

Mario Alberto Carrera

**IDEAS POLITICAS EN EL TEATRO DE MANUEL GALICH**

Asesor. Dr. Francisco Albizúrez Palma



Universidad de San Carlos de Guatemala  
FACULTAD DE HUMANIDADES  
Departamento de Letras

Guatemala, 1982.

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA  
Biblioteca Central

D. L.

07

T(705):

Este estudio fue presentado por el autor como trabajo de tesis, requisito previo a su graduación de Licenciado en Lengua y Literatura Española e Hispanoamericana.

Guatemala, febrero de 1982

**LAS IDEAS POLITICAS EN EL TEATRO  
DE MANUEL GALICH**

**Mario Alberto Carrera.**

## INDICE

	Pág.
<b>1. INTRODUCCION</b>	<b>1</b>
1.1 Motivación del trabajo	1
1.2 Hipótesis	2
1.3 Procedimientos empleados	4
1.4 Objetivos perseguidos	4
<b>2. EL AUTOR Y SU OBRA</b>	<b>7</b>
2.1 Semblanza biográfica de Manuel Galich	7
2.2 Recuento y clasificación de la obra de Galich	12
<b>3. EL TEATRO DE GALICH</b>	<b>15</b>
3.1 Breve nota sobre la evolución del teatro en Guatemala.	15
3.2 Los estilos literarios en América Latina cuando Galich inicia su producción dramática.	27
3.3 Argumento de cada obra teatral editada de Galich.	29
<b>4. LAS IDEAS POLITICAS EN EL TEATRO DE GALICH</b>	<b>47</b>
4.1 La obra de teatro y su atrape de la condición humana.	47
4.2 Modalidades ideológicas en las tendencias teatrales más importantes de los últimos 50 años.	52



	Pág.
4.3 Fundamentos ideológicos del teatro de Galich.	58
4.4 Evolución de los contenidos ideológicos en el teatro de Galich (Análisis separado de cada obra destacada).	71
5. <b>CONCLUSIONES</b>	93
6. <b>BIBLIOGRAFIA</b>	95

## INTRODUCCION

### 1.1 Motivación del trabajo

Con Galich se abre en Guatemala —hacia finales de los años 30— el teatro moderno y contemporáneo de nuestro país, referido a sus propias raíces, necesidades y problemas de nuestro continente.

Es cierto que, una generación antes que la de Galich, escriben teatro Alberto de la Riva, Rafael Arévalo Martínez, Adolfo Drago Braco, Miguel Angel Asturias y María Luisa Aragón, casi todos miembros de la generación del 20, mientras que Galich es de la del 30.

Sin embargo es con Galich y sus esfuerzos no sólo de dramaturgo sino de organizador de conjuntos y grupos teatrales, que surge una actividad dramática con gérmenes, ya, de la importancia humanística y espiritual que el teatro siempre ha revestido y que se fabrica aún a la sombra del dictador Ubico. Pues no es cierto que el “nuevo” teatro guatemalteco irrumpió después de la caída del déspota. Entonces se fortaleció y saltó brioso. Pero ya por los años 36 o 38 Galich había puesto y estrenado **Papá-Natas**, en el Teatro Palace de la ciudad de Guatemala, bajo la umbrosa proyección del dictador y su espionaje implacable. Con esto más: El personaje Marcos López es una especie de alter ego de Ubico, como lo intentaré probar más adelante.

Lo anterior sería suficiente motivación para cualquiera que ejerza la crítica literaria y siga de cerca los hechos del desenvolvimiento intelectual de Guatemala. Suficiente motivación para hurgar los pasos escénicos de Manuel Galich e intentar una valoración ética y estética de su obra.

Otra motivación: En Guatemala nadie ha escrito un trabajo global en torno a la notable actividad teatral de Galich. Se ha abordado su labor en conferencias y dentro de trabajos extensos de historia de la literatura y del teatro guatemaltecos. Pero nadie, todavía, ha emprendido la labor de ver todo su

teatro a través, si se quiere, de un sólo punto de mira —como aquí— el de las ideas políticas.

Lo hecho por Galich —dentro y fuera de las fronteras patrias— es relevante para el teatro guatemalteco y latinoamericano. Este literato es no sólo uno de los pilares de nuestra dramaturgia, sino también una de las columnas más sólidas del teatro continental.

Esta es una verdad que debemos aceptar estemos o no de acuerdo con su ideología. Y de ahí aceptar también que, casi cualquier crítico literario o estudioso de la literatura justo y sensato, entenderá y aceptará que, una obra que hable exclusivamente del teatro de Galich ha de llenar un gran vacío en el contexto de los estudios literarios de Guatemala, Centro América y América Latina, puesto que hasta el día no se ha hecho. ¿No es ello suficiente motivación para emprender este trabajo...?

## 1.2 Hipótesis

Trataré de probar a lo largo de este texto que el motor principal —aunque no es el único— de la dramaturgia de Galich es “lo político”. Más tarde explicaré ampliamente qué entenderemos por “lo político” aquí.

Ahora bien, esto no quiere decir que Galich sea un panfletista. Hay una —o muchas— tradiciones de teatro político pero artístico a lo largo de la historia. Y es bastante raro el dramaturgo que, de lejos o de cerca, no se inmiscuye en lo político —con su obra— de alguna manera. Mucho del teatro de Shakespeare por ejemplo es político, sobre todo el que se basa en hechos históricos, como Julio César, que denuncia a los déspotas.

El teatro de Galich no descubre ni describe nada “mundo adentro”, no hurga en la íntima subjetividad de los individuos o en la suya propia ¡No! Es un teatro que, como el de Brecht, se preocupa más por la “circunstancia” o medio, del que hablaba Ortega y Gasset. La sociedad, el medio, la



circunstancia política en que el hombre mora y se desarrolla preocupa —desde un punto de vista estético— el quehacer de Galich. Esto es lo que trataré de probar en este trabajo.

Las fricciones de la sociedad y las razones que se dan los diversos grupos sociales entre sí, en su lucha por el poder y en la lid por dirigir el Estado, es en buena parte “lo político”. Este fenómeno es el que analiza Galich en su teatro. Pero también el mismo fenómeno a nivel internacional. Esto es, la hegemonía del poder —y la lid que se establece para y por ello— entre las potencias y los países subdesarrollados del mundo. Galich ve de esta suerte también dentro de “lo político” —lo político en el ámbito de lo universal— el empeño, por ejemplo, de Estados Unidos por lograr tener bajo sus riendas la mayor cantidad de países totalmente subdesarrollados —como Centro América— o en vías de desarrollo como México o Venezuela. *El pescado indigesto* es quizá la mejor obra de teatro guatemalteco donde se desmenuza dramáticamente el papel, la terquedad y la manipulación por la hegemonía de los Estados Unidos, aunque no es la primera ni la única obra literaria guatemalteca que lo hace. Escritores tan conservadores como Soto Hall (*A la sombra de la Casa Blanca*) y Rafael Arévalo Martínez (*La oficina de paz de orolandia*) hicieron faena similar a la de Galich con *El pescado indigesto*, sólo que Arévalo Martínez y Soto Hall la realizaron en el campo de la narrativa.

La hipótesis de este trabajo es, pues, describir y comprobar que el de Galich es un teatro eminentemente político, donde se ven en actuación los diversos grupos sociales peleando por el poder y, como una proyección de esto, la lucha internacional de las potencias por la hegemonía del mundo.

Para lograrlo el autor utiliza mucho la perspectiva histórica. Así, por ejemplo, en *El pescado indigesto* es la época de la Roma imperial la que, en forma alegórica, nos hace entender los turbios negocios de la “Roma” de nuestros días. Por eso “lo histórico” será tan importante casi como “lo político” en su teatro.

### 1.3 Procedimientos empleados

Lectura de todas las obras teatrales de Manuel Galich que suman más de 20.

Estudio de las ideas políticas que influyen en el teatro de Galich, especialmente las marxistas, pero también las anti-imperialistas, pues este dramaturgo es un escritor de izquierda.

Conocimiento de las diversas corrientes del teatro contemporáneo: El teatro del absurdo, el teatro pánico, el teatro histórico, el teatro pobre, el teatro poético, el teatro épico, etc., para buscarle una ubicación estilística o ideológica al teatro de Galich.

Análisis de la tendencia "costumbrista-criollista-crítico social" de los años 30, pues de esta nace y arranca el teatro de Galich.

Inmersión en el desenvolvimiento intelectual de Guatemala y en nuestra tradición teatral desde El Rabinal Achí hasta nuestros días, para poderme crear un panorama de posible influencias en el dramaturgo analizado y sus consecuencias.

Del conocimiento de todo lo anterior y su aplicación a la temática de Galich —haciendo diversas clases de relaciones, deducciones, inducciones e inferencias— nació la intuición y la hipótesis de que el teatro de él es por sobre todo político.

### 1.4 Objetivos perseguidos

El principal objetivo de este trabajo es dar a conocer la valiosa labor de Manuel Galich, de la manera más integral posible.

Creo que es un objetivo plausible. Tanto en el medio teatral, como en el literario y en el de las diversas facultades de Humanidades de Guatemala se carece de una visión de conjunto sobre este dramaturgo y generalmente no se le valora en su

justa dimensión. Más que todo por falta de información en torno a los detalles de su vida así como a la trascendencia en general de su acción dramática.

Este objetivo redundará en la conformación cívica de quien lea el presente trabajo pues verá que, aunque Guatemala es un país de escaso desarrollo económico, en lo intelectual tenemos y poseemos valores de la calidad de Galich, que poco o nada tiene que envidiar a los grandes dramaturgos del continente americano.



## EL AUTOR Y SU OBRA

### 2.1 Semblanza biográfica de Manuel Galich

No es fácil conseguir en nuestro medio datos e información biográfica en torno a él. Por el hecho de estar exiliado desde hace ya muchos años —y en un país que no tiene realciones con Guatemala— hay como una especie de divorcio entre su vida guatemalteca y su existencia de emigrado político. Sin embargo, de libros y revistas algo se puede ir entresacando, sin la pretensión de hacer —desde luego— un trabajo muy redondo en este sentido.

Pero existe una publicación que, aunque no pude conseguir, parece ser es la más completa en cuanto se refiere a ofrecer información biográfica sobre Galich. La publicación a que aludo es una entrevista realizada por Francisco Garzón Céspedes —alrededor de la historia teatral de Manuel Galich— publicada en *La Gaceta de Cuba* No. 128 de noviembre de 1974, pags. 19-23.

El doctor Julio Babruskinas —en el prólogo que confeccionó para una edición cubana de varias obras de Galich— dice lo siguiente respecto del bautismo artístico de este dramaturgo guatemalteco:

“Su iniciación en el teatro es, como él bien dice, hereditario. Sus tíos Mario y Marilena López eran teatristas reconocidos en su patria; sus padres eran amantes del teatro en todas las variantes y los géneros. Y él mismo, siendo muy joven aún, comenzó en las tablas como primer actor cómico de un teatro infantil, promovido por su madre y una conocida actriz guatemalteca, Marta Bolaños.

A estos antecedentes se suman sus primeros intentos de autor, fundamentalmente de carácter didáctico, para la Escuela Normal donde estudió y donde más tarde fuera profesor. Su primera obra tuvo un cariz histórico y se tituló *Los conspiradores*, obra en un acto. Le siguieron *El señor Gukup Kaquis* (tema del *Popol Vuh*), *La risa*, *Una carta a su Ilustrísima* (de todas estas sólo la última ha tenido impresión editorial) y

muchas otras más que pertenecen al período que Galich, con su particular humor, llama su 'prehistoria teatral'.

Natural era que con esa herencia, su labor teatral como actor, primero, y diez años más tarde como corista de zarzuela, además de su relativamente numerosa producción amateur, el teatro se le impusiera con la fuerza de una pasión o un vicio.

(...) irrumpe en el teatro latinoamericano, descontadas sus experiencias prehistóricas, con una obra que constituía —y constituye aún— una formidable acusación a un sistema social caduco (época del presidente Ubico) que se vale del chantaje, la represión y las más miserables bajezas, para satisfacer sus más mezquinos intereses. Esta obra, titulada *papá-Natas*, estrenada en el Teatro Palace en 1938, fue una verdadera revelación para el teatro guatemalteco, y vendría a ser, años más tarde, la primera parte de una trilogía, algo poco común en el teatro universal y americano, específicamente en este siglo”.

En su libro *Teatro guatemalteco contemporáneo*, editado por Aguilar, de España, Carlos Solórzano ofrece de Galich los siguientes datos biográficos:

“Nació en la ciudad de Guatemala el 29 de noviembre de 1913. Fue maestro, hizo y terminó sus estudios de Derecho en la Universidad de Guatemala. Desde muy joven manifestó interés por los problemas sociales que pesaban sobre el país durante la tiranía de Ubico. Sus primeras comedias crearon, desde las bases, el teatro de costumbres guatemaltecas.

En esas obras, ágiles sin duda, se advierte su innegable habilidad de hombre de teatro, no sólo en el planteamiento de los hechos, sino en la gracia y desenfado con que estos se desenvuelven. A este ciclo costumbrista pertenecen *Papá-Natas*, *Gente decente*, *M'hijo el bachiller*, *De lo vivo a lo pintado* y *Entre cuatro paredes*, la comedia que figura en este volumen y que describe tipos de la ciudad con sus formas de expresión que se mueven en una situación ingenua, en la que concurren varios elementos de la vida de Guatemala. Por ser una obra representativa de este autor la hemos elegido para incluirla en este volumen como aportación de ese género teatral costumbrista que constituye la aparición de un teatro nacional.



Galich escribió posteriormente algunas obras que buscaban la afirmación de un teatro guatemalteco con raíces en el acervo indígena, pero con alcances críticos dirigidos a los regímenes de turno. Estas comedias son: El señor Gukup kaquix, dramatización de un pasaje del *popol vuh*, y El canciller cadejo, crítica a los gobiernos absolutos.

Galich ha sido presidente del Congreso de Guatemala, ministro de Educación y de Relaciones Exteriores y embajador ante el Gobierno de la Argentina en los regímenes del doctor Arévalo y del coronel Arbenz.

Transpuso su experiencia política al teatro con obras acusatorias en defensa de las libertades de Guatemala. Estas obras son: El tren amarillo y La nugre (la primera una denuncia de los sistemas que las compañías bananeras ponen en práctica en Guatemala, y la segunda una crítica al régimen revolucionario en el que él mismo participaba).

La aportación de Galich al teatro de Guatemala es fundamental. En el curso de 30 años creó el teatro de costumbres, cultivó el drama de acento indígena y creó la comedia de crítica social con sentido didáctico predominante. Posteriormente, en 1961, obtuvo un éxito definitivo con la publicación de su drama El pescador indigesto, que ha sido ampliamente difundido en todo el continente y que se ha situado como un dramaturgo de especial significación en América hispánica.

Acabada con certera visión, cada obra de Galich cumple con el cometido que sus propios designios le imponen: Las comedias de costumbres son graciosas y coloridas, los dramas sociales poseen gran fuerza dramática y, finalmente, en su última obra aparece una preocupación filosófica, hasta entonces ausente de su creación y que trasciende a la simple exposición de los hechos”.

La Revista del Quinto Festival de Teatro Guatemalteco dice lo siguiente de la vida y la obra de Manuel Galich, en su página 14. El artículo de dicha revista, que cito, no tiene firma:

“Cursó estudios en la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales. Fue uno de los más destacados líderes estudiantiles

del movimiento popular que derrocó a Jorge Ubico y se convirtió, desde 1944, en uno de los principales dirigentes políticos e ideológicos de la Revolución nacional de octubre. Ha sido presidente del Congreso de la República, ministro de Educación de Arévalo, de Relaciones Exteriores de Arbenz y embajador de Guatemala en Argentina. Ha viajado por América, Europa y ha vivido su exilio en Argentina y Cuba.

Perteneció al Grupo Tepeus o generación de 1930; fue miembro del Consejo Editorial de Revista de Guatemala. Ha escrito trabajos sobre temas literarios, políticos y sociales, en revistas y periódicos del país y extranjeros, como el Imparcial, Nuestro Diario, El Libertador, Diario de Centro América, Senderos, Stadium y Acento, de Guatemala. propósitos y principios, argentinos; y en publicaciones de Uruguay, Chile y otros países de América Latina.

Galich llenó con su actividad el período nacionalista, después de haber construido, él mismo, el mundo particular del teatro de Costumbres guatemaltecas, cuya evolución posterior lo ha convertido en uno de los hombres más representativos de nuestro continente.

Su juventud transcurrió durante los años de la tiranía del ex-presidente Ubico. Paralela a sus estudios de Derecho y a su labor periodística, inició su actividad de autor dramático, en un ambiente de indiferencia y de temor que veía en la crítica de las propias costumbres una forma peligrosa de rebeldía.

Las primeras obras de Galich, de definido acento costumbrista, ponían al descubierto las principales deficiencias de la sociedad guatemalteca, de su mansedumbre y de su conformismo ante la tiranía. Entre ellas figura Papá-Natas, Gente Decente (crítica de alta sociedad capitalina) y Entre Cuatro Paredes (exposición de los vicios de la aristocracia provinciana); M'hijo el Bachiller (irónico análisis de la insuficiencia académica) y De lo Vivo a lo Pintado, que es la dramatización de un refrán popular en el que se trasluce un tono amargo bajo aparente ironía. El hecho mismo de crear en menos de diez años (de 1938 a 1944) un teatro de costumbres con preocupaciones modernas, orientado a definir las formas de la vida actual, habría bastado para dar a este autor un relieve preponderante en nuestra literatura. Sin embargo, su interés no se detuvo allí. Al mismo tiempo cultivaba un género de teatro



diferente, que trataba de descubrir la tradición popular en algunos hechos simbólicos de las culturas prehispánicas que el autor veía actualizadas en la realidad circundante. A este género pertenecen: **El Señor Gukup Kakix**, dramatización de un pasaje del **Popol Vuh**, sobre el mito del Gran Guacamayo, símbolo de la insolencia, émulo, según el padre Jiménez, del Lucifer bíblico, y su derrota por los nietos de Ixmucané, hijos de Ixquiac, Junajpú e Ixbalanqué. **Una Carta a su Ilustrísima** es la escenificación de una tradición colonial, cuya protagonista fuera la poetisa Sor Juana de Maldonado, presentada en las páginas, si no veraces, al menos agradables de Tomás Gage. **Estampas de la Libertads**, son dos arreglos sobre la conspiración de Belem, de 1813 y sobre el 15 de septiembre de 1821, que se reconocieron a la fecha de su estreno, como muestra de ejecución teatral superando la rigidez natural del tema. Estas tres últimas obras han sido ya publicadas por la Editorial del Ministerio de Educación Pública, formando el volumen 13 de la Colección Contemporáneos, intitulado **La Historia a Escena**.

**El Desgraciado Incidente del Reloj**, **El Retorno**, **Hacia Abajo**, son otras obras de teatro corto, por las que puede apreciarse la versatilidad de este autor, en razón de los problemas que aborda.

Al teatro de costumbres y al de tradición vernácula poetizada vino a sumar posteriormente Galich su mejor producción dramática, en obras combativas y de denuncia de los aspectos feudales de la nacionalidad guatemalteca y de los procedimientos que el autor consideraba viciados en el movimiento revolucionario de 1944 en que él mismo participara. Galich fue una relevante personalidad política y de esta experiencia llevó al teatro dos temas de interés fundamental en sus obras **La Mugre** (1953) y **El Tren Amarillo** (1954). En **El Tren Amarillo** plantea el tema de las compañías extranjeras que cultivan las plantaciones bananeras en tierras guatemaltecas. Escrita en prosa vibrante y nunca ociosa, relata con desgarrado verismo la crueldad de la tiranía nacional que reclama al protagonista y concluye por aniquilarlo. En **La Mugre** se advierte la influencia de Sartre en lo referente a la discusión de los valores revolucionarios, en su dialéctica, en la validez de su práctica y en depuración. Anteriormente, un drama de interés histórico había atraído a Galich al escribir **Ida y Vuelta**, estampa romántica de Guatemala, en la que aparecen algunos pasajes de la vida del poeta José Batres Montúfar.

En 1956 escribe *La Trata*, pero donde mejor se ha revelado este autor guatemalteco como un dramaturgo perdurable, por la culminación que ha sabido darle ultimamente a su obra, es en su comedia *El Pescado Indigesto* (1960). Dando un salto inusitado, Galich supo resumir en esta obra una serie de elementos y de ideas universales que animan una acción dramática situada en una Roma Imperial actualizada, en la que los intereses mercantiles sobrepasan y aplastan la dignidad y la conciencia humanas. Con soltura pocas veces igualada por un escritor latinoamericano, el autor ha puesto en boca de sus personajes romanos expresiones actuales, palabras y construcciones de frasea acuñadas en el combate de ideas modernas, palabras que en ocasiones se acercan al slogan y lo burlan después para revelarnos la sustancia perenne de su significado. El autor ha construido una comedia colectiva, en la que el personaje principal es un pueblo, aunque éste aparezca en escena como una mera ilustración física. El estilo directo elude todo eufemismo y la exposición de los ideales socialistas está sabiamente implícita en la trama que el autor ha logrado equilibrar con maestría.

*El Pescado Indigesto* recibió el premio de Teatro del Concurso Hispanoamericano convocado por la Casa de las Américas. Está catalogado como el mayor dramaturgo del país y su Teatro ha causado mucha polémica”.

Actualmente dirige la Revista Conjunto de Cuba y es subdirector de la Casa de las Américas con sede en la Habana. Es también catedrático de Historia de América en la Universidad de la Habana.

## 2.2 Recuento y clasificación de la obra de Galich

### A. “Prehistóricas”

Así clasifica el autor mismo a aquellas obras suyas que son balbuceantes y de primera juventud y cuyo valor radica, más que todo, en que le fueron útiles, didácticamente hablando, —sobre todo en su papel de maestro normalista— para enseñar a los estudiantes —por medio de una didáctica teatral— historia o literatura de Guatemala. Pertenecen a esta clasificación:



**Una carta a Su Ilustrísima**

**Belem 1813**

**15 de septiembre**

**Ida y vuelta**

**El señor Gupuk Caquix (inspirada en un trozo del Popol-Vuh)\***

**El desgraciado incidente del reloj \***

**El retorno \***

**Hacia abajo \***

**La trata \***

### **B. Costumbristas.**

A este apartado pertenecen aquellas obras cuyo principal acento radica en la presentación de frescos cuadros de costumbres de la sociedad chapina de los años 30, 40 y 50. Obras estas herederas de la tradición asentada —en el teatro— por el uruguayo Florencio Sánchez y que también emparentan con los movimientos costumbristas y criollistas de la narrativa vigorosa que irrumpió sobre todo durante la tercera década de este siglo. Sin embargo ello no quiere decir que varias de estas obras no presenten también un fuerte sustrato político en la coyuntura de la fricción de las clases sociales que en estas piezas suben a escena. Participan de esta clasificación:

**Papá-Natas**

**De lo vivo a lo pintado**

**Entre cuatro paredes**

**M'hijo el bachiller**

**Gente decente**

**El canciller... cadejo**

### **C. Anti imperialistas**

Aquí figuran todas aquellas obras cuya principal función de fondo está constituida por la condena y la denuncia de la explotación exagerada que los Estados Unidos realizan en nuestros países y de las manipulaciones de que se vale —en complicidad con políticos domésticos o “de casa”— para lograr sus propósitos de monopolio de mercados. Estas obras son:

**Pascual Abah**

**El tren amarillo**

**El pescado indigesto**

(\*) No existen impresiones en editorial o imprenta.

## D. Políticas

Bajo este acápite integraré las obras en que Galich hace franca exposición ideológica, desde el punto de vista del materialismo histórico. Es en cierto modo su labor teatral en estas piezas de "marxismo dramatizado", arriesgándose peligrosamente a caer en el panfletismo. Tanto las "anti imperialistas" como las "políticas", propiamente dichas, siguen muy de cerca los pasos de Brecht y su teatro épico con el famoso recurso del extrañamiento o distanciamiento afectivo. Pertenecen a este grupo:

Mister John Tenor y yo  
 El último cargo  
 La mugre

El pescado indigesto participa también del significado político —como lo estamos entendiendo en este trabajo— y no es, pues, sólo "anti imperialista". Igual aclaración se podría realizar respecto de Pascual Abah y de El tren amarillo.

