



Trazos del teatro político guatemalteco entre 1871 y 1954

por Stephanie Tello¹

fecha de recepción:
17 de febrero de 2026

fecha de aprobación:
8 de mayo de 2026

Tello, Stephanie.
«Trazos del teatro político guatemalteco entre 1871 y 1954». *Diotima, revista académica para la aventura del pensamiento* 2, n.º 1 (2026): 122-132. <https://www.umes.edu.gt/revistas-umes-diotima>

RESUMEN

El artículo realiza un recorrido sobre el desarrollo del teatro político de Guatemala en el periodo de 1871 a 1954, tomando como base algunos hitos que marcaron la etapa liberal y revolucionaria del país. Durante la primera, el teatro funcionó como instrumento de hegemonía cultural de las élites, mientras que, con la Revolución de Octubre, adquirió un carácter crítico con la realidad social. Este recorrido y análisis se realiza desde el presupuesto teórico del materialismo histórico y el teatro político con el propósito de indagar en el teatro como una herramienta de control ideológico y transformación social.

PALABRAS CLAVE

teatro político, Guatemala, ideología, hegemonía cultural, transformación social

ABSTRACT

The article provides an overview of the development of political theatre in Guatemala between 1871 and 1954, based on key milestones that shaped the country's liberal and revolutionary

periods. During the former, theatre functioned as an instrument of elite cultural hegemony, while following the October Revolution it acquired a more critical stance toward social reality. This historical review and analysis are grounded in the theoretical framework of historical materialism and political theatre, with the aim of examining theatre as a tool of ideological control and social transformation.

KEYWORDS

political theatre, Guatemala, ideology, cultural hegemony, social transformation

Para caracterizar el teatro guatemalteco, especialmente en su vertiente política y contestataria, e identificar la forma en la que ha sido utilizado como herramienta y arma en algunas de las etapas históricas comprendidas entre 1871 y 1954, es necesario realizar un repaso de la historia teatral en el país y posteriormente arribar en «lo político» de algunas obras representativas y, finalmente, establecer ciertas consideraciones para la construcción de un teatro político actual.

1 Nacida en la ciudad de Guatemala (16 de enero, 1999). Es licenciada en Ciencia Política por la Universidad de San Carlos de Guatemala. Su curiosidad académica despertó un interés multidisciplinario en su práctica profesional y cotidiana. Se ha desarrollado en el campo de la investigación social, comunicación política e incidencia estratégica en género y juventud. El presente ensayo fue desarrollado como ejercicio académico del curso Historia de Guatemala (2019) y revisitado, re trabajado y profundizado para esta publicación académica.

No habrá ningún acto que persistentemente se vuelva político si no hay vida, si no hay juego, si no hay cultura, si no hay espacio y lugar, y así una concepción del tiempo.

Carlos Fernando Dimeo, «Teatro político en América Latina»

PRESUPUESTO TEÓRICO

Para el análisis de este recorrido histórico del teatro guatemalteco y las transformaciones que ha experimentado en virtud del espacio y tiempo en el que figura, se recurre a las propuestas teóricas del teatro materialista y el teatro político. De la primera vertiente, se destaca el reconocimiento de la capacidad del teatro para la generación de impacto social, cuya caracterización y dimensión depende estrechamente del momento histórico y el lugar en el que se genera; por tanto, varía según los contextos, el público y la realidad. Así pues, rescatando lo planteado por el materialismo histórico y dialéctico, se establece que la forma en la que se produce el teatro y el impacto que este genera depende íntimamente de un determinado modo de producción. Es decir que responde de diferentes maneras según la dinámica de la base económica.

En la misma línea de la relación estructura-superestructura, para el análisis del teatro político también se reflexiona sobre la categoría conceptual de la ideología como una existencia material que se produce y reproduce en unos aparatos y vive en unas prácticas.² En términos simples, la ideología busca unificar o ensamblar

las prácticas sociales en virtud de un determinado modo de pensar y hacer las cosas. Según la propuesta de Jordi Mesalles y Santiago Trancón,³ con la que se reconoce que las ideologías se originan de la lucha de clases, es posible plantear que la intención de moldear a una sociedad depende de los intereses de una determinada clase social. Como se observará más adelante, la ideología que impregnó incluso en el terreno del teatro fue la de un sector privilegiado del país, la clase política y oligárquica en el marco de la etapa liberal.

