

Orígenes y desarrollo del teatro guatemalteco*

HUGO CARRILLO

Hablar del teatro guatemalteco significa hablar de dos corrientes dramáticas que se producen simultáneamente en una tierra mágica, cultivada de leyendas y de mitos, tierra de convulsiones telúricas y políticasazonada con sangre y melancolía, tierra de ensueño y de esperanza donde las procesiones de Semana Santa, solemnes y suntuosas y los fervorosos ritos indígenas al sol y a las estrellas, contrastan vivamente con los bullangueros desbordes estudiantiles, verdaderas fiestas bufas demoledoras de mitos y mentiras; donde la alegría navideña olorosa a frutas tropicales, a pino regado en los patios hogareños, a santos de barro y a oraciones condimentadas con mirra, alivian el dolor y la miseria envueltos en hojas y cocinados como tamales, al fuego lento de cientos de años de opresión y de silencio; tierra de marimbas enamoradas de seres mitológicos y de voces telúricas que bajo el hechizo de su amor se transforman en lagos de increíble serenidad o en volcanes en perenne chisporroteo de lava y fuego; tierra de paisajes donde los zopilotes, pájaros negros de la muerte, trenzan coronas en el cielo, y donde las guacamayas y zenzontles, pájaros de la vida, estallan en fiestas de música y colorido sobre selvas florecidas de templos sagrados. Tierra de indios. Silenciosos. Impenetrables. Apagados y distantes de sus principios por la conquista, pero que aún hoy mantienen viva su propia lengua y copulan con el cosmos enterrando su sexo en las voces del tiempo, en el arcoiris del espacio, en el olor de la tierra, en el sabor del chocolate y la chicha bebidos en jícaras y en el calor del maíz preparado en comales de barro cocido. Indios que repartidos por los cuatro horizontes de su geografía, viven atrapados en un mundo mágico permanente y cotidiano y celebran fiestas y ceremonias cargadas de nostalgia y devoción religiosa. Y también tierra de mestizos. De ladinos. De hombres en cuyas venas se entrecruzan desordenadamente jeroglíficos mayas con cruces y estandartes españoles. Gente mestiza de corazón partido donde ángeles y de-

* Trabajo de incorporación como miembro correspondiente de la Academia Hispanoamericana de Letras, Colombia, América del Sur, Agosto de 1970.

monios cristianos con alas de pájaros tropicales bordadas por nuestras abuelas indias, cohabitan con dioses y animales mitológicos indígenas cubiertos de armaduras forjadas con costumbres y tradiciones traídas en sus carabelas por nuestros abuelos españoles. Mestizos llenos de ángeles y demonios. Mestizos que se expresan en español, perciben el mundo con alma de indio, amasan su diario vivir con sudor y esperanzas, con alegrías y con sangre, y que luchan por liberarse de sus demonios, por echar a volar sus ángeles, y por conquistar en ese rincón de América, su rostro auténtico y la dimensión completa de su conciencia. Sobre ese paisaje geográfico y humano, se desenvuelve un movimiento teatral bifurcado en dos corrientes muy definidas—la de nuestro mundo indígena y la de nuestro mundo mestizo.