Hay que hacer la salvedad que en un libro publicado por Galich en la Habana en 1979 —editorial Letras Cubanas— y que está armado con varias de sus piezas más conocidas, ofrece una modalidad diferente en la agrupación de sus obras. En este libro presenta la Trilogía de los Natas integrada por Papá-Natas, La Mugre y El último cargo, un poco por el camino del ciclo narrativo de los Rougon Macquart de Zola. Enfocadas a la manera de trilogía, las tres juntas podrían integrarse, entonces, al renglón de las políticas en donde la lid de los estratos de la sociedad juega el principal papel.

## EL TEATRO DE GALICH

### 3.1 Breve nota sobre la evolución del teatro en Guatemala

Los pueblos que vivieron antes de la época de la conquista en nuestro territorio poseyeron fecunda tradición literaria teatral. Desgraciadamente los conquistadores y muchos de sus colaboradores, los curas doctrineros, destruyeron casi completamente aquella tradición o la modificaron y mixtificaron hasta casi quedar irreconocible.

El *Popol Vuh* y el *Rabinal Achí* son prueba evidente de la tradición que señalo y también del desarrollo cultural y espiritual que los pueblos indígenas ostentaban antes de la conquista. Cabe a lo que hoy es nuestra patria, el orgullo de haber sido cuna y tierra de gran parte de la población maya y más tarde de los quichés y cakchiqueles, autores del *Popol Vuh* y *El Rabinal Achí*.

Los hombres precolombinos que vivieron en lo que hoy es nuestro territorio poseyeron una cultura vasta cuyos orígenes todavía no han sido completamente localizados y situados. Así, debieron habernos legado todo este inconmensurable bagaje en todo su esplendor y fecundidad, pero la pantalla que interpuso la conquista y sobre todo la cristianización borró casi por completo —y en sus formas originales y puras— la mayoría de manifestaciones que nuestros antepasados quichés y cakchiqueles pudieron habernos heredado.

No obstante la permanente amenaza y coerción española, el ballet-drama *Rabinal Achí*, sobrevivió en su forma casi original y genuina todo el período de conquista, la colonia y parte de la época independiente, puesto que todavía se representaba en a región de Rabinal durante el siglo XIX, cuando llegó a aquella zona guatemalteca el abate de Bourbourg, su transcriptor.

Guatemala hunde las raíces de su tradición teatral más lejos y más hondo que cualquier otro país del continente americano. El *Rabinal Achí* —única obra de teatro completa y genuina localizada en América— así lo demuestra. Sin embargo y pese a este honor y abolengo, la tradición teatral que fundó *El Rabinal Achí* no se continuó con vigor y energía sino que quizá a la sombra y en muy pocas comunidades guatemaltecas,



porque los curas doctrineros —especialmente franciscanos y dominicos— si bien no ahogaron del todo las manifestaciones teatrales, las modificaron tanto que ya sólo tuvieron utilidad para hacer comprender al indígena que su religión era falsa y sólo la de Cristo auténtica; y por otra parte, que debía aceptar el dominio y hasta el despotismo de la corona española. El poco teatro colonial —ya no indígena— que hubo se circunscribió a relatar la vida de los santos o de Cristo —con las loas— o a representar la dominación española para que el indígena la aceptase plenamente y se ajustase a ella, con las distintas versiones del Baile de la conquista o los Bailes de moros y cristianos. El teatro se convirtió en un elemento de dominación y, así, tenía que empalidecer y morir o realizarse sin mayor entusiasmo, salvo para las épocas especiales o fiestas patronales como las de la Virgen o la Semana Santa en las que, por lo menos en Guatemala, casi siempre hubo una nota teatral indígena —de rebeldía silenciosa— por medio de la cual los indios expresan desacuerdo con la ortodoxia católica, como pasa aún en Santiago Atitlán, donde Maximón hace de las suyas al Santo Entierro y lleva a la Dolorosa a beber a las cantinas y paran los dos —Maximón y la Dolorosa— en la cárcel. Pero ya no El Rabinal Achí, en sí y su fecunda tradición, sino pequeños y lejanos reflejos de lo que todo aquello debe haber sido en la época precolombina.

Los dominicos y los franciscanos —como he dicho— implantaron, sobre todo, el género de las loas y alentaron los bailes de la conquista y de moros y cristianos durante mucho tiempo. En regiones de América como Guatemala esto todavía puede verse como expresión folklórica. Sin embargo, después del siglo XVI y parte del XVII, el papado y la corona española comenzaron a ver con malos ojos todas las manifestaciones “de cómicos”. Esto fue in crescendo en la medida en que la Inquisición se volvió más y más severa. Hasta un punto en que casi se prohibió del todo el teatro. Todavía en la época de la juventud de Molière los artistas teatrales en Francia no podían ser enterrados “en sagrado” y estaban —sólo por el hecho de ser histriones— excomulgados. Esto repercutió grandemente y con más fuerza aun que en Europa, en nuestra América. De modo que por casi un siglo —casi todo el XVII— en Guatemala no se supo de manifestaciones dramáticas que no fueran loas de la Virgen y los santos o la vida, pasión y muerte de Jesucristo.

Don Ramón A. Salazar, en su libro *Historia del*



**desenvolvimiento intelectual de Guatemala, capítulo XXXIV, describe así los albores de manifestaciones dramáticas guatemaltecas —en la época de Independencia y post Independencia— que ya no tenían que ver mucho o estuvieran sólo contaminadas de lo religioso o de lo folklórico coercitivo:**

“En 1792, cuando ya se había trasladado la capital al sitio que hoy ocupa, se presentó al superior gobierno, Juan Pacheco, solicitando permiso para edificar un coliseo para comedias y el privilegio de explotarlo exclusivamente por su cuenta, por seis años, con el fin de resarcirse de los gastos de construcción.

La solicitud pasó al cabildo y el síndico de él señor Marticorena, emitió un dictamen, digno de que se conserve en nuestra historia. Pintan al vivo los conceptos expresados de Marticorena al estado social de aquella época.

Naturalmente había comisión de censuras; la Inquisición tenía abierto tamaño ojo contra toda manifestación del espíritu, siempre para ella sospechoso. Las autoridades en general eran enemigas de toda novedad; la masa popular no conocía sino de oídas las cuestiones de teatro por lo que de ellas se decía en pláticas y corrillos, así que el pobre pacheco tuvo la mala suerte de ver rechazada su solicitud.

(...) parece ser que el señor Troncoso que gobernaba por ese tiempo la Colonia era afecto al teatro, y que él fue quien autorizó las primeras representaciones, a despecho de los murmullos y secretas censuras de las demás autoridades.

Llamóse a ese teatro de Camato, por el nombre del empresario, y fue suspendido por una cédula bárbara del gobierno español.

En el año 1819, un tal Oñate fundó otro al que le dio su nombre y que también corrió la misma suerte e influjos del fanatismo que dominaba en el clero.

Con este motivo (fundación del teatro de Oñate) se escribió en Guatemala la primera pieza teatral que se recuerda, que algunos atribuyen a Barrundia y que se llamó El Coliseo. Tengo a la vista el manuscrito de esta obrita que no se si se llegó a imprimir. Bajo los nombres vulgares de los personajes, que en ella figura, se descubren los de las personas que más

inflúan entonces en nuestra sociedad”.

Otros esfuerzos más se hicieron por fundar y poner en marcha un teatro en Guatemala entre los días posteriores a la Independencia y la inauguración del Teatro Carrera hacia 1859. Pero no es sino hasta más o menos la fecha que acabo de citar que se comienza a tomar en serio un poco y a formalizar algo la acción dramática en Guatemala. En *Tiempo Viejo*, otro libro—medio de recuerdos, medio de crónicas, medio de historia—de don Ramón A. Salazar (en el capítulo V) se añade esto más a la historia del desenvolvimiento teatral de nuestro país:

“Bien sabido es que la loa es un género de arte dramático abandonado en la misma España hace siglos, pues tuvo razón de ser en los albores del teatro. Y nosotros seguimos cultivándolo hasta cuando este siglo (siglo XIX), tenía más de setenta años. Y nosotros seguimos divirtiéndonos al ver en las tablas aquellas figuras alegóricas como el diablo, el diablo de la edad media, no el diablo moderno encarnado en mefistófeles (porque hasta el diablo ha de progresar en el mundo, menos ciertas gentes) echando llamas, rayos y truenos por todos lados.

Y mientras tanto nuestro teatro nacional por los suelos; en donde seguirá sin duda alguna hasta que no se desaten las trabas que atan a las inteligencias y no se acaben de borrar las preocupaciones que existen contra los cómicos.

La ópera italiana comenzó a oirse entre nosotros muy poco tiempo después de estrenado el teatro (Carrera) en 1859. Lo que no se vio sino hasta muy tarde fue un cuerpo coreográfico. Y a propósito de esto, pasó aquí una escena que mejor que ninguna otra pinta la mojigatería de las gentes de aquella época. Asustado el pudor de las madres al ver, lo que llamaban la desnudez de las bailarinas expuesta a la mirada del público, cuando llegaba la hora del baile se cubrían la mitad del rostro con sus abanicos, haciendo que sus hijas o se salieran de los palcos o volvieran las espaldas hacia el escenario. Se dijo por entonces que el señor arzobispo había excomulgado a la pobre Scotti y a su compañera la Rissi.”

También en *Tiempo viejo*, pero en el capítulo XIV, don Ramón A. Salazar, cuenta lo siguiente sobre el primer actor formal, entregado por entero a su vocación, y respecto de su célebre e inolvidable compañía teatral:



Merece capítulo aparte una figura original que florecía por la época que vengo relatando (años 50 del siglo XIX) y muy recordada en toda Centroamérica. Tiburcio Estrada es el hombre más apasionado por el teatro que haya yo conocido y sin embargo pocos con menos dotes que él para esa profesión.

Como por entonces no había teatro en forma (antes de la inauguración del Teatro Carrera en 1859) se improvisaba este en alguna de las casas amplias de la capital aunque era difícil que sus dueños la alquilaran, pues por el hecho de haber representaciones dramáticas en ella, quedaba salada, según la preocupación vulgar. La casa tan conocida por 'de los ángeles' que se halla enfrente de la mansión presidencial, sirvió en un tiempo para el objeto; más cuando terminó la temporada quedó solitaria y vacía. Nadie se atrevía a visitarla porque diz que por la noche se aparecían los diablos en el patio.

El sueño dorado de Tata Bucho (Tiburcio Estrada) era hacer una representación en el Teatro de Carrera y se valió de mil tretas hasta conseguirlo. Me cuenta un antiguo empleado que, al recibir la nota del ministerio en la que se le concedía permiso para dar funciones en ese teatro, aquel hombre tembló de emoción y gusto, pronunciando estas textuales palabras: 'ahora ya puedo morir tranquilo'. Ya viejo se le veía triste y pobre vagando de pueblo en pueblo con su compañía de la legua y aseguraba muy formalmente haberse vuelto librecambista, recibiendo el valor de las entradas en especies comestibles. El mismo era primer actor y receptor en las puertas de su teatro, al cual en cambio de una gallina o de algunas manos de maíz, se podía entrar para ver al célebre Tata Bucho vestido de rey o de pontífice".

Tiburcio Estrada fue hombre de teatro en la totalidad de ese título; actor, director, escenógrafo, vendedor de boletos y también autor o arreglista —adaptador— de libretos teatrales!

Además de él hubo en Guatemala otros dramaturgos durante el siglo XIX, cuya breve lista ofrezco a continuación: Miguel Angel Urrutia, Manuel Valle, María Joséfa García Granados, J. Julio Cordero, Vicenta Laparra de la Cerda, Jesús Laparra y Juan Fermín Aycinena. A muchos de los cuales les queda grande el título de dramaturgos pero, con Tata Bucho, fueron los únicos que se preocuparon por escribir algo de teatro en nuestro país durante el siglo XIX.

De 1871 a 1900 diversas compañías en especial de ópera, opereta y zarzuela visitaron Guatemala —sobre todo durante la elegante época del presidente José María Reyna Barrios— y dieron funciones en el Teatro de Carrera, que para la época de la revolución del 71 cambió su nombre por Teatro Nacional y en 1892 —V centenario del descubrimiento de América— fue rebautizado como Teatro Colón, nombre con el que recibió los golpes y embates de los terremotos de 1917-18, bajo cuyos trepidantes efectos casi desapareció, hasta ser demolido unos 20 o 30 años después.

De trabajos a máquina, preparados en septiembre de 1969, durante el “primer Seminario de Integración Teatral” dirigido por René García Mejía y realizado por alumnos de la Escuela Nacional de Teatro, Cine y Televisión de Guatemala, tomo muchos de los siguientes datos —que arreglo y redacto nuevamente— para contribuir a la confección de la historia del teatro en Guatemala de finales del siglo XIX y lo que va del XX.

En 1895, bajo la presidencia de José María Reyna Barrios, el 19 de julio se inaugura el Teatro Municipal de Quezaltenango, contribución de este mandatario al desarrollo de la acción teatral en nuestro país. Hasta la fecha este edificio dramático es, con el Teatro Nacional de la ciudad de Guatemala, y con el de la ciudad de Totonicapán, construido bajo Manuel Estrada Cabrera, lo mejor que en esa rama de la arquitectura se haya hecho en Guatemala.

En 1896 —de nuevo bajo el régimen de Reyna Barrios— el empresario español Francisco de Alba firma un contrato con las autoridades de turno para traer compañías extranjeras a nuestro país, de ópera y similares y teatro, lo cual realiza cumplidamente. En 1909 la gran actriz española María Guerrero y la compañía teatral que con su esposo Fernando Díaz de Mendoza había formado, visitan Guatemala y dan funciones en el Teatro Colón, representando obras de Lope de Vega, Echegaray (que por entonces estaba de gran moda) y otros.

En 1910 llega a nuestra capital la famosa actriz mexicana Virginia Fábregas, que en años posteriores hizo otras apariciones aquí. En 1920 viene a nuestra tierra don Jacinto Benavente y su compañía teatral y representan Los intereses



creados y *La malquerida*, de él mismo. En 1923 nos visita la compañía de Ramón Carralt con los destacados actores Ernesto Finance y Aurorita. A lo largo de los años 20 vienen otras compañías y grupos teatrales como las muy conocidas de Juan Domenech, Ricardo Calvo, Sánchez Navarro, de Nieva, de Fernando Soler, Enrique Serrano y la Lope de Vega. En 1930, con la compañía de Quiles, arriba el actor Leonardo Unda que se queda en nuestro país. En 1931 se presenta en el teatro Abril el grupo argentino de Sonia y Gabelle y también nos visita la agrupación española de Anido y Sebrata; asimismo la Soldde Moncada. Estos últimos grupos indudablemente —en unión de otros nacionales como el GAN— formaron el gusto y la afición teatral de Manuel Galich, que por los años 20 y 30 vivió su niñez, adolescencia y juventud. Debutando él mismo —como dice su amigo cubano Babruskinas— como infantil actor en una compañía de teatro de y para niños.

Un poco antes de que Galich naciera y durante su infancia y juventud se organizan en Guatemala algunos grupos teatrales que, con las compañías visitantes, van formando el gusto teatral de nuestros abuelos y padres. Casi todos los gobiernos apoyaron —desde Reyna Barrios— con gran decisión la actividad teatral, doméstica o extranjera. Menos Ubico, que si bien no la desterró por decreto, le hizo la vida imposible. Doble mérito en todo esto el de Galich que en plena época del déspota estrena radioteatros en la TGW y *Papá-Natas* en 1938 en el Teatro Palace, como ya lo indiqué. Pero hagamos el recuento de los grupos nacionales que se formaron en la época que ya he dicho:

En 1902 Rafael Vásquez Álvarez funda la Compañía Típica Nacional que representaba revistas musicales al estilo de Broadway. Vásquez también es autor de los musicales que producía. En 1905 Lorenzo Clairmont funda su Teatro Dramático y estrena su obra *La Venganza perdonada*.

Hacia 1912 se le atribuye a don Alberto de la Riva la fundación del Grupo Artístico Nacional —GAN— que después de los terremotos de 1917-18 surgirá con el nombre de Grupo Renacimiento. En estas dos asociaciones dramáticas —en el fondo la misma— se integrarán los grandes autores, actores y directores de las primeras dos o tres décadas del siglo XX.

Antes de 1930 nacen estas dos agrupaciones: La de don

Alfredo Palarea y su esposa doña Adriana Saravia Trigueros y la de don Alberto Paniagua del Castillo que se llamó Talía. En 1930 aparece la agrupación Salomé Gil bajo la dirección de Serapio Barrios y Juan Enríquez. En 1933 Alfredo Palarea también funda la compañía Luceya. Alberto Martínez con Juanita Loza producen el nacimiento de la agrupación Loza Martínez que sucesivamente, pero ya solo bajo la dirección de don Alberto, tomó los nombres de Unión Artística Nacional, Sociedad Dramática Martínez y por último Sociedad Dramática Nacional.

Fueron actores del GAN los hermanos María Luisa, Carmen, Armando y Julio Aragón. También María Luisa, Carlota, Rosa y Angela Spillari; Ofelia y Blanca Lidia Blanco, Esperanza Lobos, Marta Bolaños y Carlos Florán. Alberto Martínez Bernaldo, Arturo Ossaye, Carlos Castejón, Carlos Barbier, Ernesto Viteri y Augusto (Chato) Monterroso, entre otros muchos y cuyos nombres son muy familiares a Manuel Galich porque o trabajó con ellos o los vio trabajar y fueron su inspiración vocacional de alguna manera.

Algunos teatros (que funcionaban casi siempre también como cines) de la época del GAN y del grupo Renacimiento: Colón, Olimpia, Nueva York, Lux, Rívoli, Maya, Variedades, Abril, Rex, Mundial, Palace, Capitol, Europeo y Cárdenas, a cuyas funciones indudablemente asistió desde niño Manuel Galich. Hasta aquí los datos que he entresacado de los trabajos del seminario antes mencionado y que he conformado con mi propia redacción.

Las obras que representaba el GAN, el grupo Renacimiento, las agrupaciones teatrales de los Palarea, de Alberto Martínez, de Alberto de la Riva, de los Spillari-Andreu y las extranjeras que he nombrado eran, en general poco significativas en cuanto a crítica política o social. El teatro guatemalteco que se hizo en Guatemala durante las tres primeras décadas de este siglo fue principalmente de entretención y recreo o de formación cultural clásica. Sobre todo 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... El primer actor Alberto Martínez, que fue mi maestro en la Escuela Nacional de Teatro de Bellas Artes, nos contaba que cuando

estrenó la obra Juan José de Dicenta, tres taquígrafas enviadas por Ubico tomaban palabra por palabra de la pieza. Al finalizar llevaron su trabajo al ministerio que se encargaba de la censura y compararon y cotejaron la versión taquigráfica con el libreto que don Alberto había entregado como requisito para que se le autorizara la exhibición de la obra. Como la versión taquigráfica no estuvo de acuerdo con el texto proporcionado por Martínez, de inmediato fue prendido y encarcelado hasta que dio una explicación que satisfizo al tirano.

Tampoco hubo en Guatemala un teatro que siguiera y anduviese a la zaga de las corrientes en boga en Europa durante los primeros 20 a 30 años de nuestro siglo, sin que estas tendencias fueran necesariamente políticas o de crítica social. Pues Pirandello, Ibsen y Strindberg —fundadores del teatro actual— se conocen en Guatemala después de la época de Ubico, en el sentido de llevarse y conocerse en la escena. La única corriente propia del siglo XX latinoamericano (pero que hunde sus raíces en el neoclásico y el romanticismo) que se desarrolló en Guatemala antes de 1944 es el costumbrismo, o sea el teatro y la novela regionalista, criollista o de la tierra (pero principalmente costumbrista) y cuyos textos no estuviesen demasiado salpicados todavía de indianismo y criticismo social.

En 1944 cae Ubico y con él la oscura tela que cubría y separaba a Guatemala del mundo moderno. Los dos primeros gobiernos de la Revolución del 44, presididos por Arévalo y Arbenz, fundan diversas instituciones culturales que impulsarán la actividad artística y pondrán al día nuestra cultura con la del mundo.

Pero no tanto por la creación de nuevas instituciones artísticas o literarias a cargo del Estado o la Universidad, sino por los nuevos aires refrescantes y democráticos y de libertad que se respiraron, irrumpen dramaturgos, actores, directores y grupos teatrales modernos y modernizados, como los fundados por doña María de Sellarés, los hermanos Mencos, los grupos que impulsaron Miguel Marsicovétere y Durán y Manuel Galich, el Teatro de Arte Universitario —TAU— y otros más que, con las viejas agrupaciones teatrales de Martínez Bernaldo o los Palarea, produjeron por 1950 un verdadero renacimiento teatral y artístico en Guatemala en el que participaban ya, muy jóvenes no obstante, hombres y mujeres de teatro como: Matilde Montoya, Hugo Carrillo, René Molina, Ligia Bernal y



otros.

Entre 1950 y 1970 se puede decir que el teatro proliferó en una forma inusitada, en Guatemala, en relación a los 120 años transcurridos desde la fecha de Independencia. Fenómeno plausible pero desordenado que hizo nacer muchos grupos, dramaturgos y actores no siempre bien formados sino emergiendo del calor y el entusiasmo.

Se hace necesario consignar aquí el elenco de las diferentes generaciones de dramaturgos guatemaltecos del siglo XX:

#### Generación de 1920:

Alberto de la Riva que nace en 1886.  
Rafael Arévalo Martínez, 1884 1975.  
Adolfo Drago Bracco, 1893 1966.  
Miguel Angel Asturias, 1899 1974.

#### Generación de 1930:

Carlos Girón Cerna  
Miguel Marsicovétere y Durán, 1912.  
Manuel Galich, 1913  
Daniel Armas  
Luis Herrera  
Carlos A. Chamier  
Carlos Enrique Alvarez  
Huberto Alvarado

#### Generación del 40:

Antonio Almorza  
Ricardo Estrada  
Carlos Solórzano  
Carlos Mencos Deká  
Alfonso Enrique Barrientos  
Luz Méndez de la Vega

#### Generación del 50:

Hugo Carrillo  
René Molina



Ernesto Mérida  
 María del Carmen Escobar  
 Ligia Bernal  
 Manuel José Arce  
 René García Mejía

#### Generación del 60 y 70:

Víctor Hugo Cruz  
 Manuel Corletto  
 Augusto (Tito) Medina  
 Mario Alberto Carrera

Durante la época del coronel Carlos Castillo Armas se organizan y se realizan por primera vez los festivales de arte y cultura, que toman por sede Antigua Guatemala y que provocan mayor actividad artística y teatral en el país, aunque ya no con el mismo espíritu democrático que se respiró durante los diez años posteriores a la Revolución de 1944. Los festivales de arte y cultura de Antigua fomentaron un teatro refinado, elitista y estetizante que disfrutó un pequeño grupo de la sociedad guatemalteca con placer y beneplácito. Sin embargo ello dio oportunidad para traer al país en 1955 o 56 al actor, director y dramaturgo chileno Domingo Tessier, que llegó contratado para uno de los festivales mencionados, se quedó en Guatemala y en 1957 funda, con el apoyo gubernamental, la Escuela Nacional de Teatro donde se formó lo mejor que hay aún en el teatro actual de Guatemala bajo la dirección de Tessier. Puedo mencionar como discípulos distinguidos de él a: Rubén Morales Monroy, Samara de Córdova, Hugo Carrillo, Luis Domingo Valladares, Miguel Angel González, René Figueroa, Héctor Piccon, Jorge Hernández, Haroldo Vallejo, Haydée Andreu.

Después del período de Castillo Armas los festivales de arte y cultura de Antigua claudicaron (1957), pero volvieron a ponerse en vigor durante el período presidencial del general Arana (1970-74) pues el partido que lo llevó a la presidencia fue el mismo del coronel Castillo Armas.

Otra actividad muy importante que ha dado vuelo al teatro nacional, son los festivales de teatro organizados por la Universidad popular, bajo la dirección (tanto los festivales como el teatro de esa antigua institución fundada por Miguel

Angel Asturias y Porfirio Barba Jacob —entre otros— por los años 20) del director y gran impulsador del arte dramático en Guatemala, Rubén Morales Monroy. El primero de estos festivales se realizó en 1962 y hasta la fecha (1981) siguen vigentes y no han faltado año con año. En ellos se ha presentado casi toda la dramaturgia guatemalteca y en 1975 el festival fue dedicado a Manuel Galich, oportunidad que se aprovechó para representar casi todas sus obras.