En cuanto a la teorización y práctica del teatro político, es necesario valerse de los argumentos de Bertolt Brecht que examinan la íntima relación existente entre sociedad, política y teatro. Por un lado, Brecht situaba las bases de su teatro en la teoría marxista, sosteniendo que existe una verdad política externa al arte, y es deber del arte acercarla a las personas que no tienen acceso a este directamente.⁴ El teatro político, entonces, puede entenderse como un medio de comunicación de la verdad a partir de verdades externas a la escena, es decir, en respuesta a un determinado contexto. Brecht consideraba al teatro como un camino de conocimiento que se compromete a mostrarle al espectador lo que sucede en la actualidad.⁵

2 Althusser, *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*.

3 Mesalles y Trancón, «Teatro e ideología».

4 Vinolo, «Alain Badiou. El teatro y la política como subjetivaciones colectivas».

5 De Tavira, «El teatro de Bertolt Brecht, una reivindicación del drama».

A *priori*, con base en este precepto, se reconoce que el teatro que se escribió en la etapa previa a la revolución de 1944 y en años posteriores, como veremos más adelante, recoge varios elementos de este teatro como difusor de la realidad. Un teatro que emergió en las contradicciones y representó, comunicó y difundió una realidad, una verdad.

ANTECEDENTES DEL TEATRO GUATEMALTECO

Aunque no puede situarse sin titubeos el inicio del teatro en Guatemala, los primeros rasgos de este responden a una larga herencia ancestral maya, caracterizada inicialmente por las danza-drama y aunque las primeras representaciones difieran abismalmente de las actuales, la esencia política que ya germinaba en ellas es lo heredado por el tipo de teatro que se pretende analizar.

Uno de los íconos de esta herencia es el *Rabinal Achí*, que surgió en el periodo posclásico. El drama representa el reclamo que los rabinales del siglo XIII le hicieron a los gobernantes quichés por haber destruido varios de los pueblos del valle y, en consecuencia, desistieron de pagarles el tributo correspondiente, razón por la cual estos los invadieron.⁶ El *Rabinal Achí* constituye una muestra clara de la conservación de la historia y la cultura a través de la representación artística de los problemas políticos y sociales de la época.

Aunque en el recorrido histórico del *Rabinal Achí* se encuentran registros de

su prohibición en el periodo colonial.⁷ Su recuperación y reproducción han permitido constituirlo, todavía en la actualidad, como un legado cultural y un referente del teatro político del país, puesto que desde sus inicios es perceptible el recurso del teatro y la danza como herramientas para contar la historia sociopolítica de los territorios.

Pese a los legados que perviven, la historia evidencia que la invasión española se valió de las herramientas y expresiones culturales ya desarrolladas, transformándolas para la difusión e instalación de una nueva cultura, procurando obediencia y sometimiento. Durante la etapa colonial las representaciones literarias, teatrales y dancísticas eran utilizadas para convencer a los pueblos originarios de lo profanas que eran sus prácticas, especialmente religiosas, y convenciéndoles de adoptar el catolicismo. En este sentido el teatro que rompió la tradición teatral maya y ancestral adoptó un sentido misionero.⁸

EL TEATRO DEL PERIODO LIBERAL

Durante la administración de Mariano Gálvez se inició un proyecto que consistía en la construcción de un teatro que fue finalmente inaugurado hasta el periodo de Rafael Carrera. Inicialmente fue nombrado como su apellido y años después fue modificado a Teatro Nacional. El proyecto de construir un teatro más que figurar como una respuesta a las necesidades recreativas y a la promoción de las artes y la cultura en la población fue diseñado

6 Henríquez, «Teatro maya: *Rabinal Achí* o danza del tun», 83.

7 García, *Atlas danzario de Guatemala*.

8 Pineda, «Efectividad social del teatro guatemalteco».

únicamente para las élites del país y para satisfacer «el buen gusto cultural» de estas, quienes admiraban de especial manera las representaciones artísticas extranjeras, por lo cual no se permitía que guatemaltecos y guatemaltecas interesados en hacer teatro en el país hicieran uso de las instalaciones.

