

## **Panorama del teatro guatemalteco de los noventa**

### **Lucrecia Méndez de Penedo**

#### **Entre la guerra y la paz**

Abarcar un decenio de teatro guatemalteco implica adoptar una perspectiva que tome en cuenta los factores contextuales donde se produjeron los fenómenos de textos y/o representaciones, tanto en su emisión, producción como en su recepción. Resulta imposible, dada la extensión de este trabajo, incluir exhaustivamente todos estos elementos, por lo que hemos optado por registrar algunos de los datos más importantes y significativos – necesariamente dejando fuera gente y realizaciones valiosas – tratando de interpretarlos para poder realizar una lectura que explique y valorice críticamente la actividad teatral durante esta década. Nuestra investigación se detendrá a la capital del país, que cuenta con un público predominantemente ladino y de capas medias, donde la actividad teatral está centralizada y se marcan los cánones del discurso y de la práctica teatral, aunque eventualmente podamos hacer algunas referencias a lo que se desarrolla en el interior del país.

Del teatro infantil y del tradicional popular haremos algunas menciones, ya que constituyen prácticas que han tenido una mayor coherencia y continuidad de línea si se compara con el teatro para adultos o el “culto.” Consideramos que el primero resulta fundamental por constituir el primer acercamiento del niño al arte escénico en un momento en que el teatro debe competir con la televisión y otros medios, que como *internet*, bombardean de imágenes la vida cotidiana. Asimismo, inicia al niño en una práctica de recepción artística que lo convertiría en futuro público con algunos marcos de referencia del discurso teatral y escénico. Por otro lado, Guatemala posee una riquísima tradición de teatro popular mestizo que todavía se conserva (bailes-drama, loas, convites), que no es posible reseñar aquí. Este tipo de representaciones se presentan en todo el territorio de acuerdo con un rígido calendario festivo y están dirigidas a grandes estratos de la población, en gran porcentaje, analfabetos, para quienes constituye el único acercamiento a un espectáculo. Algunas de estas representaciones han sufrido cambios y han refuncionalizado su significado.

En la década de los noventa Guatemala todavía se encuentra sumergida en la parte final de una guerra civil no declarada, que duró aproximadamente 36 años (1962-1996) entre guerrilla y gobierno. El conflicto armado finaliza oficialmente en diciembre de 1996 con la firma de los Tratados de Paz, aunque las causas estructurales que ocasionaron la sublevación, sobre todo las económicas, no se han solucionado adecuadamente hasta la fecha. La brutal represión política de los gobiernos militares de las décadas anteriores va cediendo espacio a proyectos de fachada democrática, requisito indispensable de la comunidad internacional para otorgar ayudas, mediante los gobiernos civiles, que deben hacer cuentas también con el desastre económico de la “década perdida” de los ochenta, retrasando así la inserción del país en el modelo de globalización neoliberal y tecnológica. Por otro lado, factores internos como la creciente delincuencia común, la intensificación del tráfico de drogas, la corrupción administrativa y el desempleo, entre otros, determinan que la población rechace los proyectos políticos de los partidos tradicionales, y se empiece a forjar una posmodernidad peculiar, fluctuante entre el subdesarrollo y la alta tecnología, que podría calificarse como “multitemporal,” pues conviven tiempos casi arcaicos con los de la aldea global. Las utopías y los partidos tradicionales pierden credibilidad, y en cambio, surgen grupos que representan a minorías: feministas, derechos humanos, viudas de guerra, ecologistas, homosexuales, etc.

Por otro lado, durante esta década, cobra vigencia el debate étnico, ya que Guatemala es una sociedad pluriétnica y multilingüe. Las efemérides del 92 y el otorgamiento del Premio Nobel en ese mismo año a una mujer indígena, Rigoberta Menchú, pone en primera línea una controversia que la sociedad guatemalteca había postergado. El creciente protagonismo de los mayas en la vida social empieza a ser un hecho, aunque la vasta mayoría todavía no tiene acceso directo a las negociaciones identitarias, lo que retrasa su consolidación como sujeto histórico. La ruptura del aislamiento internacional fue una política fundamental para el gobierno demócrata-cristiano de Vinicio Cerezo, que finaliza su período a inicios de 1990. En 1993, su sucesor, el fundamentalista y conservador Jorge Serrano, pretende fallidamente dar un autogolpe, pero es relevado para terminar el período por la designación del entonces Procurador de los Derechos Humanos, Ramiro De León Carpio, quien entregará el poder a un civil neoliberal, Álvaro Arzú, en 1996. Será la administración de éste último quien firme la paz, y la que dará paso al gobierno populista de Alfonso Portillo a inicios del 2001

A mediados de los ochenta, la administración democristiana crea el Ministerio de Cultura y Deportes, entidad que traza los lineamientos de políticas culturales basadas en un criterio antropológico, y con tendencias democratizantes, descentralizadoras e incluyentes, como parte de una estrategia de apertura e imagen

que internacionalmente intenta dar credibilidad al país. Resulta innegable que partir de este gobierno, se abren los espacios para la expresión de opiniones y la actividad artística de alguna manera reanuda un proceso, no extinguido, pero sí disminuido por una censura indirecta y por la autocensura.

### **Perfil. Tendencias, discursos y prácticas teatrales, personalidades, grupos, festivales**

Durante la década de los setenta, el teatro guatemalteco había alcanzado un alto nivel experimental en cuanto a textos y representaciones escénicas, a pesar de la represión. Se hizo mucho teatro político o comprometido, tanto de autores guatemaltecos como extranjeros, y fue frecuente tanto la creación como la dirección colectiva. Aunque algunas de estas obras eran panfletarias, hubo otras sumamente novedosas como texto y realización escénica. Además, había público y crítica seria y sistemática. Al principio, dado que ya el público era sobre todo capitalino y proveniente de los sectores medios, y aunque las piezas frecuentemente tuvieran una intención de denuncia, los gobiernos militares se percataron de la reducida incisividad propagandística del teatro por lo que las autoridades de turno se dedicaron a perseguir casi exclusivamente a los intelectuales y artistas militantes. Esto no significa que hacer teatro entonces implicara no correr eventuales riesgos, ya que a partir de mediados de esa década, el proceso de desarrollo teatral empieza a ser obstruido, lo que se intensifica durante la década de los ochenta. Varias gentes de teatro sufrieron muerte y persecución (ver Carrillo).