La actividad teatral y los festivales de teatro guatemalteco (bajo la dirección de Rubén Morales Monroy) de la Universidad Popular (U.P.) es la manifestación dramática guatemalteca que más se proyecta a la comunidad en general. Sus montajes monopolizan la mayor cantidad de público en relación a otros grupos privados y nacionales. La escenificación de *Torotumbo* y *El Señor Presidente* de Miguel Angel Asturias, adaptadas por Manuel José Arce y Hugo Carrillo, respectivamente, son quizá los espectáculos teatrales que más espectador han aglutinado en toda la historia de Guatemala, bajo la dirección de Rubén Morales Monroy.

GADEM (Grupo Artístico de escenificación Moderna), Teatro Centro y Grupo Diez son las tres asociaciones dramáticas privadas de Guatemala que con más seriedad han trabajado durante los últimos 25 años. Ellas se han encargado de poner al día, en otro sentido, el teatro guatemalteco, llevando a escena las obras que en Europa, Estados Unidos y Suramérica constituyen el último grito de las corrientes de vanguardia.

El GADEM surgió por iniciativa de Luis Herrera —director, actor y dramaturgo— que formó su propia compañía integrada por personas casi todas de la alta sociedad o de una refinada clase media guatemalteca y que escenificaron obras contemporáneas como *La isla de las cabras* de Ugo Betti, ya bien entrados los años 50, causando sensación y levantando exaltada polémica, pues para el común del espectador guatemalteco obras como la señalada eran obscenas e inmorales. Por los años 60 se integró al GADEM Carlos Catania, originario y formado en Argentina, que también inyectó aires de renovación en nuestro teatro con obras como *¿Quién le teme a Virginia Woolf?* de Albee. En compañía de Catania llegó Ferreyra quien puso a Ionesco por primera vez en Guatemala.

En los años 60 se formó la Compañía Nacional de

Teatro —bajo la dirección de Hugo Carrillo— y dependiendo de Bellas Artes, que realizó temporadas de gran relieve con obras como *La casa de Bernarda Alba* de García Lorca, *El sueño americano* de Albee o *La invitación al castillo* de Anouilh. Esta compañía, a pesar de su calidad, tuvo una existencia efímera.

Teatro Centro y Grupo Diez son las dos entidades dramáticas que últimamente más han contribuido a la vigencia del teatro. Presentan obras de Ganet, Arrabal y Beckett, mientras que lo nacional —la escenificación de obras nacionales— se mantiene —como he dicho— casi exclusivamente a cargo de la U.P.

En la Municipalidad de Guatemala ha existido durante los últimos 20 o 25 años dos o tres grupos teatrales —con actividad ininterrumpida— que han sido dirigidos por Rufino Amézquita, Otto René Castillo, Marco Antonio Flores y Víctor Hugo Cruz. Todos significados miembros del arte escénico nacional como directores, actores y, algunos, dramaturgos.

### 3.2 Los estilos literarios en América Latina cuando Galich inicia su producción dramática

Hacia finales de los años 20 nuestro continente se sacude y estremece de una manera nunca antes experimentada. Un profundo nacionalismo ¡y más que nacionalismo, latinoamericanismo! cunde por todas las venas de Indo América.

Aunque el modernismo, el ultraísmo, el creacionismo o el estridentismo han sido forjados con la energía y el talento americano, todavía esos movimientos —aunque formalmente renovadores— no tienen en su fondo el hálito telúrico y mestizo de nuestra América.

Será el movimiento criollista —desprendido de la tendencia costumbrista— que evolucionará en una franca y abierta crítica social teñida casi siempre de indianismo, quien a finales de la segunda década y principios de la tercera de este siglo, asumirá las características del primer movimiento literario, artístico y filosófico claramente americano para producir —también por primera vez— una actividad creadora que de veras se puede llamar en toda su plenitud ¡hija de América...!



Dentro de este movimiento criollista —que es en el que espigará inicialmente Galich— hay diversas modalidades, unas moderadas como la de Flavio Herrera y Carlos Wyld Ospina y otras más agresivas y acusadoras, como la de Jorge Amado en Brasil, de claro tinte socialista.

El tema alrededor del cual gira todo el criollismo se ha dado en abreviar con la fórmula “civilización contra barbarie”. Así se resume el interés que privó durante las dos o tres primeras décadas de este siglo por desarrollar económicamente nuestro continente a nivel agrícola. Los dueños de grandes extensiones de tierra, (algunos propietarios de ellas desde antes de las Independencias latinoamericanas) decidieron por fin trabajarlas y no tenerlas como ociosos latifundios ahogados por la selva. Desde luego esta iniciativa brotó por sugerencia de los Estados Unidos, que vió a Europa y así misma como productores industriales y a nosotros como proveedores de materias primas y productos de la agricultura. Los Estados Unidos, a través de empresas privadas, intervinieron directamente en esta fiebre agrícola de “civilización contra barbarie”, sembrando grandes plantaciones de banano que dieron asunto a Asturias para novelas como *El papa verde* y a Galich para obras de teatro como *El Tren Amarillo*. Pero no nos adelantemos.

Sin embargo, al mismo tiempo que se hacía una novela semicostumbrista o ya francamente criollista —cuyo escenario era las imponentes selvas americanas con su paisaje sobrecogedor e indómito— se hacía también, y jugando con los mismos elementos pero dentro de una estructura distinta, una narrativa y un teatro que así como presentaba el afán agrícola y la fiebre de sembrar y civilizar por medio del crecimiento de fincas y haciendas, presentaba también la explotación humana que se realizaba para extraer la riqueza natural de nuestro suelo. Explotación que llevaba a cabo el finquero criollo o el patrón extranjero.

Exponer sólo las costumbres y las tradiciones o el folklore y el modo de habla localista de América Latina (así como sus paisajes, sus selvas y sus pampas) no constituye criollismo; es todavía costumbrismo. El criollismo, amén de lo que he enumerado como propio del costumbrismo, debe incluir también el tema de “civilización contra barbarie” y la crítica social —velada o adrede— de los problemas que esa “civilización contra barbarie” generó.

Para 1933 (cuando ya están publicadas todas las obras de teatro costumbrista de Florencio Sánchez y algunas de las novelas de Gallegos y Rivera) Manuel Galich tiene 20 años. Ha experimentado el teatro —incluso como actor— desde su niñez. Es inquieto estudioso y por haber escogido la carrera de maestro normalista— en el área de literatura— debe estar preparado para resolver cualquier duda de sus alumnos y exponer con claridad las últimas corrientes literarias que se están dando en aquel momento en nuestro continente. Entre los 20 y los 25 años (o sea a lo largo de los criollistas años 30) Galich organiza y participa en grupos de teatro cuya actividad culmina con la subida a escena de su obra costumbrista *Papá-Natas* que veladamente —por la inquisición que Ubico desplegaba entraña crítica social. Sin embargo, el teatro costumbrista de Galich no se desarrolla en el campo sino en la ciudad y es el suyo un costumbrismo citadino, que empieza a fermentar una denuncia virulenta que accederá años más tarde.

Como escritor, pues Galich aparece y emerge durante el movimiento criollista-costumbrista ¡tan vernáculo! de nuestro continente. Pero su teatro evolucionará hacia otras corrientes y recibirá otros influjos, como ya lo he perfilado en el apartado 2.2. y que más adelante describiré ampliamente en 4.3.

También la ideología y el punto de mira político irá variando en este escritor que aparece, forma parte y se integra al criollismo-costumbrista de los años 30, pero hacia 1960 y 70 será claramente socialista, no sin haber pasado por una ubicación de tipo “revolución burguesa”, como fue fundamentalmente la que se dio en Guatemala con el movimiento del 44, que llevó a Galich a ministro y embajador. Sus años de exilio en Cuba y Argentina lo hicieron inclinarse por completo a la izquierda revolucionaria. Todo esto es susceptible de catarse en el desarrollo y evolución de su teatro, como lo apreciaremos después.

### 3.3 Argumento de cada obra teatral, editada, de Galich

#### Una carta a Su Ilustrísima

Evocación en un acto. Estrenada el 26 de julio de 1940. La acción en la ciudad de Santiago de los Caballeros de Guatemala en el primer tercio del siglo XVII.

Sor Juana de Maldonado y Paz ha sido propuesta para

madre abadesa de su convento. Ello produce, dentro y fuera del claustro, dos partidos, uno en favor de sor Juana y el otro en pro de sor Presentación, la religiosa más vieja del monjío.

De tal manera se caldean los ánimos en los dos partidos que se produce una manifestación pública de los familiares y amigos de las monjas en las inmediaciones del convento y se llega al punto de cruzar aceros entre los dos bandos.

Galich alivia la tensión escénica que ha producido, es decir la intriga, con el siguiente desenlace: Sor Juana ordena a la esclava Rita que vaya al palacio arzobispal y le pida a Su Ilustrísima que le devuelva la carta que hace unos cinco días le ha escrito y que al retornar se la dé a su padre, don Juan Maldonado y Paz, que está a la puerta del convento, para que la lea a los dos partidos en pugna. Rita hace todo como sor Juana le indica y los airados caballeros se calman y se van a su casa. En la carta sor Juana le dice al arzobispo que no piense en ella para abadesa porque no lo merece. Que la indicada, por su edad y méritos, es sor Presentación, a quien ella dará su voto. Más tarde la misma carta es leída al claustro y sor Presentación, avergonzada por haber pensado mal de la monja poetisa, le pide perdón.

### Belem, 1813

Evocación en un acto. Estrenada el 26 de julio de 1940. La acción en la nueva Guatemala de la Asunción en 1813.

Recoge el hecho histórico conocido como "la conspiración de Belem" que fue uno de los primeros intentos de Independencia en Centro América.

Reunidos los patriotas conspiradores, hacen un recuento de las tareas que cada uno en lo personal ha hecho en favor de la Independencia, tareas entre las que se destaca el hacer un discreto y silencioso proselitismo. Cada uno nombra y dice a quien o quienes ha ganado para la causa y en qué barrios de la capital o pueblos del interior.

Luego de efectuar eso, los conspiradores se dedican a hacer planes y proyectos para lograr la Independencia de Centro América: ¿A quienes de las autoridades detendrán? ¿A cuántos de los que se les oponen encarcelarán por mucho tiempo? ¿Y si habrá que matar a algunos de los españolistas

monárquicos?

En esto están cuando Fray Juan entra y avisa que una escolta se aproxima al convento. Los soldados entran y aprehenden a los conspiradores, uno de ellos, de la Llana, ha sido el Judas.

### 15 de Septiembre.

Evocación en I acto. Estrenada el 15 de septiembre de 1940. La acción en la nueva Guatemala de la Asunción en 1821.

José Cecilio del Valle se opone a la Independencia aduciendo que hay que esperar el parecer de las otras provincias y ofrece un erudito discurso para cimentar bien su argumentación, al que responden, en brillante oposición, José María Castilla y José Francisco Córdova. Gaínza, el capitán general, y Casaus y Torres, el arzobispo, naturalmente hacen causa común con José Cecilio del Valle.

La sesión continua vastísima y también los discursos pro Independencia del padre José Matias Delgado, del Dr. Mariano Gálvez, Antonio Rivera Cabezas y otros no menos conocidos próceres.

Por fin —y tal como nos lo cuenta la historia tradicional y secular— se llega al acuerdo, se redacta el acta y se firma la Independencia.

### Ida y vuelta.

Lembranza del siglo pasado en un prólogo y tres estampas.

La obra se llama así porque representa y recoge la “ida” y la despedida de Pepe Batres Montúfar y su hermano Juan a Nicaragua. Y la vuelta o regreso de ese viaje (en el que Pepe pierde a su hermano) y ya de nuevo en Guatemala se entera que Luisa Meany —su enamorada— se ha casado con Francisco Pineda. Es como quien dice la historia del ambiente luctuoso y siniestro que hizo germinar el famoso madrigal yo pienso en tí.

Estampa I: Los zapatitos de San Juan. Antigua



Guatemala, 1837.

En la casa de los Batres Montúfar —venidos a menos económicamente desde el triunfo de Morazán— se realiza una típica tertulia del siglo decimonónico. Decoro en todo pero pobreza manifiesta. Esto es muy importante porque es la razón que genera el viaje —la ida— de Pepe y su hermano. La joven concurrencia a la tertulia decide ir a la fiesta de San Juan.

Todos se marchan menos Nela Batres, hermana del poeta. No va porque no tiene zapatos buenos. Es tanta la pobreza que la familia no tiene a veces para estas compras urgentes. Don José Mariano, padre de Nela, se va a su taller y promete a la hija hacerle en muy poco tiempo un par de lindas zapatillas con las que alcanzará a los demás, feliz, en la fiesta de San Juan.

Debido a la tremenda pobreza por la que atraviesa la familia, en la misma estampa Pepe cuenta que ha decidido aceptar una plaza de ingeniero agrimensor que le ofrecen para ir a medir el río San Juan de Nicaragua. Es una buena ocasión para ganar dinero —dice— que tanto nos hace falta. Juan su hermano que va con él a todos lados se ofrece acompañarlo. Sale don José Mariano con las zapatillas terminadas y Nela se va a la fiesta. Regresa al poco rato más triste de lo que se fue porque a los primeros pasos el calzado hecho por su padre se le rompió.

Estampa II. Cuatro onzas de oro. Guatemala 1837.

Reunión en casa de las Montúfar y Coronado —riquísimas tías del poeta— para despedirlo con su hermano Juan por el próximo viaje a Nicaragua en busca de fortuna y de mejorar la situación familiar. Todos comentan lo insalubre de las tierras donde se dirigen y les recomiendan tener mucho cuidado y observar toda clase de reglas de higiene.

La despedida se torna una animada tertulia donde se comentan cosas y hechos de la Guatemala de los años 1835-40.

Finalmente los hermanos Batres se despiden de todos y Pepe, especialmente, de Luisa Meany, su gran ilusión y amor, aunque no son claramente novios.

Estampa III. La invitación de Pineda. Guatemala 1838.



Escena de duelo en la casa de los Batres Montúfar. Pepe acaba de regresar de Nicaragua. Todo ha sido un fracaso. No pudo hacer casi nada de dinero. Más bien se gastó las cuatro onzas de oro que con tanto sacrificio consiguió don José Mariano para que los hijos no se fueran enteramente con los bolsillos vacíos. Su hermano murió en las riberas del río San Juan a causa de los miasmas mefíticos de la zona.

Llega el actor Francisco Pineda y lo reciben don José Mariano, Pepe y Pepita García Granados, íntima del poeta, que está de visita. Pineda llega a invitarlo a una obra de teatro en la que actúa y que será su despedida de las tablas guatemaltecas, pues se casa y se va del país. ¿Y con quién se casa? preguntan los Batres, pues con Luisa Meany, responde Pineda. Sus palabras cayeron como un bloque de acero sobre el pecho del poeta y Pepita se da cuenta del impacto que produjo la revelación del actor, pues ella sabía que Pepe estaba locamente enamorado de Luisa. Ya antes lo había estado de una hermana de Pepita que también lo despreció. Todos se van y quedan solos los dos famosos escritores del siglo XIX. Pepe cuenta a su amiga los días terribles de la enfermedad de Juan, la agonía y el fallecimiento y luego se lamenta que a esto se añada, ahora, lo de Luisa...

Pepe se sienta ante una mesa y empieza a escribir:

“Yo pienso en tí,  
tú vives en mi mente (...)”

**M'hijo el bachiller.**

Caricatura escénica en III actos. Estrenada el 10. de diciembre de 1939 en el radioteatro TGW. La acción en la ciudad de Guatemala por la época en que la obra se exhibe por primera vez.

Durante todo el I y II acto los Zapata celebran una fiesta con ocasión que Angelito —el único hijo— se ha graduado de bachiller. Es un homenaje, al hijo, galopante y desorbitado. Como si ser bachiller fuera la cima de la cultura. Pero justificado pues Pedro Zapata —el padre— se ha levantado de una posición social baja y con su oficio de zapatero ha hecho una pingue fortuna.

Pedro y Rosario de Zapata ven a Angel, su hijo, y su triunfo de bachiller totalmente idealizado. El mismo Pedro se siente inferior al hijo y lo hace ver y lo recalca con el siguiente parlamento: ¡Angelito es todo un bachiller...!

Durante la fiesta de graduación hay pequeñas intrigas amorosas, chistes, conversaciones llenas de ocurrencias, buen humor e ironía. En el tercer acto los valores cambian de sitio. Ocurre un año después de la fiesta y del I y II actos. Angelito va a la cárcel. Se enteran, además, los padres que perdió todas las materias del año universitario y, por si fuera poco, una medio prostituta se suicidó por él. Don Pedro Zapata, arrepentido de la supervaloración que hizo de Angelito, su "intelectualidad" y diploma de bachiller, rompe el diploma del hijo, lo saca de la universidad y lo manda a aprender el oficio de la familia: La zapatería. Echa pestes contra la universidad y alaba su propia juventud esforzada y sus méritos hechos a pulso.

### Papá-Natas

Comedia en III actos, estrenada el 26 de octubre de 1938 en el Teatro Palace de la ciudad de Guatemala. Parece ser que es la primera obra de Galich que subió a escena en un teatro comercial.

Lolo Natas y su mujer, Rita, con sus hijos Eva, Turito y Clara han caído en desgracia económica y social. Después de ser finqueros ricos y acomodados por mala suerte de Lolo y gastos exagerados, pierden todo y están casi en la miseria, no obstante, aparentan desahogo.

Marcos López —antiguo empleado de Lolo Natas en las fincas que este poseyó— ha ascendido socialmente de manera misteriosa y vertiginosa hasta convertirse en un hombre rico y poderoso. Es medio indígena y ordinario, malo y perverso.

Marcos López ayuda a los Natas y los hace ascender casi a su antigua posición social de "gente bien", pero chantajeando y obligando a Eva Natas a convertirse en su amante. De ahí que la gente ya no llame al padre Lolo Natas sino Papá-Natas.

Eva deja a su novio —César del Cuori— para venderse a

López. César es un sencillo estudiante, pero inteligente y tenaz. Los Natas vuelven al oropel y las fiestas de sociedad en el Club Guatemala y al mundo de vanidosa apariencia que tanto los seduce, pero poniendo en juego la honra de toda la familia, pues la misma sociedad de que nuevamente se rodean, los destroza y critica sin piedad por haberse vendido a Marcos López. La acción es coetánea con el momento del estreno de la obra: Hacia 1938, plena época de Ubico.

### La mugre

Se estrenó en el Teatro Cervantes de la ciudad de Guatemala el 2 de marzo de 1953 por el TAG. Galich publicó un libro en 1979, en la Habana, que reúne varias de sus obras más connotadas. En él presenta una trilogía intitulada Los Natas (que no había integrado ni presentado bibliográficamente nunca así) y que está estructurada por las siguientes obras:

Papá-Natas, estrenada en 1938

La mugre, estrenada en 1952

El último cargo, estrenada o editada en 1970.

Y que patentizan la evolución política del teatro de Galich, hecho determinante en esta tesis. El que haya agrupado las tres piezas en una trilogía tiene mucho significado en varios sentidos y todo crítico o investigador de la literatura que trabaje a Galich no debe dejar de lado este nuevo rasgo y dato que lo acerca al Ciclo de los Rougon Macquart de Zola.

La acción de la mugre ocurre en la ciudad de Guatemala. El I acto, en octubre de 1944, año y mes de la famosa Revolución. El II acto, varios años después, hacia 1952 y el III, unos meses más tarde.

La mugre, como he dicho, comienza en octubre de 1944. Unos cuantos hombres del pueblo —ignorantes y fanáticos— invaden la casa de los Natas e intentan linchar a Lolo Natas (Papá-Natas) por ser el “suegro” o sea el padre de la concubina del general Marcos López quien de rico terrateniente y negociante que fue en 1938 (y mucho antes pobre empleado de la finca de los Natas) ha llegado a ser, hacia 1940-44 personaje político, general y uno de los dirigentes de la dictadura. La Revolución del 44 echa a Marcos López y a otros generales del poder. Cuando están a punto de linchar a



Lolo interviene a tiempo un pelotón de la "guardia cívica" que mantiene el orden popular y no permite los desmanes ni de la izquierda ni de la derecha. Este pelotón llega comandado por Arturo del Cuori que en la obra Papá-Natas fue el novio de Eva, despreciado por ella para hacerse la amante de Marcos López.

El II acto es varios años después. Arturo o Turito —que en Papá-Natas es el hijo flojo, pusilánime, "aburguesadito" y llenos de prejuicios sociales de Lolo Natas— se ha convertido en todo un revolucionario o quizá más bien en todo un negociante de la revolución con la que trafica como un tahir. Diz que lee libros de marxismo y sindicalismo y se convierte en un experto promotor de la "lucha de clases". Ha ingresado a los sindicatos y los maneja.

César del Cuori, que desde Papá-Natas era un muchacho de ideas revolucionarias —pero no marxistas— en el II acto de La mugre se ha convertido en un joven abogado. Arturo es ahora el gran revolucionario y César —sobre todo por las hábiles manipulaciones de Arturo— resulta en apariencia como en contra de la revolución y de los trabajadores, pero esto no es cierto. Sólo hay en él una actitud conservadora y prudente.

En el III acto todo se aclara: Arturo está en los sindicatos para manipularlos y por debajo se arregla con la parte patronal que lo tiene contratado y comprado para eso. Además Arturo compra a varios periodistas que lo ensalzan como sindicalista y protector de la revolución y que le están preparando una campaña propagandista para lanzarlo de diputado en las próximas elecciones.

César aconseja a los sindicatos de manera moderada y prudencial —muy apegado a la ley para que no haya problemas posteriores— y con absoluta honestidad. César descubre a Arturo toda su "mugre" —como el nombre de la obra— y los dos se amenazan. César jura que hará que todo el mundo conozca quién es en el fondo el novel y famoso político de izquierda Arturo Natas.

César se lleva a Clara Natas —hermana de Arturo y de Eva su exnovia— a vivir con él. Marcos López regresa del exilio —casi en la clandestinidad— y ofrece a Eva —ahora muy

humilde y contrito— reconocerle al hijo que han tenido o bien casarse con ella para reparar todo el mal que ha hecho.

### El último cargo

La acción en Guatemala hacia 1966 o 67, época de Julio César Méndez Montenegro en la presidencia de la República.

Los Natas siguen siendo, como en *Papá-Natas* y *La mugre* los principales personajes. Lolo Natas —el abuelo ubicuista que dio nombre con su apodo a la obra *Papá-Natas*— ha muerto, pero Enrique López Natas —hijo de Eva Natas y el general Marcos López y nieto de Lolo— tiene ya 23 años y se ha enrolado en actividades político estudiantiles y al final de la obra ingresa a la guerrilla nuevo elemento político que accede a la trilogía de *Los Natas* y la hace evolucionar, así como al pensamiento de su autor.

Arturo Natas —que en *La mugre* manipula a sueldo a los sindicatos— sigue siendo “un mugre” oportunista que se finge socialista y delata y vende a la izquierda y a la guerrilla y recibe dinero de Marcos López para que le dé información de las acciones subversivas.

César del Cuori —esposo de Clara Natas y ex novio de Eva Natas— como casi todos los figurones del 44, se ha ido yendo e inclinado más y más a la derecha, olvidando sus viejos ideales. De revolucionarios sólo les queda el nombre y el nombre del partido... Fue de izquierda moderada en *Papá-Natas* y *La mugre*, pero en esta obra es de extrema derecha, pues llega a ser embajador del gobierno.

Como casi todo lo que fue Revolución del 44 ha claudicado —incluyendo a los revolucionarios que le dieron vida— Marcos López, el padre de Enrique López Natas, vuelve a ser lo que se supone fue entre *Papá-Natas* y *La mugre*, Jefe de la policía o algo similar. Por este cargo y responsabilidad salió exilado en 1944 pero fue en tiempo de Ubico tan eficiente que, en 1966 o 67 está de nuevo ejerciendo las mismas funciones. Así, mientras el padre es director de la policía nacional o de la policía judicial o de algún cuerpo de seguridad parecido, el hijo se hace de la guerrilla (igual que Clara Natas de del Cuori, su tía) abjura de su padre y se quita el apellido

López pues, entre otras razones dice, no es el genuino, el genuino era Lops, un apellido indígena que Marcos trocó para que no se supiera con evidencia su origen étnico y humilde.

