunciar a esa concepción egoísta del ser teatral y pasar a ser un soldado que está al servicio de una causa determinada y por consiguiente expuesto a todos sus riesgos: la persecución política con sus consecuencias como son la tortura, el exilio, la cárcel, la censura y hasta la muerte. Hay infinidad de ejemplos en este punto como el caso mencionado de Norman Briski, o Mauricio Rosenkof, María

Escudero, El Galpón de Uruguay, el Grupo Aleph de Chile, que son típicos de esta situación. Se trata ahora de un teatro militante y participe de un esfuerzo colectivo que se encamina hacia la liberación con los riesgos de cualquier revolucionario.

En relación al público también cambia la concepción. El teatro tradicional (que se inscribe dentro de una supuesta cultura universal), obviamente está pensado, estructurado, escrito y llevado a escena para satisfacer los gustos de un público que da su aquiescencia muchas veces en forma ruidosa como son el aplauso o las ovaciones, aunque su mejor expresión y la que se persigue en última instancia es la taquilla: la sala se llena y se mantiene en cartelera por largas temporadas. Este teatro tiene una definición concreta: mercancía elaborada para satisfacer el gusto del cliente, en este caso el público, y el cliente siempre tiene la razón, de suerte que el espectáculo tiene que complacerlo.

UN TEATRO DIFERENTE EN BUSCA DE UN NUEVO PÚBLICO

En el nuevo teatro se parte ahora de una situación diferente, es decir, de lo que es necesario plantear en el teatro, gústele o no le guste al público asistente, porque este teatro no se propone satisfacer los gustos particulares sino confrontar al público con argumentos que le ayuden a esclarecer su problemática. Luego éste no es un público que va sólo a divertirse y a gozar del espectáculo, sino también a observar en ocasiones cómo ha sido víctima de una estafa histórica. Cuando en *Guadalupe, años sin cuenta* o *Soldados* se desmontan los mecanismos de la burguesía dominante y la criminal complicidad ejército-gobierno-compañías transnacionales, no se está para agradar a una burguesía que fue la autora de esa historia. No es una mercancía que se va a ofrecer para que los sectores burgueses la compren, sino para que los trabajadores y el campesinado colombiano conozcan perfectamente bien quiénes han hecho su historia y sobre qué bases de estafa y criminalidad se ha conducido y aprenda a interpretarla. También cuando se revela la fascinación que ejercen los centros urbanos sobre la mentalidad campesina, castigada por la miseria rural, la búsqueda de un mejoramiento ilusorio con el desplazamiento del campo a la ciudad como vemos en *Ciudad dorada* del mismo grupo La Candelaria.

Todas estas modificaciones nacen de un contenido que se proyecta a grandes públicos que nunca antes disfrutaron de un espectáculo teatral a no ser en las formas primitivas que enumeramos al principio. ¿Cuándo iban a asistir a una sala? No tenían tiempo, dinero, humor, ni se atrevían a ir pues se sentían intimidados por ciertas convenciones sociales. Entonces hay que irlos a buscar. En una fórmula simplista se podría decir que ya no hay que esperar que el público busque el teatro sino al contrario, que el teatro vaya a buscar a un público no para que lo financie, sino para servirle en esta forma que supone otra transformación del teatro de hoy.

Asimismo, la concepción de la escenografía, el aparataje físico del espacio escénico, ha de cambiar. Se tiene que apelar a formas muy ágiles para movilizarse sin inconvenientes. Se ha dejado atrás aquella concepción de la puesta en escena que exigía complejos decorados, telones pintados que

colgaban de la parrilla del techo, con toda su estructura técnica. ¿Cómo podría funcionar un teatro de acercamiento a la conciencia popular sobre estas bases?

