

Universidad de San Carlos de Guatemala

Escuela Superior de Arte

Licenciatura en Arte Dramático con Especialización en Actuación

The seal of the Academia Coactemalteca is a large, circular emblem in the background. It features a central shield with a figure on horseback, a crown above, and various heraldic symbols like castles and lions. The text 'ACADEMIA COACTEMALTECA' is written around the bottom, and 'CAROLINA' is at the top. The motto 'CETERAS CRIBIS CONSPICUA' is on the left and 'PLUS ULTRA' is on the right.

HERBERT MENESES: TRAYECTORIA ARTÍSTICA Y DOCENCIA.
APUNTES SOBRE LA HISTORIA DEL TEATRO GUATEMALTECO

Katherine Melissa Aguilar Tojín

Adan Marcelo Solares Barrera

Guatemala, enero de 2021

Universidad de San Carlos de Guatemala

Escuela Superior de Arte

Licenciatura en Arte Dramático con Especialización en Actuación



**HERBERT MENESES: TRAYECTORIA ARTÍSTICA Y DOCENCIA.
APUNTES SOBRE LA HISTORIA DEL TEATRO GUATEMALTECO**

Katherine Melissa Aguilar Tojín

Adan Marcelo Solares Barrera

Guatemala, enero de 2021

UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA



ESCUELA SUPERIOR DE ARTE

**HERBERT MENESES: TRAYECTORIA ARTÍSTICA Y DOCENCIA.
APUNTES SOBRE LA HISTORIA DEL TEATRO GUATEMALTECO**

TRABAJO DE GRADUACIÓN

PRESENTADO AL CONSEJO DIRECTIVO DE LA
ESCUELA SUPERIOR DE ARTE

POR

KATHERINE MELISSA AGUILAR TOJÍN

ADAN MARCELO SOLARES BARRERA

ASESORADO POR MSC. MARÍA MERCEDES FUENTES CHUR

AL CONFERÍRSELES EL TÍTULO DE

**LICENCIADO EN ARTE DRAMÁTICO CON ESPECIALIZACIÓN EN
ACTUACIÓN**

GUATEMALA, ENERO DE 2021

UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA

ESCUELA SUPERIOR DE ARTE



NÓMINA DE CONSEJO DIRECTIVO

DIRECTOR	Dr. Daphnis Igor Sarmientos Roldan
DECANO	MSc. Lic. Walter Ramiro Mazariegos Biolis
DECANO	MSc. Arq. Edgar Armando López Pazos
DIRECTORA	Dra. Verónica Paz Castillo de Brenes
REP. EGRESADOS	Licda. Ligia Virginia Méndez Letona
REP. EST. I	Br. Danny Augusto Chaclán Montenegro
REP. EST. II	Mei. Wanda Nicole Torres
SECRETARIO	Ing. Luis Pedro Ortiz de León

TRIBUNAL QUE PRACTICÓ EL EXAMEN GENERAL PRIVADO

DIRECTOR	Dr. Daphnis Igor Sarmientos Roldan
EXAMINADOR	Msc. Arq. Mauricio Valencia
EXAMINADORA	Licda. María Isabel Yela Sayle
EXAMINADOR	Lic. Luis Antonio Morales Rodríguez
SECRETARIO	Ing. Luis Pedro Ortiz de León

HONORABLE TRIBUNAL EXAMINADOR

En cumplimiento con los preceptos que establece la ley de la Universidad de San Carlos de Guatemala, presentamos a su consideración nuestro trabajo de graduación titulado:

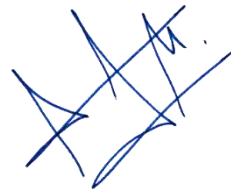
HERBERT MENESES: TRAYECTORIA ARTÍSTICA Y DOCENCIA.

APUNTES SOBRE LA HISTORIA DEL TEATRO GUATEMALTECO

Tema que nos fuera asignado por la Unidad de Tesis de la Escuela Superior de Arte, con fecha 7 de noviembre de 2019.



Katherine Melissa Aguilar Tojín



Adan Marcelo Solares Barrera



REF. AP-05-2019
Guatemala, 30 de mayo 2019

Aprobación de punto y nombramiento de asesor


Adan Marcelo Solares Barrera
Carnet: 201210606
CUI 2121 68681 0101

Katherine Melissa Aguilar Tojin
Carnet: 201221184
CUI: 2439216670101

Por este medio se le informa que, conforme a lo establecido en el Normativo de Elaboración de Tesis para Obtener el Grado de Licenciatura, Capítulo II, Artículo 25, el punto de tesis titulado "*Herbert Meneses: trayectoria artística y docencia. Apuntes sobre la historia del teatro guatemalteco,*" ha sido aprobado el día de hoy treinta (30) de mayo del año dos mil diecinueve (2019). Se nombra como Asesora de Tesis a la licenciada María Mercedes Fuentes Chur, colegiado activo 15723, quien expresamente se compromete a dar seguimiento y asesoría al trabajo de investigación antes mencionado en carta de fecha de mayo del 2019.

Sin otro particular me suscribo.

"ID Y ENSEÑAD A TODOS"


Dra. Luisa María Velásquez
Unidad de Tesis

Escuela Superior de Arte
Universidad de San Carlos de Guatemala





ES
RTE

Carta de autorización de tesis asesor(a)

Guatemala, 27 de abril del 2020

Dr. Igor Samientos
Director
Escuela Superior de Arte
Universidad de San Carlos de Guatemala

Por este medio hago de su conocimiento que los estudiantes: **Katherine Melissa Aguilar Tojín**, identificada con carné: 201221184, CUI: 2439216670101, y **Adan Marcelo Solares Barrera**, identificado con carné: 201210606, CUI: 2121686810101, han cumplido con los requerimientos establecidos en el Normativo de Tesis vigente de la Escuela Superior de Arte, de la Universidad de San Carlos de Guatemala. Por lo cual rindo dictamen favorable al informe final de tesis titulado:

**Herbert Meneses: Trayectoria Artística y Docencia.
Apuntes sobre la historia del teatro guatemalteco.**

Por lo que solicito continuar con los trámites correspondientes. Sin otro particular me suscribo atentamente,

"ID Y ENSEÑAD A TODOS"

(f) 
Msc. María Mercedes Fuentes Chur
Asesora de Tesis
CUI: 2294 24031 0101

Como profesor revisor del Trabajo de Graduación titulado "HERBERT MENESES: TRAYECTORIA ARTÍSTICA Y DOCENCIA. APUNTES SOBRE LA HISTORIA DEL TEATRO GUATEMALTECO", presentado por los estudiantes, Katherine Melissa Aguilar Tojin, carné 201221184 y Adan Marcelo Solares Barrera, carné 201210606, quienes optan al grado académico de Licenciado en Arte Dramático con especialización en actuación, apruebo el presente trabajo y recomiendo la autorización del mismo.

"Id y Enseñad a Todos"



Licda. María José Aguilar Ponce
Profesor revisor de trabajos de Graduación
Escuela Superior de Arte
Universidad San Carlos de Guatemala

Guatemala, 30 de septiembre de 2020



Ref. P. TESIS E. S. ARTE 03/2020

Como profesor revisor del Trabajo de Graduación titulado **"HERBERT MENESES: TRAYECTORIA ARTÍSTICA Y DOCENCIA. APUNTES SOBRE LA HISTORIA DEL TEATRO GUATEMALTECO"**, presentado por los estudiantes, **Katherine Melissa Aguilar Tojin**, carné 201221184 y **Adan Marcelo Solares Barrera**, carné 201210606, quienes optan al grado académico de Licenciado en Arte Dramático con especialización en actuación, apruebo el presente trabajo y recomiendo la autorización del mismo.

"Id y Enseñad a Todos"

A handwritten signature in black ink that reads "Luisa Serrano".

Licda. Luisa María Serrano Padilla
Profesor revisor de trabajos de Graduación
Escuela Superior de Arte
Universidad San Carlos de Guatemala

Guatemala, 20 de agosto de 2020

cc. Archivo

REF. Dirección.Impresión de Tesis No. 01/2021

El Director de la Escuela Superior de Arte de la Universidad de San Carlos de Guatemala, luego de conocer la aprobación por parte del Encargado de la Unidad de Tesis de la Escuela Superior de Arte, al trabajo de graduación titulado **“HERBERT MENESES: TRAYECTORIA ARTÍSTICA Y DOCENCIA. APUNTES SOBRE LA HISTORIA DEL TEATRO GUATEMALTECO”** presentado por los estudiantes universitarios **Katherine Melissa Aguilar Tojin** y **Adan Marcelo Solares Barrera**, quienes optan a la Licenciatura en Arte Dramático con especialización en actuación, autoriza la impresión del mismo.

IMPRIMASE

“Id y Enseñad a Todos”



Dr. Daphnis Igor Sarmientos Roldan
Director
Escuela Superior de Arte



Guatemala, enero de 2021

cc.. Archivo
DISR/vg

ACTO QUE DEDICAMOS:

A Dios y a las energías

Por permitirnos llegar a este momento de nuestras vidas. Por permitirnos llegar y coincidir con el teatro en este tiempo, este lugar y estas circunstancias que nos hace ver y entender la vida y la humanidad desde una mirada sensible.

A nuestras madres

Silvia Tojín, Tita Barrera e Iván Solares porque sin su apoyo, amor y confianza en nosotros, no estaríamos en donde estamos, ni seríamos lo que hoy somos.

A nuestras hermanas

Susana, Jessica y Jimena, por su apoyo incondicional y por estar presentes en todo momento brindándonos su amor y compartiendo con nosotros cada camino de nuestra vida

A nuestras abuelas

Luisa y Carmen, por su amor y su cariño, por esa otra madre para nosotros y por estar presentes de manera incondicional apoyándonos.

A nuestros amigos

Por ser nuestra otra familia y sin ellos tampoco estaríamos en este preciso momento, ni en este camino.

A nuestros acompañantes caninos

Porque, en todo momento, están ahí para acompañarnos y significan una mirada positiva y hacía adelante, un abrazo no humano.

A Victoria Zuleta

Porque fue palabra de aliento en todo momento, y hoy, un recuerdo permanente en la memoria.

A Herbert Meneses

Porque sin él y su entrega al teatro, este trabajo no sería lo que es.

Al Teatro

Porque, aunque no es tangible, sin el teatro en nuestra vida no tendríamos las experiencias, ni personas, ni momentos, ni viajes que nos han permitido ver el mundo como lo vemos ahora.

AGRADECIMIENTOS

GENERALES:

**Universidad de San Carlos
de Guatemala**

Por ser la única universidad que permite la profesionalización del arte en este país que lo necesita.

Escuela Superior de Arte

Por ser ese espacio de exploración y aprendizaje profesional y personal.

Luisa María Velásquez

Por compartir su tiempo, entrega y paciencia para la culminación de este trabajo.

Maestros de la Licenciatura

Porque compartieron sus conocimientos sin reparo y guiaron nuestro camino hacia encontrar nuestro teatro. Herbert Meneses, Alfredo Porras Smith, Luisa Serrano, Alejandro Garay.

**Patricia Orantes y
María Teresa Martínez**

Por su aporte a al teatro guatemalteco y a esta investigación.

Niebla Púrpura

Por su acompañamiento desinteresado en nuestro proceso como artistas profesionales. Por sus palabras de aliento y por su apoyo incondicional.

MARCELO SOLARES:

A Jeffrey Carvajal

Por su amor incondicional y su acompañamiento en todo el proceso que me permitió llegar a culminar esta etapa.

A Katherine Aguilar

Por confiar en mí y en el trabajo que podíamos hacer juntos. Por lo que logramos y por acompañarnos en todo momento. Por ser amiga, pero, sobre todo, por ser mi familia.

KATHERINE AGUILAR:

A mis Tías y Tíos

Por apoyarme en todo momento y estar presentes con su amor incondicional en cada logro.

A mis primos

Por su cariño y compañía, y por estar presentes apoyándome.

A Adan Solares

Por aventurarse conmigo en este recorrido, por su cariño y apoyo en todo momento, y por ser además de un amigo, un hermano incondicional.

ÍNDICE GENERAL

RESUMEN	V
I. INTRODUCCIÓN	1
1.1 Biografía	8
1.2 Historiografía	11
1.2.1 Historiografía del arte	13
1.3 Teatología	14
II. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	19
2.1 Objetivos	20
2.1.1 Objetivo general	20
2.1.2 Objetivos específicos	20
2.2 Elementos de estudio	21
2.2.1 Definición conceptual de elementos de estudio	21
2.2.2 Definición operacional de elementos de estudio	27
2.3 Alcances y límites	28
2.4 Aportes	29
III. MÉTODO	31
3.1 Sujetos	31

3.2 Unidades de análisis.....	32
3.3 Instrumentos.....	32
3.4 Procedimiento	33
3.5 Tipo de investigación.....	34
IV. RESULTADOS.....	39
4.1 Herbert Meneses y su trayectoria artística.....	39
4.2 Conocer el teatro.....	40
4.3 Empezar a actuar.....	41
4.4 Dedicado al teatro	44
4.4.1 La motivación para dirigir	48
4.5 Herbert y el Sistema Stanislavski	53
4.5.1 Compartir los conocimientos	53
4.5.2 Apuntes de un estudiante.....	54
4.5.3 Sistema Stanislavski.....	55
4.5.4 Principios básicos de la actuación: Sistema Stanislavski y según Herbet Meneses con base en el sistema Stanislavski.....	58
4.6 Herbert y el Teatro Guatemalteco.....	64
4.6.1 Su versión de la historia.....	64
4.6.2 Inicio del teatro	65

4.6.3 Progreso del teatro	66
4.6.4 Teatro contemporáneo	67
4.6.5 Su pensar y sentir.....	68
4.6.6 Un registro paralelo de la historia.....	72
4.6.7 Línea de tiempo 1: Historia del Teatro Guatemalteco en la ciudad capital, desde la perspectiva de Herbert Meneses, su vida y trayectoria de 1944 a 1954.....	74
4.6.8 Línea de tiempo 2: Historia del Teatro Guatemalteco en la ciudad capital, desde la perspectiva de Herbert Meneses, su vida y trayectoria de 1954 a 1963.....	80
4.6.9 Línea de tiempo 3: Historia del Teatro guatemalteco en la ciudad capital y desde la perspectiva de Herbert Meneses, su vida y trayectoria de 1963 -1985.	85
4.6.10 Línea de tiempo 4: Historia del Teatro guatemalteco en la ciudad capital y desde la perspectiva de Herbert Meneses, su vida y trayectoria de 1985 - 1996.	93
4.6.11 Línea de tiempo 5: Historia del Teatro guatemalteco en la ciudad capital y desde la perspectiva de Herbert Meneses, su vida y trayectoria de 1996 - 2012.	96
4.6.12 Línea de tiempo 6: Historia del Teatro guatemalteco en la ciudad capital y desde la perspectiva de Herbert Meneses, su vida y trayectoria de 2012 -2019.	104
V. DISCUSIÓN	109

VI.	CONCLUSIONES	123
VII.	RECOMENDACIONES	131
VIII.	REFERENCIAS	135
IX.	ANEXOS.....	147
	Anexo 1: Hoja de vida de Herbert Meneses	147
	Anexo 2: Documentos importantes.....	151
	Anexo 3: Publicaciones de prensa sobre Herbert Meneses	154
	Anexo 4: Afiches y programas de obras	183
	Anexo 5: Instrumentos y transcripciones de entrevistas.....	196
	5.1 Entrevista a Herbert Meneses, 2019	196
	5.2 Entrevista a María Teresa Martínez, 2019	208
	5.3 Entrevista a Patricia Orantes, 2019.....	216

RESUMEN

En Guatemala el registro biográfico como fuente de información y parte de la historia, es casi inexistente como material escrito; a pesar de ser considerado por la historiografía, como una solución para fundamentar la documentación histórica. La historia del teatro en Guatemala, generalmente se enfoca en momentos históricos y se encuentra registrada y sistematizada en documentos escritos; artículos, revistas, libros, tesis, entre otros. En el presente trabajo de investigación se dio importancia y valor a los sujetos históricos que, inmersos en el movimiento teatral, aportan a la reconstrucción histórica. Herbert Meneses es el sujeto principal de esta tesis, un actor y director guatemalteco, quien, a través de sus más de sesenta años de trayectoria artística, vida y docencia, permite identificar la relación existente entre un artista y el teatro guatemalteco. El objetivo principal de esta investigación fue relacionar la trayectoria artística y vital de Herbert Meneses con la historia del teatro en Guatemala de 1944 a 2019, utilizando el método histórico-biográfico. Dicho método permite obtener información a través de material documental, archivístico y documentos personales, además del aporte de otros sujetos de estudio y unidades de análisis que contribuyeron para obtener una visión amplia del sujeto principal de estudio y de la investigación como tal. De acuerdo a la revisión, análisis y categorización de la información, se obtuvo como resultado un relato biográfico que contempla tres capítulos sobre la vida y obra de Meneses en relación con: su trayectoria artística, el sistema Stanislavski y el teatro guatemalteco. Esta investigación constituye un registro sistemático de carácter histórico sobre el teatro en Guatemala.

Palabras clave: Método biográfico, Stanislavski, línea de tiempo, relato biográfico, teatro contemporáneo.

I. INTRODUCCIÓN

Para comprender la historia de un movimiento artístico es necesario tomar en cuenta todos los recursos que puedan ser utilizados para su construcción. Aunque la historia está ligada a todos los acontecimientos que forman parte de ella, indudablemente las personas hacen posible la historia. En el presente caso, para construir la historia de un movimiento o fenómeno teatral, es importante tomar en cuenta a los individuos inmersos dentro del mismo. En este contexto, cabe destacar a Herbert Meneses, actor y director guatemalteco, que cuenta con más de sesenta años de trayectoria artística. El objetivo de este estudio es identificar la relación entre la vida y trayectoria artística de Herbert Meneses con la historia del teatro guatemalteco. Es por esto, que se hace necesario registrar la historia del teatro guatemalteco, a partir de la relación intrínseca con Herbert Meneses.

Para la investigación se consideró necesario narrar parte de la historia de vida de uno de los individuos inmersos en el movimiento teatral guatemalteco y analizarla de acuerdo a hechos registrados en la historia del teatro en Guatemala. La investigación permitió analizar la vida artística de un actor y director inmerso en un movimiento teatral, y recíprocamente, al movimiento desde la perspectiva de un actor y director. Es importante considerar que, Herbert Meneses ha dedicado su vida al entendimiento y práctica del sistema Stanislavski. Es por eso que resulta valioso realizar el estudio sobre su vida. Es de conocimiento general dentro del medio artístico teatral del país, el poco registro de la historia del teatro guatemalteco que se encuentra accesible y público. Estos registros se refieren, casi únicamente a momentos históricos del país que marcaron y cambiaron el desarrollo del teatro, así como también, de agrupaciones, festivales, o proyectos culturales. Sin embargo, el registro biográfico como una fuente de información y como parte de la historia del teatro en Guatemala, es prácticamente inexistente; por lo que podría ser solución para documentar la historia.

Específicamente, en cuanto al actor y director teatral, Herbert Meneses, a la fecha no existen estudios, que versen sobre su vida, obra, experiencia y conocimientos sobre el sistema actoral Stanislavski. Se conocen algunas entrevistas, por lo que, por medio del presente trabajo se busca, establecer una relación entre su vida y obra, con la historia del teatro nacional, para obtener resultados que reflejen la unión que existe entre un movimiento teatral y el sujeto histórico inmersos en él.

En la investigación *En torno a la biografía histórica* de Gómez-Navarro (2005), el autor plantea dirigir la investigación al análisis de las posibles aportaciones del género biográfico a la historia y los problemas principales que surgen al enfrentarse a la tarea de elaborar una biografía histórica. Gómez-Navarro concluye y resalta que a través de las biografías se construyen valores, se establecen o destruyen modelos y pautas de comportamiento. Recomienda a los biógrafos utilizar variados tipos de recursos para comprender e interpretar al biografiado. La investigación planteada por Gómez-Navarro, es un referente sobre las posibilidades y dificultades que presenta el método biográfico para el estudio de un personaje, grupo de personas, época, circunstancias sociales y políticas de un país o de un lugar. Para esta investigación, la propuesta de Gómez-Navarro permite conocer el método y centrar la atención en los medios que este aporta a las investigaciones. Así mismo, hace posible identificar con más profundidad el problema a trabajar y saber de qué manera y qué recursos utilizar para extraer información que se considere valiosa.

En el presente caso, al enfocarse en la vida personal de un individuo, es necesario entender la forma de ver el mundo de esta persona. Nájera (2003), en el libro *El pacto autobiográfico en la obra de Rafael Arévalo Martínez*, en el que estudia las obras del poeta guatemalteco; y, además, los comentarios escritos por Joseph Lonteen y Carlos García Prada, que busca establecer las estrategias usadas por el escritor para proponer una lectura autorreferencial. Nájera concluye que, un diferente tipo de análisis basado en conceptos como: sujeto, verosimilitud, auto referencialidad y pistas textuales, han logrado imponer una nueva interpretación del término autobiografía. La autobiografía del autor, no es lo que ha vivido únicamente, como lo expresa en sus textos y trabajos. Se debe

entender al autor por medio de una lectura poética, intuitiva y totalizante. En el contexto de ese estudio, es un punto de partida para entender cómo un autor utiliza la autobiografía como un aporte a la lectura y es un ejemplo de aplicabilidad del método biográfico en el proceso de una investigación.

Parte importante de la investigación es tener un punto referencial de partida. Las personas generalmente construyen su historia personal a partir de las experiencias y situaciones diversas que viven, de manera paralela a la historia del país. El tiempo de vida de una persona equivale a un cúmulo de experiencias y situaciones que, a través del tiempo, se traducen en historias vivas. Las personas mayores son quienes, de alguna forma, permiten transitar del pasado al presente a través de sus propias vidas. Es así que Cortés, Medrano y Aierbe (2005), en su investigación: *Un estudio sobre las historias de vida de los sujetos mayores*, plantean que los factores personales y contextuales influyen en las historias de vida narradas por los sujetos mayores. Describen cómo los acontecimientos sociopolíticos estructuran o conforman el desarrollo personal y las opciones de vida. En dicho estudio, se tomó como muestra a 38 personas entre los 60 y 90 años de edad de las comunidades autónomas de Aragón y País Vasco. Concluyen que la narrativa es una metodología adecuada para ahondar en las historias de vida de los mayores. Y recomiendan a futuros investigadores darse a la tarea de conocer más la personalidad de la persona mayor, pues desde ello, las historias de vida pueden constituir un recurso para trabajar en el campo psicoevolutivo y psicopedagógico. El hecho narrativo se consideró una metodología adecuada para generar resultados más acordes a lo personal.

Conocer la historia vital de una persona, permite reflexionar que, cuando un individuo ha significado y significa de manera importante dentro de la historia de un movimiento artístico, se hace necesario registrar su trayectoria. En la tesis doctoral *Vida y obra de Juan Miguel Verdiguier escultor franco-español del siglo XVIII*, realizada por Gómez (2007), se estudió a: Juan Miguel Verdiguier y Luis Pedro Verdiguier, lo que hizo posible entender lo importante del registro histórico a partir de personalidades clave. El

principal objetivo de dicha tesis fue actualizar y profundizar en la vida y la actividad artística, en Francia y España, de Juan Miguel Verdiguier. Concluye que se consiguió unir todas las piezas para presentar la vida y obra del escultor y se despejó la incógnita sobre su vida activa profesional para los historiadores y demás artistas que desconocían su labor. Además, recomienda no descartar ningún tipo de información, debido a que toda es de suma importancia y ninguna afecta la veracidad del tema, al contrario, enriquece la historia del tema investigado.

Al tratar de arte también se reflejan las posturas políticas, ideologías, luchas y maneras de proyectarse en otros. Tal es el caso que plantea Castillo Cabrera (2009) en su tesis de maestría: *Otto René Castillo, su vida y obra: biografía y antología de poemas*, en donde analiza al líder y poeta guatemalteco, Otto René Castillo y su vasta obra literaria. El principal objetivo del estudio fue proyectar la vida de Castillo como poeta y revolucionario, a través de su historia sociopolítica, sus luchas e ideales, reconocimientos y características que marcaron su obra y trayectoria dentro de la historia de Guatemala. Castillo Cabrera concluye en que la obra del poeta continuará tomándose como grito de batalla en movimientos estudiantiles y de lucha social. La obra de Otto René Castillo es considerada como voz universal de realidad, por lo que es indispensable registrar el recorrido que este gran poeta tuvo y tiene para la historia del país. Recomienda plasmar la percepción de otros poetas que han reconocido la obra de Castillo, como aporte importante para la historia del país. Para la presente investigación, el estudio sobre Otto René Castillo, significó un aporte valioso con respecto a los procesos de obtención de información y sus dificultades. El estudio de Castillo Cabrera sirvió como referencia por la claridad del análisis de los datos obtenidos y para estructurar la información de una manera ordena y comprensible.

Es importante para los fines de estudio de la presente tesis, el desarrollo de la investigación de los aportes artísticos de una persona que pertenece a un movimiento, en este caso político y poético. Además, refleja la importancia del testimonio de otros sujetos

que aportaron al registro de información que, por diversas causas, no se obtuvo del sujeto de estudio, por lo que, dichos testimonios se consideran una de las principales fuentes referenciales para este trabajo.

Generar conocimiento histórico de un determinado movimiento, a través de escritos y documentos es importante, pero también es importante conocer la perspectiva de aquellas personas que estuvieron, o aún se encuentran inmersas en él y que son clave para su desarrollo. En la tesis: *Ideas Políticas en el teatro de Manuel Galich* de Mario Alberto Carrera (1982), el autor da a conocer la valiosa labor del dramaturgo guatemalteco, Manuel Galich, de la manera más integral posible. Concluye en que, la aparición del teatro de Galich es el desemboque de una serie de ricas inquietudes que tiñeron la escena y la sociedad guatemalteca del siglo XIX. Asimismo, expone que no es él y su teatro algo frutecido por generación espontánea, sino un teatro cultivado con mucha vocación por artistas y dramaturgos. Carrera recomienda valorar la dimensión en conjunto de Galich, pues posee un nivel intelectual y de calidad que poco o nada tiene que envidiar a los grandes dramaturgos del continente americano. La tesis aborda la obra de Galich, desde cuatro puntos importantes para comprender su vida: su biografía, el teatro en Guatemala, el teatro de Galich y las ideas políticas de su teatro. Esta tesis ejemplifica en gran manera una ruta clara y precisa sobre la construcción biográfica de un sujeto de estudio. Por lo que se considera un referente importante como guía para esta investigación biográfica de Meneses.

Por otra parte, las personas guardan y registran muchas experiencias que, en la mayor parte de los casos, se quedan sin contar. Tal como se describe en la historia del teatro salvadoreño en: *Hippies de Barranco, legado de Roberto Salomón al Teatro Salvadoreño* de Córdova (2016), la cual buscó documentar el teatro a partir de la reforma educativa de Walter Beneke en 1968 y la creación del Bachillerato en Artes, hasta llegar a los 10 años del Teatro Luis Poma, en 2013, y el panorama actual del fenómeno escénico de El Salvador. Utilizó como muestra a Roberto Salomón y a Naara de Salomón. Concluye en que, la historia personal y las experiencias de vida de cada individuo constituyen la historia misma de un teatro visto desde esa mirada personal, en donde se

aprende a valorar, reconocer y entender toda una realidad. Entender la ruptura misma es parte de la tradición, pues nuestro movimiento presente se nutre de lo que nos precede. El autor recomienda nunca despreciar ninguna forma de hacer teatro, porque toda forma de teatro tiene derecho a la existencia. Roberto Salomón, cita la idea de García Lorca, la cual refiere que se debe entender que el rol del teatro es recoger el latido social, histórico, el drama de sus gentes, el color del paisaje y del espíritu. *Hippies de Barranco* constituye una referencia sobre todo narrativa, pues permite identificar: categorías, formas, y estructuras que hacen posible direccionar los resultados de esta investigación.

Al tener en cuenta que existen historias que, aunque no se encuentren registradas de manera formal, pero sí en la memoria de quienes viven los hechos dentro de cualquier movimiento, se da lugar a la posibilidad de existir más allá de los recuerdos y de rescatar parte de la historia. Meliá (2018) en su tesis de grado: *Análisis y edición de cinco piezas para piano solo del maestro Juan De Dios Montenegro Paniagua*, toma como muestra a Juan de Dios Montenegro Paniagua y plantea recopilar, analizar y editar las obras del maestro. Concluye Meliá, que la investigación aporta al rescate de la música para piano en Guatemala. Ofrece nueva información valiosa sobre la composición y el desarrollo del piano en el país. Y recomienda a los profesores que utilicen las partituras del maestro Montenegro para el aprendizaje musical incluido en los programas de estudio de obras guatemaltecas y de esta manera cultivar el repertorio nacional de piano, en estudiantes de piano académico.

Asimismo, en la tesis de grado: *Rolando Ixquiac Xicará. Recopilación y análisis de sus obras representativas por décadas de 1970 al 2010*, realizada por Menchú (2018) planteó indagar en la vida del artista visual guatemalteco Rolando Ixquiac Xicará, para conocer el contexto en que fueron creadas sus obras. Menchú concluye en que, la información aportada por el sujeto y los informantes clave, integran antecedentes históricos del país y de la vida artística del pintor, necesarios para identificar el contexto social en el que se realizaron las obras artísticas. Recomienda que, dicha investigación se considere un reconocimiento al trabajo artístico del maestro, por ser el primer artista maya guatemalteco que expuso, a través de su trabajo artístico, una estética de contenido social

histórico sobre el racismo, la discriminación cultural e inclusión de personajes negros, para reconocer el valor de la cultura africana.

Tanto Meliá como Menchú, referencian y destacan lo importante del reconocimiento del trabajo de sus sujetos de estudio, así como, lo valioso de rescatar información que puede ser importante para nuevas generaciones. Lo anterior, contribuye a direccionar la presente investigación al aporte que pueda brindarse a los futuros hacedores de teatro; tanto en herramientas, como en datos que permitan crear obras artísticas sobre bases teóricas y experimentales más sólidas.

Por otro lado, es necesario identificar los aportes artísticos desde la perspectiva de lo que significan los individuos para un movimiento en determinado momento histórico del país. La tesis: *Transcripción y arreglo de la música para marimba del panajachelense Basilio Antonio Buch Salanic*, realizada en Guatemala por Cumez y Valle (2018) estudia a Basilio Antonio Buch Salanic. El objetivo principal fue registrar, por medio de transcripciones y arreglos musicales, las composiciones de Basilio Antonio Buch Salanic para la documentación, el rescate y enriquecimiento del repertorio marimbístico nacional. Concluyeron en que, la música compuesta por Basilio Antonio Buch Salanic, representa un aporte significativo al repertorio marimbístico guatemalteco debido a que contiene elementos característicos de la música guatemalteca tradicional, como lo son: el ritmo, la armonía, los motivos melódicos y las estructuras de forma. Los autores recomiendan que cuando se elabore el proceso de rescate y transcripción de piezas compuestas por un compositor fallecido, se necesita que el investigador cuente con un criterio y conocimiento de la música y el género que se transcribe. Es importante que el investigador, se asesore con otros músicos que tengan experiencia en el campo de la composición, interpretación e investigación de la música que se transcribirá, recomendación que resulta útil a la hora de ponerla en práctica en otras áreas artísticas y sus respectivas metodologías o técnicas de trabajo.

Finalmente, cabe indicar que la presente tesis de Licenciatura en Arte Dramático con Especialización en Actuación de la Escuela Superior de Arte de la Universidad de

San Carlos de Guatemala (USAC) tiene como finalidad aportar información obtenida gracias a las investigaciones y fuentes consultadas como referencia. Con ella se pretende aportar considerablemente al entendimiento del sujeto estudiado, su mundo y la metodología aplicada. Por otra parte, la aplicación de los instrumentos utilizados, resalta la importancia del registro biográfico y la información obtenida. Se pretende que el estudio sea un referente más para forjar el futuro teatral de Guatemala, y sin duda, para entender la historia del teatro nacional desde una perspectiva más enriquecedora.

1.1 Biografía

En el campo del estudio de una persona, pueden utilizarse metodologías que apoyen y sustenten la investigación. En el escenario del enfoque biográfico, se plantea que cada individuo efectúe una interacción entre su entorno y su historia de vida, lo cual marca un precedente que le permite establecerse como un producto, un productor y un actor de su propia historia (Cornejo, 2006). Este enfoque refiere que el estudio de una persona está relacionado con su historia, pues su identidad se construye a partir de acontecimientos personales que hacen de su vida una historia única. Cornejo plantea que: “El enfoque biográfico permite aprehender las relaciones recíprocas o de reciprocidad entre el punto de vista subjetivo de la persona y su inscripción en la objetividad de una historia” (Cornejo, 2006, pág. 103). Al construir la historia de una persona, es inevitable hacer una reconstrucción sobre su pasado y su presente y encontrar en esa relación, un sentido. Encontrar ese sentido es lo que hace que en algún punto lo subjetivo y lo objetivo se encuentren. La biografía como método de investigación según Cornejo (2006), comprende el relato de vida como una herramienta de comprensión de fenómenos inmersos dentro de la vida de un individuo, pues permite conocer realidades de los individuos a partir de la narración que estos mismos hacen de su vida. Este método permite comprender las problemáticas dentro de la biografía de un sujeto, su historia como sujeto individual, en un ámbito familiar o social. En ese sentido se comprende que

el enfoque biográfico sostiene una concepción de la realidad, posibilidades de conocerla y métodos que permiten su estudio.

La biografía puede ser comprendida como la historia de vida a partir de un testimonio. Testimonio que tiene sentido a partir de tres rangos biográficos: el primero se refiere al hecho de que una persona hable o escriba de su vida, según le convenga o de acuerdo al interés del público; la segunda, que una persona relate su vida a otra persona para que esta la reinterprete; y la tercera, que un tercero indague en la historia de alguien más, con el fin de probar, asegurar o saciar algo, para probar que el suceso tuvo efecto de la forma en la que el autor la relata (López, 2011). La biografía existe en la medida de que exista un autor que escriba la historia. El autor es el sujeto inmerso o externo en la historia, el biógrafo, que no solo escribe, si no que interpreta y adorna los sucesos al apelar a la realidad. El objeto del biógrafo es narrar toda una vida o seleccionar una etapa de esa vida.

Mucho se reflexiona en torno a la importancia que debe tener una vida para ser investigada, o si la existencia o el aporte del sujeto es relevante para la vida de los demás individuos:

La biografía ha de tener cierto grado de estructuración ficcional para «agarrar» al lector y conducirlo por los hilos del testimonio. (...) Y el testimonio parece ser la biografía de los sin biografía, el relato de la gente común que de pronto se descubre cuán valiosa es su historia de vida. Una historia de vida puede ser la biografía legítima de las gentes sin historia, de los que no son héroes, genios, figuras públicas de grandes o medianas dimensiones sociales. (López, 2011, págs. 238-239)

En ese sentido, es importante destacar que el sujeto biografiado, fue el protagonista de una historia, porque formó parte de algún acontecimiento histórico, o simplemente porque el biógrafo considera que su vida, o una parte de ella, es importante y necesita ser contada. López expone que: “Una buena biografía debe vivir tanto como la

memoria social de su biografiado. En ocasiones ella es obra de recuperación, de justicia histórica, de rescate necesario de alguien a quien el tiempo feroz y disgregante había sometido a un injusto olvido.” (2011, pág. 241). La persona biografiada es testigo presencial o sobreviviente de una circunstancia destacable que de alguna manera ilumina su vida y es esa circunstancia la que hace que el biógrafo se interese por su vida y desee contarla. Para el proceso de implementación de la biografía como método, se deben considerar los términos empleados dentro del proceso de investigación de la vida de un individuo. López (2011) describe cuatro pilares fundamentales que aportan a la construcción y desarrollo de la vida que se pretende biografiar y los describe de la siguiente manera:

- Historia de vida: Trayecto vital de una persona que vive y padece en su medio social una vida corriente.
- Testimonio: El personaje narra una circunstancia muy destacable de la que es protagonista, antagonista, testigo presencial o sobreviviente.
- Memoria: Se refiere a las personalidades que relatan sus vidas en función de los hechos relevantes de los que han sido parte y de las otras personalidades distinguidas que han conocido.
- Autobiografía: Conformada por la historia de vida, el testimonio y la memoria. Se refiere al relato pormenorizado de la existencia del narrador como protagonista principal de su propia vida.

Cada biografía es diferente, no solo refleja la vida de la persona estudiada, sino también la visión e interpretación del biógrafo. Esta interpretación no escapa de la subjetividad, pues el biógrafo realiza una interpretación de su estudio y puede perderse de la realidad de la persona biografiada.

Para entender la teoría biográfica, es necesario distinguir la biografía de la autobiografía. De acuerdo al artículo: *La biografía según Borges: teoría y prácticas* (Lefére, 2011), la autobiografía es de carácter flexible y conlleva implicaciones prácticas, hermenéuticas y morales específicas que la determinan y definen. La biografía conlleva

implicaciones documentales, epistemológicas y morales que la definen y la hacen más práctica. La biografía puede constituirse como una teoría diversa, que permite la invención de historias de vida, a la vez que traza nuevos caminos para descubrir nuevos destinos.

1.2 Historiografía

Al investigar sobre historia se concibe una producción escrita sobre el conocimiento de determinado tema del pasado. Aunque existen metodologías que apoyan y sustentan el estudio de la historia, es la historiografía la ciencia que se encarga de su estudio. Según el *Diccionario de la lengua española* de la RAE (2019), “historiografía” puede definirse como:

historiografía

De historiógrafo.

1. f. Disciplina que se ocupa del estudio de la historia.
2. f. Estudio bibliográfico y crítico de los escritos sobre historia y sus fuentes, y de los

autores que han tratado de estas materias.
3. f. Conjunto de obras o estudios de carácter histórico.

Y es que, al estudiar la historia, se enfrenta un proceso que incluye percepciones de tiempo, espacio y materia, así como a todos los recursos dentro del objeto específico que se quiere estudiar y a los profesionales de la historia y su trabajo. Para definir esta ciencia, es importante distinguir entre “historia” e “historiografía”. La “Historia” designa la realidad histórica y la “Historiografía” designa el género literario o ciencia que tiene como objeto la realidad histórica (Gaos, 1960). La necesidad de diferenciar una de la otra recae en el hecho de que, una es consecuencia de la otra, pues la historia es objeto de la historiografía.

La historiografía abarca no solo los hechos históricos, sino también el estado del historiador. Según Gaos: “En suma, la historiografía es expresiva de la situación integrada por el historiador y su público y por lo histórico designado por aquel a este.” (1960, pág. 487). Es decir, que esta es una ciencia integrada por todos aquellos sujetos y objetos involucrados dentro de la historia y de su estudio.

La historiografía tiene lugar a la vez que la historia, pues es el estudio de su producción. De aquí que toda obra histórica resulte ser un efecto historiográfico. Mayer plantea que: “la historiografía se ocupa de la historicidad: el movimiento que posibilita e imposibilita toda historia” (2009, págs. 43-44). Su objeto de estudio será entonces la unión entre la historicidad y la historia. La naturaleza de la historia, el hecho de ser incompleta, aquello que la hace especial y en lo cual se sostiene como historia, es la orientación crítica de la historiografía. Las posibilidades historiográficas pueden aportar una lectura profunda y ahondar en la historia hasta sus últimas consecuencias, por lo que el empleo de la historiografía como estudio no tiene fin, en la medida en que la historia tampoco lo tenga. Mayer refiere:

El nombre historiografía condensa con precisión aquello que en ella permanece en juego: la historiografía se ocupa de la grafía histórica, es decir, del carácter escrito de la historia (...) carácter que es su simultánea condición de posibilidad e imposibilidad, independientemente de que se trate de una historia efectivamente escrita en el sentido ordinario del término. (Mayer Foulkes, 2009, pág. 48)

El termino es definido de diferentes maneras, una de las más comunes es precisamente la producción del conocimiento histórico desde la escritura. Sin embargo, es importante subrayar que esto no es posible sin el conjunto de historiadores que lo hacen posible. Pues es la comunión entre ambas partes la que posibilita la concepción de la historiografía como un “estudio crítico y bibliográfico de la historia como disciplina.” (Borges, 1986, citado en Léfere 2010). Por lo que se concluye que este es un acto en el que existe un proceso de apropiación del pasado y un estudio del conocimiento histórico y de su producción.

1.2.1 Historiografía del arte

Al emplear la historiografía es inminente utilizar todas aquellas posibilidades de estudio que posee como ciencia, pues, aunque se trate de un estudio universal, existen áreas de estudio a las que les es posible adaptarse. Tal es el caso de la Historiografía del arte, que tiene como objeto el estudio de la obra de arte y de su historia. Según Albarrán (2010), el objetivo de la historia del arte como disciplina científica es convertir el arte en materia para la historia y conseguir traer al presente, aquello realizado en el pasado. De esta manera es posible conocer el arte desde una perspectiva del tiempo y de cómo esta se desliga de sus dogmas disciplinares y se adapta a las nuevas tendencias que trate consigo el presente. Para Albarrán (2010) la historiografía del arte en el presente no debe introducir el objeto a estudiar en una sucesión evolutiva, sino tener en cuenta el presente como tiempo de construcción de toda historia. La reconstrucción de la historia se basa en la relación del objeto con la realidad:

El tiempo expansivo de los objetos artísticos y los discursos que los envuelven tenderá a infiltrarse en otros tiempos, por lo que parece necesario aceptar y explotar los efectos anacrónicos que se producen cuando una época se infiltra en otra. El trabajo del montador comienza por renunciar a todo relato evolutivo y causal para propiciar una reconfiguración constante de la Historia del Arte basada en la concatenación de presentes alejados en el tiempo. (Albarrán, 2010, pág. 50)

Es decir que el historiador de arte, debe estar abierto a los caminos que el objeto de estudio presente. Para el estudio de la historia del arte o de la obra de arte es preciso plantear las condiciones sociales y estéticas en las que ésta se presenta. El estudio de la historia del arte ha estado profundamente ligado a sus dogmas disciplinares, lo cual, no ha permitido ver el arte como una disciplina capaz de producir conocimiento más allá de sus límites. (Albarrán, 2010). De esta manera es posible considerar otras manifestaciones que se den en el arte, capaces de producir significado.

Asimismo, los autores Barba y Savarese (1990) consideran que: “la historiografía preserva un pasado reconstruido a través del modo de ver y la experiencia de quien escribe. Esta reconstrucción es una continua sucesión de reinterpretaciones. La historiografía no como memoria de aquello que ya no es visible, sino como un modo de ver.” (pág. 145). Es posible ver la historia del arte como ciencia capaz de realizar un auto cuestionamiento y ampliar las posibilidades metodológicas dentro de su campo de estudio. La historia del arte se considera como el arte de la memoria. Para Barba y Savarese existen dos artes de la memoria:

“La memoria incorporada” que se transmite oralmente a través de una terminología particular o a través de ritmos físicos y sonoros, y la biografía profesional de cada actor-bailarín en el momento de transmitir directamente a otro su experiencia: y la “memoria escrita” o historiografía, que se sustenta en la descripción de acontecimientos, relaciones, documentos, notas, narraciones, recuerdos, diversas reliquias visibles y documentables en el intento de reconstruir, penetrar y concretar fragmentos del pasado. La historia no como sucesión de acontecimientos, sino como modo de presentar esta sucesión, es una memoria que se basa en una elección que al describir se vuelve interpretación. (pág. 163).

Como se mencionó, la historiografía posee una condición de posibilidad e imposibilidad. Independientemente de cuál es el tema, la historiografía persigue a la historia y le permite desarrollarse en la medida que el historiador se centre en el objeto de estudio y le permita abrirse campo dentro del pasado y el presente a través de la interpretación de quien ha vivido la historia y de quien la estudia.

1.3 Teatología

Al realizar una investigación artística, es importante reconocer aquellas ciencias que puedan facilitar el estudio del objeto investigado. En el caso de las artes escénicas, pueden existir varias teorías que ayuden o apoyen su investigación, así como ciencias que se basen en el estudio de las mismas.

El teatro es una disciplina que engloba terminologías autónomas, sin embargo, es posible estudiarlo como un todo. Según Pavis (1983) la teatrología es: “el estudio del teatro en todas sus manifestaciones y sin exclusiva metodológica (...). El termino corresponde a la traducción del alemán “Theaterwissenschaft o ciencia del teatro” (pág. 463). La teatrología es una disciplina que comprende las investigaciones de dramaturgia, escenografía, puesta en escena y las técnicas del actor. Sobre la teatrología en su aplicación dentro de un estudio, “al igual que en la semiología, coordina saberes distintos y reflexiona sobre las condiciones epistemológicas de los estudios teatrales. Se aplica ante todo a la tradición teatral del teatro literario y, por tanto, debería verse completada o al menos acompañada por una etnoescenología” (Pavis, 1983, pág. 463). La etnoescenología se refiere al estudio de las culturas, prácticas y comportamientos dentro del teatro, ya sea occidental o en el del mundo entero (Pavis, 1983). Se comprende entonces, que la teatrología, permite la cientificidad en el estudio del teatro y, además, permite considerar la teoría, así como otras ciencias o estudios que aporten a su conocimiento.

Por su parte, Toriz (2009) expone que el término teatrología, aunque en principio induce a pensar en el estudio del teatro, durante su aplicación surge un cambio en la manera de afrontar el objeto a estudiar, pues la teatrología ha pasado de ser el estudio del teatro, al estudio de las artes escénicas. El surgimiento del arte como ciencia, se dio en Alemania, al reconocerse que en las ciencias humanas también era posible aplicar el método científico. Fue entonces que se buscó legalizar como ciencia a los estudios humanísticos como la filosofía, la literatura y el arte. Dentro del estudio de las artes se encontraba el estudio del teatro. Los especialistas de la literatura europea encontraban las transformaciones que sufría el concepto de teatro en el paso del tiempo y validaron la posibilidad de que pudiera existir una ciencia teatral con especificidad propia, alejada de la literatura:

La teatrología en Alemania remite normalmente a tres personalidades fundadoras: Max Hermann (1865-1942) en Berlín, Artur Kutscher (1878-1960) en Múnich y Carl Niessen (1890-1969) en Colonia. A pesar de que los tres se graduaron en historia de la literatura, sostuvieron esfuerzos conjuntos para liberar la disciplina

de la “tiranía de la filología” y proporcionarle una legitimación como ciencia autónoma. (Balme, 2007, citado en Toriz 2009, pág. 81)

Fue a partir de sus esfuerzos y del cambio de siglo, que existieron cambios en el ámbito de la investigación literaria y se instituyó dentro de esos estudios la teatrología. Se buscaba que la ciencia del teatro no abarcara solo el estudio de la representación del drama escrito, sino también, la función del teatro como un arte social. Hermann, Kutscher y Niessen crearon espacios para el estudio de la teatrología en sus ciudades, estos últimos, se centraron en la disposición cultural del teatro y en el estudio de la teatralización de la vida festiva de los pueblos. Por otro lado, Hermann buscó profundizar en el estudio de teatro, al tomar en cuenta nuevos aspectos que pudieran surgir en una puesta en escena para obtener conocimientos que pudieran ser transmitidos a las nuevas generaciones y que permitieran su estudio de manera científica (Toriz, 2009). A pesar de que para ese momento ya existían estudios que permitían profundizar en el entendimiento del teatro basados en las bases planteadas por estos tres teatrólogos, aun no existía una base sólida específica para el estudio de la puesta en escena. Toriz (2009) afirma que durante el siglo XX se implementó la semiótica como método de estudio de algunos aspectos de la puesta en escena, y fue allí que la teatrología adquirió un fundamento teórico metodológico sobre el cual desarrollarse como ciencia.

La implementación de la semiótica como método de estudio sobre las artes escénicas abrió un nuevo campo de investigación. Se toman en cuenta factores que con anterioridad no habían sido estudiados, como los signos. Surge entonces la clasificación de trece sistemas de signos dentro del teatro que funcionaban para dar ejemplos prácticos para su estudio. Desde entonces, gracias al empleo de este método se ha contribuido al desarrollo y evolución de los estudios teatroológicos y se han estudiado otros factores que surgen durante el fenómeno teatral, como el registro de los signos escenográficos, de vestuario, maquillaje, críticas, bitácoras de creación, entre otros (Toriz, 2009). Esta autora apunta a que la semiótica sirvió para encaminar las artes escénicas a una disciplina científica, pero no es el único método que puede emplearse para el estudio del teatro, pues los signos teatrales también pueden poseer un sentido performativo.

Es necesario situar la investigación en su historia, en sus condiciones culturales y fomentar un pensamiento crítico y reflexivo en el investigador. Para el estudio del teatro es necesario ir más allá de la realidad cotidiana. Se trata de profundizar y teorizar sobre esa realidad a partir del entendimiento e interpretación, como un ente inmerso dentro de la realidad artística y cultural del fenómeno escénico.

II. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

En relación con diversos contextos, la biografía es también una documentación de la historia general de un movimiento artístico, estético o teatral. El teatro guatemalteco se fundamenta, además de en la historia general del país y del teatro, en la historia de vida de quienes se han dedicado parcial o totalmente a él. Esto hace posible conocer los contextos en los que el teatro se ha desarrollado y practicado. Sin embargo, resulta difícil conocer y entender la historia desde esa perspectiva, pues la carencia de registros o sistematización de biografías y metodologías en el país, es latente a través del tiempo y pareciera que es poca la preocupación e interés por registrar una documentación de artistas como individuos.

Para esta investigación se consideró necesario e importante, generar un documento que registre la biografía de una de las personalidades del teatro guatemalteco: Herbert Meneses. El objetivo se centró en relacionar su vida personal, con los diversos contextos históricos que atravesó y atraviesa a lo largo de su trayectoria, porque abarca épocas importantes de la historia del país, y, por ende, del teatro. Es, además, uno de los actores guatemaltecos que ha dedicado parte de su carrera al estudio, comprensión y práctica del sistema Stanislavski, luego de ser estudiante del actor japonés Seki Sano, discípulo directo de Constantin Stanislavski, creador de dicho sistema.

Herbert Meneses impartió clases durante cinco años dentro del pensum de estudios de la Licenciatura en Arte Dramático de la Escuela Superior de Arte de la USAC. Los aportes de Meneses durante su época como docente, constituyen por sí mismos, un motivo para indagar más, tanto en la técnica actoral que practica, como en su vida y trayectoria en el medio teatral guatemalteco. Esta vivencia abarca, desde 1950 hasta la actualidad y permite, además de testimoniar la historia del teatro a través de Meneses, explicarlo a él mismo. La información que existe y que se encuentra disponible o accesible sobre la historia del teatro en Guatemala, es en el mayor de los casos información general del movimiento teatral; se cuenta con documentación sobre

proyectos, grupos, funciones, temporadas, festivales, pero muy poca enfocada en el registro biográfico.

Por lo tanto, la pregunta planteada para el desarrollo de la presente investigación fue:

¿Cómo se relaciona la vida personal y trayectoria artística y docente de Herbert Meneses, con la historia del teatro en Guatemala?

2.1 Objetivos

Los objetivos planteados en la presente tesis responden al interés de llenar el vacío histórico actual, en cuanto al registro de la historia del teatro guatemalteco, a partir de la relación intrínseca del actor y director, Herbert Meneses, con el movimiento teatral en el país.

2.1.1 Objetivo general

Relacionar la trayectoria artística y vital de Herbert Meneses con la historia del teatro en Guatemala de 1944 a 2019, aplicando el método histórico-biográfico.

2.1.2 Objetivos específicos

- Construir un relato biográfico de Herbert Meneses en el teatro guatemalteco, a través de la transcripción temática de la información sobre su trayectoria artística.
- Analizar la influencia del sistema Stanislavski en la labor artística y pedagógica de Herbert Meneses, a partir de un cuadro comparativo de los principios básicos planteados por ambos.
- Contextualizar la trayectoria artística y vida de Herbert Meneses dentro de la historia del teatro guatemalteco, para comprenderlo como sujeto histórico, a través de una línea de tiempo.

2.2 Elementos de estudio

Los elementos de estudio que formaron parte de esta investigación se desglosan de la siguiente manera: relato biográfico, trayectoria artística, sistema Stanislavski, teatro guatemalteco y sujeto histórico. Estos elementos de estudio, entre otros factores, se enfocaron en comprender la metodología a utilizar para la recolección, análisis y presentación de la información; construir un relato histórico a través de la trayectoria artística de un sujeto dentro de la historia del movimiento teatral guatemalteco; observar y analizar las influencias del sistema actoral propuesto por Constantin Stanislavski dentro de las enseñanzas compartidas por Meneses; y relacionar su vida personal con la historia colectiva. De esta forma se generó como resultado: Un registro biográfico dividido en tres capítulos, acompañados de un cuadro comparativo y una línea de tiempo.

2.2.1 Definición conceptual de elementos de estudio

A continuación, se desglosan los elementos de estudio de la investigación: relato biográfico, trayectoria artística, sistema Stanislavski, teatro guatemalteco y sujeto histórico. Estos elementos de estudio se enfocaron en la recopilación de información, desde la perspectiva del sujeto de estudio, en relación con la historia del teatro en Guatemala, que posteriormente a su registro y análisis, permitió la construcción del relato de vida de Herbert Meneses.

2.2.1.1 Relato biográfico.

El relato biográfico como resultado de una investigación, se basa en una estructura definida para que la información contenida sea coherente y clara; así como también, en la aplicación de una determinada metodología para llegar a las correspondientes conclusiones. A partir de proponer una forma de redacción de un relato biográfico, Martín et al. (2013) lo definen en principio como un diseño de investigación cualitativo que se utiliza para describir exhaustivamente la experiencia vivida por una sola persona o un grupo reducido de personas. Al momento de hacer uso de dicho recurso, se amplía el grado de comprensión de la realidad basándose en las experiencias,

percepciones, sensaciones y opiniones de los implicados en la investigación. Para los autores, el relato biográfico trata de desvelar la esencia de la experiencia vivida, que se trabaja analíticamente sobre la narrativa de una persona. Y apuntan a que no se basa en la representatividad, sino en la producción de nuevos conocimientos.

Se trata de adentrarse en las vidas, de una forma de hacerlo para generar reflexión y cuestionamiento sobre una realidad que permite considerar a la persona y sus situaciones:

La importancia de tomar en cuenta que el espacio se construye en interacción entre subjetividades, como un cruce de narrativas en el que la epistemología se entrelaza con el concepto de democracia y ética en la investigación (Rivas, 2009). Se trata de cuestiones indisolubles e indivisibles a lo largo de todo el proceso, tanto en los momentos de las entrevistas y de las conversaciones como en momentos de análisis, interpretación, escritura y presentaciones de informes. (Márquez, Prados, & Padua, 2018, págs. 49-66)

El relato biográfico busca de una u otra forma contar, a través de la vida de una o varias personas, la relación con su contexto y entender desde allí una historia general. En la investigación *Historias de vida: el relato biográfico entre el autoconocimiento y dar cuenta de la vida social*, Sancho (2014) define al Relato Biográfico como una forma de hacer visible la voz de personas ordinarias, considerándolo una fuente de conocimiento. Además, es posible conectar las experiencias biográficas y colocarlas en el marco en el que se desarrollan.

La historia de vida como la recopilación, interpretación y escritura del informe de la “vida” (el método de historias de vida) en términos del relato narrado o como una construcción de las experiencias pasadas del individuo (desde distintas fuentes) para relacionarlas con el relato. (Roberts, 2002, citado en Sancho, 2014, pág. 30)

El relato biográfico admite interpretar y estructurar los datos de una vida y crear una relación estrecha con su contexto. Esto permite que el relato sea más amplio y se ubique en un espacio histórico.