La primera se desborda por los pueblos del interior del país, a la sombra de las iglesias, en los patios de las alcaldías municipales o en las plazas públicas, siempre al aire libre y a la luz del día. Cuando se acercan las fiestas del santo patrón de la localidad, los miembros de las cofradías indígenas se reúnen para organizar el baile con el que tradicionalmente honran al santo de su devoción. Se distribuyen las obligaciones y comienzan los preparativos. Unos viajan a la Morería más cercana a alquilar trajes y máscaras. Otros preparan los tambores y las flautas de madera, llamados tun y chirimía, y las caparazones de tortuga, los caracoles, chinchines, raspadores de madera o trompetas, si estos instrumentos fueran necesarios para completar el acompañamiento musical. Un grupo ensaya los pasos de la danza y los parlamentos narrativos que los acompañan, y el resto se encarga de adornar con tiras de papel de colores y con pino, el sitio donde el baile tendrá lugar. Todos los miembros de la cofradía se entregan laboriosamente a su preparación. La limpieza del cuerpo es tan importante como la limpieza del alma. Los ayunos van de la mano con la abstinencia sexual. El silencio y la concentración en sí mismos, preceden a la confesión y la eucaristía. La misa antecede a la fiesta. Y cuando los primeros sonidos del tun y la chirimía acallan las voces de los cientos de espectadores indígenas que se congregan alrededor del sitio escogido, los bailarines enmascarados y cubiertos con trajes y capas de brillantes colores adornados con piedras y plumas, inician el rito mágico de transformarse en venados, en toros, en serpientes, en pájaros, en moros o en cristianos, en diablos, en micos, o en antepasados que un día lucharon y fueron vencidos por los españoles. El baile depende de la localidad, del Santo y de la fiesta, y los indígenas las celebran con una intensidad en la que se mezclan las contradicciones religiosas más antagónicas, milagrosamente unidas por un ciego sentimiento de fe.

Todas estas manifestaciones dramáticas se remontan a la época en que los mayas y sus descendientes levantaron Tikal, Uaxactún, Zaculeu, Kaminal Juyú, Iximché y tantas y tantas ciudades-estados más, diseminadas no solamente en lo que hoy es Guatemala, sino también en México y en Honduras. Sus danzas eran de carácter religioso o guerrero o erótico. Todas se acompañaban musicalmente con ritmos arrancados a tambores de piel, trompetas de madera, flautas de caña, caparazones de tortuga, cuernos de animales y caracoles marinos. De la elemental imitación del movimiento de animales, atraparon luego el vuelo de los pájaros, el ritmo del agua de los ríos, el rumor de los vientos, el ondular de

las serpientes, la agonía del venado herido y el vuelo acrobático de los monos sobre los árboles. Más tarde, agregaron símbolos que representaban el misterio y poder de las fuerzas cósmicas y finalmente ellos mismos se integraron como personajes de los bailes y su voz recorría todas las gamas. De los más desgarrados lamentos a los conjuros mágicos, de los ruegos monosilábicos a la narración de historias completas. Los bailes actuales han heredado de ellos los ayunos, la abstinencia sexual, el silencio y la concentración en sí mismos que los preceden. También de ellos heredaron el uso de las máscaras y ciertos elementos de vestuario y utilería así como el tun y la chirimía. Pero sobre todo heredaron la dimensión abierta del espacio para expresarse. Los mayas, y más tarde los quichés, los cakchiqueles y los zutuhiles, y otras comunidades de menor relieve, celebraban sus ceremonias al aire libre, bajo la luz de la luna, a orillas de los ríos, alrededor del fuego sagrado o frente a los templos dedicados a sus dioses. En estas ceremonias participaban únicamente los varones escogidos entre los sacerdotes y los miembros de la nobleza. Pero también en determinadas épocas, tenían fiestas populares que celebraban con danzas eróticas acompañadas de cuernos y caracoles en las que hombres y mujeres bailaban entremezclados, embriagándose primero con bebidas fermentadas y entregándose después a los más desordenados placeres y orgías. Estas fueron, naturalmente, las primeras ceremonias que por inmorales fueron proscritas a la llegada de los españoles. Los conquistadores vieron en todas las manifestaciones culturales que encontraron en América, expresiones enloquecedoras del demonio, exaltaciones paganas alejadas de la verdad de Cristo y la Iglesia Católica, por lo que destruyeron, quemaron y borraron hasta donde alcanzó su poder, toda traza de espíritu pagano, todo signo del demonio, toda expresión del infierno. En parte para sojuzgar a los indios, en parte por su propio mundo medieval, ya que en aquellos tiempos, todo lo que no fuera expresión del espíritu cristiano era juzgado como manifestación de hechicería inspirado por el demonio para la perdición de las almas. ¡Cuántas manifestaciones extraordinarias de las culturas indígenas fueron destruidas por ese fanatismo religioso multiplicado por el terror que el mundo americano, desconocido y plagado de secretos y oscuros fantasmas, representaba para los conquistadores del siglo XVI! En su asombro ante lo desconocido, veían detrás de cada templo, una puerta hacia el infierno. Detrás de cada dios de piedra, los cuernos humeantes del demonio. Detrás de cada ceremonia al sol, el preámbulo de una caída mortal al fuego eterno. Y las ceremonias sagradas, los ritos, las tradiciones del indio en perpetuo matrimonio con el cosmos, dieron motivo a crueldades increíbles.