Aunque existen pocos datos fieles que permitan reconstruir el panorama del teatro en esta época, partiendo de la exclusividad del teatro para las élites, se podría inferir que los privilegios otorgados durante la historia del país a un determinado sector también penetraron en el espacio del teatro y asimismo se podría explicar la fascinación de lo extranjero, incluso en el aspecto de las artes y la escasa cultura teatral que persiste hoy día.

La denominada Reforma Liberal de 1871 trajo consigo un impacto también en el teatro del país. Para esta etapa aún se notan las influencias del *ethos* colonial y señorial, ya que la instauración del Estado liberal significó también el protagonismo de la élite criolla en las decisiones políticas, económicas, sociales y culturales. Los liberales, bajo la consigna de «orden y progreso», se empeñaron en reformar todos los aspectos que les parecían imprescindibles en el desarrollo del país. No fueron solamente reformas en el ámbito de la producción cafetalera, sino que también esta consigna llegó a espacios poco discutidos, como el teatro.

Justo Rufino Barrios proclamaba que el teatro era tan importante como la economía para promover el desarrollo, y en relación a este interés, en 1875, se proclamó la primera disposición sobre la promoción de espectáculos teatrales,⁹ cuya justificación radicaba en que el goce de un espectáculo de calidad para el público hablaba muy bien de un país civilizado y, por tanto, el teatro fue la actividad recreativa que más apoyo recibió durante esta etapa y también fue entonces que se permitió que compañías teatrales guatemaltecas se presentaran en el Teatro Nacional. Sin embargo, la fascinación por lo extranjero no desapareció. Con el afán de «civilizar» y dar una buena apariencia de la administración del Estado liberal, se continuaron recibiendo compañías provenientes de Europa. El eurocentrismo, por su herencia, les hacía pensar en ese progreso al que aspiraban.

Pero, ¿qué hay del aspecto del orden en la consigna liberal? En definitiva, esta no iba a limitarse a ciertos espacios del país, de hecho, trascendió a las tribunas, los palcos y los pasillos de los teatros. El propósito de «moldear a la sociedad», o más bien de morigerarla, se puede identificar con claridad en tres elementos claves que fueron implementados para este control y orden: la creación del Reglamento del Teatro Nacional, la regulación estatal de las compañías teatrales y la instauración de la comisión de censura.

9 Urbina, «Teatro, estado y promoción cultural en Guatemala», 81-95

A propósito del Reglamento del Teatro Nacional, que apareció en 1879, Urbina Gaitán explica que esta serie de reglas pretendían que la concurrencia se comportara de una determinada forma, por lo que se prohibía fumar, silbar o hablar en voz alta. Este reglamento guarda cierta similitud con el programa¹⁰ que había empezado a instalar el Estado liberal. A pesar de que existiera un normativo, muchas de estas limitaciones no se cumplían porque los murmullos, silbidos o aplausos entre escenas son expresiones naturales de emotividad.¹¹ Su censura, entonces, como la regulación de otras acciones y comportamientos que el Estado hacía, terminaban por reprimir las emociones de los individuos y terminaban por condicionar sus espacios de recreación. Asimismo, desde 1877 el Estado solicitaba a las compañías teatrales extranjeras una serie de requisitos en virtud del contenido, tarifas, cantidad y tipo de actores que debían presentar al público.¹² El Estado, en este momento, figura como un filtro de la recreación y las artes en el país, tanto era el empeño por implantar determinada hegemonía que debía asegurarse que todo el contenido que llegara a la psique de los individuos no representara una amenaza para esa estrategia liberal.