2.2.1.2 Trayectoria artística.

La construcción de la historia se forma de acontecimientos que marcan de alguna manera un fenómeno en específico. Al realizar la construcción de la historia de una persona es fundamental tomar en cuenta la experiencia que se desarrolla a través de todos aquellos momentos que han sido importantes a lo largo de su vida. La trayectoria es una pauta para fundamentar una investigación biográfica. Para Longa (2010) la trayectoria es la suma de eventos ocurridos en la vida de una persona, transiciones específicas de actividades y relaciones por las que un sujeto pasa a lo largo de su vida. Al saber que “trayectoria” es la suma de transiciones y relaciones de un individuo, se tomó en cuenta lo que propone Lera et al. (2007) al decir que trayectoria es la línea en la que se puede ver el recorrido y construcción de las manifestaciones y problemáticas sociales que se han convertido en experiencias individuales, es decir, el curso de vida de una persona, grupo social o institución.

Bajo el entendido de “trayectoria”, como una línea de recorridos y construcciones, fue importante analizar la relación entre los tiempos: pasado, presente y futuro:

En la relación entre pasado y futuro, pararse y mirar hacia atrás puede ser la forma más acetada y asertiva de construir el porvenir. Pero esa mirada tendrá, necesariamente, que traspasar el conservadurismo de la mera preservación de los hábitos y de los valores. Tendrá que ser una mirada capaz de ver más allá de las certezas, de las convicciones y de las verdades instituidas. Una mirada capaz de cuestionarse lo que ve. Sin miedo de poner en cuestión las estructuras políticas, sociales, culturales o afectivas. Una mirada apta para revolucionar y revolucionarse. (Dias, 2013, págs. 151-152)

Al tomar como referencia el transcurso de vida de un individuo, pensar en trayectoria, es pensar desde el hoy y también en el pasado, en esa relación que permite dirigir la mirada hacia la construcción de un futuro.

2.2.1.3 Sistema Stanislavski

A este respecto, es necesario definir lo que es un sistema en general, y de acuerdo a la investigación sobre el método de las acciones físicas en el ámbito escénico, se define el sistema como los elementos que se relacionan entre sí por medio de un principio unificador, con objetivos claros y problemas a resolver que forman un todo. Cabe aclarar, que no se refiere el sistema a un proceso en sí. Este sistema: “Es el único Sistema que trata teóricamente de lo que nos preocupa: el trabajo del realizador con el actor, de las puestas en escena, etc.” (Meyerhold, 1986, pág. 270). En el libro de Stanislavski, *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador en la encarnación*, se define al sistema como: uno con un grado de auto exigencia que pocos teóricos teatrales han alcanzado a comprender; un completísimo sistema de entrenamiento actoral que habría de facilitar el camino a los intérpretes, tanto durante los ensayos, como en el trabajo personal hecho fuera del ensayo, e incluso, durante la representación ante el público. (Stanislavski, 2009).

Stanislavski, al ser el primero en documentar y registrar un sistema actoral, ha sido motivo de estudio, análisis e investigación alrededor del mundo. Eugenio Barba junto a Nicola Savarese, en el libro *El arte secreto del actor*, realizan un recorrido por la historia de las metodologías de teóricos del teatro y en el capítulo correspondiente al Sistema Stanislavski, Ruffini (2010) hace referencia al mismo Stanislavski, al decir que su sistema sirve para construir la sensibilidad escénica general, para recrear en escena lo que es la más simple, normal, condición humana. Con esto se refiere al cuerpo-mente orgánico que se encuentra sustentado en procedimientos psicofisiológicos provenientes de la naturaleza humana. El sistema según Ruffini, pide al actor/actriz, trabajo, estudio y técnica para

poder recrear la organicidad, ya que solo si el actor cree, cree también el espectador, así como cree cuando ve reaccionar a alguien fuera de la escena. Es esa la finalidad del sistema Stanislavski; hacer que el actor, esté real, verdaderamente y orgánicamente presente en la escena antes de cualquier representación.

2.2.1.4 Teatro guatemalteco

El Teatro Guatemalteco se construye a partir de épocas, etapas y hechos que han marcado la historia del movimiento teatral en el país. Es por eso que para definirlo se deben tomar en cuenta los sucesos o eventos que lo han marcado. García (1972) expone que, para hablar de teatro guatemalteco, la historia debe dividirse en cuatro épocas importantes: indígena, hispánica, independiente y contemporánea, ya que cada una de ellas posee características propias y están formadas de acontecimientos que han afectado el desarrollo del país. Si se definiera el teatro en Guatemala de acuerdo a las épocas en las que se puede dividir, se encontraría una variedad de acontecimientos, que permiten tener una visión más amplia del teatro que se conoce hoy en día.

El teatro guatemalteco va más allá del hecho de llevar a cabo una obra en un teatro, porque Guatemala está formada por muchos pueblos y en cada lugar el hecho teatral es diferente, según sus necesidades, su historia y sus raíces:

Hablar de teatro en Guatemala es hablar de varios teatros y hablar de Guatemala es hablar de varios pueblos. Hablar de los pueblos es hablar de la historia de la evolución humana y hablar del ser humano es hablar de política. (Pineda, 2014, pág. 194)

Para hablar de teatro guatemalteco es necesario hablar de cada lugar del país, de cada influencia, de las personas que lo realizan, del pasado y del presente, así como la influencia que tuvo y tiene la política sobre el mismo.

En Guatemala existieron hechos políticos que influenciaron la manera y forma de hacer teatro en el país. El teatro se ha encaminado a un hecho social, a la búsqueda de

nuevas alternativas que permitan su desarrollo y que aporten de alguna manera a la sociedad guatemalteca que busca un resurgimiento. En el capítulo XXIX del libro *Guatemala: Historia Reciente (1954-1996) Tomo V Cultura y Arte en un país en conflicto*, Carrillo (2013) refiere que es necesario e importante hablar desde la historia de vida de aquellos que en el escenario se han permitido comunicar y comunicarse con la sociedad en la que viven, y esto a su vez, permite hablar de la historia del teatro en el país, y tomar el hecho teatral como un acto eminentemente social que, a través del tiempo, se ve modificado constantemente. Aclara que es social, porque es contado por humanos y para humanos. La definición de Teatro y Guatemala en un mismo enunciado, solo puede ser entendida mediante la aclaración del porqué de las cosas, de los acontecimientos y del presente que vive el país. Si bien, es indispensable hablar de sus épocas, etapas y de su desarrollo, también es importante resaltar el entorno en el que se ha construido y ha evolucionado, porque en Guatemala existe teatro de muchas formas, con muchos mensajes y con diferentes maneras de comunicarse. El teatro guatemalteco está formado de todos, de sus raíces ancestrales, del nuevo mundo, de la época de Oro, del teatro moderno y contemporáneo.

2.2.1.5 Sujeto histórico

La historia, ya sea de un movimiento específico, o de un país, siempre será contada o protagonizada por seres humanos involucrados en diversos contextos. En ese sentido, de acuerdo a los contenidos del Colegio de Ciencias y Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México, (UNAM) (2017), se define el “sujeto histórico”, como una tercera coordenada a tomar en cuenta dentro de una investigación histórica. A raíz de esto, la noción de sujeto histórico define dos aspectos de la relación entre los seres humanos y la historia. El primer aspecto, entiende al sujeto histórico como el o los protagonistas, quienes hacen la historia, lo cual varía a partir del proceso histórico que se pretenda estudiar y el punto de vista que adopta cada historiador. El segundo aspecto se refiere a quienes reciben la historia, es decir a los receptores, pues la historia incide en las sociedades del presente y al ser parte de la misma, se heredan del pasado: pensamientos,

desarrollos, costumbres, formas de organización social y política que definen las identidades.

Este concepto ha tenido diversas significantes y formas de análisis. Algunas de sus definiciones se fundamentan en la escuela historiográfica, a partir de la concepción del sujeto. Gómez (2011) refiere que se piensa en el sujeto humano como un ser social. Es decir, al ser humano en su totalidad, libre y a la vez condicionado en un marco de sociabilidad variable, en un escenario específico, por la relación que este pueda tener con la naturaleza como reto universal y por la limitación del tiempo.

El término se ha modificado o ha sido abordado desde distintos enfoques, por lo que se hace necesario hacer cuestionamientos en relación al tema. En ese sentido, Veraza (2005) se pregunta dentro de su investigación si ¿existe en la realidad contemporánea un sujeto histórico? anotando que en el siglo XX se vio el surgimiento del desclasamiento de la sociedad y luego con la globalización se ha generado un proceso de reclasificación en el que multitud, masas, “nuevos sujetos”, pueblo, etc., se convierten en meros aspectos de la humanidad proletarizada. Se pregunta entonces si los pueblos, los desocupados, las minorías, los partidos, la sociedad civil son un sujeto histórico o quién lo es y si el sujeto histórico, ya sea individual o colectivo, pueden cambiar la historia y si ésta es realmente transformable.

2.2.2 Definición operacional de elementos de estudio

Para una mejor comprensión y análisis, en esta investigación, se entenderán y utilizarán los elementos en estudio, de la manera que se indica a continuación.

2.2.2.1 Relato biográfico. La construcción realizada a partir de toda la información recolectada por el sujeto de estudio, además de otras, tales como entrevistas. Este elemento permite comprender el contexto histórico, social y político en relación con el individuo, y además, reconstruir parte de la historia y generar nuevos conocimientos desde lo individual.

2.2.2.2 *Trayectoria artística.* Todos aquellos acontecimientos que marcan y sustentan la vida del individuo dentro del movimiento teatral guatemalteco. Será todo lo relacionado al teatro, a su formación como actor y su labor como docente.

2.2.2.3 *Sistema Stanislavski.* El primer sistema registrado de formación actoral que se observa paralelo a las enseñanzas compartidas por Meneses, para entender y describir la influencia de éste en su labor como actor y docente.

2.2.2.4 *Teatro guatemalteco.* Este elemento permite entender la historia desde un punto de vista general a partir de registros existentes. Se basa en la construcción de la memoria a partir de los movimientos sociales, proyectos, actividades artísticas y momentos históricos del país que afectaron directa e indirectamente la producción teatral. Este elemento se utiliza no en sentido comparativo, pero sí en paralelo a la historia vital del sujeto histórico en estudio.

2.2.2.5 *Sujeto histórico.* De acuerdo a las definiciones conceptuales establecidas en esta investigación, se consideraron sujetos históricos: Herbert Meneses y el Teatro guatemalteco.

2.3 Alcances y límites

El alcance de esta investigación incluye la trayectoria artística y vida de Herbert Meneses en relación con la historia del teatro guatemalteco. El análisis abarca el período: 1944 a 2019, fechas que cubren la carrera del actor en estudio. Herbert Meneses, cuenta con 70 años de trayectoria teatral, ha aportado al estudio, ejercicio y difusión del Sistema Stanislavski en Guatemala. En cuanto a los límites del estudio, el mismo se limita al análisis y registro a partir de la teoría histórico-biográfica. Se analizaron hitos históricos relevantes del país; sin embargo, no se profundiza en estos, sino más bien, se utilizaron como referentes para establecer la relación entre Meneses y el teatro guatemalteco.

2.4 Aportes

Esta investigación contribuye al registro histórico del movimiento teatral guatemalteco, a través de la biografía de Herbert Meneses.

Además, se considera que podrá ser material de consulta y análisis para estudiantes de teatro de la Escuela Superior de Arte, así como de estudiosos, investigadores de arte o instituciones interesadas en la historia del teatro en Guatemala. También se incluyen a manera de referencia, algunas de las herramientas que Herbert Meneses compartió como docente universitario y que pueden ser útiles para el entendimiento de la construcción actoral. Estas herramientas se plantean como material didáctico para escuelas o academias de teatro y como un aporte histórico para cualquier persona interesada en el tema de la actuación, del teatro o de la formación teatral en el país.

Asimismo, la metodología planteada en esta investigación puede ser útil como ejemplo para otras investigaciones de tipo biográfico que busquen registrar y sistematizar la vida o trayectoria de alguna otra personalidad del movimiento artístico, social o cultural.

III. MÉTODO

A partir de la investigación cualitativa y del método histórico-biográfico, se relacionó la vida de Herbert Meneses con la historia del teatro guatemalteco. Para ello se utilizó material documental, archivo y documentos personales. Además, se tomaron en cuenta otros sujetos de estudio y unidades de análisis que aportarán a obtener una visión amplia del sujeto principal de estudio y de la investigación como tal. Se realizó la revisión, análisis y categorización de la información para obtener como resultados: un relato biográfico que contemple capítulos sobre Meneses en relación a su trayectoria artística, el sistema Stanislavski, y el teatro guatemalteco. Estos capítulos contendrán una línea de tiempo de la historia del teatro en Guatemala, paralela a la trayectoria artística de Meneses.

3.1 Sujetos

Para esta investigación, se identificó como sujeto principal de estudio a Herbert Meneses. Según Centty (2006): “se identifica como sujeto a la población hacia la cual la investigación se dirige para obtener información: aquellas unidades de observación que forman parte de la investigación, personas, grupos o instituciones que forman parte del objeto de estudio. A este respecto, Meneses cuenta con una trayectoria artística que abarca desde 1959 a la actualidad, un periodo bastante amplio que proporciona a la investigación una mirada del fenómeno teatral, desde su vivencia personal, en el mismo periodo. Además, sus conocimientos, estudios y reflexiones sobre el sistema Stanislavski también resultan objetos y motivos de investigación y permiten identificar la influencia del sistema en dicho sujeto y en sus conocimientos compartidos a otras generaciones.

Para complementar la investigación, se identificó como sujetos secundarios de estudio a: María Teresa Martínez, actriz contemporánea de Meneses quien aportó información, tanto para la construcción de la historia del teatro guatemalteco, como a la visión de Herbert Meneses dentro del medio artístico. También se incluyó a Patricia Orantes, actriz y directora teatral, quien proporcionó, además de una visión actualizada

de Meneses, su conocimiento en relación al teatro y el Conflicto Armado Interno de Guatemala.

3.2 Unidades de análisis

Se utilizaron como unidades de análisis aquellos documentos personales obtenidos por medio del sujeto de estudio, así como también, datos hemerográficos referentes al mismo. La Unidad de Análisis se define como la unidad de estudio u objeto/sujeto de estudio, es decir, los elementos que van a ser estudiados (Lanzetta & Malegaríe, 2013). Bajo esta definición, se identifica para esta investigación, la hoja de vida proporcionada por el mismo sujeto principal, la cual contiene, además de un registro sistemático de su formación y labor artística, fotografías y recortes de prensa que respaldan su trayectoria. Así mismo, se tuvo para el respectivo análisis: periódicos, revistas teatrales, páginas web y audiovisuales, en donde se encontró, además, información relacionada con la historia del teatro en Guatemala y de la trayectoria de Meneses.

3.3 Instrumentos

Los instrumentos utilizados responden, en primera instancia, a los objetivos planteados y al enfoque cualitativo e histórico biográfico de la investigación. Se utilizó la entrevista, la cual permite recolectar datos a partir de otro sujeto, más allá del simple hecho de conversar, y de acuerdo a las autoras Díaz, et al. (2013) indican que dicho instrumento hace referencia a un diálogo coloquial en el que se genera una relación con el sujeto de estudio. En este caso se utilizó la entrevista semiestructurada por la flexibilidad que presenta, la facilidad de ajustarse al entrevistado y reducir los formalismos. Así mismo, dentro de la entrevista es común encontrarse con documentos personales, a lo que los autores Taylor y Bogdan (1987) refieren como todos aquellos relatos escritos por el individuo sobre su vida o reflexiones sobre un acontecimiento o tema en específico.

La transcripción de las entrevistas fue fundamental para su análisis posterior, y tal y como lo refiere (Real Academia Española., 2019), se trata de colocar por escrito la

información obtenida de una conversación o grabación. Para el ordenamiento de la información obtenida se utilizó la línea de tiempo, que registra la historia del teatro guatemalteco, la cual según Raffino (2018) es una línea o flecha que indica la dirección en que transcurre el tiempo histórico. Para esta investigación la línea de tiempo permitió sistematizar los hechos relevantes para la historia del teatro en Guatemala y en la historia personal de Meneses. Los datos expuestos en dicho instrumento se obtuvieron, por un lado, de artículos y libros publicados sobre historia teatral guatemalteca y, por otro lado, a través de entrevistas, documentos personales y recortes de prensa del sujeto de estudio. Se consideró como relevante o importante, aquellos hechos que, de una u otra forma, significan un precedente y referente histórico para el movimiento teatral. Y para identificar la influencia en Meneses del sistema Stanislavski, se realizó un cuadro comparativo en donde se encuentran los principios básicos del sistema y los principios básicos que comparte Meneses en sus clases. El método comparativo, según Gómez y León (2014), busca: comprender cosas desconocidas a partir de las conocidas, la posibilidad de explicarlas e interpretarlas, perfilar nuevos conocimientos, destacar lo peculiar de fenómenos conocidos, sistematizar la información al identificar las diferencias con fenómenos o casos similares.

3.4 Procedimiento

Como fase inicial del proceso de investigación fue preciso tener claridad de los objetivos a cumplir, lo que permitió identificar los instrumentos a utilizar y la manera de enfocar cada uno de ellos.

Como punto de partida, enfocarse en el objetivo principal de relacionar la vida de Herbert Meneses con el teatro guatemalteco, hizo necesario plantear una entrevista y posteriormente entrevistarlo. Se trabajó una entrevista semiestructurada que propició la flexibilidad para profundizar en temas de interés en la investigación. De acuerdo a Díaz et al. (2013), la entrevista permite un ambiente de confianza que motiva al interlocutor y reduce los formalismos. De la información obtenida que brindó el maestro Herbert Meneses, y en atención de los temas que se consideró faltaba profundizar o conocer, se elaboraron dos nuevas entrevistas que se realizaron a María Teresa Martínez y Patricia

Orantes Córdova. Tanto Meneses, como María Teresa Martínez y Patricia Orantes, manifestaron de manera oral la aceptación del uso de la información proporcionada para esta investigación.

Además de las entrevistas se tuvo acceso a la hoja de vida de Meneses, en donde se registra y sistematiza parte de su formación, reconocimientos y carrera artística, que contiene también recortes de prensa y diplomas relacionados con su trayectoria.

Se realizaron dos visitas a la Hemeroteca Nacional de Guatemala Lic. Clemente Marroquín Rojas, en donde se obtuvo información de eventos artísticos y culturales en donde Meneses fue participe. Se visitaron páginas en la web que proporcionaron datos históricos de la trayectoria de Meneses, así como también, de premios o reconocimientos. De igual manera se revisó el material audiovisual que registra parte de su vida, así como información relacionada con su labor artística.

Luego de recolectar y transcribir la información, se elaboró una línea de tiempo de la historia de teatro en Guatemala, con el fin de identificar fechas importantes que posteriormente, se relacionaron paralelamente a la trayectoria del sujeto de estudio. Las fechas importantes responden, para la construcción de la historia a partir de documentos existentes, a aquellos hechos que marcaron y marcan para la actualidad, un precedente y referente para todo el movimiento teatral en el país. Los datos expuestos aparecen en los registros que se tuvieron mediante la observación y el análisis, así como también, de la información obtenida durante las entrevistas efectuadas a: Meneses, Martínez y Orantes, respectivamente. La transcripción de las entrevistas consistió en colocar por escrito la información obtenida de una conversación grabada. Luego de transcritas las entrevistas, se analizaron y se categorizó la información enfocada en Herbert Meneses relacionada con su trayectoria artística, el sistema Stanislavski y el teatro guatemalteco.

3.5 Tipo de investigación

Se utilizó la investigación cualitativa, la cual estudia el valor de las relaciones, asuntos o instrumentos involucrados en una problemática. A su vez, procura una

descripción general, es decir, que analiza con detalle un asunto o actividad y su interés se centra en cómo ocurre el proceso en el que se da el asunto o problema (Vera Vélez, 2008). El diseño utilizado fue el narrativo, de tipo biográfico, en el cual se recolectan datos a través de biografías, materiales personales, entrevistas, o documentos personales sobre la historia de vida y experiencias del sujeto de estudio con la finalidad de analizarlas (Salgado, 2007). Este diseño por su proceso flexible, permite variaciones en su desarrollo y se adapta o evoluciona hacia nuevos escenarios que permiten un espacio amplio en la obtención de datos.

Debido al el tipo y diseño de investigación, se consideró propicia la aplicación del método biográfico. Este busca una reconstrucción biográfica que, como cualquier otro método, se sustenta de técnicas precisas. Según Sanz (2005) dicha reconstrucción es un juego de intersubjetividades que emerge esencialmente de la persona y de su testimonio, ya sea oral o escrito. Según Sanz:

Este método puede aglutinar la estrategia metodológica de la conversación y narración y la revisión documental de autobiografías, biografías, narraciones personales, cartas, diarios, fotos, etc. Lo cual conjuga fuentes orales con fuentes documentales personales con el propósito doble de, primero, captar los mecanismos que subyacen a los procesos que utilizan los individuos para dar sentido y significación a sus propias vidas, y segundo, mostrar un análisis descriptivo, interpretativo, y necesariamente sistemático y crítico de documentos de «vida». (2005, pág. 102)

Además, la autora menciona la posibilidad de dos formas de aplicación del método: las historias de vida como estudios de caso, que se obtienen a través de entrevistas en donde se recogen valoraciones y acontecimientos, al tener como objetivo principal mostrar el testimonio subjetivo de la persona, la otra forma es la técnica de los relatos biográficos múltiples, que son aquellos que, al tomar historias de vida de varias personas, explican una misma historia.

Esta investigación trabajó ambas modalidades: la historia de vida de Meneses, para sistematizar su trayectoria artística y los relatos biográficos múltiples para explicar y mostrar la historia del movimiento teatral guatemalteco en paralelo a la historia vital mencionada anteriormente.

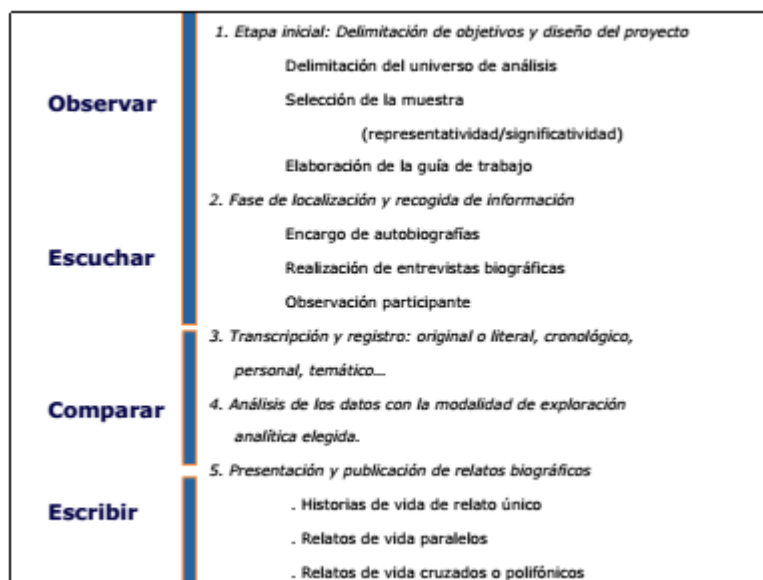


Figura 1. La práctica de la investigación biográfica. Con base en: Sanz, A., 2005. *Asclepio*, vol. 57, pág. 105.

En la figura anterior se observan los pasos a tomar en cuenta para la práctica de una investigación biográfica según la investigación de Sanz. Por otro lado, Abett de la Torre-Díaz (2009) dentro de su investigación y serie de mapas conceptuales sobre dicho método, se refiere a la indagación sobre las vidas, tal y como son relatadas por el sujeto a investigar, lo cual conduce a la recuperación de sentidos y al mundo de significaciones de la información que se recopilará. Además, establece una estructura que puede servir como premisa para iniciar una investigación de tipo biográfico. Como primer paso, se deben formular una serie de preguntas, que luego de ser resueltas, permiten esclarecer el camino.

Algunas de las preguntas que nos propone la profesora, Abbet de la Torre Díaz, son las siguientes:

- ¿A quién interrogar?
- ¿A cuántos?
- ¿Se debe ser directivo o no directivo?
- ¿Se deben recoger relatos completos o incompletos?
- ¿Cómo transcribirlos?
- ¿Cómo analizarlos?
- ¿Cómo publicarlos?

Y menciona de igual manera Abbet de la Torre Díaz que una de las ventajas de realizar una investigación biográfica, es que el o los testimonios subjetivos a través de la historia vital, experiencias y visión particular, se trasladan y convierten en plasmar una vida que es el reflejo de una época y su contexto.

IV. RESULTADOS

Los resultados aquí presentados responden a la categorización y organización de la información de manera que, la historia personal y artística del maestro Meneses, se pueda relacionar con el movimiento teatral del país. En virtud de lo anterior, se dividió en tres capítulos, en donde se desarrolla la información recopilada. Se inicia con la trayectoria artística de Meneses, seguida del sistema Stanislavski y se concluye con el teatro guatemalteco.



Figura 2. Fotografías Herbert Meneses para la obra: *Fragmentos de nuestro diario vivir*, de José Fernández, 2018, publicada en el libro del proyecto *Escénica Poética IX*, por Editorial Catafixia.

4.1 Herbert Meneses y su trayectoria artística

Rafael Herbert Meneses Ovalle nació el 17 de julio de 1939, cuenta con más de sesenta años de experiencia como actor y director teatral. Su trayectoria es extensa no solo en el teatro, sino también, en otras ramas artísticas. Los eventos que forman parte de su trayectoria se desarrollaron de acuerdo a las diversas etapas artísticas en las que Meneses se ha desempeñado durante más de seis décadas. Estas etapas incluyen su

participación en: radio, televisión, cine, teatro y docencia. Es importante resaltar que el teatro que realiza Herbert Meneses, es el teatro que apunta hacia el cambio en la estructura misma de la mente, tal como el teatro de Moliere, Bernard Shaw, Chéjov, Ibsen y O’Neill por mencionar algunos de los autores más significativos.

4.2 Conocer el teatro

Herbert Meneses, de acuerdo a lo expresado durante las entrevistas que brindó, afirma haber iniciado su carrera sin saber que iba a involucrarse en el teatro, pues no lo conocía en ese momento. Conocía de cine, radioteatro y de radionovelas y su camino estaba guiado hacia el radioteatro infantil. Meneses menciona que en varias ocasiones en que asistió al teatro no le gustó. Le parecía que no tenía el “sabor” que sí encontraba en la radionovela o en los radioteatros.

Es así como desde los diez años de edad, Meneses se involucra en el medio artístico a partir del radioteatro por medio de Martha de Prado, quien en esa época presentaba espectáculos infantiles.

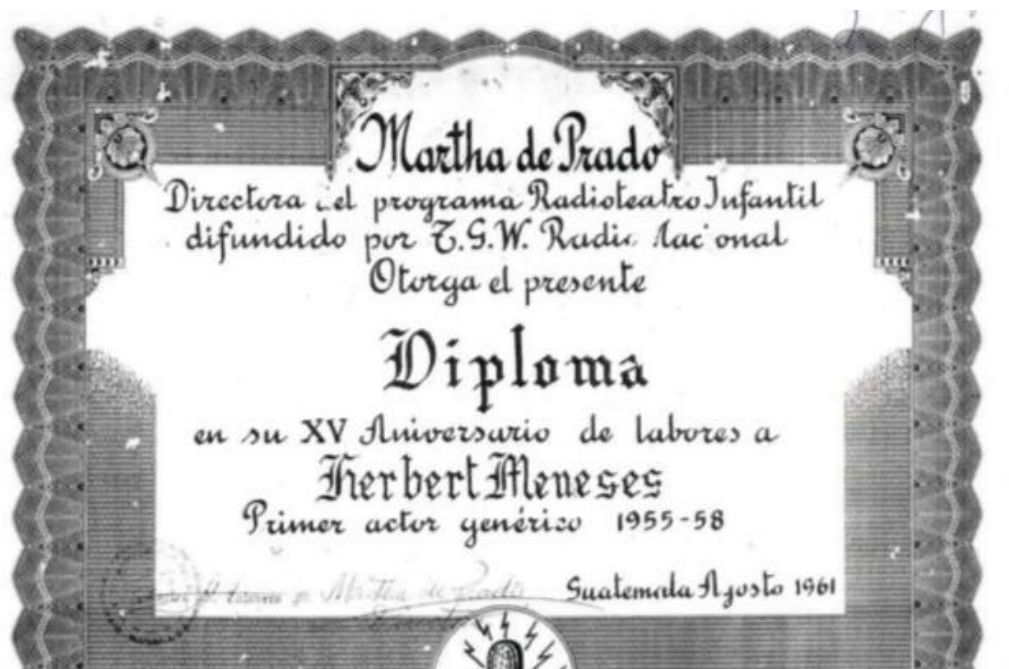


Figura 3. Diploma *Radio Teatro Infantil* de Martha de Prado, 1961, difundido por la Radio TGW. Recuperado de Archivo Meneses, 2006.

De esa manera empezó a involucrarse más de lleno hasta llegar a, según Meneses, autodenominarse “radionoveler”, pues cuenta que grababa muchas radionovelas, lo cual le permitió, con el tiempo, ir haciéndose de un oficio, incluso, con el grupo de trabajo, ganaron el reconocido premio español; ONDAS, en tres categorías: Actuación, Libreto, y Montaje. Premio que no pudieron recibir personalmente pues no contaban con la solvencia económica para viajar a España, recibéndolo dos años después de otorgado. El galardón de plata, con forma de caballo alado, cree Meneses, que aún se encuentra en el escritorio del director de la Radio TGW.

Meneses mencionó que luego de presenciar la obra, *Historias para ser contadas*, presentada por el grupo Argentino Teatro los 21, no pudo dormir toda la noche pensando, reflexionando y comentando sobre lo que acababa de ver y llegó a la conclusión: “(...) si esto es el teatro, eso quiero.” (H. Meneses, entrevista, 16 de noviembre 2019). Ese grupo y esa obra, fue el motivo o el motor para que se involucrara en el teatro. Sin duda, esa representación sí le dio “el sabor”, que en lo que antes había visto, no encontraba, y fue el empuje para empezar la labor que lo hace atravesar toda una historia de vida artística.

4.3 Empezar a actuar

El Grupo Argentino Los 21 llega a Guatemala después de su gira por Latino América. Coincidentemente, el director argentino Carlos Catania fue contratado como director del Grupo Artístico de Escenificación Moderna (GADEM), que contaba con una sala de 100 butacas. Meneses menciona que se acercó a pedir trabajo, y de ese momento en adelante, se presentó en casi todas las obras que Carlos Catania dirigía en Guatemala. Carlos Ferreyra, también integrante del grupo Los 21, dirigió dentro del grupo GADEM la obra *Distinto* de Eugenio O’Neill, en 1963.



Figura 4. Publicación Prensa, *GADEM*, 1963. Recuperado de Archivo Meneses, 2006.

Esta obra fue considerada como una de las que tuvo mayor éxito, según publicación de prensa del 16 de octubre de 1963, obtenida del archivo proporcionado por Herbert Meneses. Se aprecian fotografías de la puesta en escena, y se menciona a los actores que aparecen en las fotografías: Herbert Meneses, Mildred Chávez, Luis Herrera, Graciela Palomo Keller y Julio Morales. Es sin duda la prueba visual de un teatro eminentemente realista, desde el espacio escénico hasta el vestuario y seguramente la calidad de las interpretaciones.

En cuanto a interpretación se refiere, para Meneses, esta acción artística se ve modificada con la llegada del actor japonés, Seki Sano, a Guatemala. Fue sin duda el impulso para su carrera como actor, director y docente. Seki Sano, discípulo directo de Constantin Stanislavski, compartió en el país algunas de las herramientas y conocimientos adquiridos en relación al sistema propuesto por Stanislavski como la primera sistematización metodológica para la construcción actoral. Meneses no olvidó las palabras que este le dijo al final de dicho taller “(...) bueno, yo vine aquí y no pretendo haber enseñado específicamente, sino que pretendo haber sembrado una semilla que tiene que germinar en ustedes y dar fruto.” (H. Meneses, entrevista, 16 de noviembre 2019). Fueron esas palabras, o quizás esa semilla sembrada lo que motivó a Meneses a seguirlo a otros encuentros y lo que permitió que su relación con Seki Sano se hiciera más estrecha, hasta que Seki Sano murió. Meneses mencionó: “lo que él dijo, pues se quedó como una semilla implantada en mí, sobre todo (...) me llenó de una cierta responsabilidad porque, al menos aquí en Guatemala tergiversaron muchas de las cosas que él dijo, y los términos que él usaba fueron usados mal, entonces yo me permití cambiar algunos términos (...) para que no dieran margen a esas tergiversaciones.” (H. Meneses, entrevista, 16 de noviembre 2019).

Para Meneses, haber conocido y compartido con Seki Sano fue, según sus palabras: “una marca indeleble y hermosa, no solo en el trabajo actoral, sino también en otras áreas en las que este decía que uno debía nutrirse para poder obtener un sentido de ritmo, coherencia y medida.” Hablaba de la música, por eso Meneses es apasionado de la música clásica como la de los clásicos: Beethoven, Brahms, Bach y Mozart.

Seki Sano no fue el único que aportó a la carrera de Meneses, también menciona a Carlos Catania, de quien recuerda decir que un actor escénico, para tener libertad escénica, soltura y un sentido del ritmo al mismo tiempo, debería proceder como el músico de Jazz, que respeta la melodía original, el espíritu de la melodía, pero se expresa constantemente a sí mismo a través de esa melodía, es eso la escuela de la vivencia: soltura, libertad escénica. Además de los anteriores maestros, también hizo énfasis en que gran parte de su formación se debió a que asistió a clases con el director chileno Domingo Tessier, fundador de la Escuela Nacional de Teatro en Guatemala.

Dentro de su formación, que en gran parte fue una educación no formal, Meneses estudió y se graduó de Maestro en Arte Especializado en Teatro el de 19 de julio de 1982, del Instituto Nacional de Bellas Artes de la Ciudad de Guatemala. Este dato es importante porque dicho grado académico no existe en la actualidad, así como tampoco dicha institución, por lo que esta información es referencial para la construcción de la historia.

4.4 Dedicado al teatro

Hablar de la labor de Herbert Meneses significa realmente atravesar el tiempo, recorrerlo a través de sus trabajos, sus reconocimientos, su entrega al oficio y no únicamente su trabajo actoral, sino también, su dedicación en general, que lo lleva desde actuar, hasta dirigir, enseñar, producir, gestionar y en algunas ocasiones, por encargo, a escribir teatro. Existen notas de prensa en las que se refieren a Meneses como dramaturgo, sin embargo, él no se considera como tal.

Meneses, cuando se iniciaba en el medio artístico, empezó su trabajo en teleteatro, teleseries, radioteatro, hasta llegar al cine, e incluso, participó en obras teatrales transmitidas en vivo en los canales 11 y 3 de la televisión nacional, en donde compartió con personalidades importantes de esa época, tales como: Ernestina Porras Velásquez, Ramón Aguirre, Rodolfo Gutiérrez y Martha de Prado. Dentro de las teleseries en las que participó se puede mencionar: *Al filo de la ciudad*, por la que ganó el premio internacional Rosa Cisneros en 1990, como actor; al igual que en la película *Judas* como coprotagonista y en tres películas mexicano-guatemaltecas: *Solo de noche vienes*, *El ogro* y *trampa para*

una niña. Su participación en *El silencio de Neto*, película premiada en festivales de Nueva York, New England, como mejor Ópera prima, en Biarritz, con el premio especial del jurado y en Huelva con el premio Quijote, es una película que brinda la posibilidad de apreciar el trabajo de reconocidos artistas que, hoy por hoy, se han retirado del medio, pero que han sido pieza clave e importante para la historia del cine y el teatro en el país, como es el caso de Herbert Meneses.

SEGLA VEINTIUNO

VIERNES, 7 de OCTUBRE, 1994 37

MUSICA
Organización para los artes UFM, rinde homenaje. 38

AGENDA
Las actividades culturales para el día de hoy. 38

PASATIEMPOS
Tiras cómicas y crucigrama. 44

GUIA 21

El silencio de Neto en palabras de artistas

Adelma Bercián

Isabel Ruiz, pintora

Fue una alegría enorme ver de nuevo cine nacional, cine que parecía haberse quedado en el olvido. Hablo de cine nacional y creativo, pues sé que hay películas que constantemente están haciendo trabajos de investigación. Este filme me pareció excelente porque toca una temática guatemalteca capaz de convertirse en un tema universal. Me causó buena impresión la actuación de Herbert Meneses. He admirado su carrera artística como gente de teatro. Este fue el papel ideal para él. La película está muy bien en el aspecto de la fotografía. Quisiera resaltar el trabajo de cámara, así como el de Justo en el guión. Fue bien interpretada la psicología y el aspecto sociológico del guatemalteco en una etapa histórica tan importante. Lo que me encantó es muy difícil en la ausencia de tradición. Me pareció admirable la fotografía. Va a mostrar el trabajo de otros creadores. Entre más advengo pienso el ambiente, más comprometidos debemos estar con la creación. Qué tal que cuando me dan el estatus de la actriz extranjera, porque los actores guatemaltecos casi no existen, yo me siento muy bien en su actuación.

Ana Caffisa, intelectual y librería

Fuevo que los guatemaltecos deberíamos verla. Es una película que no habla de violencia directamente, comparada con lo que se muestra en el medio hoy día, y la puede ver la familia completa. Es un algo importante. También se debería promover entre la gente joven. Por otro lado, el guión es muy lento y la historia muy suave. La fotografía está muy bien. En general, el filme no tiene mucha velocidad, pero en lo que está actualizado en el mercado. El sonido a veces deja qué decir, cuando un punto entender lo que se está hablando. En cuanto a producción, muy cuidadosos pero se les pasan algunos detalles, por ejemplo hay una escena importante de cuando él está despidiendo y se ve una construcción moderna atrás, o aparece un tractorito y estoy casi segura que en aquel tiempo no existían. Lo positivo de *El silencio de Neto* es que en el cine a gente que había como una Valeducada más la pena ver esto que esas pequeñas cosas.

Sergio Valdés Pedraza, cineasta

Creo que es una película digna, relativamente sencilla, que se debe ver muy bien, con legítimos méritos importantes y también, por qué no decirlo, con aspectos creativos de suficiente imaginación poética. Sin embargo, para mí, el balance es favorable y amarilla los esfuerzos de los del pasado, tanto veces regado por la historia oficial.

No cabe duda que a la luz de *El silencio de Neto* y del reconocimiento a su espíritu en el festival de Biarritz, se produce una coyuntura favorable que las y los cineastas guatemaltecos debemos profundizar con nuestro trabajo, en cualquier nivel y modalidad de producción. En fin, me alegro que los sucesos y la voluntad de toma de conciencia histórica de Luis Argueta -y su equipo de colaboradores- no hayan sido inútiles. Su talento y tenacidad merecen una buena acogida del público guatemalteco.

Luz Lecaros, poeta y diplomática

Me parece que es un gran esfuerzo y creo que va a marcar puntos para el futuro del cine en Guatemala. En América Latina estamos acostumbrados a hacer cine pobre y *El silencio de Neto* es un largometraje a color, con buena fotografía, actuación y edición. Cuando trabajé en el cine experimental de Panamá, nunca pasamos de hacer cortometrajes de documentales en blanco y negro sobre la realidad del país y jamás nos atrevimos a hacer largometrajes a color. Quéno hace sentido un cine de cine sabe que requiere un gran esfuerzo hacer una película de este tipo. Por eso admiró a esos guatemaltecos. En general me gustó el filme y lo sé en apreciación personal, pienso que es un poco larga para mí, tiene mucha buena de más, y es un buen tema. El mensaje es excelente y la frase que dice que no debemos callarnos sino expresarnos debió estar en la película.

Me pareció contradictorio el tono mezclado del hombre que está leyendo al cambio y a la esperanza con el final, cuando muere en Guatemala, bajo los preceptos tradicionales. Espéno, me parece loable el esfuerzo, está bien lanzarse y abrirse puertas. *El silencio de Neto* tiene todo lo que exige un largometraje hecho en las grandes capitales del mundo.

William Lewis, escritor

Hay varias cosas que creo no mencionan bien. El filme no trata una unidad del pasado, tanto veces regado por la historia oficial. Atribuía o el otro tema central que es un amor secreto entre el tío de Neto y la esposa de su hermano. En este sentido podrían decirse que una película del guión dentro del cual se dispuso la película. Los detalles de algunos personajes, como la sirvienta indígena, visto por un guatemalteco percibiría que no es típicamente indígena. Considero que en dos horas de película tiene logros en cuanto a la actuación de todos. Me parecen muy bien logrados las acciones y las palabras, también tuvieron una buena técnica de fotografía que está vinculada con el

ABRIL 21

¡Una magnífica obra guatemalteca!

Guido R. Carballo F.

Nos propusimos ver *El silencio de Neto* en una función ordinaria de fin de semana, y nos llamó la atención que, cuando terminó la proyección de la película, los asistentes en la sala aplaudieron espontáneamente. Aplaudieron a pesar de que «cuando yo se habían dejado escuchar algunos comentarios sobre que «la película está un poco aburrida...», «¿qué está un poco aburrida...?», «no sabe los actores están bien...» «ya que hay mucha cantidad en Guatemala...».

El silencio de Neto ni es aburrida, ni está feo y los actores están muy bien y no sé por qué tanta fotografía impenable y un sonido que, además de ser de primera calidad, está montado en sistema Dolby.

A las personas que sienten que la película es aburrida, hay que advertirles que una cinta es aburrida y otra, muy divertida, la letrada. *El silencio de Neto* es una película que, en ciertos momentos, se torna lenta por una fidelidad correspondiente con el tipo de discurso que representa. Tradicionalmente, las películas a las que nos tienen acostumbrados, explotan un discurso expresivo y la de *Neto* opta por un discurso impresionista que es perfectamente válido para el lenguaje cinematográfico. Quiéramos decir con eso de impresionista... cuando voy a ver la obra lo entenderé maravillosamente.

Esta película está muy bien la debió dificultad de tener que ambientar escenarios, uterios y vestuarios en los años 30's y, quizás lo más difícil de tener que trabajar con niños que, en principio, no son actores profesionales.

En *El Silencio*, se muestra el inventario de costumbres y rituales urbanos más completo hasta hoy filmado del país, al menos, en una película de ficción.

En niño o un adolescente contemporáneo, de los que ahora se lanzan bajo el argumento de un videojuego y el socialismo relativo, pueden dar un vistazo a las formas de entretenimiento que ocupaban a sus abuelos y quien sabe... hasta quizás descubrir el placer de sentir eleva un globo de papel.

No tenemos el gusto de conocer a ninguno de los productores, de los actores o los promotores de esta película pero desde esta columna les hacemos llegar una afectuosa felicitación y el agradecimiento por permitirnos afirmar, gracias a su esfuerzo, que en Guatemala sí hay capacidad y autonomía para hacer cine.

Las felicitaciones se deben dar, además, por el segundo lugar obtenido en el Festival de Cine de Biarritz, Francia, como película latinoamericana; premios que son a haber más premios similares.

Finalmente, recomendarle a usted, estimado y estimado lector, que por ningún motivo se prive de la oportunidad de asistir a este como cinematográfico nacional, no se trata de recurrir a la ya inflada frase de «oproyo lo nuestro», se se trata de que, en serio, la película vale la pena, la película está bien hecha y está narrada en exclusiva para el público



Figura 5. *El silencio de Neto en palabras de artistas*, 1994. Siglo Veintiuno 1994, por Adelma Bercián. Recuperado de Archivo Meneses, 2006.

En la nota periodística, diferentes artistas guatemaltecos comentan sobre el trabajo de la dirección y el tema de la película. Expresan la buena impresión que les dejó la actuación de Meneses y destacan como acertada la elección del actor para el personaje que interpretó.

El quehacer artístico de Meneses, sobre todo en el cine, no se desliga del teatro y se relaciona directamente a partir del trabajo actoral, de la interpretación de personajes y del método para realizarlo. Este trabajo le permitió ganar premios, reconocimientos, medallas, e invitaciones a eventos importantes de la industria cinematográfica. Meneses indica que no establece mucha diferencia entre el cine y el teatro, porque en lo que atañe a sus interpretaciones como actor, las diferencias son más bien de índole tecnológica. En el teatro puede modificar las actitudes interiores y exteriores del actor y viceversa. En el cine, el producto está hecho y es inmodificable. Se podría hacer una película bien hecha sin actores de oficio, pero una obra de teatro es imposible hacerla sin actores que exhiban algún talento.

Meneses se hizo acreedor al premio Amanecer, otorgado por la productora Buenos Días S.A. de New York. Asistió como delegado de Guatemala al primer festival de cine Latinoamericano en Mar de Plata, Argentina. En 2002 fue contratado para participar en la película en idioma inglés, *Invisible Evidence*, de Alejandro Castillo y en la producción de Monteforte Toledo, *Donde acaban los caminos*, en 2003. Participó en el film guatemalteco para televisión: *Sinfonía automática*, de Ana Carlos y Guillermo Escaló.

En el medio teatral específicamente, es importante mencionar que durante 20 años aproximadamente, Meneses representó en un sinnúmero de lugares el monólogo, *El diario de un loco*, obra con la cual muchos y muchas lo recuerdan y reconocen. El periódico Prensa Libre en 2005 realizó una publicación titulada: *El Diario de un ...*, por Lucía Herrera, en la que se le realizó una entrevista a Meneses, por la presentación de la obra *El Diario de un Loco* de Nikolai Vasilievich Gogol, como celebración de sus 50 años de trayectoria teatral.

A continuación, se presentan títulos de algunas de las obras en las que ha participado:

Como actor:

- *El tren amarillo*
- *La audiencia de los confines*
- *El búho y la gatita*
- *La muerte de un viajante*
- *Panorama desde el puente*
- *Doña Beatriz; la sin ventura*
- *Ahora vuelven a cantar*
- *Lady Godiva*
- *Recordando con Ira*
- *Un sabor a Miel*
- *Mateo*
- *El tigre*
- *Los árboles mueren de pie*
- *Una noche de primavera sin sueño*
- *Me case con mi suegra*
- *Torotumbo*
- *Proceso por la sombra de un burro*
- *Génesis*
- *La torre de papel*
- *El escondido*
- *Doña Bárbara*
- *Distinto*
- *Poesía coreográfica*
- *La Barca sin pescador*

- *Las aventuras de don Nacho*

Como director:

- *La caja de arena*
- *Casa de Muñecas*
- *Espectros*
- *El inspector general*
- *Novecento*
- *El amor de los cuatro coroneles*
- *Un tranvía llamado deseo*
- *La ratonera*
- *Aquí esta tu son chabela*
- *Mi adorado guardaespaldas*
- *Gardel*
- *La historia me da risa*
- *El diario de un loco*
- *La empresa perdona un momento de locura*

4.4.1 La motivación para dirigir

Si bien no se cuenta con registro de todas las obras en las que Meneses participó como actor o director, es importante reflexionar sobre las motivaciones personales que lo llevaron a realizar diversas obras teatrales. Al conocer sus impulsos creativos, se puede llegar a entender la postura y la idea del teatro que Meneses ha defendido y asumido en su carrera artística.

Para Meneses, la relación que existe entre la temática central de la obra, *La empresa perdona un momento de locura*, sobre la manipulación y el momento histórico

que se estaba viviendo en ese momento en Guatemala en 2001, era evidente y lo expresa a Claudia Orantes en una entrevista, de la siguiente manera:

“En este momento que vivimos en el país, cabe preguntar: ¿A qué nos podemos atener las personas que vivimos en Guatemala?; ¿Dónde está la verdad de lo que estamos viviendo?; ¿Quién dice la verdad?; ¿Los grupos en contienda están diciendo la verdad, siendo imparciales o simplemente jalando agua para su molino? La población está siendo manipulada por uno u otro grupo. Pero lo importante es saber que la gente va a ser libre cuando sus miedos hayan terminado.” (Meneses H. , La manipulación afecta a todos, 2001, pág. 12)

El tema de la obra era un tema cotidiano que no siempre se trata: la manipulación intelectual que cada vez tiene formas más sutiles: en la TV, las artes, las ideologías, la psicología, la educación, la economía. La preocupación de Meneses era que en Guatemala se habían dedicado a cortejar a un público que asiste al teatro para que le hagan cosquillas, sin prestarle atención a lo reflexivo y lo sensible.

Para el montaje de la obra *La ratonera*, en entrevista de prensa con Adelma Bercián, (1995) le preguntaron por qué montar esa obra y Meneses respondió que: “además de contar con un elenco idóneo para hacerla, bajo su mirada, era necesario montar una obra de prestigio mundial como la antes mencionada.” (Meneses H. , 1995). Posteriormente, decide trabajar la obra *Novecento* con su hijo Siddhartha Meneses y menciona que realizar ese montaje que considera profundo y bello, en un país donde lo profundo y lo bello era tan poco apreciado en los escenarios, era la motivación precisa para hacerla, para llenar o intentar llenar ese vacío. Aseguraba que en Guatemala había un público con la capacidad de análisis necesaria para entrar en contacto con la esencia de dicho montaje (Meneses H. , s.f.). Meneses trabajó en varios montajes, quizás el trabajo escénico con el que viajó más y que tuvo una vida bastante duradera fue, *El diario de un loco*, de Gogol. Meneses menciona en una entrevista que su interés por montar la obra, fue haberse dado cuenta de que el tema que trataba Gogol, era a la humanidad entera, que ha ido alienándose hacia un mundo desquiciado, como en el que se vivía en aquel entonces

y que se vive actualmente (César, s.f). En entrevista que le realizara Juan Carlos Lemus, en virtud de la presentación de dicho monólogo, enfatizó en que: “El teatro se ha sometido a la maquinaria social y a sus requerimientos que son superficiales: Avidéz de dinero y de divertirse sin ninguna responsabilidad sobre esa dimensión” (Lemus, s.f). Este fue sin duda un trabajo muy importante para él, por lo que significaba, tanto a nivel personal, como a nivel teatral.

A pesar de ello, el montaje considerado como el más importante y significativo para Meneses fue: *Un tranvía llamado deseo*; apunta que dicho montaje fue realizado bajo la motivación de que, las manifestaciones de la inteligencia y la belleza devoradas por las actitudes mecánicas de la sociedad actual, son la expresión del autor y constituyen las realidades comunes de la clase media abatida por el conflicto de sí misma. No perciben por qué están hipnotizados por la persecución deliberada de placeres baratos (Meneses H. , 1993). Esta obra tuvo mucho éxito por el valor que tenía para Herbert, pero también por lo que significaba en una época en la que el país se encontraba desmoronado por las consecuencias de un Conflicto Armado. Siguiendo con la línea de creación escénica de Meneses, este escribe al respecto de Ibsen y la obra *Espectros*, que la motivación para realizar dicho montaje, tanto de los actores como de él como director, era exponer los problemas de los personajes y tratar de resolverlos a través de acciones escénicas insuflándoles los propios sentimientos. Y, por otra parte, el hecho de que, aunque fue escrita en 1881, conserva vigencia, ya que la sociedad actual se componía básicamente de personajes similares a los de la obra (Meneses H. , 2006).

Para el movimiento estudiantil de la USAC es importante mencionar que Meneses lleva a las calles la obra, *Aquí está... tu son chabela*, realizada con motivo del centenario de la Huelga de Todos los Dolores. Adopta a la Chabela como el eje principal, debido a que, bajo la insignia de este personaje, perviven varias generaciones de estudiantes irreverentes, sarcásticos e irónicos que la tomaron como símbolo de protesta e inconformidad ante decenas de gobiernos dictatoriales. Además, por lo que significaba y significa ese personaje relevante para el movimiento y para la historia universitaria sancarlista (Roldán, 1996). Por otro lado, la obra titulada, *Tu rol*, se presentó como teatro

didáctico-espiritual. Dicha obra resaltaba el valor de las prácticas espirituales como la meditación. Según Meneses, la obra motiva al espectador a que conozca las prácticas milenarias de la India y se trataba de una búsqueda de la paz, la armonía, el amor y la verdad, a través de la comprensión de la totalidad de la vida. Más adelante las obras *Cruz de tiza* y *¿Cuánto cuesta el hierro?*, ambas escritas por Bertolt Brecht, fueron presentadas con el grupo de estudiantes de Humanidades. Dichas obras fueron llevadas a escena bajo la motivación de considerarse testimonios presentes de la lucha contra la opresión y de la lucha por la búsqueda de la felicidad. Consideradas como obras con un claro mensaje antiguerrista (Meneses H. , 2006). Mensajes que Meneses comparte, tanto a nivel profesional como a nivel personal, pues indica que, para él, el cambio no debe ser a través de la violencia, sino desde el interior de cada persona.

En 1960 formó parte de los elencos que iniciaron la creación de la modalidad de *poesía coreográfica*, bajo la dirección del actor, coreógrafo y bailarín, Roberto Castañeda. Una forma de creación que dio pie a otros proyectos bajo los mismos parámetros, y que paulatinamente, al modificarse con el tiempo, evolucionó en una nueva forma de estudio y de experimentación. (Meneses H. , 2006). Incluso, y aunque no se puede asegurar la relación directa de una situación con la otra, la propuesta actual de Catafixia Editores, que proponen creaciones teatrales a partir de poesía guatemalteca, denominándolos como *Escénica Poética*, presenta similitudes con las puestas en escena que se han valido de la experimentación a partir de la poesía, para obtener un resultado final como obra teatral.

Algunos de los reconocimientos que ha recibido Herbert Meneses, a nivel nacional, por su quehacer en el medio artístico son: la medalla de *La revista de las naciones* que otorgaba la Societá Dante Alighieri, por su distinguida trayectoria en el arte escénico; la develación de su retrato en la galería consagrada a la gente de teatro en la sala Manuel Galich de la Universidad Popular (UP); el premio Arco Iris Maya, Meritorio, reconocimiento por parte de Casa Teatro en 2005, por su trayectoria en el teatro guatemalteco; y en el 2006 el Ministerio de Cultura y Deportes le confiere la medalla de honor “Hugo Carrillo” por su destacada labor como maestro, productor y director. *El Periódico* publicó el mismo día de la entrega de la medalla una nota en la que destaca la

labor como actor, director y dramaturgo de Meneses, destacándolo como uno de los más grandes actores del teatro contemporáneo centroamericano. Además, refiere su experiencia en áreas como: la radio, el cine y la televisión. Roberto Díaz Gomar y Patricia Orantes fueron entrevistados para la misma publicación y ambos comentaron las características que hacen especial al actor, tanto fuera, como en de las tablas (Meneses H., 2006).

Una vida sobre las tablas

Hoy, el Ministerio de Cultura y Deportes entregará la medalla Hugo Carrillo al actor Herbert Meneses, en el Centro Cultural Miguel Ángel Asturias.

REDACCIÓN
El Periódico

Se le recuerda por su actuación en *El Silencio de Neto*, una de las películas guatemaltecas que más llamó la atención. También por su trabajo en *El Diario de un Loco* o *La Audiencia de los Confines*. Pero estos son solo unos ejemplos al azar. En más de 50 años de trayectoria podrían enumerarse docenas de obras de teatro, películas y programas de radioteatro. Para celebrar su carrera, el Ministerio de Cultura y Deportes le otorgará hoy la medalla Hugo Carrillo, el premio Nacional al Teatro, que consta de Q25 mil.

Tiene 67 años de vida, y 67 en el arte dramático. Cuando apenas tenía 10 años en voz ya se escuchaba en la radio, formaba parte de los radioteatros de Martha Bolaños de Prado. Esos fueron los cimientos de una carrera llena de piezas, películas y palabras.

Roberto Díaz Gomar recuerda muchos años atrás una noche de primavera sin sueño, de Enrique José Posada, donde él actuaba bajo la dirección de Herbert Meneses. Para Díaz Gomar la experiencia fue enriquecedora. "Es uno de los actores más grandes que he conocido", dice. "Fue mi maestro en teatro de la Universidad Rafael Landívar, él nos enseñó a amar el teatro de una manera graciosa, aprendimos a jugar con el teatro", agrega.

Paty Orantes, del grupo de teatro Ilayuela, tiene varios adjetivos para describirlo: "Fuerte y frágil, olvidadizo, grande, gusapo, consejero". Paty recuerda que la primera vez que se subió a un escenario estaba cerca de él. Compartían créditos en una obra llamada *Me casé con mi suegra*, donde Herbert llevaba uno de los personajes principales.