Para sobrevivir a esta crisis, quienes se ocupan de teatro desde entonces optan por cambiar registro, tendencia que seguirá proyectándose también durante toda la década de los noventa, a pesar de una mayor distensión política. Predomina entonces el registro cómico con la representación de un tipo de obras inofensivas ideológicamente, y no siempre montadas con óptima calidad. Así, paulatinamente se fue cayendo en la mediocridad, la evasión y la autocensura. Las piezas de compromiso y la audacia experimental eran cosa del pasado, lo mismo que una cierta mística teatral, pues toda la gente que participaba en estos tipos de representación se fue percatando que el teatro podía ser una empresa lucrativa, ya que el público deseaba evadir de la realidad. En el caso de las piezas que trataban del acontecer político, bastaba a los espectadores hacer una catarsis colectiva mediante la mediación escénica, sin buscar la excelencia escénica, pues era un público atemorizado y sin mayor preparación. Este tipo de obras sustituyó las de discurso contestatario y por su inmediatez y facilidad de comprensión, así como por la ausencia de riesgo tanto

para quienes se encargaban de la representación como para el auditorio, y gozaron desde el principio de excelente acogida.

Se escriben obras de ocasión según sea la situación política basándose en el chiste chocarrero; las compañías se improvisan; las piezas se presentan indiscriminadamente en salas de teatro, restaurantes y bares. Un nuevo público inexperto, compuesto transversalmente por sujetos poco ilustrados y/o sin conocimiento de la propia tradición, aparece conformado por elementos heterogéneos como algunos provenientes de sectores de alta burguesía o de las capas medias emergentes, muy norteamericanizados e indiferentes al hecho artístico (de todo tipo), cuyos referentes culturales son a lo sumo los del cable norteamericano y mexicano. Este nuevo público experimenta de esta forma la ilusión y consiguiente prestigio de “ir al teatro.” Así, el género cómico ha prevalecido en todas sus variantes: la alta comedia, el teatro costumbrista, la comedia de enredos, la comedia rosa, la sátira política. Asimismo, se dio un auge de piezas teatrales y/o musicales que se exhibían con gran éxito en las grandes capitales, creándose así una falsa imagen de cosmopolitismo teatral en las salas guatemaltecas.

Conforme avanzaba la firma de la paz, fue fluyendo la ayuda internacional, sobre todo a través de las Organizaciones No Gubernamentales (ONG), que también han ayudado, y en cierta medida, condicionado, la actividad artística. Gozan de preferencia para este tipo de ayudas, y en el caso específico del teatro, el tipo de representación que de alguna manera se inscriba dentro de la cultura de la paz, como opuesta a la cultura de la violencia; es decir, que conlleve alguna finalidad didáctica o que se refiera a algún tema sensible para la sociedad guatemalteca, como el de la identidad de las etnias indígenas. No siempre los resultados han sido excelentes. Como ejemplo representativo de los más afortunados de este tipo de práctica teatral podemos señalar una obra que se inserta dentro de la línea del teatro antropológico, *El libro del tiempo*, presentada en 1999 en el V Festival Internacional de Cultura Paiz, basada en algunos fragmentos del libro sagrado de los mayas, *Popol-Vuh*, coproducción franco-guatemalteca, con la compañía Frederic Servant, dirigida por Roman Pompidou y Mario González. (González, actor de teatro y cine guatemalteco residente en Francia, formó parte por muchos años del Théâtre du Soleil de Arianne Moutchkine y durante esta década impartió alrededor de tres o cuatro talleres en Guatemala).

Otro factor determinante en el descenso cualitativo de la actividad teatral capitalina ha sido que la ciudad ha crecido y con ello, ha habido un abandono y consecuente deterioro urbano del centro histórico. Además de la distancia, hay que considerar que se ha convertido en un lugar poco seguro por los robos, la falta de estacionamientos cuidados y un buen servicio de autobús nocturno. De allí, que el

público no decida correr riesgos y prefiera o ir a las obras que se exhiben en otras zonas o simplemente no ir; asistir al cine o quedarse en casa viendo televisión, y ya mucha población cuenta con servicio de cable. También hay que tomar en cuenta el factor económico: gran parte de la población se ha empobrecido y el desempleo es alto. El teatro, así, se convierte en algo suntuario para el presupuesto de muchos antiguos espectadores y para quienes no tenían el hábito, no representa un gasto esencial. De esta forma, los espectáculos que se montan en el centro histórico u ocasionalmente en áreas marginales y espacios públicos son los únicos accesibles para quienes carecen de medios económicos y de transporte.

La mayoría de salas situadas en la zona central, una de las cuales, el teatro de cámara GADEM, fue demolida en 1996 para hacer un estacionamiento, se encuentran en pésimo estado y o ya no funcionan, como el Teatro Abril y Teatro Aramis, o funcionan esporádicamente. El antiguo Ateneo Metropolitano, conocido después como Teatro Municipal Los Comediantes, auspiciado por Municipalidad de Guatemala, dirigido por Víctor Hugo Cruz y luego con el nombre de Teatro Metropolitano, dirigido por Jorge Hernández Vielman, se encuentra sin funcionar, a la espera de fuentes de financiamiento. La Municipalidad optó edificar un nuevo teatro encomendado al maestro Efraín Recinos, pero la ubicación es tan mala, que hasta la fecha no ha funcionado. La Sala Manuel Galich, de la Universidad Popular (UP) funciona irregularmente. La del Conservatorio Nacional de Música también con el auditorio deteriorado, ya no se utiliza para representaciones teatrales. Como sala de gran capacidad, el más importante es el Gran Teatro que forma parte del complejo Centro Cultural de Guatemala Miguel Ángel Asturias, espacio que se utiliza para espectáculos teatrales, conciertos de rock y actos oficiales. Existen actualmente sólo tres teatros de cámara: el Teatro de Cámara” del complejo apenas mencionado, con cartelera constante y heterogénea, y otros dos privados y localizados lejos del centro histórico. Son ellos, La cúpula, que se encuentra muy deteriorada, y la sala del Instituto Guatemalteco Americano (IGA), en muy buenas condiciones, con un programa. nual, Lo mejor de dos culturas, que comprende representaciones todos los fines de semana de febrero a noviembre, y donde los proyectos de representación sometidos deben pasar un proceso de selección. Otras salas fuera del centro histórico son Teatro Las Américas y Teatro España.