En su libro *Relación de las cosas de Yucatán*, que durante 300 años permaneció en los archivos de la Santa Inquisición, Diego de Landa relata que conoció cientos de manuscritos mayas, y cuanto sabía de su escritura y sus costumbres. Todos estos manuscritos fueron destruidos o quemados, pero milagrosamente se salvaron tres, que son los tres códices universalmente conocidos. Para todos los científicos americanistas, la lengua de los mayas estaba destinada a un enigma eterno, hasta que Yuri Knórosov logró, en época reciente, descifrar su contenido. Como un recurso sutil, más amable por menos sangriento, pero muy eficaz para lograr la total cristianización de aquellos pueblos, apareció el teatro inmediatamente después de la conquista. Se adaptaron las danzas locales,

sustrayéndolas de su espíritu pagano y se introdujeron expresiones dramáticas traídas de España y las impusieron al indígena con intención religiosa y política. El teatro catequizante fue un medio eficaz para esclavizar al vencido. Aparecen los bailes de moros y cristianos y los de la conquista, donde los indios se enfrentan a los españoles, son vencidos y solicitan entonces a los vencedores el bautismo cristiano. Las danzas sagradas pierden su contenido religioso original y pasan junto con los bailes del torito, del diablo, las loas y pastorelas a formar parte de las festividades en honor de la Virgen María o de los santos de la jerarquía católica. Precisamente el importado baile del torito se inicia con unos versos que bien podrían resumir el destino de las culturas indígenas con la conquista española. El bailarín le dice al toro:

Vení torito embustero
cachitos de media luna,
si me llegás a coger . . ay,
será mi mala fortuna. . .

Y el toro embiste y con una sangrienta cornada da por concluída la conquista del indio. Por algún tiempo se cree que éste ha perdido su imagen, que el hierro con el que le han marcado la frente o la mejilla, también se ha impuesto en su alma. Más no es así. Este indio introvertido, sumiso, enamorado (y horrorizado a veces) del paisaje, se las ingenia siempre para introducir elementos propios al nuevo orden que se le impone. Aparecen en los templos, vírgenes y santos rodeados de ángeles con rostro totalmente indígena; en los bailes impuestos surgen personajes que sólo ellos comprenden. En el lago de Atitlán, el Dios Maximón participa del calvario de Cristo en Semana Santa, y el sábado de gloria lleva de cantina en cantina a la Dolorosa, tratando de aliviar su dolor con grandes tragos de aguardiente hasta que los dos terminan bailando por las calles del pueblo y son finalmente llevados a la cárcel por alterar el orden público. En la iglesia de Chichicastenango, junto al sacerdote católico permanece el Chimán, brujo de la comunidad. Ambos reparten oraciones y consuelo y comparten las confesiones y limpia de corazón de los indígenas. Terminados los ritos en la iglesia, estos suben a un monte cercano donde el Chimán realiza ceremonias frente a un enorme Dios de Piedra, sin que en éstas participe el párroco de la iglesia.