"Es uno de los pocos testigos y los que hicieron la historia del teatro contemporáneo en Guatemala. Viejo de cerca las grandes épocas del teatro, pero también las crisis. Es un gran actor y maestro, con una sensibilidad e inteligencia tremenda", agrega Orantes. Además, reconoce en él dos facetas: la de comediante y la de actor de dramas. "En las dos es muy bueno y es algo que no se nos da a todos".

A Herbert Meneses se le ha visto en teatro, radio, televisión y cine. Su interpretación marcada por la intensidad y el manejo del Método Stanislavski lo resalta como uno de los más grandes actores del teatro contemporáneo centroamericano. Se inició en el *Radio teatro infantil*, de Martha Bolaños. Formó parte de la llamada Época de Oro del radioteatro guatemalteco. En el año 1970 fue integrante del elenco ganador del primer lugar del premio mundial Ondas de Barcelona, España. Trabajó durante más de 35 años en *Radio César*, *Radio Nuevo Mundo*, *TGW*, *La voz de Guatemala*, *Radio Internacional* y *Radio Mundial*, entre otras.

En televisión participó en diferentes teleteatros y teleseries en Canal 8, luego durante la evolución de la televisión en Guatemala trabajó en Canal 11 y Canal 3. Actuó en series como *Al Fila de la Ciudad*. En cine ha participado en películas como: *El Silencio de Neto*, *Donde Anaban los Caminos*, *Invisible Evidencia*, *Solo de Noche Viejas*, *El Ogro* y *Trumpa para una niña*.

Si embargo, se le conoce más por su trabajo en teatro, donde ha desarrollado una amplia carrera. Se incorporó a las actividades del grupo G.A.D.E.M. y ha estudiado el trabajo de Brecht, Meyerhold y Vakhtangov. Entre las principales piezas en que ha trabajado se encuentran: *El Tren Amarillo*, de Manuel Galich; *La Audiencia de los Confines* de Miguel Ángel Asturias; *La Conquistadora*, de Manuel José Arce, y *El Diario de un Loco*, de Nicolás Góngol.

El galardón se entregó usualmente para reconocer a una persona con gran trayectoria en el teatro. Fue creado y se fundó durante el gobierno de Visceral Cerón. Le han recibido Manuel Alejandro Chávez, José Pacheco y Rafael Piedra, entre otros.

CITA

• La ceremonia de entrega se llevará a cabo en el Teatro de Cámara del Centro Cultural Miguel Ángel Asturias hoy martes a las 16:00 horas.

HERBERT MENESSES es conocido por sus interpretaciones en *"El tren amarillo"*, *"La Audiencia de los Confines"* y *"Diario de un loco"*.



Figura 6. Una vida sobre las tablas, El Periódico. s.f. Recuperado de Archivo Meneses, 2006.

Este galardón le fue entregado para reconocerlo como personalidad de alta trayectoria teatral, lo recibieron con anterioridad: Manuel Lisandro Chávez, Javier Pacheco y Rafael Pineda. No está de más mencionar su aporte al gremio, ya que Meneses, además de su trabajo puramente artístico y actoral, durante dos años participó en la Comisión Municipal de Teatro, gestionando la creación de incentivos para los teatristas del país.

4.5 Herbert y el Sistema Stanislavski

Meneses en el imaginario colectivo del medio teatral guatemalteco capitalino, es el Maestro de la Técnica de la Vivencia o el sistema Stanislavski. Cualquier conversación que se sostenga con Meneses será guiada hacia algún término o pensamiento en relación a dicho sistema. Es un poco atrevido quizás, pero vale la pena enfatizar en que Stanislavski, para Meneses, es una forma de ver el mundo y la vida, que, unido al budismo y la meditación, complementan un estilo de vida en armonía y tranquilidad. El estilo de vida de Meneses, que se relaciona directamente con el trabajo actoral que practica, lo hace abordar diversidad de trabajos creativos de forma única, al igual que su forma de compartir sus conocimientos. Hablar de teatro con Meneses se convierte muy fácilmente en una clase magistral de actuación y de vida.

4.5.1 Compartir los conocimientos

Herbert Meneses en la entrevista realizada para esta investigación, se refirió a dos etapas dentro de su labor como docente, y aclaró que su docencia inició con Seki Sano, discípulo directo de Stanislavski. El maestro Meneses, distingue dos etapas en su quehacer educativo:

- **Primera etapa:** Aseguró tener los conocimientos para compartir, sin embargo, no existía un orden, ni físico ni mental. Lo cual afirma, es complicado, porque: “Dar clases significa reelaborar un método”. Afirma que al mismo tiempo que impartía clases, trabajaba en adaptar y

reelaborar su método de enseñanza (H. Meneses, Comunicación personal, 16 de noviembre, 2019).

- **Segunda etapa:** en la que trabajó con más de relajación con respecto a las clases, pues concentraba su atención, no solo en compartir elementos, sino también en observar y sentir, al mismo tiempo se permitía ser observado y sentido para que el aprendizaje fuese mutuo.

Mencionó que, durante su experiencia como docente, notó resistencia al aprendizaje en los alumnos, en cuanto a la recepción de conocimientos y en la atención al método de trabajo. Además, indicó que sus maestros Seki Sano y Domingo Tessier, eran de carácter fuerte y, si consideraban que un alumno no tenía el potencial para el trabajo actoral, no dudaban en acercarse a y decirle que el teatro no era una opción para su vida, actitud en la que Herbert difería. Además, mencionó un pensamiento que comparte con su colega contemporáneo, Mario González: “Cuando un alumno parece que no puede, es cuando más interesa”. (H. Meneses, comunicación personal, 16 de noviembre 2019). Por esa razón Meneses apuntó que, enseñar no se trata solamente de moverse, de accionar o de dar todos los elementos técnicos y mecánicos del método, sino más bien, se trata de lo que sucede dentro de cada ser, se trata de observar, de sentir y de desnudar el interior.

4.5.2 Apuntes de un estudiante.

En la metodología de trabajo desarrollada por Meneses se contó con anotaciones del curso Teoría y Práctica de la Actuación I del 2012 de la Escuela Superior de Arte de la USAC, realizadas por Marcelo Solares. Los enunciados desarrollados a continuación, son definiciones de términos que constituyen parte fundamental del libro de teoría teatral de Stanislavski, del cual, Meneses se ha dado a la tarea de estudiar y renombrar algunos términos para su mejor entendimiento. Dentro de las clases impartidas, los términos surgían de acuerdo a los ejercicios prácticos realizados, y para el análisis de dichos ejercicios, se mencionan una serie de términos que se describen a continuación.

4.5.3 Sistema Stanislavski

La raíz de lo que se hace, es el método Stanislavski. Se consideran como principales elementos de la técnica:

- La correcta concentración de la atención.
- Resolver los problemas del personaje como si fueran los del actor.

La única diferencia entre actor y personaje son las circunstancias.

El motor de la acción es saber cuál es la tarea escénica, en palabras técnicas: Propósito escénico. Y saber que, al hablar de tarea escénica, no se refiere a una ocupación física donde: acción no es lo mismo que actividad.

Emociones: Las emociones vienen del conflicto escénico, son aquellas que luchan contra una sucesión de obstáculos que se logran, o no, superar.

Capacidad de juego: Es lo que permite actuar con veracidad y pensar como el personaje.

Control y dominio de las emociones: En escena el actor tiene control sobre la emoción, a diferencia de la vida “real”, en donde las emociones nos poseen y controlan.

Sí mágico: Es estar consciente de la ficción y que las emociones surgen del “juego escénico”, para usar las mismas como si fueran verídicas. Lo cual no hace referencia ni orilla al actor a la auto hipnotización.

Obstáculos: Existen dos tipos de obstáculos:

- Internos: que son emocionales, psicológicos, etc.
- Externos: que son dentro de la escena, la situación, los otros personajes.

Memoria emotiva: Se trata de hacer surgir las emociones. Localizar estados de ánimo,

identificar emociones, pero sin recurrir al recuerdo base/generador.

Es trabajar sobre las emociones y no con las emociones. Trabajar con las emociones nos puede direccionar el trabajo a los clichés actorales internos y externos.

- Estado de ánimo: es la circunstancia interna con que empieza un actor la escena.
- Emoción: es lo que surge por conflictos escénicos, interno y externo.

Improvisación sobre la escena: Trabajar con un texto específico, luego del análisis y el trabajo por escenas, se recurre a la improvisación, pero sin entrar directamente a trabajar con los textos de la obra seleccionada, más bien, se plantea una fórmula escénica con objetivos, que contendrá elementos parecidos a los de la escena que se trabajará realmente:

- Situación/ objetivos/ relaciones/ acciones / verbos activos / motivación / estado emotivo.

Creencia escénica: Es la cualidad de poder funcionar dentro de circunstancias ficticias como si fueran propias.

Autosugestión: Al hablar de autosugestión no se refiere al «como si fuera». Debe entenderse el término como aquel que nos permite tener control y conciencia de las circunstancias en las que se encuentra el personaje/actor dentro de la escena.

Super propósito: Es lo que se quiere lograr en toda la obra. Satisfacer propósitos auxiliares facilita la obtención del súper-propósito, sirve de guía. En otras palabras, son las perspectivas que siempre nos llevan a la «felicidad.»

Leitmotiv: Es el mensaje de la obra, lo que quiere decir, lo que quiere exponer o transmitir. El impulso creador de todo.

Antecedentes: Es toda aquella información que antecede al personaje del aquí y ahora en escena. Existen dos tipos de antecedentes:

- Mediatos: podría decirse que es desde sus primeros años de vida hasta la actualidad.
- Inmediatos: momentos antes de entrar a escena.

Los antecedentes permiten alimentar el subconsciente para que actúen por sí solos, sin ser presionados o empujados, y para también, confrontarse con los propósitos.

Suplantación de la personalidad: En cuestiones técnicas, ¿por qué es importante que el antagonista esté ocupado en algo?

Es importante porque crea una pauta de emocionalidad física, genera sorpresa, construye un estado emocional y la concentración se dirige a la atención. Porque aumenta la posibilidad de su propia sorpresa al romper con la atención, también aumenta la posibilidad de conflicto y genera obstáculos para ambas partes.

Se debe trabajar con una estructura según la técnica de la vivencia para abordar al personaje: Súper propósito

- Propósitos auxiliares
- Trozos rítmicos

Y estar conscientes de dos etapas importantes:

1. Etapa primordialmente consciente: se piensa, se analiza, se estructura.
2. Etapa plenamente subconsciente: se vive y se fluye.

Acotaciones variadas: Aquí algunos de los pensamientos o indicaciones que Meneses compartía con los estudiantes en distintos ejercicios prácticos que se realizaban, son premisas que, según él, se deben tener en cuenta para la construcción escénica.

- Se debe partir de sí mismo como contenido generador para, posteriormente, llegar a la caracterización externa.

- El estar concentrados en escena logra captar la atención del público y el trabajo llega a ser atractivo para los espectadores.
- El querer “proyectar” puede llegar a tener efectos contrarios por no plantear bien el objetivo.
- Estar pendientes del compañero.
- Justificar la acción del presente.
- No es necesario gestualizar lo que se siente.
- Hay que tener medida al actuar.

Es importante y necesario, registrar que Herbert Meneses estuvo a cargo dicha cátedra durante cuatro años, en los cuales compartió sus conocimientos con cuatro cohortes de dicha escuela. Sin embargo, por motivos de edad y reglamentos generales de la USAC, ya no le fue posible continuar con dichas clases. Y vale la pena reconocer que es el único actor de teatro formado bajo esa línea de trabajo, que ha dedicado su vida al estudio del sistema Stanislavski, como nadie más hasta ahora. Además, cabe mencionar que fuera de entrevista, Meneses habla de un registro metodológico, que él ha ido construyendo sobre la técnica de la actuación; sin embargo, son registros que se tienen únicamente en físico y escritos a mano, por lo que para esta investigación no se tuvo acceso y se considera que es material importante y valioso para el medio y la formación teatral en Guatemala.

4.5.4 Principios básicos de la actuación: Sistema Stanislavski y según Herbert Meneses con base en el sistema Stanislavski

A continuación, se presenta un cuadro comparativo en donde se observa una descripción general de los principios básicos propuestos en el sistema Stanislavski. El cual, como se mencionó anteriormente, es la primera sistematización metodológica para la creación y construcción actoral en el mundo y que ha servido de base para otras metodologías. Por otro lado, se puede observar la descripción de los términos compartidos por Herbert Meneses sobre el método Stanislavski, los cuales han sido modificados o renombrados por él, para un mejor entendimiento.

Según sistema Stanislavski

Según Herbert Meneses con base en el sistema Stanislavski

Sí mágico: Se trata de responder a la imaginación al pensar como si fuéramos el personaje en su situación. (Sirna, 2014)

Sí mágico: Es estar consciente de la ficción y que las emociones surgen del “juego escénico”, para hacer uso de las mismas como si fueran verídicas.

Sentido de verdad: Diferenciar entre lo orgánico y lo artificial. (Iriarte, 2002)

Capacidad de juego: Es lo que nos permite actuar con veracidad y pensar como el personaje.

Creencia escénica: es la cualidad de funcionar dentro de circunstancias ficticias como si fueran propias.

Concentración: aprender a memorizar y recordar sensaciones. Dentro de la concentración entra la memoria sensorial y la memoria afectiva, a lo cual también se le llama esfera de atención. Se trata de la atención dirigida hacia los objetos y hacia el imaginario creado por el intérprete. (Sirna, 2014)

Concentración: La correcta concentración en la atención, permite captar la atención del público y el trabajo llega a ser atractivo para los espectadores.

Relajación: Está enfocado en la eliminación de la tensión física y relajación de los músculos

mientras se realizan las presentaciones.
(Iriarte, 2002)

Comunicación y contacto: Es desarrollar la habilidad de interactuar física y verbalmente con otros personajes/ intérpretes de manera espontánea, orgánica. Sin que dicha comunicación signifique violar los parámetros del texto dramático. (Sirna, 2014)

Improvisación en la escena: Se plantea una fórmula escénica con objetivos, que contendrá elementos parecidos a los de la escena que se trabajará realmente:

Situación/ objetivos/ relaciones/ acciones / verbos activos / motivación / estado emotivo.

Propósito escénico: Llamado así para no confundir ocupación física en donde: acción no es lo mismo que actividad.

Unidades y objetivos: Se trata de dividir en unidades sensibles que puedan ser trabajadas individualmente. A partir de un deseo activo de objetivo. (Vargas, 2017)

Leit motiv: lo que quiere exponer o transmitir la obra. Su motivación de existir. Es también la motivación del personaje.

Súper propósito: es lo que se quiere lograr en toda la obra

Trabajo con el texto: Análisis que permite descubrir el sentido social, político y artístico del texto para ser llevado al trabajo interpretativo. El conocimiento del contexto añade textura y riqueza a la acción. De ahí que los espectadores sientan empatía con aquello

Antecedentes: Es toda aquella información que antecede al personaje del aquí y ahora en escena.

- Mediatos: podría decirse que es desde sus primeros años de vida hasta la actualidad.
-

que motiva el comportamiento, las emociones y los pensamientos del personaje. (Sirna, 2014)

- Inmediatos: momentos antes de entrar a escena

Lógica y credibilidad: Encontrar en la suma de objetivos combinados, la consistencia y coherencia, trabajados en línea con el libreto para crear un sentido de totalidad o completitud. (Sirna, 2014)

Suplantación de la personalidad: Se debe trabajar con una estructura según la técnica de la vivencia para abordar al personaje:

- Súper propósito
- Propósitos auxiliares
- Trozos rítmicos

Y estar conscientes de dos etapas importantes:

- Etapa primordialmente consciente: se piensa, se analiza, se estructura.
- Etapa plenamente subconsciente: se vive y se fluye.

Obstáculos:

Internos: que son emocionales, psicológicos, etc.

Externos: que son dentro de la escena, la situación, los otros personajes.

Memoria emotiva: es una alternativa consciente que permite al actor conectar con su mundo afectivo para darle una alternativa que le permita vivir una experiencia de manera real. Esta es una forma de proyectar el alma

Memoria emotiva: Se trata de trabajar sobre las emociones y no con las emociones.

fuera del cuerpo al estar en el mismo contexto de espacio-tiempo. (Vargas, 2017)

Estado de ánimo: es la circunstancia interna con la que empieza un actor la escena.

Emoción: es lo que surge por conflictos escénicos, internos y externos.

Emociones: Son las que vienen del conflicto escénico y son aquellas que luchan contra una sucesión de obstáculos que se logran superar o no.

Control y dominio de las emociones: Es tener acción sobre la emoción, a diferencia de la vida “real”, en donde las emociones nos poseen y controlan.

Circunstancias dadas: Es usar las habilidades anteriores para crear el mundo del libreto. (Sirna, 2014)

Circunstancias: Son la única diferencia entre el actor y el personaje.

Estado mental creativo: Es una culminación automática de todos los pasos previos. (Vargas, 2017)

Autogestión: Debe entenderse el término como aquel que nos permite tener control y conciencia de las circunstancias en las que se encuentra el personaje/actor dentro de la escena.

Nota. Esta tabla es una comparación entre los principios básicos de actuación que plantea Stanislavski y los principios básicos de actuación desde la perspectiva de Herbert Meneses a partir de lo planteado por Stanislavski. Elaboración propia.

Es de suma importancia, tanto para la investigación que plasma la trayectoria de Herbert Meneses, como para el movimiento teatral del país, registrar cómo Meneses compartió en sus clases las herramientas del sistema Stanislavski. Se obtuvo un registro escrito de sus clases impartidas en la Escuela Superior de Arte. Con esta información se construyó un cuadro comparativo en donde se observa la influencia de Constantin Stanislavski en Herbert Meneses a través de Seki Sano y sus enseñanzas compartidas. Según (Ruffini, 2010) el sistema propuesto por Stanislavski tiene como finalidad hacer que el actor, esté real, verdadera y orgánicamente presente en la escena antes de cualquier representación. Meneses toma estos principios básicos y otros términos y herramientas propuestas por Seki Sano y los lleva a la escena teatral guatemalteca, como actor, director y docente. Se observa que lo compartido por él en su actividad docente, permite entender a grandes rasgos lo que el sistema propone. Meneses propiciaba un espacio de entendimiento teórico y práctico al mismo tiempo, un espacio de discusión sobre los términos. El sistema o la escuela de la vivencia como él lo llamaba, es la base de toda metodología de creación actoral. De esa manera es importante entender la forma en que Meneses llevó a la práctica los términos propuestos. Los cuales pasa por un periodo de análisis y reflexión que le permitió, desglosar sus conocimientos para un entendimiento preciso a través de la teoría y la práctica.

Aunque algunos términos no se correspondan bajo el mismo nombre, en gran medida sí se corresponden a nivel de contenido o función de los mismos. Meneses a través de su exploración práctica y teórica durante su trayectoria artística, se dio a la tarea de renombrar algunos términos para un mejor entendimiento desglosar en pequeñas definiciones que completaran la definición global. Es importante mencionar el hecho de que Meneses toma los conocimientos, los estudia y los hace propios. Lo anterior implica que no se trata de que el maestro Meneses replique información, sino más bien, comparte su forma personal de trabajar, el método que, aunque hecho propio, no deja de ser del sistema Stanislavski.

4.6 Herbert y el Teatro Guatemalteco

En este punto, cabe aclarar que no se trata de dos entes distintos y alejados uno del otro, al contrario, se encuentran inmersos entre sí. No es posible hablar de Meneses y su vida, sin mencionar que su vida ha estado dedicada al teatro, y no es posible hablar de la historia del teatro en Guatemala sin mencionar a Meneses como una figura importante y relevante de esta actividad artística.

La historia del teatro en Guatemala cuenta con diversidad de documentos escritos que registran gran parte de los momentos históricos relevantes a partir de lo político, o de los logros obtenidos, pero existe muy poca historia contada desde la perspectiva de sus principales protagonistas y activos participantes en la historia. En este contexto, cabe preguntarse: ¿Cómo podría describir Herbert Meneses la historia del teatro guatemalteco?; ¿Qué opina del nuevo teatro de hoy en día en Guatemala?; ¿Qué piensa del teatro guatemalteco?

4.6.1 Su versión de la historia

El teatro guatemalteco está formado de aquellos acontecimientos y personajes que han marcado su historia, esta historia para cada individuo inmerso dentro de movimiento teatral del país, es diferente porque cada persona vive los eventos desde su posición y sus vivencias. Para Meneses la historia del teatro en la ciudad de Guatemala es extensa y está formada por innumerables individuos; para él, son muchas las personalidades que marcaron al movimiento teatral, incluso desde antes de su propio involucramiento; y aunque con temor de olvidar mencionar a alguien importante para la historia, hizo un recorrido por el teatro guatemalteco, desde aquellos episodios que recuerda y por aquellos acontecimientos que, para él, trascienden su historia y la historia del movimiento teatral guatemalteco. En el contexto de estos acontecimientos, hace referencia a grupos, obras y eventos de los que él formó parte y personas con las que tuvo la oportunidad de trabajar; así como personalidades que se destacaron antes y después de que él iniciara su quehacer artístico. Además, enfatiza especialmente en el desarrollo del teatro contemporáneo, pues

refiere que, debido a su edad y condiciones de salud, le es muy difícil ver teatro; sin embargo, su opinión sobre el desarrollo del teatro en la actualidad posee especial importancia ya que, para él, actualmente el teatro ha perdido un valor importante y ya no posee las características que en su época hicieron del teatro un movimiento sólido y estructurado.

4.6.2 Inicio del teatro

Herbert Meneses considera que hablar de historia, y sobre todo de historia del teatro guatemalteco, fue colocarlo en un «intrínquis», pues refirió que, para él, es difícil afrontar el temor de olvidar cosas importantes. Al tratar de sus intereses, como lo son: la actuación, repertorio de obras, preparación de actores y de su verdad en el teatro, indicó que, para él, el inicio de las manifestaciones teatrales en Guatemala se remonta a los mayas, por ejemplo, con sus danzas ancestrales. Una de las más grandes manifestaciones de esta expresión artística, es el *Rabinal Achí*. Este es un drama ancestral que se ha conservado hasta la actualidad; este drama para Meneses posee mucha reiteración y esa reiteración es lo que le da un encanto para leerlo e investigarlo. Desde su perspectiva, este texto puede tener una interpretación variada y liberadora y es por eso que los mayas eran muy talentosos y sabios: sin embargo, considera que, debido a la escasa investigación en la interpretación, aún no se ha encontrado la manera correcta de interpretarlo.

Posteriormente, cuando los españoles llegaron a Guatemala, en medio de la censura y la posesión de gente y tierras, las manifestaciones ancestrales fueron reprimidas y cambiadas por costumbres y manifestaciones españolas. Con el paso de los años venía de España mucha gente a presentar obras de repertorio clásico español y con ellos el llamado género chico: Zarzuela y sainetes; y obras de autores españoles que ocupaban las pocas salas que existían en Guatemala. Meneses recuerda que tuvo entre sus manos una obra que fue escrita poco antes de la independencia del país, *Tamborilero*, obra que había sido rescatada por una de las personas que trabajaba en el arzobispado de Guatemala y que fue censurada por su contenido.

Llegaron gobiernos como el de Rafael Estrada Cabrera y Jorge Ubico, quienes, según Meneses, eran refractarios al teatro. Muy pocas personas se dedicaban a hacerlo, sin embargo, surgieron algunas familias que trabajan con un repertorio del acervo español, como la familia Andreu y personalidades como María Luisa Aragón y Alberto Martínez Bernardo. Durante este tiempo surgió Manuel Galich, quien proponía un teatro que estaba en los nutrimentos de los aspectos positivos y negativos que sociológicamente presentaba el panorama cultural y familiar de Guatemala, por esta razón tuvo que autoexiliarse en Cuba. Los autores que surgieron a partir de entonces fueron los primeros que se atrevieron, según Meneses, a tocar la parte sensible de los gobiernos.

4.6.3 Progreso del teatro

Después de que las teleseries y teleteatros empezaron a desaparecer, en el año 1948, se abrieron portales artísticos muy importantes para el país, esto tenía mucho que ver con la apertura que el presidente Juan José Arévalo había brindado al país. Se abrieron espacios importantes que daban oportunidad a los jóvenes artistas en ámbitos tales como, la Orquesta Sinfónica Nacional y el Ballet Guatemala. Empezaron a llegar al país, para presentar obras de teatro, actores y directores de diferentes partes del mundo: españoles, argentinos y chilenos. Algunos de estos directores se quedaron a formar grupos de teatro, como el doctor Luis Herrera, quien formó el GADEM, quienes se presentaban en una sala pequeña en la que incluían un repertorio de comedia y drama. Meneses en su adolescencia tuvo la oportunidad de formar parte de este grupo. Con la llegada de Seki Sano, actor japonés que fue discípulo del teórico teatral Constantin Stanislavski, muchos actores recibieron los talleres que Seki Sano impartió en el país sobre la técnica de la vivencia.

Poco después surgió el Teatro de Arte Universitario (TAU), fundado por Carlos Mencos y su hermano Roberto Mencos. Se fundó la Escuela Nacional de Teatro, Cine y Televisión, dirigida por el chileno Domingo Tessier, quien era la mano derecha de Norma Padilla, quien diseñó las Muestras Departamentales de Teatro. En ese tiempo existían algunas personas que ocupaban puestos que les permitían patrocinar obras y apoyar la actividad artística, como la antes mencionada Norma Padilla, Luis Domingo Valladares

y Eunice de Lima, por mencionar algunas de las personalidades que Meneses recuerda. La última persona que Meneses recuerda que pudo incidir para el patrocinio de festivales artísticos fue su hijo, Herbert Estuardo Meneses Coronado, y que gracias a ese patrocinio Meneses llevó a escena, como director, la obra *Un tranvía llamado deseo*, de Tennessee Williams.

Desde la perspectiva de Meneses, en esta época se destacan algunos autores y directores que fueron realmente importantes para la historia del teatro en el país, tales como: Hugo Carillo, Manuel José Arce, Manuel Galich, René Figueroa, Víctor Hugo Cruz y Rubén Morales Monroy, y extranjeros como Carlos Catania y Carlos Ferreyra.

4.6.4 Teatro contemporáneo

Meneses afirma que actualmente no ha visto mucho teatro, ya que su salud no se lo ha permitido, aun así, considera que ha visto un repertorio muy restringido. En su mayor parte el teatro está formado por comedias que facilitan la subsistencia de actores y de autores, lo cual desde su punto de vista no está mal; sin embargo, es por eso que considera que no hay actualmente un movimiento de dimensión apreciable que ofrezca un rango de disfrute mayor. Meneses comenta que es consciente de que es una persona adulta y no por eso considera que antes todo era mejor. Para Meneses la idea de que la gente mayor sabe más es mentira, pero aclara, que esto no le impide aceptar que antes existía en el teatro una inclinación clara, unas ganas de deleitar por medio del arte que ahora, el movimiento teatral no posee. (H. Meneses, entrevista, 16 de noviembre 2019). Según Meneses, en el teatro actual existe una conspiración hacia el bajo hecho de mantener la mente sujeta a parámetros demasiado estrechos. Por esa razón, decidió expandirse hacia al cine, porque el panorama teatral para él es poco motivador y sin expectativas sensatas. Pero hace especial énfasis en felicitar a aquellos grupos que ofrecen un repertorio más amplio y que de alguna manera han forjado cimientos fuertes para el teatro, menciona en este caso a: Patricia Orantes como parte de este grupo, como dos personajes que reflejan pasión y entrega por la expresividad artística en el teatro.

4.6.5 Su pensar y sentir

A partir de la definición de pensamiento, como la capacidad de una persona para formar ideas y representaciones de la realidad en su mente, y de la relación de unas con otras, resulta importante conocer no solamente la formación o labor de Meneses, sino también, incursionar un poco más profundo en su ser, en su sentir, que de una u otra forma, está ligado con su pensar sobre el teatro, sobre el movimiento, o sobre la vida misma, que lo ha aportado en situaciones, o en la toma de decisiones, con respecto a su quehacer artístico.

Hacer teatro para Meneses es un camino difícil, porque implica en ciertos momentos apartarse de la sociedad, del coloquio ritual de los amigos para quedarse solo en el trabajo de la investigación, creación y reflexión. Para Meneses, definir lo que es el teatro, lo refiere a Shakespeare, al afirmar que el teatro es un maravilloso espejo en el que la humanidad tiene la posibilidad de verse a sí misma, y él agrega, que hay que modificar esa imagen, encontrar todas las luces, ritmos y sombras que se tiene y jugar con todo eso (H. Meneses, comunicación entrevista, 16 de noviembre 2019). A lo largo de la entrevista realizada a Meneses, de manera implícita dejó saber y tener acceso a su pensar en relación al teatro, aseguró que al principio de su carrera no sabía que era teatro, que lo poco que había visto no le resultaba interesante o no tenía lo que sí tenía para él la radionovela o el radioteatro, por lo que fue a partir de esas experiencias y el acercamiento a un grupo teatral, que su pensamiento del teatro empezó a verse modificado hasta llegar al punto de sentir la invitación a ser parte de esta rama artística.

Más adelante, adentrado más cercanamente en la actividad teatral e iniciada su formación, su pensar y sentir del teatro se vieron nuevamente modificados a partir del encuentro con Seki Sano. Hizo énfasis en que este siempre, al entrar al escenario para hacer algún ejercicio, preguntaba; ¿cuál es su tarea escénica? y dice Meneses que él se refería a ¿cuál es el propósito escénico?; ¿cuál es el objetivo escénico? y es allí en donde, después, se dio cuenta de que en Guatemala empezaron a usar ese término refiriéndose a la labor física, o el oficio que realiza el actor en el escenario, por lo que se dio a la tarea

de renombrar el término para su mejor entendimiento. Se refiere entonces a “propósito escénico”. (H. Meneses, entrevista, 16 de noviembre 2019). Herbert piensa que quizás gran parte de la historia del teatro en Guatemala, no la procesó porque, de alguna u otra forma, tuvo un rechazo a lo que se hacía en determinados momentos, porque su forma de hacer teatro era otra, su compromiso con el teatro estaba dirigido a un teatro más vivencial, por eso su forma de vivir el teatro a través del tiempo fue en parte refractario y, por otro lado, apasionado hasta los extremos, entregado a lo que le movía y lo llenaba.

Sin embargo, sobre la historia del teatro en el país, Meneses habló sobre la primera referencia de teatro que Guatemala tiene registrada, que es el ballet drama, el *Rabinal Achí*. Enfatiza en que es un texto con mucho encanto, pero al mismo tiempo con mucha reiteración que quizás a primera vista puede parecer tedioso o cansado, pero si se llegara a investigar podría llegar a tener otro sentido o connotación, por ejemplo, en comparación con la música, si se escucha la música de Bach, quien usa la reiteración, y es una música que puede, incluso, llegar a provocar el llanto en quienes aprecien la música de una forma no superficial, por lo que entonces el lenguaje puede ser reiterativo, pero la interpretación puede ser muy variada y puede ser aún más sólida que la que está circunscrita a un texto dramático lineal. Piensa Meneses que quizás no se ha encontrado la manera de interpretar el *Rabil Achí*.

Meneses hizo referencia a que en los años 60-70 se dio un movimiento denominado Hippie, movimiento mundial de amor y paz que fue, por primera vez, un intento por enfocar la mirada hacia que la humanidad estuviera abierta a una nueva posibilidad de convivencia. Sin embargo, considera que esos jóvenes que iniciaban con ese movimiento, quizás no tenían las herramientas o elementos suficientemente maduros como para una continuación más fuerte del mismo. Destaca que lograron implantar una semilla en el pensamiento y sentir de muchas personas, al aceptar el desarrollo espiritual que ofrecen otras religiones como: el budismo, el hinduismo, las filosofías chinas, que buscan el cambio individual, y que afirmaban que es posible expandirse hacia otros sin causar muertes, que fue una de las principales características de esa época y que marcó la historia del país.

A nivel teatral, en lo que atañe al campo de acción de muchas personas del medio nacional, tuvieron que exiliarse, dejando un vacío, porque ellos ya no estaban para enarbolar sus ideas, ni su lucha a través del teatro. Sin embargo, siguieron otras formas de hacer teatro, por ejemplo, el teatro que tiene que ver con el cambio en la conciencia del ser humano, pero no un cambio dirigido hacia un paquete de pensamientos, sino el cambio hacia un pensamiento más amplio. Se refiriere Meneses, a autores, con quienes comparte su pensar en el quehacer teatral, por ejemplo: Moliere, Bernard Shaw, Chéjov, Ibsen, O'Neill, que apuntan más hacia el sufrimiento particular incubado dentro de cada quien, que se proyectan hacia la mujer, hacia los hijos y de allí se expanden hacia la sociedad, porque es allí donde está el germen del mal según ellos. (H. Meneses, entrevista, 16 de noviembre 2019). De manera que, para Meneses, el vacío que dejaron sus amigos y colegas que se fueron al exilio, no es un vacío que recienta mucho porque él tenía otro campo de acción, no obstante, el miedo quedó, los ataques hacia algunos de los que no se fueron. Esto imposibilitó que pudiera hacerse el teatro dramático que tuviera contenido no afín al pensamiento o ideología de los poderes. Lo anterior, provocó el confinamiento del teatro a comedias ligeras, de enredos, doble sentido, así como cuadros de costumbres, que, en muchas ocasiones, solo presentaban una caricatura mal dibujada de sectores populares.

A Meneses nunca le gustaron los nichos de ideas porque considera que son estructuras que en determinado momento se caen y lo que queda es agua turbia en el medio, por esa razón, él se inclinaba por un teatro que ofreciera deleite, pero que también ofreciera discernimiento enfocado a un cambio en la mentalidad, porque un cambio cuántico en los seres humanos pararía la división en facciones opuestas y crueles entre unos y otros, y permitiría vivir una nueva era. Considera que hay autores que ofrecen esta posibilidad, y aunque actualmente hay movimientos dirigidos a propiciar un cambio en la estructura misma de la mente, resulta ser una tarea muy complicada. Todavía se necesita no sólo un teatro nacional que tenga cimientos fuertes para abrazar al ciudadano de acá, sino también se necesitan más grupos que puedan ofrecer un diapasón más amplio de expresividad artística a través del teatro.

Meneses es un actor que ha dedicado su trayectoria a la interpretación a través de utilizar el método de Stanislavski, el cual es conocido a nivel mundial como la base de la actuación, también llamada “Escuela de la vivencia”, que para Meneses se define en la práctica de la soltura y libertad escénica. Se aplica a partir de ciertos parámetros convenidos entre el método y los actores que se dedican a trabajarlo. Considera que en Guatemala lo que pasa con la técnica de la vivencia es que tiene un campo restringido de absorción por parte de los actores, porque éstos tienen que ser afines con ese modo de actuar.

Por otro lado, dedicó parte de su trabajo de investigación del método a abordar la parte técnica de los actores para aprender él también. En este sentido, Meneses recordó que un actor le dijo: “yo no creo que nadie pueda enseñar actuar a nadie” (H. Meneses, entrevista, 16 de noviembre 2019). Eso le golpeó, dejándolo sin saber que responder al respecto, pero haciéndolo reflexionar hasta llegar a la conclusión de que tenía razón, porque no es posible que aprenda alguien que no tenga un talento incipiente y afinidad con la técnica que se le enseña. Los actores y actrices siguen sus mismos nichos ya transitados en el tiempo de su carrera, y lo único que cambian son quizás ciertas cosas, pero no adoptan realmente una técnica que requiere desnudarse interiormente ante el público, es algo que muy pocos están dispuestos a hacer, por una parte, porque el gozo es también invaluable, y otra porque se necesita ser valiente para hacerlo, porque la única diferencia según la escuela de la vivencia entre uno y el personaje son las circunstancias. Nunca se deja de ser uno mismo, por lo que el actor o actriz se debe expresar a sí mismo a través de ese personaje, y entre más íntimamente lo haga, mejor, ya que genera una sensación gratificante para el público como para los actores, porque necesariamente conlleva amor. Si uno no ama no puede dar y si uno va a dar sólo lucimiento propio en el escenario, aunque tiene su valor, y la gente lo aplauda, es muy relativa la influencia en la gente, no hay un verdadero júbilo interior ni tampoco una enseñanza, un discernimiento como lo puede dar un Shakespeare bien hecho, un Chéjov o un Ibsen. Por esta razón sí se necesitan ciertas condiciones para aprender, no aprender a actuar, si no utilizar los elementos creativos que la técnica da para fluir mejor.

Sobre el ser docente y la capacidad de compartir experiencias con estudiantes, Meneses indicó que trabajó a partir del pensamiento de que, cuando un alumno parece que no puede es cuando más puede interesar, porque no se tiene nunca el derecho de decirle a alguien que no está en el camino correcto con el teatro, sobre todo si no se ha explorado lo suficiente en el alma del individuo, porque de eso se trata la docencia actoral, no es simplemente enseñar a moverse en el escenario, o hacer las transiciones, o a reaccionar, o a qué hacer con las manos, porque todo lo anterior son elementos mecánicos que pueden ser aprendidos y adoptados para obtener un oficio, pero la vivencia tiene que ver con el interior de una persona, con desnudarse interiormente ante el público.

4.6.6 Un registro paralelo de la historia

Para entender a Herbert Meneses como Sujeto Histórico dentro de la Historia del Teatro guatemalteco, se construyó una línea de tiempo. El objetivo de esta línea es ordenar la información obtenida y organizarla, cronológicamente, para que sea consultada de manera precisa. La información contenida en la línea de tiempo se recolectó por medio de entrevistas, fuentes consultadas como: revistas, artículos, libros, videos, fotografías, entre otros documentos. Posteriormente a la recolección de datos, se identificaron las fechas y momentos importantes y relevantes para la historia del teatro en la ciudad capital de Guatemala. Se entiende por importante y relevante, a aquellos hechos que de alguna u otra forma marcaron un precedente para lo que hoy se percibe y se define como quehacer teatral. Asimismo, se consideró importante hacer un análisis entre dos líneas de tiempo que conviven paralelamente. De un lado se encuentra registrada la historia del teatro en Guatemala extraída de los registros previamente realizados de otras investigaciones y del otro lado se encuentran los hechos a partir de la historia personal de Herbert Meneses, que, si bien no expresa algunos hechos en concreto, permite observar qué sucedía para él, es ver la historia desde otro punto de vista y no desde el que se suele contar y el que se encuentra registrado. Por lo mismo, resulta importante conocer estas dos versiones de la historia. Y se hace necesario aclarar que los hechos mencionados en la línea de tiempo, son los hechos considerados relevantes de la historia y no se profundiza en ellos. Del lado de Meneses, son los hechos que responden a la memoria factual del mismo y el

registro con el que se contó sobre su trayectoria, en él existe la posibilidad de no haber registrado algún acontecimiento del cual no se obtuvo información por ningún medio.

La línea de tiempo está dividida en hitos históricos dentro la historia del país, considerados fundamentales para entender el desarrollo del movimiento teatral dentro de determinados contextos históricos: Período Revolucionario de 1944 a 1954; Contra Revolución de 1954 a 1963; Conflicto Armado Interno y dictadura militar de 1963 a 1985; Apertura Democrática de 1985 a 1996; Agenda de paz de 1996 a 2012; Actualidad de 2012 a 2019. A la izquierda de la línea de tiempo se encuentra la historia como ha sido registrada hasta el momento y a la derecha la forma en que se registró a partir de la visión de Meneses sobre la historia teatral y al mismo tiempo, de la actividad propiamente de él en el teatro.

Período Revolucionario 1944-1954. Después del derrocamiento del régimen de Jorge Ubico, tras 14 años en el poder, nuevas fuerzas políticas aparecieron en el país. Estudiantes, profesionales, obreros y demás habitantes buscaban medios para aspirar a la democracia y la libertad. En búsqueda de estos ideales surge la Revolución de octubre de 1944, la cual logró dismantelar estructuras represivas, gracias a la alianza entre la juventud militar y la juventud universitaria (Bauer, 1994). Se creó una Junta Revolucionaria de Gobierno, que fue la encargada de tomar las medidas para restablecer el orden constitucional. Fue en marzo de 1945 cuando Juan José Arévalo tomó posesión de la presidencia desde ese año hasta 1951 y después Jacobo Árbenz Guzmán de 1951 a 1954. Árbenz fue derrocado por miembros del ejército y la Agencia Central de Inteligencia CIA, (por sus siglas en inglés, *Central Intelligence Agency*), con el objetivo de impedir el desarrollo democrático del pueblo guatemalteco. Durante este periodo Guatemala buscaba el desarrollo de un proceso democrático, en medio de los vacíos que la dictadura anterior había dejado (Carrillo, 1992). Los índices de educación que dejó el gobierno de Ubico, mantenían al país, con uno de los mayores índices de analfabetismo en América Latina, por lo que surgieron nuevos establecimientos escolares, como las escuela tipo federación, que se caracterizaban por brindar modernos servicios pedagógicos. Se dignificó el magisterio, se crearon leyes de protección social,

instituciones de servicio al pueblo, se dio autonomía a la universidad y vida a la primera Facultad de Humanidades. Según Bauer, 1994 en cuanto a la cultura y el arte hubo un nuevo amanecer, se creó la revista de Guatemala, el grupo Saker-ti, el Ballet Guatemala, la Dirección General de Bellas Artes, se intensificó la actividad teatral, entre otras cosas. Durante el gobierno de esta época se apoyó a las artes en general, fue a partir de esta etapa que se crearon las condiciones necesarias para la formación de profesionales en arte. Una de las cunas de estas reformas fue el Instituto Normal Central para Señoritas Belén, en donde se inició el movimiento teatral, posteriormente, se formaron otros espacios como el TAU de parte de la USAC y la UP. Estos espacios dieron lugar a la profesionalización del teatro y en los cuales se inició el movimiento teatral que caracterizó parte del siglo XX. Para Carrillo (1992), Manuel Galich fue uno de los personajes más representativos de la Revolución de 1944, mantuvo una carrera política de la mano de su carrera como dramaturgo. Paralelamente, a la actividad teatral que se iniciaba en ese momento, empezaba a germinarse la semilla que llevaría a Herbert Meneses a formar parte del movimiento teatral en el país. “Yo inicié mi carrera en el teatro sin saber que iba a meterme en el teatro.” (H. Meneses, entrevista, 16 de noviembre 2019). Meneses se inició en el radio teatro infantil de Martha de Prado, a los diez años de edad. Como lo plantea Meneses, sus inicios en el arte nunca fueron con la intención de acercarse al teatro; sin embargo, Martha de Prado como parte del programa de radio teatro presentaba espectáculos infantiles en los que Meneses participó y fue así como se involucró en más actividades tanto de radio teatro como de televisión y teatro.

4.6.7 Línea de tiempo 1: Historia del Teatro Guatemalteco en la ciudad capital, desde la perspectiva de Herbert Meneses, su vida y trayectoria de 1944 a 1954.

Historia del Teatro en Guatemala 1944-2019	Perspectiva de Herbert Meneses
<p style="text-align: center;">1944</p> <p>Manuel Galich es considerado el Padre del Teatro guatemalteco</p>	<p>Meneses menciona que Manuel Galich surge con un teatro que estaba en los</p>

contemporáneo, es una figura representativa de la Revolución de octubre de 1944 y se le conoce por escribir las primeras obras de teatro político. Se creó la Dirección General de Bellas Artes dependencia del Ministerio de Educación Pública.

nutrimentos de los aspectos positivos y negativos que sociológicamente presentaba el panorama cultural de Guatemala. Fue muy perseguido, hasta su auto exilio a Cuba. Galich fue de los primeros que se atrevieron a tocar la parte sensible de los gobiernos de Guatemala que en ese tiempo dirigían los destinos del país

1945

Se crea el TAU, pero es reconocido por el Consejo Superior Universitario de la Universidad de San Carlos de Guatemala hasta el 2 de junio de 1948. Forman parte de este grupo: Luis Rivera, Rufino Amézquita, René Molina, Carlos Roberto y Margarita Mencos Martínez. María Solá de Sellarés es nombrada directora del Instituto Normal Para Señoritas Belén. Bajo su gestión, surge el interés por el teatro de un grupo de mujeres que más adelante pasarían a ser parte central del movimiento teatral del país: Norma Padilla, Matilde Montoya, Ligia Bernal y Consuelo Miranda.

1946

Se crea el radioteatro infantil de Martha Bolaños de Prado. Se abre nuevamente la UP, luego de haber cerrado en 1932 durante el gobierno de Jorge Ubico, con la justificación de que sería éste, el órgano encargado de darle nuevas orientaciones, gestión que nunca se llevó a cabo.

Según información proporcionada por Meneses en este año, se crea el radio teatro infantil con Martha Bolaños de Prado.

1948

María Solá de Sellarés sale del Instituto Belén y su sucesora suprime todas las actividades artísticas que Sellarés había implementado durante su dirección en el Instituto Belén.

Meneses menciona que en ese año se fundó el TAU por parte de Carlos y Roberto Mencos.

1950

Surge el Teatro de Arte de Guatemala (TAG), tras ser Guatemala sede de los VI Juegos Deportivos Centroamericanos. El Consejo Superior Universitario de la USAC reconoce al TAU.

Herbert Meneses inicia en el radio Teatro Infantil de Martha Bolaños de Prado con radio teatro infantil.

1951

El TAU inaugura el Radioteatro
Universitario.

Se funda la Revista del TAU, dirigida
por Carlos Mencos, redactada por
Hugo Carrillo y Aldo Nicolai.

El TAU inauguró el radio teatro
universitario, en la emisora La Voz de
las Américas.

1952

Se funda del grupo de teatro “La
Gaviota”, formado por Consuelo
Miranda, Matilde Montoya, Marilena
López, Hugo Carrillo, Luis Rivera y
René Molina.

Carlos Mencos es becado en
París para estudiar el
funcionamiento de teatros
universitarios.

Se funda la Dirección General
de Cultura y Bellas Artes.

1953

Se crea el Teatro Ambulante de Bellas
Artes, primera actividad teatral de la
Dirección General de Cultura y Bellas
Artes de Guatemala.

Se desintegra el TAG.

Se asigna presupuesto de la USAC al
TAU.

1954

El teatro Cervantes termina sus temporadas de teatro, cambia de nombre y de políticas, a partir de lo cual presentó únicamente grupos de vodevil.

Fuentes: Carrillo, 1992; Meneses H. R., 2019; Martínez, 2020; Orantes, 2019; Vásquez, 2016; Carrillo Padilla, La recuperación de la memoria, un aporte para la historia del Teatro en Guatemala, 1954-1996., 2013; Festival Nacional de Teatro, 2008; Aldana Ramírez, 2008; Oyamburu & Carrasco, 2019; Carrillo Padilla, 2009; Casa de las Américas, 2013; Molina, 2005; Molina 2005.

Contrarrevolución 1954-1963. Las reformas iniciadas con la revolución del 44, las cuales se profundizaron durante el gobierno de Jacobo Árbenz Guzmán, iban en contra de los intereses de los monopolios que controlaban la propiedad privada del país. Estas reformas fueron consideradas por espionaje estadounidense como comunistas. Además, Árbenz difundía una reforma agraria que perjudicaba los intereses de la United Fruit Company. En 1953 se llevó a cabo la “Operación Éxito” (Operation Success) plan aprobado por el gobierno de Estados Unidos y organizada por la CIA, que buscaba debilitar al gobierno de Árbenz para derrocarlo (Salguero, 2013). Se inició entonces una guerra a través propaganda, que fomentaba como agentes comunistas a aquellos gobiernos nacidos con la revolución. Mas adelante y tras una serie de ataques para desestimar la gestión de Árbenz, este fue derrocado por miembros del ejército y la CIA. Árbenz renunció al poder

el 27 de junio de 1954, un gobierno provisorio intentó salvar la revolución, pero días más tarde cayó. El 8 de julio del mismo año, Castillo Armas se convirtió en presidente de Guatemala, quien, desde su toma, busco terminar con los pensamientos comunistas para instaurar un nuevo régimen de control en el país, hasta su asesinato en 1957. Según Peláez (2005), a partir de 1960 la violencia apareció frecuentemente en Guatemala. El gobierno de Idígoras, el cual duró de 1958 a 1963, utilizaba medidas de fuerza contra la oposición política y negaba el acceso al poder a través de medios electorales. Idígoras dirigió ataques a varias bases militares, para terminar con aquellos grupos que se le oponían. Durante la contrarrevolución se violaron los derechos humanos frecuentemente. En cuanto a las artes, lo conseguido durante la revolución fue desplazado, se elimina el apoyo al arte por parte del Estado y surge una primera represión, la cual se intensificó durante El Conflicto Armado Interno. Durante la contrarrevolución, se presentaban obras de Manuel José Arce, Manuel Galich, Augusto Medina, Ligia Bernal, entre otros, que cuestionaban la realidad nacional. Sin embargo, estas obras no generaban un impacto en la vida cultural guatemalteca (Carrillo, 1992, pág., 96). Se creo la Escuela Nacional de Teatro, Cine y Televisión, que actualmente es conocida como Escuela Nacional de Arte Dramático Carlos Figueroa Juárez y el departamento de Teatro de Bellas Artes a cargo de Norma Padilla. Además, surge el primer Festival Nacional de Teatro Guatemalteco. A pesar de ello, la asistencia del público a los espectáculos teatrales era muy baja. Un grupo de teatro podía mantener una obra en escena por unas cuantas semanas y con muchas precariedades. Por su parte Herbert Meneses empieza a tener sus primero acercamientos al teatro, primero con el programa del teatro Ambulante de Bellas Artes y luego con presentaciones de teatro en vivo por televisión. Meneses integró durante estos años, los elencos que dieron inicio a la creacion de la modalidad de Poesía Coreográfica y empieza a formar parte del elenco del GADEM, en donde investiga diferentes técnicas de actuación.

4.6.8 Línea de tiempo 2: Historia del Teatro Guatemalteco en la ciudad capital, desde la perspectiva de Herbert Meneses, su vida y trayectoria de 1954 a 1963.

<p>Creación del grupo GADEM por parte de: Luz Méndez de la Vega, Salvador Toriello, Jesús Ordóñez, Enrique Estrada, Gonzalo Palarea, Ligia Bernal y Luis Herrera.</p>	<p>1955</p> <p>Herbert Meneses tiene su primer acercamiento al teatro a través del programa de teatro ambulante de Bellas Artes en la Antigua Guatemala.</p> <p>Meneses hace referencia a que en esta fecha a Guatemala empiezan a venir actores y directores extranjeros, como Carlos Catania, Domingo Tessier, entre otros, quienes forman grupos independientes.</p>
<p>1957</p> <p>Se crea la Escuela Nacional de Teatro, Cine y Televisión, dirigida por el chileno Domingo Tessier.</p> <p>El TAU se presenta en TV con teatro para títeres. Marca un éxito sin precedentes en la historia del teatro. El Tau inicia su transmisión por televisión.</p>	<p>Según Meneses, se funda la Escuela Nacional de Teatro bajo la dirección de Domingo Tessier.</p>
<p>1958</p> <p>El TAU realiza gira por Europa con la presentación de pasajes <i>del Popol Vuh</i>. y <i>Rabinal Achí</i>. Con música original</p>	

de Jorge Sarmientos bajo la dirección de
Carlos Mencos.

1959

Augusto Medina crea el grupo de
teatro del Instituto Guatemalteco
Americanos, IGA.

Se estrena *El diario de Ana Frank*
y *La calle del sexo Verde* de Hugo
Carrillo

1960

Inicia el Conflicto Armado Interno.

1962

Se crea el Departamento de Teatro
de Bellas Artes a cargo de Norma
Padilla.

Se crea la Compañía Nacional de
Teatro bajo la dirección de Hugo Carrillo.

René Molina creó y dirigió el
primer teatro para niños.

Se crea el primer Festival de
Teatro Guatemalteco.

Herbert Menses integró los elencos que
dieron inicio a la creación de la
modalidad de *Poesía Coreográfica*, bajo
la dirección del actor, coreógrafo y
bailarín Roberto Castañeda.

Se funda la compañía de teatro de la UP y la Academia de Arte Dramático “Rubén Morales Monroy”

Se crea el Festival de Teatro Guatemalteco, organizado por Rubén Morales Monroy, René Molina, Ernesto Mérida, Marco Antonio Flores, María Teresa Martínez, Luis Valladares, Gloria Aragón y Hugo Carrillo. Festival creado en homenaje a la independencia y la Revolución de 1944.

Rubén Morales Monroy es interrogado por Ydigoras Fuentes por el contenido político de las obras que presentaba.

1963

Herbert Meneses forma parte GADEM, fundado por el actor y dramaturgo Luis Herrera.

Herbert Meneses junto al GADEM, bajo la dirección de los argentinos Carlos Catania y Carlos Ferreira investiga las técnicas de Meyerhold, Vakhtangov, Brecht y Stanislavski.

Fuente: Carrillo, 1992; Meneses H. R., 2019; Martínez, 2020; Orantes, 2019; Vásquez, 2016; Carrillo Padilla, La recuperación de la memoria, un aporte para la historia del

Teatro en Guatemala, 1954-1996., 2013; Festival Nacional de Teatro, 2008; Aldana Ramírez, 2008; Oyamburu & Carrasco, 2019; Carrillo Padilla, 2009; Casa de las Américas, 2013; Molina, 2005.

Conflicto Armado Interno 1963-1985. No es posible encontrar una sola causa que explique el desencadenamiento del conflicto armado del país. Este periodo estuvo caracterizado por un enfrentamiento tanto político como económico y social, una lucha de grupos con objetivos opuestos. Por un lado, un movimiento social que buscaba la ampliación de espacios, reivindicación sectorial, entre otras reformas, y, por otro lado, un movimiento de fuerzas sociopolíticas armadas, fuerzas conservadoras políticas, judiciales, mediáticas y económicas (Taracena Arriola, 2013). El Conflicto Armado Interno forma parte de una de las olas de terror más grande por las que el país ha pasado. Durante los años 60 las políticas de castigo y el asesinato masivo dejaron un precedente en diferentes partes del país, esto durante el primer ciclo del conflicto. Durante su segundo ciclo, ya en los años setenta las organizaciones insurgentes se asentaron con mayor peso en el país, sobre todo en la parte occidental y noroccidental. El movimiento guerrillero se asentó con mayor fuerza en estas zonas habitadas por población indígena. Para finales de esta década el país atravesaba un fuerte incremento de violencia y conflicto social y político, que se hacía más grande tanto en áreas urbanas como en rurales. Según, Taracena (2013) El país se deterioraba cada vez más, mientras recibía la condena internacional por la represión que los altos mandos del Ejército desplegaban sobre aquellos que se le oponían. En 1982 el ejército se mantuvo al mando del país, dejando en la presidencia a otro general del Ejército y se mantuvo así por dos gobiernos más. Tras los gobiernos militares de 1982 a 1984, el sistema estaba al borde del colapso, pero la institucionalidad que se creó durante este periodo, sirvió para ampliar la participación política partidaria. Los trámites para inscribir a un partido político se hicieron más accesibles, lo que permitió que se fundaran más organizaciones políticas, pero esto no significó que existieran más opciones con ideologías diferentes a las que ya se venían ejerciendo con anterioridad en el gobierno. Asimismo, las condiciones en las que se encontraba el país por las influencias de las fuerzas políticas aun presentes, no permitieron la participación de sectores

reformistas y revolucionarios. Aunque había un crecimiento en cuanto a instituciones electorales, todo este cambio se vivió en medio de la represión y la violación de derechos humanos. En contraposición surgía en esta época el movimiento Hippie en Estados Unidos, con los sueños de “paz y amor”, que paulatinamente llegó a Guatemala, este fue un movimiento pacifista y preocupado del medio ambiente. El movimiento hippie conquistó la juventud guatemalteca (López, 2017). Mientras el país estaba inmerso en una guerra civil, los grupos de derecha eran asesorados por Estados Unidos. Lentamente surgían grupos que luchaban en contra de las imposiciones militares, como el Ejército Guerrillero de los Pobres (EGP). La preocupación de las organizaciones internacionales de derechos humanos se hizo presente y puso fin al turismo en el país. Los asesinatos y el terror fueron dirigidos contra los líderes del movimiento obrero y la USAC. Después de que Lucas García fue obligado a renunciar al poder político, Efraín Ríos Montt asumió la presidencia en 1982, fue entonces que la ola de terror en el país tuvo el mayor apogeo de los años ochenta (Figueroa Ibarra, 2013). En cuanto al teatro, en 1975 se realiza por primera vez una muestra teatral que trabaja con los departamentos de Guatemala. Dicha gestión se le adjudica a Norma Padilla, que en ese momento fungía como jefa del Departamento de Teatro de la Dirección de Bellas Artes. Carillo (1992) refiere que las muestras tuvieron gran desarrollo, y no fue hasta la década de los ochentas, cuando empezaron a ser programadas sin ningún contenido social ni político. Además, se empezó una imposición de autocensura, se presentaban trabajos escénicos con contenidos que evitaran la sospecha de las autoridades. Lentamente, el gremio teatral se fue disolviendo. Varios artistas partieron al exilio y muchas obras no volvieron a presentarse debido a su contenido político. En contraposición a los que sucedía en el país, Herbert Meneses plantea que, en ese momento, él no buscaba involucrarse en los movimientos políticos. Pues sus ideologías lo llevaban a cuestionarse sobre el cambio de los seres humanos, un cambio de conciencia. Esta postura podría estar ligada a sus búsquedas en el budismo y al movimiento Hippie que se daba en esta época. Meneses a pesar de la represión que se vivía, buscaba seguir formándose y encontrar la manera de realizar un teatro que le permitiera estar activo, y al mismo tiempo, participando en producciones cinematográficas. (Meneses 2019).