EL TEXTO TEATRAL ES SÓLO UN PUNTO DE PARTIDA

Por supuesto hay un elemento muy controvertido que forma parte, aunque no como característica indispensable y propia de una nueva expresión teatral latinoamericana, que es la relativa al texto y el proceso de montaje de una obra. En mi opinión, la creación colectiva en el nuevo teatro de América Latina ha sido una necesidad por ausencia de una dramaturgia que responda a las circunstancias que viven nuestros países. La vida es mucho más rápida que la teoría. El proceso de insurgencia latinoamericano que asimila también al teatro fue tan rápido que la creación dramática dentro de parámetros que Brecht denomina aristotélicos, aunque pretendiera llevar el drama social al escenario, se quedó atrás. La vitalidad que esa nueva expresión teatral requería, se encontró con muy pocos textos adecuados para su montaje.

Recientemente, releyendo a Pirandello en su obra *Seis personajes en busca de autor*, me encontré con algunos pasajes que me dieron la idea de que algo así pudo haber acontecido con la necesidad de hacer una creación colectiva con el teatro nuevo de América Latina porque se presentaba el caso de muchos personajes que no tenían autor; la verdadera situación del campesinado, el obrero, la penetración imperialista, la represión política, el desalojo, la explotación, la miseria y tantos otros personajes sin autor. Entonces surge la necesidad de recrearlos en el escenario con la ayuda de la creación colectiva. No sólo en la elaboración del texto, en donde estoy de acuerdo con Enrique Buenaventura cuando dice que el texto es sólo un código pero no es el teatro. El fenómeno teatral se presenta sólo en el escenario, el texto es un punto de partida, pero es necesario de todos modos elaborar ciertas bases, un guión, sobre el cual desarrollar el espectáculo, y así es el caso del teatro latinoamericano. Pero no estoy de acuerdo con los que afirman que la creación colectiva es consustancial con esta nueva expresión teatral del continente. Es uno de los muchos modos que tiene a su alcance para manifestarse. De hecho, se puede prescindir de él en el momento en que se encuentren textos de autor que respondan a las necesidades de un conjunto dramático en un lugar cualquiera.

En el teatro cubano, por ejemplo, se da el caso del Grupo Escambray que se inscribe dentro de esta modalidad—a la manera cubana pues aquí nos encontramos con una revolución en proceso de contenidos socialistas—que ya casi no utiliza la creación colectiva si bien fue un punto de apoyo en sus principios ya que no disponía de textos y tenía que recurrir incluso a escritores narrativos para transformarlos colectivamente en texto teatral—y ahí está el elemento de creación colectiva—como algunos cuentos de Onelio Jorge Cardoso, o piezas de teatro que ya tenían una tradición pero no eran accesibles a los nuevos públicos que el Teatro Escambray buscaba y los cuales no podían darse así como estaban concebidos sino que había que adecuarlos o readaptarlos como sucedió con la obra *Los fusiles de la Madre Carrar* de Brecht.

Es así que de las entrañas del propio grupo han surgido sus dramaturgos que elaboran los textos para el escenario. Tal es el caso de Roberto Orihuela o Albio Paz. De todos modos, el teatro es un fenómeno artístico de naturaleza colectiva, a menos que se trate del virtuoso mimo o el monólogo ocasional, pero el teatro como espectáculo es siempre una actividad de conjunto.

LAS PRINCIPALES CORRIENTES QUE CONFLUYEN EN EL TEATRO CUBANO

Cuba, teniendo en cuenta las grandes excepciones consabidas, antes de 1959 prácticamente no tenía una actividad teatral sostenida, ni un Gran Teatro comercial. Por supuesto, encontramos inquietudes teatrales de gente muy heroica que hacía teatro a la manera de la llamada "cultura universal," y los grupos funcionaban precariamente durante dos o tres funciones y después desaparecían. Los integrantes honestos, que sí los había, tenían que apelar a otros medios para ganarse la vida. El año de 1959 se fue en blanco. La primera idea del gobierno revolucionario fue vigorizar la disciplina teatral, así se empezó a incrementar y apoyar la existencia de los grupos que ya existían como el Teatro Estudio o nuevos como el Conjunto Dramático. Los actores de antes que estaban en la inopia total frente al problema vital de la supervivencia hallan en el estado a un aliado económico para financiar los proyectos escénicos y oportunidades para la superación técnica. Así nacieron en los primeros años de la revolución los instructores y las escuelas de arte en todos sus aspectos.