De hecho, «con el régimen del Lic. Manuel Estrada Cabrera se inicia una política de mayor uso ideológico del teatro. El control sobre los contenidos que el público presenciaba en el teatro se comienza a evidenciar en 1899 [...]».¹³

En este año se instauró una comisión de censura que consistía en un grupo de personas que asistían a varias funciones de teatro y posteriormente entregaban un informe sobre los contenidos de las mismas. No se tiene certeza al respecto de este mecanismo de control y censura, puesto que tan sólo existe un aparente registro de este tipo de informes, sin embargo, la implementación de esta medida no escapa de los alcances del proyecto liberal.

Aunque inicialmente el teatro estuvo reservado para los sectores privilegiados debido principalmente a que los costos de las entradas no eran asequibles a toda la sociedad, durante la gestión de Cabrera el teatro llegó a otras personas, entre ellas estudiantes, maestros, militares de bajo rango y obreros. Según lo que recupera Urbina de algunos periódicos como *El Guatemalteco* y el *Diario de Centroamérica*, la diversificación del público se debió a que el Estado solicitó a las compañías teatrales que dirigieran lugares para estas personas, respondiendo a propósitos particulares. Por ejemplo, la incorporación de los obreros como espectadores, se realizó como motivación o premio a sus labores en los talleres. No obstante, hay que destacar que, aunque pareciera ser un incentivo de entretenimiento y cultura, los obreros terminaban asistiendo a funciones que ya habían sido seleccionadas previamente, no existía la libertad de elegir qué ver con fines recreativos.

10 El término es utilizado en la acepción del programa liberal que utiliza Tischler en su libro *Guatemala 1944: crisis y revolución*.

11 Urbina, 81-95.

12 Urbina, 95.

13 Urbina, 89.

Asimismo, este hecho refleja las mediaciones paternalistas que el Estado liberal tenía con el sector obrero.

Aparentemente, el teatro en Guatemala recibió apoyo por parte de los diferentes gobiernos desde Reina Barrios; sin embargo, su promoción respondía a algunos intereses de la clase política y era muy reservado para los sectores privilegiados. Con todo, la trayectoria del teatro en el país presentó una especie de ruptura y freno con el ascenso de Jorge Ubico al poder.

Se dice que su dictadura representó la etapa con menos teatro en el país. Pese a no haberlo prohibido oficialmente, provocó que las compañías teatrales redujeran su actividad. También fue durante este periodo que se cerró la Universidad Popular, sitio que había sido inaugurado por la iniciativa de estudiantes, escritores y dramaturgos de la Generación del 20, encabezada por Miguel Ángel Asturias. Este sitio que propulsaba la formación en artes y otros oficios podría haber representado ya una alarma para la dictadura ubiquista.

Aunque la administración de Ubico sí provocó cierta ruptura o desequilibrio en la producción teatral, también fue durante esta etapa que se produjo la efervescencia de un teatro más político. Hasta entonces la tradición teatral que habían adoptado la mayoría de las compañías en el país era de carácter recreativo y didáctico clásico. Subían a escena muchas de las obras de los grandes clásicos y había una tendencia

hacia el teatro intelectual. En esencia, no se explicitaban críticas sociopolíticas a la coyuntura. Incluso con lo anterior, la dictadura ubiquista, simultáneamente a la invisibilización del teatro, permitió en los dramaturgos y escritores, especialmente de las generaciones del 20, 30, 40 y 50, sembrar un espíritu político del teatro que, dada la situación represiva de esos años, germinaron, en su mayoría, solo hasta un tiempo después.