4.6.9 Línea de tiempo 3: Historia del Teatro guatemalteco en la ciudad capital y desde la perspectiva de Herbert Meneses, su vida y trayectoria de 1963 -1985.

1964

Seki Sano, discípulo directo de Stanislavski visita Guatemala e imparte taller sobre la Escuela de la Vivencia.

Herbert Meneses participa en el taller que imparte Seki Sano en Guatemala sobre la Escuela de la Vivencia.

1966

Carlos Catania toma la dirección del grupo GADEM

1967

Meneses participa en la película mexicano- guatemalteca: *Solo de noche vienes*, dirigida por Sergio Véjar.

1968

La Dirección General de Cultura y Bellas Artes bajo la administración de Mario Alvarado Rubio decidió cortar los contratos anuales de la compañía nacional de teatro y deja de tener un elenco estable.

El departamento de Teatro de la Dirección de Bellas Artes tuvo a su cargo el teatro GADEM.

1969

Herbert Meneses participó en las películas mexicano-guatemaltecas *El ogro* y *Trampa para una niña*, dirigidas por el director mexicano Ismael Rodríguez.

1970

Se propone la metodología de teatro Continuo y el teatro No, de Manuel Corleto

Se forma el colectivo Axial 9-70

1971

Se crean los grupos de teatro:
Los comediantes
Grupo Diez
Grupo del IGSS

1972

Se publica el libro: *Raíces del Teatro Guatemalteco*, escrito por René García Mejía.

Se crea el grupo, Teatro-Taller Municipal

1973

El grupo Axial 9-70 se convierte en Teatro Centro; fundado por Norma Padilla, Luis Tuchán, Roberto Peña, Iris Álvarez, Alfredo Porras y Carlos Figueroa.

Herbert Meneses presenta por primera vez el monólogo *Diario de un Loco*, monólogo que representó por más de veinte años.

1974

Se presenta en el XII Festival de Teatro Guatemalteco, la versión de Hugo Carillo de la novela de Miguel Ángel Asturias *El señor presidente*. Es considerado para muchas personas un parte aguas en el movimiento teatral.

Meneses menciona que se crean las Muestras Departamentales de Teatro.

Se funda el grupo de teatro UPcito,
por René Molina

La Dirección General de Cultura y
Bellas Artes editó el primer volumen
de Manuel Corleto con piezas de
teatro; *El canto de Gregorio*, 1969
Algo más de 30 años después, 1970
El animal vertical, 1971
Los dogos, 1972

1975

Se realizan las Primeras Muestras
Departamentales de Teatro.

Herbert Meneses se hace acreedor al
premio ONDAS en radioteatro a través
de TGW.

La obra *El señor presidente* de Miguel
Ángel Asturias, dirigida por Rubén
Morales Monroy sobrepasa las 250
funciones, Algo que no había ocurrido
con anterioridad en el teatro
guatemalteco.

1977

Surge la agrupación Teatro Vivo,
eminentemente político y popular.

Surge el encuentro de directores
departamentales, a raíz de las muestras
departamentales de teatro.

1978

Se inaugura el Centro Cultural de
Guatemala. Actualmente Centro Cultural
“Miguel Ángel Asturias” diseñado por el
arquitecto Efraín Recinos.

El festival de Teatro Guatemalteco
cambia de nombre a: Festival

Guatemalteco de Teatro, el cual incluye obra de repertorio universal.

Se disuelve el grupo de teatro “Federico García Lorca”, formado en el centro republicano español y salen al exilio los españoles republicanos que formaban el grupo.

El Grupo escénico Sara Esteban (GESE) y el Sindicato Central de Artistas Teatrales y similares, desaparecen tras el derrocamiento del Gobierno de la Revolución.

Se inaugura el Teatro Nacional con el nombre de “Miguel Ángel Asturias”. Edificio construido en el antiguo Fuerte de San José

1979

Se funda el grupo Teatro Latino, por parte de: Hugo Lam, David Vivar y Raúl López. El grupo deja de presentarse en 1986.

Se funda el grupo Jasaju, por Edwin Navas, Mynor Sagastume y Betsy Arroyave. El grupo se disuelve en 1986.

Se funda la compañía de teatro para niños “Guiñol”, por Antonio Almorza y Mildred Chávez.

1980

El grupo Teatro Vivo se exilia y continúa su labor como grupo en Francia.

El grupo La Galera se vio obligado a cerrar por la persecución que sufrieron algunos de sus integrantes.

Se publica el libro: *Teatro de Arte Universitario, TAU XXXII Aniversario*.

1981

El TAU es irrumpido por fuerzas armadas, dejando varios muertos y heridos. Entre los heridos la actriz Zoila Portillo sobrevive a 18 impactos de bala.

Y se cierra el TAU por órdenes de las autoridades de la USAC

1982

Se funda Arte Estudio Kodaly por parte de Alma Monsanto. Funciona también como Academia de Teatro.

Se funda el grupo Fantasía Gitepni, por parte de: Edgar Quiñonez, Raúl Loarca, Cristian Montenegro, Ángelo Medina y Ricardo Martínez.

Se funda el grupo teatral Pierrots, por parte de: Rodolfo Orozco, Marco Esquivel, Joel Mendoza y Rudi Mejía.

1984

La actriz y directora Norma Padilla es asesinada.

El grupo de Teatro XX, de la Facultad de Humanidades de la USAC, se disuelve y Roberto Díaz Gomar sale rumbo al exilio.

Se funda el grupo CICLORAMA, por Rafael Pineda y Magnolia de Pineda.

Meneses obtuvo el título de Maestro en Arte, Especializado en Teatro por El Instituto de Bellas Artes y el Ministerio de Educación de Guatemala.

1985

Se bautiza la sala de teatro de la UP como Sala Manuel Galich
Vuelven a escena las obras de Manuel Galich, Manuel José Arce, Víctor Hugo Cruz y Hugo Carrillo. Obras que se evalúan previamente por autocensura antes de ser presentadas.

La Escuela Nacional de Teatro, Cine y Televisión, cambia de nombre a Escuela Nacional de Arte Dramático.

Se crea en Ministerio de Cultura, durante el gobierno de Vinicio Cerezo Arévalo.

Se hace el primer encuentro de Dramaturgos Departamentales

Fuente: Carrillo, 1992; Meneses H. R., 2019; Martínez, 2020; Orantes, 2019; Vásquez, 2016; Carrillo Padilla, La recuperación de la memoria, un aporte para la historia del Teatro en Guatemala, 1954-1996., 2013; Festival Nacional de Teatro, 2008; Aldana Ramírez, 2008; Oyamburu & Carrasco, 2019; Carrillo Padilla, 2009; Casa de las Américas, 2013; Molina, 2005; Corleto, 1979.

Apertura Democrática 1985-1996. En 1985 se llevaron a cabo las elecciones generales, durante estas elecciones se pudo observar un aspecto diferente, al postularse partidos con ideologías diferentes, como el Partido Socialista Democrático, considerado el primer partido de izquierda en participar en una elección desde 1950. Estas elecciones fueron un antecedente que mostró la necesidad de legitimidad y la falta de representación que sentía el electorado por los partidos de extrema derecha que ya estaban ubicados. En este periodo de transición a la democracia, Vinicio Cerezo asumió la presidencia. Debido

a la permanencia del Conflicto Armado, su gestión se vio limitada, por lo que su gobierno estuvo influenciado por la institución militar. De acuerdo a Edmundo Urrutia, (2012): “se produjo la paradoja de un gobierno civil democrático coexistiendo con estructuras clandestinas contrainsurgentes” (pág. 326). Las operaciones militares continuaron, la represión hacia el pueblo continuó, pues el gobierno no ejercía de manera independiente, al estar ligado a las influencias militares. Por otro lado, se realizaron negociaciones para iniciar un proceso de paz. En 1987 se hizo la propuesta de un pacto entre partidos políticos, con la finalidad de que estos se comprometieran a defender la democracia. Urrutia plantea que, este pacto buscaba dirigir la transición a la democracia al entendimiento entre organizaciones políticas, en contra posición a las conspiraciones que se organizaban por parte del ejército. El país se encontraba en medio de enfrentamientos por las reformas tributarias. Ya habían ocurrido varios intentos de golpe de estado y varias acusaciones de corrupción en la administración del gobierno, por lo que no era extraña la situación económica crítica que se presentaba, además, todos estos sucesos deterioraron la imagen del partido de Cerezo y por ende de su gestión. Para 1990, tras ser rechazada la candidatura de Efraín Ríos Montt por el organismo electoral y de justicia, las elecciones se vieron afectadas por el voto evangélico de rasgos conservadores, el cual, al ser mayoría, llevó a la presidencia a Jorge Serrano Elías, el primer presidente evangélico de Guatemala (Urrutia, Segunda parte. Partidos Políticos de 1985 a las elecciones de 1999 después de la firma de los Acuerdos de Paz. En: Guatemala: Historia reciente (1954-1996), 2012). Durante este gobierno existió oposición de parte de distintos sectores, pues el gobierno privatizó varios sistemas por cumplir compromisos con organismos internacionales. Tras la oposición y lucha dentro del gobierno, el congreso y sectores privados por las acciones de Serrano, la corrupción en el país llegó a su apogeo. El presidente disolvió al Congreso, intervino la Corte Suprema de Justicia y anuló 46 artículos de la Constitución de la República. Inició un autogolpe “El Serranazo”, luego de presiones nacionales e internacionales, Serrano salió al exilio. El Congreso, 4 días después, nombró como presidente a Ramiro de León Carpio, quien antes fungía como Procurador de los Derechos Humanos. En 1994 se promovieron reformas a la Constitución. Estas reformas aumentaron la corrupción dentro del congreso, y significaron un retroceso para el país.

Tras el clima político que dejaron las nuevas reformas, se llevaron a cabo en 1995 elecciones presidenciales, dejando en el poder a Álvaro Arzú candidato del Partido de Avanzada Nacional (PAN). Durante este gobierno se firmaron los Acuerdos de Paz en diciembre de 1996. Este partido fue un partido de empresarios y familias criollas, buscaban modernizar el Estado con las tendencias de las instituciones internacionales, con un modelo neoliberal (Urrutia, 2012). En cuanto al teatro, durante el gobierno de Cerezo se crea el Ministerio de Cultura y Deportes, desapareciendo la Dirección General de Cultura y Bellas Artes. Por otro lado, las muestras departamentales de teatro fueron desapareciendo, el gobierno no se preocupaba por una política de cultura. Según Carrillo (1992) esta época, corresponde a un panorama con violencia política, que representó menos presencia de autores y producciones con propuestas escénicas sin fondo, sin contenido y sin ninguna trascendencia reflexiva propuesta al público. Sin embargo, se mantuvieron abiertas las salas de teatro con llenos completos y se abrió campo para escenógrafos, luminotécnicos, diseñadores de vestuario y maquillaje. A pesar de la autocensura que se mantenía entre los teatristas, se realizaron festivales de teatro, talleres de dramaturgia, festivales de arte y cultura, festivales de barrios, las muestras departamentales de teatro, temporadas de teatro para niños, temporadas de teatro para estudiantes de nivel medio y teatro en diferentes facultades de la USAC. Aunque la realidad de esta época es confusa y pareciera que el movimiento teatral no desapareció, es importante resaltar, que el teatro sufre una importante caída, en cuanto a su contenido. Por su parte, Herbert Meneses cumple 40 años de trayectoria artística y dirige obras que estaban dentro del panorama que se presentaba en ese momento, como *Un Tranvía Llamado Deseo* y la comedia satírica escrita por él *Danza con Bolos*. Uno de los rasgos fundamentales que marcan su trayectoria durante esta época, es su participación en la película *El Silencio de Neto*, premiada en diferentes festivales a nivel internacional. Para Herbert en esa época, Rubén Morales Monroy, Carlos Catania, Carlos Ferreyra, Domingo Tessier, Rene Figueroa y Víctor Hugo Cruz, se convierten en personalidades prominentes en su recuerdo.

4.6.10 Línea de tiempo 4: Historia del Teatro guatemalteco en la ciudad capital y desde la perspectiva de Herbert Meneses, su vida y trayectoria de 1985 - 1996.

<p>1987</p> <p>Se cambia el nombre del Teatro Nacional a Centro Cultural Miguel Ángel Asturias, en honor al ganador del Premio Nobel de Literatura en 1967.</p> <p>Se consolida el Grupo Teatral Centauro.</p> <p>Se funda el grupo Diez Jr. Fundado por Ricardo Martínez.</p>	
<p>1988</p> <p>Se organizó la Asociación Guatemalteca de Trabajadores del Teatro (AGTTEA).</p>	<p>Meneses participó en producciones radiales educativas para la Dirección de educación básica rural.</p>
<p>1990</p> <p>Se quema el Teatro Abril. Se le agrega al nombre de la Escuela Nacional de Arte Dramático el nombre del maestro Carlos Figueroa Juárez.</p>	<p>Meneses participó en la teleserie <i>Al filo de la ciudad</i>, producción que ganó el premio internacional “Rosa Cisneros”, para Guatemala.</p> <p>Herbert Meneses cumplió 40 años de Trayectoria Artística.</p>
	<p>1993</p> <p>Meneses dirigió la obra <i>Un tranvía llamado deseo</i> de Tennessee Williams.</p>
<p>1994</p> <p>Surge la Asociación Nacional de Actores y Técnicos de Guatemala (ANAYT)</p>	<p>Meneses escribió y dirigió la comedia satírica <i>Danza con bolos</i>.</p> <p>Meneses participa como protagonista de la película guatemalteca <i>El silencio de Neto</i>, película premiada en diferentes</p>

festivales: New York, New England (mejor Opera Prima), Biatriz, Francia (Premio especial del jurado) y en Huelva, España (premio Quijote).

Meneses considera que Rubén Morales Monroy, Carlos Catania, Carlos Ferreyra, Domingo Tessier, René Figueroa y Víctor Hugo Cruz, se convierten en las personalidades más prominentes para esta época, en su recuerdo.

1996

Herbert Meneses dirige y actúa la obra *Tu Rol*, presentada como teatro didáctico espiritual.

También dirige *La Cruz de Tiza* y *Cuánto Cuesta el Hierro*, obras de Bertolt Brecht con el grupo de estudiantes de humanidades de la Universidad de San Carlos de Guatemala.

Se funda el Puente
Centroamericano de Teatro.

Fuente: Carrillo, 1992; Meneses H. R., 2019; Martínez, 2020; Orantes, 2019; Vásquez, 2016; Carrillo Padilla, 2013; Festival Nacional de Teatro, 2008; Aldana Ramírez, 2008; Oyamburu & Carrasco, 2019; Carrillo Padilla, 2009; Casa de las Américas, 2013; Molina, 2005.

Agenda de Paz 1996-2012. Esta etapa supone el final del período de la guerra, aunque en 1996 se firmaron los Acuerdos de Paz, esto se hizo sobre un país que había quedado devastado tras las olas de violencia y terror que se habían instaurado en el país. Los acuerdos de paz consistieron en acuerdos suscritos por la Unidad Revolucionaria Nacional Guatemalteca (URNG) y el Gobierno de la República, con el propósito de poner fin a los 36 años de guerra en el país por medio de soluciones pacíficas. Estos acuerdos,

buscaban la construcción de una cultura de paz y se adquiría un compromiso por investigar las violaciones de derechos humanos; el reconocimiento de los derechos de los pueblos indígenas, entre otros temas. Sin embargo, según lo plantea Urrutia (2012), durante este gobierno se privatizaron la empresa telefónica y la empresa de electricidad, creando una contradicción entre la agenda del partido y el contenido de los Acuerdos de Paz.

En 1999 se llevaron a cabo elecciones en nuevo escenario, que permitió la participación de todas las fuerzas políticas existentes. (Urrutia , 2012, pág. 341). El ganador de estas elecciones fue Alfonso Portillo por el partido FRG. Siguieron al gobierno de Portillo, los gobiernos de Oscar Berger y Álvaro Colom. Con el cambio de siglo, y tras las batallas y cambios por las que el país de vio afectado, iniciaron nuevos indicadores que mantendrían al país en un Estado de decadencia. Los índices de pobreza se hicieron cada vez más altos, creció la tasa de homicidios y se creó un terreno cada vez más amplio para el narcotráfico. A partir del 2000 según Romano (2012) siguen décadas de violencia, pobreza e inseguridad. Durante el gobierno de Álvaro Colom, a pesar de que se dieron avances en la lucha contra la impunidad, también creció la explotación de recursos naturales en territorios indígenas. Con relación al teatro, es necesario hacer notar que dentro de los Acuerdos de Paz existió un vacío en cuanto a temas de cultura. A pesar de ello, se dio el surgimiento de iniciáticas y creaciones artísticas nuevas a finales de los 90 e inicios del siglo XXI. Además, se generaron espacios de encuentro, procesos independientes, la toma y recuperación de espacios públicos; los proyectos experimentales, intentos de modernización de las instituciones públicas encargadas del sector cultural, entre otras manifestaciones. (Hagamos Memoria. La evolución del sector cultural en Guatemala, 1996-2016, 2017, págs. 25-28). Para Herbert Meneses, los Acuerdos de Paz y el cambio de siglo también trajeron consigo movimientos importantes en su carrera. Con el cambio de siglo Meneses participa en más de una producción cinematográfica, continúa presentado el monólogo *El Diario de un Loco* y dirige a su hijo Siddhartha en la Obra *Novecento*. Además, recibe varios reconocimientos por sus años de trayectoria artística y su aporte al arte. Según Meneses, tras las secuelas de Conflicto

Armado Interno, el teatro cambia y se transforma en el teatro de JAJA, una forma de teatro cuyo contenido según Meneses, no representa un espacio que genere dialogo ni controversia, por lo que su forma de hacer teatro también se ve afectada y en ocasiones se transforma y cae en esta forma de representación.

4.6.11 Línea de tiempo 5: Historia del Teatro guatemalteco en la ciudad capital y desde la perspectiva de Herbert Meneses, su vida y trayectoria de 1996 - 2012.

1997	Surge el grupo Espacio Blanco	
1998	Nace Rayuela Teatro Independiente, considerado como puntero en la transformación estética hacia las vanguardias escénicas y como núcleo de gestión de proyectos.	Herbert Meneses dirige la obra <i>Espectros</i> de Henrik Ibsen. Herbert Meneses dirige la obra: <i>Aquí está tu son Chavela</i> , como parte del centenario de la Huelga de Todos los Dolores de la USAC. Meneses dirige la obra <i>La empresa perdona un momento de locura</i> .
1999	Se funda la Red Guatemalteca de Teatro.	
2000	Surge el grupo Kaji'toj Surge el grupo Caja Lúdica	

2002

ASDI apoya la creación de Proyecto Carromato para la capacitación teatral de la región centroamericana en 6 áreas: actuación, dirección, producción, dramaturgia, crítica, y periodismo cultural. El proyecto inicia en 2004.
Se crea Thriambos Producciones/Estudio de teatro

2003

El Instituto Guatemalteco de Cultura Hispánica (IGCH) se traslada a zona 4, con el nombre de Centro Cultural de España (CCE).

2004

Comienza a desmoronarse lo que fue el inicio de un movimiento teatral contemporáneo.

El CCE inaugura el proyecto de Laboratorio de creación escénica.

Se crea el grupo Andamio Teatro Raro

2006

Se realiza el primer encuentro de Proyecto Lagartija C.A.
Inicia una nueva edición de Festival, bajo el nombre: Festival Nacional de Teatro.

En sesión celebrada por el Consejo Superior Universitario de la USAC, se aprueba por unanimidad el Proyecto de Creación de la Escuela Superior de Arte (ESA), logrado por la comisión para el desarrollo de este

Meneses participa como actor en la película *Invisible Evidence*, bajo la dirección de Alejandro Castillo

Meneses participa como actor en la película *Donde acaban los caminos*. Y dirige a su hijo Siddhartha Meneses en la obra *Novecento*.

El Ministerio de Cultura y Deportes le otorga a Herbert Menses, la medalla de Honor “Hugo Carrillo” por su destacada labor como maestro, actor, productor y director.

Dirige la obra *La Ratonera*, de Agatha Christie

Meneses refiere la creación de la Escuela Superior de Arte de la USAC.

proyecto, integrada por los maestros:
Marco Augusto Quiroa (Artes Visuales),
Antonio Crespo Morales (Danza), Víctor
Hugo Cruz (Arte Dramático) y Jorge
Sarmientos (Música), tras 22 años de
gestiones administrativas.

2007

Se abre convocatoria para el Plan de
Arte Universitario de Promoción y
Graduación para artistas con
experiencia profesional (PLART).
Se da inicio a los Encuentros de
Estudiantes de Teatro, organizado por
los directores de las distintas
instituciones educativas de teatro.

La USAC, la Dirección General de
Extensión, el Centro Cultural
Universitario y el TAU realizan
homenaje a Herbert Meneses por su
trayectoria artística. En este mismo
evento se presenta el monólogo
Novecento, puesta en escena en la que
Herbert Meneses dirigió a su hijo
Siddhartha Meneses.

2008

Surge el festival de títeres “Titiritlán”
Se funda el colectivo Las Poderosas
Teatro.
Se publica el libro: *El Teatro de Arte
Universitario*, escrito por Francisco
René Aldana Ramírez.
Se crea en grupo Artistas Trabajando.

Meneses menciona la creación del Plan
de Arte Universitario de Promoción y
Graduación para artistas con experiencia
profesional (PLART).

2009

Se crea la Compañía Nacional de Teatro
por Acuerdo del Ministerio de Cultura y
Deportes. La misma solamente logra
realizar una producción de la *obra Los
Fantoques*, de Carlos Solórzano, y hasta
la fecha no se ha dado seguimiento a la
puesta en marcha de la misma.

Se gradúa la primera cohorte de PLART,
del cual Herbert es parte. Obtiene el
título de Licenciado en Arte Dramático
con especialización en Actuación.

2010

Se crea la academia de teatro Escenarte

2011

Se crea el grupo Teatro Soporte, formado por: Victoria Zuleta, Claudio Padilla, Braulio Padilla, Emy Coyoy, Oswaldo Amézquita y Daniela González.

Se funda el Laboratorio Teatral de Artes Landívar bajo la coordinación y dirección de Patricia Orantes Córdova.

2012

Se realiza el proyecto “Las industrias culturales y creativas en Guatemala” gracias a OIKOS y AECID. El Encuentro de Estudiantes de Teatro es organizado por los Estudiantes y deja de estar a cargo de las instituciones educativas de teatro.

Fuente: Meneses H. R., 2019; Martínez, 2020; Orantes, 2019; Vásquez, 2016; Carrillo Padilla, La recuperación de la memoria, un aporte para la historia del Teatro en Guatemala, 1954-1996., 2013; Festival Nacional de Teatro, 2008; Aldana Ramírez, 2008; Oyamburu & Carrasco, 2019; Carrillo Padilla, 2009; Casa de las Américas, 2013; Molina, 2005.

Actualidad 2012-2019. Para Tratar de Guatemala en su contexto histórico y político en la actualidad es necesario, como en todo hecho histórico, ver hacia atrás. Lo ocurrido en hitos históricos anteriores permite entender en donde estamos colocados como sociedad hoy en día, o quizás vislumbrar un camino distinto en donde se tomen como base todos aquellos acontecimientos y hechos pasados relevantes para Guatemala. Se hablaba de construir un estado democrático, sin embargo, el terror estatal vivido entre

1982-1992 propiciaron un estado de apatía y poco interés y se tacha a dichas revoluciones de innecesarias. Torres (2016) menciona que aún se puede observar represión a ciertos sectores del país; los sectores quizás más pobres y aparentemente más vulnerables, como el sector campesino, que ha sido y sigue siendo víctima de la criminalización por la defensa de sus territorios y de la tierra. En estos casos es en donde se hace necesaria la aparición de una voluntad innovadora para redefinir el Estado en el que se vive. Guatemala experimenta un periodo histórico que pareciera una transición de régimen, el cual presenta varios síntomas: El Estado no es lo suficientemente representativo de las nuevas fuerzas sociales, no hay partido de gobierno y casi no hay partido, ni gobierno. No existe un programa político ni es el partido del presidente el que tenga algún conocido proyecto para dirigir el país. Los resultados electorales alteraron el escenario político, en este caso se habla de FCN-Nación y Jimmy Morales, quienes ganaron por no tener color político, colocándolos en un terreno gris conservador, de una derecha que no entiende qué país está manejando (Torres , 2016). Aunque son datos que reflejan un estado de hace apenas cuatro años, es el estado que prevalece y continúa en la actualidad, bajo los mismos parámetros y condiciones sociales. Es evidente que, bajo estas visiones de desconcierto, quienes ganan más, son las fuerzas ya organizadas o en el poder, las cuales pretenden a toda costa, mantener el *status quo*. En 2016 el pueblo estaba a la espera, que se ha postergado hasta hoy de un posible cambio que se instaló quizás por la confianza que inicialmente estos partidos despertaban en la población. Sin embargo, el prestigio político tarda poco y fue así que despertó desconfianza e inseguridad casi de inmediato. Una inseguridad que da la sensación de estar siempre en peligro, o las amenazas a las autoridades, o ataques contra dirigentes u organizaciones de derechos humanos, que hace quizás volver a sentir lo que se vivía en los ochenta. Según Torres, el clima político que se vive es suelto y libre, repitiendo patrones de autoritarismo. Sin embargo, es importante hacer énfasis en movimientos logrados por la población guatemalteca con fines democráticos y con el fin de pretender ser una revolución. Estos movimientos que sucedieron entre 2015 y 2016 propician en los ciudadanos un sentir de entusiasmo, una confianza en la masa que no votó por la derecha. Se instaló un movimiento cívico y de

políticas desde la juventud. Se generan acciones desde la izquierda, se abren debates ideológicos y se gesta una esperanza en el futuro.

Es importante mencionar que los movimientos liderados por jóvenes de distintas instituciones educativas y organizaciones políticas, propician un ambiente de militancia y debate, de organización y de lucha social. Esto significa para Guatemala, una oportunidad para reunirse, reorganizar y en la medida de lo posible, unificarse. Es claro que el Estado guatemalteco es débil, pues no satisface de manera razonable sus funciones básicas de orden, cohesión, seguridad y bienestar. Y de igual manera, es débil porque no logra ejercer autoridad en lo “horizontal”. Es importante mencionar que, en Guatemala, las profundas huellas de la dictadura militares crearon condiciones para revalorizar la democracia y estimular nuevas maneras de abordar las relaciones entre Estado y democracia. Se trata de establecer un Estado fuerte, tal y como se quiso en la Revolución de octubre de 1944, tal y como lo busca la juventud de hoy. Morales (2018) hace énfasis en que hasta el 2018, cuando ya han pasado más de dos décadas desde que se firmaron los Acuerdos de Paz, el teatro sigue siendo un tema y un espacio de discusión sobre la memoria y la historia. Recalca también que poco se habla de las visiones patriarcales y androcentristas que han prevalecido y que se replican en la actualidad, generando invisibilidad del teatro de mujeres dentro de las luchas sociales.

Los contextos políticos recientes, también forman parte del teatro actual, desde sus formas y necesidades de existencia, pues son tales hechos, los que permiten tener una vivencia distinta de la realidad. Por eso, tal y como Morales expone, es importante mencionar los juicios por genocidio, por la quema de la Embajada de España el 31 de enero de 1980, por violencia y esclavitud sexual en Sepur Zarco y la quema del Hogar Seguro en donde murieron calcinadas más de cuarenta niñas. Además de la crisis institucional que ha desestabilizado a la clase política desde abril de 2015. Son casos importantes y relevantes de mencionar pues son para el país y para la sociedad, pequeños logros que suponen un cambio en la estructura hacia la democracia. Los juicios llevados a cabo son destellos de justicia para un país que aún adolece de tanta muerte. La quema

del Hogar Seguro es un claro ejemplo de descuido y poco valor al tema de la niñez y juventud para los poderes que gobiernan el país.

En esta época, se crea un nuevo teatro, como lo plantea Morales (2018), se trata del nuevo teatro del mestizaje guatemalteco. El teatro en esta época, surge desde la vertiente del pasado, de la historia y del cuestionamiento de las condiciones actuales con relación al entorno. De este contexto en el que se dan las condiciones para un teatro de mestizaje que cuestiona la historia, empieza a surgir en el país el teatro autobiográfico.

Muchas de las puestas en escena que se han caracterizado por ser autobiográficas, surgen de la experimentación. En manos de nuevos grupos y grupos ya establecidos con anterioridad, la escena guatemalteca se ha visto caracterizada por nuevas tendencias, o tendencias que se habían quedado atrás como consecuencia de los acontecimientos del pasado. Pero que poco a poco empiezan a surgir, con nuevos lenguajes escénicos, y con una esencia que caracteriza lo que podría ser el nuevo teatro guatemalteco. Para llegar a tales conclusiones, Morales hace un breve recorrido de cómo el teatro se ha visto afectado por diversos ambientes políticos que se han suscitado en Guatemala. Hace referencia a Jorge Hugo Carrillo cuando menciona que de los 70 a los 80, el teatro político fue una respuesta ante la crisis política y genocidio. Luego se instala el teatro JAJA, como una respuesta “apolítica” de las clases medias en los 90 (Morales, 2018, pág. 1). Y ya en los inicios de la década de los 2000, en el teatro se planteó un escenario más propio y más maduro políticamente hablando.

El teatro de hoy da legitimidad a la historia al reconocer sus sistemas de desigualdades perpetuados, sus condiciones de poscolonialidad, de posguerra y de la violencia que la crisis política, la corrupción, el empobrecimiento, la desigualdad y el narcotráfico han agudizado. Es un teatro que hierve desde la resistencia de cuestionar su propia historia desde sus particularidades, y no por eso desde discursos individualistas tan nocivos en condiciones de crisis, sino desde particularidades colectivas en un país diverso y plural. En palabras de Morales, al hablar del Nuevo Teatro Guatemalteco, se habla de la creación de nuevos lenguajes escénicos como su preocupación esencial. Un nuevo

teatro que coexiste con un medio teatral poco experimental, anacrónico y comercializado en su mayoría. Este nuevo teatro del que se habla, es el que apunta a procesos teórico-prácticos, experimentales, científicos y políticos, que busca un público variado, y que parte como ya se mencionó anteriormente, desde una postura personal, pero política que se convierte y traduce en una colectiva.

Morales (2018) afirma que la memoria en sus múltiples y variadas dimensiones parece ser el *leitmotiv* de la escena guatemalteca actual. Esto visto como una necesidad de conocer, estructurar, desestructurar y reconocer las piezas de la historia nacional, una historia comunitaria, familiar y personal que se conoce inconclusa, vedada y casi inaccesible.

El teatro que se empieza a hacer en Guatemala actualmente, es un teatro que pretende comprender lo histórico a través del cuerpo, de lo que se vive para resignificar las formas y el teatro *per se*:

La pasión y el desencanto persisten, pero abordados desde discursos de posguerra, no de guerra. Ya no son las trincheras el campo ideológico, son las ideas y las sensibilidades que la guerra dejó; el desencanto tampoco procede del fracaso de las revoluciones, sino de las frustraciones políticas inmediatas, personales, familiares, las contradicciones íntimas. ¿Acaso el ejercicio político más eficaz para la (auto) reflexión viene de la vivencia, la memoria y el cuerpo? Un cuerpo que se hace consciente desde lo emocional, lo racional y lo político de su contexto y de la incidencia que tiene en él, es un cuerpo político, y un cuerpo teatral, en posibilidad de representación, de abstracción y síntesis del movimiento. (Morales, 2018, pág. 4)

Ante la pregunta planteada por Morales, es importante que la pregunta viaje hacia los colectivos, hacia los hacedores teatrales, pues son aquellos que intervienen en el medio teatral quienes deben cuestionarse y reflexionar sobre las formas, sobre las ideas y todas aquellas, que tal y como lo señala Morales, frustraciones que permitan conectar la historia

con la realidad y generar a partir de allí, estos nuevos lenguajes, estas nuevas propuestas para que en Guatemala, verdaderamente se geste un Nuevo Teatro que ponga en foco a Guatemala en relación con el quehacer teatral.

En este periodo, Herbert Meneses celebra más de 60 años de trayectoria artística. Aunque se mantiene alejado de la escena teatral, forma parte del Laboratorio Teatral de Artes Landívar en 2016, y la última obra en la que se presentó fue: *Fragmentos de nuestro diario vivir*, como parte del proyecto Escénica Poética. Meneses plantea que lo que ve ahora en el teatro no genera en él una expectativa que lo motive a ir al teatro. Menciona a Patricia Orantes y Mercedes Fuentes como figuras que han logrado un cambio en la escena guatemalteca. Otras de las razones por las que Meneses se ha mantenido alejado de la escena teatral guatemalteca son los quebrantos de salud, que ha tenido que afrontar en los últimos años.

4.6.12 *Línea de tiempo 6: Historia del Teatro guatemalteco en la ciudad capital y desde la perspectiva de Herbert Meneses, su vida y trayectoria de 2012 -2019.*

2013

El CCE se traslada al antiguo edificio del Teatro Lux en zona 1 y se posiciona como un espacio clave para el teatro emergente y alternativo, así como para la formación teatral del medio.

Se publica el libro, *Guatemala Historia Reciente (1954-1996) Tomo V, Cultura y Arte en un país de conflicto, y dentro del libro el Capítulo XXIX, La recuperación de la memoria, un aporte para la historia del teatro en Guatemala 1954-1996*, escrito por Jorge Hugo Carrillo Padilla.

Se publica la *Revista Conjunto 169 dedicada a Guatemala. Homenaje a*

*Manuel Galich: Raíces y realidades de la
escena guatemalteca.*

Se publica el libro, *El futuro empezó
ayer. Apuesta por la nueva escritura en
Guatemala*. Dentro del libro: *Teatro
Plural, panorama del teatro
guatemalteco 1996-2011*, escrito por Luis
Carlos Pineda.

Se crea el proyecto Escénica Poética por
parte del CCE Guatemala y editorial
Catafixia.

2014

Se crea el grupo Actoris

2015

Se realiza el último Encuentro de
Estudiantes de Teatro.

Se gradúa la primer Licenciada en
Arte Dramático de la Escuela Superior de
Arte, María Isabel Yela.

Herbert Meneses es homenajeado por
parte del Ministerio de Cultura y
Deportes, por su trayectoria y aporte al
medio teatral nacional.

2016

Se crea la Asociación de Artistas
Teatrales de Guatemala (ARTEATRO).

Se crea el grupo Proyecto Apartamento
302

Meneses formó parte del Laboratorio
Teatral de Artes Landívar. Participa con
la obra *Legado Inútil* escrita por
Margarita Kenefic.

Se crea el grupo Resiliencia Teatro Social

2017

El Ministerio de Cultura y Deportes inicia
una labor de apoyo al artista con ayudas

en boletos aéreos, talleres artísticos, producción de obras y giras artísticas.

Se crea el grupo Colectivo Hilo Rojo.

Se crea el grupo Alquimia Escena.

Se crea el grupo Neljasta.

2018

Luis Antonio Morales Rodríguez escribe para la revista Conjunto, el artículo *Teatro biográfico o la estética de la resignificación: Tendencias en la escena actual guatemalteca*, en donde se refiere a la escena actual guatemalteca a partir de los trabajos realizados por: Evelyn Price, Victoria Zuleta, Alejandra Garavito, Marcelo Solares, Braulio Padilla, Patricia Orantes, Delia Cumes, Cecilia Porras, grupo Hormigas, Andamio Teatro Raro y El Laboratorio Teatral de Artes Landívar.

Meneses forma parte del proyecto Escénica Poética del CCE. Presenta la obra, *Fragmentos de Nuestro Diario Vivir*. Dirigida por Patricia Orantes y Braulio Padilla.

2019

Se inicia el proceso para la convocatoria del proyecto Triángulo Teatro, el cual apoyará económicamente la creación y difusión de obras europeas en la región del triángulo norte de CA.

Se crea el grupo La Colectiva Teatro.

Fuente: Meneses H.R., 2019; Martínez, 2020; Orantes 2019; Carillo Padilla, 2013; Oyamburu & Carrasco, 2019; Casa de las Américas, 2013; Morales, 2018.

A lo largo de las líneas de tiempo que se construyeron para cada hito histórico que marcó un antes y después en la vida artística, social y política de Guatemala, existen hechos que no pudieron registrarse como tal, ya que, dentro de los registros consultados,

los hechos aparecen sin fechas exactas y se imposibilita registrarlos debidamente. Sin embargo, son acontecimientos que se considera necesario e importante mencionar debido a la carga histórica que representan y significan para el medio teatral y para la sociedad guatemalteca. Entre estos hechos resalta la quema de la UP que sufrió un atentado, mediante la colocación de una bomba dentro de las instalaciones, lo que implicó la censura en cuanto al tipo de teatro que debía presentarse, o no, en el tiempo del Conflicto Armado Interno. Este atentado supuso una baja en la calidad de las obras que se llevaban a escena. En este contexto histórico es ineludible mencionar la represión y violencia que varios artistas sufrieron durante el Conflicto, tal el caso de Carlos Obregón, actor que fue detenido y golpeado por fuerzas armadas, siendo este histrión uno de muchos actores y actrices que salieron al exilio obligados por la violenta represión que acontecía en el país. Solo por mencionar algunas personalidades como: Manuel Colom Argueta, Norma Padilla, Oliverio Castañeda, Otto René Molina, y Alberto Fuentes Mohr son asesinados, Juan Molina Loza es desaparecido, y se consuman secuestros y asesinatos de muchísimos otros y otras, que constituyen para el teatro, para el arte y la sociedad en general, pérdidas irreparables e injustas, así fueron lamentables todos los hechos violentos acontecidos en este período de la historia. *Torotumbo*, una de las obras de Miguel Ángel Asturias que llevó a escena Hugo Carrillo, fue una de las obras que motivó la censura por su contenido político. Y no está de más mencionar que, el inicio del Conflicto Armado Interno, supone el inicio también de un desequilibrio social generado por el miedo y existe, según los datos obtenidos para dichas líneas, periodos en donde aparentemente no hay registro de actividad teatral, que deja abierta la posibilidad de investigaciones más profundas y minuciosas.

V. DISCUSIÓN

Gracias al trabajo investigativo llevado a cabo, con el fin de responder a la pregunta que dio origen al presente trabajo, planteada en los siguientes términos: ¿Cómo se relaciona la vida personal y trayectoria artística y docente de Herbert Meneses, con la historia del teatro en Guatemala? fue posible transitar por los caminos de la: historiografía, la teatrología y la biografía. Tres sustentos teóricos que permitieron sentar las bases de dicha investigación y desarrollar la respuesta, a partir del análisis de los datos recolectados, clasificados, y analizados, para presentar los resultados finales los cuales se exponen a continuación.

La relación entre Herbert Meneses y el teatro guatemalteco, evidencia un vínculo activo de participación en diversas áreas de abordaje y tránsito en el ámbito de la creación teatral, mostrando en todo momento respeto y compromiso hacía el quehacer y la construcción de la historia que se registra en la presente tesis. Es importante destacar que Herbert Meneses indicó que no era afín a ningún movimiento político, o a grupos con nichos ideológicos. Fue claro observar, a partir de las diversas obras en las que participó, que su postura política se identificó con la necesidad de un cambio a través del pensamiento y desde la individualidad personal. Esta postura fue la que, en la mayoría de sus obras, trató de reflejar. Incluso aludió a la manipulación de masas que se genera desde un poder superior en el país, a través de metáforas aparentemente sencillas, pero que propiciaban un confrontamiento con la realidad desde otro punto de vista; quizás más sensible en términos de indagar en las historias personales.

Guatemala, y por ende el teatro del país, fueron modificados por diversos hitos históricos que marcaron un antes y un después en todas sus prácticas y formas de verlo o entenderlo. A partir de estos hitos históricos: Revolución, Contrarrevolución, Conflicto Armado Interno, Apertura Democrática, Agenda de Paz y actualidad, que atravesaron la vida personal y trayectoria artística de Herbert Meneses, se logró identificar la relación entre Meneses y el teatro durante cada época y el teatro dentro de cada contexto histórico.

Es indudable que los hechos políticos y sociales modificaron de manera, directa o indirecta, toda la forma de vivir y también de abordar o crear el teatro del sujeto histórico.

Por otra parte, en el presente trabajo se observó cómo el teatro fue modificándose a partir de ciertas aperturas culturales, pasando por limitaciones y censuras que debilitaron el quehacer teatral. Estas modificaciones llegaron al punto de instalar en el medio y en el imaginario colectivo una forma de teatro que inició como respuesta “apolítica”, convirtiéndose en propuestas que marcan y generan una cultura homofóbica, machista, sexista, racista y discriminativa. A este tipo de teatro se le conoce hoy en día como teatro “Jaja”. Un tipo de teatro que supo y ha sabido posicionarse en el público guatemalteco como una manera poco reflexiva de hacer teatro, dejando de lado la necesidad de generar cambios de conciencia o plantear cuestionamientos sobre la realidad y la coyuntura social, política y económica del momento.

Posteriormente, también se observan avances de la actividad teatral en cuanto a publicaciones de obras de dramaturgos guatemaltecos, artículos sobre historia del teatro, además de la formación de grupos y propuestas artísticas que han existido hasta hoy en día. Actualmente, se descubre un nuevo teatro, un teatro que aborda o pretende abordar el tema político desde la corporalidad, el cuerpo como territorio social y político; además de las relaciones que puedan existir de acuerdo a la historia personal de cada involucrado. También inicia un teatro que defiende la diversidad y la inclusión, lo cual, genera apertura hacia nuevos públicos y nuevos hacedores del quehacer teatral. Sin duda, aunque lentamente, la dignificación del arte se va colocando en la historia del teatro y del país.

Por otro lado, debe señalarse que, Meneses no encuentra relación entre la participación política a partir de nichos ideológicos y movimientos masivos. Su estrecho vínculo entre el teatro y la historia se fundamenta en la idea de un teatro que pueda generar cambios de conciencia. Según palabras exactas de Meneses, se trata para él, de una evolución de los seres humanos, en que den un salto cuántico hacia una nueva mentalidad, porque asegura que, desde su posición y pensamiento personal, es a partir del cambio individual que se puede expandir la paz, la armonía y la verdad. Y si bien, el teatro no

puede modificar a grandes grupos o sectores sociales, montar propuestas teatrales que permitan confrontar al espectador con su realidad en sus diversas manifestaciones, será siempre un teatro que permita dar ese salto al que Meneses se refiere, hacia una nueva mentalidad.

Es fundamental conocer el pasado para comprender el presente de cualquier historia. En este sentido, conocer la vida y trayectoria de Herbert Meneses, permite trazar un posible camino en el cual se indague su relación con la historia del teatro guatemalteco. Según Gaos (1960) la historiografía es lo integrado por el historiador, lo histórico y lo designado por aquel a éste. Para el presente estudio fue relevante e importante, conocer los hitos históricos, pues sin el conocimiento de la historia del teatro y de la vida de Herbert Meneses, no habría sido posible identificar la relación entre ambas partes y reconocer que la vida de una persona es fundamental para contar la historia de un movimiento y viceversa. La historiografía como método, permite la reinterpretación, más que como método de memoria, también es un modo de valoración. La historia es una forma de observar a todos los entes inmersos dentro de ella. Albarrán (2010) considera que la historiografía del arte, busca convertir el arte en materia de historia. A pesar de que se cuenta con documentación de la historia del teatro, la historia que un individuo narre, se considera importante para la reconstrucción de la misma.

El arte no tendría historia si no existieran individuos que lo realizan e individuos dispuestos a crearla y contarla. En cuanto a Herbert Meneses y el teatro en Guatemala, en los diversos contextos políticos y sociales, que ha vivido durante su trayectoria, es importante observar las facetas por las que Meneses atravesó. Meneses mencionó durante la entrevista, que su carrera no estaba ligada a nichos de ideas que generaban enfrentamientos o violencia, que más bien trataba de no involucrarse, y a pesar de ese aparente no involucramiento, lo estaba. Muestra de ello es la transformación que presenta en su manera de hacer teatro y las diversas obras en las que participa bajo distintas facetas. Cuando inicia su acercamiento al teatro, lo hace en una época en la que el país vivía un contexto político aparentemente afín a la cultura, las artes tenían apoyo y la apertura cultural era amplia. Más adelante a pesar de que el contexto político del país cambió,

Herbert entra más de lleno al teatro, empieza a actuar en el GADEM y conoce a Seki Sano. Es a partir de esa época, en donde considera importante recalcar que hay un cambio, pues es en esa época en la que Meneses decide y se preocupa por su preparación en relación a la investigación y la práctica. Cuando empieza el Conflicto Armado Interno, el teatro de Meneses se transforma, y no precisamente a un teatro vacío o sin posibilidad de reflexión, sino más bien a obras que debían responder a la necesidad de ese momento. Responder a las limitaciones, a los temas que se podían o no abordar, a un miedo quizás no racional por todo lo que sucedía. Incluso, a partir de tales limitaciones planteadas, Meneses empezó a escribir. Aunque asegura que no se considera dramaturgo, sus textos sí son un reflejo de él y de la posición de no verse involucrado en violencia o enfrentamientos entre fuerzas. Herbert buscaba, y busca tanto en su vida como en su teatro, un cambio desde adentro, a través de la paz y la armonía, un cambio en el pensamiento, lo cual está fuertemente ligado para él, con el budismo, la meditación y el yoga.

Con respecto a estas tres prácticas que, quizás parezcan ajenas al teatro, es importante reflexionar acerca de la relación bastante cercana, y necesaria para el quehacer teatral, sobre todo de la meditación y el yoga. En cuanto a la meditación, permite encontrar un estado pleno del ser. En el teatro permite estar conscientes del aquí y ahora a través de la respiración, como un anclaje al presente, y desde allí, estar orgánicamente en escena. Mediante el yoga, aunque parezca una práctica únicamente enfocada en la salud física, también lo es de salud espiritual, de conexión con energías que fluyen en el cuerpo. El yoga en el teatro permite conocer y entender el cuerpo, que es la herramienta principal de cualquier actor o actriz. Esta práctica permite al actor desatar nudos y encontrar nuevas posibilidades de una relación holística del ser corporal y todo lo que significa en términos de presencia y organicidad en la escena.

Al ser el teatro, una de las motivaciones de la presente investigación, resulta necesario entenderlo como fenómeno y como un movimiento dentro de la historia. Uno de los temas fundamentales dentro de la teatrología es el estudio de las técnicas del actor (Toriz, 2009). Este tema dentro de la investigación es desarrollado dentro de la trayectoria

artística de Meneses como el estudio e implementación de la “Escuela de la Vivencia”, sistema planteado por Constantin Stanislavski. Para entender a Herbert Meneses y su relación con Stanislavski, se debe regresar en el tiempo y reconocer que, en gran medida, la motivación para indagar en la vida personal de Meneses, fueron los aportes recibidos y poco aprovechados dentro de las clases que Meneses impartió en la Licenciatura en Arte Dramático en la Escuela Superior de Arte. Poco aprovechados en el sentido del poco tiempo de clases, pocos cursos impartidos, además de otras limitaciones que impidieron continuar compartiendo conocimientos con Meneses. No se trata de asumir que, al recibir clases con Meneses, se aprenda en su totalidad el método de la vivencia que propone Stanislavski. Debido a que tal y como algunos autores describen al método, se trata de un proceso de disciplina, entrenamiento, capacitación y exploración que, si bien puede estar guiado por alguien más, a la vez, es un proceso personal. Las clases impartidas por Meneses fueron sin duda, un acercamiento al sistema Stanislavski, a conocer y entender parte del mismo. Además, es una forma de entender y acercarse a Herbert y su forma de entender el método de creación actoral, su forma de interpretar y su forma de compartir sus conocimientos. Más que una reinterpretación del sistema, para Meneses se trata de un vivir el sistema, de hacerlo propio a través de la investigación práctica y teórica y asumir esa forma de creación y construcción como el estilo de teatro que decidió asumir, defender y producir a lo largo de toda su trayectoria. La forma en la que Meneses compartía los principios del sistema Stanislavski fue transversalizada no solo por lo que el autor proponía, sino también, por lo que el maestro Meneses, había experimentado y comprendido. Sus clases se basaban en la confrontación práctica con el ser y estar en escena, con el cuestionamiento sobre lo que se está haciendo. Preguntas que aún sin una respuesta certera, permitían diversidad de explicaciones, desde ejemplos teóricos, hasta propuestas prácticas para el entendimiento de los conceptos.

Fue importante entender cómo Meneses toma el conocimiento y lo transforma para volverlo suyo. Con esto no se hace alusión a una apropiación ilegal de los términos o de la metodología. Mas bien, se trata de una transformación desde las herramientas propuestas y adquiridas a través de talleres, lecturas, reflexiones y prácticas, hasta

finalmente, hacerse de su propia técnica. Toda la información que se obtiene debe indudablemente pasar por un proceso de apropiación y transformación, dejando de ser la verdad pura de alguien más, para volverse una verdad personal.

En la tabla construida con los conceptos propuestos del sistema Stanislavski y los compartidos por Meneses, se puede observar que los conceptos de Herbert no son exactos a los de Stanislavski, pues no son una réplica exacta y teórica de estos, más bien, son una devolución. Esta devolución es el reflejo de un estudio profundo, en el que Meneses se dedicó a estudiar y entender desde su visión y perspectiva, desde su postura e idea del teatro, y desde allí poder compartirla. Quizás genere dudas el por qué un concepto no se corresponde con otro bajo los mismos términos. Esto se debe a que, según Meneses, en la práctica él fue buscando y proponiendo otros términos que fueran entendidos de una mejor manera, y al mismo tiempo, se permitió desglosar algunos de los ya propuestos para de igual forma, entender mejor cada concepto, tanto en lo teórico, como en lo práctico.

Al leer los conceptos y sus definiciones desde su fuente original, se puede entender a grandes rasgos, pero no se logra profundizar en dichos conceptos, pues la comprensión se limitará siempre al entendimiento personal. En los libros de Stanislavski, existen apartados en donde la explicación de los términos se encuentra través de la narración de alumnos sobre la experiencia a partir de los ejercicios y lo propuesto por éste.

En cuanto a Meneses y su forma de compartir sus conocimientos en clase, a manera de ejemplo se recuerda, a uno de los tantos alumnos que narra el momento en el que al ver a Stanislasvski compartiendo la metodología, su entendimiento fue totalmente distinto a lo que pudo haber comprendido solamente al leerlo. Además, esto significó para él, y para su trabajo actoral, una comprensión más clara.

Sucede de igual manera al analizar las clases de Meneses. Sin duda lo valioso de Meneses, es que asistir a sus clases hacía posible apreciar sus enseñanzas desde la escena,

comprometido con el trabajo práctico a partir de la teoría. Meneses trataba, en la medida de lo posible, que las clases en donde compartía los conceptos básicos de Stanislavski, fueran comprendidos desde la experiencia, por lo que es importante anotar que sus clases no se limitaban a la lectura únicamente, sino también: a la discusión, el cuestionamiento, la improvisación, el juego y la experiencia. De esa manera, y todos esos elementos en conjunto permitieron construir conocimiento y que cada alumna y alumno pudiera adquirir herramientas actorales para su construcción personal.

Pareciera que incluso existe una relación más cercana entre Stanislavski y Meneses, pues ambos buscaban trasladar sus conocimientos de forma poco habitual en la educación formal, más bien se enfocaron en metodologías de inmersión. Por su lado, Stanislavski deja como legado su sistema de construcción actoral, el cual es posible abordar a partir de la lectura sobre las experiencias de sus alumnos en relación a los términos y conceptos del sistema, quizás para que el lector se posicione en esos relatos y comprenda mejor. Mientras que Meneses, tal y como se explicó anteriormente, enfocaba sus lecciones en propiciar una experiencia didáctica y constructiva, incluso no solo para lo actoral, sino para la vida misma.

Leer teoría resulta siempre complicado porque nunca se sabrá con total seguridad lo que el autor quiso decir o expresar, a menos que la investigación sea profunda y completa. Sin embargo, en este caso, tener la teoría registrada para consultarla y leerla, acompañada de un maestro que, si bien no es el autor de la teoría, es alguien que la ha estudiado y puesto en práctica en su labor, hace posible un entendimiento quizás más eficaz o de manera mayormente amigable. Meneses supone ser para el teatro guatemalteco, el maestro de la técnica, por lo que, para los estudiantes que han podido recibir clases con él, han sido guiados de la mejor mano hacia una mirada sensible y humana sobre el teatro y sobre la vida.

Es aventurado afirmar que sin Meneses no se podría entender a Stanislavski, pero también es riesgoso afirmar que, sin Meneses, esta teoría y esta forma de construcción actoral quizás no se habrían desvirtuado o tergiversado mucho más. Tampoco se puede

afirmar que no existe nadie más que explique el sistema Stanislavski, pero tampoco se puede decir que hay más de uno en el medio teatral guatemalteco que haya dedicado su vida al entendimiento y análisis de dicho sistema. Tampoco se trata de que Meneses cambiara toda la forma del sistema a uno más fácil y entendible, más bien, se trata de que Meneses se ha convertido en un guía para aplicar de mejor manera posible esa técnica, que es una de las bases de la actuación en el mundo.