La ciudad se ha explayado y a falta de salas de teatro, se usan algunas salas de cine, o bien se crean espacios alternativos. No obstante la inseguridad y la distancia que el centro histórico representa, existe una tendencia a revalorizarlo por medio de este tipo de espacios o bien por festivales de teatro, como se verá mas adelante. Algunos de estos espacios (algunos han desaparecido) son La bodeguita, Qui Dam, La Casa Bizarra, El comal, Café Cronopios, en gran parte fruto de iniciativas

privadas de jóvenes sumergidos de lleno en la particular posmodernidad guatemalteca, donde es posible asistir a representaciones híbridas que muestran interés experimental, como los varios *performances*. Abundan en la ciudad los cafés-teatro o restaurantes-teatro, ya que algunos viejos establecimientos se han percatado del nuevo mercado que tiene una cierta línea de teatro entre comedia rosa y gruesa, y donde se presentan todas las semanas obras de corte comercial, para dar la ilusión de ir al teatro mientras se come, bebe y conversa, entre ellos: Café-teatro La escudilla del tecolote, Café-teatro Los cebollines, Café-teatro La Barraca de don Pepe.

En Antigua Guatemala, se abre El sitio, adscrito a galería de arte homónima, donde se presentó en 1995 *La importancia de llamarse Ernesto* de Oscar Wilde en inglés. (Hay que recordar que Antigua es una ciudad turística, situada a 45 minutos de la capital, por lo que existe un potencial público extranjero). La tendencia predominante, como ya se ha señalado, fue la de la línea cómica, dentro de ésta lo más original resultó el híbrido entre diversas medidas de teatro “huelguero,” costumbrismo y actualidad política. Las condiciones mismas fueron determinando el surgimiento de obras, entre las cuales mencionamos las de Douglas González, *Viva Ubico* (1995), *Las alegres elecciones* (1995), *La Epopeya de las Indias Occidentales* (1992) escrita en colaboración con Jorge Ramírez; de Guillermo Ramírez Valenzuela, *El general no tiene quien le inscriba*; *La calle donde tu bebes* de Jorge Godínez; *Cretina*, de Guillermo Ramírez y Mónica Sarmientos, donde la actriz cómica Sarmientos realiza una parodia del *talk-show*, *Cristina*, que goza de alta audiencia televisiva en toda América Latina.

Un fenómeno que se ha convertido en casi una tradición es la puesta en escena cíclica de la comedia *El benemérito pueblo de Villa Buena* de Víctor Hugo Cruz, cada vez que hay elecciones, pues aunque está ambientada en el lejano oeste, y con incorporación de cantos, danzas y música, su estructura requiere la alusión al proceso electoral que esté en curso. Se presentó a inicios de la década del noventa bajo la dirección de Salomón Gómez, y a finales, con la de Manuel Lisandro Chávez.

Teatro clásico y contemporáneo se montó poco, con frecuencia por compañías extranjeras durante festivales. Subieron a escenas obras de Shakespeare, Artaud, García Lorca, Gala. Dentro de las que montaron grupos guatemaltecos hay que destacar, entre otras, *El Doctor Jekyll y Mr. Hyde* de Wilde (1998), con el auspicio de Teatro sin fronteras una agrupación auspiciada por la Embajada de Francia, con la participación de Mario González; *Esperando a Godot* de Beckett, (1995), por Víctor Barillas, dentro del “Programa de creadores jóvenes” promovido por Luiz Tuchán; y del grupo Rayuela, *María Estuardo* de Dacia Maraini, (1998), dirigida por Julio Miranda y *Tengamos el sexo en paz* de Dario Fo, (1999), dirigida por una mujer, Mercedes Fuentes.

En cuanto al teatro infantil se delinear dos tendencias. Una que se caracteriza por “disneylandización” de las obras: apenas aparece una película de los estudios Disney, aparece en escena una versión que trata de imitarla. Así, los escenarios se ven poblados de Anastasias, Sirenitas, Pinochos, y Blanca Nieves, aproximativas a las cinematográficas que, con el refuerzo del cine y la televisión, tienen asegurado el público infantil. Sin embargo, existe otra tendencia sumamente importante que es la que busca crear textos y puestas en escena originales, que desarrollen el interés y la participación del niño con lenguajes accesibles a su edad. Una figura clave es Ricardo Martínez, que ha publicado *Teatro para niños. 5 obras de Ricardo Martínez* (1997), y puesto en escena sistemáticamente sus obras, con el Grupo Diez Junior, agrupación derivada del Grupo Diez, uno de los conjuntos teatrales de mayor trayectoria en el país. Martínez propone un discurso teatral que persigue evadir estereotipos y modelos tradicionales y ajenos, tomando muy en cuenta los intereses y la personalidad infantil, ya que “este tipo de teatro tiene la obligación de adaptarse al niño y no el niño a éste” (Tesis, 23). Martínez rechaza las adaptaciones de cuentos clásicos o las versiones libres del cine de los estudios Disney que ignoran el teatro infantil de autores guatemaltecos, entre otras cosas porque el niño no tiene la oportunidad de:

acercarse a piezas con aleccionadores contenidos acordes con la realidad guatemalteca, y que motivan al niño a la búsqueda de una respuesta a los problemas que su vida diaria les plantea (desintegración familiar, hambre, drogadicción, violencia, etc.). A diferencia de los cuentos clásicos, por ejemplo, en los que el niño espera que un hada o un príncipe azul venga a resolverle sus problemas. (Tesis, 141)

Los adolescentes siguen asistiendo a las temporadas de teatro para estudiantes de enseñanza media donde generalmente se ponen en escena obras de lectura obligatoria, sean textos de teatro o versiones escénicas de textos narrativos que frecuentemente resultan obras lejanas al interés del joven contemporáneo. Este teatro tiene asegurada la presencia, pero no siempre el montaje es de alta calidad, por lo que los jóvenes difícilmente convierten en futuros espectadores.

Una tendencia que se intensificó fue la del teatro de intención pedagógica para causas específicas y que tomó el lugar que en el pasado ocupó el teatro de denuncia que tenía como base megaproyectos ideológicos. Así, aparecen grupos que se valen de la dramatización para explicar sus planteamientos. Hay grupos de mujeres presas, de ecologistas, de lucha contra las drogas, de prevención sanitaria. Un espacio idóneo lo ha constituido la presentación al aire libre para llegar a más público, sobre todo en el centro histórico, donde se ha representado como teatro callejero.