Entonces, quienes hacían o escribían teatro tenían que ser cautelosos respecto a lo que expresaban. Dos opciones eran las que tenían: hacer teatro en el margen de lo preestablecido o dejar de hacerlo, quizá esta última es la razón por la cual hubo menos teatro en la etapa ubiquista. Mario Carrera (1982) establece que «durante la época de Ubico, que se inaugura en 1931, el teatro evitó tocar lo político o la crítica social porque para el dictador lo teatral —como para la Inquisición— estaba preñado de diabolicidad. El diablo era todo aquello que atentara contra su gobierno y esa amenaza la veía por todas partes».¹⁴

A partir de lo anterior, podemos encontrar nuevamente la relación de la estructura y la superestructura, pues al llegar Jorge Ubico, las restricciones no se quedaron solamente en materia económica, alcanzaron a influir en la forma en la que las personas realizaban distintas actividades, tales como el teatro.

14 Carrera, «Ideas políticas en el teatro de Manuel Galich» (tesis de grado, Universidad de San Carlos de Guatemala), 22, http://biblioteca.usac.edu.gt/tesis/07/07_0705.pdf

En la medida en que las políticas de Ubico se volvían más restrictivas, disminuía la libertad de los individuos.

Con el objetivo de complementar el panorama que se vivía y las limitaciones que se imponían a actores, actrices y directores, Carrera (1982) narra una experiencia en la que el director Alberto Martínez estrenó la puesta en escena de Joaquín Dicenta, *Juan José*,¹⁵ y a la función fueron enviadas por Ubico tres taquígrafas para que escribieran toda la obra. Al finalizar, presentaron el texto al ente encargado de la censura y lo compararon con el libreto que Alberto había entregado como requisito para presentar su pieza. Al no coincidir ambos textos, Martínez fue encarcelado hasta que brindó una explicación convincente.

A pesar de la censura de la época, uno de los personajes más destacados de la Generación del 30 fue Manuel Galich, de quien algunas obras serán revisadas más adelante, pues contravino esta situación represiva y buscó hacer teatro en otros espacios, lo que lo llevó a experimentar con el radioteatro. Si bien el teatro político buscó alternativas, las expresiones más importantes de un teatro social, como el de Galich y de otros autores, solo emergieron con mayor envergadura una vez finalizada la dictadura ubiquista. El final de la etapa liberal produjo serias transformaciones en distintas áreas de la sociedad. Como sostiene Sergio Tischler en *Guatemala*

1944: crisis y revolución,¹⁶ la Revolución del 20 de Octubre produjo grandes cambios en la superestructura de la sociedad guatemalteca. El sentimiento esperanzador que promulgaban los seguidores de este proceso de transformación trascendió a la esfera del teatro. Puede situarse a este evento como uno de los hechos que le devolvieron su sentido.

La esperanza depositada en las administraciones de Juan José Arévalo y Jacobo Árbenz Guzmán, incluso en el aspecto de las artes, permitió no solo la creación de nuevos espacios y compañías teatrales, sino también la reapertura de la Universidad Popular. A partir de este momento, esta institución figura como uno de los mayores exponentes del teatro político y social del país. Algunas de las obras y producciones ejemplares que muestran con significancia este florecimiento de la trayectoria teatral y expresan lo político en el teatro guatemalteco son las de Manuel Galich, quien, además, es considerado como uno de los precursores de la modernización del teatro.

LA LLEGADA DEL TEATRO REVOLUCIONARIO

La realidad sociopolítica inspirada por la renovación revolucionaria se tradujo en letras y, posteriormente, estas subieron a escena. Con el fin de la etapa de censura, las artes también lograron pasar del pánico al ataque¹⁷

15 Esta obra se considera un drama social que expresaba los problemas que atravesaba la burguesía y el proletariado. Una de las principales características de esta pieza fue que Dicenta brindó protagonismo a los proletarios y esto generó una nueva tradición en el modo de hacer teatro en España, pues hasta entonces la aristocracia había sido la única protagonista de las puestas en escena.

16 Tischler, *Guatemala 1944: crisis y revolución. Ocaso y quiebre de una forma estatal*.

17 Se utiliza esta expresión para demostrar la transición que ocurrió y que estalló en 1944 con la caída de la dictadura ubiquista y cuya descripción, desde la perspectiva del movimiento estudiantil, la hace Manuel Galich en su libro del mismo nombre.

para conseguir instaurar un periodo democrático. A partir de 1944 se produjo una revitalización del teatro. La esperanza que expresaba la sociedad no se remitía únicamente al proceso de democratización que había desatado la revolución, también era manifestada por los seguidores y promotores del teatro en el país.