Por centurias, el indio guatemalteco vivió subterráneamente los despojos de una cultura derrumbada. Al amparo de la noche, se entregaban a danzas y tradiciones que pasaban ignoradas para los vencedores. De aquellas danzas, sobrevive, averiado por el tiempo, el drama ballet del *Rabinal Achí*, que anualmente se representa el 25 de Julio en el pueblo de Rabinal, en el altiplano guatemalteco. Es la prueba fehaciente que las culturas precolombinas habían desarrollado manifestaciones dramáticas basadas en danzas que relataban con movimiento, música y palabras, historias elaboradas en forma teatral. El *Rabinal Achí* tiene un argumento sostenido profundamente dramático y uno de sus traductores del quiché al francés, el Dr. George Reynaud, profesor de la Sorbonne especializado en lenguas y religiones precolombinas, afirma que "es la única pieza del antiguo teatro amerindiano que haya llegado hasta nosotros sin que podamos descubrir en ella, sea en la forma, sea en el fondo, la más mínima

traza de una palabra, de una idea, de un hecho de origen europeo. La pieza pertenece por entero a los tiempos prehispánicos. . . .”

Su descubrimiento se debe a la curiosidad, investigaciones y persistencia del abate francés Pierre Brasseur de Bourbourg, quien en 1850 servía el curato de San Pablo Rabinal en Guatemala. Una tarde, paseando por una colina de los alrededores en compañía de un criado indígena, escuchó de sus labios la historia del baile. Era precisamente en esa colina donde el drama había sucedido, y era también ahí donde, a espaldas de las autoridades, los indígenas lo representaban año tras año. El abate vence la natural resistencia del criado, y logra ver representado el *Rabinal Achí*. Consigue además que uno de sus participantes, agradecido por haberle curado a una pariente enferma, le dicte el contenido íntegro de la obra que conocía de memoria por haberla representado durante muchos años como parte de su patrimonio familiar. El abate al presenciar el espectáculo, se rodea de sirvientes que tratan con la mejor buena voluntad de transcribir todos sus detalles al papel. Esquemas de los trajes, los movimientos de la danza, el ritmo musical y las máscaras quedaron en propiedad del Abate Brasseur quien tradujo el drama al francés y se lo llevó a París. Con el tiempo se han hecho varias versiones de esta obra, siendo la más importante la del Profesor Reynaud, traducida al español por Miguel Angel Asturias y Luis Cardoza y Aragón. El *Rabinal Achí* es un drama ballet dividido en cuatro actos. Sus personajes son Rabinal Achí, príncipe heredero del reino de Rabinal, Quiché Achí, príncipe heredero del reino Quiché, Job Toj, Rey de Rabinal, llamado también Padre de las cinco lluvias, Xokajau, su esposa, madre de las plumas de los verdes pajarillos, Tzam Gam Carchaj, princesa de Rabinal, dueña de la esmeralda brillante, U Chuch Raxon, esposa del príncipe de Rabinal, dueña de las preciosas gemas, un sirviente, una sirvienta, doce guerreros águilas, doce guerreros tigres, coros de guerreros, esclavos, músicos, bailarines y mujeres. El *Rabinal Achí*, a diferencia del teatro occidental, no es un drama acompañado de música y de bailes, sino un baile con estructura dramática donde los parlamentos se estructuran dentro de una técnica que sorprende por su unidad, desarrollo del conflicto y solución del mismo en términos intensamente dramáticos. La importancia de su contenido reside en la exaltación de los valores y virtudes morales del hombre: la dignidad, el valor, el patriotismo, la caballerosidad con la mujer y la fidelidad a la palabra empeñada. En el cuarto acto, después de ser derrotado por los guerreros de Rabinal, el príncipe Quiché Achí se despide de la vida con este monólogo donde la poesía cargada de fatalismo, va más allá de lo meramente indígena para convertirse en una actitud humana universal y permanente: “Valedme, oh, cielos, oh, tierra . . . puesto que es necesario que yo muera, que yo desaparezca bajo el cielo y ya no pueda convertirme en esa ardilla, en ese pájaro que muere sobre la rama del árbol o sobre el brote nuevo aparecido después de las primeras lluvias, venid águilas y tigres, fuerzas ajenas a mi vida, a cumplir vuestro oficio, vuestro deber, y que vuestros dientes y garras me maten al instante. Soy un hombre venido de mis valles y de mis montañas a cumplir mi destino. . . .”