Un tema que ha aparecido con una cierta frecuencia en las tablas es el erótico y el que trata asuntos como la bisexualidad, como la obra *Dios no se desmaya, la trampa moral*, por la compañía Epidauro 2000, dirigida por Augusto César Chupina en 1995. Otra obra, que abiertamente toca el tema del homosexualismo, en cuanto grupo marginado, con actores de primer orden como Xavier Pacheco, Joam Solo y Guillermo Monsanto – que ya había subido a escena en la década pasada – fue *Los chicos de la banda* de Mart Crowley en 1998. Esta adaptación de Ricardo Martínez, quien la dirigió, apareció con el nombre de *Los de aquella banda*; fue realizada por el Grupo Diez Teen – desmembración del Grupo Diez y Diez Junior – en el IGA, con un preestreno de beneficencia para las víctimas de SIDA. Las críticas fueron más a la temática de la pieza que al montaje mismo, lo cual resulta revelador del nivel todavía conservador del medio. En una entrevista Martínez declaraba que: “estamos preocupados por la situación actual del teatro en Guatemala y queremos cambiar y decirle al público que se dé cuenta que el teatro es un hecho estético, que no sólo es un momento para reírse o para evadir la realidad. Nosotros estamos dispuestos a confrontar al público, a ponerlo a pensar. Por eso el montaje de obras como ésta de *Los de aquella banda*” (Hernández)

Un fenómeno sumamente interesante y novedoso ha sido el de las formas híbridas, como el *performance* que utiliza la expresión corporal y a veces la voz en lo que se refiere a los códigos teatrales, y se exhibe tanto en galerías de arte como en espacios alternativos. Usualmente ha sido realizado por jóvenes, algunos de ellos escritores de lo que se empieza a conocer como Generación X, que reúne a aquéllos que viven la posmodernidad, la transnacionalización y la imagen como parte de su cotidianidad urbana. Son fuertemente contestatarios, irreverentes y rechazan cualquier tipo de utopía. Su discurso es provocativo y anticatólico. Entre ellos destacan Francisco Auyón, Javier del Cid, Simón Pedroza, Javier Payeras, María Adela Díaz y, sobre todo, Regina José Galindo, con varias *performances* que han roto con la norma, pues en algunas se ha presentado completamente desnuda, aunque ya habían precedentes de algunos desnudos en décadas anteriores. En 1999 presentó una de las más sorprendentes, *Voy a gritarlo al viento*. Colgada del arco del edificio del Correo Nacional, luciendo alas de ángel, leía poemas ayudada por un micrófono, los que después hacía caer sobre los sorprendidos transeúntes.

Durante esta década aparecen algunos autores interesantes, como Rubén Nájera, con un tipo de discurso teatral sumamente reflexivo y con claras referencias al teatro clásico y culto, como puede apreciarse en sus dos volúmenes publicados, *WoO* (1996). Entre ellas, aparece *Sacra conversación*, una pieza construida con estampas teatrales que trata el tema feminista en la figura de la poeta colonial guatemalteca Sor Juana de Maldonado. En el volumen *Piezas nocturnas. Para ecos*



y *sombras* (1998) (ver Hernández, 6) aparece la obra *El verdugo*, que fue traducida y publicada en francés (ver AA.VV). Asimismo, incluye un prólogo, del cual existe una versión electrónica, que constituye una especie de poética teatral donde reivindica la importancia del texto literario para el teatro, sin menospreciar el valor de la imagen, pero considera que “la simple acción física y gestual es insuficiente” (Nájera). Refiriéndose específicamente a las prácticas teatrales locales, afirma: “Cuando esa matriz se reproduce en un país que, como Guatemala, ha mantenido un profundo silencio intelectual en sus escenarios, la consecuencia es la esterilización. Así, la miseria del teatro guatemalteco es su pobreza textual” (Nájera).

Fran Lepe, que actualmente dirige la Compañía de Teatro Fran Lepe, ha hecho un importante aporte experimental y un tipo de discurso intermedio entre el popular y el intelectual, sobre todo en la provincia, y específicamente en Quetzaltenango. Se inició en los setenta dentro de la corriente comprometida, pero en la década del noventa empezó a incursionar con sus propios textos que abordaban directamente la problemática de la guerra, con una visión pacifista. Llevó su obra *Enanos* al Festival Cervantino en Guanajuato, México, en 1993, y *Las mujeres de la guerra*, creación colectiva, a una exitosa gira por Europa en la segunda mitad de los noventa. En esa ocasión, dirigió en Francia a la compañía Comme la Lune, con la que montó su espectáculo *Happy Birthday Monsieur Colón*.

Todos estos autores, entre los que se cuenta Ricardo Martínez anteriormente mencionado, han gozado de reconocimientos, premios y han publicado y visto puestas en escena sus obras. Continúan escribiendo autores ya reconocidos como Manuel Corleto con *La profecía* (1990), editado también como libro, quien en 1996 además formula su teoría del “teatro continuo” (ver Corleto), parcialmente reminiscente de algunas técnicas del Théâtre du Soleil de Mouchkine. Consiste en la colocación de varios escenarios en distintos planos y al aire libre, cada uno para un acto de la pieza, donde en continuación se repite el acto correspondiente, de tal forma que el espectador puede ir movilizándose progresiva o regresivamente. Por su carácter sobrio en cuanto a requerimientos materiales, y su colocación en áreas seguras, Corleto sostiene su validez en un medio como el actual y, sobre todo, idóneo para el teatro juvenil. Mario Monteforte Toledo publica *El santo de fuego*, *Los gringos* (1994), *El escondido* (1994), y algunas de ellas suben a escena con peculiares escenografías del Maestro Efraín Recinos, autor del diseño del Teatro Nacional. María Eugenia Gallardo publica y escenifica en 1999 *Las cuatro grandes*, y se inserta en el escaso teatro escrito por mujeres con una obra que cuestiona la posición subalterna de la mujer indígena y su conflictiva colocación en el sistema. Otros autores son Rudy Mejía con algunas obras de teatro para niños lo mismo que William Lemus; Miguel Angel Chavarría Paredes: *Los herejes*; Mayro de León: *La esperanza*

y el fantasma; Grupo Nalga y Pantorrilla, de la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad de San Carlos: volumen con obras llevadas a escena durante 25 años. En el campo del estudio del teatro popular tradicional, Carlos René García Escobar publica *Talleres, trajes y danzas tradicionales de Guatemala. El caso de San Cristobal Totonicapán y Atlas danzario de Guatemala* (1996), agotado rápidamente. Durante esta década fallecen los autores Hugo Carrillo (1994), Lionel Méndez D'Avila (1998), y el director de la UP, Rubén Morales Monroy (1998).