Marcos López ordena una acción policial y ofensiva contra la guerrilla en la que supuestamente (por lo menos eso dicen e indican todas las apariencias) muere su propio hijo. López da esa orden porque se ha enterado por Arturo Natas —que se finge de izquierda— dónde y cuándo se encontrará un contingente guerrillero al que pertenece Enrique, sobrino de Arturo.

Finalmente Enrique López Natas aparece vivo (la muerte lo respetó casi de milagro y por una rara contingencia) y busca, acompañado por otros guerrilleros, a su .tio para ejecutarlo por alta traición. Pero Marcos López que también sabe ya todo, manda también a matar a Arturo. Policías y guerrilleros atalayan a Arturo Natas y lo sitian en el mismo lugar y momento, pero la policía dispara primero y lo mata. Los “rebajados” huyen y Enrique y sus amigos se van de nuevo a la montaña a seguir su militancia, no sin antes dejar pruebas para la prensa que, Arturo Natas, no era un genuino guerrillero sino un vendido.

### De lo vivo a lo pintado

Esta obra se puso en Guatemala con el nombre, también, de La tienda de la nía Licha.

Alejandro, casado con Andrea, ha tenido un hijo con ella: Jorge.

Alejandro deja a Andrea porque no le es fiel y se pone a vivir con Elisa. Con su trabajo constante y sacrificado Elisa construya una casa y pone una queña tienda de barrio —la tienda de la nía Licha— de la que viven y comen, pues Alejandro es muy enfermo y Jorge, el hijo, bebe mucho desde los 15 años por una serie de descompensaciones infantiles: Abandono de Andrea y aparente rechazo de Alejandro.

Muerto Alejandro, Andre reclama todo para ella pues Jorge es menor de edad y tanto la casa como la tienda estaban a nombre del difunto por propia voluntad de su compañera de hogar, Elisa o Licha.



Elisa, para que Alejandro no se sintiera menos y minúsvulo por su enfermedad crónica, insistió siempre en que negocio y vivienda estuvieran a nombre de él.

Elisa por orden judicial es echada de su propia residencia y se le despoja de su tienda. Andrea se traslada a la casa de Elisa con Jorge que vuelve al vicio del alcohol después de un largo paréntesis de abstinencia logrado por cariños, consejos y compañía de Elisa, su madrastra, y de Alejandro pocos días o meses antes de morir.

Por la tienda desfilan algunos personajes muy tradicionales de cada barrio de Guatemala, como Calixta y el licenciado.

### Entre cuatro paredes

En un te danzante Celso Paredes, su mujer Rosaura, y sus hijos Gonzalo y Amalia se divierten con la alta sociedad y cierta clase media —que se le asimila— de Guatemala.

Celso es de ideas democráticas, aunque es finquero, y se burla de los prejuicios y petulancias de los acomodados. El autor aprovecha esto para hacer diálogos irónico humorísticos y costumbristas de la Guatemala de 1940.

Gonzalo le confiesa en el te danzante a su futuro cuñado, Antonio, que ha embarazado a Felipa, sirvienta de la casa. Celso, que desde hace mucho se finge sordo, escucha la conversación y toma nota para más tarde.

En el II acto Celso Paredes urde una intriga para lograr que su hijo Gonzalo se case con Felipa la sirvienta de la casa, en contra de su esposa Rosaura que quiere echar a la Felipa, sin más, y sin pensar en reparación o ayuda alguna. Gonzalo está de acuerdo con su madre.

Por un chisme se sabe que Antonio tiene un hijo fuera de matrimonio y al saberlo Amalia —por intrigas de su madre y hermano— decide ya no casarse con Antonio.

Celso urde una nueva trama para que Antonio y Amalia hagan las paces, pues investiga que Antonio sí reconoció a su niño y le pasa una pensión, lo cual a los ojos de Celso es

suficiente honradez y ética.

La obra tiene un "happy end" pues Gonzalo se casa con Felipa y ya no con la niña de la alta sociedad que su madre le había elegido; Antonio se casa con Amalia y el autor deja entender que el niño de él más que amargura será alegría para el nuevo hogar.

Finalmente se descubre que Celso y Rosaura —una excosturera que ahora es dama encopetada— no están casados, pero pronto contraerán nupcias como sus hijos para enderezar toda la moral familiar.

### El pescado indigesto

Artotrogus esclavo y periodista al servicio de Luceyo y Marco Bíbulo, banqueros con pretensiones de llegar a senadores, lee en una importante plaza romana las noticias del día y por medio de ellas dirige la opinión de la plebe (la plebe alegoriza un pescado que produce indigestión cuando no se le maneja adecuadamente) según le convenga a quien le pague. Al principio Artotrogus está contra Julio César, lo ataca y dice que en ley no puede ser emperador y que de seguro habrá fraude en los próximos comicios. Hace, en cambio, campaña en favor de Marco Bíbulo y Luceyo para senadores.

Catulo —el gran poeta epigramista— llega a Roma buscando conocer personalmente a Clodia de quién está enamorado y denuncia a César y sus manejos con Mamurra (e. célebre epigrama) un hábil comerciante que con su dinero controla monopolicamente todo el imperio.

Mamurra compra a Artotrogus para que diga las noticias como le convenga a él y a César y así lograr que el gran militar llegue a emperador puesto que Julio César le ha prometido favorecer a Mamurra cada vez más en los negocios, en los que compartirán las ganancias. Mamurra, además de comprar al periodista —en su calidad de esclavo— lo compra ofreciéndole que él le conseguirá una noche de amor con Clodia, pues aunque Artotrogus es monstruoso está locamente enamorado de la amante del poeta Catulo.

Por su parte Clodia, para vengarse de Aprelia, madre de César a quien odia por haberle prohibido participar en ciertas

fiestas ceremoniales por su manifiesta concupiscencia, ha arreglado con Mamurra que el hermano de ella —publio, amante de la esposa de César— entra secretamente a la casa de Aprelia mientras se realiza allí una ceremonia a la que no pueden asistir hombres. Publio es descubierto y Aprelia queda afrentada.

Mamurra hace hundir un barco —es el que ha enviado supuestamente una costosa mercancía— para cobrar el seguro. Este manejo fraudulento y asesino lo hace con la complicidad de César y de ello sólo conocen Artotrogus, César y Mamurra. En el accidente del barco han muerto muchos jóvenes hijos de familias de la plebe romana.

Clodia sorprende durante la noche y en su habitación a Artotrogus y le descubre al esclavo periodista que ella jamás ha estado dispuesta a acostarse con él ni aun con la intercesión de Mamurra y le dice que le da asco y que se retire de su casa.

Artotrogus frustrado y resentido en lo más hondo descubre a la plebe (pescado que cuando se enciende y enoja indigesta a Mamurra) que Mamurra es el asesino de sus hijos al haber hundido el barco deliberada y perversamente.

La plebe romana ahorca a Mamurra y a Artotrogus.

### **Pascual Abah**

Farse mágica en un prólogo y dos actos.

En el prólogo se representa una escena breve de la conquista. Pedro de Alvarado —Tonatiuh— vence y mata al pueblo quiché. Quema las ciudades y destruye el pasado cultural indígena. Somete a los naturales sobrevivientes y reparte las tierras de estos entre él y sus soldados. Es el inicio de una servidumbre que, a partir de Alvarado, durará siglos. La acción escénica del conquistador y sus milicias da la impresión de ser una narración que el Ahquih le está haciendo a Pascual Abah con el fin de que los indígenas intenten alguna vez, o por primera vez, sacudirse el yugo que de los españoles pasó a los criollos y ladinos durante la Independencia, sin que las cosas cambiaran nunca mayor cosa.

En el I acto Pascual Abah ha entendido lo que el ahquih le ha querido decir y sugerir y aunque esto no se ve en



escena, Pascual ha formado un movimiento y esta triunfando en todo el país. Aterrorizados del movimiento indígena que ha promovido Pascual, la gente poderosa (que Galich identifica con el nombre de los "Jerarcas") está indignada y exaltada. Han prendido a Pascual y lo quieren juzgar y ejecutar. Con este fin visitan los tres principales Jerarcas a su Excelencia, embajador del país mas poderoso de la tierra, que se supone interviene en todo y dará la solución. Mientras tanto llegan a la capital Magdalena Abah y sus hijos con el Ahquih, buscando a Pascual.

A partir de aquí la obra tiene mucho de alegoría y paráfrasis con la pasión y muerte de Jesús.

Los Jerarcas y su Excelencia disponen que el pueblo decida a quien matar: A Pascual o a un reo que ha asesinado a su propia madre. El pueblo reunido en la plaza hábilmente integrado por seguidores de los Jerarcas, piden la ejecución de Pascual y la libertad del matricida, en una escena muy similar a la de Cristo, pilato y el pueblo judío. Pascual muere sin decir una palabra ni confesar nada a pesar que, frente a él, los Jerarcas han hecho comparecer a Magdalena y sus hijos y los han amenazado de muerte si Abah no confiesa todas sus campañas políticas y de proselitismo.

Sin embargo su Excelencia concede una gracia a Pascual: La de escoger cómo quiere morir. Abah pide ser quemado y que sus cenizas sean echadas a un río cercano a su pueblo. Esto se cumple al pie de la letra sin saber que con ello han puesto, los Jerarcas y su Excelencia, en marcha un rito mágico que hará que Pascual vuelva y resucite de entre los muertos, tal y como le pasó a Cristo después de ser ejecutado en la cruz.

En el II acto los Jerarcas vuelven a aparecer completamente exaltados y excitados frente a su Excelencia —pero también asustados— porque "la medicina fue peor que la enfermedad". Pascual Abah ha resucitado y, ahora sí, ya todo el mundo sin quedar casi nadie fuera, se ha convertido al pascualismo. El pascualismo es como una "religión social". Desesperados piden consejo a su Excelencia que todo lo arregla.

Su Excelencia dice que todos —incluyéndolo a él y a los Jerarcas— se vuelven pascualistas y manipulen desde dentro el nuevo movimiento religioso-social. Les sugiere —como pasó con el primer cristianismo— que ya dentro del pascualismo digan a la gente que no renieguen de su pobreza porque este

sufrimiento les hará ganar más rápidamente la gloria en la otra vida e ideas similares con las que no solo eclipsarán el pascualismo como movimiento subversivo, sino lo pondrán también al servicio de sus intereses para amenazar y pacificar a la gente.

Sin embargo la organización y fe pascualista es hermética y granítica y no permite la penetración de los Jerarcas. El pascualismo al final de la obra vence en el sentido en que comienza, muy asegurado y seguro de sí mismo, una batalla que se propone ganar. Zapon, un renegado, pide perdón a Pascual y se reintegra a su comunidad y a sus mayores.

### Mister John Ténor y yo

Versión moderna de una historia antigua, contada a la manera de José Zorrilla.

Mejor que intentar aquí un resumen argumental —en virtud de lo conocida que es la obra Don Juan Tenorio— es tomar literalmente, la explicación asuntual que el propio Galich realiza a modo de prólogo de Mister John Tenor y yo, en el número 28 de la Revista Conjunto que él mismo dirige.

“En 1976 se cumple el segundo centenario de la proclamación de la Independencia de los después Estados Unidos del Norte y el sesquicentenario del Congreso de Panamá, convocado por Bolívar y fracasado, en parte, por obra de la política exterior norteamericano. Con ese doble motivo he querido escribir esta especie de síntesis festiva y teatral de nuestra historia moderna, incluyendo, desde luego, su ingrediente fascista. Descubrí que eso era teatralmente posible, convirtiendo en una gran metáfora o fábula política, el melodrama romántico y de capa y espada de zorrilla, Don Juan Tenorio. Los componentes éticos y de Tenorio, Mejía, la celestina Brígida y Marcos Ciutti son asombrosamente similares a los del imperialismo yanqui, del fascismo, de la OEA y de la CIA, trasladados y magnificados, desde la picaresca sevillana del siglo XVI, al escenario continental y mundial de nuestro tiempo. Las analogías de los otros personajes que se verán, surgieron solas. Los personajes de mi pieza reconocen como modelos a algunas figuras de la historia real. Pero no por ello pretenden reencarnar esas figuras, ni caricaturizarlas ni nada de eso. Son puras alegorías, abstracciones, arquetipos, realismo mágico como se dice hoy, si se quiere. Tres de ellos, Don



Simón, Nuestra Inés y Mister Georges, así como la Gente del pueblo, me merecen el mayor respeto. Los otros ~~son~~ intencionadamente grotescos y así hay que tratarlos en la escena. Unicamente ruego, en su caso, no vestir a John Tenor como el consabido Tio Sam, ni poner bigotitos Charlot Adolfo Híat, ni caracterizar a Don Simón y Mister George a imagen y semejanza de Bolívar y de Washington. No es esta mi intención. Por todo lo dicho no situó la acción en lugar y tiempo determinados y uso discrecionalmente del anacronismo. Esto me permite más eficacia en la sátira”.

### El tren amarillo

La acción principia al finalizar la segunda década del siglo y termina más o menos entre 1936 o 1937.

Acto primero. La tienda del chino Mariano Quinto. Allí se vende de todo. También es una especie de cantina, comedor y sitio de baile con prostitutas que sirven las mesas y danzan con los clientes. Hay dos grupos bebiendo: Uno de marinos extranjeros y otro de agricultores que cultivan banano y lo venden libremente a las goletas que paran en los puertos del Caribe, compran la fruta y la llevan a Estados Unidos. Al principio así funcionaba la agroexportación bananera. Hortensia y Joe —u. marineró estadounidense— bailan. Los agricultores comentan sobre lo bien que les va con las plantaciones que tienen y la venta directa del producto. Se habla de la introducción del ferrocarril con miedo y recelo pues no están seguros si los beneficiará o no. Joe y Hortensia (aunque ella es prostitua) hablan de amor y de fidelidad... Entra “La mujer del niño” con su hijo grave y el chino le vende la única medicina que receta para todo. La mujer no tiene con que pagar. La miseria es tremenda en la región. No hay hospitales ni médicos sino muy lejos.

Uno de los marinos, compañeros de Joe, se levanta y toca abusivamente a Hortensia, Joe furioso le pega, el otro le responde. Se salen a la calle y el pleito continúa. Joe queda tirado y los demás parten en la goleta, Hortensia recoge a Joe y se lo lleva a su casa. Por un tiempo Joe convive con ella.

Acto segundo. El ferrocarril ha entrado a la región. Los pequeños agricultores lo han perdido todo. La compañía norteamericana de banano ha comprado y despojado a todo el mundo de la tierra. Sólo ella quiere ser la dueña y monopolizar



tierra y cultivos. El tren no ha sido un beneficio para los pequeños agricultores nacionales.

Sin embargo la compañía de banano tiene competencia: La Rival y entre la una y la otra se declara guerra abierta en la que los trabajadores también salen dañados incluso en lo físico. Johnson, un pobre viejo negro, es herido gravemente por no saber distinguir entre las acciones correctas e incorrectas de la compañía bananera para la que trabaja. Lo llevan grave a la miserable "yarda" donde duerme con otros trabajadores y donde les cocina Hortensia, la antigua amante de Joe con quien tuvo un hijo: el Canche Menjibar. Pero ni el padre ni el hijo saben nada el uno del otro, pues Joe abandonó a Hortensia hace mucho y ahora Joe es un personaje de la compañía bananera.

Johnson se desangra. Por ninguna parte se puede conseguir ayuda para transportarlo. En su aflicción los compañeros del negro y Hortensia deciden atreverse a ir a hablar con Joe pero este los desconoce a todos (a pesar que todos lo conocieron como un pobre marino) y les dice que Johnson no es más que un pobre y viejo negro que debe morir por tonto. Por no saber distinguir una cosa de otra...

Aparecen también Bracamonte y Mister Bomb, el primero es un militar humilde y sencillo que los norteamericanos han encumbrado primero a general y luego a presidente de la República para manipularlo y manipular a la pequeña nación que preside. Mr. Bomb es una suerte de personaje mágico que representa o es una especie de alegoría de los monopolios y las transnacionales. Es como un espíritu del mal que todo lo aberra y envenena.

Acto tercero.

El canche Menjibar se ha vuelto el líder de los trabajadores. Organiza una próxima y posible huelga.

La escena comienza en el momento en que un trabajador cesante, muerto del hambre, roba un banano. Y los guardianes de la plantación lo matan de un tiro.

Aparecen dos nuevos personajes: Chicho, un criollo servil que trabaja con Joe y Mrs. Whimp, la esposa de Joe, hija

del presidente de la compañía bananera en Estados Unidos. Mrs Whimp se ha hecho amante de Chicho Asturias.

Los trabajadores comisionan al Canche Menjibar para que hable con Mr. Whimp (que antes se llamó Joe a secas y que es el padre del Canche) y le pida el aumento salarial. O le diga que, de lo contrario, será declarada la huelga. Joe accede pero sin ninguna convicción, solo para mandar a matar inmediatamente al Canche con lo que cree acabará la huelga. Efectivamente da órdenes que se lleven al Canche en tren para la capital, donde seguramente el general Bracamonte lo mandará fusilar sumariamente por tratarse de un subversivo que atenta contra la estabilidad social.

Hortensia se da cuenta del plan y va a hablar con Joe Whimp para que detenga la muerte del Canche. Le rebela que es su hijo —el hijo que tuvieron hace muchos años cuando él era un sencillo marinero de goleta y ella una prostitua. Whimp se deja enternecer por unos segundos pero el espíritu de Mr. Bomb se le aparece y le hace reflexiones sobre que una persona como él —de su calidad e importancia empresarial en Guatemala y en Estados Unidos— no puede tener esas debilidades de caracter.

Mr. Bomb convence a Joe y este no da contraorden. Se oye la sirena del tren que lleva al Canche y el hecho filicida comienza a consumarse.

## LAS IDEAS POLITICAS EN EL TEATRO DE GALICH

### 4.1 La obra de teatro y su atrape de la condición humana

La condición humana puede desenvolverse en dos vías y desarrollarse en dos ámbitos: A. el social u objetivo del mundo externo y B. el de la psicología profunda, el íntimo subjetivismo y el yo y sus angustias internas. La obra de teatro tiende a presentar —según el estilo en que se acuña y la voluntad de forma del dramaturgo— al hombre y sus conflictos en y con la sociedad, o al hombre y su soledad en sus conflictos profundos. Casi nunca tenemos la ocasión de presenciar o leer una pieza de la dramaturgia que alcance los dos mundos: El social y el subjetivo en una conciencia.

Desde siempre el teatro ha intentado atrapar y representar los problemas humanos y sociales con distintos fines: para tratar de solucionarlos, para sugerir una vida mejor y proponer enmiendas y reformas en este sentido; para explicar y dar una interpretación en torno a las cosas y hechos que el hombre aún no entiende; para educar al hombre y a la sociedad; para intentar hurgar en la conducta del hombre mismo y dar una idea o indicio de por qué ocurren y se dan sensaciones tan contradictorias en nuestra conciencia o para difundir ideas y postulados que el dramaturgo considera de utilidad al desarrollo social e individual. Este último creo que es principalmente el caso de Manuel Galich. Existe también un teatro de entretención cuyo fin no es atrapar la condición humana y servir de interpretación o espejo sino sólo de esparcimiento. Algunas veces es muy liviano y sin importancia para la crítica o para la estética (teatro de bulevar y de vaudeville) pero en alguna ocasión se eleva un poquito más y refleja algo de las preocupaciones humanas —de manera humorística o irónica— y también tiene entonces un papel superficialmente educativo y formador.

Toda obra de teatro —que en realidad tenga rasgos y calidades artísticas— de alguna manera logra atrapar la condición humana, en su ámbito social o en su mundo trepidamente subjetivo. Pero ¿qué significa aquí “atrapar”? Significa ¿retratar? ¿reflejar como en un espejo? ¿representar? o ¿idealizar? ¿sugerir? ¿señalar lo que debe ser en lo moral, social o subjetivo? ¿pronunciar? o ¿explicar?



Las diferentes corrientes teatrales que han existido a lo largo de la historia ven el atrapar la condición humana de distintos modos, tal y como lo he dicho en el párrafo próximo anterior. Por ejemplo, ¿cómo atrapaba y con qué fines la condición humana el teatro clásico griego?

El griego era un teatro eminentemente moralizante y religioso. Representaba el "deber ser" del ciudadano según los diseños establecidos por la sociedad, la religión, los sacerdotes, los filósofos y los dramaturgos que generalmente estaban de completo acuerdo con su religión y con la moral establecida sobre todo para mejorarlas y depurarlas. De manera que la condición humana que el teatro griego propugna y exhorta no es realista sino ideal. Sin embargo utiliza las pasiones humanas ordinarias —a veces de modo exaltado y exagerado— para demostrarle al espectador a dónde conduce comportarse así —desobedeciendo a los dioses, la religión y la moral— dejándose llevar por el mundo afectivo y no por la sensata razón. El teatro griego —la tragedia— siempre termina en muerte, destrucción, suicidio o asesinato porque el dramaturgo intenta demostrar al público que ese es el fin a que nos conduce toda pasión desbocada.

El pueblo que veía la vida de Edipo, por ejemplo en la famosa obra del mismo nombre de Sófocles, tenía que sentir miedo y aterrorizarse ante lo que le había ocurrido ¡a un rey! por haberse dejado conducir no por la razón sino por la pasión. Y de este terror debía emerger la catarsis y la purgación, es decir, una especie de curación y proceso morboso, en salud, del cual sin vivir el hecho pasional en carne propia, podía el espectador sentir culpa por el pecado de Edipo y de su padre Layo (violento homosexual) y apartarse de las oportunidades en que pudiera verse o dejarse llevar por pasiones similares a las de Edipo, su padre y su madre.

El teatro griego atrapa la condición humana íntima y profunda para revelarnos hasta dónde puede llegar la pasión descontrolada. Al hacer esto, el fin que persigue es mejorar la misma condición humana y el teatro en este caso no sólo es espejo de la vida sino, sobre todo, lección educadora. Su gran valor técnico y artístico descansa en que la gente no lo ve ni lo observa como un "lección", sino como una apasionante entretención por la intriga que provoca aunque se conozca el desenlace.

La función y el fin del teatro griego es social, pero el atrape de la condición humana se da en el marco de las subjetivas e íntimas pasiones de los personajes que son dioses, semidioses o reyes. Personajes centrales, de extracción popular, no suben a escena sino más de dos mil años después, en la plenitud del teatro barroco.

Expresar la condición humana de la manera más fiel posible, ha sido preocupación esencial de lo que todo el mundo entiende por "teatro moderno" y que arranca de Ibsen y Strindberg —a finales del siglo pasado— pasa por Pirandello, hasta llegar a Arrabal, que quizá sea el dramaturgo más o menos joven de mayor significación en nuestros días. Pero a lo largo de este proceso —de Ibsen a Arrabal— cada autor y cada corriente ve "el atrapar" de distinto modo y con diferente estrategia. Algunos le dan más importancia al marco objetivo, "realista", naturalista o social y otros al mundo interno, a los abismos del yo y a la psicología profunda. En unos hay —como en los griegos— una finalidad formativa y educativa, mientras que en otros hay el intento de buscar una explicación ontológica o metafísica (a pesar que saben desde antes de arrancar, que la empresa es de suyo absurda) y dan vueltas en la misma "nada" casi sin saber por qué y para qué ( ¡pero no obstante lo hacen tercamente! ) como Adamov, Beckett, Ionesco y Arrabal. En América Latina el teatro atrapa la condición humana con más frecuencia en el ámbito de la fricción social, mientras que en Europa —tierra de lo absurdo y lo existencialista— se ofrece con mayor asiduidad en el mundo subjetivo o deal de lo psicológico, lo ontológico y lo metafísico, y la duda teológica y religiosa.