Por otro lado, comprender la vida de Meneses, permite entenderlo como un sujeto histórico. Según Cornejo (2006), la biografía, comprende el relato de vida como una herramienta de comprensión de fenómenos inmersos dentro de la vida de un individuo, pues permite conocer realidades de los individuos, a partir de la narración que estos mismos hacen de su vida. Lo obtenido desde una mirada diferente, permite entender que la biografía de una persona, no solo es importante por el hecho de contar parte de su historia, sino que la importancia recae en el hecho de que la persona es importante para el biógrafo y para la memoria de la historia. La biografía según López (2010) es el testimonio de la gente común, de figuras que de pronto fueron olvidadas, de los que no son héroes, pero que al ser estudiadas se descubre cuan valiosa es su vida y se encuentran en ellas caminos desconocidos, diversos pero valiosos. Herbert es importante como sujeto histórico porque es una de las muchas voces que forman parte del movimiento teatral del país, una voz diferente, pues, aunque no estuviera fuertemente ligado con la política y los cambios sociales desde la militancia y los movimientos revolucionarios, es un personaje generador de pensamientos ligados a la justicia y la democracia. Una persona que presenta un teatro que refleja la búsqueda de tranquilidad y de reflexión desde el interior de cada ser en relación con su entorno. Quizás, aunque Meneses se defina como apolítico, no lo es, y es importante ver y entender esa otra mirada de la historia. No apoyar movimientos directamente no hace al ser político o apolítico, hace más bien, cuestionar las diversas formas de hacer política y de manifestar las posturas e ideas. Meneses es esa mirada que muchas veces es juzgada por no involucrarse en movimientos sociales masivos, que incluso podría llegar a ser tacharlo de apático, o incluso no considerarlo importante para la historia, porque la historia generalmente siempre es contada desde una perspectiva

parcializada. En el presente caso tampoco se trata de un sujeto histórico que responda a la burguesía o al poder dominante del país. Constituye la visión de un artista que se inclinó y se enfocó en los cambios y revoluciones desde lo personal, desde el pensamiento y no desde la manifestaciones y confrontaciones directas, que por supuesto son igualmente valiosas y necesarias. Herbert Meneses es un ejemplo de una manera de abordar el contexto que lo rodea desde una mirada diferente, desde la búsqueda de cambios internos que son necesarios para involucrarse en los externos.

Como se indicó anteriormente, la trayectoria artística de Herbert Meneses inició a sus once años de edad al empezar en radio teatro, hasta la actualidad. Su trayectoria vital se desarrolla en varios roles, tales como: actor de teatro, cine y televisión, director de teatro y docente. Para Longa (2010) la trayectoria es la suma de eventos ocurridos en la vida de una persona, transiciones específicas de actividades y relaciones por las que un sujeto pasa a lo largo de su vida. Recorrer la trayectoria artística de Meneses, equivale a recorrer la historia del teatro guatemalteco. Para Díaz (2013) la forma más apropiada de construir el mañana, es la relación que se da entre el pasado y el futuro al dar una mirada hacia atrás. La presente investigación justamente se enfocó en observar y reflexionar sobre el pasado, transportarse de alguna forma a determinados momentos y entender desde el sujeto histórico: Meneses, sus posturas y decisiones.

Al iniciar esta investigación prevalecían los miedos, los vacíos en cuanto a metodología y formas de recopilar, estructurar y analizar la información. Se esperaba desarrollar la trayectoria de Herbert Meneses con más profundidad. Lo anterior implica que, no se dimensionó justamente el poco registro histórico a nivel general del teatro en Guatemala y a nivel personal de la vida del maestro Meneses. Esta situación conllevó a aplicar, en gran parte a de la investigación, la técnica de la entrevista que, si bien es un medio valioso para recabar información de un testigo directo, presentad la debilidad de verse afectada por la memoria, (olvido, o no, de algunos datos relevantes) y por la subjetividad del entrevistado. Sin embargo, la información que se obtuvo para entender a Meneses como sujeto histórico también permitió redireccionar la investigación; fijar como registro histórico algunos apuntes sobre el teatro en la ciudad capital de Guatemala

y entender lo importante y necesario de contextualizar a Meneses en el contexto del teatro, y al teatro, dentro de la coyuntura de cada momento histórico del país.

En este punto, es necesario mencionar que, al iniciar con la búsqueda de documentos sobre la historia del teatro en Guatemala, se evidenciaron vacíos, tanto en los documentos recabados, como en la memoria de Meneses. Durante el transcurso de la investigación se hizo necesario indagar más o recopilar más información sobre Meneses, pero fue imposible concretar nuevas reuniones, debido a que el estado de salud del maestro no lo permitió. Ante esto, es importante mencionar que, al preguntarle a Meneses sobre documentos o registro de su actividad, indicó que no existía. Sin embargo, se tuvo conocimiento de un material preparado por él sobre su metodología actoral basada en el sistema Stanislavski, pero no fue posible acceder a la misma por encontrarse de forma física y manuscrita únicamente. Es importante dejar constancia de lo valioso de dicho material, por lo que a futuro es necesario insistir en la obtención del mismo para digitalizarlo y registrarlo como legado al teatro guatemalteco.

Todos los datos obtenidos gracias al maestro Meneses, permitieron conocer una parte de su historia personal y artística, que hasta la fecha se ignoraba, en vista de que, en la mayor parte de los casos lo personal no forma parte de la historia general. Se trató, entonces, de comprender y comprenderse en el hoy, en este momento de la historia. Propiciar un conocimiento más preciso del quehacer teatral, de las motivaciones, de las luchas y del recorrido hacia el futuro, porque en algún momento serán los jóvenes de hoy, quienes cuenten la historia personal dentro de algún movimiento que corresponda a la historia del país.

Con el fin de organizar eficientemente el contenido de la investigación, se desglosó la información en tres capítulos para un mejor entendimiento de la relación entre la trayectoria vital de Meneses y la historia del teatro guatemalteco:

- Capítulo uno: Herbert Meneses y su trayectoria artística.
- Capítulo dos: Herbert Meneses y el sistema Stanislavski.

- Capítulo tres: Herbert Meneses y el teatro guatemalteco.

Nájera (2003) en su libro, *El pacto autobiográfico en la obra de Rafael Arévalo Martínez*, plantea que, a partir de la vida personal de un individuo, es necesario entender la forma de ver el mundo de esta persona, la forma de construir el mundo. En este caso, se trató de entender cómo Meneses veía al teatro y cómo lo ve actualmente, cómo fue su desarrollo y hasta dónde llegó a construirse. Hasta dónde llegó a compartir y a generar, o bien, cómo lo recuerda él, según las enseñanzas compartidas por Seki Sano, hasta dónde llegó a dejar semillas que germinarán en el futuro o que están a punto de germinar en este preciso momento. En el camino se fue aclarando la información y se llegó a entender que Meneses veía el teatro desde otra perspectiva, que no suele ser la que se manifiesta comúnmente, lo cual permitió registrar esa otra parte de la historia del teatro.

También, aunque desde lo personal se tuvo acceso a las clases impartidas por Meneses en años anteriores, fue redescubrir y entender el estudio de la técnica Stanislavski que Meneses realizó durante su trayectoria, y cómo asume la tarea de recuperar términos de la técnica de la vivencia que en el país se habían tergiversado, y cómo éste propone otras formas de denominación para su mejor entendimiento. Fue encontrar la relación entre el teatro, la meditación y el yoga, que marcan la vida de Meneses y son de gran influencia en su quehacer.

Gran parte de lo que Meneses hizo o dejó de hacer, estaba indudablemente ligado a su forma de pensar, de percibir la vida, porque es a partir de allí que adoptó sus decisiones, anhelos y sueños por cumplir o aquello de lo cual no quería ser parte. Castillo Cabrera (2009) en su investigación sobre Otto René Castillo buscaba proyectar la vida de Castillo como poeta y revolucionario a través de su historia socio-política, sus luchas e ideales, reconocimientos y características que marcaron su obra y trayectoria dentro de la historia de Guatemala. En sentido semejante, en la presente tesis se hace referencia a Meneses, su pensamiento, su formación, su labor y su docencia, y cómo su relación intrínseca con el teatro, lo llevó a formar parte importante de la historia teatral del país. A través de indagar en la vida personal de Meneses, es clara la necesidad de reconstruir

la historia del teatro en el país a partir de los sujetos activos en el medio. Para lo cual habría que entrevistar a todos los inmersos dentro de él, y se obtendría de esta manera, muchas historias que contar y registrar.

Al mencionar momentos relevantes del teatro en Guatemala, se hace referencia a un movimiento, artístico, social o político, tal y como lo define Ibarra y Grau (2000) a una forma de acción colectiva. Y es que el teatro no sería si no hubieran existido personas, grupos, o instituciones que le apostaran al teatro como una herramienta sanadora, de transformación, política, o incluso de evangelización o sensibilización. Indica Pavis (1983) que el teatro es un punto de vista sobre un acontecimiento: una mirada, un ángulo de visión y de rayos ópticos que lo constituyen. El teatro es eminentemente colectivo, por eso, aunque en este caso sea Meneses el sujeto histórico, con la historia desde su perspectiva, su trayectoria no existiría sin aquellos y aquellas con quienes se formó, con quienes creó, con quienes trabajó y con quienes compartió.

La construcción de las líneas de tiempo elaboradas en este trabajo, muestran una comparación en donde se observan momentos relevantes para la historia del teatro en Guatemala. Por un lado, se trata de la información obtenida a través de fuentes ya existentes como: libros, revistas, videos, tesis, así como, entrevistas realizadas a otras personalidades. Por otro lado, se muestran los momentos relevantes en la historia del teatro en Guatemala, a través de lo que Meneses expresó y comprobó con documentos personales, relatos de vida, fotografías y currículos. Fue importante construir las líneas de tiempo que registraron momentos históricos según documentos existentes. A través de este registro se evidenció que gran parte de la historia que se registra, también es parte de la historia personal de un sujeto que ha vivido los acontecimientos, directa o indirectamente. Por lo que se considera factible tomar como base la historia personal de un individuo para reconstruir la historia de un movimiento. En *Hippies de Barranco, Legado de Roberto Salomón al Teatro Salvadoreño*, Córdova (2016) plantea nunca despreciar ninguna forma de hacer teatro, comedia, tragedia, sátira, drama histórico o costumbrismo, porque toda forma de teatro tiene derecho a la existencia. Concluye en que la historia personal y las experiencias de vida de cada individuo son la historia misma de

un teatro visto desde esa mirada personal, en donde se aprende a valorar, reconocer y entender toda una realidad. Entender la ruptura misma es parte de la tradición, pues nuestro movimiento se nutre de lo que nos precede.

Hablar de Meneses es hablar del teatro y hablar de teatro es hablar de Meneses, pues existe entre ambos una relación estrecha e inseparable. Una vinculación con aciertos y desaciertos, con luchas y con distanciamientos, pero al final con un compromiso indudable. Existirá parte de la historia de Meneses que quizás no se corresponde de igual manera a la historia del movimiento, ya sea por decisiones personales u otras circunstancias; sin embargo, ni lo sucedido, que no fue mencionado por Meneses deja de ser importante, ni lo que él menciona que quizás la historia no registra como importante, deja de serlo.

Para esta investigación es importante apuntar que, aunque Meneses presente una trayectoria que abarca gran parte de la historia del teatro en Guatemala, únicamente se hace referencia al teatro de la capital. Un teatro mestizo ligado a los conocimientos occidentales, pues fue la capital de Guatemala, el lugar en donde tuvo mayor desarrollo la carrera de Meneses. De acuerdo a lo que plantea Gómez-Navarro (2005) en su investigación *En torno a la Biografía Histórica*, efectivamente fue imprescindible sentir interés y atracción hacia el tema de investigación, pues eso permitía profundizar en la comprensión y análisis de la información recabada. Según Raffino (2018) la construcción de una línea de tiempo, permite brindar un tipo de información a los usuarios que les permita redireccionar sus búsquedas. En esta investigación aparecen nombres, fechas, grupos, entre otros datos que se consideraron importantes, porque marcaron un antes y un después en la historia del teatro en Guatemala. Los datos obtenidos, son un referente, un impulso. Ya sea para redireccionar búsquedas, para ampliar la documentación en el futuro o para generar otros estudios.

Durante el proceso de recopilación de información, análisis y estructuración de resultados finales, fue evidente la necesidad de entrevistar a otras personas para obtener más información o información más precisa. Existen vacíos históricos que únicamente

podrán ser subsanados a partir de las historias que sus hacedores puedan narrar para reconstruir una versión más concreta de los hechos y de la historia. Incluso de la historia personal de Meneses, hay mucho más por indagar y construir. Un sujeto nos lleva a otro y sucesivamente se crea una línea de visiones sobre un mismo punto, que permiten tener una mirada más clara, equitativa y diversa para vislumbrar un futuro sólido.

No cabe duda que luego de identificar que, en la historia, tanto colectiva como personal, existen vacíos históricos, ya sea por falta de registros o testimonios. Sin duda alguna, será a través de otras investigaciones y procesos profundos, que la historia pueda reescribirse de manera más concreta y socializadora. Por eso esta investigación pretende ser un impulso para desarrollar otras investigaciones históricas, biográficas, teatrales, que generen la necesidad de conocer la historia e indagar en el pasado como un referente para el hoy.

VI. CONCLUSIONES

6.1 Para la construcción del relato biográfico de Herbert Meneses fue necesario analizar, comprender y tomar como referencia diversos documentos que enfatizan sobre la investigación biográfica, la forma de abordar una investigación de ese tipo y en los posibles resultados a obtener. Como referencias principales para dicha construcción, y debido a que el enfoque de ambas era el más cercano en relación al tema de esta investigación, constituyeron bases fundamentales los dos siguientes estudios: *Hippies de Barranco, Legado de Roberto Salomón al Teatro Salvadoreño* de Córdova (2016) y la tesis de maestría de Castillo Cabrera (2009): *Otto René Castillo, su vida y obra: biografía y antología de poemas*.

La información resultante se categorizó para hacer comprensible la investigación, y dentro de la misma, la trayectoria artística y vida de Meneses. El capítulo correspondiente a resultados de este trabajo, se integra de los siguientes temas:

- a) Herbert Meneses y su trayectoria artística.
- b) Conocer el teatro, en donde se aborda el inicio de la trayectoria artística de Meneses.
- c) Empezar a actuar, que aborda sus inicios en el tema de la actuación, así como su desarrollo en el mismo.
- d) Dedicado al teatro, en donde se profundiza su desarrollo como director, como actor de teatro y actor de cine.
- e) La motivación para dirigir teatro; en donde se hacen anotaciones generales sobre las razones personales que lo llevaron a la realización de algunos trabajos escénicos.

Finalmente, dicho relato biográfico, permitió ahondar en diversos aspectos de la trayectoria artística de Meneses. Fue posible entonces, conocer y entender al mismo

dentro de la historia del teatro en Guatemala, desde su quehacer, hasta su motivación y su pensar del teatro guatemalteco y el teatro que decide defender y construir. No se puede obviar el hecho de que el teatro y sus diversas manifestaciones, han sido y siguen siendo modificadas a partir de los contextos en donde se deben desarrollar, por lo que, bajo ese entendido, el teatro que Meneses realizó se vio afectado, indudablemente, por el contexto, aunque Meneses afirma que no tomó postura política ante la realidad. No haber tomado una postura, es adoptar una posición, además de encontrar su manera personal de responder a la coyuntura, que se ve reflejada no solo en un discurso expresado, sino más bien, en el tipo de obras que decidía trabajar, en las motivaciones para dirigir o actuar y en la persistencia en defender un tipo de teatro clásico, que no por serlo, limita la reflexión personal, que es lo que Meneses buscaba propiciar.

Por otro lado, se concluye que existen aún vacíos históricos, y momentos en los que se puede profundizar para reconstruir de una manera más precisa y concreta la historia del teatro en el país. Toda la información recopilada en esta investigación queda como un registro histórico y como material base para futuras investigaciones y estudios referentes a los temas que aquí se abordaron.

6.2 Dentro del desarrollo del proceso de investigación sobre Herbert Meneses y la historia del teatro en Guatemala, a partir de una entrevista, resaltó el interés por conocer las motivaciones de su labor docente. Meneses expuso que lo que buscaba al compartir sus conocimientos era transmitir la influencia de Stanislavski en su carrera. Influencia que Meneses adquirió al haber sido alumno de Seki Sano, discípulo directo de Constantin Stanislavski. Según Meneses, en el país muchos de los términos que plantea Stanislavski se tergiversaron, por lo que él se dio a la tarea de renombrarlos y encontrar la manera de interpretarlos desde su contexto y experiencia.

Se analizó a través de un cuadro comparativo el sistema planteado por Stanislavski y la influencia del sistema en la labor artística y pedagógica de Herbert Meneses. Por su parte Stanislavski plantea como principios básicos, según su sistema, los siguientes términos: si mágico, sentido de verdad, concentración, relajación, comunicación y

contacto, unidades y objetivos, trabajo con el texto, lógica y credibilidad, memoria emotiva, circunstancias dadas y estado mental creativo. Por otro lado, Herbert Meneses plantea estos mismos términos, pero desglosa otros términos como: obstáculos (internos y externos), estado de ánimo, improvisación en la escena, creencia escénica, autosugestión, super propósito, *leit motiv*, antecedentes (mediatos e inmediatos) y suplantación de la personalidad, por mencionar algunos. Aunque los términos descritos por Meneses no corresponden en su totalidad a los expuestos por Stanislavski, se debe a que, en la práctica actoral y pedagógica, Meneses identificaba la posibilidad de utilizar otros términos y diversas maneras de compartirlos para una mejor comprensión. Es evidente que su metodología es resultado de la influencia de este método y de la manera en la que, para él, era esencial compartirla con los estudiantes. Comprender que le fue posible reconstruir los términos y proponerlos de una manera personal y experimental, plantea la posibilidad de realizar estudios y planteamientos académicos de las distintas técnicas actorales, las cuales pueden ser transformadas de acuerdo a la práctica e investigación. Es importante recalcar que, aunque existen hasta hoy en día, diversidad de técnicas actorales para la construcción de personajes y del montaje teatral, la metodología planteada por Stanislavski y que Meneses compartió en su periodo de labor docente, es el método más importante para cualquier actor o actriz que decida profesionalizarse en el medio teatral. El sistema Stanislavski, a pesar del transcurso del tiempo sigue siendo considerado como base sólida para las nuevas propuestas teatrales. Por lo que se concluye a través del cuadro que se presenta como parte de los resultados de este estudio, que dicho registro significa hoy en día, un referente de sistematización y registro metodológico, debido a la falta de sistematización que existe en los procesos creativos y formativos del medio teatral. De igual manera, se concluye que no se trata únicamente de definir el cómo hacer el oficio teatral, más bien el método se enfoca en el objetivo principal, al igual que la mayoría de metodologías, en lo orgánico, en la verdad escénica. No es posible transitar por otras técnicas o modificarlas sin antes entender, explorar y practicar esta metodología fundamental para la actuación.

6.3 Al obtener la información a través de las entrevistas semi estructuradas realizadas a Herbert Meneses, María Teresa Martínez y Patricia Orantes Córdova, además del material audiovisual consultado y los recortes de prensa que Meneses registra en su hoja de vida, fue posible realizar un borrador de línea de tiempo que contuviera los momentos importantes y relevantes de la historia del teatro en Guatemala desde la perspectiva de Meneses y su trayectoria. Sumado a lo anterior, se contó con libros, artículos de revistas, tesis de grado y las mismas entrevistas como material de apoyo para realizar otra línea de tiempo que contuviera información similar a la anterior, esta vez, desde los registros ya existentes. Es importante mencionar que para desarrollar la línea de tiempo fue necesario identificar hitos históricos que permitieran dividir la línea de tiempo, en etapas, con base en el contexto político, social, económico y cultural del país, en cada hito. Por lo que se dividió la línea en seis hitos históricos que generaron cambios sustanciales, tanto para la historia general del país, como para la sociedad y para el movimiento teatral. De esta forma la línea de tiempo se dividió de la siguiente manera:

- 1) Periodo Revolucionario de 1944 a 1954.
- 2) Contra revolución de 1954 a 1963.
- 3) Conflicto Armado Interno de 1963 a 1985.
- 4) Apertura Democrática de 1985 a 1996.
- 5) Agenda de Paz de 1996 a 2012.
- 6) Actualidad de 2012 a 2019.

Esta división permitió profundizar, tanto en el contexto de país, como en el contexto del teatro y la trayectoria de Herbert Meneses. En paralelo las líneas de tiempo construidas, permiten comprender cómo estos momentos afectan directa o indirectamente al sujeto de estudio y al movimiento en general. Se puede apreciar el desarrollo del teatro en el país y al mismo tiempo el desarrollo artístico de Meneses. Por lo que se concluye que, a través de la línea de tiempo fue posible, no solo comprender a Meneses con sus

posturas y formas de ver y vivir el teatro, y también, como un sujeto en el teatro que defiende y asume un teatro realista, clásico y alejado de las posturas políticas que implican movimientos sociales o beligerantes en el país. Asimismo, fue posible entender a una generación de teatristas con una visión distinta a la visión de la historia ya registrada. Aunque la historia personal de Meneses, no se corresponda en cantidad de hechos o momentos con la historia general, solamente supone, tal y como se menciona anteriormente y como Meneses lo menciona en entrevista, vive un distanciamiento del teatro, pues a lo largo del tiempo, para Meneses, el teatro se ha convertido en algo que nuevamente, como en sus inicios, no le llena por completo.

6.4 Como se expuso con anterioridad durante del proceso de investigación, el método biográfico fue el idóneo e implementado en el presente estudio. Este método permite la reconstrucción biográfica, la cual surge del testimonio de una persona y de su interacción con otra que lo interpreta. Derivado de esto, se buscó un resultado que permitiera relacionar a Herbert Meneses y a la Historia del teatro guatemalteco. Basado en el planteamiento del problema y los objetivos de la investigación, resultan tres capítulos: el relato biográfico sobre su trayectoria artística, en donde al obtener dicha información, se deriva la relación que existe entre la concepción del teatro de Meneses y la “escuela de la vivencia”, metodología planteada por Constantin Stanislavski. Lo que dio como producto un cuadro comparativo sobre los principios básicos de Stanislavski y los propuestos por Meneses en su práctica pedagógica. Posteriormente, al plantear la línea de tiempo se buscaba encontrar los puntos en los que la historia del teatro y la trayectoria de Meneses, coincidieran o difirieran uno del otro. Este paso fue fundamental para entender a Meneses como individuo inmerso dentro de un movimiento artístico, social y político de Guatemala. A pesar de que no se profundizó en los hechos importantes del movimiento teatral, sí queda un referente de los mismos desde 1944 hasta 2019, lo cual significa material de referencia para futuras investigaciones. Al presentar la información de Herbert Meneses paralela a la información de la Historia del Teatro en Guatemala, fue posible encontrar que la relación que existe entre ambas partes responde a una relación activa de participación en diversas áreas, desde el respeto y compromiso hacía el quehacer

teatral y la construcción de la historia que hoy se cuenta. El estrecho vínculo entre ambos, se fundamenta en la idea de Meneses acerca del teatro, en cuanto a que debe generar cambios de conciencia, porque según él, es a partir del cambio individual que se puede expandir la paz, la armonía y la verdad. En este sentido se plantea cómo la relación intrínseca entre Meneses y el teatro, lo llevó a formar parte importante de la historia teatral del país. Hablar de Meneses, será hablar del teatro y hablar del teatro será hablar de Meneses, porque existe entre ambos una relación estrecha e inseparable, con un compromiso incuestionable. La trayectoria artística y vital de Meneses, si bien, no cuenta la historia del teatro en Guatemala, si es un referente para la historia, pero desde una mirada y postura personal en relación a los diversos contextos en los que se desarrolló el sujeto de estudio. Esto posibilita entender que, cada individuo inmerso dentro de un movimiento, cuenta una historia diferente del mismo y es parte fundamental para la reconstrucción de la historia. El teatro es eminentemente colectivo, por eso, aunque en este caso sea Meneses con la historia desde su perspectiva, su historia no existiría sin aquellos y aquellas con quienes se formó, creó, trabajó y compartió. Observar la historia de Meneses paralelamente a la historia del teatro en Guatemala, permite entender y colocar en contexto al sujeto histórico. Lo que nos permite concluir que, es sumamente necesario estudiar la relación entre el individuo dentro del movimiento artístico, y ese movimiento artístico, dentro del contexto político del país, pues es a partir de esas relaciones, que pueden comprenderse los distintos hechos ocurridos en la historia que se instalan como un referente para el teatro guatemalteco.

También se concluye que, no es tarea fácil la reconstrucción de la historia, debido a la falta de información y registro, por lo que existen vacíos históricos en el teatro guatemalteco que es necesario solucionar, es preciso reflexionar sobre la carencia de información y la necesidad de conocer la historia, para mejorar el presente y el futuro.

6.5 Implementar el método biográfico para la investigación fue de suma importancia, pues este método permite conocer e indagar en la vida de una persona, o en un determinado momento de ella. A través del método se plantean las posibilidades que

tiene la información que se obtiene por medio del testimonio para generar resultados y la manera en que la información puede ser reinterpretada por el biógrafo. Gracias a la implementación del método, fue posible considerar que toda la información que Herbert proporcionó era importante y reinterpretarla, permitió comprender y analizarla para identificar la relación entre Herbert Meneses y la Historia del Teatro guatemalteco. Es importante tomar en cuenta el método biográfico, en los procesos de investigación artística, pues queda demostrado que es un método útil para estudiar la vida de otros actores, actrices o cualquier persona inmersa en otros tipos de movimientos humanos. Se concluye que, las biografías son fundamentales para la reconstrucción de la historia, a partir de personalidades que representen la memoria, y en el medio teatral, donde es escaso el registro de la historia, recurrir a la memoria como fuente de construcción de la historia resulta significativo porque abre puertas y permite entender otros espacios teatrales que no están contados en la historia. Además, se debe tomar en cuenta que, al recurrir a la memoria de una persona, sin duda existirán vacíos y obstáculos en la recuperación de datos, por lo que se debe valorar, no solo la memoria individual, sino también la colectiva y la memoria escrita. Lo anterior, para obtener fuentes de información secundarias, o bien, tener opciones para que, durante el trabajo del biógrafo, le sea posible llenar vacíos a través de la reconstrucción, es decir, que le sea posible elaborar un collage de la información, para posteriormente proceder a reinterpretarla. Para esta investigación, a pesar de considerar en algún momento que no se contaba con la información necesaria, fue posible a través del análisis, y relectura de fuentes, encontrar lo que se requería, quizás no de la misma manera, pero sí como aporte para la reconstrucción y registro histórico. De acuerdo a los aportes planteados dentro la dicha investigación, se considera este trabajo enfocado en la historización del teatro que claramente puede ser un referente de consulta para otras investigaciones.

VII. RECOMENDACIONES

A investigadores o estudiantes:

- En futuras investigaciones, o tesis similares, se tome en cuenta la investigación de la vida artística de una persona, o bien, una investigación sobre la vida de un artista, a través del método biográfico, pues se considera que el mismo brinda las posibilidades de registrar la vida de una persona desde áreas como: la memoria, el relato, la historia de vida y todos aquellos recuerdos con los que la persona cuenta, sin menospreciar ninguna fuente de información. Además, es un método que permite investigar desde lo individual, hasta lo colectivo, considerando todas aquellas fuentes que brindan información. Asimismo, proporciona al biógrafo recursos que le permiten guiar su investigación y propone soluciones ante las limitantes que puedan presentarse.
- Prestar atención a la vida y trayectoria artística de personalidades contemporáneas a Meneses, que han sido parte fundamental del movimiento teatral guatemalteco, por ejemplo: Alfredo Porras Smith, Zoila Portillo, Mario González, Abel Solares, Carmen Samayoa, por mencionar solo algunos nombres que se considera, pueden contribuir a reconstruir parte de la historia desde otras ópticas y experiencias.

A la Escuela Superior de Arte de la USAC:

- Crear un espacio que incentive y promueva la investigación de tipo biográfico de los artistas guatemaltecos. Investigaciones que pueden ser llevadas a cabo por el personal docente, estudiantes o conjuntamente.

- Generar y promocionar un espacio de diálogo en el que todas las partes aporten conocimiento, y a la vez, promover metodologías de investigación, en donde se adopten como referencia actividades previamente realizadas que hagan posible el registro y sistematización de la historia y de las experiencias.
- Proponer el método biográfico a los estudiantes que se encuentren realizando tesis sobre historias de vida, de hechos, y otros; lo cual constituirá una muestra de las posibilidades que brinda el método para investigaciones sobre trayectorias artísticas.
- Considerar el presente material, para clases de historia del teatro, o bien, para comprender y tener como base una forma de abordar el sistema Stanislavski, en vista de que, dentro del pensum de estudios, una de las cátedras de actuación está dedicada al estudio de este sistema, y esta tesis puede considerarse un referente para la investigación del teatro en Guatemala; y además, una propuesta para indagar en la “Escuela de la Vivencia”, no solo, desde lo que propone Stanislavski, si no también, desde lo que Herbert Meneses propone a partir lo de aprendido e investigado por él.
- En futuras investigaciones sobre la historia del teatro guatemalteco, profundizar en la relación del teatro y el contexto político, social y económico en el que se ha venido desarrollando, pues es a partir de los contextos, que las manifestaciones artísticas y teatrales responden y generan propuestas, posibilidades y nuevas visiones. Sin embargo, hace falta con premura, que exista una sistematización y registro de tales hechos, que sirvan como precedente para futuras generaciones en el teatro.

A la Dirección de Investigación del Ministerio de Cultura y Deportes:

- Realizar investigaciones sobre artistas contemporáneos a Herbert Meneses, tales como: María Teresa Martínez; Alfredo Porras Smith, y otros, por ser personalidades que se han dedicado al teatro desde muy corta edad y poseen un mayor conocimiento sobre la historia del teatro de Guatemala en sus diferentes etapas y contextos; además de la amplia trayectoria artística que poseen. Asimismo, como se plantea en la presente tesis, contar el testimonio de vida personal y artística de cada uno de los individuos inmersos dentro de movimiento teatral, permite contar la historia del teatro guatemalteco y construir nuevos caminos en la búsqueda de información que, seguramente, hasta el momento no se conoce, o simplemente, no se tiene presente.

VIII. REFERENCIAS

- Abett de la Torre-Díaz, P. A. (2009). *Método Cualitativo: El método biográfico*. Obtenido de Educación y Género:
<https://educacionygenero.files.wordpress.com/2009/08/clase-3-metodo-biografico2.pdf>
- Albarrán, J. (2010). *Historia del arte y tiempo presente: Otra Historiografía desde la contemporaneidad. El Futuro del pasado: Revista electrónica de Historia 1*. Obtenido de ResearchGate:
https://www.researchgate.net/publication/44130564_Historia_del_Arte_y_Tiempo_Presente_otra_historiografia_desde_la_contemporaneidad
- Aldana Ramírez, F. R. (2008). *El Teatro de Arte Universitario patrimonio cultural de la Universidad de San Carlos de Guatemala*. Guatemala: Universitaria.
- Barba, E., & Savarese, N. (1990). *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. Pórtico de la Ciudad de México.
- Bauer, A. (1994). *Escritos de un militante de la Revolución del 20 de Octubre de 1994*. Guatemala: Editorial Universitaria.
- Carrera, M. A. (1982). *Ideas políticas en el teatro de Manuel Galich. Tesis de Licenciado en Lengua y Literatura Española e Hispanoamericana*. . Obtenido de USAC, Facultad de Humanidades, Biblioteca Virtual:
<https://bvhumanidades.usac.edu.gt/files/original/33a13b0905e3b9c6acc4f57e63e010ac.pdf>
- Carrillo Padilla, J. H. (2009). *El Carromato, proyecto de capacitación para el sector teatro en Centroamérica*. Guatemala: Serviprensa, S.A.

Carrillo Padilla, J. H. (2013). La recuperación de la memoria, un aporte para la historia del Teatro en Guatemala, 1954-1996. En M. R. Morales , F. Albizúrez Palma , E. Barillas , J. H. Carrillo Padilla , J. R. Sierra Marroquín , & P. Borrayo, *Guatemala: Historia Reciente (1954-1996). Tomo V. Cultura y Arte en un país en conflicto* (págs. 207-242). Guatemala: Flacso Guatemala.

Carrillo, H. (1992). *El teatro de los ochenta en Guatemala*. Obtenido de USAC, Facultad de Humanidades; Biblioteca Virtual:
<https://bvhumanidades.usac.edu.gt/files/original/8113d88407717b50db6ee36ded6ff5fa.pdf>

Casa de las Américas. (2013). Homenaje a Manuel Galich: Raíces y realidades de la escena guatemalteca . *Revista Conjunto 169*, 6-109. Habana, Cuba. Obtenido de <http://casadelasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/169/revista.html>

Castillo Cabrera, L. (2009). *Otto René Castillo, su vida y obra: biografía y antología de poemas. Tesis de Maestría en Docencia Universitaria con especialización en Evaluación, Facultad de Humanidades*. Obtenido de USAC, Biblioteca Central:
http://biblioteca.usac.edu.gt/tesis/07/07_2009.pdf

Centro Cultural de España en Guatemala, Fundación Paiz, Caja Lúdica, Fundación YAXS. y Ministerio de Cultura y Deportes, producida por Catafixia Editorial. (2017). *Hagamos Memoria. La evolución del sector cultural en Guatemala, 1996-2016*. Obtenido de Centro Cultural de España en Guatemala:
<http://cceguatemala.org/wp-content/uploads/2018/01/HAGAMOS-MEMORIA-Completo-para-pantalla.pdf>

Centty Villafuerte, D. B., & Consultores, C. N. (2006). *Manual metodológico para el investigador científico. Facultad de Economía, Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa*. Obtenido de Eumed.net: <https://www.eumed.net/libros-gratis/2010e/816/index.htm>

- César, A. (s.f). Herbert Meneses, el yoga del teatro guatemalteco. *El Gráfico*.
- Córdova, A. (2016). *Hippies de Barranco, Legado de Roberto Salomón al Teatro Salvadoreño*. San Salvador, El Salvador: Índole Editores .
- Corleto, M. (1979). *Cuatro piezas Teatro*. Guatemala: Piedra Santa.
- Cornejo, M. (2006). *El enfoque biográfico: trayectorias, desarrollos teóricos y perspectivas*. *Psykhe* v.15 n.1 Santiago. Obtenido de Scielo, Scientific Electronic Library Online:
https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22282006000100008
- Cortés Pascual, P. A., Medrano Samaniego, C., & Aierbe Barandiarán, A. (2005). *Un estudio sobre las historias de vida de sujetos mayores*. En: *Intervención Psicosocial*, vol. 14 n.º 1. Obtenido de
<http://www.copmadrid.org/webcopm/publicaciones/social/94934.pdf>
- Cumez Melchor, O. G., & Valle Morales, S. A. (2018). *Transcripción y arreglo de la música para marimba del panajachelense Basilio Antonio Buch Salanic*. Tesis de Licenciatura en Música. Escuela Superior de Arte. USAC. Obtenido de Issuu.com: https://issuu.com/esarte.tesis/docs/20181129_informe_final_-_gabriela_cumez_y_sergio_v
- Días, C. (2013). Andar para atrás en dirección al futuro. En P. Fidalgo Lareo, *Autobiografía de mi generación* (págs. 151-152). Vigo: Fundación MARCO.
- Díaz Bravo, L., Martínez Hernández, M., Torruco García, U., & Varela Ruiz, M. (2013). *La entrevista recurso flexible y dinámico*. *Investigación en Educación Médica*, vol. 2, núm. 7, julio-septiembre, pp. 162-167. México, D.F.: UNAM. Obtenido de Redalyc.org: <https://www.redalyc.org/pdf/3497/349733228009.pdf>

- Figuerola Ibarra, C. (2013). *Genocidio y terrorismo de Estado en Guatemala*. Obtenido de Issuu; Publicación mensual de FLACSO-Guatemala: <https://issuu.com/flacsogt/docs/062>
- Gaos, J. (1960). *Notas sobre la Historiografía. Historia Mexicana, Vol. 9, Núm. 4* . Obtenido de Historia Mexicana, El Colegio de México: <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/885/776>
- García, R. (1972). *Raíces del Teatro Guatemalteco*. Guatemala: Tipografía Nacional - Guatemala.
- Gómez Díaz de León, C., & León de la Garza, E. A. (2014). *Método Comparativo*. Monterrey, México: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Gómez Urdáñez, J. (2011). La construcción del sujeto histórico. En D. Bermejo Pérez, *La identidad de las sociedades plurales*. Anthropos : Universidad de La Rioja. Obtenido de <http://www.gomezurdanez.com/sujetohistorico.pdf?i=3>
- Gómez-Guillamón Maraver, A. (2007). *Vida y obra de Juan Miguel Verdiguier, escultor franco-español del siglo XVIII. Tesis doctoral. Departamento de Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Málaga* . Obtenido de Biblioteca Universitaria, UMA: <http://www.biblioteca.uma.es/bbldoc/tesisuma/17171386.pdf>
- Gómez-Navarro, J. L. (2005). *En torno a la biografía histórica, Historia y Política, número 13, Enero/Junio*. Obtenido de CEPC, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.: <http://www.cepc.gob.es/publicaciones/revistas/revistaselectronicas?IDR=9&IDN=642&IDA=26765>
- Humanidades, E. N. (2017). *Sujeto Histórico*. Obtenido de Portal Académico CCH, UNAM: <https://e1.portalacademico.cch.unam.mx/alumno/historiauniversal1/unidad1/categoriasConceptos/sujetoHistorico>

- Ibarra, P., & Grau, E. (2000). *Anuario de Movimientos Sociales. Una mirada sobre la red*. Barcelona: Icaria Editorial y Getiko Fundazioa.
- Iriarte, A. M. (2002). *Notas sobre el Método de actuación de: Constantin Stanislavski*. (M. Monzón , Ed.) Guatemala .
- Lanzetta, D., & Malegaríe, J. (2013). *Iniciándonos en el mundo de la Investigación. Breve resumen sobre etapas del proceso de investigación*. Obtenido de Cuaderno de Cátedra No. 4. Facultad de Ciencias Sociales de la UBA:
<http://metodologiadelainvestigacion.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/sites/117/2014/08/Cuaderno-N4-Etapas-de-investigacion.pdf>
- Lefére, R. (2011). *La biografía según Borges: teoría y prácticas*. *América [En línea]*, 40, pag. 83-98. Obtenido de Open Edition Journals:
<http://journals.openedition.org/america/240>
- Lemus, J. C. (s.f). Herbert Meneses presenta obra de Gogol.
- Lera, C., Genolet, A., Rocha, V., Schoenfeld, Z., Guerriera, L., & Bolcatto, S. (2007). *Trayectorias: un concepto que posibilita pensar y trazar otros caminos en las intervenciones profesionales del Trabajo Social*. *Revista Cátedra Paralela, No. 4*. Obtenido de DocPlayer.es: <https://docplayer.es/24873003-Trayectorias-un-concepto-que-posibilita-pensar-y-trazar-otros-caminos-en-las-intervenciones-profesionales-del-trabajo-social.html>
- Longa, F. (2010). *Trayectorias e historias de vida: Perspectiva metodológica para el estudio de las biografías militantes*. *VI Jornadas*. Obtenido de Acta Académica:
<https://www.aacademica.org/000-027/90.pdf>
- López, V. (2011). *Biografía, historia de vida, testimonio*. *América [en línea]*, 40, págs. 237-243. Obtenido de Open Edition Journals:
<https://journals.openedition.org/america/301>

- Márquez, M., Prados, M., & Padua, D. (2018). *La voz de Tsura. Un relato biográfico-narrativo sobre mediación intercultural y su sentido resiliente en el ámbito educativo. Educar, [en línea] Vol. 54, n.º 1, pp. 49-66.* Obtenido de RACO (Revistas Catalanas con Acceso Abierto) :
<https://www.raco.cat/index.php/Educar/article/view/v54-n1-marquez-prados-padua/422639>
- Martín, B., Gálvez, M., & Amezcua, M. (2013). *Cómo estructurar y redactar un Relato Biográfico para publicación. Index Enferm vol.22 No.1-2 Granada ene./jun.* Obtenido de SciELO España. Scientific Electronic Library Online:
http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1132-12962013000100018
- Martínez, M. T. (enero de 2020). El teatro para María Teresa Martínez . (K. Aguilar, Entrevistador)
- Mayer Foulkes, B. (2009). *El origen de la historiografía: historicidad, escritura y plus-de-goce. Psicología & Sociedad; V. 21 Edición Especial: 43-50, .* Obtenido de SciELO, Biblioteca Científica Electrónica en Línea, Brasil:
<https://www.scielo.br/pdf/psoc/v21nspe/v21nspea08.pdf>
- Meliá Griffith, O. (2018). *Análisis y edición de cinco piezas para piano solo del maestro Juan de Dios Montenegro Paniagua. Tesis de Licenciado en Música. Escuela Superior de Arte, USAC.* Obtenido de Biblioteca Central USAC:
http://biblioteca.usac.edu.gt/tesis/33/33_0013.pdf
- Menchú, L. C. (2018). *Rolando Ixquiac Xicará. Recopilación y análisis de sus obras representativas por décadas de 1970 a 2010. Tesis de Licenciada en Artes Visuales con especialización en Pintura. Escuela de Bellas Artes, USAC.* Obtenido de Issuu.com:
https://issuu.com/esarte.tesis/docs/tesis_laura_mench__19_de_junio_2018

- Meneses , H. (18 de octubre de 1993). Un tranvía llamado Deseo mensaje vital a la sociedad . (J. L. Plama, Entrevistador)
- Meneses , H. (10 de mayo de 1995). Herbert Meneses habla de La Ratonera, su nuevo montaje. (A. Bercián , Entrevistador)
- Meneses , H. (s.f.). Herbert Meneses dirige a su hijo Siddharta, en un monólogo. (E. Gómez , Entrevistador)
- Meneses, H. (2001). La manipulación afecta a todos. (C. Orantes, Entrevistador)
- Meneses, H. (2006). *Curriculum Herbert Meneses*. Guatemala.
- Meneses, H. R. (16 de noviembre de 2019). El teatro a través de Herbert Meneses . (M. Solares, Entrevistador)
- Meyerhold, V. (1986). *El actor sobre la escena: diccionario de práctica teatral*. (E. Ceballo , L. Hernández Palacio , Edits., E. Equipo de idiomas CEGSA: Bernal López, N. L. Castillo, & M. Pavía, Trads.) México, México: Grupo Editorial Gaceta S.A. de C.V.
- Molina, R. (2005). *Apuntes sobre el movimiento teatral en Guatemala* . Guatemala .
- Morales, L. A. (2018). *Teatro biográfico o la estética de la resignificación: Tendencias en la escena actual guatemalteca*. En *Revista Conjunto No. 88*. Obtenido de Casa de las Américas, Cuba:
<http://www.casa.co.cu/publicaciones/revistaconjunto/188/12%20Luis%20Antonio.pdf>
- Nájera, F. (2003). *El pacto autobiográfico en la obra de Rafael Arévalo Martínez*. Guatemala: Editorial Cultura .
- Orantes, P. (diciembre de 2019). El teatro durante el Conflicto Armado Interno.

- Oyamburu, J. (., & Carrasco, A. (. (2019). *CCE/G: La memoria reunida, las imágenes recuperadas y fragmentos para el futuro*. Guatemala: Centro Cultural de España en Guatemala/Cooperación Española.
- Pavis, P. (1983). *Diccionario del Teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: PAIDÓS.
- Peláez, O. (2005). *Historia de Guatemala. Capítulo I, siglo XIX*. Guatemala .
- Pineda, L. C. (2014). Teatro Plural, Panorama del desarrollo del teatro guatemalteco (1996-2011). En *El futuro empezó ayer* (págs. 194-209). Guatemala: Catafixia.
- Raffino, M. (2018). *Linea de tiempo*. Obtenido de concepto.de: <https://concepto.de/linea-de-tiempo/>
- Real Academia Española. (2019). *historiografía*. Obtenido de Diccionario de la lengua española, 23.^a ed.,: <https://dle.rae.es/historiograf%C3%ADa?m=form>
- Rivas, J. (2009). Narración conocimiento y realidad: Un cambio de argumento en la investigación educativa. En J. Rivas Flores , & D. Herrera Pastor , *Voz y educación: La narrativa como enfoque de interpretación de la realidad* (págs. 17-36). Barcelon: Octaedro.
- Roldán, I. (30 de enero de 1996). La Chabeta brinca de la calle al teatro. *Prensa Libre*, pág. 36.
- Romano, S. M. (2012). *Entre la militarización y la democracia: La historia en el presente de Guatemala. En: Latinoamérica No.55. México dic*. Obtenido de SciELO - Scientific Electronic Library Online, México: <http://www.scielo.org.mx/pdf/latinoam/n55/n55a9.pdf>

- Ruffini, F. (2010). El sistema Stanislavski. En E. Barba, & N. Savarese, *El arte secreto del Actor, Diccionario de Antropología Teatral*. (págs. 170-175). Lima: San Marcos E.I.R.L.
- Salgado, A. C. (2007). *Investigación cualitativa: diseños, evaluación del rigor metodológico y retos. En Liber. v.13 n.13 Lima* . Obtenido de SciELO - Scientific Electronic Library Online, Perú:
<http://www.scielo.org.pe/pdf/liber/v13n13/a09v13n13.pdf>
- Salguero, F. B. (2013). *Revolución y contrarrevolución en Guatemala: la penetración imperialista de Estados Unidos*. Universidad Nacional de Cuyo....., Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras, Mendoza.
- Sancho Gil, J. M. (2014). *Historias de vida: el relato biográfico entre el autoconocimiento y dar cuenta de la vida social. En: Revista Práxis Educativa, Vol 18, No.2, págs. 24-33*. Obtenido de BIBLAT. Bibliotecas UNAM:
<https://biblat.unam.mx/hevila/PraxiseducativaSantaRosa/2014/vol18/no2/2.pdf>
- Sanz Hernández, A. (2005). El método biográfico en investigación social: potencialidades y limitaciones de las fuentes orales y los documentos personales. *Asclepio*, 57(1), 99-115.
- Sanz Hernández, A. (2005). *El método biográfico en la investigación social: potencialidades y limitaciones de las fuentes orales y documentos personales*. Obtenido de Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia, Vol. 57 Núm. 1:
<http://asclepio.revistas.csic.es/index.php/asclepio/article/view/32/31>
- Sirna, G. (7 de Octubre de 2014). *Los principios del Sistema Stanislavski*. Obtenido de Medium.com: <https://medium.com/@guidosirna/principios-del-sistema-stanislavski-bf2c70e130e3>

- Stanislavski, K. (2009). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador en la encarnación*. (J. Saura , Trad.) Alba Editorial . Obtenido de https://www.actors-studio.org/web/images/pdf/el_trabajo_de_actor_sobre_si_mismo_en_el_proceso_creador_de_la_encarnacion.pdf
- Taracena Arriola, L. P. (2013). *Capítulo IV. Los rasgos políticos del Conflicto Interno en Guatemala 1954-1996. En: Guatemala: Historia Reciente (1954-1996). Proceso Político y Antagonismo Social*. Obtenido de www.flacso.edu.gt: <http://www.flacso.edu.gt/publicaciones/wp-content/uploads/2014/03/FLACSO-Hisotria-reciente-Guatemala-Tomo-I-Reimpresion-2.pdf>
- Taylor, S., & Bogdan, R. (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. (J. Piatigorsky, Trad.) España: PAIDOS. Obtenido de https://iessb.files.wordpress.com/2015/07/05_taylor_mc3a9todos.pdf
- Toriz, M. (2009). *La teatrología y las artes escénicas*. (D. Adame, Ed.) Obtenido de INBA Digital. Actualidad de las artes escénicas: perspectiva latinoamericana. Universidad Veracruzana, Facultad de Teatro, Xalapa, Ver., 2009, pp. 78-92.: http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/bitstream/11271/2570/1/383pubaemMT1_1.pdf
- Torres , E. (2016). *Guatemala: Un edificio de 5 pisos* . Guatemala : Catafixia .
- Urrutia , E. (2012). Segunda parte Partidos políticos de 1985 a las elecciones de 1999, despues de la firma de los Acuerdos de paz. En V. Álvarez Aragón, C. Figueroa Ibarra, A. Taracena Arriola, S. Tischler Visquerra, & E. Urrutia García, *Guatemala Historia Reciente 1954-1996*.
- Urrutia, E. (2012). *Segunda parte. Partidos Políticos de 1985 a las elecciones de 1999 despues de la firma de los Acuerdos de Paz. En: Guatemala: Historia reciente (1954-1996)*. Obtenido de www.flacso.edu.gt:

<http://www.flacso.edu.gt/publicaciones/wp-content/uploads/2014/03/FLACSO-Hisotria-reciente-Guatemala-Tomo-I-Reimpresion-2.pdf>

Vargas, A. C. (2017). *El método Stanislavski, una herramienta de construcción*. Obtenido de Academia.edu:

https://www.academia.edu/36095406/El_m%C3%A9todo_Stanslavsky_una_herramienta_de_construcci%C3%B3n

Vásquez, N. (18 de febrero de 2016). *Yotube* . Obtenido de Homenaje a Herberth Meneses: <https://www.youtube.com/watch?v=eCqdJbtul0w>

Vera Vélez, L. (2008). *La investigación cualitativa*. Obtenido de Universidad Interamericana, Ponce, Puerto Rico: <http://ponce.inter.edu/cai/Comite-investigacion/investigacion-cualitativa.html>

Veraza, J. (2005). *El desarrollo paradójico del sujeto histórico en los siglos XX y XXI: clase y multitud. Polis vol.1 no.2 México jul./dic.* Obtenido de SciELO, Scientific Electronic Library Online, México: <http://www.scielo.org.mx/pdf/polis/v1n2/1870-2333-polis-1-02-205.pdf>

IX. ANEXOS

Anexo 1: Hoja de vida de Herbert Meneses

Curriculum Vitae

<i>Nombre Completo:</i>	Rafael Herbert Meneses Ovalle
<i>Lugar y Fecha de nacimiento</i>	<i>Ciudad de Guatemala</i> <i>17 de Julio de 1939</i>
<i>Nacionalidad:</i>	<i>Guatemalteca por nacimiento</i>
<i>Profesión actual:</i>	Actor y Director Escénico
<i>Estudios:</i>	<i>Bachiller en Ciencias y Letras</i> Maestro en Arte Especializado en Teatro

Herbert Meneses posee una trayectoria de mas de cincuenta años en el quehacer escénico nacional, habiendo comenzado a los diez años de edad. Su historial artistico puede describirse de la siguiente manera:

Radio

Se inició en el "Radioteatro Infantil" de Martha Bolaños del Prado donde recibió clases de voz y dicción, actuación y formas de lectura. Posteriormente, actuando en grupos profesionales obtuvo conocimientos de grandes figuras del teatro y la radio como María Luisa Aragón, Ernestina Porras Velásquez, Ramón Aguirre, Cesar García Cáceres, Rodolfo Martín, y tanto otros, en la llamada "Época de Oro" del Radioteatro de Guatemala.

Seguidamente paso a ser integrante del elenco ganador en 1976 del primer lugar del premio mundial "Ondas" de Barcelona, España. Formó parte también del grupo ganador del premio que otorga la Asociación de Periodistas de Guatemala por la serie de radio-dramas "La Red", producidos en T.G.W. y dirigidos por Ernestina Porras Velásquez. Recibió la medalla otorgada por la Dirección General de Radio y Televisión por "Servicios Distinguidos a la Radiodifusión Guatemalteca" en el año de 1980.

Formó parte de diferentes elencos profesionales durante más de 25 años en Radio Ciro's, Radio Nuevo Mundo, T.G.W. "La voz de Guatemala", Radio Internacional, Radio Mundial, etc.

Trabajó en radio-teatros educativos durante once años en el Programa de Educación Básica Rural del Ministerio de Educación, donde diseñó e impartió talleres de actuación y soltura escénica para maestros.

Há actuado en numerosos spots publicitarios.

Fuente: Herbert Meneses (2006)

Televisión

Participó en sus inicios en diferentes teleteatros y teleseries en Canal 8, con Ernestina Porras Velásquez, Ramón Aguirre y Rodolfo Gutiérrez Machado, así como en Canal 11 y Canal 3.

Actuó en la teleserie "Al filo de la ciudad", que ganó el premio internacional "Rosa Cisneros", para Guatemala en 1990.

Fue co-protagonista de la película para televisión "Judas" producción nacional.

Figuró en diferentes programas y una teleserie educativa producida en el Programa de Educación Básica Rural. Ha trabajado en numerosos comerciales para televisión.

Cine

Participó en tres películas mexicano-guatemaltecas: "Solo de noche vienes", "El Ogro" y "Trampa para una niña".

Una de sus más recientes actuaciones fue como protagonista junto a Oscar Almengor, en el film guatemalteco "El Silencio de Neto", premiada en los festivales de New York, New England (Mejor Ópera Prima), Biarritz, Francia (Premio Especial del Jurado) y Huelva, España (Premio Quijote)

Por el mismo trabajo Herbert Meneses se hizo acreedor al "Premio Amanecer" otorgado por la productora Buenos Días S.A. de New York.

Asistió como delegado por Guatemala, al "Primer Festival de Cine Latinoamericano" de Mar del Plata en Argentina.

Teatro

El teatro ha sido su quehacer más frecuentado. Comenzó profesionalmente hace cuarenta años, como pionero de las "Misiones Ambulantes de Bellas Artes", bajo la dirección de Samara de Córdoba.

Integro grupos de investigación, cuyas actividades desembocaron felizmente en el contacto con el célebre maestro japonés Seki Sano, que llegó al país en 1964, con quien tomó clases de técnica de actuación, según la "Escuela de la Vivencia"; descubierta por el gran maestro ruso Konstantin Stanislavsky, de quien Seki Sano fue discípulo directo.

Después se incorporó a las actividades del Grupo Artístico de Escenificación Moderna (G.A.D.E.M.), fundado por el eminente actor y dramaturgo Luis Herrera, formando parte del elenco estable bajo las direcciones de los maestros argentinos Carlos Catania y posteriormente Carlos Ferreira.

En este período investiga las técnicas y estilos teatrales de Meyerhold, Vakhtangov, Brecht y Stanislavsky.

Participa como protagonista de una serie de grandes montajes de importancia para el público guatemalteco con obras guatemaltecas.

Fuente: Herbert Meneses (2006)

Entre las principales figuran: "El Tren Amarillo" de Manuel Galich (estreno mundial), "La audiencia de los Confines" de Miguel Ángel Asturias (estreno mundial), "Torotumbo" de Manuel José Arce y Miguel Ángel Asturias (estreno mundial) y "La Conquista" de Manuel José Arce con el marco de la Orquesta Sinfónica Nacional, El Coro Guatemala, el Ballet Guatemala y el Ballet Moderno y Folklórico, en Antigua.

En 1990, año en que arribó a sus cuarenta años de carrera artística, la empresa del Teatro Abril, lo distinguió integrando un elenco internacional así: Danny Primus (E.E.U.U.), Blanca Buitrón (México), Susana Arguello (Argentina) y Herbert Meneses (Guatemala), para la obra "Un Amante al Rojo Vivo" de Neil Simon (E.E.U.U.).

Ha representado durante mas de veinte años el monólogo "El Diario de Un Loco" del escritor clásico ruso Nicolai Gogol, dentro y fuera del país.

Formó parte de los elencos que dieron inicio a la creación de la modalidad de "Poesía Coreográfica", bajo la dirección del actor, coreógrafo y bailarín Roberto Castañeda en 1960.

Entre los principales diplomas obtenidos están: el de participación en el Seminario Taller de Teatro impartido por el Dr. Ricardo Salvat (España) y Joanne Pottlitzer (E.E.U.U.), el de "Técnicas de Comunicación con el Público" impartido por el Dr. Manuel Bayo (España) en 1966, y el de "Dirección Teatral" por Mario González (Franco-Guatemalteco) en 1997.

Como director escénico su diapasón expresivo abarca desde el teatro mas estilizado ("La Caja de Arena" de Edward Albee), el Teatro de Comedia ("El Inspector" de Gogol y el drama ("Espéctros" de Visen, "Un Tranvía Llamado Deseo" de Tennessee Williams, etc).

Recibió la medalla de "La revista de las Naciones" otorgada por la Societat Dante Alighieri por su "Distinguida Trayectoria en el Arte Escénico" y fue honrado con la develización de su retrato en la galería consagrada a la "Gente de Teatro" en la sala de la Unversidad Popular.

Trabajó durante dos años en la Comisión Municipal de Teatro, cooperando en la creación de incentivos para los teatristas del país.

2002

Fue contratado para participar en la película en idioma inglés "Invisible Evidence", de Alejandro Castillo y en la producción de Mario Monteforte Toledo "Donde Acaban los Caminos". Fue galardonado con el premio "Arco Iris Maya", meritorio.

Fuente: Herbert Meneses (2006)

2003

Participo en el film guatemalteco para television "Sinfonia Automatica", de Ana Carlos y Guillermo Escalon.