Existen otras manifestaciones dramáticas de origen maya que lograron sobrevivir los azares de la conquista gracias a la clarividencia de misioneros

religiosos dominicos y franciscanos, mas la única que permanece sin mayores adulteraciones y sin haber perdido su carácter maya-quiché, es el *Rabinal Achí*. Este drama-ballet, así como las pastorelas, las loas, los bailes de moros y cristianos, el de la conquista, la serpiente, el venado, el torito, los tunes, los caporales, y otros constituyen el teatro popular guatemalteco.

Nuestra segunda corriente teatral, la mestiza, se manifiesta en los pequeños escenarios de la capital y ocasionalmente se extiende por las ciudades más importantes del interior. Bajo las luces de los reflectores, y con toda la maquinaria de escenografía, tramoya, efectos especiales, vestuario, maquillaje, actores, y técnicos, el panorama de esta corriente está dominado por las obras de varios dramaturgos contemporáneos en las que aparecen aves mitológicas de falos erectos, símbolos de corrupción y de muerte, seres angustiados, víctimas de la ignorancia y la miseria, que se destruyen al amparo de la noche, gitanos que cantan la buena fortuna y venden peroles en los caminos; hombres y mujeres arrastrados a una vida de frustraciones en un medio asfixiante; indios embrujados que se lamentan al son de tambores y chirimías; la figura de una mujer de negro que deambula por la Antigua Guatemala enloquecida de dolor por la muerte de su esposo, el conquistador de Guatemala; seres antropomorfos que inventan un nuevo sistema social para liberarse del miedo y la miseria; campesinos vestidos de Jesucristo, que suben un calvario de cartón con la cruz auestas, para ser crucificados por un pueblo fanático; payasos y personajes populares de los circos de feria que inventan comedias y cantos donde se burlan alegremente de todo el mundo; gallinas decapitadas en el transcurso de fábulas que evocan la sangre que se derrama por todos los rincones de América; hechiceros, la figura de una princesa maya junto a un árbol de calaveras, un tren cargado de fruta, de muerte y de amargura, religiosos que en la Audiencia de los Confines, defendieron a los indios de la explotación.

Este teatro que hoy se presenta en nuestros escenarios y que rompiendo fronteras geográficas e idiomáticas se da a conocer poco a poco en el mundo, es un teatro joven, producto de este siglo, y más concretamente producto de una Revolución que tuvo lugar en Guatemala en 1944 y que abrió un nuevo horizonte para el ejercicio de las expresiones humanísticas en el país. Resulta obvio analizar el hecho de que una estructura política de tipo dictatorial, que casi en forma permanente prevaleciera en Guatemala desde la época de la Colonia, tuvo como consecuencia inmediata el estrangulamiento, la asfixia de toda manifestación del espíritu.

Durante la Colonia, el mestizo no tuvo teatro. Todas las expresiones dramáticas en forma de bailes, como ya lo hemos visto, quedaron en manos de los indígenas. La incipiente clase mestiza, más preocupada en la construcción y asentamiento de sus estructuras políticas, económicas y sociales, enfocó casi con exclusividad todos sus esfuerzos en la afirmación de estos intereses. Aún en el aspecto educativo y cultural no pudieron permanecer ajenos a ellos ya que estas actividades se orientaron únicamente para beneficio de un grupo minoritario. Por otra parte, no debemos olvidar que el teatro como medio de esparcimiento y diversión, era considerado un espectáculo inmoral y quienes lo practicaban eran señalados por la sociedad como representantes de toda clase de vicios. Cuando