En *Casa de muñecas* de Ibsen, por ejemplo, el dramaturgo atrapa la condición humana fundamentalmente en el rol de la mujer y sus relaciones con la sociedad. Esta pieza es feminista y presenta a la mujer como víctima de las convenciones del conglomerado, hija-muñeca de su padre y muñeca-mujer de su marido, sin ser tomada en serio por nadie ni tampoco por ningún grupo. Como el problema es en apariencia fundamentalmente social, la obra trata de ser lo más realista posible y el atrape de la condición humana no está rodeado de fantasmas, recursos poéticos herméticos ni de ambientes oníricos o surrealistas. Todo es claro y plano como en el teatro de Galich que, contemporáneamente sigue, de



alguna manera, la tradición establecida por Ibsen, una de las más fuertes y sólidas del teatro actual porque, a pesar de todos los ismos que ha habido durante el presente siglo, el realismo —sobre todo en América Latina, referido a la crítica social— sigue teniendo enorme vigencia e importancia. En Guatemala continúan esta tendencia dentro del teatro: Manuel José Arce con sus obras alegórico realistas como *Sebastián sale de compras*, Víctor Hugo Cruz con *El benemérito pueblo de Villa Buena* y Huberto Alvarado con *El conspirador*, entre otros.

Generalmente se dice que *Casa de muñecas* atrapa la condición humana al representar la vejación social que por siglos se ha hecho de la mujer, viéndola más como un objeto que como un sujeto. Sin embargo Nora, el personaje central de esta pieza de Ibsen siente esa vejación no afuera sino dentro de sí. De modo que lo que es un problema social o una coerción del grupo o comunidad, generalmente tiene siempre repercusiones subjetivas y es un alma quien las experimenta y estremece. Ibsen se dio cuenta perfecta de esta dualidad y aunque hace hincapié en el problema social de la condición femenina, también da oportunidad a que el alma de Nora exprese su frustración y su sentimiento de fracaso interno.

Criticismo social y realismo generalmente van de la mano. Porque aún cuando se use el género de la farsa o cierto estilo de alegoría para teatro de denuncia y comprometido políticamente, la farsa y la alegoría se mantienen más o menos dentro de la lógica, sin caer en las exageraciones totalmente descoyuntadas del teatro de lo absurdo.

Ahora bien el teatro de crítica social se da e irrumpe con urgencia en sociedades subdesarrolladas que, no obstante, mantienen hasta cierto punto el juego democrático. En países desarrollados, donde el obrero y el campesino ganan salarios justos, el trabajo del teatro de crítica social no tiene sentido y resultaría ocioso. Pero también es cierto que países donde cabría la crítica social —que no permiten el juego democrático y la libre expresión del pensamiento— tampoco permiten el teatro de denuncia y entonces este no se desarrolla ni sube a escena.

Francia es un país que si bien no ha resuelto todos sus problemas sociales, en general la gente vive bien, incluso el campesino y el obrero. No hay gran miseria que denunciar, de modo que hay tiempo y razón para pensar en otras cosas... El



teatro francés de los últimos 40 años atrapa la condición humana no en los problemas laborales del campo o la fábrica, sino en la frustración, la angustia y la soledad de las conciencias cuyo principal problema no es hacerse justicia ante el marido como Nora de Ibsen o frente al dictador de El canciller cadejo de Galich, sino responderse a la siguiente pregunta en apariencia simplísima: ¿Quién soy...?

Todo el teatro francés y en general europeo (de países desarrollados) de las últimas hornadas, atrapa la condición humana dentro de lo absurdo para describirla absurdamente. La vida no tiene sentido y sin embargo, aunque el teatro la describa vacía y entre la nada, anda buscándole sentido...

En esto América Latina es muy diferente de Europa desarrollada. En nuestro continente la condición humana se atrapa retorciéndose en la injusticia social o por lo menos expresa una dualidad de expectativas: Las sociales y las íntimas. El tema del teatro guatemalteco de los últimos 30 o 40 años es casi siempre de denuncia social, somos pocos los que hacemos una narrativa y una dramaturgia por el camino de Viaje de un día hacia la noche de Eugenio O'Neill, de La muerte de un viajante de Arthur Miller o de ¿Quién le teme a Virginia Woolf?? de Edward Albee. Como Galich —desde Papá-Natas en 1938— en Guatemala la mayoría de dramaturgos hacen teatro de crítica social aunque su forma no sea cien por ciento realista y acudan a la alegoría o a la farsa entre otros recursos.

Hugo Carrillo, Manuel José Arce, Manuel Corletto, Tito Medina, Víctor Hugo Cruz hacen todos en nuestro país teatro de crítica social, siguiendo la tradición implantada por Galich y que no es resultado de nada artificial ni de ninguna moda sino desfogue y denuncia de la circunstancia de la condición humana, que el dramaturgo atrapa en su teatro, intentando dar soluciones o sugiriendo caminos que a su juicio remediarían el drama que lo circunda.

En ambientes como el nuestro la técnica y sistema de análisis llamado "sociología de la literatura" es de gran utilidad para analizar el atrape estético de la condición humana en el contexto de la literatura guatemalteca. Pero para analizar otras literaturas y su forma, fines y objetivos de atrapar la condición humana, es importante conocer sobre todo la filosofía existencialista —de Kierkegaard a Sartre— pues de otra

manera no se cala el teatro de lo absurdo, que sigue en gran boga; y comprender también el psicoanálisis y otras escuelas psicológicas como la de Jung, pues sería inútil intentar penetrar el modo como atrapa la condición humana Tennessee Williams y O'Neill sin manejar estos instrumentos.

Sin embargo en grandes ciudades de América Latina como Buenos Aires, Caracas o México los dramaturgos sienten ya lo absurdo —lo absurdo de la condición humana desde el punto de vista metafísico— y asumen esta temática. En Guatemala —a pesar de nuestro subdesarrollo económico— también comienza a interesar, aún cuando los problemas sociales no estén resueltos. Ello se debe a la educación, a las comunicaciones y a la especial sensibilidad de cada escritor.

#### 4.2 Modalidades ideológicas posibles en las obras de teatro.

Quien habla de ideología, habla de estilo; y quien habla de estilo, habla de ideología. El estilo no es el hombre sino su pensamiento y ese pensamiento o modo de pensar lo hace preferir esta forma o estilo y rechazar aquella porque no cuaja en sus expectativas.

Si Sartre no hubiera estudiado filosofía, no hubiera nacido en el seno de una familia acomodada de Francia, si no hubiera pasado su juventud durante la II Guerra Mundial y todo ello no hubiera conformado un peculiar pensamiento no habría, tampoco, sentido la necesidad de expresar una forma teatral por la vía existencialista ni tampoco habría escogido una tendencia dramática que se identificara con el siniestro espectro de la nada.

A Manuel Galich lo rodearon otras cosas, otros hechos, otras circunstancias. Ello conformó su modo de pensar y ese pensar —propio de él— escogió primero una forma teatral costumbrista, luego una alegórica-anti yankee y, por último, una claramente política, completamente realista.

Durante los últimos 50 años del presente siglo han emergido muchas corrientes o estilos teatrales que se identifican con diversas ideologías. Hablemos de los estilos y de las ideologías a la vez, dándole nombre a todo por el "ismo" con que se clasifican.

Hemos dicho que el teatro moderno, actual, irrumpe a



partir de Ibsen, Strindberg y Pirandello. El primero realista. Los otros dos un poco menos por la vía ibseniana y tirando a la especulación ontológica, psicológica y metafísica. La gran teoría de Pirandello —por ejemplo— es que “en mi hay muchos yoes” y que yo soy distinto en cada gente y cada circunstancia. Por eso sus personajes son opuestos, a veces en cada escena, y sí mismo y ninguno ofrece una línea de conducta pareja sino llena de exabruptos y sinmosidades. Su teorizar incluye “El teatro dentro del teatro” que rompe con la cuarta pared y añade al público como elemento teatral esencial, igual que lo hacía la comedia del arte italiano y el teatro medieval.

Pero hablemos de “ismos”.

Existen y coexisten las siguientes tendencias teatrales durante los últimos 50 años, en Europa y América:

El teatro realista propiamente dicho en la tradición de Ibsen. El teatro histórico de crítica social con obras como Bolívar, Tupac Amarú o La audiencia de los confines. El costumbrista —propio de América Latina— por el camino de Florencia Sánchez. El comunista ortodoxo, de cuño forzosamente realista, cuyo fin es panfletario. El teatro poético, cuyos textos son poesía y se confunden con ella, como el de García Lorca o Alejandro Casona. El psicológico-freudiano como el de Tennessee Williams, O’neill y un poco el de Genet. El teatro épico de Bertold Brecht, el de creación colectiva, el del silencio o gestual, el teatro pánico de Jodorowsky, el teatro pobre de Grotowsky, el surrealista y el teatro de lo absurdo de Ionesco, Beckett y Arrabal.

Pero hablemos nada más de los principales o más conocidos:

Dentro de la línea de crítica social, que se asimila ideológicamente al socialismo, emplea recursos novedosos y atractivos al espectador como rótulos, canciones, diapositivas y cine, y casi siempre se apoya asuntualmente en la historia, tenemos el teatro épico cuyo padre es Bertold Brecht. Pese a los recursos sorprendidos y circenses y a otras formas muy peculiares, es y se inscribe dentro del realismo.

La preocupación fundamental de Brecht y de su teatro épico es resolver los problemas de la sociedad en el aspecto de lo económico. Sus obras denuncian a los déspotas —como en El



círculo de tiza caucásico— y a los poderosos que ejercen coerción. Redime a los pobres que la padecen y que sufren la bota del dictador atrabiliario.

Pero el realismo de Brecht no es un realismo ramplón. Da al público lo que este quiere: Espectáculo, y después todo lo demás. Sus obras son vastas y prolijas en cuanto a escenario, escenografía, vestuarios, maquillajes. Decenas de personajes suben a escena y el público se encanta viendo todo aquel movimiento y derroche técnico. Pero además, en algunas, introduce canciones como en la famosa "Opera de tres centavos". El realismo de Brecht radica en que habla de cosas y hechos histórico objetivos. No de problemas de la mente, la psique o el alma. Pero lo hace sin caer en lo discursivo —como Ibsen— buscando un realismo espectacular cuya esencia formal está en la entretención y en la acción múltiple de su escena como un circo de cinco pistas.

Me atrevería a afirmar que el teatro que hace Galich se encuadra entre el realismo de Ibsen (sin mayores recursos ni movimientos escénico) y el realismo circense y espectacular de Brecht que Galich asume, por ejemplo, un poco en *El pescado indigesto*, como veremos más adelante.

Hay también un realismo poético —como el de García Lorca— que sitúa sus argumentos regularmente entre la gente del campo, pero hace hablar a los campesinos con la exquisitez y el lirismo más acendrado. Sin embargo los problemas que plantea son, muchos de ellos, puramente sociales y condena las costumbres anticuadas del hombre rural que somete a sus mujeres y esposas a un régimen casi carcelario exigiendo pureza, castidad y fidelidad aún después de la muerte, como en *La casa de Bernarda Alba*.

La farsa y la alegoría están muy de moda en el teatro latinoamericano de hoy. Farsa y alegoría no es realismo en el justo sentido del término. Pero el teatro de crítica social, que echa mano de estos viejos recursos escénicos, se clasifica y toma como muy realista por los fines y objetivos que persigue en búsqueda de mejorar, cambiar o revolucionar la sociedad. Este es el caso de *El canciller cadejo* de Galich, *El corazón del espantapájaros* de Hugo Carrillo y *Juicio, condena y ejecución de una gallina* de Manuel José Arce.

Dentro del realismo también tendríamos que hablar de

una novedosa corriente latinoamericana que se conoce con el nombre de "teatro guerrillero". Este hecho casi siempre por aficionados que toman una población alejada de las grandes urbes y poco vigilada por las autoridades y representan una obra en contra del régimen y sistema capitalista, y de denuncia a la sociedad y el gobierno en que la obra es representada. Lo artístico aquí no es muy importante sino el aprovecharse de una forma llamativa para pasar un mensaje político de subversión.

En la otra ala de la creación artística —que se opone al realismo— tendríamos que ubicar, primero, al teatro freudiano cuya tradición la empezamos a escuchar con el nacimiento del surrealismo y el dadaísmo y que por aguas subterráneas está alimentado no sólo por Freud sino también por Nietzsche. Estados Unidos es quizá el país donde con más fuerza ha pegado esta corriente teatral, opuesta al realismo y en cierta medida al criticismo social, pero que eventualmente se liga a él y hace una síntesis de lo objetivo realista con lo subjetivo psicológico, como en *El zoológico de cristal de Tennessee Williams*.

El teatro freudiano, portador de problemas del inconsciente profundo, donde irrumpe el edipianismo, los complejos de culpa y castración, el odio al padre y el erotismo hacia la madre, el homosexualismo como consecuencia del complejo de Edipo, la envidia femenina del pene, etc., lo cultiva con gran acierto y singular buen gusto Eugenio O'neil especialmente en su obra "Viaje de un largo día hacia la noche. El afán y la compulsión de destrucción —también de cuño freudiano— los expresa genialmente Tennessee Williams. Y la ira por efecto de la coerción social de los instintos (por la coerción del Principio del Placer) investigación y descubrimiento también de Freud, la maneja sobre todo Edward Albee y su mejor obra en esta línea es "¿Quién le teme a Virginia Woolf?".

Se habla de este teatro como no realista, porque muchos todavía no están convencidos que el mundo interno, los complejos y la angustia sean "reales".

Se le llama en cambio subjetivo porque expresa conflictos del mundo íntimo. Pero muchos de los problemas (o todos) con que el hombre se enfrenta en su yo profundo han sido generados por las prohibiciones de talante despótico de la sociedad. Lo que ocurre es que a la mayoría de dramaturgos y



estetas interesados en la denuncia social, coerción les parece sólo lo que evita el acceso de todos, a todas las satisfacciones sociales. Pero no les parece coerción, en cambio y por lo común, la coerción despiadada y brutal (pero inteligente y mal guiada) de nuestros instintos y mundo sexual. Como si lo sexual no fuera determinante para la sociedad ¿o no se multiplica y garantiza la vida social por medio del sexo...? Pero este tema en el teatro o en general en el arte, les parece "burgués" a los dramaturgos socialistas como si sólo los burgueses se multiplicaran por medio de sus órganos sexuales. Lo fundamental del teatro freudiano es, en el fondo, el sexo. Su coerción, su no realización, su frustración y sus aberraciones nacidas de los prejuicios y de la represión social mojigata y religiosa.

El teatro del silencio o gestual es una actividad dramática que ha tomado mucho auge en los últimos tiempos. Parte de la idea que el teatro por sobre todo es gesto, proyección del cuerpo del actor hacia el espectador y comunión del público con el actor por medio de un lenguaje no necesariamente verbal. El teatro del silencio prefiere la mirada, la caricia o el mohín a la palabra. Es teatro "concreto" —por usar un término de la plástica como la pintura abstracta— solo color— que de tan abstracta se vuelve concreta y se le llama "pintura-pintura".

La idea es interesante. No participa del realismo crítico pero tampoco de la psicología, el absurdo o la ontología. Es forma nada más. Y eso, pasado un tiempo, se vuelve muy limitado y muere. Porque el teatro es comunicación pero dioramática, panorámica, multidimensional.

El teatro del silencio se engarza con la vieja tradición del mismo y en general con casi todos los ejercicios técnicos que un buen actor tiene que llegar a dominar para comunicarse con la gente.

Finalmente hablaremos sobre el teatro de lo absurdo. Esta corriente es quizá la más fuerte de todas las de actualidad en el contexto del teatro intelectualista, refinado y de élite de Europa, aunque quizá esto sea una exageración —lo de élite— si nos ponemos a pensar que "La cantante calva" y la "Lección" de Ionesco han batido record de taquilla mundial con 25 años de representaciones ininterrumpidas —en el viejo y conocido



Teatro de La Huchette de París. Tantas o más representaciones que las de La ratonera, una obra de teatro de bulevar, de Agatha Christy, que por lustros ha subido a escena en un teatro londinense.

El teatro de lo absurdo no se explica si no hablamos de la corriente filosófica llama existencialismo, en cuyo fondo hunde sus raíces el teatro de lo absurdo para tornar escénico y dramático lo que es fría y "gris" teoría en la pluma de Nietzsche, Kierkagaard, Heidegger, Jaspers, Sartre y otros menos conocidos y mencionados.

El existencialismo parte de la idea que "la existencia precede a la esencia". Es decir, lo más importante (si es que es importante) es el existir, mí existir, efímero, apasionadamente inútil y lleno de errores y limitaciones. Dentro de ese existir mío se da y ocurre todo. En mí cobra vida todo, incluso las esencias, es decir la metafísica, y yo con mi existir, soy responsable de mi propia libertad y, con mis hechos, de la libertad, también y los hechos morales de los otros.

El existencialismo clásico es materialista y ateo, aunque hay una corriente cristiana, la de Merlau Ponty. El existencialismo ortodoxo —el de Sartre y Camus— ve al hombre como una frágil criatura que en el fondo no es nada (en relación a la inmensidad y complicado abigarramiento del universo) que se topa finalmente también con la nada porque el Ser es la existencia y de ello goza el hombre de una manera pobre y limitada mientras vive. Después... ¿quién sabe? El hombre viene de la nada, vive en la nada porque ¿qué es su civilización extraída de su propio contexto que la amplía y magnifica? De la nada nace lo absurdo que se basa en buena parte en la expresión de Sartre: "El hombre es una pasión inútil". ¡Si! Porque estamos llenos de pasiones, de planes, de proyectos de voliciones urgentes pero ¿todo para qué...? ¿para que ese afán y esa fiebre de perdurar y vivir y trascender? ¿Quién garantiza que nuestro sistema solar no pueda estallar en mil pedazos en un momento dado, ignorando como ignoramos tantas cosas sobre el universo? ¿y las guerra? ¿y las enfermedades? ¿y la muerte que nos aguarda en cada recodo, en cada esquina...? ¿Quién garantiza la inmortalidad del hombre y la eternidad de su alma después de Nietzsche, Darwin, los evolucionistas y todos los científicos contemporáneos que han demostrado, hasta la saciedad, que el hombre no es más, frente a la eternidad y a la inmortalidad,

que una planta o animal: Materia en constante evolución que cambia de forma —pero no necesariamente con conciencia— desde siempre hasta jamás?

Ante estas nuevas y trepidantes teorías y de pie ante el inconmensurable universo, algunos hombres sienten un escalofrío total que los enfrenta a la nada y de la nada se tiene por fuerza que sentir el absurdo y después la náusea existencial. De aquí arranca la vivencia y la raíz fundamentalmente del teatro de lo absurdo que se empeña en representar, demostrar y enseñar la pobre e “inútil pasión” que somos los hombres.

En Ionesco el teatro de lo absurdo —y el absurdo mismo— se encubre y enmascara —con el encanto de la superficialidad escénica— en la carcajada, el humorismo clawesco y hasta la payasada de los parlamentos como trabalenguas. Pero en Beckett la idea se vierte hasta sus últimas posibilidades de amargura, pues este dramaturgo no hace concesiones a la risa o al humor porque no tiene absolutamente ningún sentido del humor. Así, su teatro es amargo por fuera y por dentro —como en *Oh, los bellos días*— mientras que el de Ionesco y Arrabal es amargo sólo en el seno en tanto que la epidermis es espectacular, graciosa y entretenida, especialmente para aquellos que no entienden nada de la nada y menos de lo absurdo-existencial...

### 4.3 Fundamentos ideológicos del teatro de Galich

¿Que es lo más interesante del teatro de Manuel Galich? Indudablemente el aspecto político, hábilmente plasmado en la obra estética.

Lo político, observado desde el punto de vista de otras escuelas o tendencias puede querer decir algo más o algo menos que como lo estima Galich iluminado en la órbita de las ideas marxistas. Porque Marx dice: “La lucha de clases es una lucha política”. Y esta idea —dentro de otra suerte de pensamiento— puede no querer decir lo mismo. Bajo este nombre, y con este nombre, se han entendido varias cosas, quehaceres y actividades. Por ejemplo: 1. la doctrina del derecho y de la moral —en “La Etica” de Aristóteles— 2. La teoría general del Estado —en el libro “la política”, también de Aristóteles— en el que el filósofo griego indaga cuál es la mejor forma de gobierno; 3. el arte o la ciencia de gobernar y 4. el estudio de los comportamientos intersubjetivos, que nace con Comte y su

Sociología y cuyo enunciado no es bastante claro sino hasta sumergirnos bien en él.

En Marx "política" —como en Galich— no se aparta de la idea de "teoría general del Estado". Pero la palabra "Estado" ya no tiene una función tan significativa y valiosa en su "diccionario personal". Porque justamente Marx cree que el Estado desaparecerá y que será sustituido por la "dictadura del proletariado". Por ello, y para no extendernos más sobre este término y quizá volverlo más oscuro, diremos que en Marx. —y en Galich— la política y su esencia está arraigada con una actividad que él denomina "lucha de clases" y que más tarde analizaremos mejor, tanto en Marx como en Galich.

Si lo político es lo más interesante del teatro de este dramaturgo, y lo político en él está concebido marxistamente, entonces tendremos que concluir que la idea central de su teatro, es la tesis de "la lucha de clases", su origen, desarrollo y fomento. Sobre todo en su teatro más maduro y poco o nada en el de principiante.

La lucha de clases está presente en casi todas las obras de Galich. Incluso está en germen en su teatro más costumbrista, y aparentemente menos político, como *Entre cuatro paredes*, una de las primeras con qué penetró en el ámbito teatral de Guatemala.

Dejemos muy en claro pues que la idea central que perseguiremos al analizar desde el punto de vista político el teatro de Galich, es la de la lucha de clases —vista de la manera como la concibe Marx— porque él utiliza su teatro —más que todo— como vehículo para portar y presentar las teorías de Marx y de Engels. Debido a ello intentaré hacer un resumen de las ideas de estos dos pensadores cuya aprehensión, y entendimiento, son imprescindibles para comprender y ver funcionar mucho de su teatro.

### Resumen de las ideas marxistas

Cuando hablamos de marxismo debemos incluir toda la colaboración que Engels y otros, como Feuerbach, dieron a esta doctrina.

Carlos Marx, padre de la ideología que nos ocupa, nació el 5 de mayo de 1818 en Treveris —ciudad de la Prusia



renana— en el seno de una familia acomodada de origen judío. Estudia jurisprudencia pero, sobre todo, historia y filosofía. Al graduarse presenta una tesis sobre Epicuro —un filósofo griego pre-socrático que algunos han tomado equivocadamente como introductor de una teoría sobre el placer bastante sensual pero que en realidad es un pensador materialista de los que, 2,500 años antes, enuncian las posibilidades del materialismo dialéctico que tantos siglos después fundaría Marx.

Sin embargo —todavía en la fecha en que escribe su tesis sobre Epicuro— Marx no es materialista. Es más bien idealista porque durante sus años de estudio siguió de cerca, y creyó casi completamente, en una sola teoría: La de Hegel que es el fundador y revisor de la moderna dialéctica idealista. Marx, durante mucho tiempo, fue seguidor de Hegel que es también, y constituye, la cumbre del idealismo moderno originado en el sistema de Kant.

Pero pronto sobrevendría casi una mutación —más que un cambio— en el cerebro de Marx. Porque fue capaz de transformar y aplicar la dialéctica de Hegel que era idealista —como ya dijimos— en dialéctica materialista. Por ello quizá dicen que los extremos se tocan. Más adelante veremos ampliamente en qué consiste la dialéctica.

El paso de transición entre el mundo idealista y el mundo materialista no lo da Marx, ni es idea exclusiva de él. Se atreve a darlo otro pensador alemán que será precisamente quien provoque el empuje de despegue de las teorías marxistas. Este filósofo es Ludwig Feuerbach, también hegeliano, es decir, educado y formado por Hegel, pero quien tenía además, un fuerte sustrato de ideas originadas en el movimiento del siglo XVIII conocido como Ilustración y Revolución francesa y que, en Feuerbach y otros alumnos suyos, lejos de haber perdido vigencia cobra gran vigor quizá porque Europa, desde el citado siglo, lejos de haberse aquietado y tranquilizado, socialmente hablando, en el siglo XIX, y con el gran crecimiento de la industria, había más bien fomentado y apresurado lo que se conocerá como la “lucha de clases”.

En 1836 Feuerbach comenzó a someter a crítica la teología (por la que sentía casi odio) idea esta que en Marx será bastante parecida cuando dice que “la religión es el opio de los pueblos”. Con este paso Feuerbach se orienta a lo que ahora conocemos como materialismo y a tratar de probar que

lo único que tiene existencia real es la materia. Idea ésta que, en abstracto, es igual a la de Hegel y la corriente ortodoxa del idealismo que cree que lo único que tiene existencia real es el espíritu. Por ello repito, los extremos se tocan. En Hegel todo es espíritu. En el marxismo todo es materia. Con plena seguridad, sin titubeos, hasta volver dogmáticos sus puntos de vista.