En poco tiempo teníamos en Cuba un interesante proceso de reactivación y crecimiento del teatro a la manera tradicional. Se hicieron montajes de Brecht, Agatha Christie, Arthur Miller, y también se podían ver a autores cubanos que antes tenían poca o ninguna oportunidad. Empieza a ejercer una promoción de dramaturgos como Virgilio Piñera, Manuel Reguera Saumell, José Triana y tantos otros si bien algunos abandonan su actividad teatral al enfriarse su posición frente al proceso revolucionario pero surgen otros nuevos como José Ramón Brene, autor de *La Santa Camila*, obra ya clásica.

Tuvieron que pasar algunos años para que de entre los mismos actores, formados a la manera del actor tradicional, se despertara una pregunta que podría formularse así: Con la revolución hemos empezado a hacer teatro en buenas condiciones, pero, ¿estamos cumpliendo en realidad con la función del actor dentro de un proceso revolucionario que es llegar a las grandes masas e incorporarlas al teatro? Entonces concluyeron que su trabajo actual no les satisfacía. Es así que algunos dejan los grupos de El Vedado, a su público que los conoce y los quiere, los buenos textos taquilleros como *El cuento del zoológico* de Albee o *Nuestro pueblo* de Thornton Wilder y buscan a esa masa que nunca había tenido su teatro. Un grupo de ellos se traslada a las montañas del Escambray: uno de los centros geográficos más difíciles del país porque allí estaba la herida abierta de la lucha que se libraba contra los remanentes antirevolucionarios, la famosa lucha contra-bandidos. Se proponen hacer un teatro distinto al que estaban presentando. En síntesis, ese movimiento lo empieza el Grupo Escambray y luego se van incorporando otros grupos que nacen o desaparecen, y así florece el movimiento de teatro nuevo dentro de las características ya mencionadas.

EN CUBA COEXISTEN DIVERSAS EXPRESIONES TEATRALES

En el medio campesino, a pesar de la transformaciones socialistas, quedaban remanentes de prejuicios, no contra la revolución, sino de apego a la parcela, el bohío, a ciertas supersticiones de carácter religioso en sectas protestantes: ¿Cómo se cambiaba esa mentalidad? Ni por decreto ni con castigos, sino por otros caminos y ahí entra el teatro, entre otros medios que la revolución utiliza. En este momento coexisten en Cuba, sin incompatibilidad, diferentes concepciones teatrales tales como la que presenta el Teatro Estudio, el Teatro Político Bertold Brecht, el Teatro el Sótano, el Teatro Popular de Tito Junco y en las provincias también existen otros conjuntos importantes.

Pero no hay conflicto entre las diferentes manifestaciones del arte dramático ya sean del nuevo teatro o en sus formas más tradicionales. No compiten entre sí. Sencillamente, había un campo virgen que el teatro convencional no estaba en condiciones de llenar porque no estaba preparado para los cambios trascendentales que estaban ocurriendo en el campo y las ciudades cubanas.

Hay otra vertiente teatral que introduce un elemento interesante cual es el movimiento de aficionados. En todas partes hay aficionados y los ha habido siempre. María Antonieta, la mujer de Luis XVI de Francia, era aficionada al teatro y se dedicaba a él en su teatrino del Trianón en Versalles. También en ciertas clases sociales se encuentran personas con vocación teatral que se reúnen en grupos que presentan hasta obras de beneficencia. Ese no es el concepto del aficionado cubano. En las organizaciones de masas (centros de trabajo, enseñanza, comunidades), desde luego que además de su trabajo habitual, tienen derecho a actividades creativas como la música, el baile, la literatura, la fotografía o el teatro. Se hacen actividades recreativas dirigidas por instructores de arte en general, pero, no sólo para divertirse sino también como complemento formativo de la personalidad pues desarrolla las vocaciones del individuo.