ya la Colonia se había asentado, muy de cuando en cuando las familias pudientes se entretenían representando en sus salones, comedias y dramas traídos de España y seleccionados entre los que más se apegaban al espíritu moralizante de la época. Pero, a diferencia de la Corte, donde ya brillaban con rango de caballeros Calderón de la Barca y Lope de Vega, en Guatemala nunca se organizaron compañías teatrales ni se popularizaron las obras del teatro español del Siglo de Oro. Ya dentro del período de la Independencia, después de muchos y muy dificultosos trámites, se logró el permiso del Presidente Carrera para la construcción de un teatro, el Colón, donde muchas generaciones vieron desfilar espectáculos de ópera, zarzuela y teatro, presentados por compañías españolas en gira por América. Surgen entonces, de vez en cuando, escritores nacionales que incursionan esporádicamente por el género dramático y logran ver sus obras representadas en veladas benéficas; pero ninguna de estas expresiones dramáticas puede ser tomada en cuenta como teatro guatemalteco ya que en su forma y en su contenido, imitan las obras traídas de España. Una excepción es *La penitenciaría* de Ismael Cerna, escritor de finales del siglo pasado, que a pesar de su corte romántico, a veces bastante cursi, y sin grandes valores dramáticos, es un interesante documento de un poeta que a través del teatro se revela contra un presidente, pintando imágenes de la realidad nacional. Muchos son los factores que determinaron el poco cultivo que el teatro tuvo en nuestra cultura mestiza. Por un lado las estructuras políticas y sociales, por otro, los escritores, influenciados por las corrientes literarias de moda, orientaron su creación a las formas poéticas, a la novela, el cuento o el ensayo. El teatro necesita para su realización, no sólo de la obra escrita, sino también de un equipo de intérpretes y técnicos, de un público que asista a su representación y de grandes gastos de montaje. El Teatro Colón, que tantas noches de gala había vivido desde finales del siglo pasado hasta principios del presente, fue destruido por el terremoto que asoló la ciudad de Guatemala en 1918. Más tarde, unos cuantos entusiastas organizaron grupos de aficionados que representaban comedias en locales adaptados para el efecto, pero la vida de las obras era efímera. Los espectáculos eran generalmente pobres en calidad y el reducido público que asistía a ellos no cubría los gastos que demanda un movimiento teatral sostenido. Los escritores encontraban pocos o ningún aliciente para dedicar su esfuerzo a una empresa que siempre ha requerido de variados y complejos mecanismos para su realización. No obstante por los años 20, al extinguirse una de las más amargas dictaduras de las que ha sido víctima el pueblo de Guatemala, surgió un breve período que fue propicio a las expresiones artísticas en el país. Renace el entusiasmo por el teatro y se crea un grupo de aficionados que representa con cierta regularidad divertidas comedias de sabor local escritas por Alberto de la Riva. En ellas el autor hace una crítica amable de las costumbres guatemaltecas. Y María Luisa Aragón con su sainete *Un loteriazco en plena crisis* obtiene un éxito sin precedentes haciendo reír a un pueblo nuevamente maniatado por la dictadura. Pero no es sino a finales de los años 30 cuando aparece un dramaturgo que abiertamente señala con un teatro de factura costumbrista los verdaderos problemas de la realidad social del mestizo. Su nombre, Manuel Galich. Surge también el poeta Carlos Girón Cerna, quien recoge la temática de nuestros mitos indígenas presentando leyendas del *Popol Vuh* sin modificar su estructura, sin interpretar en

términos actuales el espíritu que las anima. No por ello su teatro carece de mérito y el valor de su esfuerzo ha sido ampliamente reconocido al elevarse con éxito sus obras a escena. Miguel Marsicovetere y Durán, es otro autor que bajo la influencia de Pirandello escribe teatro por esos años, teatro que desafortunadamente no refleja el drama del mestizo guatemalteco.