Marx y Engels, pues, fueron liberados por Feuerbach de la influencia del idealismo de Hegel y su tradición. Una vez liberados constituyen su sistema ideológico y se lanzan a algo que nunca hizo Feuerbach: La "práctica política" que es el análisis, pero es también el fomento práctico, de la lucha de clases; el cual, según ellos, no tiene sentido si solo se analiza y no se exhorta o incentiva.

Por ello, cuando en Colonia se funda un periódico revolucionario y político llamado la Gaceta del Rin, Marx, en 1842, es nombrado su jefe de redacción. Desde esa tribuna hace artículos explicativos de sus ideas pero, también, incita a la gente a rebelarse contra quienes los oprimen y a incentivar y apresurar la lucha de clases. Por estas razones es echado de Alemania y busca asilo en París en donde, y en el año de 1844, conoce a Federico Engels quien va a pasar allí unos días de vacaciones. Desde ese momento se convierte en el amigo más íntimo de Marx.

Siempre en París, y en 1847, Marx escribe su libro *Misérias de la Filosofía*, que es una crítica a las ideas del filósofo Proudhon —muy de moda y apoyado por el gobierno francés de turno—. Esto y otros escritos, así como la presión que el gobierno alemán hizo sobre el francés, le valió la expulsión de Francia, por "revolucionario peligroso". Se instala entonces en Bruselas.

En ese mismo año del 47, Marx y Engels se afiliaron a una sociedad secreta de propaganda que tomó el nombre de "Liga de los Comunistas". En el II Congreso realizado por esta misma organización (la liga de los comunistas) celebrado en Londres en 1847, Marx y Engels redactaron el famoso "Manifiesto del Partido Comunista" que fue publicado en 1848. Este Manifiesto continúa siendo, quizá, el más importante documento en que se basa el marxismo y el comunismo y se convirtió, con el correr del tiempo, en una especie de "credo" de los seguidores de la doctrina. Las ideas,

pues, que desarrolla Galich en su teatro han cumplido ya 128 años de vida, de existencia oficial y pública y arrancan, precisamente, de ese manifiesto.

### Manifiesto del partido comunista

Si este manifiesto es una especie de "credo", y en él están básicamente contenidas las ideas del marxismo clásico y del actual, es importante saber qué dice, en síntesis, porque como ya dije, el teatro de Galich también va a encontrar raíces en este manifiesto y tal vez sea su teatro, ni más ni menos, que el manifiesto teatralizado.

En resumen el manifiesto dice:

1. El hombre debe tener una visión del mundo materialista.
2. Lo social debe verse, también, materialistamente: puesto que es producto del hombre y éste es materia.
3. ¿Qué quiere decir "materialista" en este caso? Quiere decir que todo en la Naturaleza es materia o producto de ella.

Por lo tanto lo que tradicionalmente hemos llamado "espíritu", o alma, no existe. Ni existe tampoco aquello que se supone le dio origen, y es el origen del espíritu o alma; esto es, Dios.

4. La dialéctica debe ser propugnada como la doctrina más completa y profunda para interpretar el desarrollo social, natural y humano.
5. La teoría de la "lucha de clases" debe explicarse abiertamente. La cual, como la naturaleza, es también dialéctica.
6. Debe propugnarse la histórica misión universal del proletariado como creador de una nueva sociedad: La sociedad comunista.

Marx fue expulsado de casi todos los países de Europa en donde pretendió vivir. Por ello el 13 de junio de 1849 —a los 30 años— se marcha a Londres donde pasó el resto de su



vida; no tranquilo pero sin que lo intentaran echar de nuevo. De no haber sido por la constante y abnegada ayuda económica que recibía de Engels, Marx no solamente no hubiera podido acabar *El Capital* sino que habría sucumbido, inevitablemente en Londres, bajo el peso de la miseria.

En la capital de Inglaterra se funda, también, el 28 de septiembre de 1864, la famosa "Primera Internacional" o sea la "Asociación Internacional de los Trabajadores". Marx fue el alma de esta organización dándole sentido de lucha práctica y de internacionalidad. En 1872 consigue que el "Consejo General de la Internacional" se traslade a los Estados Unidos, en la ciudad de Nueva York.

Marx muere a los 65 años, el 14 de marzo de 1883 y está enterrado en Londres.

Se puede decir que sus teorías son un resumen dialéctico también, de la Filosofía Clásica Alemana, de la Economía Política Clásica Inglesa y del Socialismo Francés que nació con los ideólogos de la Revolución Francesa del siglo XVIII, por ello es que en el teatro de Galich encontraremos también gérmenes de esas doctrinas.

### ¿Qué es el materialismo filosófico?

En primera instancia es la corriente que antagoniza al "idealismo filosófico". El idealismo es la corriente que cree que la IDEA (de ahí se desprende a palabra "idealismo") —el espíritu o el alma— no solamente es algo distinto de la materia sino que la precede y antecede a su existencia. Porque el alma, tradicionalmente, ha sido concebida como inmortal y como perteneciente a un mundo prácticamente fuera de la naturaleza y que, en Platón, va a tomar el nombre de "topos uranus". O sea el mundo de donde vienen las almas y a donde van las almas. Por ello, en algunas corrientes del idealismo, el cuerpo, que es materia, no tiene mayor significación ni importancia. Para el materialismo, en cambio —marxista o no— la significación primera está situada en el cuerpo porque es materia; y lo que tradicionalmente hemos llamado espíritu, dentro del contexto materialista, no será sino expresión de lo material.

La importancia universal histórica de Feuerbach —que "hizo época"— reside precisamente en el hecho de haber roto,

en forma resuelta, con el idealismo de Hegel que era y es tan perfecto para muchos y que había logrado una expresión, tan adecuada, que casi podría decirse que era "intocable", casi un tabú. Pero el mérito no es solamente de Feuerbach, ni solamente de Marx y de Engels, hay que decir que, dentro de la historia de la filosofía ha habido siempre, más o menos, una tradición materialista que, en algunas épocas, se mantuvo solamente latente pero que se crece en el siglo XVIII y que, sobre todo en Francia, representa en esa época, la lucha no sólo contra las instituciones políticas y el rey absoluto, sino también contra la religión y la teología. Y, desde luego, contra toda la metafísica en general.

**¿Cómo concibe el marxismo "el pensar y el hombre" en su unión con la naturaleza**

Dice Engels en su *Anti-Dühring*: "pero si seguimos preguntando de dónde proceden el pensar y la conciencia, nos encontraremos con que son productos del cerebro humano y con que el mismo hombre (y su espíritu) no es más que un producto de la naturaleza, que se ha desarrollado en un determinado ambiente natural y junto con este; por donde llegamos a la conclusión lógica de que los productos del cerebro humano, que en última instancia no son sino productos de la naturaleza, también, no se contradicen, sino que corresponden al resto de la concatenación de la naturaleza y su evolución".

Siempre respecto del pensamiento humano, del ser, añade de nuevo Engels en su libro *Ludwig Feuerbach*, "El gran problema cardinal de toda filosofía, especialmente de la moderna, es el problema de la relación entre el pensar y el ser, entre el espíritu y la naturaleza. ¿Qué es primero: el espíritu o la naturaleza? Los filósofos se dividieron en dos grandes campos según la contestación que dieron a esta pregunta. Los que afirmaron que el espíritu es, y estaba antes, (incluso existiendo) que la naturaleza, constituyeron el campo del IDEALISMO. Y los que sustentan todo lo contrario, constituyeron el campo del MATERIALISMO".

Para redondear la idea veamos lo que afirma Lenin en su libro *Carlos Marx*: "Marx rechazaba enérgicamente no sólo el idealismo —vinculado, siempre, de un modo u otro, a la religión— sino también los puntos de vista de Hume y Kant, tan difundidos en nuestros días; es decir el agnosticismo, el



criticismo y el positivismo en sus diferentes formas. Para Marx también esta clase de filosofía era una concesión reaccionaria al idealismo”.

### ¿Cómo es la dialéctica de Marx?

La dialéctica hegeliana (ese proceso antagónico de: tesis, antítesis y síntesis) era para Marx y Engels la mayor conquista de la filosofía clásica alemana. La toman y la vuelven materialista y afirman que cualquier otra explicación sobre el principio y el desarrollo del hombre y la naturaleza y el sentido de su evolución es pobre y unilateral. Solamente con la dialéctica podemos explicarnos por qué el hombre se convirtió en la clase de animal que es (o sea un animal que cambió dialécticamente en la evolución de su especie) y sólo dialécticamente, también, podemos explicarnos su desarrollo histórico —que evoluciona por la lucha de contrarios: o sea la lucha de clases—. La dialéctica —esa especie de fuerza motriz que vive en la naturaleza y en el hombre— es la explicación para comprender la situación del hombre en el mundo y para derrotar la idea de que el hombre hubiera podido ser creado por Dios.

Para Marx la idea de la dialéctica —o sea su intuición— está en la naturaleza misma. No es invento del hombre. El mundo real se conduce dialécticamente y el hombre únicamente tiene que darse el trabajo de ver cómo la naturaleza es integralmente dialéctica. Dice Engels: “la naturaleza se mueve, en última instancia, dialéctica y no metafísicamente”. Con ello quiere decir: por su propia fuerza y energía y no por la energía o por el mandato y disposición de Dios.

Para Marx la dialéctica es: “La ciencia de las leyes generales del movimiento, tanto del mundo exterior como del pensamiento humano”. Lo único que el marxismo toma y usa —sin transformar— de la filosofía anterior a él es la lógica formal; que es la teoría del pensamiento y sus leyes. Pero con el nuevo nombre de “Lógica Dialéctica”. Aunque la lógica, desde Platón, siempre había sido dialéctica.

El Marxismo concibe pues el espíritu, el hombre y la naturaleza como materia, o como producto de ella, en constante transformación dialéctica. De esta misma manera comprende y ve la Historia (o sea lo que podríamos llamar “la evolución espiritual del hombre”).



Dice Marx en el tomo I de *El Capital*: “La tecnología pone al descubierto la relación activa del hombre con la naturaleza, el proceso inmediato de producción de vida, y, a la vez, sus condiciones sociales de vida y de las representaciones espirituales que de ella se derivan”. En el prólogo de su libro: *Contribución a la Crítica de la Economía Política* amplía aún más este punto de vista cuando dice: “El conjunto de estas relaciones de producción o relaciones de trabajo, forma la estructura económica de la sociedad y la base real sobre la que se erige una superestructura política y jurídica. El modo de producción (de modificar la naturaleza por medio del uso instrumental o de instrumentos —tecnología—) condiciona el proceso de la vida social, política y espiritual. Este proceso es el materialismo histórico.

### ¿Cómo se genera la historia y el cambio social?

Las fuerzas productivas y materiales (o sea el trabajo y el trabajador) chocan con las relaciones de producción existentes, o lo que no es más que la expresión jurídica de esto, con las relaciones de propiedad dentro de las cuales se han desenvuelto hasta allí. Cuando este choque se agudiza produce una crisis que abre una época de revolución social. Observar este fenómeno es muy importante dice Lenin. Lo podemos ver a través de toda la historia, afirma, y añade: “El materialismo histórico permitió estudiar, por primera vez y con la exactitud de las ciencias naturales, las condiciones sociales e históricas de la vida de las masas y los cambios operados en estas condiciones”. Y termina diciendo: “Marx concentró su atención en todo esto y trazó el camino para estudiar científicamente la historia: como un proceso único regido por leyes”.

### La lucha de clases.

Como ya dije en la introducción de este capítulo, la comprensión de la teoría de la lucha de clases es básica para entender la creación dramática de Manuel Galich.

Todo el mundo sabe que en cualquier sociedad las aspiraciones de una parte de sus miembros chocan abiertamente con los deseos y aspiraciones de la otra parte. Ello, además, nos sirve para observar en qué consiste lo dialéctico de la historia y de lo social.

Marx dice: “El marxismo nos proporciona el hilo conductor que permite descubrir una sujeción a leyes en este aparente laberinto y caos de lo social, a saber: La teoría de la “lucha de clases”.

La fuente de que brotan las aspiraciones contradictorias —y por tanto dialécticas— de la sociedad, son siempre las diferencias de situación y de condiciones de vida de las clases sociales en que se divide la sociedad. El **Manifiesto Comunista** —del cual ya hablamos— afirma: “La historia de todas las sociedades que han existido hasta nuestros días, es la historia de la lucha de clases. Hombres libres y esclavos, patricios y plebeyos, señores y siervos y aprendices; en una palabra: Opresores y oprimidos se enfrentan siempre y han mantenido una lucha constante”.

En cada período de la historia esta lucha de clases terminó siempre con la transformación revolucionaria de toda la sociedad en que se dió. En nuestra actual sociedad capitalista, dice Marx, “toda la sociedad va dividiéndose cada vez más en dos grandes campos enemigos, en dos grandes clases que se enfrentan directa y dialécticamente: la burguesía y el proletariado”. ¿Como va a ser esto —se preguntarán los que lean este texto— si hay otras clases sociales y solamente dos grandes grupos? Todo parece indicar que Marx explicaba esta tajante división —y así se puede ver también en el teatro de Galich— por asimilación. O sea que quien no corresponde, de hecho o por derecho, a la burguesía o al proletariado, se asimila y adhiere a uno de estos dos grupos tácita o conscientemente. O se aburguesa o se proletariza. Se está siempre, en el fondo, o con unos o con los otros.

### La doctrina económica de Marx

Quizá parezca oficioso o absurdo hablar de doctrinas económicas cuando estamos intentando la explicación de un objeto artístico como lo es el teatro de Manuel Galich.

De cerca o de lejos —y analizándolo en todas sus posibilidades— el arte —aún el más subjetivo y lírico— refleja de alguna manera la sociedad en que le tocó vivir. Desde luego no para el análisis de todos los estilos es importante conocer a fondo las doctrinas económicas de la época en que una tendencia emergió. Pero en el caso del teatro de Galich es importantísimo porque debido a su sentido didáctico, y a su



cuño político, en realidad y muchas veces, no es sino expresión de puras teorías económicas y obviamente de teorías económicas-marxistas.

La doctrina económica de Marx está contenido, sobre todo, en su famosa obra **El Capital** y su intención con esta obra, fue la de descubrir las leyes económicas que presiden el movimiento de la sociedad moderna. En este libro Marx estudia las relaciones de producción-agrícolas e industriales— cuya energía es el trabajo; en una sociedad determinada y en sus fases de aparición, desarrollo y decadencia que obviamente debemos suponer también como dialécticas.

La producción de mercancías y todas las complejas relaciones que de ello se deriva, es la más importante actividad de la sociedad capitalista: Su consumo, su demanda y el volverlas obsesivamente necesarias e imprescindibles. Por ello Marx se detiene mucho en el análisis de la mercancía en la sociedad capitalista y sus diferentes relaciones y valorizaciones.

La mercancía es, en primer lugar, una cosa que satisface una determinada necesidad humana y, en segundo lugar, una cosa que se cambia por otra. La utilidad de la mercancía hace de ella un valor de uso. El valor de cambio (o sencillamente “el valor”) es, ante todo, la relación o proporción en que se cambia cierto número de valores de uso, de una clase, por un determinado número de valores de otra clase.

El valor, la mercancía, el valor de uso, el valor de cambio, etc., están condicionados y relacionados siempre con la principal actividad humana que es el trabajo. Al cambiar sus productos y mercancías los hombres equiparan los más diversos tipos de trabajo. Toda la fuerza de trabajo de una sociedad determinada, representada por la suma de valores de todas las mercancías, es una y la misma fuerza humana de trabajo. Dice Marx: “Como valores, las mercancías no son más que cantidades determinadas de tiempo de trabajo coagulado”.

La forma monetaria del valor tiene sus inicios en el trueque. En el proceso histórico esta misma transacción se complica y se simplifica a la vez por medio de un común denominador del trueque que es la moneda. En el trueque una cantidad de mercancía es cambiada por otra hasta llegar a la forma monetaria del valor en que la función de una de las



mercancías trocadas —o sea la función de “equivalente universal”— la desempeña el oro o su representante el papel moneda, que tiene respaldo de oro en los bancos.

### La Plusvalía

La explicación de la teoría económica de Marx es importante para entender la función de la plusvalía que, en la lucha de clases y en el teatro de Galich, se convierte en la justificación de todo lo que propugna y la razón que ampara la búsqueda de una sociedad sin clases —el comunismo— en que la plusvalía se definirá de modo distinto a como funciona en el capitalismo.

Con el desarrollo de las sociedades, las mercancías se convierten en dinero y el dinero en capital. La plusvalía no podría darse ni brotar en la circulación de trueque de las mercancías. Porque el trueque solamente conoce el intercambio de equivalentes y casi nunca de él se obtiene ganancia.

Al aparecer el dinero, la moneda (que es el equivalente universal de cualquier trueque) el poseedor del dinero compra la fuerza de trabajo por su valor —o por menos de su valor— cuyo precio es determinado como cualquier otra mercancía según el tiempo de trabajo socialmente necesario para su producción.

Pero, en realidad, dice Marx: “el obrero crea en cuatro horas (que él llama tiempo de trabajo necesario) un producto con el que cubre los gastos de su mantenimiento. Durante las otras cuatro horas (que llama tiempo de trabajo suplementario) crea un “plusproducto” (que después será moneda) que no es retribuido al obrero por el capitalista sino que sirve al capitalista para amasar y hacer crecer más su capital. Este excedente que produce el obrero —y del cual se aprovecha por su hegemonía el capitalista Marx lo denomina “plusvalía”. El acaparamiento y el monopolio de la plusvalía, que corresponde al obrero, justifica y abona la lucha de clases.

### ¿Qué es el socialismo?

Marx llega a la conclusión de que es inevitable —por las leyes dialécticas de la historia— la transformación de la sociedad capitalista en socialista. El Socialismo es la sociedad que vendrá —según Marx— después del capitalismo. El

capitalismo es una sociedad de clases. El Socialismo, es una sociedad sin clases. El socialismo es la dictadura del proletariado. El capitalismo, la dictadura del capital y los capitalistas. Según Marx el motor intelectual y moral de esa transformación, su agente físico, debe ser el proletariado, los obreros. Pero no siempre ocurre así. Engels dice en *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*: "El estado de la antigüedad era, ante todo, el Estado de los esclavistas para tener sometidos a los esclavos. El Estado feudal era el órgano de que se valía la nobleza para tener sujetos a los campesinos siervos. El moderno Estado "representativo" —con cortes, cámaras y congresos— es el instrumento de que se sirve el capital para explotar el trabajo asalariado de obreros y campesinos. Todo ello desaparecerá con el socialismo porque conduce a la abolición de las clases y del Estado que se extinguirá como tal".

### La táctica de la lucha de clases del proletariado

Esta es la parte más práctica de la doctrina marxista. Marx consagra una intensa atención a los problemas tácticos de la lucha de clases del proletariado y trazó el objetivo fundamental de la táctica en rigurosa consonancia con todas las premisas de su concepción materialista y dialéctica del mundo. En la parte llamada "de las tareas políticas", del *Manifiesto Comunista*, Marx indica "que la gran industria concentra en un solo lugar una multitud de personas que se desconocen entre sí. La competencia divide sus intereses. Pero la defensa de su salario, es decir, este interés común frente a su patrono, los une en una idea común de resistencia y de coalición. Las coaliciones, al principio aisladas, forman grupos y la defensa de sus asociaciones frente al capital, siempre unido, acaba siendo para los obreros más necesaria que la misma defensa de sus salarios. La coalición es más importante que el salario. La lucha de las coaliciones (que pueden recibir cualquier nombre: sindicatos, asociaciones, etc.) es una verdadera guerra civil y en estas coaliciones deben irse aglutinando y desarrollando todos los elementos para la batalla futura. El proletariado no debe aburguesarse ni perder con ello su sentido de coalición". Marx observa ya, en la Inglaterra que le tocó vivir, que el obrero con mucho confort y buenos salarios tiende al aburguesamiento y, con ello, a la indiferencia por la lucha de clases. Esto es lo que más tarde, y de manera más evidente, ha ocurrido en los Estados Unidos con el obrero norteamericano.



El Manifiesto Comunista expresa además lo siguiente: “Los comunistas luchan por alcanzar los objetivos e intereses inmediatos de la clase obrera; pero al mismo tiempo defienden también, dentro del movimiento actual, dentro del capitalismo, el porvenir del movimiento socialista”.

Engels en una carta dirigida a Marx en 1865, iguala los intereses del campesino con los del obrero, que habían sido descuidados en algunos documentos comunistas. Y dice: “Es una vileza alzarse únicamente contra la burguesía en nombre del proletariado industrial, olvidando por completo la ‘patriarcal explotación a palos’ de los obreros agrícolas por parte de la nobleza feudal”.

#### 4.4 Evolución de los contenidos ideológicos en el teatro de Galich. (análisis separado de cada obra destacada)

El teatro de Manuel Galich no es de evasión, entretención, especulación, ni filosófico (desde el punto de vista de lo absurdo) ni psicológico, subjetivo, lírico, poético, ni, menos aún, psicoanalítico o jungiano. Más bien se opone radical y esencialmente a todo eso.

El teatro de Galich es de crítica social que no se queda sólo en el planteamiento del problema (de uno o de muchos de índole social) sino que ofrece soluciones doctrinarias y, es más, exhorta y casi obliga al espectador a tomar la determinación política práctica que el dramaturgo ofrece casi a la manera de “credo”.

No hay libertad en el teatro de Galich para que el público o el lector emprenda el camino o los muchos o varios caminos que una misma obra, pintura o novela pueden sugerir en desenlaces muy abiertos. ¡No! En la dramaturgia de este autor —con excepción de sus primeras obras— todas las líneas teatrales van dirigidas a un mismo punto inequívoco, claro e inamovible: La cuestión política que, en él, quiere decir la necesidad de poner en práctica y en movimiento una acción revolucionaria para lograr la entronización del marxismo.

Por todo ello el teatro de Galich es educativo, docente y restringidor de vuelos esterizantes. El mensaje que él quiere dar y ofrecer es siempre muy evidente. Su actitud teatral es como la de un maestro ante sus alumnos: Señalar cuál es la lección y cuál el camino correcto, adecuado y ecuánime —a su



juicio— para lograr atraparla, pero sin que la obra pierda valor artístico.

Nada más alejado de Galich y su teatro que el famoso postulado romántico: el arte por el arte que quería y quiere decir: El arte sin ninguna atadura ni compromiso con nada ni nadie. El arte libérrimo, expresándose a sí mismo, buscando sus propias preguntas y preocupaciones, sin permitir que sus fueros se pongan al servicio de religión, Estado o ideología política. “El arte por el arte” significa la elevación de lo estético a un nivel superior. ¡Tanto! que ninguna otra actividad humana podría tener su vuelo y relieve. En tal ubicación el arte no puede comprometerse ni ponerse al servicio de nada por elevado que sea. El teatro —y en este caso sería mejor decir: la estética de Galich o sea la estética Marxista— por el contrario, exigen al arte y a la escena estar al servicio de la causa política, de la ideología marxista, como un instrumento auxiliar de la lucha de clases para convencer —sobre todo al trabajador y al campesino— que su lid es justa, necesaria e impostergable y que la dictadura del proletariado es perfectamente posible.

El teatro de Galich no es autónomo. Su labor consiste casi en ofrecer una especie de conferencia o charla —vestida de traje teatral— en torno al materialismo dialéctico, el materialismo histórico, la plusvalía, la lógica dialéctica y, sobre todo, la lucha de clases.

Desde luego lo que se cree que es arte en el “mundo libre”. Occidente o países bajo el alero de Estados Unidos y Europa capitalista, es muy distinto de lo que cree Galich que es eso mismo y las naciones que sustentan su ideología. La verdad no es universal, está teñida de lo que la convención social —en cada hemisferio— haya aprobado y configurado. El arte socialista o marxista es un arte práctico, es decir, un arte que no invierte sus potencias en algo “inútil”, lúdico, sensual o simplemente estetizante. ¡No! Es un arte que busca la utilidad de lograr algo inmediato y proselitizante, como el arte que tantas veces ha auspiciado la Iglesia. Los medios estéticos del marxismo son muy similares a los de la Iglesia aún cuando sus credos y fines sean distintos y distintos sus mensajes. Por ello, superficialmente, la Iglesia y el comunismo aparentan, a veces, caminar de acuerdo.