Este clima de renovación es retratado por las palabras de Hugo Carrillo sobre lo que significó el estallido de la Revolución de Octubre: «el cambio, Arévalo y su generoso abrir puertas y ventanas para que todos tuviéramos derecho a un rayo de sol. Y para mí, con el sol, el teatro».¹⁸ Una nueva forma de hacer teatro estaba llegando al país y esto se refleja en las palabras y obras de Manuel Galich, como también de otros autores como Miguel Ángel Asturias y el propio Hugo Carrillo. Sin embargo, para fines de este artículo y considerando el papel de Galich en la transición hacia una era democrática, especialmente en su legado literario, la base de análisis de este texto la constituyen sus obras dramáticas.

El teatro de Manuel Galich es un referente en el nuevo teatro latinoamericano influido por las controversias políticas que significaron diversos movimientos revolucionarios. «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».¹⁹ Esta necesidad de hacer un teatro nuevo, más cercano a lo social y a lo político, muestra la propuesta de Brecht mencionada en párrafos anteriores. La nueva experiencia teatral que se había instaurado no solo en Guatemala, sino en América Latina, nació de un deseo por comunicar la verdad de la historia y de esta manera el principal objetivo de las puestas en escena no era el entretenimiento del espectador, sino hacerle la invitación a conocer su realidad y tomar conciencia de ella.

En 1938, etapa viva del ubiquesto, Manuel Galich estrenó una comedia titulada *Papá-Natas*, cuyo argumento sostiene que una familia finquera, rica y acomodada había caído en quiebra y, por tanto, habían ganado mala reputación social. Un expleado de la familia que ahora era rico, al verlos en esa situación tan lamentable, les ayuda para que recuperen su posición económica y social; empero, este favor se lo cobró a una de las hijas, a quien obligó ser su amante. Tiempo después la familia recupera su estatus y asiste nuevamente a las reuniones sociales a las que solían acudir antes. Incluso así, ahora estaban en la boca de todos, eran una deshonra para la sociedad en la que convivían, todos hablaban de lo mal que se vieron al venderse al expleado.

Esta obra de Galich es notablemente reconocida en la reconstrucción histórica y el análisis del teatro

18 Carrillo, *La calle del sexo verde. El señor presidente*, 97.

19 Márceles, «Manuel Galich: la identidad del teatro latinoamericano», 59.

guatemalteco, pues no solo criticó a la alta sociedad capitalina, sino también constituyó una denuncia al sistema social instaurado durante el ubiquismo²⁰ e incluso al propio Ubico. Por nacimiento, Ubico pertenecía a lo que Galich llamaría después «la clase de los pardos», quienes robaron la Revolución de 1871.²¹ Además, al pertenecer a una clase privilegiada, remite a pensar que el protagonista de la comedia, si bien no nació en el seno de aquella clase, ascendió a ella y una vez «integrado», hizo uso de estrategias para asegurar su lugar. Ubico no cobraba sus «favores» con amantes, pero sí a punta de limitaciones para que determinado sector de la sociedad continuara creciendo después de haberle otorgado ciertos privilegios. Galich llevó a las tablas la efervescencia de las contradicciones generadas en uno de los periodos más difíciles en la historia del país.