Fue invitado por el Banco Industrial a izar el Pabellon nacional y galardonado con un diploma merito. Fue declarado Vecino Distinguido por la Municipalidad de la Ciudad de Guatemala.

2006

El Ministerio de Cultura y Deportes le confiere la Medalla de Honor Hugo Carrillo por su destacada labor como maestro, actor, productor y director.

Fuente: Herbert Meneses (2006)

Anexo 2: Documentos importantes


El Ministro de Educación
POR CUANTO:
EL DIRECTOR DEL INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES
CIUDAD DE GUATEMALA
ha informado a este Ministerio que

Rafael Herbert Meneses Ovalle
ha presentado la documentación de ley para optar al título de

Maestro en Arte, Especializado en Teatro

previo estudio del expediente respectivo, habiéndolo encontrado ajustado a lo que preceptúa el Acuerdo Gubernativo No. 35 de fecha 27 de octubre de 1981 y con base en el Artículo No. 34 del Acuerdo Gubernativo No. 85 del 10. de marzo de 1968 y el informe rendido por la comisión nombrada por el Ministerio de Educación.

POR TANTO:
Se le expide el presente título para que pueda ocuparse legalmente en el ejercicio de esa profesión.

Dado en el Palacio Nacional de Guatemala, a los Diecinueve
días del mes de Julio de mil novecientos Ochentidos

[Signature]
Ministro de Educación

[Signature]
Viceministro de Educación

[Signature]
Director(s) General de Cultura y Bellas Artes

[Signature]
Director del Instituto Nacional de Bellas Artes

MINISTERIO DE EDUCACION
Dirección de Personal

Título de Maestro en A. Espec. en T.
Expedido a favor de Rafael Herbert Meneses Ovalle
Se tomó razón registrándose bajo el No. 26,967
Guatemala, Julio de 1982

[Signature]
Director

MINISTERIO DE FINANZAS PUBLICAS
Dirección General de Rentas Internas

Pagado el impuesto de Q. 3,888.00 en recibos
No. 1233 Forma DIT 2 conforme
inciso 67 del artículo 30. del Decreto Legislativo No. 1811
y del Decreto Gubernativo No. 3057, reformado por el
Decreto No. 263 del Congreso de la República.
Guatemala, Julio de 1982

[Signature]
Tribuna del Receptor Fiscal

CONTRALORIA DE CUENTAS

Registro Oficial No. 5889
Guatemala, 8 de Julio de 1982

Folio 2 de 147



Fuente: Herbert Meneses (2006)



DIRECCIÓN GENERAL DE CULTURAS Y ARTES
MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTES



TEATRO NACIONAL
CENTRO CULTURAL MIGUEL ANGEL ASTURI

A QUIEN INTERESE:

Por este medio, hago constar que el Señor Herbert Meneses, es un reconocido actor y director que ha trabajado de manera profesional, con una trayectoria de más de cincuenta años en diferentes obras teatrales, infantiles, teatro para adultos, entre las que se encuentran:

DIRECCION

1. "La Caja de arena", Edward Albee;
2. "Casa de Muñecas", Henrik Ibsen;
3. "Espectros", Henrik Ibsen;
4. "El inspector general", Nikolai Gogol;
5. "Novecento", Alessandro Baricco;
6. "El amor de los cuatro coroneles", Peter Ustinov;
7. "Un tranvía llamado deseo", Tennessee Williams;
8. "La Ratonera", Agatha Christie;
9. "Aquí esta tu son Chabela", Herbert Meneses;
10. "Mi adorado guadaespaldas", Herbert Meneses;
11. "Gardel", Gorostiza;
12. "La Historia me da risa", H. Meneses, J. Salguero;
13. "El diario de un loco", Nikolai Gogol;
14. "La empresa perdona un momento de locura", Rodolfo Santana

Así mismo ha participado como actor en más de cien obras, entre las que destacan: "El tren amarillo", "La audiencia de los confines", "El Búho y la gatita", "La muerte de un viajante", "Panorama desde el puente", "Doña Beatriz, la sin ventura", "Ahora vuelven a cantar", "Lady Godiva", "Recordando con ira", "Un sabor a miel", "Mateo", "El Tigre", "Los árboles mueren de pie", "Una noche de primavera sin sueño", "Me case con mi suegra", "Torotumbo", "Proceso por la sombra de un burro", "Génesis", "El diario de un loco", "La torre de papel", "El escondido", "Doña Bárbara", "Distinto", "Poesía coreográfica", "La barca sin pescador", "Las aventuras de don Nacho..", etc.

Teatro Nacional 24 Calle 3-81 zona 1. Guatemala, Centro América
Tel.: (502) 2232-4041 al 45 Fax: (502) 2230-0609 e-mail: teatro.nacional@yahoo.com
Website: www.teatro-nacional.com

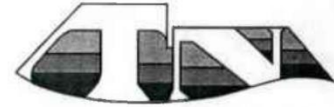


UNIDOS, SEGURO VAMOS ADELANTE >>

Fuente: Herbert Meneses (2006)




DIRECCIÓN GENERAL DE CULTURAS Y ARTES
MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTES



TEATRO NACIONAL
CENTRO CULTURAL MIGUEL ANGEL ASTURIAS

Por lo que no tengo ningún inconveniente en recomendar al señor Meneses para que le sean reconocidos sus méritos profesionales a lo largo de más de cincuenta años de trayectoria artística. Dado a los veintiséis días del mes de marzo de dos mil siete.


Arq. Julia Vela Leal
Coordinadora Administrativa
Centro Cultural Miguel Angel Asturias



c.c. Archivo

Arq. Julia Elisa M. Vela Leal
Coordinadora Administrativa
Centro Cultural
Miguel Angel Asturias


FABIANA GRUIJVA
Abogada y Notaria

Teatro Nacional 24 Calle 3-81 zona 1. Guatemala, Centro América
Tel.: (502) 2232-4041 al 45 Fax: (502) 2230-0609 e-mail: teatro.nacional@yahoo.com
Website: www.teatro-nacional.com



UNIDOS, SEGURO VAMOS ADELANTE >>>

Fuente: Herbert Meneses (2006)

EL DIARIO DE UN LOCO



Quando un actor consigue mantener el interés del público durante una hora y cuarenta minutos en un difícil monólogo, puede afirmarse que es un gran actor. Herbert Meneses lo consigue en el Teatro El Centro con la obra de Nicolai Vasilievich Gogol, El

punto de vista, guatemala, diciembre de 1974

diario de un loco, logrando representar el paso de la cordura a la alineación de una manera paulatina, sin exageraciones ni saltos bruscos de un estado a otro... podría decirse que lo hace con la misma naturalidad con que una persona cuerda, hastiada de su mundo pequeño y lleno de mezquindades, lo va sustituyendo por un universo fantástico, irreal, para liberarse de la angustia de no-ser, o de ser nada más un simple empleado que talla las plumas del director general, a cuya hija nunca podrá aspirar.

Para el "loco" lo real es lo que piensa, por absurdo que parezca, y por consiguiente acepta el mundo extraño surgiendo en su mente con la misma naturalidad que el abnegado funcionario acepta su vida rutinaria y oscura. En la mente del loco se origina una nueva lógica que ordena las ideas más disparatadas y explica todos los hechos, hasta los más contradictorios, de acuerdo a un nuevo molde, hasta el momento trágico en que intuye la realidad de su situación, de su abandono, de su soledad y, en posición de feto, llama en su auxilio a la madre, como deseando regresar a su ceno; el momento de lucidez es el más cruel y el más absurdo, la lucidez consiste en ser consciente de la propia locura.

Nicolás Gogol, vivió durante la primera mitad del siglo pasado, cuando el Romanticismo alcanzaba su apogeo y se anticipa con escritos como el que comentamos a la novela psicológica y a la corriente realista. Sin abandonar ciertos rasgos románticos, centra las causas de la enfermedad del único personaje del relato, Popritchiev, en las condiciones de la sociedad en que vive, y pone en su boca una crítica a la burocracia, a la burguesía, a la nobleza rusa, al tiempo que él mismo incurre, con respecto a los que considera por debajo de sí, en los mismos defectos que censura a los más elevados, hace así el autor del relato una crítica completa de la sociedad rusa de su tiempo, en que las diferencias y distancias entre las clases son insalvables y lleva al humilde funcionario a sentirse de tal manera prisionero en su status que sólo puede abandonarlo a través de la enajenación mental.

Una magnífica actuación para una obra compleja que conserva su frescura, siglo y medio después de haber nacido el relato.



La Municipalidad de Guatemala, contando con la estrecha colaboración del Centro Cultural de Guatemala, estrenará mundialmente la obra teatral **LOS NAZARENOS** del dramaturgo Víctor Hugo Cruz, basada en la novela del inmortal de la Literatura Nacional don **JOSE MILLA Y VIDAURRE**, escrito en el año de 1867, y que relata los tenebrosos acontecimientos sucedidos en la Ciudad de Santiago de los Caballeros de Goathemala - hoy Antigua Guatemala, ciudad monumento de America en los años 1655 a 1657, durante el gobierno del despótico y desquiciado Conde de Calimaya, Don Fernando de Altamirano y Velasco, presidente de la Real Audiencia y Capitán General del Reyno.

El montaje de esta monumental obra está a cargo del Grupo de Teatro Municipal Los Comediantes, que desde 1971 dirige el dramaturgo Víctor Hugo Cruz, y la dirección de la obra, con la participación de 25 actores y actrices invitados, todos de primera magnitud, está a cargo del dramaturgo Manuel Corleto con la asistencia técnica del maestro Antonio Crespo.

En las gráficas, los actores, Pablo Antonio del Cid, Herbert Meneses y Víctor Hugo Cruz, quienes interpretan los estelares roles de Don Fadriquele Guzmán, Don Tomás de Carranza y Don Rodrigo de Arias Maldonado.

El estreno se ha fijado para el sábado 18 de junio a las 20:00 horas en el gran Teatro Nacional, y será a beneficio de la reconstrucción del Teatro de la Universidad Popular. La temporada escolar será del 14 al 28 de junio, siempre en el gran Teatro Nacional (interesados en participar llamar a los teléfonos 63214 y 315602).

Herbert Meneses presenta obra de Gogol

Por Juan Carlos Lemus

LA OBRA *El diario de un loco*, de Nikolai Gogol (Rusia, 1809-1852), está siendo representada por el actor Herbert Meneses en el centro cultural Encuentro Artístico, 5a. avenida 2-43 zona 1, viernes a las 19 horas, sábado y domingo a las 17 horas.

La temporada de la obra ha sido prolongada recientemente debido al incremento de público que ha experimentado. Ha motivado el interés de estudiantes universitarios y Meneses ha participado en foros realizados por catedráticos de diferentes universidades.

En esta representación actúa solamente un personaje, quien a lo largo de la historia va develando el mundo interior que observa y le produce toda clase de emociones. Gogol es autor de las novelas *Las almas muertas*, *Taras Bulba*, los cuentos *El Capote*, *Nochebuena* y otros. *El diario de un loco* forma parte de la obra narrativa del autor, que ha sido adaptada por Herbert Meneses para el teatro.

Sostener un monólogo durante más de una hora es difícil. Requiere de algo más que buena voluntad. Es necesaria la concentración total en lo que se está haciendo.

Herbert Meneses es uno de los actores más conocidos en el ambiente teatral y uno de los protagonistas centrales de la película *El silencio de Neto*.

¿Qué cumpliriones tiene el representar un monólogo?

Creo que son las mismas que tiene la obra de teatro de corte tradicional, aunque uno está un poco a salvo de posibles desgarres en la realización con otra persona, puesto que es uno solo el que actúa. Por lo demás, creo que el desenvolvimiento de un actor es similar cuando se tienen interlocutores. La diferencia que encuentro es que actuar solo, y en temporada, es terminar físicamente extenuado.

¿Qué puede decir de la obra?

Es un monólogo muy bien diseñado por Gogol. El acontecer interior del personaje trasciende de una relativa normalidad del paraiso a la alienación total. Pertenece a su serie de textos cortos, en la cual está incluida *El Capote*, *La perspectiva Nevsky*, *El retrato* y otros. No es originalmente una obra de teatro, sino un cuento. Actualmente no estoy haciendo una adaptación teatral como hice al principio, sino que estoy actuando el cuento, puesto que sirve tanto para ser leído como para ser actuado.

¿Qué técnica de actuación utiliza?

Utilizo la escuela de la vivencia. Es la escuela que se originó en Moscú con el gran actor y director Konstantin Stanislavsky y que fue transmitido a sus discípulos. Uno de ellos fue el maestro japonés, Seki Sano, de quien yo aprendí los preceptos fundamentales.

¿Cuáles son esos lineamientos?

Uno no puede producir emociones en escena, éstas tienen que surgir, tampoco puede meter la mano en su subconsciente y sacarlas, porque lo que va a hacer es forzarse. Uno crea y siente esas emociones.

¿Por qué cree que algunos que utilizan la técnica de Stanislavsky acaban sobreactuando?

No creo que ninguno que utilice esa técnica acabe sobreactuando. Tal vez, puede llegar a sobreactuar alguno que crea que está utilizando esa técnica, pero precisamente los principios ponen al margen esa posibilidad cuando la técnica es aplicada correctamente.

¿Por qué seleccionó esta obra?

Escuché hablar de ella y de la índole de la misma a Manuel

González, un escritor español que vino a Guatemala hace unos 30 años. El le pasó un ejemplar a Jorge Hernández, quien la hizo en esa época y me di cuenta de que lo que estaba tratando Gogol era a la humanidad entera, que ha ido alienándose en el mundo desquiciado, como el que vivimos ahora.

El personaje principal está inmerso en una serie de creencias, de ideas, está siendo manipulado por lo que imprimieron en su psiquis las generaciones anteriores, lo cual actúa en sus células y lo conducen por una dirección desastrosa. Pienso que el monólogo permite reflexionar a las personas acerca de lo que está haciendo y hacia dónde lo lleva, pero, a la vez, se divierte porque tiene elementos jocosos.

¿Es muy difícil crear esos cambios de emociones?

Esa pregunta no se puede responder muy directamente, porque si yo le pregunto a una persona si es muy difícil cambiar de emociones, me contestaría que no está consciente de cuándo esas emociones cambian. Eso sucede en mí. De repente estoy enojado, estoy riendo, o llorando. Cuando se aborda a un personaje bajo los consejos de la escuela de la vivencia, las emociones suceden en el individuo, éste no las fabrica.

¿Cuáles son sus próximas expectativas?

No tengo ninguna, pero siempre estoy al acecho de hacer las cosas lo mejor que pueda. Hace poco surgió la posibilidad de ir a Managua, a presentar esta obra en un teatro de cámara, para unas 120 personas, cantidad que es muy buena para un monólogo.

¿Por qué es bueno un lugar pequeño para los monólogos?

Porque se presta para utilizar un diapason más amplio de posibilidades de expresión. En términos musicales, por poner un ejemplo, usted puede pasar desde las intensidades pianísimo a los fortes, y todo ello es captado, lo cual no es posible en una sala grande. En lugares pequeños la gente puede captar cosas más sutiles, cosas más íntimas, además, en un lugar grande uno tiene que elevar el tono de voz para que toda la sala lo escuche.

¿Cuál de las emociones le proporciona mayor placer?

Es difícil responder, porque el personaje está gozando al principio, gozando de un mundo fantástico que él ha creado en su mente y se solaza de una manera muy expansiva, entonces genera mucho eso, cuando el personaje está siendo interferido por el medio que lo circunda y por sus frustraciones, surgen emociones negativas: llora, se enoja, aunque son emociones escénicas, son auténticas, entonces yo gozo cuando me enoja, lloro, cuando estoy degustando las escenas románticas.

¿Son algunas funciones más intensas que otras?

Sí, depende del tipo de público que esté en la obra. A veces hay un público que le abre las compuertas de su corazón y a veces el actor llega a escena con sus vibraciones muy atenuadas.

¿Se siente la disposición del público? ¿Es algo así como el calor o el frío?

Sí, se siente. El maestro nos decía que el actor que podía manejar los elementos podía actuar correctamente siempre, porque estaba aplicando los preceptos, pero que podía actuar correctamente bien o correctamente mal.

Herbert quiso agregar su agradecimiento a los organizadores de Encuentro Artístico, de quienes expresó:

...sin que les represente mayores ganancias. Manuel Corleto, Paty Orantes, Raúl Loarca y la señora Marta Alicia Pérez Moreno, se proponen hacer de esa nueva sala un objeto para la expresión con total desinterés y entrega. Eso es heroico e inteligente en grado sumo y que denota gran sensibilidad.

Folio 1a de 167



ACTOR Herbet Meneses. (I. Roldán)

Un tranvía llamado Deseo mensaje vital a la sociedad

Por José Luis Palma

LA PRESENTACION de la obra Un tranvía llamado Deseo, de Tennessee Williams, abrió renovados cauces de reflexión en la sociedad guatemalteca ante el deterioro de los valores que deben configurarla, y que determina la crisis del hombre en el final del siglo.

Prolífico dramaturgo -poeta y puritano- a los ojos de Harold Clurman, Williams fue interpretado en la escena por el grupo Teatro Drama dirigido por el prestigioso director Herbert Meneses, los días 13, 14 y 15 del corriente en la sala del IGA.

La III Muestra Nacional de Teatro que presenta al gran público las variadas formas del teatro contemporáneo, muestra el otro rostro del arte escénico. Del teatro realista que más que una aventura, entraña el orgullo de Herbert Meneses y del excelente elenco de la obra de Williams.

Ubicado entre los cuatro más importantes dramaturgos de nuestro tiempo, Williams quizás no ha sido cabalmente entendido. Esas almas perdidas que él retrata en la escena, la dolorosa laceración de la sociedad descrita por su pluma magistral, serán identificadas en los personajes por quienes buscan la respuesta a su realidad existencial.

Mas el trazo de la obra cumbre desgajada de la creación del poeta de las tablas, tiene una línea muy simple. La historia de una joven mujer de aristocrático abolengo y de fina y vulnerable personalidad, que lo ha perdido todo, mantiene la belleza interior, al margen

de su aparente falta de escrúpulos y de su aspecto desolado, que pregonen lo contrario.

"Las manifestaciones de la inteligencia y la belleza devoradas por las actitudes mecánicas de la sociedad actual" son, en el apunte de Meneses, la expresión real del autor.

Y constituyen esas realidades, comunes de la clase media hoy abatida por el conflicto de si misma, "esa gran cantidad de sutilezas y de poesía que las gentes no perciben porque están hipnotizadas por la persecución deliberada de placeres baratos".

Pero a esa inquietud de la sociedad perdida en ámbitos ajenos, en la otra orilla de su diario discurrir, tal vez responda la pregunta-respuesta de Meneses, cuando apunta: "¿Para qué los seres humanos defendemos, hasta con la vida, valores inculcados, artificialmente, por la educación, la tradición y las religiones y, que son mal comprendidas por los gobiernos interesados tan sólo en que la gente se mate a si misma a través de las guerras que benefician a unos cuantos y, que tampoco son felices?".

Esa sensación de libertad total enunciada por Williams: "Los seres humanos que no están dotados de inteligencia verdadera, -contrapuntada por la nueva clasificación de la inteligencia visualizada por los críticos- encuentran en el placer la única cosa que puede paliar su dolor. Placer -que en el caso de Williams- toma la forma de sexo, como la única instancia que borra todos los pensamientos y asigna, momentáneamente, la dimensión de los sentidos.



Elenco artístico en uno de los ensayos, de la obra Un tranvía llamado Deseo. (LEPE)

Fuente: Herbert Meneses (2006)

Mario Monteforte Toledo *

Un magistral montaje de teatro

En Guatemala, muchas cosas inverosímiles son las que no pasan. Por ejemplo: ¿por qué aguantamos todas las desgracias que nos agobian? ¿Por qué no se emite una estampilla con la efigie de Menchú? ¿Por qué no hemos construido cohetes para irnos a otras galaxias? Pues bien: en estos días hemos visto una temporada de teatro digna de cualquier ciudad por completo civilizada.

Sólo ignorando lo que significa montar siete piezas de buen teatro puede la gente no sorprenderse de tal hazaña. La primera obra de la serie fue *Mujeres*, dirigida por Javier Pacheco -y nos quejábamos de falta de actrices-, con todo el conocimiento y la gracia que Dios le dio; la última será *El escondido*, de la que sin modestia me confieso autor. La dirige Guillermo Ramírez.

Pero ahora deseo referirme a un trabajo verdaderamente notable: la dirección y la actuación de *Un tranvía llamado Deseo*, la obra maestra de Tennessee Williams estrenada en Nueva York hace casi medio siglo y como todo lo muy bueno en arte, de validez permanente. Nunca había visto dirigir a Herbert Meneses; sólo lo admiraba como la pareja de oro de los actores -el otro es, por supuesto, Luis Tuchán-. Cuando los teatreros elaboramos tras fraternal colaboración el contenido de esta tercera muestra de la dramaturgia nacional -imposible sin el patrocinio de Eunice Lima- admito uno de mis temores: que Herbert se hubiese puesto zapatos demasiado grandes. Pero ¡oh, sorpresa! Lo que por fin vimos en el escenario del JGA es de lo mejor que recuerda el teatro nacional. De seguro sus lecturas de Ibsen y Chejov le enseñaron a valorizar el silencio, a "subjektivizar" parte importante de la actuación, a desplazarse con paciencia. Lo primero que resalta en *El tranvía* es justamente la morosidad en el ritmo, la explotación de gestos y movimientos (por cierto son sus características como actor). Todo esto consigue el crecimiento de los personajes y el ascenso constante de la tensión. La mezcla de erotismo, violencia y la final locura en que se resuelve el fracaso humano de una mujer exacerbada por la vanidad y la falsa vida, sólo puede lograrse con una dirección y una actriz de gran tamaño.

El papel de Blanche es uno de los más difíciles del teatro moderno; de un lado todo el tiempo lleva la fiesta por dentro y tiende a dominar la escena; del otro debe influir en cada uno de los demás personajes sin borrarlos. El mayor riesgo, desde luego, lo corre su hermana Estela, la casada con el patán; el desempeño de Ivone Ortiz, sin embargo, fue admirado sin reservas. Señalamos esa actuación como gala de nuestra dramaturgia.

Oki Argüelles merece párrafo aparte. Apenas puede creerse que lleve tanto tiempo sin actuar. Es imposible que lo que sabe lo haya acumulado por intuición. Su trabajo es sabio, profundo, sin una falla. Siempre me ha parecido que el tránsito a la locura en una de las escenas finales es lo que en la dialéctica de una pieza se llama "salto"; es decir, una solución no lo bastante motivada. Pero este error sólo es imputable al propio autor, lo mismo que la excesiva extensión del primer acto -donde sobran palabras a varios diálogos. Quizá la pieza debiera terminar con el mutis de Blanche sostenida por el psiquiatra.

Y para que no me sobre cola a mi también, aquí me despido.

Fuente: Herbert Meneses (2006)

Guatemala,
11 de marzo de 1994

Teatro-Drama estrena Danza con bolos

■ **Danza con bolos** es una comedia satírica en dos actos escrita y dirigida por Herbert Meneses, que se estrenará el 11 de marzo a las 20:00 horas, en una temporada de seis semanas en el Teatro de Cámara del Centro Cultural, Miguel Angel Asturias. Los actores, Silvia Obregón, Byron Meneses, Fernando Effe, Waleska Pineda, Abigail Ramírez y Sidharta Meneses, representarán los pormenores de ese pequeño mundo que lleva y trae a la nación.

La obra se desarrolla en una sala de estar, en ella se encuentran la ex esposa de un diputado un guarda espaldas, amante de ella, un decorador homosexual y una pareja de recién casados con ambiciones políticas. Todos con diferentes intereses, se dicen sus verdades y tratan de engañarse unos a otros. El desenlace es insospechado y simpático agrega el director.

El motivo para poner en escena la obra fue evidenciar a los chapines, ha-



ACTRIZ Susana Argüello; dramaturgo, actor y director Herbert Meneses. (I. Roldán)

cer la caricatura para reírnos de las cosas, que de otra manera nos harían llorar dice su autor Herbert Meneses. El montaje se realizó con la colaboración

de Susana Argüello, asistente de dirección, la escenografía de Manuel Lisandro Chávez, decoración y diseño de vestuario de Fernando Effe.

Fuente: Herbert Meneses (2006)



LETRAS
Manuel Corleto recibe hoy Premio de Novela

26

GUIA 21

AGENDA
Recuperan Van Gogh perdidos mediante rayos X 28

PASATIEMPOS
Para toda la familia. 33

Herbert Meneses y su triángulo teatral de actor, director y dramaturgo

Rosa María Paniagua
Danza con bolos es el título de la obra que actualmente se está presentando en el Teatro de Cámara del Centro Cultural Miguel Ángel Asturias. El texto es original del actor, director y ahora dramaturgo Herbert Meneses, quien al respecto de ésta explica que quería probarse a sí mismo que podía escribir una obra de teatro y lo hizo. También me motivó la escasez de obras y que varias de las disponibles involucran a muchos personajes, hacen montajes muy caros y fuera de nuestros recursos.

Al concluir la temporada, Meneses narra algunas de las peripecias a las que se enfrenta en su nuevo quehacer como escritor de teatro. Aún no había terminado de escribir el libreto, cuando empezamos a montar la obra. Tuve que saltar de dirigir una escena que ya había escrito hace tiempo, a continuar, pensando en lo que los personajes iban a hacer en el futuro. Sucedió así, porque me impulsó a mí mismo una fecha para el estreno y así obligarme a trabajar rápido y constantemente.

Este es su primer trabajo como dramaturgo, y pareciera, según el mismo autor, que algo o alguien hubiera querido jugarle una broma durante todo el montaje. Nos pasó de todo. Uno de los papeles fue interpretado por ocho actores en veinte días. Eso es una pequeña muestra. Afortunadamente, algunas personas que son conocedoras del arte y amigos de siempre nos facilitaron la producción y la puesta en escena. Eso, sumado a que en las últimas funciones presentadas hemos visto un incremento del público, resulta gratificante.

Uno de todos los inconvenientes vividos, el nombre de la obra hace pensar en personas que pasan gran parte de su tiempo completamente ebrios. La explicación del autor es la siguiente: Los personajes de la obra han perdido el control de sus actos debido a muchos factores. Eso no quiere decir que estén bolos todo el tiempo, sino que las circunstancias que viven les hacen experimentar problemas que resultan divertidos y ridículos en algún sentido, una verdadera danza de bolos. Meneses explica que con este trabajo trató de echarle una vistazo a personajes determinantes en la vida de los guatemaltecos. Para ello eligió a un candidato a diputado y su esposa, un guardaespaldas que es amante de la ex esposa de un diputado y a un homosexual. Y los metimos en una habitación a sacarse los ojos. La comedia tiene una trama divertida a base de situaciones equívocas e inesperadas. Al mismo tiempo estamos haciendo un poco de sátira alrededor de las cosas que suceden en el país.



Meneses atronó varios tropiezos en esta obra. Un ejemplo: en 20 días, un personaje fue interpretado por 8 actores diferentes.

Volviendo a la razón de decidirse a incursionar en la dramaturgia, el actor y director explica que en ocasiones se preguntaba si podría llegar a escribir una obra de teatro. Algunas veces llegué a pensar que la chiapa y la inspiración para hacerlo era algo que no iba a llegar a mí, que nunca aterrizaría en mi cerebro. Después de emprender la aventura, me di cuenta que estaba equivocando, que sí me era posible hacerlo, elegir personajes que podrían ser vistos como personas reales y ponerlos a hacer cosas reales. Creo que la base esencial fue mi experiencia como actor; el encarnar personajes que en primer lugar fueran creíbles por mí mismo, y luego por el público.

Asimismo explica que el continuar hasta el final a pesar de los accidentes ocurridos durante los ensayos y montaje de la obra le afirman que la chiapa no desaparece. En algunas ocasiones, agrega, quiso terminar con todo y no seguir, pero afortunadamente las ideas continuaban allí y no se permitían desistir.

Aunque leer es fundamental para el nuevo dramaturgo, Meneses dice amar a Moliere como comediógrafo, por ejemplo, explica que no recuerda haber pensado mucho en él durante la elaboración del libreto. Claro, lo que sí me influye mucho, porque es alguien que adquiere los conocimientos, se le leído a Shakespeare, Ibsen, O'Neill, entre otros. Después con bolos, lo mejor es claro, pero me sirvió como ideas.

El dramaturgo concibe su obra y la va escribiendo creándose una imagen mental de como debería ser el montaje. El director se enfrenta a la realidad, la de los actores y la de los recursos y se da cuenta que debe ser más flexible en algunos aspectos. Esta fue una de las nuevas experiencias que Meneses atronó como viviendo dos personas en una. Lo que se debe tener es capacidad de desprendimiento. Uno se enamora de lo que hace, pero los actores y las circunstancias que rodean a la obra hacen que la misma vaya cambiando su fisonomía. Si se está obsesionado con la idea original, da inicio un conflicto. Creo que el mejor camino es ir adaptando lo suyo a lo que se va presentando. Allí hay una conjunción armónica, y considero que en armonía se puede rescatar bastante o del todo la obra como fue concebida hasta darle un buen fin.

Según el teatrasta, una de las claves para llegar a ese buen fin es abstenerse de imponer una interpretación a un actor, y observar lo que éste puede dar para adaptar el personaje a sus mejores características, sin sacrificar las mismas, des que el escritor dramaturgo no está. No obstante, el escribir. Al respecto pensando en crítica que según su punto de vista, Meneses muy pocos los dramaturgos después de dirigir sus propias obras, a menos que hayan tenido una previa experiencia como actores o directores. Un caso muy conocido es el de Chejov cuando le dio sus primeras obras a Stanislavski para ser montadas en Moscú. Justo el dramaturgo vivía diciendo cosas como "está muy bien lo que hace, pero no es lo que yo quería", agregó.

Definitivamente, explica, en él es mucho más exigente el dramaturgo que el director. Actualmente Herbert Meneses ha formado un triángulo en el teatro: ha sido actor, director y ahora incursiona en la dramaturgia. Con este nuevo criterio, opina respecto a la proliferación de comedias en el medio que salir de este género y empezar a presentar obras serias depende de empezar a cultivar público para las mismas: dramas, tragedias, por ejemplo. Hace algunos años tuvimos público para éste, tan es así que cuando empezamos en teatro mismo dirigí Casa de muñecas en Iloilo, además de montar los clásicos griegos, teatro clásico español.

Según su punto de vista, existe una especie de conspiración contra este tipo de obras, que paulatinamente fueron sustituidos por los "ja, ja, ja", como los llaman en ese medio, tanto en el cine, como en el teatro y en la televisión. Si yo puedo tener contento a mi hijo con un dulce que no le haga daño, por qué entonces le doy otro que le es dañino, e insisto hasta acostumbrarlo y hacerlo rechazar el primero. Eso es lo que ocurrió en el teatro. Así que lo que se debe hacer ahora es acostumbrar al público al teatro serio de nuevo, hasta que se le haga una necesidad.

Pero eso no lo pueden hacer los actores independientemente, ya que las producciones resultan bastante caras, sobre todo si no se está garantizado el público, añade el actor. Sin embargo, *Danza con bolos* es una comedia. Pero no quiero dedicarme a escribir "ja, ja ja", únicamente. Lo hice porque consideré necesario continuar con lo que ha sido mi trabajo hasta ahora. Me gustaría escribir un drama, por ejemplo, porque pienso que éste puede ser más profundo, versátil, con momentos más fáciles, más contrastes. Una comedia es una caricatura, es decir, es algo plano. En un drama no es necesario ser bolos, se puede ser más sutil o jugar en estos dos aspectos a la vez.

A pesar de sus intereses en el drama, Meneses indica que aún no puede afirmar que este fue un arranque definitivo para dedicarse a la dramaturgia. Lo que sucede es que después de todo lo ocurrido durante el montaje, aún estoy viviendo la "resaca" del asunto. En algunas ocasiones me digo a mí mismo "nunca más" y en otras me entusiasmo y pienso "está bien, quedó bonito el montaje, es mi obra". Así que prefiero dejar esa posibilidad en "serenos".

PRIMER PLANO

4 *La República*

Domingo 2 de octubre, 1995

Película guatemalteca conquista Francia

Jurado del Festival de Biarritz otorgó el Premio Especial a *El silencio de Neto* que sólo fue superada por el Sol de Oro, que se otorgó a *Sicario*, producción venezolana

Biarritz-Francia, especial para la República

La película guatemalteca *El silencio de Neto* recibió la noche del sábado aquí el Premio Especial del Jurado; es aequo y se convirtió en la sorpresa del Festival de Biarritz, en donde se presentaron las mejores películas latinoamericanas, destacando la producción venezolana "Sicario" que ganó el Gran Premio Sol de Oro.

Después de *Sicario*, el acontecimiento más destacado en el Festival fue la presencia de una película de Guatemala, que arrancó los más prolongados y calurosos aplausos del público francés que la elogió, lo mismo que la crítica especializada, que incluso especuló con un triunfo absoluto.

La cinta, que fue filmada en su mayoría en la ciudad colonial de Antigua Guatemala, guarda la frescura, la picardía y el calor de la infancia, pero también tiene el dolor de la pérdida de la inocencia.

El silencio de Neto se presentó el día jueves dentro del Festival y desde entonces figuró entre las favoritas para ganar el Sol de Oro, que finalmente quedó en manos de *Sicario*, una película que también tiene a un niño como eje central, lo que llamó poderosamente la atención de los expertos, que vieron por primera vez como la violencia, las violaciones a los derechos humanos y los temas políticos desaparecían de las produc-



Aquí aparecen varios de los responsables de la obra. Justo Chang (derecha) fue el guionista y atrás-parado aparece "Neto", Oscar Javier Almagor, un joven de Coatepeque, que mostró grandes dotes artísticos

ciones latinoamericanas.

La crítica francesa destaca el mérito de la producción guatemalteca, tomando en cuenta que la misma compitió con grandes productores de la región, como el brasileño Carlos Diéguez, considerado como el mejor en su campo, quien presentó la obra *Veja esa canoa*.

En la producción participaron artistas

guatemaltecos, así como personal de ese país en la parte técnica y el guión fue producido entre el propio Argueta y el cineasta Justo Chang.

Este primer largometraje producido por Guatemala será seguramente presentado con éxito en Europa y Estados Unidos, de acuerdo con los resultados de la crítica que se hizo presente en este exigente Festival.

Síntesis de la cinta

La película *El silencio de Neto* transcurre en los agitados días de 1954 que terminaron con el derrocamiento del entonces presidente Jacobo Arbenz.

Sin embargo, en el filme, los acontecimientos políticos son sólo el trasfondo que se percibe por la radio, por los aviones que pasan y tiran volantes, por el nuevo profesor que llega a la escuela y por la amiguita que desaparece con su familia, así como por el padre que pierde el empleo y el tío que abandona el país.

Mientras tanto, Neto juega trompo y empieza a mirar de otra manera a las niñas. Canta con la radio Los tres Villalobos, sufre asma, escucha detrás de las puertas las discusiones de sus padres, tiene pesadillas, se pelea con el hermano, ve revistas pornográficas, se escapa con sus amigos para escalar un volcán: un niño como todos.

La película tiene un aliento autobiográfico, y así lo reconoce Argueta, quien tenía la misma edad de Neto cuando hubo golpe de Estado contra Arbenz. También sufría de asma y le gustaban los globos. Uno de los mejores logros de esta obra es haber recuperado con fidelidad las imágenes de 1954, un año lleno de acontecimientos en Guatemala.

Argueta: Estoy muy emocionado en estos momentos

Por Myriam Larrá

Guatemala se llenó de regocijo en el momento que las agencias internacionales enviaban al mundo la noticia de que la película *El silencio de Neto* recibía el Premio Especial de Biarritz. Cuando en la edición de diario *laRepública*, periodistas y todas las secciones todavía celebraban la buena nueva, se logró una comunicación directa a la ciudad de Nueva York por vía telefónica hablamos con el principal responsable de la película, Luis Argueta.

¿Qué siente al haber obtenido este premio para Guatemala?

En realidad este es un momento muy difícil para expresar mis sentimientos. Es increíble que un jurado de la categoría del Festival Internacional de Biarritz se pueda poner de acuerdo en darme un premio de esta calidad a

una película que yo considero tan sencilla. Todavía no he reaccionado, y estoy tan sorprendido con el triunfo que no sé no qué decir.

¿Se imaginó usted alguna vez que su película pudiera ganar un premio tan importante?

A mí me preguntaban los periodistas en Francia hace dos días que si yo pensaba que la película pudiera ganar algo y yo les decía que realmente no quería ni pensar en eso porque el que la hubiesen seleccionado para concursar en el festival de San Sebastián y el de Biarritz para mí era suficiente.

¿Qué le sugiere para usted la filmación de esta película?

Para mí esto ha sido la culminación de un sueño y la realización de una necesidad. Mi mujer me ha llegado a bautizar con el nom-

bre de "Necio Yepes", pero yo creo que esa necesidad y esa persistencia es algo que nosotros los guatemaltecos tenemos dentro y que hay que sacarlo afuera.

¿Cuál es el mensaje que se puede extraer del film?

A mí no me gusta hablar de mensajes, pero yo quisiera que los guatemaltecos nos reflejáramos en ella como en un espejo. No sólo para nosotros sino para todo el mundo. También quisiera que empezáramos a hacer más películas así y que los artistas continúen expresando nuestra realidad como la sienten y que no llegue nadie de fuera a contársela.

Después de haber ganado este premio, ¿cuáles son sus planes para el futuro?

Tengo otras dos películas en mente. Una de ellas es en Guatemala y la otra es la de un guatemalteco en Nueva York. Pero ahora

mi principal preocupación es distribuir la película y que la vea toda Guatemala.

Sinopsis

Pequeña, pero honesta, *El Silencio de Neto* se inspira en una realidad guatemalteca que todavía está presente en la mente de muchos ciudadanos de este país al vivir la época de la contrarrevolución en que el país se sacudió entre dos corrientes ideológicas.

Esta película pretende despertar en el público un diálogo que rompa esa pesadumbre que los guatemaltecos venimos arrastrando por culpa de ese silencio que corre por nuestras venas y esclaviza no dejándonos ser y hacer nuestro propio proyecto de vida nacional.

6

Muere argentino narcotraficante

Un ciudadano argentino falleció en nuestro país, por haber intentado gran cantidad de cocaína, la cual pretendía ingresar ilegalmente.

7

Presidente ratifica cierre de CRN

El presidente Ramiro de León Carpio declaró ayer a la prensa que no dará marcha atrás en el cierre de Reconstrucción Nacional.

8

Q 180 millones invertirá Fonapaz

La Fundación para la Paz se prepara ante la posibilidad de que en 1995 se firme el cese definitivo del fuego en el país.

Fuente: Herbert Meneses (2006)

**DANZA**

Ballet Stanislavsky de Moscú, hoy en Quetzaltenango.

31

GUIA 21**PROMOCION**

Lista de ganadores de José Luis Perales.

PASATIEMPOS

Tiras cómicas y crucigrama.

Herbert Meneses habla de *La Ratonera*, su nuevo montaje

Adelma Bercían
Nombre: Herbert Meneses. Profesión: Actor y director de teatro. 40 años de carrera artística. Su próximo proyecto: el montaje de *La Ratonera* de Agatha Christie. El elenco: alumnos de la Universidad Francisco Marroquín. Temporada: dos semanas en el Teatro Reforma.

¿Por qué montar *La Ratonera*? Hay tres razones. En primer lugar, contábamos con el elenco idóneo para los papeles de *La Ratonera*. Segundo, necesitábamos una obra de prestigio mundial como ésta, que lleva 3 años consecutivos en escena en Londres. Estuve en Mar del Plata, para un festival de cine, conocí al director del montaje en Argentina y me informé que lleva 20 años consecutivos en escena. La última razón es que los personajes están muy bien delineados, como para otorgarle al público, a través de las actuaciones, algo edificante.

¿Cuál es la diferencia entre trabajar con amateurs y con profesionales?

Para un director, es más fácil imprimir unidad al conjunto si es con personas que tienen la misma formación. En este caso, el director les está dando a todos la misma formación, porque son actores nuevos. En el otro caso, puede suscitarse desgarras en la relación, porque cada quien viene de distinto grupo y escuela, y a veces cada quien puede tratar de imponer lo suyo en forma incoherente.

¿Es difícil dirigir siendo actor al mismo tiempo?

Sí, más que nada por la cantidad de trabajo que conlleva y por el hecho que uno tiene muy poca percepción de sí mismo dentro del conjunto. Es mejor estar fuera para tener objetividad en la visión global.

¿Cómo sazona usted el suspenso?

La investigación de los estados anímicos de los personajes juegan un papel muy importante en eso. Al salir a luz, a través de la puesta en escena, sugiere muchas posibilidades de suspenso. Otra fuente es el grado de compenetración del autor de la obra. En este caso es nada menos que Agatha Christie. Luego está también la inventiva del conjunto. En una puesta en escena según la escuela de la vivencia se trabaja sobre los objetivos de los personajes. El actor tiene que plantearse la siguiente pregunta: ¿qué haría yo si estuviera en el lugar del personaje? La respuesta a esta interrogante se da a través de la actuación y de las improvisaciones alrededor de la circunstancia propuesta. De allí surgen muchas situaciones, actitudes y posibilidades de ritmo que están sujetas a la voluntad y a la mencionada inventiva del artista.

¿Cuáles son los elementos claves que definen esta obra?

Primordialmente, el misterio que hay alrededor de un asesinato y otras posibles muertes. Realmente el desenlace está oculto a tal profundidad que es casi imposible que el público sepa, sino hasta el final, quién es el asesino. Creo que esta rara capacidad de Agatha Christie para diseñar sus obras y en particular la del misterio, es lo que hace que la pieza tenga tantos años en escena en distintos lugares del mundo.



Herbert Meneses montará en corta temporada *La Ratonera*, en el Teatro Reforma.

Otro elemento es la conformación psicológica y física de los personajes, que son personalidades muy ricas en matices y muy atractivos para los actores de cualquier latitud.

¿Por qué le va a gustar al público *La Ratonera*?

Porque tiene un elenco de características muy sólidas en cuanto al oficio de la actuación —aún tratándose de actores noveles—, y por una pátina de encanto indescriptible que hace que la historia sea preferida en todos los lados.

Dentro de su carrera, ¿cómo cataloga el montaje de *La Ratonera*?

Como una aventura que me ha enseñado mucho. Y como la posibilidad de poner en práctica lo último que he aprendido.

¿Cómo siente el teatro después del *Silencio de Neto*?

Yo no establezco mucha diferencia entre ambos oficios en lo que atañe a mi ser como actor o como director. Las diferencias son más bien de índole tecnológica.

Para las personas involucradas tanto en el cine como en el teatro, la diferencia es más bien que son dos medios distintos de expresión. En el teatro, el público puede modificar las actitudes interiores y exteriores del actor y viceversa. En el cine, la cosa está hecha e inmodificable. El evento se compone a base de encuadres, movimientos de cámara, más sonido y más música que en el teatro. Se podría hacer una película bien hecha sin actores de oficio, pero una obra de teatro es imposible hacerla sin actores que exhiban algún talento. Sin embargo, una linda película es tan gratificante como una linda obra de teatro.

BUTACA DE DOS

Dos y dos son cinco... y m

Carol Zardetto-Rodolfo Ar

Esta es una obra alegórica. Presenta un paralelismo lo que sucede en un aula de escuela y lo que sucede en el social donde la instauración del discurso de poder con individuo.

Está dividida en cuatro cuadros. El primero representa estado de total sumisión del hombre al discurso de poder, más amplia gama de posibilidades: el poder divino, el político, el poder económico, etcétera.

El segundo cuadro representa el encuentro del hombre con sus posibilidades humanas a través del trabajo. El hombre logra humanizarse y escapar de la alienación en que sumido la represión constante que se ejerce sobre él.

El cuadro tercero representa la rebelión del hombre se ha encontrado a sí mismo, y vislumbra a quienes lo sometido como meros fantoches.

Finalmente en el último cuadro se nos presenta situación utópica en que el hombre ha logrado vencer aquello que lo somete y ha adquirido tal conciencia de su universo, que encuentra la libertad. Sin embargo, la obra abierta la posibilidad de que el impulso a sojuzgar a pueda renacer dentro de cualquiera de nosotros.

El tema escogido recuerda la dialéctica de la autocreación de Hegel que es la famosa figuración del amo y del esclavo en la cual el esclavo alcanza su liberación al humano por medio del trabajo, pasando por los estadios del estoicismo, escepticismo y conciencia infeliz o religiosa. El drama a estos estadios, aún cuando no en el orden preestablecido.

La mayor intensidad dramática fue alcanzada en el tercer cuadro. Esta intensidad se va perdiendo paulatinamente hasta desaparecer al final, ya que la última escena no corrobora la argumentación que la obra ha esbozado postulando.

El primer cuadro, el más intenso, llega inclusive a padecer al público de la agresión —fundamentalmente— de que es víctima el alumno. El público también se convierte en víctima del sadismo ejercido por un poder sin fundamento. Este es también el cuadro donde se despliega toda la carga simbólica de la obra, pues se permite al público educador lo que está pasando en escena. Es decir, que la obra logra su propia realidad virtual, aún cuando esta realidad es grotesco desagradable, porque agrede.

A partir del segundo cuadro, toda la tensión que ha sido generada se pierde, debido a la reiterativa argumentación de la tesis de la obra. Se deja de lado el apoyo en la dramaturgia para fundarse en un argumento. Se llega a tirar atención del público, que lejos de presenciar acciones sometido a la lógica de los postulados ideológicos exponen.

Al final la obra resulta didáctica. Desafortunadamente el mensaje que pudiera ser válido pierde fuerza, ya que no vivencial a través de las acciones, sino que es expuesta una lección.

Respecto a la actuación, Susana Campins muestra excelencia y su versatilidad, su lenguaje corporal y sus dictionaciones rompen la monotonía y masculinización del personaje.

El alumno, Guillermo Monsanto, representa un personaje que debe evolucionar en escena, pues se transforma de esclavizado, en uno libre. El actor no logra cambiar personaje y no nos disuade de su fuerza.

Siendo que la obra es simbólica, el tipo de escena que apoya muy bien el argumento, pues no atrae en sí la atención corrobora lo que se postula.

Algunos de los efectos de sonido que mantenían a los actores fueron agresivos y molestos.

La luminotecnia mantuvo una atmósfera cortada, muy apropiada para la obra.

Pese a que la obra no deja un buen sabor, las deficiencias no son de dirección, sino de la concepción misma del libro que fundamenta su fuerza en lo teatral, sino en la lógica argumentación. Yerra al no instaurar en escena esa realidad virtual de la que antes hablamos. Esta es una obra de

Fuente: Herbert Meneses (2006)

La Chabela brinca de la calle al teatro

IMPOSIBLE, IMPOSIBLE. He ahí el reto. No es posible llevar de la calle a las tablas del teatro escenas de la Chabela y la Huelga de Dolores. El reto lo toma Herbert Meneses. Difícil tarea pero hábil hombre de teatro. Consciente de sus limitaciones, Meneses, creador del argumento, aclara en el programa de mano: *intentar una historia escenificada de la Huelga (...) es imposible.*

Añade: Como quiera que incurramos en imperdonables omisiones al intentar mencionar a todos los que lo merecen, hemos mencionado tan sólo a aquéllos que inevitablemente



Herbert Meneses, director de la obra. (I. Roldán)

aparecieron en el camino de nuestro relato y, reiteramos, nuestro intento es (...) una ofrenda a la Huelga de Dolores en su cumpleaños número cien.

La obra de teatro

Aquí está... tu son Chabela iniciará temporada **mañana sábado 31** de enero a las 20 horas, en el Centro Cultural Universitario, antiguo Parainfo, 2a. avenida 12-40 Zona 1. Entrada gratuita.

Realizada cada Viernes de Dolores por los estudiantes de la Universidad de San Carlos, La Chabela (un esqueleto hilarante siempre en pose de bailarín) es sólo la punta del Cerro Alux (aquí no existen los icebergs). Debajo de ella, existen varias generaciones de estudiantes irreverentes, sarcásticos e irónicos que la tomaron como símbolo de protesta e inconformidad ante docenas de gobiernos



La Chabela, detrás de la estudiantina de la USAC. (I. Roldán)

dictatoriales. Este año se cumplen cien años del Desfile Bufo, o Huelga de Dolores, en los cuales ella ha sido siempre el estandarte.

Guatemala, 30 de enero de 1998

Fuente: Herbert Meneses (2006)

Sábado 23 de marzo, 1996

CONTRAESCAPE

Carta abierta a Herbert Meneses

MANUEL CORLETO

Columnista

Decidí escribirte, vos Herbert, porque alguien te lo tiene que poner en blanco y negro. Y como la mayoría de comunicadores sociales están peleando por un hueso, por echar agua a su molino, por sobarle la leva a los que tienen saliva, por rendir culto al establishment, por no decir algo que vaya a molestar a los inversionistas del medio para el que trabajan, por hacerse simpáticos al gobierno y a los poderosos de siempre, por navegar con la corriente, por reverenciar la mediocridad propia y ajena, por todas esas pequeñas e irrelevantes cosas que hacen su menú cotidiano, pues qué mejor que dejarlos que sigan llenando físicamente los espacios que no alcanzan a llenar intelectualmente y hacer el trabajo que les correspondería a ellos pero que no harán nunca por impulso propio.

Fijate que una vez estaba yo sentado en las gradas del Palacio Nacional, muerto del cansancio, acompañado por un director de teatro francés que vos también conocés, cuando veo venir a un cuate periodista con su equipo de video, micrófono y luces. Y le digo al cuate reportero que qué suerte tiene al toparse con toda una personalidad europea del arte, etc., y que aprovechara para hacerle una entrevista en exclusiva. Qué bien, me contestó, pero no puedo. Estoy destacado a la noticia política exclusivamente.

He mantenido un pleito de años con los encargados de las secciones culturales de los diarios, tratando de hacerlos entender que está bueno que saquen todos los días desplegados a color y muy destacados de los artistas foráneos de moda —porque las disqueras, las productoras cinematográficas y demás o les pagan sus extras o están dejando platal al periódico con sus anuncios y esa es parte de las roscas de los monopolios extranjeros en el país—. Si Ricky Martín hizo tal o cual huocada, allí está la noticia. Si la Trevi enseña más nalga y chiche en su siguiente calendario, no se les va una.

Te lo digo, Herbert, a raíz de tu excelente trabajo como director y actor de El diario de un loco de Gogol, monólogo que venís interpretando desde hace varios años en auditorios diversos pero no en teatros (porque el monopolio de las salas privadas y estatales lo tiene el espectáculo del ja-já) y que hasta ahora se ha presentado en temporada en Encuentro Artístico. Por tal razón fui con casi todos los susodichos y susodichas, a solicitarles un espacio de promoción y difusión, y la respuesta casi generalizada fue que ya te habían dado demasiado espacio en los periódicos y revistas y que no podían comentar otra vez lo mismo.

Lo mismo, dicen. Como si todo fuera lo mismo. O como si todo no fuera lo mismo, según nos convenga. Si el mariconazo del Jackson se va a divorciar de la hija del Rey del Rock o quiere seguir dándole gusto al gusto con güiros, es noticia de primera plana en la sección. Si uno de nuestros actores o literatos hizo algo bueno o algo malo, no pasa de aparecer perdido entre las esquelas o los clasificados de salas de masajes y prostíbulos.

No hay derecho, vos Herbert. No es lo mismo. Si vos presentás la obra en equis parte, la sensibilidad será diferente que si la presentás en yé. ¿Acaso no están, día a día, remachando sobre tanto artista extranjero que actúa en diferentes escenarios haciendo aparentemente lo mismo?

En todo caso, si la mentalidad mercantilista de los propietarios de los medios de comunicación no les permite a los encargados de secciones culturales hablar mucho sobre determinada producción, deberían ingeniárselas para hacer bien su trabajo de informar, valiéndose de otros recursos. Hablando, por ejemplo, de tu carrera precursora en radioteatro, o de lo que significa para vos tener un hijo político que podría llegar a presidente, o de tu matrimonio con una linda y talentosa actriz argentina a quien conociste en un teatro, o de tu excelente papel en Torotumbo o en El tren amarillo, o de tu personaje en la película El silencio de Neto, o un millón de cosas más y comentar, casi por joder, en un tono casual, que te estás presentando en equis lugar, blablablá.

Si los periódicos te dedicaran diariamente una centésima parte del espacio que usan en el fútbol, o en la política, o en la nota roja, tal vez empezaríamos a tener una Prensa responsable en el área del arte y unos lectores bien informados y preocupados por tu desarrollo individual e integral.

Pero en esta cultura de la violencia, mi querido Herbert, debemos reconocer que únicamente importan los signos de tierra, agua y fuego. El aire, como no puede enlatare, te lo dejan generosamente para vivir.

Fuente: Herbert Meneses (2006)

Usted nunca los
HA VISTO ASI

El olvido de los amores con la meditación

Sus compañeros de teatro temen que alguna vez la meditación lo haga olvidarse de salir a escena. Herbert Meneses, actor, es capaz de practicarla al lado de una tarima, en el techo de la casa o debajo de un árbol. No importa el sitio, lo esencial es no dormirse cuando se está en trance, porque si eso ocurre, el golpe puede ser muy duro.

Su mujer lo ha salvado varias veces de romperse la nariz contra el suelo. Dicha experiencia la indujo a comprar un alfombrilla para así no correr riesgos.

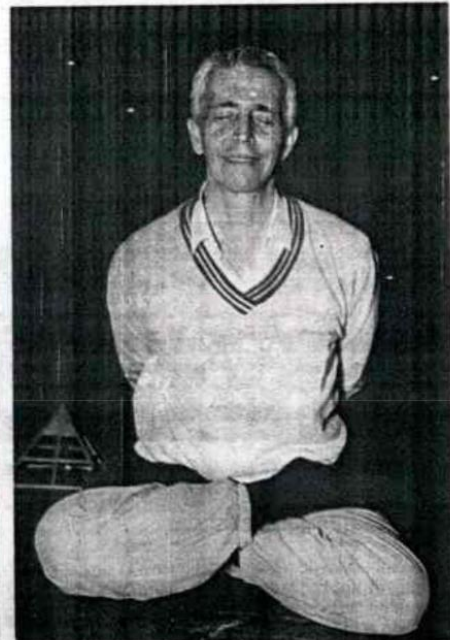
El actor afirma que la meditación es como su amuleto de buena suerte y que muchas veces lo salvó de la influencia que sobre él ejercían las mujeres.

Asegura, también, que hasta olvidó sus grandes amores, así como infortunados desamores, cuando hace algunos años se involucró en el arte del Mantra Yoga Meditación.

Antes de aprenderlo se quedaba *prendado como un carterito atado, listo para el degüello*. Incluso, dejó de viajar

y de percibir ganancias por andar presumiendo de ser un Don Juan. Pero todas aquellas aventuras se esfumaron.

Desde que se disciplinó en el arte de meditar, media hora antes de la cena y media hora antes del desayuno, los demonios salen como si fueran huyendo de su mente. Admite que no es de aquellos meditadores que lucen calzoncitos blancos. Pero usa pants, y por si alguien se anima, es capaz de enseñar varias poses yoga. Totalmente gratis. Sólo por el gusto. Por amor al arte.



Fuente: Herbert Meneses (2006)



HERBER MENESES
DIRECTOR

IBSEN Y "ESPECTROS"

"Al hombre se le define por sus acciones".

HENRIK IBSEN está expresando en su obra: tan sólo en "Espectros" se señala el hecho de que nuestros males capitales se deben a un falso modo de pensar heredado, a una nefasta educación en casi todos los campos. En esta obra vemos la ambición, la religión mal comprendida y la codicia del placer, representados por Regina, el pastor Manders y el carpintero Engstrand, respectivamente. Pero en el otro lado vemos el amor por la belleza y la verdad representado por Elena y Oswald Alving, que tienen que luchar contra estos "espectros" alrededor de ellos y contra los que les han sido inculcados, por dentro.