Los Juegos Florales de Quetzaltenango, segunda ciudad en importancia después de la capital, donde existe un importante edificio, el Teatro Municipal de Quetzaltenango, realiza un concurso literario anual a nivel centroamericano, que incluye la rama de teatro. Rubén Nájera obtiene en 1990 el primer premio con *Silva o la conspiración*, y nuevamente en 1991 con *Clitemnestra ha muerto*; en 1992 es el turno de Mario René Matute con *El brujo*; en 1993 de William Lemus con *Frente al palacio*, quien al ser premiado por la tercera vez, fue nombrado Maestro de Teatro; y en 1997, Humberto Flores Alvarado con *El oro de Motocitla*. Como puede apreciarse, la mitad de los premios de esta década fueron adjudicados a guatemaltecos.

De 1994 a 1998 la Municipalidad de Guatemala otorgó anualmente los Premios Muni a la Excelencia Teatral en las diferentes ramas. El premio al mejor autor fue declarado desierto en un tercio del total, es decir en 1996 y 1998. Otros años fue adjudicado así: en 1994 a Douglas González, *Viva Ubico* y a Enrique Wyld, *La Chenta*; en 1995, Rubén Nájera, *Sacra conversación*; en 1997, Jorge Godínez, *La calle donde tú bebes (La consigna)*. En 1998, Lionel Méndez d'Avila gana el Premio Centroamericano Omar Torrijos que le otorga Panamá por su obra histórica sobre un prócer panameño, *Victoriano vive*. En 1997 La Universidad de San Carlos de Guatemala nombró Doctor Honoris Causa al dramaturgo guatemalteco, residente en México desde hace varias décadas, Carlos Solórzano, por su obra dramática y su labor de investigación ensayística en lo referente al teatro.

La crítica no ha vuelto a resurgir de manera sistemática y su falta se ha hecho sentir. Ha sido esporádica y se ha concretado, en la mayor parte, a breves reseñas cuando no a notas periodísticas. Entre quienes la han practicado aparecen: Luz Méndez de la Vega en la revista *Crónica* (ya desaparecida) y en los periódicos, Mario Monteforte Toledo, Carol Zardetto y Rodolfo Arévalo – con la columna “Butaca de dos” – Augusto César Chupina (en el desaparecido diario *El Gráfico*) y Juan Carlos Lemus (*Prensa Libre*). Aparecieron varios números de la revista *Palabras sobre el Teatro* con el auspicio de la Municipalidad de Guatemala, pero los artículos presentan poca referencia a la situación del teatro en el país. En algunas revistas como *Cultura de Guatemala* de la Universidad Rafael Landívar, la *Revista de la Universidad de San Carlos* y otras como *La Ermita* y *La Revista* es posible encontrar

trabajos académicos, ensayos o notas sobre teatro y frecuentemente sobre el guatemalteco. Como tesis universitarias en la Universidad de San Carlos de Guatemala aparecen, de María Raquel Monterroso Muñoz, *Análisis socioideológico de la dramaturgia de Florencio Sánchez y su irradiación al teatro guatemalteco* (1994); de Francisco René Aldana Ramírez, *Crónica de un grupo teatral guatemalteco. El Teatro de Arte Universitario* (1996); de Ricardo Martínez, *Teatro para niños en Guatemala* (1997).

Muchas escuelas o academias históricas van cerrando o sufren crisis que las paralizan. Esta falta de formación y disciplina sistemática tendrá un efecto nefasto en la representación escénica, pues da pie a la improvisación. La Dirección de Teatro del Ministerio de Cultura y Deportes desarrolló una actividad mínima durante los noventa y prácticamente se vino abajo con reciente reestructuración de esa dependencia, quedando en el nivel de Departamento. La Escuela Nacional de Teatro, que depende de ese ministerio, estuvo a cargo de Luiz Tuchán, pero atravesó muchas dificultades y críticas lo que fue en detrimento de su actividad. Actualmente, después de un recorte presupuestario, la dirige Ligia Méndez. La de la Universidad Popular (UP) es la más importante pero funciona a ritmo más lento.

Sin embargo, se abren algunos centros privados. Entre ellos destaca el grupo Rayuela, fundado en 1998, como grupo independiente que persigue profesionalizar el quehacer teatral en el país, así como llenar las expectativas del público contemporáneo. Este grupo desarrolla programas de capacitación que comprenden talleres, cursillos, intercambios sobre prácticas teatrales. Aunque Rayuela no se dedica exclusivamente al teatro infantil, sí ha realizado una importante labor en este campo, con talleres de marionetas y títeres, buscando lenguajes teatrales accesibles al niño fuera de estereotipos tradicional. Con este grupo trabaja la actriz varias veces premiada, Patricia Orantes, quien ha representado al país en festivales internacionales.

Otros centros de actividad que surgieron fueron: Centro Cultural de las Artes Escénicas de Guatemala en 1995 de Silvia García Granados que comprende no sólo teatro, sino danza, y que ya ha presentado varios espectáculos; otras son Epidauro, dirigida por Augusto César Chupina; Hugo Carrillo por Silvia Rojas; Xavier Pacheco por Ovidio Gálvez, y la ya mencionada Rayuela. En el Teatro Abril se impartieron algunos cursos de teatro. En Antigua Guatemala subsiste la Academia de Arte Dramático Antigüeño de la familia Gaitán y la nueva El Sitio Players de Enrique Matheu y, finalmente, Resurrección. Las compañías estables desaparecen casi del todo, salvo la de la UP. Aparecen pocos grupos nuevos, como se ha visto, aunque algunos con propuestas muy actuales. La creación y dirección colectiva pierden la importancia que tenían en las décadas anteriores. Lo usual que se armen grupos para

montar una obra y luego se desintegren. No existen subsidios ni estatales ni privados para que puedan funcionar como antes. El estado aunque esporádicamente apoya para algún festival, no ofrece ayuda sostenida.

Sin embargo, de las experiencias urbanas han surgido o se han afianzado grupos interesantes como Agrupación Teatral Pierrot's, fundada en 1982, que apoyada por UNICEF y la organización Cuarto Mundo, desarrollan un trabajo de investigación y proyección teatral en las áreas que fueron más golpeadas durante el conflicto bélico. También actúan en asentamientos, basureros y lugares poco usuales para la representación teatral (Martínez, Tesis, 34-35). Algunos de los títulos que presentaron en los noventa pueden dar una idea: *Higiene es vida* (1990), *Supervacunito* (1990), *Los derechos de los niños* (1991).