La creatividad y compromiso de Galich de llevar la crítica social al espectador continuó experimentado desarrollo y adaptaciones según las necesidades a las que interpelaban distintos hechos históricos. En 1954 estrenó *El tren amarillo*, cuyo argumento central fue la intervención estadounidense en Guatemala con la figura de la United Fruit Company (UFCO). Según el autor, cuando la UFCO tocó las puertas del país, simultáneamente Guatemala caía en manos de aquel letrado que degeneró pronto en un tirano abominable y en un ente irresponsable de los intereses nacionales confiados a su cuidado: Manuel Estrada Cabrera».²²

En lenguaje teatral, Manuel centra la historia en una mujer quien, en un bar chino, se enamora de un marino estadounidense que trabajaba para la explotación del banano; sin embargo, la relación que entablan se disuelve años después y el marino pronto formó una empresa bananera con la cual asegura un monopolio en el mercado. Cierta día un trabajador le reclama al marino para que mejore las condiciones laborales, pero aquel, molesto con la actitud reaccionaria del empleado, lo manda a encerrar. La mujer con quien había mantenido una relación le confesó que a quien tenía encerrado era su propio hijo y, aun sabiendo esto, el marino lo mandó a matar.

El contexto del que hace uso la obra se sitúa en el inicio y las postrimerías de la etapa democrática. En un primer acercamiento, en la obra se muestra a Estados Unidos como el marino y a Jacobo Árbenz como el empleado. El marino vio una amenaza en la continuidad de su monopolio bananero cuando el empleado planteó exigencias y denuncias, tal como Estados Unidos vio una amenaza tachada de comunista cuando Árbenz promulgó la Reforma Agraria. El marino mandó a encerrar y matar al «agitador». Por su parte y en la realidad, Estados Unidos armó un plan para derrocar al «comunista». En una segunda interpretación, en esa obra Ubico pudo ser el marino y la sociedad guatemalteca el empleado, quien, al exigir mejoras en las condiciones sociales, políticas y económicas del país, fue silenciado con represión.

20 Pérez, *Al compás de la memoria. Un acercamiento a la biografía intelectual de Manuel Galich*; Carrera, «Ideas políticas en el teatro de Manuel Galich».

21 Galich, *Por qué lucha Guatemala*.

22 Galich, *Por qué lucha Guatemala*.

Mediante el breve repaso por la historia teatral del país y algunas obras de Galich, se puede reconocer que la dictadura ubiquista fue significativa para la consolidación del teatro político, pues permitió que los dramaturgos, actores y actrices pusieran el reflector sobre las contradicciones sociales y políticas de la época. El teatro fue político en la medida en que contestaba a una realidad y, simultáneamente, encendía en el público el deseo de transformarla.

CONSIDERACIONES FINALES DE CARA AL PRESENTE

La íntima relación que existe entre las artes y la política se pone de manifiesto especialmente en una de las herramientas que por excelencia ha sido el vehículo de los pensamientos: el teatro. Este cumple, considerando lo anterior, una dualidad: herramienta-instrumento y su implementación depende estrictamente de los intereses de quien lo emplea.

Como se vio durante la etapa liberal del país, el teatro esbozó ser un instrumento de la hegemonía cultural que se pretendía instaurar; sin embargo, esta no fue tan efectiva como lo ha sido en otras partes del mundo y en otros tiempos, pues en Guatemala existía una falencia en la cultura y práctica teatral. El teatro no fue para el Estado liberal una herramienta que asegurase un determinado modo de pensar como lo fue la educación, especialmente porque los obreros, estudiantes y población general eran el público objetivo sobre el cual pretendían crear la hegemonía liberal, aunque, dado el contexto en el que surgió el teatro, estos sectores no tenían acceso a costearse una boleta. El teatro, por tanto, era un espacio recreativo exclusivo de las clases privilegiadas quienes aspiraron a un

interés eurocéntrico incluso en las artes. Cuando el teatro se transformó en un medio de catarsis, puso al centro la cuestión de lo político, permitiendo que la crítica saltara a las tablas como un vehículo de concientización para entablar un diálogo con el público sobre lo que acontecía fuera de los teatros y que requerían la atención popular. Brecht proponía este modo de teatro precisamente para hacer que los espectadores, tras ver alguna pieza, se sintieran esperanzados y comprometidos con la transformación de una realidad que les presiona.