Con la Revolución de 1944, Guatemala entra en una nueva etapa que abre posibilidades a todas las manifestaciones estéticas. Se crea la Dirección General de Bellas Artes, La Universidad Popular, la Facultad de Humanidades, el Instituto Indigenista y otros centros de investigación y estudio. De 25 años a esta parte, los escritores, artistas de la plástica, la danza y la música, han orientado sus creaciones en una búsqueda de lo auténtico nacional. Dentro de este movimiento también el teatro ha encontrado un ambiente propicio para su desarrollo y evolución. A partir de entonces las manifestaciones teatrales son subvencionadas por el Estado, por la Universidad y por otros centros de divulgación cultural. Se fundan escuelas de arte dramático, se crean festivales de arte y de cultura, se organizan concursos, y se construye actualmente un nuevo teatro nacional sobre una colina donde antes se levantaba un castillo, dentro del perímetro de la ciudad.

En el campo literario, nuestro movimiento teatral se ha enriquecido con obras de Miguel Angel Asturias, de Carlos Solórzano, y con una nueva generación de dramaturgos que a partir de 1959 incorpora nuestro teatro al movimiento espiritual latinoamericano en búsqueda de sus orígenes autóctonos. Las nuevas manifestaciones dramáticas guatemaltecas se nutren cada vez más de un contenido de imágenes y esencias que gravitan en la profundidad del espíritu del mestizo guatemalteco.

Miguel Angel Asturias en *Soluna*, juega con elementos mágicos y mezcla las imágenes del sol y de la luna con las creencias indígenas de la transmutación de espíritus entre hombres y animales y las amasa con predicciones del futuro por medio del juego de las cartas y la buenaventura que pregonan los gitanos que van por los caminos de su obra:

Buena la buena ventura,
mientras dura, mientras dura,

cantan los gitanos, mientras las indígenas ante la inminencia del eclipse, ruegan al son de tambores y chirimías:

Luna, luna, comé tu tuna,
comé tu tuna,
y echá las cascaras en la laguna. . . .

y los indios, entregados a una danza religiosa, imploran al sol:

Ay, mi sol, mi sol,
chupá tu coyol, chupá tu coyol,
y tirá las pepitas en el perol. . . .

y los Chimanes presagian calamidades y los nahuales entran y salen por las habitaciones de los personajes y el Chimán para evitar los males que se ciernen sobre ellos usa el poder de sus máscaras sagradas para romper el tiempo y convertir los años en minutos y los minutos en confeti.

Manuel Galich orienta su teatro a los temas políticos, y nos da obras como *El tren amarillo*, *La mugre*, *El pescado indigesto* y últimamente el *Pascual Abaj*, en las que intenta nuevas formas dramáticas de carácter épico. Sus obras son presentadas anualmente en los Festivales de Teatro Guatemalteco y son recibidas a teatro lleno en el Teatro de la Universidad Popular.

Carlos Solórzano, autor radicado en México desde hace muchos años, ha escrito varias obras de corte existencialista influenciado por Sartre y Camus donde plantea la angustia del hombre por la validez del dogma religioso. En su obra en un acto, *El crucificado*, nos muestra a un campesino quien según la tradición que aún perdura en muchos de nuestros pueblos, interpreta a Jesucristo en la Pasión que se representa para los días de Semana Santa y que termina siendo crucificado de verdad por el fanatismo del pueblo. En su obra más importante, *Doña Beatriz, la sin ventura*, presenta el drama de la conquista y la fusión de las dos razas, a través de la vida y muerte de Doña Beatriz, quien a la muerte del conquistador, manda pintar toda la ciudad de negro en señal de duelo, se autonombra gobernadora y firma sus órdenes agregando a su nombre el apelativo de "la sin ventura." Muere doña Beatriz víctima de los terremotos e inundaciones, permitiendo que se salve únicamente doña Leonor, la hija que su esposo engendrara con una princesa india. Solórzano en esta figura representa al nuevo mestizo que logra sobrevivir los cataclismos naturales y los conflictos humanos de la época.