Otro grupo muy interesante y emblemático es Iquí Balam (nombre de uno de los cuatro dioses del *Popol-Vuh* que es un marginado). Los casi cien integrantes de este grupo, provenientes de un área marginal urbana (el asentamiento Mario Alioto en Villa Nueva) han tenido experiencias de drogadicción, pandillas, delincuencia, maltrato familiar y policial en las calles. Surgió como grupo de autoayuda para sobrevivir en un medio hostil y luego al desarrollar una especie de psicoterapia colectiva, realizaron actividades que les fueron ganando credibilidad en el medio, como la creación de videos sobre salud preventiva y contra la violencia, más una canción premiada contra el SIDA. De esta manera, se fueron transformando en un grupo teatral callejero. A pesar que se ejercitan sistemáticamente y que han participado en algunos talleres impartidos por artistas extranjeros, no se consideran profesionales y nunca han utilizado libretos de autor. Su creación es casi siempre colectiva, aunque existe un director, Miguel Enrique Gaitán; escenifican sus propios dramas insertando ocasionalmente algo de música a ritmo de *rap*. Así, han logrado apoyo de UNESCO, organizaciones no gubernamentales y el Ministerio de Cultura y Deportes. En el 2000 recibieron el reconocimiento del actor de cine, James Olmos, y han sido invitados a la Expo 2000 en Hanover, donde llevarán dos obras, *El titiritero* y *Enterremos la violencia*.

Las personas que se dedican al teatro comercial ciertamente no tienen ningún interés en la creación de proyectos que estimulen el surgimiento de grupos y personas dedicadas al teatro "serio." Su practica teatral es efimera, errática y de ocasión, de acuerdo con las circunstancias. Los actores y directores se agrupan en una modalidad de trabajo que podría catalogarse como *free lance*. La práctica teatral en el interior del país quede prácticamente abandonada a sí misma, por ausencia de una presencia constante de maestros o talleristas, además de la dificultad económica que implica montar obras de teatro en centros donde no existe ni tradición, ni público. Una salida, poco afortunada, que encuentra la gente de teatro en la provincia es la de una

errada utilización de la corriente del teatro pobre, que si bien podría solucionar el problema de la escasez de recursos escénicos, implica una rigurosa disciplina del cuerpo y la voz, de la cual carecen en su práctica, con pocas excepciones.

Uno de los principales festivales es el Festival Internacional de Cultura Paiz en la Antigua Guatemala, que suplantó a un festival similar que era patrocinado por algunos gobiernos anteriores, de la Fundación Paiz para la Educación y Cultura. Este evento incluye teatro, se desarrolla cada dos años en la ciudad colonial de Antigua Guatemala, y se presenta, a la par de compañías extranjeras europeas, entre las que destacan algunas latinoamericanas como El Galpón de Uruguay o Rajatabla de Venezuela, un muestrario interesante del quehacer teatral guatemalteco. Los grupos, seleccionados con base en la originalidad de su propuesta escénica, gozan de ayuda económica de parte de los organizadores, y frecuentemente estas obras son presentadas después en la capital.

Otros festivales que marcaron tradición prácticamente ya no existen. El Festival Guatemalteco de Teatro, anteriormente Festival de Teatro Guatemalteco de la UP, después del último organizado a inicios de la década y probablemente por la desaparición de su director Morales Monroy, no se ha continuado. El anual Festival de los Barrios hace más de diez años que no existe; constituía el paso previo para acceder, por eliminación, a la Muestra Departamental, a su vez previa a la Muestra Nacional de Teatro que también desapareció. El festival Epidauró organizado por Augusto César Chupina, incluía también danza y música, pero ya no existe. En Quetzaltenango se desarrolló en unas dos ocasiones un festival llamado Lo mejor del mejor teatro de Guatemala, organizado por Fran Lepe.

Un festival sumamente novedoso ha sido, por la activa participación de artistas jóvenes y/o fuera del circuito tradicional o comercial, el Festival del Centro Histórico que ya cuenta con dos ediciones. Este evento se inserta dentro del movimiento de recuperación de esa área urbana degradada y cuenta con apoyo estatal y privado. Aquí ha proliferado el teatro callejero de escasos recursos escénicos, que intenta apoderarse de edificios y espacios públicos, gratuitos, para captar mayor audiencia. El repertorio es variado: obras de autores guatemaltecos como Arce y Carrillo y ocasionalmente algún extranjero como O'Neill, creaciones colectivas, *performances*, teatro tradicional y costumbrista así como teatro joven, teatro con función didáctica, marionetas, etc. Este tipo de actividades que iniciaron alrededor de la mitad de los noventa habría sido impensable en los ochenta, pues goza de una amplia libertad en su concepción y expresión, ciertamente fruto de la distensión que trajo la firma de la paz. Y es innegable que de alguna manera han logrado un acercamiento del público a sus espectáculos teatrales y/o interdisciplinarios mediante una mayor democratización, ya que están a la vista de todos y no requiere gasto de parte del

espectador. El acceso, literalmente directo, de los sectores populares a este tipo de espectáculo ha roto la barrera que tradicionalmente existía entre el teatro de sala y estos sectores, a quienes les resulta fácil identificarse con la temática de estas obras, por lo que a la larga, se está creando un nuevo público, y a la vez, nuevos grupos teatrales que poco a poco se irán profesionalizando.

En 1991 Guatemala fue la sede del II Taller de Teatro de Centroamérica y del Caribe, con el auspicio del Consejo Superior Universitario Centro Americano (CSUCA) y algunas entidades gubernamentales y privadas. Se contó con la presencia de talleristas extranjeros como el francés Bernard Aidani, el mexicano Tomás Urtusastegui y el colombiano Guillermo Piedrahita que alternaron con el guatemalteco Jorge Rojas. Asimismo, se desarrolló el Programa Jóvenes Creadores organizado por Luiz Tuchán, por entonces Director de ENAD.