El arte y la estética del teatro de Galich se asientan,

pues, en los postulados básicos y generales del materialismo histórico, sobre todo el teatro que escribe después de los años 50: Pascual Abah, *El pescado indigesto*, *El tren amarillo*, *El último cargo* o *Mister John Ténor y yo*. Aunque no están exentos también de algunos rasgos doctrinarios de la misma ideología política: *Entre cuatro paredes*, *La mugre* o *El canciller cadejo*.

Europa occidental y los Estados Unidos —fundamentalmente— aceptan y difunden una estética teatral (muy diferente a la marxista) que asume dos vertientes principales: la del existencialismo-absurdo y la del psicologismo ontológico. Pero es importante señalar que muchos dramaturgos latinoamericanos están más en la línea de Galich que en la europea-estadounidense. El teatro joven latinoamericano si no completamente, en parte asume y pone en su dramaturgia (a veces de modo muy libre, otras ortodoxamente) los postulados políticos de Marx y hace un teatro “comprometido” de ruda crítica social. Algunos grupos estudiantiles y experimentales de Europa y Estados Unidos se unen a esta tendencia debilmente. Lleguemos a la conclusión, pues, que lo que se toma como una verdad —desde el punto de vista de la estética teatral— no es la misma en Europa Oriental que en Europa Occidental y Estados Unidos. Y que encontraremos el mismo divorcio e incoherencia al analizar la obra de autores que siguen la línea marxista, como Galich o Brecht, frente a la de autores que van por el camino existencialista— de lo absurdo —como Ionesco y Beckett o por la vía psicológico-ontológica como Tennessee Williams o Eugenio O’neil que a veces entreveran algo, también, de sutil crítica social.

Y mientras un sector o bando estético niega el punto y la ubicación estilística del otro. —y viceversa— teatro se sigue escribiendo y escenificando sin que nadie pueda afirmar certeramente ¿cuál de los dos es el “verdadero” teatro? Quizá se sepa cuando otros hombres, cien años adelante, nos observen y nos puedan analizar en perspectiva, fría y desapasionadamente.

Fijadas las posiciones estéticas, según las búsquedas del teatro de oriente y occidente, analizaremos, a partir de aquí, algunas de las obras de Manuel Galich —las más importantes— que ilustran y arrojan los postulados estético-político-ideológicos en los que él cree y de los que ya he hecho mención y descripción en varias partes de este



trabajo.

### Entre cuatro paredes.

En su libro antológico *Teatro Guatemalteco*, Carlos Solórzano clasifica la obra *Entre cuatro paredes* como "costumbrista" y precisamente por pertenecer a esa tendencia, Solórzano la escoge para integrar la muestra de teatro de nuestro país que desea testimoniar en el volúmen mencionado.

Como he dicho antes, en esta misma tesis, los movimientos literarios propios de los años 30, en América Latina, son el costumbrismo, el criollismo, el indianismo y el criticismo social que se pueden ver muy plásticamente condensados en la famosa escuela de pintura mexicana que se conoce con el nombre de muralismo. Ya he mencionado también que estas corrientes se dan a veces sintetizadas en una sola obra. Por ejemplo en la novela *Cacao* de Jorge Amado. Allí hay a la vez: costumbrismo, criollismo, indianismo y criticismo social de claro cuño marxista, como en los murales de Siqueiros, Orozco o Rivera y como *En El tren amarillo* de Galich.

Generalmente el costumbrismo —cuando se habla del costumbrismo de los años 30 y no del de, por ejemplo, *Tradiciones de Guatemala* de Pepe Batres, es generalmente un costumbrismo rural. Sin embargo *Entre cuatro paredes* no atestigua esa suerte de costumbrismo sino un costumbrismo de cuño capitalino-citadino. La obra comienza en salón de baile o de recepciones de un elegante hotel de la ciudad de Guatemala y los otros dos actos son en una casa también de la capital. En todo caso el costumbrismo que Solórzano le ve a esta pieza de Galich puede justificarse como un "costumbrismo" de ciudad que se enraíza en las clases media y alta de la sociedad y que recoge los modos, modas, costumbres y lenguaje de estos estratos que no tienen nada de rurales, en el contexto de la pieza, aunque sí mucho de frescos y pintorescos. En realidad Galich, creo que con la sola excepción de *El tren amarillo*, no hace costumbrismo del medio rural sino un "costumbrismo de ciudad" que se sale de la norma ordinaria de esta tendencia sobre todo cuando ella se resuelve, por los años 30, narrativamente.

No cabe duda que *Entre cuatro paredes* asume rasgos costumbristas "de ciudad". Pero quizá ello no sea su rasgo más



llamativo y determinante sino su posición de crítica social que también perfila —como lo he dicho— a los movimientos plásticos y literarios de América Latina de los años 30, 40 y 50 sobre todo y casi con exclusividad.

El tema fundamental de la obra es el de “los hijos naturales” (como entonces se les llamaba). bastardos o fuera de matrimonio que, en nuestro continente, es tópico y tipificante, y constituye un grave problema social. El esquema es usualmente este: Un joven de la clase media o alta seduce a una mujer de la clase baja generalmente costurera, dependiente de almacén, o, lo más común, la sirvienta de su propia casa. El joven no se casa con ella “porque no es de su clase”, generalmente no le reconoce al hijo (cuando después de la seducción hay preñez) y ni siquiera le pasa una pensión o la indemniza. Ello es tan ordinario, todavía en nuestros países, que a nadie extraña un hecho así —incluso es celebrado por los otros machos amigos del seductor— y los padres del don Juan apañan y alcahuetean la infamia, echando a la empleada de la casa y dejándola a la deriva y no dando ningún regaño ni castigo al canalla. Este es, casi, el argumento de *Entre cuatro paredes* sólo que por partida doble, pues tanto Gonzalo Paredes como su amigo Antonio —prometido de Amalia Paredes— se dedican a la misma labor burladora y tenorística.

Celso Paredes —cabeza de familia de los Paredes y que con su apellido da nombre a la obra— es una excepción del hombre común y corriente de Guatemala de clase alta. Se duele de la forma como se trata a los empleados de menor categoría, tiene plena conciencia de por qué ocurre la lucha de clases, también de cómo se da y se multiplica el concepto marxista de plusvalía y la urgencia social de terminar con la explotación. Y para dar un ejemplo práctico y con hechos de las teorías y pensamientos que sustenta (curiosamente socialistas en un finquero como él) obliga a su hijo Gonzalo a contraer nupcias con la sirvienta Felipa a quien trata como a un ser humano y no como a un ciudadano de segunda o tercera categoría.

Veamos unos cuantos parlamentos de esta obra que verifican lo que vengo diciendo:

Rosaura: Nosotros no. Nosotros no tenemos fábrica ni almacén.

Celso: Pero el de la jabonería, sí.

Rosaura: ¿Don Gerardo?

Celso: Y miles como él. Vaya..., miles no. Y eso es lo peor. Porque son unos cuantos. Los maridos de esas viejas catrinas de tu sociedad. ¿De dónde sacamos el pisto para que ustedes se emperendinguen así? Del trabajo de la pobre gente, Chagua.

Rosaura: Vos no. Vos tratás bien a todo el mundo.

Celso: ¿Qué no? ¿Y quién me siembra y me recoge el café de la finca? ¿Y qué les pago? Vos que acabás de estar allá ¿no se te ocurrió ir a los ranchos a ver cómo viven los mozos Y nosotros, aquí, tan sabrosos. A ratos me dan ganas de repartírselos todo y trabajar como ellos.

Rosaura: Vos estás loco. Querés que te linchen los ricos por dar esos malos ejemplos? No, mejor dejás las cosas como están, Celso, y no te metás en camisa de once varas. Te van a decir comunista si seguís hablando esas cosas.

### Papá-Natas

En otra parte de este trabajo indiqué que Galich —por lo menos desde 1979— ha dispuesto integrar en una trilogía estas tres obras: *Papá-Natas*, *La Mugre* y *El último cargo*, trilogía que ha bautizado con el nombre de *Los Natas*, quizá inspirado, como he dicho, en el ciclo de los *Rougon Macquart* de Zola.

Los Natas llenan la trilogía con sus rencillas familiares y políticas; y con sus anécdotas, aventuras y vertiginosos cambios sociales permiten ver la evolución de la sociedad guatemalteca y la evolución del pensamiento de Galich que arranca de *Papá-Natas* timidamente revolucionario —casi con miedo— para arribar en *El último cargo* a un claro marxismo en el que hace la apología de la guerrilla.

*Papá-Natas* como *Entre cuatro paredess*, tiene rasgos costumbristas ciudadanos pero no es ese quizá el principal fin de la obra. Tal vez sea el de denunciar la prepotencia y el despotismo. También los abusos de quienes tienen poder y lo



emplean para el vituperio y la vejación. La obra se estrena en Guatemala en 1938, plena época del dictador Ubico, Galich no podía —porque hace mucho que estaría muerto si lo hubiera hecho— pintar un dictador de cuerpo entero en *Papá-Natas*. Miguel Angel Asturias se atrevió a hacerlo pero esperó la caída del déspota para publicar *El señor presidente*...

Como Galich sabía que tal empresa era imposible en la época ubiquista, crea el personaje,, en *Papá-Natas*, de Marcos López, que, aunque es un finquero y un empresario de la capital, tiene poder y vicios similares a los de Ubico. Marcos López no es un general todavía (lo será en las otras dos piezas que componen la trilogía) ni es presidente de la república, pero actúa como si lo fuera porque ha logrado tanto poder por medio de su dinero que, como Ubico, se consigue la mujer que se le antoje y la hace su amante por medio del chantaje y la coacción tal y como acostumbraba hacerlo el expresidente guatemalteco. De manera que la alusión es clara y los espectadores deben haber identificado plenamente los rasgos psicológicos comunes de Ubico y Marcos López. ¡Un acto de enorme valentía para aquellos tiempos!

Desde el punto de vista de la ideología, la trilogía de *Los Natas* comienza en *Papá-Natas* casi balbuceante. En realidad creo que por entonces (1938) Manuel Galich todavía no era marxista. Además, aunque lo hubiera sido o ya hubiera conocido algo de esa doctrina, no puso casi nada de ella en esta obra porque de otra manera no hubiera subido a escena sino después de 1944. Por entonces Galich era un joven estudiante de derecho, de ideas democráticas y antidéspotas pero aún conservador. Un poco como Cesar del Cuori con quien —me parece— se identifica en *Papá-Natas*. Identificación que persiste un poco en *La Mugre* pero que desaparece del todo en *El último cargo*. Pero en la primera pieza de *Los Natas*, para un espíritu aguzado y observador, es obvio que César y Galich tienen rasgos en común y César es el personaje más político de la obra que, no obstante, es moderado.

Como la novela realista de Zola (por ello he hecho alusión al ciclo *Rougon Macquart*) *Papá-Natas* es una obra bastante moralista. Galich describe un caso repugnante, pero precisamente para que sintamos repugnancia: Eva Natas por lograr que su familia vuelva a su antiguo status social se vende a Marcos López (un hombre que no puede conquistar el amor sino sólo comprarlo) y así Eva calla a la alta sociedad que no les dirigía la palabra, casi, desde que habían caído



económicamente en desgracia y que se burlaba de los Natas por su pobreza. Pero en vez de callar las burlas las aumenta porque a partir de la venta y el chantaje el padre de Eva ya no es llamado por la clase alta Lolo Natas sino Papá-Natas...

### La Mugre

Es la segunda parte de la trilogía de Los Natas. Pero la evolución ideológica de Galich, después del derrocamiento de Ubico, le permite plantear las cosas de modo diferente que en Papá-Natas. No hay todavía total conciencia marxista en él (y si la había, la disimula) pero sí están presentes ya sin ambages en *La mugre* los siguientes temas: La lucha de clases, la apropiación de la plusvalía por parte de los empresarios, la necesidad de unir fuerzas para que los trabajadores no fracasen en sus lides y la manipulación sindical por parte de los poderosos con el fin de anular el sindicalismo, que es pernicioso para el enriquecimiento desmedido de las grandes fábricas.

Al principio de la obra hay un rasgo tópico en el teatro de Galich. Este es el del castigo. Galich —con excepción de *El tren amarillo*— pone en casi todas sus obras de teatro una o muchas escenas donde el colofón de la lucha de clases que describe, es el castigo que reciben los poderosos o los traicioneros por sus abusos y desmanes. En *La mugre* es Lolo Natas el chivo expiatorio.

Marcos López huye pero el pueblo necesita vengarse de sus vejaciones. Como no lo encuentran quieren entonces linchar a su aparente suegro, Lolo Natas. El linchamiento no llega a ocurrir pero el miedo y la catarsis teatral que Galich intenta infligir es eficaz y de todos modos cumple sus propósitos. El espectador tiene temor de lo que el pueblo se quiere cobrar aunque sea indirectamente en Lolo Natas quien, de todas maneras, defiende el régimen de Ubico y es un ubiquista de corazón. El castigo es, pues, un ingrediente muy importante de este dramaturgo tanto en el plano teatral como en el ideológico.

### El último cargo

Esta es una de las últimas obras que Galich ha publicado y su estreno mundial se realizó aquí en Guatemala en 1975. Es y constituye la tercera y última parte de la trilogía de Los natas.

El último cargo es viejo y es nuevo. Viejo porque es la continuación de una antigua historia, la de los Natas, pero nuevo y novedoso porque incluye una modalidad y una expresión juvenil y muy latinoamericana de la lucha de clases: La guerrilla.

Como obra de teatro —y al igual que *La mugre*— no ofrece el fino y virtuoso trabajo que desarrolló en Pascual Abah, *El pescado indigesto* o *El tren amarillo*. Ante ellas *El último cargo* da la impresión de un esquema o esqueche de lo que podría llegar a ser una obra bien redonda y bien planeada como Pascual Abah.

En *El último cargo* también se ofrece la didáctica lección —que ya he dicho es tópica en Galich— del castigo del traidor y de allí se desprende su nombre: *El último cargo*, falta o crimen. Me trae a la mente —por similitud de temas y planteamientos— una película de Costa Gavras intitulada *Estado de sitio*.

En *El último cargo* la lucha de clases alcanza y divide a las familias. La idea y el furor revolucionario parte de los jóvenes acomodados que quieren hacer justicia a su pueblo para reparar el mal y la injusticia en que han incurrido —según ellos— sus mayores. La lucha de clases pone a hijos contra padres igual que en *El tren amarillo*, pero en ésta el hijo no sabe que Joe es su padre y Joe no sabe que es padre del Canche. Es muy distinta también de Pascual Abah, porque en Pascual Abah es el pueblo quien por su propia mano hace la revolución, de acuerdo con el diseño y el pronóstico de Marx. En *El último cargo* Galich ve y diseña una guerrilla integrada por jóvenes burgueses o de clase media, como era en los años 60, y eso le permite también plantear un problema común a todo el mundo occidental y quizá también un poco al resto del planeta: La división y la lucha generacional que ha hecho que jóvenes de todas partes se revelen rotundamente en contra de sus padres y se burlen de las tradiciones y credos seculares. Ello fue muy propio de esa década también.

*El último cargo* se salva de caer en el panfletismo por los detalles humanos de los Natas —una familia llena de contradicciones— y porque este mismo seno familiar ofrece algunos rincones sentimentales que enriquecen la obra. Pero lo que más la salva de ese peligro es el rasgo semitrágico del virtual y posible asesinato de Enrique López Natas a manos de



su propio padre, Marcos López, jefe de una de las policías del gobierno.

Enrique se convierte en guerrillero más por rebeldía contra el padre, que por auténtico convencimiento doctrinal. Enrique no quiere ser como su papá —le repugna la idea de imitarlo— incluso se cambia y se quita el apellido paterno y, de consiguiente, busca ser todo lo que su padre no es, y persigue convertirse en lo que a su papá le molesta odia y ataca: Guerrillero, subversivo, simpatizante del pueblo oprimido (por gente como Marcos López) e inclinado a ver valores en las cosas no materiales que significa despreciar el dinero que tanto ama su padre y por el que se ha prostituído. La madre —como en *El tren amarillo*— apoya al hijo y simpatiza de lejos con sus ideales. Desprecia al padre y no quiere que Enrique se identifique con él. Es posible que, por intervención y aberración de la madre al deformar el rol paterno, si Enrique no se hace guerrillero se podría haber convertido en homosexual para no imitar el papel paterno. O bien algo menos escandaloso: La alcoholización o las drogas. Desde luego esto sólo lo entreve Galich y no entra a ningún tipo de análisis de esta índole.

### El tren amarillo

Galich escribe esta obra después de la caída del presidente Jacobo Arbenz y del movimiento político conocido como Revolución del 44, del que él fue coprotagonista. “Drama del Caribe en tres actos” la subtitula en las primeras ediciones. En *El tran amarillo* describe —un poco a lo Miguel Angel Asturias en el *Papa Verde* y en *Viento fuerte*— la intervención del capital norteamericano en Centroamérica. Es decir, la historia y los hechos de cómo el capital norteamericano desposeyó a los pequeños agricultores guatemaltecos de sus minicultivos, para convertirlos en enormes fincas que constituyeron el magno monopolio de la United Fruit Company.

La época en que sitúa la acción recoge, casi por entero, los períodos presidenciales de Estrada Cabrera y de Jorge Ubico.

Como en su teatro costumbrista, el argumento es tomado de la realidad de modo objetivo y no llega, de ningún modo, a constituir parábola o alegoría como en el caso de sus dos obras más perfectas dentro de su teatro político: *El*



pescado indigesto y Pascual Abah. Se puede decir que lo que cuenta en *El tren amarillo* ocurrió realmente. La realidad del argumento es genuina y su asunto es histórico. Pascual Abah, en cambio, es una alegoría y una parábola construída con base en leyendas indígenas algo del Popol Vuh e inspirada en la Pasión y Muerte de Jesucristo. También participa del argumento de Pascual Abah un elemento más: Las relaciones de los Estados Unidos con Guatemala en la época del presidente Castillo Armas. Esto último quizá sea lo más genuino y lo menos fantástico del argumento de esta obra.

Indudablemente *El tren amarillo* es una pieza que expresa las doctrinas marxistas, pero modernizadas. Porque para Marx el imperialismo yanqui ni siquiera existió como referencia o información menos aún como problema. Pero de todas maneras, *El tren amarillo* es una plástica y evidente exposición de la lucha de clases, del abuso del opresor sobre el oprimido, del acaparamiento de la plusvalía que, en este caso especial, ya no solamente se da en la relación obrero-patrón, sino en la relación país imperialista contra país subdesarrollado. La plusvalía, en tal caso, se imperializa y se internacionaliza.

Es la única obra de Galich en que el opresor y el traidor no tienen castigo. Aquí triunfa el patrón, no los trabajadores u oprimidos. En otras piezas de clara tendencia política el opresor y el traidor siempre son castigados. Así lo vemos en *Pascual Abah*, *el pescado indigesto*, *El último cargo*.

*El tren amarillo*, es una obra muy intensa no sólo por los conflictos políticos que plantean sino porque en ella la condición humana sube y baja vertiginosamente y se contrasta contradictoriamente. El hombre es dulce y fiera. La mujer es sublime y prostituta. Los sentimientos se retuercen y oponen. Los personajes quisieran actuar de una manera más tierna y sensitiva, pero el deber, la política o los compromisos económicos se los impide y caen en verdaderos infiernos interiores y torturas. De todas las obras de Galich quizá esta sea donde él supo mezclar más sabiamente la doctrina política (que se siente obligado y comprometido a difundir en su teatro— con elementos de la existencia y de la condición humana universales aunque sean hondamente subjetivos y no constituyan tema ni problema del marxismo.

La tensión dramática, el nudo pleno de ansiedad y el conflicto agudo de la intriga —todos recursos teatrales muy importantes— son manejados en *El tren amarillo* con gran

sabiduría y virtuosismo de hombre de teatro, conocedor y de gran pericia en la dramaturgia. La escena final es el mejor ejemplo de lo que digo, cuando Hortensia le revela a Joe que el Canche Menjibar —a quien Joe ha mandado a matar— es su hijo. Joe intenta durante unos pocos segundos de inseguridad detener la ejecución que se ha de realizar en la ciudad de Guatemala. Pero Mr. Bomb —que no es otra cosa que su yo manejado ya sólo por sus instintos bajos y aberrados, sin la participación ética del superyo— lo convence (como si fuera sólo su conciencia y Mr. Bomb internalizado en ella, aunque el personaje se ve de bulto en escena) que no puede ser débil ni siquiera ante su propia carne y, así, no detiene la ejecución del Canche a pesar que lo que más desea y deseaba fervientemente en la vida —según lo ha expresado en uno de los parlamentos de la pieza— es dejar descendencia, un hijo de su sangre.

Para terminar con el análisis de *El tren amarillo* copiaré algunas líneas del inicio del acto tercero, donde el autor lleva el tema y la teoría de la lucha de clases quizá a un punto hiperbólico, para convencer al espectador de sus creencias políticas:

“El mismo escenario, pero solo se ve la parte del campo. Un apretado grupo de matas de banano. Luz diurna. Entra un hombre famelico apenas vestido con una camisa y un pantalón bastante raídos. Mira sigiloso a todas partes y luego se introduce por entre las matas. Hay una pausa. Tres detonaciones rompen el silencio. El hombre reaparece, da dos pasos y se desploma. Trae un banano a medio comer entre las manos. Queda inmóvil, boca abajo, Otra pausa. Un trabajador llega corriendo.

Trabajador: (Adentro) por aquí fue. (Entra y mira al caído) —Muchaa! Aquí está. Vení a ver, Canche. (Se acerca y mira con curiosidad).  
¡Púchica! Como que está muerto.

Canche: ¿Qué fue? (Se detiene bruscamente al ver al que está en el suelo. Detiene también a sus compañeros). Un momento. (Se aproxima lento se agacha y vuelve al hombre boca arriba. Ya es un cadáver. Un grueso hilo de sangre le sale de la boca entreabierta. Con los ojos neutros puestos en el cielo y el brazo abierto y rígido, parece inmovilizado en el instante de pronunciar una explicación. El



puño crispado sigue sosteniendo el banano mordido y a medio pelar. Todos le clavan la vista encima y allí la dejan como si ello fuera superior a su voluntad. El Canche se pone de pie lentamente).

Canche: ¡Valentín pensamiento! También venadeado por robar un banano para comer. Tenía un mes sin que lo llamaran al trabajo. Esta es la ley de Bracamonte, que la Compañía cumple al pie de la letra. Ni a los perros se les hace eso ¿no habrá quién tenga valor para exigir que termine esta infamia?

Trabajador 1o.: Vos mismo, Canche. A vos te obedecemos todos, vos le hablás a los gringos como si fueran tus iguales.

Canche: ¿Y por qué ha de ser de otro modo? Ustedes tampoco son inferiores a nadie, ni al gringo. Sólo el trabajo da superioridad y eso nos sobre. (Por el cadáver) por el pobre Valentín Pensamiento ya nada se puede hacer. Ni siquiera denunciar su muerte. Vamos, muchá, llevémonos de aquí a Valentín. Alguno tendrá que avisarle a su mujer y otro hacer la contribución para el entierro (...)

Trabajador 2o.: Por un banano que no tuvo tiempo de comer entero. (Arroja el banano entre las matas) Allí les queda. Ya no lo necesita Valentín. Le llenaron de plomo el estómago.

### El pescado indigesto

Es en *El pescado indigesto* donde Galich llega verdaderamente a plasmar con mayor energía, y de la manera más lúdicamente teatral, el problema de la lucha de clases y del monopolio de la plusvalía por parte del Capital nacional e internacional.

Para exponer esta tesis en *El pescado indigesto* no se sirve de un asunto genuinamente real como en *El tren amarillo*. Busca, en cambio, con apariencia ilógica, un tiempo y un espacio que, al principio, se antojan caprichosos. Pero no lo son. Fija la época de *El pescado indigesto* en la Roma imperial



de pocos años antes de Cristo. Echa mano del recurso teatral conocido como anacronismo, pero no sin sentido sino deliberadamente perseguido por ciertos parecidos entre aquel tiempo y el nuestro.