Ligia Bernal pertenece a la nueva generación de dramaturgos y su última obra *Su majestad el miedo*, es una fábula llena de humor y fantasía, donde una sociedad de animales humanizados busca un nuevo sistema social para liberarse del miedo y el hambre, pero por su falta de previsión sólo consiguen al final multiplicar sus problemas. Manuel José Arce hijo, ha escrito y presentado obras en un acto desde 1959, orientándose por la línea del absurdo. En su última obra, *Delito, proceso y ejecución de una gallina*, presenta por medio de una amarga y sangrienta fábula, la convulsionada vida política del país. Matilde Montoya se dedica a reconstruir los textos de los bailes populares, deteriorados, viciados, con alarmanes síntomas de decadencia y olvido, rescatándolos para las generaciones futuras. En mi teatro yo he reinterpretado ciertas figuras mitológicas del *Popol Vuh*, convirtiendo en *La calle del sexo verde*, la figura mitológica del Buho, en un personaje vivo que observa y aplaude la corrupción que florece a la sombra de la miseria y de la ignorancia, mientras los personajes por falta de recursos, se estrellan unos contra los otros sin poder remediarlo. En *El corazón del espantapájaros*, mis payasos representan alegremente una amarga comedia donde el amor es aplastado por la violencia, sazonzando las situaciones con cantos populares de protesta recogidos de la tradicional huelga bufa de los estudiantes universitarios guatemaltecos. Yo busco interpretar con mi teatro esa realidad mágica que se vive en Guatemala. Dentro del movimiento propiamente teatral, un grupo de directores y actores presenta todos los años festivales de teatro guatemalteco dando a conocer a un público cada vez más numeroso a todos los dramaturgos guatemaltecos.

Nuestro teatro mestizo es actualmente una expresión de protesta, de denuncia social que refleja el drama de un pueblo que se rebela. Pueblo que ha sido víctima y victimario, hechor y consentidor, mártir y verdugo de su propio

destino. Y nuestro teatro popular, lleno de reminiscencias, de misterios, de tradiciones y extraño fervor religioso es la raíz, la cantera, el manantial donde los dramaturgos debemos recoger y reinterpretar nuestros mitos, fusionándolos con la realidad actual para definir las verdaderas líneas de nuestra identidad como pueblo que se levanta en la búsqueda de sus propias soluciones, en un anhelo vehemente de libertad, de autenticidad, y de consolidación de su ser, conciliando su drama conmovedor con el orgullo y la dignidad de su raza.

Murió Carlos Marichal en Puerto Rico

Con la muerte de Carlos Marichal en diciembre de 1969 el teatro de Puerto Rico y, por ende, el teatro hispanoamericano ha perdido uno de los genios artísticos de este siglo. Marichal nació en las Islas Canarias en 1923 pero la Guerra Civil Española le obligó a cambiar su residencia a Francia y luego a Bélgica. En 1939 otra guerra lo convirtió en desterrado y se trasladó a México donde encontró ubicación profesional en el Palacio de Bellas Artes. Fue allí donde empezó a perfeccionar sus labores de escenografía. En 1950 el destino le llevó a Puerto Rico donde trabajaba con el Teatro Universitario. Sus éxitos en la escenografía incluyen los trabajos para *Los soles truncos* (Rene Marqués), *Ondina* (Carmen Natalia), *Veji-gantes* (Francisco Arriví) y *La feria* (Manuel M. Ballester), para nombrar solamente las obras puertorriqueñas. Pero el arte inquieto de Marichal no se conformó con la escenografía. Contribuyó a la vida artística con sus dotes de dibujante, grabador, ilustrador y diseñador de libros. El teatro era su vida y sus múltiples talentos encontraron expresión en los bocetos, los diseños, las ilustraciones y los carteles, especialmente los anuncios de los Festivales de Teatro Puertorriqueño. Las obras artísticas que dejó exigen nuestro respeto y lamentamos que su muerte prematura haya dejado incompletos sus labores.

James H. Ward
Texas A & M