### Algunos “casos” teatrales

El caso teatral de la década de los noventa fue el estreno en 199, en el Teatro de Cámara del Teatro Nacional de *La epopeya de las Indias Españolas. Farsa del desenfado en tres espacios* de Douglas González y Jorge Ramírez (ver Méndez, “Los 500 años”). Constituyó un fenómeno insólito que una obra escrita, producida y dirigida por un grupo nacional privado, de modestos recursos, creado para la ocasión, La Compañía de Comedias lograra un éxito que sólo tenía como precedente las dos largas temporadas (1974 y 1978) de *El Señor Presidente*, versión escénica de Hugo Carrillo de la novela homónima del Nobel guatemalteco Miguel Angel Asturias. El público hacía largas colas e inclusive compraba boletos en mercado negro; pero no sólo: la obra fue reseñada por la revista *Time* (“Guatemala,” 7). Fue con esta obra que Mónica Sarmientos, joven violinista, se convirtió en la revelación de la década como actriz cómica. Esta pieza de tipo farsesco deriva del “teatro huelguero” capitalino – es decir de la tradición goliárdica del teatro bufón, grueso y carnavalesco, sumamente apreciado por los capitalinos – que los estudiantes de la universidad estatal ponen en escena anualmente durante la Huelga de Dolores, para protestar y lanzar improperios contra el gobierno de turno.

El momento era propicio, pues la celebración de los 500 años ponía sobre la mesa problemas candentes e irresueltos en una sociedad dividida culturalmente y por otro lado, la obra era una revisión de la historia oficial desde la perspectiva de los vencidos, invirtiéndola: los indios conquistan a los españoles y hablan el español con acento castizo y viceversa. Sin embargo, las alusiones al momento y el uso de localismos hace que esta obra no pueda ser comprendida a cabalidad por un público no guatemalteco. Entre los asistentes hubo de todo: desde el Presidente Serrano hasta el Embajador de España y algunos indígenas. Aquí ya podemos notar una

apertura que hubiera sido impensable en la década anterior. Resulta evidente que el éxito de esta obra, además de sus eficaces estrategias y la indudable intención de reflexión que se escondía debajo de la comicidad, se debió a que cumplió una función catártica en el seno de una sociedad que no se atrevía a quitarse del todo la mordaza y que el público, además, lograba poner escenificar diluyéndolos y sublimándolos, latentes sentimientos de culpa y rechazo simultáneos frente al indígena. La obra ha subido a escena nuevamente a inicios del 2000 con igual éxito, ahora en una sala comercial. Esta nueva representación confirma la importancia que ha tenido en la recepción del público.

Un caso especular al apenas descrito fue, en 1990, *La profecía. Teatro coreográfico y musical* del dramaturgo Manuel Corleto y musicalizada por el maestro Joaquín Orellana; obra de corte épico, sumamente experimental y de gran complejidad escénica. Esta pieza fue escrita por encargo del gobierno democristiano, canalizado a través del Ministerio de Cultura y Deportes, para representar oficialmente al país en las celebraciones del V Centenario en España y Francia. Constituyó una coproducción franco-guatemalteca con la colaboración de un equipo profesional francés y, en particular, de Yves Peñafiel. El tema de la conquista con sus eventuales connotaciones de lectura política contemporánea referida a la situación actual constituía una novedosa postura “tolerante” de parte oficial. Era interés del gobierno proyectar esta obra al extranjero, pues era una muestra de democratización respecto al pasado y creaba una imagen nueva y dinámica de prestigio cultural dentro, pero sobre todo fuera de las fronteras nacionales. Esta pieza está basada en una reelaboración en clave moderna de “El Baile de la Conquista,” uno de los bailes-drama de mayor arraigo en todo el país que celebra la visión del vencedor. La obra muestra una visión de providencialismo histórico, donde el destino de los indígenas es trazado por la fatalidad y está eficazmente traducido a escena por una escenografía efectista de tipo mágico-ritualista, con una musicalización sumamente sugestiva construida sobre la reapropiación muy original de ritmos, instrumentos y fonemas de las lenguas indígenas.

Otro caso revelador de la incertidumbre en que todavía se debatía el arte escénico en los noventa fue el de la obra *En los cerros de Ilóm, Teatro ópera* del maestro Joaquín Orellana, basada en algunos pasajes de *Hombres de maíz* de Miguel Angel Asturias, estrenada en 1992 en el Teatro Nacional, con el auspicio del Ministerio de Cultura y Deportes, y dirigida nuevamente por el Yves Peñafiel. Esta obra sumamente experimental y afortunada en el aspecto musical, requería un público capaz de descodificar la complejidad del espectáculo. Aunque en el texto las alusiones en contra del ejército y la represión eran abundantes, pasó paradójicamente por la censura no declarada del gobierno. Sin embargo, tuvo una temporada corta: llegaron

amenazas de parte de la inteligencia militar. Así, no obstante el adelanto de las pláticas de paz, esta obra tocó fibras muy sensibles de la administración Serrano y se tuvo que suspender la temporada y cancelar una gira al extranjero. Nunca volvió a subir a escena.

Un caso opuesto es la puesta en escena de varias obras de teatro de Miguel Angel Asturias y de algunas versiones teatrales de algunas de sus obras narrativas, durante 1998 y 1999, con motivo de la celebración del centenario de su nacimiento (ver Méndez, "Versiones"). A finales de la década de los noventa, los espectáculos teatrales ya no presentan ningún cuestionamiento que irrite al gobierno o que apasione a los espectadores, sumidos en frustraciones muy inmediatas, que no ven o prefieren no ver. Asturias ya había superado el calificativo de "comunista" (o casi), y la puesta en escena de estas obras constituía prueba del nuevo clima de distensión y libertad que el gobierno Arzú deseaba exhibir. En realidad, este tipo de discurso teatral ya ha sido neutralizado y asimilado por el nuevo contexto. En este caso preciso, la función concientizadora inherente a algunos de los textos asturianos y como intención fundamental de las versiones, cede a la función divulgativa de la obra asturiana, cuando no al mero entretenimiento. La "fantomima" *El rey de la altanería* (1999) dirigida por Guillermo Ramírez Valenzuela, subió a escena con un interesante montaje escénico y un discreto nivel de actuación. Sin embargo, podía captarse como en *Soluna* (1999), dirigida por Ramírez Valenzuela, la puesta en escena tendía a subrayar un cierto costumbrismo en clave cómica (concesión al público acostumbrado al teatro jocoso) que traicionaba la atmósfera mágica de esta pieza.

### **Balance. Hacia el nuevo milenio**

Este es el panorama sucinto del teatro guatemalteco de los noventa. No puede afirmarse que hubo poca actividad teatral en Guatemala durante este período, pero la cantidad no guardó proporción con la calidad. En esta década indudablemente el teatro gozó de mayor libertad expresiva y un público nuevo, pero las obras usualmente terminaron por ceder a los requerimientos mínimos de un público que mayoritariamente carecía de parámetros. Esto indica la falta de una crítica rectora, sistemática y seria, que desapareció desde los ochenta. Los determinantes políticos, todavía no superados del todo, favorecieron de alguna manera la intensificación del teatro comercial de evasión. Pero sobre todo, se impuso la improvisación en todos los niveles, y los grupos estables cedieron ante la presión económica y social. Mucha de la gente de teatro se acomodó al nuevo patrón.