Aquel tiempo y aquel espacio puesto en escena por Galich, no son, pues, un capricho o un detalle espectacular. Sino una bien buscada alegoría para demostrar dramáticamente lo que es, dice, afirma y plantea el materialismo histórico de Marx y Engels. Recordemos que Engels ha dicho que la historia de las sociedades —a través del tiempo y del espacio— no es más que la historia y la reiteración de la lucha individual del opresor contra el oprimido. Por ello Galich toma adrede la época romana para realizar la comprobación y comparación que intenta: Como los Estados Unidos, Roma fue quizá la primera nación imperialista de la tierra de un modo claro y evidente. Quizá de su mismo sistema político llamado "imperio" se desprende la palabra contemporánea, y tan de moda, que hoy usamos constantemente: "imperialismo". Hablar de Roma y de sus hechos irreverentes es, de alguna manera, especialmente en el campo de lo alegórico y en el contexto de *El pescado indigesto*, hablar también de los Estados Unidos. Lograr esta comparación y que el espectador capte su relación, es de lo que va en pos Galich en esta obra.

*El pescado indigesto* es en totalidad alegórica y sus personajes también. Un poco a la manera del teatro medieval y de los autos sacramentales del Siglo de Oro y del barroco español en que los personajes no tenían un carácter psicológico sino que representaban virtudes, vicios, defectos y conceptos muy abstractos. Mamurra, por ejemplo, simboliza la forma como el capital se aprovecha de la plusvalía del trabajo convertida en dinero, hasta adoptar la modalidad de monopolio y de transnacional. El monopolio no es sino la expresión del acaparar la plusvalía de todas las plusvalías. Por ello Mamurra representa también la clase más poderosa a nivel internacional, que pone y quita a los presidentes de papel que aparentan gobernar'. Porque quien manda en Roma y en el mundo imperialista romano es Mamurra y no los cónsules, el emperador o los delegados imperialistas. El capital se sirve de la prensa (Mamurra y Artotrogus, respectivamente) para desorientar y deformar a la plebe, es decir, a la opinión pública.

El escaso intelectual honesto está en *El pescado indigesto* representado por el poeta Catulo quien, con sus

epigramas mordaces e irónicos, ridiculiza a César, a su amante Mamurra (deja la duda de si es solamente amante en el dinero...) y al sistema imperialista. Pero es más grande la fuerza del periodista Artotrogus que con su ingenio, perversión y retorcimiento interesado y oficioso, logra manejar antojadizamente a la plebe: El pescado que indigesta con sus protestas. Pero toda esa gloria se revierte contra los opresores al final.

Mamurra compra, con la acumulación de la plusvalía nacional e internacional, cualquier cosa: Una mujer, una conciencia o un imperio. Prostituye con su dinero cualquier función, funcionario y labor. Todo tiene un precio y Mamurra —o sea el capital— puede comprarlo y detener así —nos sugiere Galich— el flujo de la lucha de clases.

Pero al final Mamurra no triunfa. Recibe castigo. El teatro de Galich es casi siempre triunfante en sus tesis. No derrotista ni pesimista en sus mensajes. Es, en este sentido, muy positivo y se opone por ello radicalmente al teatro existencialista y de lo absurdo de suyo pesimista y desesperado.

Mamurra fracasa porque no se cuida las espaldas de Artrogus y este, en un momento emotivo y de cólera y desesperado le lanza al mismo pueblo que tenía de parte de Mamurra con la publicidad que le hacía. La plebe acaba con Mamurra —el capital— y se supone que la plebe habrá de tomar el poder: La dictadura del proletariado. He allí, también, el castigo a modo de moraleja neoclásica que Galich no evita sino persigue deliberadamente con su teatro de clara tendencia didáctica.

Observemos en los últimos parlamentos de la obra cómo brota esa moraleja educativa.

Mamurra:            ¡Ayúdame Mercurio en este trance! Estoy cogido en una ratonera. (Busca una salida sin encontrarla y se cubre con el manto todo lo que puede. En la puerta de la casa de Clodia aparece Artotrogus).

Arrotrogus:        ¡El Acta Diurna del Pueblo Romano!

La Plebe:            (Asombrada) ¡El griego! ¡Es él! ¿Con esa ropa? ¿Por qué sale de allí?

- Mamurra: ¡Dioses del Olimpo! Artotrogus sano y salvo. ¿Qué habrá pasado?
- Arrotrogus: Los más importantes acontecimientos del día, expuestos para el conocimiento del *edilecto* público... Los siempre nobles varones y las eternamente bellas damas...
- La Plebe: Pronto, las tabillas. ¿A cuánto cobrarás la lectura?
- Arrotrogus: Hoy no hay tablillas. Recitaré el Acta Diurna para todos y nadie pagará un solo as.
- La Plebe: Habla, entonces.
- Mamurra: Esto va muy mal. Pero ¿Por dónde huir? El pánico me invade.
- Arrotrogus: Sabreis la verdad de todo, por mandato divino. (Asombro de La Plebe). Por la inspiración de Mamurra y para su provecho, marchan las legiones a Sicilia y a las dos Españas, a Iliria y a la Macedonia, a Africa y a las Galias, a la Cirenaica y a Siria...
- Mamurra: ¡Traidor infame!
- Arrotrogus: Os hemos dicho, romanos, que vosotros y vuestros hijos ibais a morir en remotos lugares, para mayor gloria de Roma y para asegurar las libertades y la civilización romana. Pero es falso.
- La Plebe: Catulo tenía razón. Son sus palabras. Y no quisimos oirlo.
- Furio: ¿Cómo es eso? ¿No he combatido por la gloria de Roma? ¿Y para salvarla de la barbarie?
- Arrotrogus: Morís sin saber dónde y mueren vuestros hijos, para proteger los negocios de Mamurra.
- Furio: Luego no soy un heroe sino un imbécil. Marte, hijo de una hetaira, te veneré como a un Dios. Y solo eres la máscara de Mamurra.



- La Plebe:           ¿Y la nave? ¿Qué fue de la nave?
- Arrotrogus:        Sabedlo todo y hundase el universo. La nave naufragó. sí. (Desesperación de La Plebe). Pero no por accidente. Mamurra la hizo hundir.
- Mamurra:           Te levantaré un templo, Júpiter, si me salvas.
- La Plebe:           (Consternada)    ¡Mamurra!        ¡Asesino!  
                          ¡Ladrón!    Todo está en el fondo del Adriatico.
- Arrotrogus:        No todo. Vuestros bienes están en las arcas de Mamurra. La nave sólo llevaba hombres y lastre. No llevaba provisiones para el ejército (Al vendedor de perfumes). No traía tus esencias de Asia.
- Vendedor de perfumes:    ¡Mis ahorros!    ¡Treinta años de privaciones!
- Arrotrogus:        (Al pescador). Ni tu pescado barato.
- Pescadero:           ¡El pan de mis hijos!
- Arrotrogus:        (Al joyero). Ni tus joyas sin impuestos.
- Joyero:             ¡Toda mi modesta fortuna!
- Arrotrogus:        Sólo iban allí (a Ipsilila) tu hijo.
- Ipsilila:            ¡Asesinos! Mi pobre Aufileno.
- Arrotrogus:        (A volumnia) y tu amante.
- Volumnia:           ¡Victio! Te ahogaron por negocio.
- Arrotrogus:        (A Furio) y tu hermano.
- Furio:              ¡Abortos del Averno! Os maldigo en nombre de él.
- Arrotrogus:        Mamurra tenía la nave asegurada y cobró la indemnización al Estado. Es el gran negocio

- de su vida.
- La Plebe: ¡Asesinos! ¡Ladrones! ¡Poder de Jupiter!  
¡Fulminales! A la casa de Mamurra, a incendiarla. A buscar a Mamurra. A descuartizarlo.
- Mamurra: (Con un temblor convulsivo, aterrado, procura contener un llanto histérico. Pero no puede) — ¡His...! ¡Hic...! ¡Buá...! (Algunos se vuelven hacia él).
- Vibenio: ¡Pobre hombre! Es seguramente otra víctima de Mamurra. (A Mamurra) ¿Has perdido mucho en el naufragio hermano? (Mamurra niega con la cabeza, luego afirma y trata de cubrirse más aún con el manto).
- Arrotrogus: (Acercándose a Mamurra y reconociéndolo).  
¡Dioses del Olimpo! Vuestra sabiduría es infinita. ¡Mi amo aquí!
- Mamurra (Echándose a los pies de Artotrugas) Por lo que más quieras, hijo mío. No lo volveré a hacer. Lo juro por Mercurio.
- Arrotrogus: (A la Plebe expectante) ¡Ciudadanos, Mamurra es este! (Rugido de la plebe. A Mamurra). No volverá a comer pescado. Nada te salvará de esta indigestión.
- Mamurra: No, no. Yo no soy Mamurra, ciudadanos. Es falso. Yo no soy Mamurra. Soy Liconides. El galeote.
- vendedor de perfumes: (Acercándole una antorcha a la cara) Es Mamurra ¡lo reconozco!
- Joyero: (Idem). Es él.
- Pescadero: (Idem). Sí, es él. (La plebe se lanza sobre Mamurra).
- Mamurra: Perdón, perdón ciudadanos. Lo devolveré todo. Indemnizaré a todos.

- La Plebe:            ¡A colgarlo!
- Mamurra:            Perdón, perdón. Lo devolveré todo. Yo amo al pueblo. Yo amo al pueblo. Yo amo al pueblo. Yo amo al... (Se lo llevan arrastrando).
- Vibenio:            Esta es la apoteosis de Catulo. Su verdad ha triunfado.
- Ipsilila:            (Señalando a Artotrugus) No nos olvidemos de este. Oprobio de Rómulo y Remo. Engendro de Plutón. Este nos tuvo engañados.
- La Plebe:            ¡Muerte al venal! ¡Cómplice de Mamurra! ¡A colgarlos juntos! (Se apoderan de él).
- Arrotrogus:        ¡Adelante, nobles varones y bellas damas! El Acta Diurna será una novedad en os infiernos. (La Plebe lo arrastra afuera).
- Vibenio:            (Solo) Así tenía que terminar todo esto. La plebe tolera mucho a los poderosos. Pero cuando estalla... Debo informárselo a Egnacio el céltíbero. (Sale arrastrando los pies).

### Pascual Abah

En esta obra juega Galich con cuatro momentos históricos —de distintas épocas y espacios— que se identifican entre sí, trenzados además con la magia del Popol-Vuh y con un personaje legendario de Guatemala que es Pascual Abah en quien podemos identificar también al rey indígena Atanasio Tzul. Cuatro momentos históricos de los que Galich se sirve (ya sabemos que él siempre se auxilia de la historia para interpretar a la sociedad, como lo enseña Marx) para representar y ejemplificar teatralmente la teoría de Engels expresada en su libro *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*, cuya búsqueda está expresada y condensada en su mismo intitulado.

Las cuatro épocas que se ven en Pascual Abah reiteran y vuelven sobre el tema del imperialismo que ya hemos visto ampliamente al analizar *El pescado indigesto*, con los subtemas: el monopolio, la plusvalía y las transnacionales, pues el



monopolio imperialista es el acaparamiento de la plusvalía de las plusvalías internacionales.

Utiliza también de nuevo —como en *El pescado indigesto*— la historia romana para hacer un parangón entre Pilato, embajador de Roma en Palestina, y el personaje de Excelencia, que no es otro que el embajador de Estados Unidos en cualquier país subdesarrollado del mundo. Este personaje encuentra su alter ego histórico, también con Tonatiuh o sea Pedro de Alvarado, que es de algún modo el embajador y representante de la nación más imperialista de los siglos XV y XVI: España. El tiempo real de la acción —su “presente”— ocupa una cuarta posición histórica, más cercana, pero bastante parecida en cuanto a estructura política a las otras tres. Esta es la época del presidente Castillo Armas de Guatemala.

Veamos como, alegóricamente, Galich expresa la idea de la plusvalía y su monopolio internacional al hacer hablar de esta manera a los personajes de Pascual-Abah:

Ahquih: No tuvo, desde entonces, descanso nuestro corazón. Los castillas arrebataron nuestras tierras y nos impusieron el tributo. La muerte nos hirió, nos dieron la guerra, dice la memoria de nuestros abuelos.

Tonatiuh: Medid aquí. Como soy caballero de a caballo, me corresponde una caballería, a los infantes de a pie, una pionía, que es más chiquita. Pero como además soy Tonatiuh, según los indios, conquistador de este reino, me toca todo lo que me da la gana. Así, pues, es mío desde aquí hasta la mar Océano. ¿Y qué?

Zapón: Las tierras del Pangón son las mejores, Tonatiuh. Tienen muchos pueblos de indios.

Tonatiuh: Pues son mías desde ahora. Me hago cargo de esos pueblos de indios para civilizarlos, cristianizarlos y defenderlos. Todo por su bien. En cambio me pagarán tributo y trabajarán mis tierras y— mis tierras y mis minas de oro. ¿No es justo?

El anterior es un diálogo del prólogo de Pascual Abah. La descripción de cómo se sostiene la lucha de los opresores

contra los oprimidos se ofrece también a lo largo de los otros actos de la pieza que es, además, una discusión en torno a los derechos de los indígenas sobre la propiedad y la tierra de Guatemala como algo muy suyo y detentado por los conquistadores españoles y más tarde por los conquistadores norteamericanos (como lo expone también en *El tren amarillo*) y el capital extranjero en general. Explicación teatralizada del acaparamiento de la plusvalía en lo nacional y en lo transnacional, secularmente.

La unión de los obreros, que tanto proclamó Marx para fomentar la lucha de clases, la podemos ver claramente expresada en este parlamento que dice el protagonista, donde con evidencia se exhorta a la lid armada:

Pascual: Empezaremos entonces la guerra aquí en la montaña. Este será nuestro principio, esta será nuestra fortaleza. Solo dejaremos de pelear cuando haya sido destruido el poder de los Xibalbá. Después, naturales y ladinos seremos iguales y nos respetaremos. Nos tendremos como hermanos nacidos de la misma tierra.

Es importante notar cómo, tanto en el parlamento anterior como en los que a continuación copiaré, Galich intenta —como ya lo intentó también Miguel Angel Asturias— imitar un poco la forma de expresión, el ritmo y las reiteraciones del *Popol Vuh* y los otros documentos indígenas de Guatemala:

Pascual: Ya brilla en el cielo la estrella Ocoquih, la que anuncia la salida del sol. Pero no saldrá para nosotros, los naturales. Porque no amanecerá para nosotros.

Ahquih: Tu palabra dice verdad, Pascual Abah. No amaneció más para nosotros, desde que yo, viejo Ahquih, veinte veces abuelo, vi a Tonatiuh, jefe de los castillas, quemar nuestra ciudad y nuestros señoríos.

Para finalizar con Pascual Abah debo decir que es esta la obra más guatemalteca de Galich. A pesar que con su teatro costumbrista (y con *El tren amarillo*) logró identificarse mucho con Guatemala en otro nivel no menos valioso. Pero Pascual Abah es más guatemalteca en un sentido general, histórico,

étnico, mágico y antropológico.



## CONCLUSIONES

1. El teatro actual tiene dos grandes vertientes: A: La subjetivista, Ontológica y Psicológica y B: la realista, objetivista y de acre crítica social. El teatro de Galich, el de su madurez, se inscribe en la segunda vertiente de manera muy categórica.
2. Su teatro es político porque engendra crítica social y esta crítica la instrumenta con el materialismo dialéctico, el materialismo histórico, la teoría de la lucha de clases, el postulado de la plusvalía y los demás grandes pilares del marxismo.
3. No obstante su teatro no es panfletario. Su hondo conocimiento de lo dramático, por el camino de Brecht, y su capacidad para mezclar a lo político conflictos desgarradoramente humanos, libran a su teatro de ser un servil instrumento del marxismo. Sin embargo y a pesar de la salvedad que he hecho, Mr. John Tenor y yo y algunas otras, rozan peligrosamente el panfletismo quizá por exceso de entusiasmo político, que lo hace olvidar que el teatro primero que nada debe entretener, conmover o divertir.
4. La obra en general de Galich es muy guatemalteca con excepción de *El pescado indigesto* que no tiene ni tiempo ni espacio y es por lo tanto su pieza más universal y quizá, también por ello, la de más éxito internacional. Sin embargo desde su primer teatro (el histórico y el costumbrista) hasta su última actividad dramática, Guatemala suena en todas las fibras de este dramaturgo nuestro, especialmente en obras como *Pascual Abah* donde, como *Asturias*, toca con mucha suerte y acierto el llamado realismo mágico.
5. Su aparición como dramaturgo en los años 30 —y sobre todo su estilo y sus búsquedas— armonizan con las tendencias artísticas que por entonces también despuntaron. Pero dentro de todo el inmenso espectro que perfila el criollismo, el suyo se acopla con gran precisión al de Jorge Amado, y su *Cacao*, de Brasil.
6. La aparición del teatro de Galich en la década del 30

—a finales— es la lógica y natural conclusión —o desembocar— de una serie de ricas inquietudes que, desde finales del siglo XIX, tiñeron la escena y la sociedad guatemalteca. No es él y su teatro algo fruteado por generación espontánea, sino la terminal de ramos veneros cultivados con mucha vocación por artistas y dramaturgos citados en otra parte de este trabajo.

7. La obra de Galich es muy popular en Guatemala y en América Latina porque habla de problemas que a diario encara nuestra gente. Quizá las soluciones que presenta no sean óptimas ni las únicas, pero es indiscutible que los casos y hechos que vemos en su teatro conmueven al público porque el público se ve socialmente reflejado y representado en la escena.
8. La sociedad guatemalteca en general tan poco cultivada y refinada, no puede sentir atracción por un teatro en la línea de Ionesco, Arrabal o Beckett. Los problemas y torturas Psíquico-ontológicas de estos dramaturgos, no son las de las muchedumbres de Indo América. De allí que un teatro como el de Galich sea más impactante para ellas.
9. El teatro de Galich no es totalmente “plano” en la línea del realismo de Casa de muñecas de Ibsen. Usa cierta dosis de simbología y metáforas escénicas. Pero no excesivamente complicadas. Y más que todo por el rumbo de la alegoría cristiana, fácil de comprender aún para los más simples o menos estudiados. El tren amarillo está más cerca del viejo realismo de Ibsen. En cambio Pascual Abah o El pescado indigesto utilizan una semiótica más elaborado pero con símbolos casi domésticos y de rápida aprehensión sobre todo por su tradición religiosa.
10. La novela de los últimos narradores guatemaltecos —hablo de los más jóvenes— camina en su mayoría por los senderos de la temática de Galich (El tren amarillo, Pascual Abah), etc.) por lo que podemos deducir y entender que su teatro no ha perdido vigencia, puesto que los jóvenes narradores de hoy en Guatemala siguen utilizando —casi todos— los mismos temas y asuntos.

## BIBLIOGRAFIA

ALBIZUREZ PALMA, Francisco. BARRIOS Y BARRIOS, Catalina. *Historia de la Literatura Guatemalteca*. Editorial Universitaria, Guatemala 1981.

ANDERSON IMBERT, Enrique. *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. Fondo de Cultura Económica, México 1961.

ANONIMO. *Rabinal Achí*. Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma, México 1955.

ANONIMO. *Popol-Vuh*. (Charles Etienne Brasseur de Bourbourg) Editorial Universitaria, Guatemala 1972.

BATRES JAUREGUI, Antonio. *La América Central ante la historia*. Tipografía Nacional, Guatemala 1949.

BECKETT, Samuel. *El innombrable*. Alianza Editorial, Barcelona 1966.

CARRERA, Mario Alberto. *Cuando el arte muera*. Editorial José de Pineda Ibarra. 1973.

CLURMAN, Harold. *El divino pasatiempo. Ensayos sobre Teatro*. Edisar, Buenos Aires 1977.

DAUSTER, Frank. *Ensayos sobre teatro hispanoamericano*. Editorial Sep-Setentas, México 1975.

DIAZ PLAJA, Guillermo. *Historia General de las literaturas Hispánicas*. Editorial Barna, Barcelona 1953.

ENGELS, Federico. *El origen de la familia, la propiedad privada y el estado*. Ediciones de Cultura Popular México 1975.

GALICH, Manuel. *El Tren Amarillo y otras obras*. Editorial Letras Cubanas, La Habana 1979.

—————. *De lo vivo a lo pintado*. Editorial del Ministerio de Educación P. Guatemala 1953.



\_\_\_\_\_. M'hijo el bachiller. Editorial del Ministerio de Educación P. Guatemala 1953.

\_\_\_\_\_. Papá-Natas. Editorial del Ministerio de Educación P. Guatemala 1953.

\_\_\_\_\_. El Canciller Cadejo. Tipografía Nacional, Guatemala 1945.

\_\_\_\_\_. Ida y vuelta. Tipografía Nacional, Guatemala 1949.

\_\_\_\_\_. La Mugre. Editorial del Ministerio de Educación P. Guatemala 1953.

\_\_\_\_\_. El pescado indigesto. Ediciones Revista de Guatemala, Imprenta Graphos, Guatemala 1962.

\_\_\_\_\_. Pascual Abah. Revista Conjunto. La Habana 1966.

\_\_\_\_\_. Mr. John Tenor y yo. Revista Conjunto. La Habana 1976.

\_\_\_\_\_. La Historia a escena. Una carta a su Ilustrísima, Belem 1813, 15 de Septiembre, Editorial del Ministerio de Educación Pública, Guatemala 1949.

\_\_\_\_\_. Del Pánico al ataque. Tipografía Nacional, Guatemala 1949.

**GARANDY, Roger.** El gran viraje del socialismo. Editorial Tiempo Nuevo, Caracas 1969.

**HAUSER, Arnold.** Historia Social de la literatura y el arte. Ediciones Guadarrama, Madrid 1964.

\_\_\_\_\_. Introducción a la filosofía de la historia del arte. Espasi Calpe, Madrid 1970.

**HEGEL, Federico Guillermo.** De lo bello y sus formas. Espasa Calpe, Madrid 1958.

JOUVET, Louis. Testimonios sobre teatro. Editorial Psique, Buenos Aires 1950.

KOGUE, Jacobo. Literatura y conocimiento. Centro Editor de America Latina. Buenos Aires 1967.

KOPNIN, P.V. Hipótesis y verdad. Editorial Grijalvo, México 1966.

KONSTANTINOV, F.V. Fundamentos de la Filosofía Marxista. Editorial Grijalvo, México 1965.

LEARY, Lewis. Crítica sobre los mejores escritores norteamericanos. Ediciones Corregidas, Buenos Aires 1977.

LITTLE, Stuart. Teatro Profético. (of Broadway) Editores Asociados, México 1974.

MARCUSE, Herbert. El marxismo soviético. Alianza Editorial, Madrid 1969.

MEUMANN, E. Introducción a la estética actual. Espasa Calpe, Buenos Aires 1946.

PFEIFER, Johannes. La poesía. Fondo de Cultura Económica, México 1954.

POLITZER, Georges. Principios elementales y principios fundamentales de filosofía. Tipografía Venus, Lima 1969.

RIAZANOF, D. Marx y Engels. Editorial Claridad, Buenos Aires 1946.

RICE, Elmer. El espectáculo debe continuar. Editorial Guillermo Kraft, Buenos Aires 1945.

RUITEERBEEK, Hondrik. Psicoanálisis y literatura. Fondo de Cultura Económica, México 1975.

SALAZAR, Ramón A. Tiempo Viejo. Editorial del Ministerio de Educación, Guatemala 1957.

---

Historia del desenvolvimiento intelectual de Guatemala. Editorial del Ministerio de Educación, Guatemala 1951.

SAMAYOA CHINCHILLA, Carlos. El dictador y yo. Editorial José de Pineda Ibarra, Guatemala 1967.

SCHILLER, Federico. La educación estética del hombre. Espasa Calpe, Madrid 1968.

SELSAM, Howard. ¿Qué es la filosofía? Editorial Grijalvo, México 1962.

SOLORZANO, Carlos. Teatro Guatemalteco (antología), Editorial Aguilar, Madrid 1964.

TORRE, Guillermo de. Claves de la literatura hispanoamericana. Editorial Losada, Buenos Aires 1963.

TORRES RIO SECO, Arturo. Nueva Historia de la Gran Literatura Hispanoamericana. Emecé editores, Buenos Aires 1961.

VELA, David. Literatura Guatemalteca. Tipografía Nacional, Guatemala 1944.

VILLACORTA, Jorge Luis. María Josefa García Granados. Editorial José de Pineda Ibarra, Guatemala 1971.

WOLFLIN, Enrique. Conceptos fundamentales en la historia del arte. Espasa Calpe, Madrid 1970.