Al escenificar esta obra nos propusimos (actores y director) exponer los problemas de los personajes y tratar de resolverlos a través de acciones escénicas, insuflándoles nuestros propios sentimientos.

Por otra parte nos movió también el hecho de que, aunque escrita en 1881, conserva gran vigencia, ya que toda nuestra sociedad actual se compone, básicamente, de personajes similares a los de "Espectros". Tal vez por eso ha sido calificada ésta, la acción más noble de IBSEN.

HERBERT MENESES

Fuente: Herbert Meneses (2006)

EM PERSONA

Herbert Meneses: El arte aún está del lado de los que sufrimos

Más de 40 años de cámara le han permitido explorar distintos aspectos del apasionante mundo artístico: desde el teatro hasta la radio, pasando por la televisión y el cine. Meneses desafió los anhelos paternos que apuntaban a verlo convertido en un profesional tradicional, y se dejó contagiar por el virus de la actuación. Su madre le recomendó que tomara el arte como un pasatiempo, pero no le fue posible. Quien bebe de esta poción, es difícil que se deshaga de ella, señala.

Hasta la fecha, el actor y director continúa bebiendo de esta fuente inagotable de creatividad. Aunque se ha visto obligado a hacer teatro de comedia fácil, su verdadera ambición es montar obras de Ibsen, Shakespeare y otros autores serios. Quizá así conseguiría otro éxito tan grande como *Un tranvía llamado deseo*, el logro que —hasta la fecha— considera su más satisfactorio.

Texto: Virginia del Aguila. Fotos: Erik San Juan

El diario de un loco Gogol ha sido una obra recurrente en su carrera. ¿Se identifica con algún personaje del texto?

Si con el que describe la soledad del personaje. En realidad, la vida secreta de todos constituye soledad y temores. Buscamos escape volándonos religiosamente a la bebida o a la política. Pero muchas veces estas actividades son una forma de huir de la soledad no asumida. El personaje de esta obra trata de anular la soledad con ideales inocentes, como arribar a una categoría social superior porque cree que es bueno, o pretender que la mujer a quien ama le corresponde. Lo que llamamos malicia, la astucia humana, ha penetrado en él y debe recuperar la inocencia para ser de nuevo un ente equilibrado, que aprende a ver el mundo con ojos nuevos.

Hablando de la soledad, ¿cómo escapa usted de ella?

Actualmente ya no le huyo; he aprendido a comprenderla y a hacerla mi mejor amiga, en una sociedad llena de relaciones hipócritas. Cuando uno ve que todo lo demás ha fallado, debe buscar una manera de estar consigo mismo. Puedo asegurarle que ahí se encuentra lo único que vale la pena.

Al buscar en sí mismo, ¿qué ha hallado?

Una fuente de luz, que está más allá de todo lo que yo había creído lo que me había sido inculcado. La he encontrado gracias a la práctica del método yoga meditador, una técnica oriental que requiere una actitud de inocencia y concentración. Uno se ve en un espejo psicológicamente hablando, y puede comprender los temores y los dolores, llegar a su raíz para anularlos y desarrollar inteligencia, acunar el verdadero afecto. No digo que ya soy un ser realizado en este sentido, pero sé que cada vez me acerco más a esa meta.

En el escenario ocurre lo contrario. ¿Cuánta locura requiere interpretar a otros?

Si el actor es sincero, desahoga la locura porque escarba en los retrocesos de los personajes, poniendo a veces en peligro su propia tranquilidad. Pero esa es una locura muy linda. Desgraciadamente, el arte aún está del lado de los que sufrimos; todavía no es una cura, pero representa un espacio de reflexión profunda y dimensión tranquila. Esto, en el caso de que el teatrino trabaje en lo que le gusta, no cuando se ve sometido a la ingratitud de tener que enseñar a un público que sólo quiere comedia fácil.

¿Está de acuerdo con Xavier Fajardo en cuanto a que los actores son unos grandes exhibicionistas?

Hay de todo, de acuerdo a la tendencia particular. Hay quienes muestran su figura, sus dientes de pronunciador de parlamentos o su belleza física; hay otros que bellamente construyen personajes porque tienen oficio y algunos que nunca saben dónde van a caer. Me encuentro entre los últimos porque siempre busco una manera de expresar lo que quiero sin adoptar poses. Siempre intento novedades, por eso he tenido fracasos y grandes satisfacciones.

¿El actor debe, como decía Stanislavski, vivir los papeles antes de escenificarlos?

Si. El problema es cómo acceder a la vivencia, porque a veces hay resistencias psicológicas que impiden a los actores interpretar una amplia gama de papeles. Quiénes desean trabajar bajo esta técnica, deben estudiarla para aplicarla. Aunque hay personas con gran intuición, que pueden vivenciar los papeles sin técnica alguna; como James Cagney, que vivió sus personajes hasta la médula. Uno de los grandes

una ruptura total con las expectativas de mis padres y con las mías. Llegó un momento en que me quedé solo y estaba escuchando del hombre. Las plataformas de acción, que en ese tiempo estaban a la mano, fueron terminando una a una; desde un repertorio de calidad hasta las fuentes de trabajo. Cuando empecé, había mucha televisión y pertenecía al bloque de audionovelas de las estaciones locales; también participé en películas y las expectativas eran buenas, en todo sentido. Creíamos que todo mejoraría con los años. Pero no sé si con el tiempo me volví más torpe o el medio empezó a menguarme. Creo que ambas cosas ocurrieron.

¿Cambió su vida después de El silencio de Netz?

Creo que no, porque lo que llamo mi vida se nutre de vivencias que llevo en mi corazón, no de elementos externos. Al ver la vida, comprendí que había de talas de mi trabajo actual que podía haber mejorado; entonces me entró la cosquilla de hacer otro proyecto, para mejorarlos. Traté de replantearme cada proyecto que emprendí, para que me alimente con nuevas cosas.

Cine o teatro, ¿qué prefiere?

No tengo preferencias, aunque pienso que podría ser mucho mejor director de cine que de teatro. En las tablas apuntado lo que quiero, pero en el transcurso de la temporada a veces se venen abajo mis planes porque no logro encontrar el lenguaje de acceso, hacer que el elenco entienda la obra como la concebí. En cine no ocurriría esto porque yo mismo soy el actor y el que me gusta. Allí podría ser más dueño del ritmo y la atmósfera del trabajo.

¿Le gusta el teatro que hace ahora o prefiere hacer algo serio?

Preferiría algo serio, aunque me gusta lo que realizo porque me permite aplicar lo que voy descubriendo. Hay obras muy queridas que me gustaría hacer, porque no puedo producirlos por los elevados costos; si lo hiciera, mi esposa no tendría un

suficientes para ampararme el poco pelo que me queda... Me encantaría hacer dramas de Anton Chejov, Henrik Ibsen, Tennessee Williams, Shakespeare, Oscar Wilde, Bernard Shaw y, por supuesto, Molière, a mi manera.

¿Qué papel le falta representar?

Me gustaría interpretar a Billy Lomax en la muerte de un viajante, de Arthur Miller, y a Yago en Otelo, de Shakespeare. El primero representa el drama cotidiano del hombre de la clase media; debe tener retrocesos finos y accesibles. Debe ser delicoso interpretado y sabido que la gente se vea, reflejada en él como en un espejo de cuerpo entero. En cuanto a Yago, me gustaría explorar hasta dónde puedo vivenciarlo que universalmente es reconocido como un personaje malvado; hasta dónde puedo justificar sus actos para pecaminosamente inconfundible. Entonces sabría si existe el hombre malvado o un ente que justifica lo que hace.

Si pudiera volver a vivir su existencia, ¿haría lo mismo?

Quizá no tendría la certidumbre de hoy, pero sí cosas que busqué y amé, porque todas me decepcionaron, pero me acogí a la técnica del método yoga meditador porque siento que me acompañará siempre, hasta la muerte. Y si estoy algo más allá, esa es mi meta porque está revestida de pureza e integridad. También he construido mis planes porque no logro encontrar el lenguaje de acceso, hacer que el elenco entienda la obra como la concebí. En cine no ocurriría esto porque yo mismo soy el actor y el que me gusta. Allí podría ser más dueño del ritmo y la atmósfera del trabajo.



Foto: Erik San Juan

Folio 67 de 1998

“Un loco no puede hablar de locuras”

Herbert Meneses inició en el mundo de la actuación cuando tenía 10 años. Su voz se escuchó por primera vez en el programa de Radioteatro Infantil de Marta Bolaños de Prado, en la década de 1950, cuando se inició como actor para luego convertirse en director de teatro.

“Las complejidades del pensamiento del ser humano”, es un tema que observa y analiza Herbert Meneses para inspirarse como actor y director de teatro, una profesión que ha desarrollado durante más de 50 años en Guatemala, México y Centroamérica.

Rafael Herbert Meneses Ovalle nació en Guatemala el 17 de julio de 1939. Ha actuado y dirigido más de 50 obras en Guatemala, México y Centroamérica.

Su maestro de teatro fue el japonés Seki Sano, discípulo de Stanislavski y el argentino Carlos Catania. Estas son sus principales actuaciones.

Invisible evidence, (cine). El Silencio de Neto, (cine). Donde acaban los caminos, (cine). La heredera, (radionovela). Diario de un loco, (teatro). Un tranvía llamado deseo, (teatro). Espectros, (teatro). Recordando con ira, (teatro). La muerte de un viajante, (teatro).

En esta conversación en los jardines del Teatro Nacional, Herbert Meneses habla de lo que ha sido su mundo durante los últimos cincuenta años: el teatro. Además de sus temores, se refiere a las obras en las que actúa y prefiere dirigir.



Herbert Meneses ha actuado y dirigido más de 50 obras en Guatemala, México y Centroamérica.

¿Cuál de sus actuaciones recuerda como la más memorable? Precisamente es la última actuación que hice del monólogo del Diario de un loco (Nikolai Gogol, 1809-1852). Esta es una obra que he presentado durante 30 años y con la que siempre me he identificado.

¿Es por el grado de madurez que ha adquirido? Un poco por eso, pero sobre todo porque cuando uno aborda a un personaje éste crece adentro de uno con los años: presenta nuevas aristas, nuevos colores, nuevos sentimientos y nuevas emociones... Porque la técnica sirve para asegurar la frescura y la naturalidad en la actuación que se pierde a la semana si el actor está distraído. Si el actor y el público se aburre quiere decir que la obra no es abordada desde una técnica correctamente planteada. Lo más importante es presentar sorpresas agradables para el público.

¿Y a usted qué lo hace feliz? Creo que lo más importante es no depender de lo que otras personas dicen de uno. El hombre no es una máquina para que presionando un botón se sienta feliz. Y presionando otro sea infeliz. Trato de encontrar un equilibrio para que mi felicidad no dependa tanto de lo demás. La felicidad somos nosotros mismos y depende de nuestro caudal psicológico. Depende básicamente de nuestra niñez, de los principios aprendidos en la infancia y de nuestra propia capacidad para ser felices y de liberarnos del miedo.

Referente al teatro, ¿qué tipo de obras son las que prefiere? A mí me gusta el teatro que plantea las cuestiones psicológicas de la gente. Cuando tengo oportunidad de dirigir lo hago con obras como Un tranvía llamado deseo, Casa de muñecas y otras donde se plantean las cuestiones psicológicas del ser humano. Lo que importa es que la gente vea obras que le atañen personalmente. Recordemos que las diferencias entre las personas son mínimas y superficiales, pero los temores son los mismos, por lo que el teatro es una manera de vernos a través de la vida de otros.

SOBRE SU TRAYECTORIA

RADIO:

Se inició en el “Radio teatro infantil” de Martha Bolaños del Prado a la edad de 11 años. Más tarde, sería parte de la llamada “Época de Oro” del radioteatro guatemalteco. En el año 1976 integró el elenco ganador del primer lugar del premio mundial “Ondas” de Barcelona, España. Trabajó durante más de 25 años en elencos profesionales en Radio Ciros, Radio Nuevo Mundo, T.G.W. “La voz de Guatemala”, Radio Internacional, Radio Mundial, etc.

TELEVISIÓN

Participó en sus inicios en diferentes teleteatros y teleseries en Canal 8, luego durante la evolución de la televisión en Guatemala trabajó en los canales 11 y 3. Actuó en series como “Al Filo de la Ciudad”.

CINE

Ha participado en películas como: “El Silencio de Neto”, “Donde Acaban los Caminos”, “Invisible Evidence”, “Sólo de Noche viejes”, “El Ogro” y “Trampa para una niña”.

TEATRO

Su experiencia teatral es vasta. Se incorporó a las actividades del grupo G.A.D.E.M. y ha estudiado las técnicas de actuación de Stanislavsky y el trabajo de Brecht, Meyerhold y Vakhtangov. Entre las principales piezas en que ha trabajado se encuentran:

“El Tren Amarillo” (Manuel Galich), “La Audiencia de los Confines” (Miguel Ángel Asturias), “La Conquista” (Manuel José Arce), “El Diario de un Loco” (Nicolás Gogol)



Fuente: Herbert Meneses (2006)

GRÁFICO

Herbert Meneses: El yoga del teatro guatemalteco

Augusto César Gráfico

Actualmente, se presenta en cartelera "El Diario de un loco", cuyo comentario personal escribo el próximo martes en nuestra sección "Notas Culturales" (pág. 2 de "Usted"). La misma es un monólogo que interpreta Herbert Meneses, el yoga del teatro guatemalteco que nació bajo el signo de Cáncer lleva 40 años de éxito y ascendente popularidad. Iniciado a los 16 años pareciera que no pasan los años por él. ¿Se deberá a la yoga? "La practico- nos dice- como una actividad primordial de la vida. Me da discernimiento. Tiende a purificar la mente y cuando uno contempla su oficio con claridad puede ser más eficiente y consecuente y, por ende, transmitir mayor claridad". El número de obras en las que Herbert ha trabajado pasan el ciento, "antes -asegura- era más activo como actor. Luego, se me dio por dirigir y si hay un montaje importante para mí es "Un tranvia llamado Deseo"...". Su hijo Sidharta, pareciera que le sigue los pasos. Se siente muy identificado con él ya que "comparten los mismos objetivos de la vida". Ambos piensan "que la raíz de los males están en la mente". Le puso así en parte por el nombre del libro de Hesse y por el significado del mismo. "El que estamos esperando" así como por el sonido de la palabra. A la vez, Herbert está casado con la actriz Susana Argüello. "Es importante compartir buena porción de la vida con alguien que convive con uno precisamente esta pasión. La vocación es primordial en ambos. Obtenemos ayuda eficaz el uno del otro...". ¿Cree ya llegó a la cima? "No. La posibilidad de descubrir siempre cosas nuevas en el teatro es una de las razones que me sedujo de este arte. El ser humano hasta donde alcanzo a ver es infinito...Un medio adecuado para expresarlo ha sido precisamente el teatro". Herbert se ha caracterizado por interesarse en textos serios, lo cual lo convierte en un director idem. "En ellos-comenta- uno encuentra una veta de expresiones que no existen en otro género. Es una forma de dialogar con el público sobre cosas internas. Con ellos uno tiene la certeza que no le da la espalda a la rea-

lidad". ¿Cuál es el problema más grande que ve en el teatro guatemalteco? "Se ha sometido a la maquinaria social y a sus requerimientos que son superficiales: Avidéz de dinero y de divertirse sin ninguna responsabilidad sobre esa diversión. Ambas cosas

"El teatro ha sometido a la maquinaria social y a sus requerimientos que son superficiales: Avidéz de dinero y de divertirse sin ninguna responsabilidad sobre esa diversión".

son trágicas en el fondo y pueden conducir a un desastre". Pero Herbert no pierde las esperanzas. Por ello, con mucho entusiasmo recuerda sus inicios. Primero lo estimularon de niño las películas y el radioteatro y como sentía necesidad de comunicación incurrió en el Radio Teatro Infantil Marta Bolaños de Prado para, luego, dar el paso lógico al teatro. En sus ratos libres nuestro entrevistado escribe sólo para él y se da por adaptar obras para reducir personajes. Lee mucho a Krishnamurti y escucha música clásica (Bach, Beethoven, Brahms), jazz y música latina (brasileña y "boleros sentimentales a rabiar"). Su dieta vegetariana le ha llevado a hacer su favorito al sulfé de papa y al té de rosa de Jamaica. ¿Es cierto que todo canceriano es romántico? "Sí, una vez me dio por hacer canciones y tuve el placer de oír una interpretada por Angélica Rosa". ¿Se siente realizado? "Mi actitud hacia el teatro me hace sentirme realizado en todo momento pero mi anhelo no ha sido satisfecho porque no hemos cultivado aún el tipo de público que exija más de nosotros en todo sentido y nos mueva a hacer cosas mejores y de mayor profundidad". ¿Qué opina acerca de su gran popularidad? "Se debe en parte a mi configuración física. Generalmente me recuerdan por flaco y medio triste. Además, son ¡cuarenta años! de estar en el asunto...".



Herbert Meneses presenta en "El Encuentro Artístico", Sa avenida entre 2a y 3a calles de la zona 1 "El Diario de un Loco" en funciones de viernes a las 19:00 horas y sábado y domingo a las 17:00.

Fuente: Herbert Meneses (2006)

Con la 'dramatización de 'a locura Herbert Meneses muestra su altura

Por María del Carmen Pellecer de Farrington
Fotografías de Edwin Castro

EN LOS primeros tres meses del año se ha puesto en escena obras que muestran que en Guatemala se puede hacer buen teatro. El centro cultural El Sitio abrió su sala de teatro con una obra de Oscar Wilde titulada *La ventaja de ser Ernesto*, producción guatemalteca; El Festival de Cultura Paiz presentó *Sacra Conversación* de Rubén Nájera, una de las más completas que se han producido en los últimos años. Está en breve temporada en el Teatro de Cámara. El centro cultural, El Arbol Mágico presentó *El diario de un loco* de Nikolái Gogol con la actuación de Herbert Meneses.

En *El diario de un loco* Meneses nos descubre un mundo interior que refleja las proyecciones negativas del sistema social que seguimos teniendo. Presenta paso a paso en un monólogo: el deterioro psicológico de un oficinista público que no puede afrontar su medio y cualquier época.

Una de las situaciones más conmovedoras es la soledad



El diario de un loco, actuada por Herbert Meneses.



ACTOR Herbert Meneses.

de esta persona que poco a poco se reduce, empieza a dialogar en voz alta con él mismo para exponer sus sentimientos y frustraciones, luego encuentra en el perro de su dulce amada un interlocutor, cuando ya no es nadie y pierde totalmente su personalidad, adopta la del rey de España. Para en el manicomio.

Este proceso es visible al espectador por la excelente actuación de Meneses, que utiliza, además de un lenguaje traducido a nuestro contexto idiomático, una viva expresión en gestos y desplazamientos en el escenario de manera que el público no pierde un detalle en la representación de un solo acto.

Difícil es hacer llorar y reír, el actor lo logra pues transmite

los estados emocionales de este personaje trágico, que no tiene alternativa para salir de un medio opresivo y vacío, como es el medio del burócrata, aunque la intención de Gogol no fue hacer una crítica a la burocracia, sino una exposición humana.

Debemos destacar que la actuación de Meneses dominó la exposición literaria, resaltando su altura dramática. Actualmente se encuentra en Mar de Plata invitado al Festival de Cine latinoamericano como uno de los actores principales de la película guatemalteca *El Silencio de Neto*.



GESTO evidente de locura, actuación de Herbert Meneses.

Fuente: Herbert Meneses (2006)



A cargo de Eduardo Gómez.

Propuestas

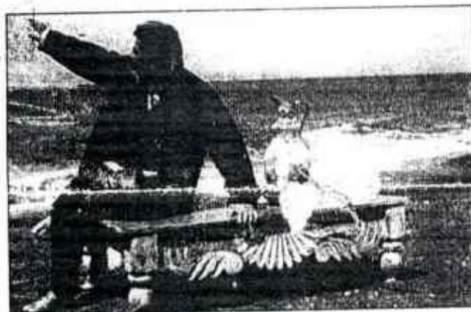
Teatro en El Sitio

Herbert Meneses dirige a su hijo Siddharta, en un monólogo

Novecento: monólogo dirigido por Herbert Meneses e interpretado por Siddharta Meneses, hoy a las 20:00 horas y sábado 21 a las 19:00 horas, en el Centro Cultural El Sitio (5ª calle poniente #15, La Antigua Guatemala). Colaboración: Q40.00 público en general y Q20.00 estudiantes con carné.

Herbert Meneses y Novecento: "El por qué me decidí a realizar un montaje de tanta profundidad filosófica y tan pleno de belleza como Novecento, en un país donde lo profundo y lo bello son tan poco apreciados en los escenarios nacionales, fue precisamente para llenar ese vacío. Estoy seguro que en Guatemala hay un público con la capacidad de análisis necesaria para entrar en contacto con la esencia de este montaje. A ese público es al que queremos llegar, ese público es el que queremos descubrir, y saber que no son tan solos rodeados en un

mar de apatía. Cuando mi hijo Siddharta vino a mí con este texto del que se había enamorado durante un curso de guion que recibía en España y me invitó a subirme con él a este barco llamado **Virginian** que es el barco donde vive Novecento y después de haber tenido varias discusiones sobre los inconvenientes de volver a quedar en bancarota por el puro placer de llevar a escena una pieza que solo un loco montaría en este país, llegamos a la conclusión que ambos nos sabíamos lo suficientemente locos para subir al barco y no bajarnos como Novecento así que decidimos emprender el viaje y zarpamos un día de enero de este año (2005) y navegando llegamos hasta sus pupilas hoy esperamos que sus ojos sean un puerto cálido en el que desde este barco, con el que navegamos junto a usted, estimado público, podamos gritar con toda libertad: **¡La Vida es algo finísimo!**"



Conferencia

Paul Auster a libro abierto: Conferencia del poeta guatemalteco **Marlon Meza Teni**, con un acercamiento a la obra de este gran escritor norteamericano; sábado 24 de septiembre a las 16:00 horas, en Centro Cultural El Sitio (5ª calle poniente #15, La Antigua Guatemala). **Entrada libre.**

Cine Club Francés

La Alianza Francesa de Guatemala, presenta hoy viernes, la película: **La comédie de l'innocence**. El chileno Raúl Ruiz ha mostrado que el suyo es un cine apoyado en lo mental, que trata de vínculos, de conjuntos de relaciones entre personajes y mundos que proliferan, se bifurcan, se superponen, o se desvanecen. (Para adultos, con subtítulos en español). Admisión gratuita.



Exposición de juguetes tradicionales

El Museo de la Universidad de San Carlos invita a grandes y chicos a visitar la exposición **"El Juguete Tradicional Guatemalteco"** con motivo de aproximada celebración del día del niño y la niña. Se ha invitado a la licenciada **Ofelia Columba De León** para dirigir la **"Exposición de Juguetes en el Contexto de la Cultura Popular Guatemalteca"**, quien compartirá con los asistentes el fruto de investigaciones realizadas por medio del Sub-centro de Artesanías y del Centro de Estudios Folclóricos -CEFO de la Universidad de San Carlos de Guatemala. Ambas actividades se realizarán hoy a las **11:00 horas** en la **Sala Cultural del -MUSAC-** (9 avenida 9-79 zona 1).



Fuente: Herbert Meneses (2006)

¿Qué busca en el aspecto artístico?

Comunicar lo que tengo dentro de mí. Ese algo que posee un valor subjetivo y que está relacionado con la belleza: la pulcritud de una puesta en escena o la muestra de un objeto artístico cualquiera, ya sea musical o plástico.

¿Qué prefiere, actuar o dirigir?

Prefiero dirigir. Me da un mejor control sobre el conjunto y me permite dar una tonalidad específica al producto ya acabado y una coherencia a las acciones de los actores. Siempre existe un riesgo: si uno, como director, no tiene una comunicación adecuada con un actor, éste va cambiando la dirección imperceptiblemente durante el desarrollo de las diferentes funciones. Además, en Guatemala existe una mala práctica inveterada, contra la cual hay que ponerse en guardia: se trata de las influencias de personas ajenas al montaje, que tratan de hacerle cambiar al actor su visión del personaje, o la visión que, conjuntamente con el director, han tenido y cultivado. Entonces, el actor que se deja llevar por cualquier sugerencia, puede llegar a cambiar un personaje con el consecuente daño a la obra en conjunto. Por eso, cuando actúo me remito a la dirección por completo. Porque es terrible, es una transgresión como actor, cambiar la dirección del que está a cargo.

¿A qué atribuye la tendencia a la improvisación en muchos actores?

Quiero advertirle que no estoy en contra de que los actores improvisen. El teatro es una actividad mecánica, que pone en juego las fuerzas creativas del actor en cada función. Digamos que el teatro, en sus diversas técnicas, tiene ciertas reglas que los actores deben respetar. Si el actor las respeta, puede im-

HERBERT MENESES



Máscaras y maquillaje

Por JORGE GODÍNEZ

Con cuarenta años de teatro en Guatemala, Hérbert Meneses logra un perfil de actor de carácter; papeles como los que hizo en "El Diario de un Loco", monólogo extraordinario de Nicolás Gogol, y que realmente no es una obra de teatro, sino más bien una novela corta, o la caracterización que logró en "Casa de Muñecas", de Henrik Ibsen, y su trabajo en "La Conquista", de Manuel José Arce, interpretando a Pedro de Alvarado, lo colocan en el lugar de uno de los más importantes actores nacionales.

provisar sin cometer el pecado de ser infiel a la obra o a los objetivos del director.

¿Cuáles son sus producciones más recientes?

Dos trabajos muy contrastados. Uno fue "Un tranvía llamado deseo", de Tennessee Williams, en el que tuvimos muchos problemas para lograr el montaje, a pesar del patrocinio del Ministerio de Cultura y Deportes. El otro fue una comedia escrita por mí "Danza con Bolos". En esta obra, la puesta en escena fue un vía crucis. Hasta nos robaron el dinero de la producción. Su estreno fue, literalmente, un ensayo general con muchas

deficiencias. Afortunadamente, la comedia tomó su ritmo y las demás funciones salieron bien.

¿Cuál de las dos producciones le dio más satisfacción?

Los teatristas en Guatemala tenemos que dividir nuestro deseo de hacer las cosas en dos vertientes desiguales: satisfacer nuestro ego, nuestra inclinación por aquello que nos gusta como artistas y, la otra, satisfacer al público. A ese público que nosotros mismos hemos cultivado, y que es el público del "ja, ja, ja". La gente que busca reírse. Yo pienso que pueden reírse, divertirse, y también

cultivar un poco la espiritualidad y la profundidad de un buen drama. En este contexto, creo que las dos producciones me dieron satisfacciones en la medida de las posibilidades de cada una de ellas.

Háblenos de su participación en la película nacional "El silencio de Neto"

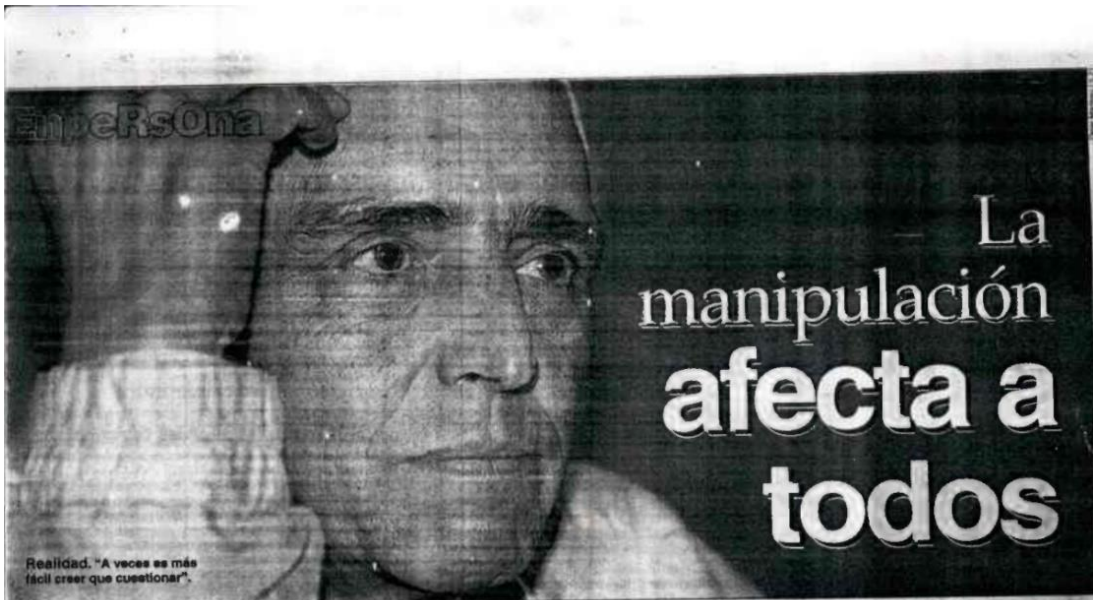
Me tocó abordar un papel que requiere interiorizarse, penetrar en los motivos ocultos que impelen al personaje a ser y a hacer dentro del drama, trabajo que, al ser ejecutado, hace que broten matices más sutiles y de mayor riqueza, aun en contra de la voluntad del artista. Por eso, cuando vi la película, tuve la sorpresa de no haber estado tan mal en la pantalla grande. Reconozco en esto la acertada dirección de Luis Argueta, que atemperaba las cosas que yo quería hacer, acostumbrado, tal vez, a otro tipo de actitudes escénicas.

¿Hay alguna diferencia al actuar en el cine con respecto al teatro?

En lo que atañe a la actuación, es exactamente lo mismo. Cuando un actor es genuino automáticamente logra un magnetismo escénico natural y consecuente con su papel asignado. Claro que hay cuestiones técnicas muy diferentes entre ambas artes. El cine usa micrófonos y el teatro no. En el cine se pueden repetir escenas o fragmentos, en el teatro no. Etcétera. Desde el punto de vista del director, también hay diferencias. Pero eso se debe, básicamente, a que estamos hablando de géneros completamente distintos.

¿Está satisfecho de haber trabajado en "El silencio de Neto"?

Claro que sí. Sobre todo si se considera que, recientemente, esta película ganó un premio especial en el festival cinematográfico de Biarritz, en Francia. Es un buen film que recomiendo a todos, ya que con este trabajo está despegando el cine nacional. ♦



La manipulación afecta a todos

Realidad. "A veces es más fácil creer que cuestionar".

De sus 61 años, Herbert Meneses ha dedicado 45 años a la actuación. Las casi extintas radionovelas, el teatro, el cine, y la televisión son la forma de vida de este actor y director de teatro. Su última puesta en escena *La Empresa perdona un momento de locura*, presenta hoy la última función de temporada. Original del dramaturgo venezolano Rodolfo Santana, ofrece al público la posibilidad de compartir la experiencia de dos personajes envueltos en una relación basada en una franca manipulación.

Claudia Orantes

Herbert Meneses y su esposa Susana Argüello suben a escena. Ella una psicóloga y él un obrero considerado por los directivos de la compañía para la que trabaja, un empleado problema. Ambos muestran al público cómo mediante falsos estímulos, se puede influir en la vida de una persona.

"*La Empresa perdona un momento de locura* en vez de sancionar o despedir al obrero, que resulta ser un "rebelde", la compañía lo envía a un tratamiento con una psicóloga industrial que se encarga de "amansarlo", y de reintegrarlo a la fábrica, después de un muy sutil lavado de cerebro".

"El obrero adopta el discurso del agradecimiento, pese a que el trabajo no le ha sido bien retribuido y empieza a colaborar". La psicóloga manipula la actitud del obrero; actúa en respuesta a sus necesidades económicas y su ambición, dejando de lado sutilmente la ética profesional, para vencer la rebeldía del obrero. Pero ella también se deja manipular por la posición económica y el prestigio que significa para ella ser una profesional de éxito.

Teatro para reflexionar

Después de tres décadas de dirigir teatro, Meneses no se rinde ante las dificultades que llevan a muchos teatreros a dedicarse a la producción de obras de tinte ligero: "En Guatemala nos hemos dedicado a cortejar a un público que asiste al teatro para que uno le haga cosquillas". Por ello, apoya la labor de la productora Imaginate, pues producir teatro no complaciente en el país, es arriesgado.

Para Meneses, la relación que existe entre la temática central de la obra: la manipulación, y el momento histórico que se vive en Guatemala es evidente, y así lo expresa: "En este momento que vivimos en el país, cabe preguntarse ¿a qué nos podemos atener las personas que vivimos en Guatemala? ¿Dónde está la verdad de lo que estamos viviendo? ¿Quién dice la verdad? ¿Los grupos en contienda están diciendo la verdad, siendo imparciales, o simplemente jalando agua para su molino?".

Tal y como se presenta en la obra: La población está siendo manipulada por uno u otro grupo. Pero lo importante es saber que la



Preocupación. "En Guatemala nos hemos dedicado a cortejar a un público que asiste al teatro para que uno le haga cosquillas".

gente va a ser libre cuando sus miedos hayan terminado. Cuando se pierde la credibilidad en grupos, filosofías, personas o ideologías, pero se responde a imposiciones, no se ve la realidad.

Meneses argumenta tal comparación con los resultados que obtiene la psicóloga de la obra, quien a su vez sabe que está manipulando con éxito, pues ofrece al paciente una aparente seguridad.

Y Meneses cita otro ejemplo: "En el caso de las reformas fiscales, por ejemplo, está claro que el aumento del IVA y la creación de otros im-

puestos podría tener un efecto positivo si se actuara con claridad, pero, ¿quién puede creer que los impuestos recaudados van a ser realmente devueltos al pueblo lo contrario? Sin embargo, a veces es más fácil creer que cuestionar".

Cualquier parecido es coincidencia

El teatro es reflejo de la realidad por ello, Meneses compara: "El grupo que se opone, manipula, por ejemplo, para no pagar los impuestos

Última función

La temporada de *La Empresa perdona un momento de locura* termina hoy.
Lugar: Proyecto Cultural El Sitio.
Hora: 17:00 horas
Admisión: Q40 para el público en general y de Q20 para estudiantes con carné.

tos que le corresponden. Ante la manipulación reaccionamos en beneficio de los grupos de poder. Prueba de ello es que quienes exigen los derechos que les corresponden por ley, no pertenecen a ninguno de los dos grupos, pertenecen al pueblo, pero hasta resultan golpeados. Esto seguirá pasando, hasta que dejemos de creer en todo lo que nos dicen y empecemos a vivir por nuestras propias necesidades, las reales, las que incluyen la libertad interior.

Y de tal cuenta, en el teatro, las reacciones a *La Empresa perdona un momento de locura* han sido diversas: hay personas que se sienten aludidas, al ver a la psicóloga. "Una amiga, por ejemplo, fue a ver la obra pensando que en ella encontraría una especie de manual para controlar a los empleados insurrectos de su fábrica. Esperaba descubrir elementos que le permitieran "amansarlos". Pero que "el malo de la película" sería el obrero, recuerda Meneses.

Pero si la obra se ve con objetividad, no hay malo ni bueno. En ella se presenta la derrota de la humanidad frente a su automanipulación y a las cosas que diseña para manipular al prójimo.

La obra se presentó primero en el Teatro La Cúpula, luego en la Universidad de San Carlos de Guatemala y finalmente en El Sitio, en Antigua Guatemala.

opinión La crítica de las almas Sergio Valdés Pedroni

De Meneses a Orantes, nota sobre teatro

Hace pocos meses asistí a una función del *Diario de un loco*, de Gogol, en la cual **Herbert Meneses**, suspendido de la cadena frágil e irregular del talento, coronó con pasión y lucidez una visión desafiante de la normalidad y de las determinantes sociales del delirio. Era la primera función de la primera obra del mal llamado *Festival de monólogos* de La Cúpula, en el que se presentó un sólo monólogo (el de **Meneses**), un espectáculo unipersonal actuado por **Rafael Pineda** y dirigido por **Adrián Sandoval** sobre *La historia del tigre* de **Dario Fo**, y *La cantada general*, obra triptica de **Roberto Díaz Gomar** sobre textos irreverentes y provocadores de **Marco Augusto Quiroa**, a la cual, en rigor, no se le puede llamar monólogo.

No asistí a la presentación del grupo dirigido por **Díaz Gomar**. No obstante, hace dos años le ayudé a montar en Nicaragua el monólogo final, en el que un viejo burócrata, mientras se caga en el escenario, establece poco a poco los linderos ejemplares de su machismo, sus sentimientos de posesión y, en última instancia, su deseo insatisfecho.

En Guatemala suele tomarse el prestigio y la capacidad de un actor como criterio para juzgar y aplaudir una obra. Tal cosa o tal aberración del consumo artístico del país aconteció en el trabajo actuado *de oficio* -muy bien, pero de oficio- por **Rafael Pineda**, según las coordenadas de una puesta en escena que no alcanza a descifrar los sentimientos arcaicos que se esconden detrás de la fábula del Premio Nobel italiano. De hecho, no es la primera vez que un trabajo de **Sandoval** -un texto, una entrevista, una conversación telefónica- me deja la impresión de una absoluta

falta de convicción o de honestidad artística, no estoy seguro. No me extrañaría, por ejemplo, que mañana aparezca con un montaje muy oportuno sobre **José Saramago**, debidamente edulcorado con talleres, conferencias de prensa y rifas de boletos de avión ida y vuelta para ir de visita al maravilloso mundo del éxito y el protagonismo. Lo de **Meneses**, en cambio, fue sencillamente extraordinario, conmovedor: un actor loco persiguiendo como loco a un personaje loco, hasta encontrarlo



agazapado en el asombro de la audiencia. Por un momento sentí la presencia de **Artaud**, asistiendo al sometimiento brutal de la fantasía frente a la realidad. Un momento afortunado del teatro guatemalteco contemporáneo.

La semana pasada volví a La Cúpula para asistir a una de las presentaciones finales de *Delito en la isla de las cabras*, de **Hugo Betti**, dramaturgo italiano que en esta obra jalonea con lucidez y sensibilidad impresionantes los temas de la soledad, el deseo, la posesión y la culpa.

Técnicamente bien dirigida por **René Estuardo Galdámez**, con una buena selección de mú-

sica y ambientes sonoros, parece no obstante de imaginación y audacia en la puesta en escena, por no hablar del diseño de iluminación, que traiciona con demasiada frecuencia lo que actrices, actores y escenógrafo consiguen en el escenario.

Un ex convicto saca provecho del aislamiento de tres mujeres que, habiendo perdido a su *hombre original*, encuentran en este forastero un recurso de placer que las conduce, al final, a un patético ejercicio de penitencia y liberación. No obstante, más allá de la anécdota, los aciertos y los errores manifiestos del trabajo en su conjunto, cabe destacar el buen nivel actoral, que alcanza su mejor momento en la intervención de **Patricia Orantes** durante el segundo acto, el mejor logro de los tres.

Jorge Hernández Vielman encarna el deseo insatisfecho, **Mercedes Fuentes** hace lo propio con la ambigüedad, **Nelly Castillo** con la hipocresía y **Luis Román** -falso prototipo de padre- con el cinismo. Y, como dije, luego está **Patricia Orantes** -madre, hermana, amante, una suerte de heroína de la frustración que se alía con las entrañas de la tierra para alcanzar por fin la redención y la sinceridad -como actriz y como personaje.

Cabe objetarle a todo el elenco y al director, una cierta reticencia para desprenderse de la memoria matemática sobre los parlamentos, entregarse con mayor libertad a los personajes y hacer del gesto la herramienta fundamental de su trabajo.

No cabe duda que existe una generación nueva de gente de teatro, que más allá de las producciones comerciales -bien logradas- (**Joam Solo** por ejemplo), y de los momentos extraordinarios de inspiración como el de **Meneses** en el *Diario de un loco*, está lista ya para soportar la tarea de renovación del teatro guatemalteco. Así sea.

Fuente: Herbert Meneses (2006)

diccionario de artistas guatemaltecos

Mérida, Carlos (1891-1984)
Es uno de los más grandes pintores y muralistas que ha tenido Guatemala. Realizó importantes exposiciones en París, México, Estados Unidos y otros lugares del mundo.



MENDIZÁBAL, RICARDO (1936-2004)

Actor, director y escenógrafo teatral. Inició sus estudios teatrales en la escuela Gadem. Debutó como actor con la obra Matico. Años más tarde compartió la dirección con el director Rubén Morales Monroy. Dirigió, entre otras, las obras Los padres abstractos, Los forjadores de Imperio, Ovidio los tambores, Tango. La otra cabaña, Los superhéroes. Ganó el OPUS 1983 por mejor escenografía en la obra Trampa Mortal, y como mejor obra en el OPUS 1984, con La empresa perdona un momento de locura. En el 2003 le otorgaron la medalla Artista del Año, por su trayectoria.



Ricardo Mendizábal interpretó varios personajes, tales como el de Pirin, en la obra La herencia. En el teatro de la Unidad Popular, interpretó El General Oteiza, Sarcos en el tango y Mansión, entre otras. En 1974, fue uno de los fundadores del Grupo Diez. Su último proyecto fue renacer el teatro Gadem en La Cúpula, el cual inauguró en el año 2003.

MENDOZA, MIROSLAVA (1968)

Cantante. Estudió en el Conservatorio Nacional de Música y en el Musicians Institute en Hollywood, Estados Unidos. Se graduó con honores del Vocal Institute of Techno + gy, en Los Angeles, Estados Unidos, ha alterado con artistas como Air Suply (1993), y Franco y Vitta (1991), ha sido corista en conciertos de Ricardo Arjona (Guatemala). Ha sido invitada especial en muchos conciertos en Miami y otras ciudades. Además, ha grabado anuncios para radio y televisión.

MENÉNDEZ LEMUS, ANGEL MARÍA (1935)

Compositor y pianista. Nació el 23 de agosto en Asunción Mita, Jalapa. Entre sus obras se encuentran Asunción Mita, Vamos Mictlán, Aires Hispánicos, Ilusiones pasajeras, Americanismo, Doña Concha y Antillos tropicales.

MENÉNDEZ MINA, GLORIA (1922)

Poeta. Nació en la ciudad de Guatemala. Dirigió las revistas "Mujer" y "Azul". Libros: "Guatemala" (1953), "Hado la palabra" (1968).

MENES, DENISE (1969)

Pianista. A los doce años fue aceptada como becaria en Juilliard School of Music Nueva York. Luego de un año y medio regresó a Guatemala donde concluyó estudios en el Conservatorio Nacional de Música. A los 16 años debutó con la

Orquesta Sinfónica Nacional, interpretando el concierto No. 3 de Prokofiev. Luego viajó a México donde se presentó en el teatro de Bellas Artes. Continúa tocando en el extranjero en República Dominicana, Argentina, México y Estados Unidos. Actualmente es directora de su propia academia Estudio Musical. Es directiva de la Asociación Augusto Arriola, y colabora activamente con entidades culturales como la Organización para las Artes Francisco Marroquín, el Instituto Guatemalteco Americano y Mosaico Cultural.



MENESES ÁLVAREZ, AUGUSTO (1910-1956)

Poeta. Miembro de la generación de 1930. Obtuvo el primer premio en los Juegos Florales de Quetzaltenango en 1954. En 1961 fue reunida su obra en un trabajo titulado "Prosa y Poesía", su obra en un trabajo titulado "Prosa y Poesía". Libros: "Mi Guatemala criolla" (1938); "Canto a los Cuchumatanes" (1939); "Jornadas de canto y sobra" (1943); "Meditación y canto de la ciudad de Antigua Guatemala" (1948); "Canto en elogio del amor amado" (1954).

MENESES HERBERT (1939)

Actor. Es uno de los más importantes actores del país. Su intensa actividad teatral lo ha llevado a los mejores escenarios, y se ha hecho famoso por sus excepcionales cualidades técnicas actanciales. A lo largo de su carrera ha sido dirigido por destacados directores como Samara de Córdova, Rubén Morales Monroy, Carlos Ferreira, Carlos Mencos, Yaco Guigui y Manuel José Aros, entre otros. Ha participado también en radio-teatro y en películas de cine, como "Donde acaban los caminos" y, recientemente, para lo que será la serie de televisión "Cuarto Poder". Realizó estudios de técnica de la actuación y dirección teatral con el maestro japonés Seki Sano y con



el argentino Carlos Catania. Además, ha dirigido algunas obras, entre ellas, Casa de muñecas, La caja de arena, La cruz de tiza y Cuanto cuesta el hierro.

MENESES HERNÁNDEZ, JULIO VENTURA (1951)

Marinista y compositor. Nació en Cobán el 14 de enero. Organizó y dirigió la marimba David Meneses, en Chichamán. Con la Marimba Alas

Chapinas viajó por Estados Unidos y Puerto Rico. Entre sus obras se encuentran San Miguel Usulután, Los ojos de Nancy, Mi lirio Chichamán, San Pedro Yapaosé, Los Encuentros, Sonrisas de Morná, Alegrías Chichamenses, El agua zarca, entre otras.

MÉRIDA, CARLOS (1891-1984)

Pintor. Nació en 2 de diciembre en la ciudad de Guatemala. Luego se trasladó a vivir a Quetzaltenango. Desde niño se inició como estudiante de pintura y música, pero una enfermedad auditiva lo hizo abandonar sus inquietudes musicales, por lo que se dedicó completamente a la pintura. En 1910 montó su primera exposición donde surgió una relación con Jaime Sabartes. Viajó a Europa y a mediados de 1914 regresó a Guatemala. Luego se casó y se marchó a vivir a México, donde se dedicó con gran intensidad a la pintura de caballete como a la pintura mural. Además editó varios portafolios en que se incluyen trabajos indígenas de Guatemala y México. Realizó varias exposiciones en México, París, Estados Unidos, Guatemala. Entre sus murales se encuentran el del multifamiliar Benito Juárez, en México y los esmaltes integrados en el edificio del Crédito Hipotecario Nacional de Guatemala. Falleció en México el 21 de diciembre de 1984, a los 93 años de edad.



trela, interpretó los roles principales de casi todo el repertorio internacional y nacional de la danza clásica. Participó como primera bailarina con el Ballet de Alicia Alonso, donde viajó por el Canadá y por todo Estados Unidos. Actuó como artista invitada en Jacobs Pillow Dance, Festival 1965, Ballet Maryland por dos veces en Louisville, Kentucky, 1969. Fue ganadora del segundo lugar de 100 oponentes en un festival de competencia de Ballet de Cuba.

MERTINS, LEZETTE

Bailarina. Maestra de ballet. Su formación académica y artística la obtuvo en Guatemala, México, Estados Unidos y Canadá. Ha participado en festivales a nivel mundial. Como bailarina trabajó con connotados coreógrafos, y sus trabajos han sido presentados a nivel nacional e internacional. Ha dirigido montajes de gran magnitud como Icalcheq, ballet contemporáneo basado en el juego de pelota maya; El monje; Quicab; coreografía de inauguración para el Mundial Fútbol 2000 y los Juegos Centroamericanos y del Caribe, Guatemala 2001. Ha trabajado en Guatemala para el Ballet Moderno y Folclórico, el Ballet del INGLAT y dentro el medio artístico teatral ha presentado asesoría coreográfica en múltiples montajes. Actualmente es maestra de la Escuela Nacional de Arte Dramático y catédrica universitaria, tiene su propio estudio de danza.



MERTINS, CRISTINA

Bailarina y coreógrafa. Realizó estudios de danza en Ecuador, Chile, Estados Unidos, Cuba y Canadá. Formó parte de diferentes compañías internacionales de danza, entre ellas el Ballet Guayas de Ecuador, Ballet Nacional de Cuba, Les Grand Ballets de Canadá y el Ballet Nacional de Guatemala. Fue directora de la Escuela Nacional de Danza, en la época de Oro. En el Ballet Guatemala ocupó los cargos de Bailarina Es-

Mérida
No. 118

Buena Vida : Cultura

En Carlos Lemus • Edición Gráfica: Marjane Morales / Joanne de Tóiles • Fotoarte / Ilustración: Mishell Chang • Telé 230-5096 / Fax: 230-1379 • Correo electrónico: prensa@premlib.com



Empleado modelo

Herbert Meneses dirige "La empresa perdona un momento de locura", en teatro La Cúpula

Por Gustavo Adolfo Montenegro

¿No le dan ganas, a veces, de tirar la computadora por la ventana del edificio o salir corriendo de la fábrica para ver el sol caer una tarde?
Claro que no lo hará (para que no lo despidan, para que no le descuenten la máquina del sueldo o para ser siempre el más valioso recurso de la organización). Pero si alguna vez ha sentido el impulso, vea "La empresa perdona un momento de locura", dirigida por Herbert Meneses.

¿Sabía que?...

Herbert Meneses incurrió en radioteatro a los 10 años de edad.

Eso pasó porque un profesor de geometría les preguntó si alguien quería ir al radioteatro de Marta de Prado. Sólo Herbert y otro niño alzaron la mano.

Su primera obra de teatro fue "Cornudo, apealeado y contento", en 1956.

"La empresa perdona..." es presentada en La Cúpula, 7a. Av. 13-01 zona 9. Viernes y sábado, 20 horas. Domingo, 17 horas. Admisión Q40.

La Entrevista

• **¿Cómo es este empleado loco?**

"Es un individuo cualquiera que ha sufrido porque le mataron a un hijo en un movimiento de protesta. Se lo mataron de un balazo y para justificarlo, dijeron que era delincuente. Así que lleva una carga de dolor que en determinado momento explota, debido a la presión, a la exigencia de producción..."

• **Antes hizo el Diario de un Loco, ahora, una obra de locura temporal. En su opinión, ¿Qué es la locura?**

"Es vivir sin preguntarse (por qué tengo que competir, correr, construir una célula egoísta en mi familia, en contra de los demás? Vivimos en una confusión y quien logra darse cuenta, es cuerdo pero sufre la locura de otros".

• **¿Por qué eligió este montaje?**

"Uno por el argumento y dos, porque sólo tiene dos personajes: el empleado y la psicóloga, acordados por mí y por Susana Argüello. Además es una obra con pedazos de comedia, pero con un sentido reflexivo".

La obra

• **El argumento**

Erase una empresa, en la que todos eran felices hasta que un día viene un empleado loco (sólo de momento) que golpea y daña unas máquinas (pero sólo algunas) para desquitar su enojo. Viene el patrón y en lugar de despedirlo (que se lo merece), contrata una psicóloga para volverlo al orden, con palabras y argumentos (porque es un buen patrón). El empleado termina mansito y hasta le agrada su trabajo.

• **Herbert Meneses dirige**

"Es un tema cotidiano que no siempre es tratado: la manipulación intelectual que cada vez tiene formas más sutiles: en la TV, las artes, las ideologías, la psicología, la educación, la economía", dijo.

Fuente Prensa Libre: JORGE DE LEÓN

Foto Prensa Libre: GUSTAVO ADOLFO MONTENEGRO

Handwritten signature: P. Meneses

LA HEREDERA, RADIONOVELA
 PRODUCIDA POR LA
 FUNDACIÓN SOROS GUATEMALA,
 BUSCA GENERAR CONCIENCIA
 Y CIUDADANÍA AL TIEMPO
 QUE ENTRETIENE.



HERENCIA DEL PASADO, ESPERANZA DEL FUTURO

Alejandro Arriaza
 Especial para Magazine 21

Las dos mujeres conversan y sonríen. La mayor lleva lentes, aunque ambas lucen el cabello corto y rizado. De pronto, una tercera mujer, de rostro amable, pero firme, interviene: "Bien, recuerden que en la siguiente escena tiene que haber tensión, ustedes se están conociendo, y cada una guarda reservas frente a la otra. Vamos". A la señal de un técnico, la sonriente mujer de lentes se convierte en la Tía Meches, corrió por el rencor y el resentimiento, y su interlocutora se convierte en Luz, la mujer que ha vivido en el extranjero toda su vida y conoce con recelo a su paciente.

-Soy Luz Quetzal, usted debe ser la Tía Meches- se presenta con reservas la más joven.

-Entra, entra -ponde con exagerada amabilidad- pasa, pasa hija. Siéntate, siéntate, cuéntame de tu vida -el tono de la Tía Meches se pone melodramático-. Antes que nada te doy mi más sentido pésame por la muerte de tu madre primero y de tu padre después. Cuánto lo siento.

-Gracias, señora -responde la sobrina, incómoda.
 -Tía Meches, soy tu tía Meches -dice aquella, obsequiosa.
 El diálogo fluye y el resultado es satisfactorio. "Está bien, se queda.", indica la mujer que dio las indicaciones.



Virginia Cuc (Adela) Sammy Morales (Roberto), Hilda Castro (tía Estrada (Luz), Herbert Meneses (Fausto), Dolores García (Directora)

No es una película ni una telenovela, es la grabación de uno de los capítulos de *La heredera*, la radionovela producida por la fundación Soros Guatemala y el Centro de Comunicación Voces Nuestras, de Costa Rica, que después de año y medio de trabajo saldrá al aire en el mes de marzo, en 70 estaciones radiales

pertenecientes a cuatro cadenas. La Tía Meches es la actriz guatemalteca Hilda Castro. Su "sobrina" es Clara Luz Estrada -quien coincidentemente comparte el nombre con su personaje- y la mujer que dio las instrucciones es la ecuatoriana María Dolores García Vacas, directora artística. Las tres son parte de un equipo

de actores, productores y técnicos, incluyendo un revisor cultural -el humorista, imitador y locutor Josué Morales-, uno histórico -el ex secretario presidencial Gustavo Porras Castejón- y el cantautor Ivaro Aguilar, quien compuso el tema principal de la novela.

"En su línea de formación de

ciudadanía, la fundación decidió incursionar con un proyecto que invocara la reflexión, la alegría, el aprendizaje y las emociones", dice María Mercedes Escobar, de Soros. Para ello contactaron al colectivo Voces Nuestras, que ha trabajado el género en Ecuador y Costa Rica desde 1990. El resultado fue *La heredera*.



La grabación de *La heredera* ha concluido su estreno en la radio se espera para el mes de marzo.



Meches), Sheerley Arias (Eleno), Luz artística).

Virginia Cuc y Herbert Meneses.

UN PASADO TURBULENTO

La heredera narra la historia de Luz Aragón, guatemalteca que desde su temprana infancia vive en Estados Unidos, creyendo que su padre había muerto décadas atrás. Pero en realidad acaba de fallecer, dejándola como heredera en un país que para ella no existe más que

de nombre. Al volver a Guatemala se encontrará con su pasado y el de su país, y de ribete, con el amor de su vida. "Ella no vino a heredar posesiones, sino sus raíces" indica Castro, y eso es parte de lo que hace la novela tan atractiva. A través de su historia de romance e intriga, Luz viaja por la historia de Guatemala des-

de el presente hasta los últimos días del régimen del coronel Jacobo Arbenz Guzmán, descubriendo en el pasado las raíces de las tribulaciones y alegrías del pueblo de Guatemala, y el secreto de su propia vida. Esto a lo largo de 60 capítulos que reunieron distintas generaciones de actores y actrices. Participan figuras

como la misma Castro y el primer actor Herbert Meneses, pasando por jóvenes reconocidos, como el actor Samuel Morales.

ANÉCDOTAS TRAS EL MICRÓFONO

Rebeca Colindres, productora, recuerda la gran dificultad que era mantener la coordinación y comunicación constante entre todo el elenco, el equipo técnico y la producción en Costa Rica, todo a través del teléfono y la internet. Los cambios repentinos de agenda por parte de cualquiera de los actores obligaban a reprogramar a todos a distancia, y a tener siempre un plan de contingencia preparado, comenta Colindres. Pero a pesar de las presiones, se generó un fuerte vínculo entre el equipo. García Vacas recuerda los problemas que tenía con ciertas expresiones: "en Ecuador, *chucha* es una palabra muy soez, y yo, al oír a todo mundo decir constantemente, *jala chucha!* pensaba para mí adentro '¡qué malhabidos!'".

Meneses relata que "debía yo interpretar a un personaje borracho, y entré a un saloncito a ensayar, hasta que me di cuenta que algunos compañeros me miraban muy serios y con cara de reproche, como diciendo '¿Cómo viene a trabajar en ese estado?'".