El teatro en la Guatemala de la posguerra y posmoderna ya no presenta un peligro para el estado o para las gentes de teatro por varias razones. Para las autoridades el teatro ya no constituye una amenaza, sino una prueba del clima de



libertad; por otro lado, en un contexto donde predomina la imagen a través de los medios masivos de comunicación como el cine o la televisión o los electrónicos como *internet*, el teatro tiende a perder espacio. La noción de protesta y su consecuente función concientizadora, tan presente en el teatro de los setenta, progresivamente van siendo asimiladas, neutralizadas y sustituidas por la de entretenimiento.

El círculo vicioso en que el teatro guatemalteco de los noventa se empantanó fue el de presumir que público desea sólo usufruir de la ilusión de ir al teatro, para evadir de la difícil situación de violencia y económica que atraviesa el país antes y después de la firma de la paz. En otras palabras, no vale la pena competir con el teatro liviano que ya tiene asegurado un público, y cuyo ejercicio es sumamente rentable. Ciertamente ésta es una visión simplista y pesimista, que lamentablemente ha terminado por contagiar, aunque es comprensible, a muchos autores, actores y directores a renunciar a la actividad teatral. En realidad, a la par de muchas piezas de calidad que se montaron en la década, obras que se escribieron y algunos festivales que se realizaron, revelan que sí existe un quehacer teatral guatemalteco serio y con perspectivas, aunque aparezca ahogado y sin el resultado económico asegurado como es el caso del teatro liviano que inunda los cafés y restaurantes. Sin embargo, la línea de teatro goliárdico o “huelguero” y el teatro popular tradicional continúan siendo vetas para continuar la exploración de nuevos lenguajes textuales y escénicos. Este experimento todavía puede dar sorpresas, pues ambas vertientes constituyen un teatro popular muy gustado por los guatemaltecos y que podría dar origen a nuevas modalidades dramáticas.

A la par de un teatro de autor con un discurso intelectual, existen nuevas modalidades que van siendo motivadas por la particular situación social guatemalteca de la posguerra y la peculiar posmodernidad. En este sentido las novedades han sido una mayor apertura temática, las formas híbridas, el teatro callejero que toma como bandera causas cívicas o de minorías, el surgimiento de un embrión de teatro antropológico, que puede dar sorpresas por la índole multiétnica de Guatemala. El teatro callejero está en sus inicios y sin duda tiende a convertirse en una alternativa válida para la expresión de lo urbano popular, por su inmediatez temática, su transparencia, y la utilización ingeniosa de recursos escénicos. Sería obligación del estado y de entidades semiprivadas o privadas, así como de las universidades, fomentar el fortalecimiento de la tradición teatral que se vio tan bruscamente interrumpida durante las décadas pasadas, y de consecuencia la creación de un público crítico. El camino idóneo sería potenciar y desarrollar el teatro infantil como alternativa a la cultura de la imagen y/o de la ignorancia, preferiblemente con puestas

en escena originales, eficaces en su realización teatral, y con referencias a la realidad del medio. La misma reflexión vale para el teatro para jóvenes.

Lo que es cierto es que sí existe un público potencial para el teatro, como bien lo demuestra el entusiasmo cuando sube a escena alguna obra de calidad. Existe sin duda un público nostálgico de lo que fue el buen teatro guatemalteco, sobre todo en los setenta con grupos como Teatro Centro. Figuras de primer orden como Luiz Tuchán, Alfredo Porrás, Javier Pacheco, Alfredo Porrás Smith, afortunadamente todavía ejercen cada uno por su lado un magisterio teatral de alto nivel. Pero también hay nuevos discursos y prácticas teatrales que han dado y pueden seguir abriendo derroteros al quehacer teatral guatemalteco en el futuro, y contribuir también a la forja de una cultura de la paz

### Guatemala

#### Obras citadas

- AA.VV. *15 Auteurs du Monde: Terre aux jeux*. Ile-de-France: Gare au Théâtre, 1999.
- Carrillo, Hugo. "El teatro guatemalteco de los ochenta." *Latin American Theatre Review* 25/2 (Spring 1992): 93-106.
- Corleto, Manuel. "Estudio y teoría del teatro continuo," Martí, José. *Patria y libertad (Drama indio)*. Ed. Luis Luján Muñoz. Guatemala: Departamento de Estudios e Investigaciones Socioculturales del Ministerio de Cultura y Deportes, y Lectores anónimos. Club Adictos al Libro, 1996.
- "Guatemala, an Epic Poem of the Spanish Indies," *Time* (9 diciembre 1991): 7.
- Hernández Rodas, Sergio Armando. *Un teatro en búsqueda de identidad, el caso del Grupo Diez Junior*. Guatemala: Universidad Rafael Landívar, 2000. (Tesis de graduación) [Incluye: "Entrevista a Ricardo Martínez por M. Rivero" "La Revista", *Diario El Gráfico* 31 mayo 1998.]
- Martínez, Roberto. *Teatro para niños en Guatemala*. Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala, 1997. (Tesis de graduación)
- Martínez, Ricardo. *Teatro para niños, 5 obras de Ricardo Martínez*. Guatemala: Ediciones Don Quijote, 1997.
- Méndez de Penedo, Lucrecia. "Los 500 años. Dos codificaciones en el teatro guatemalteco contemporáneo," ponencia al II Simposio de Críticos Literarios Centroamericanistas. San José, Costa Rica, 1991. Publicado en "Nuevo Amanecer Cultural," *Nuevo Diario* 30 mayo 1998, Managua, Nicaragua, 2+.
- \_\_\_\_\_. "Las versiones teatrales de la obra narrativa de Miguel Angel Asturias en el contexto guatemalteco de la violencia hacia la paz." *Actas del Coloquio*

*Internacional "Cien años de Miguel Angel Asturias,"* Universidades de Toulouse y Poitiers, Francia, mayo 1999. (En prensa)

Morales, Mario Roberto. *La articulación de las diferencias o el Síndrome de Maximón.* Guatemala: FLACSO, 1999.

Nájera, Rubén E. "El teatro y sus enemigos." 2 mayo 2000. 21 junio 2000 <<http://www.secmas.gua.net/user/enajera/98026.html>>.

Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español.* Madrid: Cátedra, 1977.