Si bien el teatro guatemalteco contemporáneo es producto tanto de la tradición y herencia de la época delimitada para los fines de este texto, no se circunscribe únicamente a ella. De hecho, es probable que una de las influencias más grandes de la escena teatral vigente guarde mayor relación con el periodo de 1960-1980. Pues fue especialmente durante el Conflicto Armado Interno que, a causa de la represión, muchos de los colectivos de teatro se vieron obligados a abandonar lo social y político en escena. Se empezó a gestar un teatro más cercano al contemporáneo: más convencional y comercial.

No obstante, todavía persisten colectivos inspirados por el retrato de los temas sociales y políticos, atreviéndose a romper los esquemas tradicionales. Valga reconocer que estos han sido remitidos a un segundo o quizá tercer plano. El presente del teatro guatemalteco, orientado por el recorrido y los aprendizajes del pasado, podría habilitar la conversación académica y cultural sobre las nuevas manifestaciones del arte dramático y, fortuitamente, maximizar el potencial y el alcance del teatro para la transformación social.

Bibliografía

- Althusser, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*. Akal, 2015 (1970).
- Carrera, M. «Ideas políticas en el teatro de Manuel Galich» (tesis de grado, Universidad de San Carlos de Guatemala), 1982. http://biblioteca.usac.edu.gt/tesis/07/07_0705.pdf
- Carrillo, H. *La calle del sexo verde. El señor presidente*. Tipografía Nacional, 2011.
- Galich, M. *Del pánico al ataque*. Guatemala, Guatemala: Editorial Universitaria, 1977.
- . *Por qué lucha Guatemala*. Catafixia, 2019 (1956).
- Obregón, M. *Geografías del teatro en América Latina. Un relato histórico*. Luna Libros, 2010.
- De Távira. «El teatro de Bertolt Brecht, una reivindicación del drama». *Discurso Visual*, n.º 33 (2014). http://www.discursovisual.net/dvweb33/PDF/4_El_teatro_de_Bertolt_Brecht.pdf
- Dimeo, C. «Teatro político en América Latina, estéticas y metáforas en el teatro político de los noventa». *Desde el Sur* (2007). <http://mriuc.bc.uc.edu.ve/bitstream/handle/123456789/595/cdimeo.pdf?sequence=1>
- García, C. *Atlas danzario de Guatemala*. Facultad de Humanidades, 1996. <https://bvhumanidades.usac.edu.gt/files/original/804b57fd6961ca8eb56142effb916e3d.pdf>
- Henríquez, P. «Teatro maya: Rabinal Achí o danza del tun». *Revista Chilena de Literatura*, n.º 70 (2007). <https://core.ac.uk/download/pdf/46545874.pdf>
- Márceles, E. «Manuel Galich: la identidad del teatro latinoamericano». *Latin American Theatre Review* (1984): 55-64, <https://journals.ku.edu/latr/article/download/557/532/>
- Mesalles, J. y Trancón, S. «Teatro e ideología». *El Viejo Topo*, n.º 5 (1977). <https://core.ac.uk/download/pdf/39115704.pdf>
- Pérez, M. *Al compás de la memoria. Un acercamiento a la biografía intelectual de Manuel Galich*. Universidad de San Carlos de Guatemala, 2015. <https://cdn.cienciapolitica.usac.glifos.net/digital/cedec10083.pdf>
- Pineda, L. «Efectividad social del teatro guatemalteco». *Revista Conjunto* (s. f.). <http://www.casa.co.cu/publicacionesrevistaconjunto/169/luiscarlospineda.pdf>
- Tischler Visquerra, Sergio. *Guatemala 1944: crisis y revolución. Ocaso y quiebre de una forma estatal*. F&G Editores, 2009.
- Urbina, C. «Teatro, estado y promoción cultural en Guatemala». *Anuario de Estudios Centroamericanos*, n.º 32 (2006): 81-95. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5075881.pdf>
- Vinolo, Stephane. «Alain Badiou. El teatro y la política como subjetivaciones colectivas». *Estudios de Filosofía*, n.º 58 (2018).



este texto está protegido por una licencia internacional CC BY 4.0