En toda colectividad, sea capitalista o socialista, hay problemas o inconformidad que son materia prima para transformar teatralmente entre los aficionados como es el caso del Grupo Cubana de Acero con una temática típica de la industria siderúrgica. Hay festivales de aficionados a la música, teatro o danza que contribuyen fundamentalmente al desarrollo de esta iniciativa artística, y hay una división del Ministerio de Cultura que se encarga específicamente de esta manifestación. También encontramos un creciente movimiento de teatro para niños que no existía antes de la revolución. Sólo en La Habana existen más de 20 grupos suscritos a este rubro de orientación infantil o juvenil, incluyendo el guiñol.

LA OBRA TEATRAL DE MANUEL GALICH

Empecé a escribir teatro alrededor de 1932. Mi primer interés era por el teatro cómico de cierta inclinación sarcástica de ambiente social, y obras menores encerrando el título dentro de un juego de palabras a la manera del género chico español. Recuerdo una obrilla de un acto titulada *Un percance en el brasier*, y no era una cosa terrible sino que el incidente escénico ocurría en la costurería El Brasier. La primera pieza mayor fue *Mi hijo el bachiller*, obra de 3 actos, una sátira violenta contra la falsedad del bachillerismo escolástico que

era y sigue siendo la orientación que recibe la educación superior en casi toda América Latina. Aquella obra me dio muchos dolores de cabeza. Yo también, al igual que muchos dramaturgos hispanoamericanos—como Enrique Buenaventura—he escrito varias versiones de mis obras. Después vino *Papá Natas* (estrenada en 1938), una sátira social contra el régimen de Ubico en aquella época y otras obras como *Gente decente*, *De lo vivo a lo pintado*, *Entre cuatro paredes*, que conservaba el juego de palabras porque no se trata de una frase sino que son cuatro personajes de la familia Paredes.

Luego sobrevino mi exilio en Buenos Aires a causa de los sucesos que conmovieron a Guatemala con la intervención de Estados Unidos en 1954. En Buenos Aires tuve la oportunidad de vincularme al movimiento de teatro independiente que estaba en su mayor auge por la década del 50 con Alejandra Buero o Fray Mocho. Aquí tuve fructíferas experiencias. También me vinculé a dramaturgos como Agustín Cuzzani y esto me abrió un panorama inmenso en cuanto a nuevas técnicas dramáticas. De ahí arranca la segunda etapa de mi teatro siempre con un contenido político, de sátira y denuncia social. Por esa época escribo *El pescado indigesto*, *El tren amarillo*, *Pascual Abah*, aún cuando he seguido otras líneas paralelas como son el teatro para jóvenes y una producción de obras populares como *Ropa de teatro*, *Miel amarga* o *Gulliver junior*. En 1942 escribí una sátira contra Ubico tomando personajes de las leyendas populares (los llamados espantos) empezando con el problema de que los pobres personajes ya no podían ni espantar. El personaje malo, el Cadejo, era una semblanza del nazismo cimarrón en América. La segunda versión me salió completamente diferente y tuve que cambiarle hasta el título por *Operación Perico*.

Más recientemente escribí una obrilla para títeres que se llama *El entremés de los 5 pescaditos y el río revuelto*. Descubrí también que la historia de Don Juan Tenorio conforme la cuenta Zorrilla se prestaba para una parodia de la política mundial de nuestro siglo con los personajes de las dos guerras mundiales, la segunda en especial, entonces escribí dentro de los metros del Don Juan de Zorrilla, manteniendo la anécdota y los personajes, una sátira política llamada *Mister John Ténor y yo*.

De todos modos, sería conveniente recordar que en Guatemala el teatro en mi juventud era prácticamente inexistente. Dentro de este contexto histórico, los jóvenes dramaturgos reconocen en mi teatro un punto de partida en la creación de un teatro guatemalteco. No quiero insistir más en esta línea dramática que he trabajado porque reconozco que hay otras exigencias y si todavía tengo tiempo, escribiré obras más en consonancia con los tiempos que vivimos y los parámetros del nuevo teatro que hemos discutido desde el principio de esta entrevista.

Cienfuegos, Cuba