Colindres recuerda la ocasión en que en una escena muy intensa, Luz y Carolina Aldana, otra actriz, se metieron tanto en sus personajes que terminaron llorando incontinentemente y hubo que detener la grabación para que se calmaran. Esta intensidad es precisamente, para sus realizadores, la principal garantía del éxito de la radionovela.

AL CEREBRO POR EL CORAZÓN

¿Por qué recurrir a un género que ya no está en boga, como la radionovela, para generar ciuda-

danía? García Vacas indica que "la comunicación no se hace desde la lógica del dos más dos son cuatro. La vida debe narrarse, la comunicación es un gran hecho narrativo". El mismo Porras Castañón, cuyo trabajo fue académico y consistió en asegurarse que la trama tuviera rigor histórico y un enfoque equilibrado, a fin de evitar visiones estereotipadas o parcializadas del pasado, cuenta que "la trama me emocionaba mientras la leía".

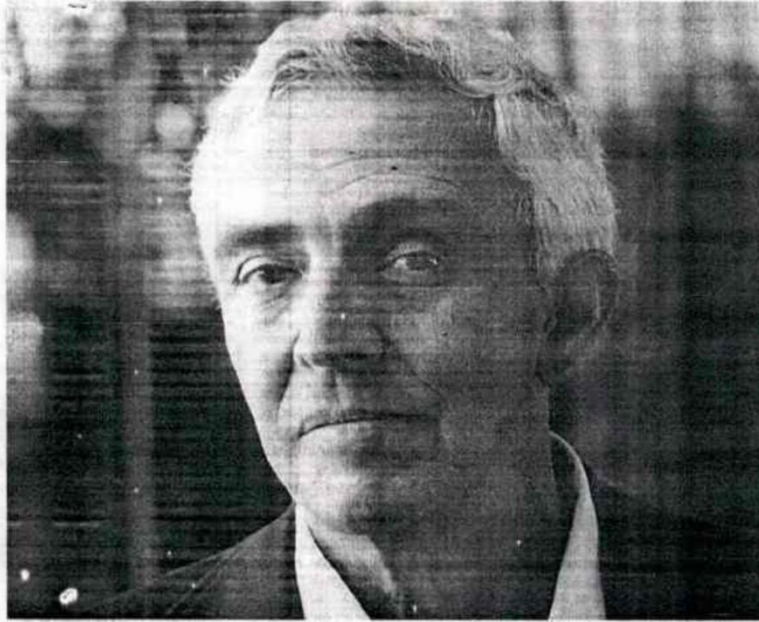
Otra ventaja, dice Herbert Meneses, es que no ata al espectador a un sillón. "Yo podía escuchar enteros los capítulos de *La Pensión Paz y Reposo*—radionovela de moda durante mi infancia— mientras caminaba del colegio a mi casa, porque todos la sintonizaban". *La heredera*, pues, ha actualizado un género que algún día en Guatemala fue esplendoroso. "La primera radionovela guatemalteca, *Atrévete Susana* fue realizada por Aracely Palarea de Luna en tiempos de Jorge Ubico Castañeda" recuerda Castro, y Meneses rememora cómo en sus días llegó a grabar hasta 10 radionovelas diarias. Por eso, ambos se sintieron a sus anchas en el estudio, y ven en *La heredera* un posible retorno del género. Por lo pronto, las reacciones de los ocasionales espectadores de las sesiones de grabación—que se enojaban con los "malos", se relan de las situaciones humorísticas y se identificaban con la historia—, son indicadores del impacto positivo que la radionovela espera generar.

Soros ya trabaja en la producción de un programa radial vinculado, *Entrémosle a Guate*, que será transmitido paralelamente. Porras, que es también consultor y escritor de este programa afirma: "uno de los grandes cometidos de *La heredera* es recordar a los guatemaltecos que la historia de Guatemala es igual a la historia de cada uno de nosotros."

Fuente: Herbert Meneses (2006)



Fuente: Herbert Meneses (2006)



Cortesía Ministerio de Cultura y Deportes

INCANSABLE. El artista no ha cesado de trabajar, tanto en el escenario como desde la dirección.

HONRAN LA CARRERA DEL ACTOR HERBERT MENESES

LA MEDALLA HUGO CARRILLO 2006 SE LE ENTREGARÁ A ESTE ACTOR QUE CUENTA CON MÁS DE 50 AÑOS DE TRAYECTORIA.

Jessica Masaya, Siglo21
jmasaya@siglo21.com

Hoy por la noche, en el Teatro de Cámara del Centro Cultural Miguel Ángel Asturias, en solemne ceremonia se hará entrega de la Medalla Hugo Carrillo 2006 al actor Herbert Meneses. Este es el máximo reconocimiento que el Ministerio de Cultura y Deportes de Guatemala otorga en la rama del teatro. Además de recibir la presea, el artista obtendrá Q25 mil.

Primer actor

Meneses, quien nació en 1939, tiene una larga y reconocida trayectoria. Su carrera ha sido versátil; abarca teatro, radio, televisión y cine. Se inició en el radio teatral infantil de Martha Bolaños, por lo que es parte de la llamada *Época de Oro* del radioteatro guatemalteco.

En 1978 fue integrante del elenco ganador del primer lu-

MERECIDO HOMENAJE

La ceremonia de entrega de la Medalla Hugo Carrillo 2006 al maestro Herbert Meneses se llevará a cabo hoy, a partir de las seis de la tarde, en el Teatro de Cámara del Centro Cultural Miguel Ángel Asturias.

gar del premio mundial *Ondas* de Barcelona, España. Trabajó durante más de 25 años en elencos profesionales en Radio Ciro's, Radio Nuevo Mundo, T.G.W. la voz de Guatemala, Radio Internacional, Radio Mundial, entre otras.

En la televisión, participó en sus inicios en diferentes teletoros y teleseries en Canal 8. Luego, durante la evolución de la te-

levisión en Guatemala, trabajó en los canales 11 y 3. Actuó en series como *Al Filo de la Ciudad*.

Meneses también ha hecho cine. Ha participado en películas como *El Silencio de Neto*, *Donde acaban los caminos*, *Invisible evidence*, *Sólo de noche vienes*, *El Ogro* y *Trampa para una niña*.

Las tablas son su vida

La experiencia teatral de Meneses es vasta. En el escenario ha sido actor y director escénico. Su trabajo ha estado marcado por la intensidad y el manejo del método de Stanislavsky.

Se incorporó a las actividades del grupo G.A.D.E.M. y ha estudiado las técnicas de actuación de Stanislavsky y el trabajo de Brecht, Meyerhold y Vakhtangov.

Entre las principales piezas en que ha trabajado se encuentran: *El tren Amarillo*, de Manuel Galich; *La audiencia de los confines*, de Miguel Ángel Asturias; *La conquista*, de Manuel José Arce, y *El diario de un loco*, de Nicolás Gogol.

Fuente: Herbert Meneses (2006)



Herbert Meneses

TEATRO

DIARIO DE UN LOCO

Esta obra fue adaptada, como monólogo, de una del novelista ruso **Nicolás Gogol** que, en forma de diario, testimonia la descomposición mental de un hombre común, deteriorado por la rutina, la pobreza, una vida sin ilusiones, sin estímulos y marginado a una soledad que apenas rompen unas palabras con la doméstica, alguien en la calle o un compañero de oficina.

Cada vez más solitario y resentido ante la falta de reconocimiento de supe-

riores y compañeros, más su pretensión de nobleza venida a menos y la imposibilidad de conseguir el amor de la joven hija de su jefe, entra en un proceso depresivo que lo hace aislarse más y perder todo interés por el trabajo y cualquier actividad que no sea la de sumirse en sus pensamientos, recuerdos y alucinaciones, que se van convirtiendo en realidades ¡tan vivas! que sustituyen completamente al mundo verdadero. Así, sumido en su fantasía alucinada, se va encaminando hacia la paranoia

que, finalmente, termina, para él, siendo la única verdad en el infierno del manicomio, donde sufre el brutal choque de esa realidad, que acomoda a su locura, un tanto como hace **Don Quijote** cuando sufre sus descalabros. Toda la gama de matices que exige este personaje fueron trabajados finamente, hasta impactar al espectador con expresiones de delicada ternura, comicidad, ira, dolor y locura, en la excelente encarnación que cada cierto tiempo, recrea el gran actor **Herbert Meneses** —con apenas el recurso de la iluminación y un mínimo de mobiliario—, como nace algunos días lo hiciera en el escenario del Club Alemán.

Luz Méndez de la Vega

POR SILVIA SÁNCHEZ R.

Su carrera dio inicio en el radioteatro infantil.

Habla de su maestro María Bolano de Priola y empuja, y confiesa que en esa época aprendió disciplina e imposición de la voz, pero sobre todo los primeros elementos de actuación.

• *¿Luego del radioteatro infantil, cómo llegó al teatro?*

• Después del radioteatro infantil yo ni sabía nada de lo que era teatro ni tampoco me interesaba. Lo que me interesaba eran los radioteatros y había muchos en ese tiempo. En cuanto radioteatro apareció, allí estaba yo también, estaba casi todo el día grabando porque a la gente le gustaban mucho.

• Y por cierto cabe mencionar que tenemos un alto rating, cuando hablamos los fineses. Por ejemplo, "La radio novela guatemalteca", que dirigía y escribía María Luisa Aragón, ese final era escuchado en el Teatro Capitol y entonces era retransmitido también para la audiencia de la radio. Venía gente del sur de México, de Honduras, de El Salvador y del interior de la república, y tenemos que hacer un millón de representaciones en un mismo día para dar cabida a eso. Fueron épocas muy gratificantes en lo artístico.

• Como una experiencia a la vida actual en las mismas ambulancias de Bellas Artes que dirige Yamara de Córdoba. Ella es una maravillosa actriz y dirige la compañía, estaba en tercer año de teatro entonces, era 1994. Pero cuando de eso me dediqué de lleno a los radioteatros.

• Después, entré a Jorge Hernández y René Figueroa, ellos estaban en la Escuela de Teatro. Allí empecé a ver unas montañas muy atractivas dirigidas por Domingo Tosi, un director chileno que vivió en ese tiempo acá y dirigió la Escuela de Teatro y algunas obras que se presentaban. Entonces, por todo eso empecé a meterme al teatro.

• *¿Cuál fue el primer papel que representó?*

• Con Saturno de Córdoba fueron dos, porque eran dos obras en una misma función. Fueron el Aniquino de "Carriado, apaleado y vomitado", y el Manco de "El manco que caminó con mujer brava".

• El primer papel lo representé a los 15 años de edad, cuando interpreté a un hombre que tenía ya más de 50 años era un gringo y que se llamaba Mr. Tom, en la obra "El tren amarillo", de Manuel Galich. Fue una experiencia muy interesante... que me asignaron un papel yo sentía que me quedaba grande, pues era la primera vez que trabajaba y era una caracterización no sólo de gringo sino también de hombre mayor.

• No sé si para mí desgracia o satisfacción, acualmente algunos de los que vieron ese papel dicen que fue lo mejor que yo hice y que

HERBERT MENESES



"Sea el papel que fuere, el actor puede escoger actitudes que revelan lo que es, en lo más íntimo"

mucha vida a hacer nada como eso" (rictus).

• *Para teatro, ¿qué es actuar?*

• Actuar es predicar, porque sea el papel que fuere un actor puede escoger actitudes que pueden revelar su espíritu, su alma, que pueden dar lo que él genuinamente es, en lo más íntimo.

• *¿Hasta dónde puede llegar un actor en la interacción con el público?*

• Últimamente han sido posturas de moda unas corrientes del teatro que agreden al público. Yo soy esto de acuerdo con eso, porque uno de los encantos que el público encuentra en las espectáculos es su condición de anónimo.

Como dice Juan Chato, es estar viendo a través del ojo de una cámara cosas que lo cueste ver en la vida real. Y el que no esté de acuerdo, no significa que critique lo que otros hacen.

• *¿Qué papel no ha interpretado aún, pero le gustaría?*

• Me gustaría interpretar el Yago (el alférez) de Otelo, de William Shakespeare, porque este papel permite explorar los rincones más oscuros de la psiquis humana. Rincónes a los que uno usualmente tiene miedo de acudir, porque descubre en uno mismo cosas terribles. Entonces, creo que sería la oportunidad de despedirme de esta vida de una manera digna.

• *¿Qué prefiere: actuar frente a una cámara o frente al público?*

• Bueno, los dos cosas me gustan y los dos tiempos me pito y cuitras. En el teatro uno tiene que ensayar mucho. Si el grupo no es bien avenido y no fluye armonio entre sus componentes, los ensayos son tremendos. Además, da insatisfacción en la relación, escénicamente hablando. Y eso lo nota el público.

• El cine tiene la ventaja de que permite mayor intimidad. En el teatro, como quiera que sea, uno tiene que alzar la voz, entonces, ciertas matices que uno se siente tentado a dar en el momento en los puede dar porque sabe que tiene que comunicarlos hasta la última butaca.

AGENDA CULTURA



"Blanca Nieves"
Dirigida por Georgina Pomata. Escenografía de Jesús Segovia, música de Miguel Ángel Villagrán.
• 11 horas
• Teatro Abril
• 9a. avenida 14-22, zona 1
• Admisión: Q25

"Mowli"
Adaptación y dirección Erika Ureña
• 11:30 horas
• Barraca de Don Pepe
• Vía 5 y ruta 2, zona 4
• Admisión: Q25

Para niños
Historias de Pierre Lapochon.
• 16 horas
• Saptos "La Galera"
• Vía 5 y ruta 2, zona 4
• Admisión gratuita

Argentina
"Nueve rosas", de Fabián Berlínsky.
• 18 horas
• Proyecto Cultural El Sible
• Sa. calle poniente No. 15, Antigua Guatemala
• Admisión: Q00

Día del artista
Presentación del curso de niños de Santa Leticia y música folclórica con "Artesanos del viento" y "Wachun".
• A las 11 y 18 horas, respectivamente
• Centro Cultural Universitario
• 2a. avenida 12-40, zona 1
• Admisión gratuita

"En este país espantan"
Ópera Juven Solo.
• Domingo a las 17 horas
• ICA
• Ruta 1, 4-05, zona 4
• Admisión: Q50

"Entre mujeres"
Dirige Abigail Ramírez.
• 17 horas
• Teatro de Cámara "Hugo Carrillo" del Centro Cultural Miguel Ángel Asturias
• 34 calle 3-81, zona 1
• Admisión: Q50



Anexo 4: Afiches y programas de obras



PROCESO POR LA SOMBRA DE UN BURRO

Friedrich Dürrenmatt

Versión teatral en una jorjada, de Domingo Tessier

PERSONAJES: ESTURTRION, un dentista, VENDEDORA, PREGONERO, VENDEDOR, MENDIGO, ANTHRAX, un asnero, FILIPIDES, corregidor, ESBIRRO, DIOMEDES, abogado de Esturtrion, POLIFONO, abogado de Anthrax, CROBILA, mujer de Anthrax, PELIAS, modista, MANTAX, fabricante de cascos, TIFIS, capitán, JUS, su prometida, TELESIA, billarista de Estrobilo, ESTROBILLO, Gran sacerdote, AGATRISO, Supremo Pontífice, MILTAS, Fiscal, LA JUSTICIA, JUEZ PRIMERO, JUEZ SEGUNDO, JUEZ TERCERO, JUEZ CUARTO, PRESIDENTE DEL SENADO, DIRECTOR DE MARMOL S. A., PRESIDENTA DE LA SOCIEDAD PROTECTORA DE ANIMALES, AGITADOR, TIQUIDIDES, fabricante de armas, PAMPAGO, escribiente, HOMBRE 1o., HOMBRE 2o., MUCHACHO, VIGIA 1o., PIOPS, superintendente de bomberos, PROSERPINA, su mujer, VIGIA 2o., POLIFEMO, sargento de bomberos, PERSEO, sargento de bomberos, PUEELO, MARINEROS, y ... un burro.

INTERPRETES: ROLANDO CACERES, NORMA DE CARRILLO, MILDRED CHAVEZ, RICARDO MENDIZABAL, RODOLFO MEJIA MORALES, LUIS HERRERA, MANUEL CORLETO, HERBERT MENESES, CARLOS ENRIQUE ALVAREZ, LUIS CIFUENTES CANTO, CARLOS OBREGON, HAYDEE ANDREU, ZOILA PORTILLO, ... y un burro.

Dirección	Domingo Tessier
Asistente de Dirección	Rubén Morales Monroy
Escenografía y Vestuario	Claudio de Girolamo
Música	Tomás Lefver
Iluminación	Domingo Tessier
Realización Escenografía	Max Saravia Gual
Realización Vestuario	Teresa v. de Vásquez
Programa	Vaskóder
Utilería	Max Saravia Gual
Pelucas	Mildred Chávez
Electricistas:	Ricardo García
	Ricardo Ramos
Tramoya	de Bellas Artes

Fuente: Herbert Meneses (2006)

Lic. MARIO ALVARADO
Director General de Cultura
Bellas Artes
NORMA DE CARRILLO
Jefe Depto. de Teatro

COMPAÑIA NACIONAL DE TEATRO

un

sabor

a

miel

S. Delaney

dirección: NORMA DE CARRILLO

JULIO-AGOSTO 69. TEATRO GADEM

Fuente: Herbert Meneses (2006)

"UN SABOR A MIEL"

Obra en dos actos
De: Shelagh Delaney

Traducción libre de: Alfredo Porras S.
Versión de: Raúl Carrillo y
Manuel Fernández M.

Reparto por orden de aparición

Helen	Mildred Cháves
Jo	Samara de Córdova
Peter	Antonio Almorza
Novio	Herbert Meneses
Geofrey	Manuel Corleto

Acción: En un barrio barato de Manchester,
Inglaterra. Epoca actual.
1er. acto dividido en tres cuadros
2o. acto dividido en dos cuadros

Dirección: Norma de Carrillo

PERSONAL TÉCNICO:

Asesores de la Dirección

Raúl Carrillo
Manuel Fernández

Regidor de Escena;
Escenografía
Diseño y supervisión de
vestuario
Iluminación
Musicalización
Realización vestuario
femenino
Realización vestuario
masculino
Grabaciones
Técnico electricista
Tramoya

Alfredo Porras
Carlos Rigalt
Manuel M. Herrera
Carlos Obregón
Alfredo Porras

Francisco Camacho

Sastrería Roma
Guitulgova
Ricardo García
Bellas Artes

Fuente: Herbert Meneses (2006)

compañía nacional de actores unidos

presenta

el tren amarillo

drama del caribe en tres actos, de

manuel galich

personajes por orden de entrada:

desche	julia morales
hermúdez	miguel ángel gonzález
johnson	rafael hernández
helisario	carlos izquierdo
mariano quinto	humberto oliva
la mujer del niño	marta sazo hernández
lola	maric del garrao escolar y carlota méndez
joé	eugenio asturias
hortensia	mildred chavez
mr. a. tom bon	herbert meneses
bracamonte	antonio almaraz
el canche menjibar	hugo román masaña
aureliano	carlos sazo
la mujer de la tos	angela sazo hernández
valentina pensamiento	julio rodríguez
mistres whip	marta herrera
chicho asturias	jorge hernández
marinero 1º	marco tulio ruano
marinero 2º	marco antonio lemos
marinero 3º	rolando cáceres
trabajador 1º	manuel paredes
trabajador 2º	rolando cáceres
una voz	n. n.

época 1936, lugar: un
lugar perdido en el
caribe

diseño de producción y
dirección.

rubén morales monroy

escenografía	max saravia gual
traspunte	maría del carmen escobar
iluminotecnia	ricardo garcía
efectos de sonido	héctor h. ruiz
tramoja	andré garcía
	marco a. navarro y liberto cur
utilería	josé pútez
maquillaje	rené malina
publicidad	jorge y rafael hernández
ayudante del director	marco antonio flores
coordinador general	guillermo tulio gonzález

17, 18 y 19 de octubre a las 21.15 horas
20 y 21 de octubre a las 16.30 y 21.15 horas

luneta... Q 0.50

palco... Q 0.25

CONSERVATORIO NACIONAL

la compañía nacional de actores unidos, agradece a Luis domínguez, el haber cedido la producción de esta obra, así como toda la colaboración que para el nuevo montaje se sirve prestarnos.

32 PRIMER FESTIVAL DE TEATRO

Fuente: Herbert Meneses (2006)

LA CRUZ DE TIZA



MUNICIPALIDAD DE GUATEMALA
Relaciones Públicas.



Fuente: Herbert Meneses (2006)

BRECHT es siglo XX. Es hombre contemporáneo. Compañero nuestro. Autor e ideólogo en el teatro. Revolucionario y, como tal, hombre. Su teatro épico rebosa humanismo:

"Soy un autor de teatro. Muestro lo que he visto. En los mercados de los hombres Pude observar cómo se trata al hombre. Eso es lo que muestro yo, el autor."
(B. B. Canción del autor de teatro).

La importancia histórica de su obra está resaltada en el juicio de la crítica: "el más importante autor dramático y hombre de escena alemán de la actualidad", dice Sigfried Melchinger.

Estamos o no de acuerdo con él, es un creador y revolucionario en el teatro. Le da al teatro un cauce científico. "El arte y la ciencia —dice— coinciden porque el propósito de ambas consiste en facilitar la vida de los hombres; las ciencias cuidándose de su mantenimiento, el arte de su recreación." Exalta la entretención como función primordial del arte escénico. El arte es una de las formas como se expresa la conciencia social, por ello, el teatro debe reflejar la realidad social. Brecht lo hace. Sus obras no son una simple referencia histórica, son un mensaje universal contra la opresión en todas sus formas. De ahí que las dos obras cortas que ahora presenta el G. T. E. H. no son simplemente una crítica al régimen nazi, son una protesta contra el nazifascismo y el divismo, la opresión que vivimos.

Algo más, Brecht "vincula la praxis artística creadora a la praxis productiva que enfoca en función del trabajo". No plantea un teatro sin contenido, ni lo reduce al espectáculo anodino. Cada obra suya sobre todo la más reciente, refleja las contradicciones que se dan en nuestra sociedad.

"Poco importa —dice Louis Althusser— que las cosas sean dichas (son dichas en Brecht) bajo la forma de fábulas o cantos) o no lo sean: no son las palabras las que en último término efectúan la crítica, son las relaciones y la ausencia de relaciones internas de fuerza entre los elementos de la estructura interna de la pieza".

El Grupo de Teatro de los Estudiantes de Humanidades presenta en esta segunda temporada teatral, dos obras cortas de Bertolt Brecht (1898-1957, alemán). La primera, "La cruz de tiza" es parte de su serie "Terror y miserias del Tercer Reich" ("Furcht und Elend des Dritten Reiches", 1938-41). Es la obra, igual que la siguiente, es parte de sus piezas de la emigración. Buen ejemplo de realismo, presenta personajes bien caracterizados. Su argumento es un testimonio presente de la lucha de los hombres contra la opresión, de su lucha por la felicidad.

"Cuánto cuesta el hierro?" plantea la situación nacional e internacional de la Alemania de 1939. Cada personaje es, en definitiva, una nación. Nos recuerda la política hitleriana de entonces: Pacto de Versalles, el ataque a Austria y Checoslovaquia, la amenaza a Francia e Inglaterra. En fin, esta pequeña obra presenta un diáfano mensaje antifascista.

C. ORANTES TROCколи



"LA CRUZ DE TIZA"

obra en un acto de
Bertolt Brecht.

Berlín 1933, cocina de un
apartamento.

REPARTO:

El S. A. Carlos Orantes Troccoli.

LA MUCHACHA María Victoria Guzmán.

LA COCINERA .. Amparo Chinchilla.

EL OBRERO Alejandro Contreras.

EL CHOFER David Barahona.

Vestuario: María Cristina Mérida y hermanos.

Escenografía: Roberto Rodríguez.
Realización: David Barahona.
Diseño:

Luces y Sonidos: Carlos Obregón

DIRECCION: HERBERT MENESES

"CUANTO CUESTA EL HIERRO?"

obra en un acto
de Bertolt Brecht.

EL CIGARRERO David Barahona
Edgar Méndez

SVENDSON Luis Tuchán.

EL CLIENTE Carlos Orantes Troccoli.

LA ZAPATERA Miria Muñoz.

EL CABALLERO Abel Lam.

LA DAMA Mirian Colón.

Vestuario: María Cristina Mérida y hermanos.

Escenografía:
Diseño: David Barahona
Realización: Roberto Rodríguez

Luces y sonidos: Carlos Obregón.

DIRECCION: HERBERT MENESES

PATROCINIO: FACULTAD DE HUMANIDADES
(Universidad de San Carlos).

PATROCINIO: FACULTAD DE HUMANIDADES
(Universidad de San Carlos).

Fuente: Herbert Meneses (2006)

EL DIARIO DE UN LOCO

NIKOLAI VASILIEVICH GOGOL

Primera Parte: Habitación de Popritchew.
Segunda Parte: Manicomio.

R E P A R T O :

A. I. Popritchew HERBERT MENESES

Libreto basado en la traducción del de Robert Coggio y
Silvie Lunneau, por Mario Zúñiga.

NIKOLAI VASILIEVICH GOGOL

Gogol descubrió los tipos rusos. Gogol descubrió el funcionario humilde, descubrió el aventurero, descubrió el cosaco, los tipos que en un mismo mundo ruso enlázanse entre sí para formar el alma que había que amar y educar. Probablemente no pasó de ahí, considerando los resultados que la crítica más competente ha señalado. Pero cada tipo es el progenitor de series interminablemente largas que individualmente, reproducen esos rasgos descubiertos en el tipo.

Gogol amó los tipos rusos. Una de las características de la obra de Gogol es la de hallar la risa a través de las lágrimas, tópico señalado en todas las historias de la literatura rusa. La risa es una traducción no muy afortunada del verdadero amor que Gogol ponía en sus tipos, descubiertos y comprendidos después de zaherir una a una sus lacras con un látigo que más daño hizo al que lo esgrimía que a los que recibían sus golpes. Pero al final eran ya sólo lágrimas, mucho más amargas las propias, como lágrimas descubiertas en su profundo sentido, allí, juntos a la muerte, irremediables, resumen de toda una vida.

Escribió una vez desc. el extranjero: "Si yo no puedo ser feliz, quiero consagrar toda mi vida a la felicidad de los semejantes". Y es muy posible que el hombre haya consagrado, efectivamente, a esa ajena felicidad su voluntad, y que únicamente al final de su vida, sienta circularle por toda la sangre el convencimiento de que esa su obra ha sido al mismo tiempo para él, la verdad.

Herbert Meneses
FARAFAMATE PERERA GUDALVA
Abogado y Notaria

EL DIARIO DE UN LOCO

Herbert Meneses ha realizado estudios de Técnica de la Actuación y Dirección Teatral con el maestro japonés Seki Sano y con el argentino Carlos Catania. Ha dirigido "Casa de Muñecas" de Ibsen, "La Caja de Arena" de Albee, "La Cruz de Tiza" y "Cuánto cuesta el Hierro" de Brecht y "Una Noche de Primavera sin Sueño" de Jardiel Poncela. Ha actuado en Poesía Coreográfica, dirigido por Roberto Castañeda. En Teatro ha sido dirigido por Samara de Córdova, Domingo Tessier, Rubén Morales Monroy, Carlos Ferreyra, Marco Antonio Flores, Dennis Carey, Carlos Catania, Carlos mencos, Luis Domingo, René Figueroa, Yaco Guigui, Manuel José Arce y Yolanda Williams. En Radio-teatro, por: Marta Bolaños de Prado, María Luisa Aragón, Octavio Paiz, César García Cáceres, Miguel Ángel Ordóñez, Carmen Arriaza Gudiel, Rodolfo Martín, Salvador Falla, Ramón Aguirre y Horacio Ruano. En televisión: por Ernestina Porras Velásquez, Ramón Aguirre y Rodolfo Gutiérrez Machado. En cine por: Sergio Bejar e Ismael Rodríguez.

Comentarios sobre "El Diario de un Loco".

"Capta en su totalidad nuestra atención. Meneses ha dado un carisma especial a su personaje: en más de una oportunidad nos hace sonreír y nos divierte sin hacer perder dramatismo a la interpretación." — **Sergio Kristensen**, "Diario Latino" de El Salvador.

"Magnífica actuación para una obra que conserva su frescura, siglo y medio después de haber nacido el relato". — **Mauro Carianchina** en "Punto de Vista".

"Herbert comprendió y aprehendió perfectamente el problema psíquico y pudo transmitirlo con matizaciones de voz y de gestos muy ricos y humanos y una expresión corporal casi perfecta". — **Mario Alberto Carrera** en "La Hora".

"Vale la pena señalarla como realización nada ordinaria en el teatro guatemalteco y aprovecharla para hablar del arte de las tablas entre nosotros..." — **Roberto Paz y Paz**, en El Imparcial.

Fuente: Herbert Meneses (2006)



TEATRO NACIONAL
 presenta
HERBERT MENESES
 en
“EL DIARIO DE UN LOCO”
 Monólogo en un acto de N. GOGOL.
 PEQUEÑO TEATRO - 20.00 Hs.
 Fechas: 20, 23, 24, 25, 26 y 27 ENERO
 Entrada General: ₡ 5.00

Herbert Meneses, Primer actor guatemalteco del Teatro, Cine, Televisión y Radio, se inició hace 25 años, habiendo formado parte de varios elencos profesionales. En la obra “EL DIARIO DE UN LOCO” de N. Gogol ha merecido los más elogiosos comentarios de la crítica centroamericana por su alta calidad artística.

(SAN SALVADOR)
 EL DIARIO DE HOY, Sábado 20 de Enero de 1979.


 No se aceptan pases de cortesía.
MINISTERIO DE EDUCACION

CENTENARIO DEL HIMNO NACIONAL
 1879
 1979
 Saludemos la patria orgullosos...

Fuente: Herbert Meneses (2006)

LA RATONERA

AGATHACHRISTIE



RECORD GUINNESS:
La obra teatral con mayor número
de representaciones ininterrumpidas.

Faahí Pereira
FAHÍ ANAYTE PEREIRA GRUJALVA
Abogada y Notario
GRUPO ARTISTICO TIONOUA XOMES

EL DIRECTOR

Herbert Meneses se inició en la actividad escénica en el elenco de "Radio-Teatro Infantil" de Marta de Prado. Pasó luego a formar parte del elenco de teatro para las "Misiones Ambulantes" de Bellas Artes y de ahí a diversos grupos donde participó como actor, en obras del más variado repertorio y estilo. Incursionó en el cine como uno de los actores principales en la película guatemalteca "El Silencio de Neto", la cual ha ganado varias distinciones en los festivales de San Juan de Puerto Rico y de Huelva, España.

Como director ha preferido trabajar el llamado "teatro realista" llevando a escena piezas como "Espectros" y "Casa de Muñecas" de Ibsen, o como "La Empresa Perdona un Momento de Locura" de Rodolfo Santana y "Un Tranvía Llamado Deseo" de Tennessee Williams. Ha recibido cursos de actuación y dirección teatral con el director argentino Carlos Catania y con el maestro japonés Seki Sano, discípulo de Konstantin Stanislavski.



Fuente: Herbert Meneses (2006)

"ESPECTROS"

de
HENRIK IBSEN
Tragedia familiar en tres actos

REPARTO

ELENA ALVING, viuda del capitán Alving, gentil hombre de cámara

MILDRED CHAVEZ

OSWALDO ALVING, su hijo, un pintor

EDGAR DE LEON

PASTOR MANDERS

GERMANO BEZZINA

JACOBO ENGSTRAND, un carpintero

CATARINO ALVAREZ

REGINA ENGSTRAND, doncella de la señora Alving

MARIA BELEM

Traducción del inglés al español

Edgar de León

Escenografía
Luces

Teatro Drama Siglo XX
Realización de: A. Alvarez
Carlos González de Paz

Vestuario
Peinados
Maquillaje

Teatro Drama Siglo XX
Fernando's Hair Studio
de Christian Dior por Luis
Fernando Guerra

Productor

Edgar de León

DIRECCION

HERBERT MENESES

La acción se desarrolla en la casa de campo de la señora Alving a orillas de un gran fiord, en el oeste de Noruega.


FARAH ANAYTE PEREIRA GRIJALVA
Abogada y Notaria

Agradecimiento especial a:

—CENTRO CULTURAL UNIVERSITARIO
—TEATRO DE ARTE UNIVERSITARIO
—Sra. NORMA PADILLA
—Sr. ERNESTO MERIDA
—Sr. RUBEN MORALES MONROY

—Sr. JUAN JOSE ESPADA
—Sr. DICK SMITH
—Lcda. DOROTHY PFLUG
—Sr. DERCK AREVALO
—Sr. RICARDO EGURROIA

Fuente: Herbert Meneses (2006)



TEATRO — DRAMA

LA EMPRESA PERDONA UN MOMENTO DE LOCURA

Rodolfo Santana

Guillermo Fernández

Susana Argüello

DIRECCION: Herbert Meneses

Teatro de Cámara, Centro Cultural Miguel Angel Asturias
Temporada Abril-Mayo, 1991.

Fuente: Herbert Meneses (2006)



TEATRO

LEGADO INÚTIL

VIERNES 4 Y SÁBADO 5 DE SEPTIEMBRE / 19:00 HRS.

› AUDITORIO

DONACIÓN Q25.00, ENTREGA DE BOLETOS UNA HORA ANTES DE CADA PRESENTACIÓN

CREACIÓN COLECTIVA DEL LABORATORIO TEATRAL DE ARTES LANDÍVAR

Dramaturgia: Margarita Kénéfic. Actúan: Alfredo Porras Smith, Herbert Meneses, Mariam Arenas y Amanda Samayoa. Dirección: Patricia Orantes



CENTRO CULTURAL
DE ESPAÑA
EN GUATEMALA

Artes Landívar
Espacio de encuentro



Universidad
Rafael Landívar
Instituto Jesuita en Guatemala



Guatemala
Capital Internacional
de la Cultura 2015

Fuente: Difusión artística CCE Guatemala (2016)

Fotografía: Laboratorio Teatral de Artes Landívar URL

febrero

23 & 24

FRAGMENTOS DE NUESTRO DIARIO VIVIR

Viernes 23 y sábado 24 de febrero / 19:00 hrs

**Donación Q30.00, entrega de boletos una hora
antes de la presentación**

Fragmentos de nuestro diario vivir es un ejercicio colectivo de creación y escenificación en el que coexiste, circularmente y al mismo nivel, el trabajo de los actores, los directores y el escritor.

La pieza nos muestra fragmentos de memorias e imágenes: esas cenizas con las que nos vestimos día a día para enfrentar la ciudad en la que vivimos y nos movemos, en la que, sin verlo, construimos y re-construimos nuestra

TEXTO

Francisco Nájera

DIRECCIÓN

Braulio Padilla y Patricia Orantes
Córdova

ACTÚA

Herbert Meneses, Josué Sotomayor y
Marcelo Solares

GRABACIÓN SONORA

Renato Maselli

Fuente: difusión artística CCE Guatemala (2018)

Anexo 5: Instrumentos y transcripciones de entrevistas

5.1 Entrevista a Herbert Meneses, 2019

Guatemala, noviembre de 2019

Universidad de San Carlos de Guatemala

Escuela Superior de Arte

Trabajo de graduación para sustentar el grado de:

Licenciatura en Arte Dramático con Especialización en Actuación

Investigación de tesis de pregrado, titulada: *Herbert Meneses: Trayectoria Artística Docencia. Apuntes sobre la historia del teatro guatemalteco.*

- ¿Cuándo y de qué manera inicia su carrera en el teatro?
- ¿Fue difícil iniciar en el arte?
- ¿Con quiénes inicio su carrera?
- ¿Cuál es la anécdota que más recuerda dentro de su experiencia en el teatro?
- ¿Cuáles fueron sus principales dificultades en el teatro?
- ¿Cómo fue su experiencia con Seki Sano?
- ¿Qué sucedía en el país cuando volvió de trabajar con Seki Sano?
- ¿Qué sucedía con el teatro y con su vida mientras ocurría el conflicto armado?
- ¿Cómo fue su experiencia al salir y volver al país?
- ¿Considera que su vida es en gran parte el registro de la historia del teatro en el país?
- ¿Por qué?
- ¿Por qué decide todos los años seguir apostándole al teatro?
- ¿Cuándo empieza su experiencia docente?
- ¿Cómo recibieron o reciben los estudiantes todos sus contenidos de Stanislavski?
- Si tuviera que mencionar etapas o sucesos importantes de la historia del teatro en Guatemala, ¿cuáles serían y por qué?

Entrevista No. 1								
Lugar de la entrevista	Domicilio Marcelo			Fecha		16 de noviembre 2019		
Entrevistado	Herbert Meneses			Iniciales		HM		
Entrevistador	Adan Barrera	Marcelo	Solares	Iniciales		MS		
Duración	HH	1	MM	15	SS	22	Año	2020

No.	Iniciales	Transcripción
1	HM	Una vez me hicieron una entrevista, me, al editarla era yo otro, si, había, parecía que yo había dicho cosas que no había dicho.
2	MS	Toma 1, entrevista Herbert. CLAP
3	MS	Bien, maestro, ¿cuándo y cómo inicia su carrera en el teatro?
4	HM	<p>Bueno, yo, yo no quería tener nada que ver con él, ay perdón, voy a, bueno, yo inicie mi entreevis, mi.... Madre, yo inicie mi carrera en el teatro, voy a dejar una pausa mejor, ahorita.</p> <p>Yo inicie mi carrera en el teatro sin saber que iba a meterme en el teatro, yo no sabía que era teatro, sabía que era cine, que era radioteatro, que eran radionovelas, y todo lo que yo quería era meterme en el radio teatro infantil que dirigía doña Martita de Prado, y me metí ahí, en el radioteatro y las, un par de veces que fui al teatro no me gustó, me parecía así como que no tenía el sabor que yo encontraba en la radionovela, en los radioteatros y esas cosas.</p> <p>Entonces fui con doña Martita de Prado, y me recibió (RÍE) y como yo me le quedé viendo a la primera actriz de radioteatro, me dice: BUENO PERO AQUÍ VENIMOS AL RADIO TEATRO, NO POR LAS PATOJITAS EH, me decía, entonces, resulta que doña Martha presentaba espectáculos infantiles de teatro, entonces me vi involucrado en eso desde los diez años de edad, y así empecé, después lo dejé y me volví radio novelero, iiii, porque aquí grabamos muchas radio novelas y teníamos una cierta, digo yo, oficio, porque paramos ganando el premio Ondas que ahorita lo acaban de dar en España, ¡LO GANAMOS!, en tres categorías, eee, era actuación, libreto y montaje, en radio teatro, y en unos radioteatros que ni siquiera hicimos para eso, sino que los grabamos de oficio, el director los mando y ganamos.</p> <p>Bueno, lo divertido fue que no pudimos ir por el premio a España porque no hubo quien nos diera, no teníamos dinero y a los dos años mandaron un caballo de plata alado, que no se si todavía está en el escritorio del director de la TGW, la radio nacional y eso fue todo lo que tenemos pero de todos modos era radioteatro y, de repente me invitaron a ver una compañía de teatro argentino que se llama el teatro los 21, ellos presentaron eee, las historias para ser contadas, una obra, no era una obra, era un collage, y cuando yo vi esa, cuando yo vi esa obra, no pude dormir toda la noche junto con un amigo mío, estuvimos hablando toda la noche de la condenada obra y, dije yo, si esto es el teatro, eso quiero y fui al, bueno, el grupo siguió para México, pero después regresó el director para acá y presentó unas obras pequeñas en el teatro GADEM, que era una sala de 100 butacas, entonces aproveché y le fui a pedir trabajo, me miró y me dijo, bueno ahí vamos a ver, venite. Llegué, me dio trabajo, trabajé en casi todas las obras que él hizo acá y así empecé.</p>
5	MS	¿Cómo se llamaba ese director?
6	HM	Carlos Catania, Carlos Catania, director argentino, ahí venia Carlos Ferreira que se quedó acá, todavía vive aquí, casado, ya no tiene nada que ver con el teatro, es pintor, ahora solo pintor, y él también hizo unas obras muy importantes aquí, las dirigió,
7	MS	Y, cuando empieza ya a trabajar más de lleno en el teatro ¿Cómo fue conseguir ir a estudiar a otro país, ¿cómo sucede eso para usted?
8	HM	Bueno, realmente yo no tuve un, un respaldo económico para irme, yo quedé picado cuando vino Seki Sano acá.
9	MS	AHH ¿El vino acá?

10	HM	El vino acá, y entonces él dijo; bueno, yo vine aquí y no pretendo haber enseñado específicamente, sino que pretendo haber sembrado una semilla que tiene que germinar en ustedes y dar fruto, pero yo dije, nooooo, este señor, yo lo tengo que seguir, y cuando se fue, me quedé con, Jorge Hernández y yo nos quedamos.
11	MS	¿Vielman?
12	HM	No, otro Jorge Hernández, que era un actor muy bueno, y un tipo muy bueno él, simpático a morir, sin proponérselo, entonces nos fuimos detrás de él y pasamos una temporada con él allá, él siempre muy amable y muy dispendioso con su acervo profesional de teatro verdad, y pues, después me vine yo, Jorge se quedó allí un tiempo más, después Seki fue a Costa Rica y como yo tenía que ir a un retiro de meditación a Costa Rica, fui y lo volví a buscar y me quede con él otra temporada, y así, después mi relación con él fue de, emm, fue por carta y emmm, y así con intermitencias regulares e irregulares me relacioné con él hasta un punto en que él quedó bastante bastante, bastante convidado conmigo y yo con él, y después él se murió y, y ciertamente lo que él dijo pues se quedó como una semilla implantada en mí sobre todo, eemm, me llenó de una cierta responsabilidad porque, al menos aquí en Guatemala tergiversaron muchas de las cosas que él dijo, y unos, los términos que él usaba fueron usados aquí mal, entonces yo me permití cambiar algunos términos verdad, para, para que, para que no dieran margen a esas equivoc, tergiversaciones, por ejemplo, Seki Sano decía, cuando uno entraba a la esc, al escenario para hacer algún ejercicio, decía, ¿cuál es su tarea escénica?, pero él se refería a ¿cuál es su propósito escénico? ¿cuál es su objetivo escénico?, pero yo después me di cuenta que aquí empezaron a usar ese término y se referían a a la labor manual o, u oficio que estaba ejecutando el actor en el escenario, yo dije, no, si Seki no lo usaba así, entonces dije nooo, le voy a poner propósito escénico, que es sencillo y da a entender bien la cosa verdad, otro término, una división pequeña también en la enseñanza de la escuela de la vivencia, que era, él le llamaba, trozo rítmico, yo le puse, e, como se llama esto, ummm, mcht, la herramienta más pequeña, le puse, ee, bueno, olvidé ahorita, en un ratito me voy a recordar, esteee, el recurso escénico auxiliar, el recurso escénico auxiliar, bueno, eso es muy técnico para esta entrevista pero, yo, son términos que yo cambié, es decir, que yo re, re compuse la terminología de la técnica y también inicié una técnica propia, porque la de Seki, pues era muy de él, entonces, pero después corroboré que yo estaba siguiendo el mismo camino que él cuando me llegó a las manos el libro de él, <i>Apuntes de un director escénico</i> , entonces me di cuenta que, salvo la terminología y algunas cositas, yo había seguido el curso que él había demarcado, y eso me gustó bastante, y me dio como más confianza a la hora de dar clases por ejemplo.
13	MS	Y ¿cuánto tiempo estuvo?, ¿usted estuvo en Rusia con él, no?
14	HM	No no no
15	MS	Ahh yo pensé
16	HM	Yo estuve en Costa Rica con él, en México, y aquí.
17	MS	Por ejemplo, algo que usted mencionaba que me parece bien interesante es, esta, cambiar la terminología que él usaba para que se entendiera, pero ¿cómo logra usted, emmm, tener esa conciencia y poder, poder trabajarla desde su experiencia al final?, ¿cómo desde el contexto del país y desde, desde lo personal, como logra llegar a ese punto?
18	HM	Bueno, yo me di cuenta de que mmm, la manera en que los estudiantes se comunicaban unos con otros permitía que yo introdujera unos términos que ellos usaban ya y los adaptara a la técnica verdad.

19	MS	Mmm, ¿de qué manera lo marca a usted usted como teatrero haber trabajado tan de cerca con Seki Sano?
20	HM	Bueno, eso es una marca indeleble y hermosa, es decir que a veces yo, ya ahora de viejo hago el recuento de las cosas que me marcaron, por llamarlo así, de manera, de manera positiva y entonces cuando hago ese recuento digo, bueno ahí está Seki Sano qué fue discípulo directo de Stanislavski en Moscú y todo lo que él daba con con tanta generosidad, y pues claro, están otras cosas que él consideraba de las que uno debía nutrirse para poder obtener un sentido del ritmo, coherencia, medida, etcétera. Y él hablaba de música, entonces por él conocí a Beethoven, Brands, Bach, Mozart, y después el jazz cuando vino Carlos Catania el director Argentino, porque él decía que en un actor escénico para tener libertad escénica, soltura, y un sentido del ritmo, al mismo tiempo debería de proceder como el músico de jazz, que respeta la melodía original, el espíritu de la melodía pero se expresa constantemente a sí mismo a través de esa melodía y, e improvisaciones que le permite la melodía, eso es la escuela de la vivencia verdad, soltura libertad escénica. respetando algunos parámetros en las que todos los teatristas que adoptaron esa escuela están de acuerdo verdad.
21	MS	Maestro y, cuando, cuando usted, bueno, en ese momento, en esa época en el país digamos, cuando usted logra coincidir con Seki Sano en Costa Rica y en México, ¿en Guatemala qué estaba sucediendo? ósea, ¿sí trabajaban en la técnica de la vivencia o era más experimental o qué sucedía?
22	HM	Bueno, no no en Guatemala es que lo que pasa con la técnica de la vivencia es que ammmm, tiene un campo restringido de absorción por parte de los actores porque tienen que ser afines con ese modo de actuar verdad, si no no, por eso estoy en parte de acuerdo yo, un actor que por cierto protagonizó una película que ganó el Oscar a mejor película extranjera en su momento, ammmmm hace unos 15-20 años, ese actor se llama Jorge Sanz, español, y él un día me dijo, así hablamos porque a mí me gustaba abordar la parte técnica de los actores para yo aprender, entonces él me dijo yo no creo que nadie pueda enseñar actuar a nadie, y eso me golpeó y dije, me dejó sin saber decirle nada y después me di cuenta de que en parte tiene razón, tenía razón porque no es posible que alguien que no tenga un talento incipiente y afinidad con la técnica que se le enseña aprenda, siguen sus mismos nichos de, ya transitados toda su vida, a lo mejor cambia ciertas cosas pero adoptar realmente una técnica que requiere desnudarse interiormente en público realmente eso muy pocos están dispuestos a hacerlo, una porque el gozo es también invaluable, y otra porque se necesita ser valiente para hacerlo, ser valiente, estemm, porque la única diferencia según la escuela de la vivencia, la única diferencia entre uno y el personaje son las circunstancias, o sea que si yo voy a hacer el papel de Ricardo Tercero, soy yo Herbert Meneses en las circunstancias de Ricardo Tercero, nunca dejó de ser yo, entonces yo me tengo que expresar a mí mismo a través de ese papel y entre más íntimamente lo haga, mejor, y eso es muy gratificante para el público como para uno porque es un regalo invaluable, porque necesariamente conlleva amor, amor, si uno no ama no puede dar y si uno va a dar sólo lucimiento propio en el escenario, pues eso tiene su valor, la la gente lo aplaude y le gusta y hasta hay actores que tienen sus fanáticos en ese lucimiento pero es muy periférica su influencia en la gente, no hay un verdadero júbilo interior ni tampoco una enseñanza, un discernimiento como lo puede dar un Shakespeare bien hecho, un Chéjov, un Ibsen, ah y entonces sí se necesitan ciertas condiciones para poder aprender, no aprender a actuar, si no utilizar los elementos creativos que la técnica da para fluir mejor, se necesitan ciertas condiciones previas.
23	MS	Y ¿usted cree que esas condiciones las tenían más personas en ese entonces?
24	HM	Sí sí Mario González por ejemplo eso es evidente, es decir, no sólo para acá sino para mucha gente en Europa verdad, eh, considero que también, esteee mmm, Carlos Obregón tuvo que irse de acá! Ay Dios mío! Sí, varios varios pero algunos se murieron, se murieron ya, y otros no, otros no pero porque no era su, es decir, yo siento que equivale a que un músico digamos que tiene vocación por tocar el piano de repente venga alguien y le enseñe a tocar violín ¿no? así es esto también verdad.

25	MS	Y bueno, creo que para mí hay un un momento en la historia del país en la que definitivamente en el teatro que creo que genera o modifica de alguna forma lo que venía sucediendo y es el Conflicto Armado Interno, entonces ¿qué sucedía con el teatro en ese momento? ¿que recuerda usted, qué pasaba?
26	HM	<p>Bueno, lo que pasa es que para variar verdad, los jóvenes que eran los que estaban, estemmm, apuntalando el teatro acá, estemmm, estaban como muy ammm muy eee, imbuidos de lo que estaba pasando en el país, y pensaban la mayoría que ellos tenían que tener una, enarbolar un punto de vista respaldado por una ideología muy determinada que no le gustaba para nada a los que estaban detrás de los parámetros y las consignas de otras ideologías, entonces se dio un choque, yo como nunca, yo siempre pensé que el verdadero cambio tiene que ser un cambio de conciencia, porque la contaminación exterior es reflejo de la contaminación interior, de una programación que tenemos en donde por ejemplo, el ataque, la violencia, es, es aceptada como, como algo que debe darse para cambiar las cosas, y yo pienso que llevamos miles de años pensando así, y es más, ammm, cuando hay una facción que pelea con otra facción le da fuerza a la facción contraria y se vuelve cada vez más cruel la lucha y cada vez más incisiva, y eso viene pasando por mucho tiempo, el ser humano no ha alcanzado un grado de evolución que le permita ver más allá de eso, el otro día me escandalice al saber que sólo en el siglo 20, una parte de la humanidad que no eran delincuentes sino gente común y corriente habían matado a más de 120000000 de gente en un, aparte de que todos los que quedaron huérfanos, las familias que quedaron llorando dice 120000000 los mutilados tanto psicológicamente como físicamente que no ha servido para nada todo eso, es simplemente una herramienta que hemos adoptado, la violencia, el ataque como algo a lo que le encontramos pertinencia y poder de cambiar, y ciertamente se han logrado cambios pero son cambios hacia estructuras inestables también que cambian porque siempre hay alguien agazapado, tratando de cambiar, está Evo Morales, boom boom, está fulano, ahí está Trump le quieren dar también. Esa es la historia de la humanidad, entonces yo soy de los que creen en que los seres humanos tenemos que evolucionar, un salto cuántico hacia una nueva mentalidad, entonces, estemmm cuando yo vi todo eso, eeeemmm, lo que se dio en la época de los años 60 por ahí cuando yo estaba metido en, ya en el teatro, me llenó de tristeza, de mucha tristeza porque muchos de mis amigos, emmm, me miraban como alguien, como un animal raro puesto que, porque yo no compartía sus ideas pero eso es normal, siempre pasa, algunos hasta piensan que hay que desaparecer al que no piensa como uno, y no sólo ideológicamente a lo que tenía, lo social si no, están las religiones en Irlanda, supe yo que los mismos cristianos están matando unos a otros, entonces esas cosas yo las vi, vi con mucha tristeza sobre todo por mis amigos que fueron como golpeados muy fuertemente, muy, tanto psicológicamente como físicamente, unos se tuvieron que ir pero también ammm, yo quisiera puntualizar algo, ya que lo estoy hablando acá, ammm, Marlon Brando hizo una película que se llamaban los dioses vencidos, en la cual para variar los guionistas norteamericanos pintaban a los alemanes como el demonio y a los norteamericanos, los soldados norteamericanos como los héroes, y Marlon Brando, joven en ese tiempo le dieron el papel protagónico de la película y dijo: yo no hago la película porque yo no voy a satanizar a nadie, los alemanes podrán hacer enemigos nuestros en la guerra pero no son más malos que los de aquí, sí aquí les han lavado los cerebros a los soldados americanos para que vayan a tirar bombas a las cuevas donde hay familias que no han hecho nada, igual a ellos, entonces si yo voy a hacer un papel de alemán, yo voy a hacer un papel de alemán normal como un soldado cualquiera. Y eso me marcó a mí también porque vi que yo, lo que pasa es que nos satanizamos unos a otros verdad, es decir que si yo tengo un amigo y me dice mi amigo fíjate que yo pienso igual que vos Yo pienso igual que vos también aaah bueno y viene otro tercero y dice yo pienso igual que ustedes tan solo en una cosita no pienso igual y lo dice y se va, todos los que quedaron aquí dicen; mira ese no piensa como nosotros hay que mira...(gesto de muerte). Ese ha sido digamos, tal vez yo estoy siendo demasiado gráfico, esquemático en lo que estoy diciendo pero ya entonces a mí me duele muchísimo toda esa, todo ese terror y me infringido unos a otros durante tantos miles de años por eso es, por esa razón es, en esos años por ejemplo los años 60 -70 se dio movimiento mundial de amor y paz que fue por primera vez la humanidad abierta a una nueva posibilidad de convivencia,</p>

		desgraciadamente esos jóvenes no tenían los elementos suficientemente madurados, maduros como para que hubiera continuado, y eran los hippies, eran los hippies emm pero la semilla queda implantada, antes de este tiempo cualquier cosa que se hiciera sin la venia de la Iglesia Católica o del cristianismo era a veces hasta atacado ferozmente, a partir de ahí ya la gente acepta que por ejemplo, en el budismo, el hinduismo, las filosofías chinas, el desarrollo espiritual que no mira necesariamente hacia una religión pueda ir ensanchando la mente y el corazón de la gente, eso fue, bueno, creo que a partir del cambio individual se puede ir expandiendo esa paz, esa armonía, esa verdad hacia todos, pero ya no matándonos unos a otros, por eso me dolió tanto esa época uu.
27	MS	¿Qué recuerda usted digamos, de instituciones o movimientos que estaban sucediendo en ese momento que se vieron atacados como directamente por la represión?
28	HM	Bueno, (RIE), tomé una postura un poco extraña por esto, el perpetrador de la, de una masacre o de una crueldad contra otro es tan digno de compasión como el otro porque necesariamente nadie que tenga conciencia y una inteligencia del corazón desarrollada puede hacerle mal a nadie, nadie, si lo hace es porque es un ignorante y porque ignora las leyes que existen, la ley de acción y reacción es una ley que funciona y bueno, eso es perpetuar el sufrimiento, el sufrimiento es terrible, terrible, yo necesariamente no puedo caer en la, en la toma de posición muy específicamente asumida, abrir abrazada porque eso implica que yo estoy también dándole mi espaldarazo y mi apoyo a que continúe la violencia, no no no no, afortunadamente se está dando una nueva mentalidad verdad, más allá de las creencias, de los conceptos, de los nichos por los que hemos transitado siempre verdad.
29	MS	Maestro, usted hablaba de que muchos compañeros suyos tuvieron que irse del país ¿no? Entonces, ¿Cómo cree que qué el exilio al final de estas personas afecta al movimiento teatral del país?
30	HM	Bueno, emmm, en lo que atañe al campo de acción de estos amigos míos pues se quedó un vacío tremendo porque ellos ya no estaban para enarbolar sus ideas, su, su lucha digamos a través del teatro, emmm, pero siguieron otras cosas verdad, es decir, por ejemplo el teatro que tiene que ver con el cambio en la conciencia del ser humano, pero no un cambio dirigido hacia una, hacia un paquete de pensamientos, sino el cambio hacia una mente más amplia y eso, ese tipo de teatro es el que tiene que ver con, por ejemplo: Moliere en comedia, Bernald Shaw, estee, Chejov, Ibsen, O'neil, y toda esa gente verdad, que apunta más hacia el sufrimiento particular incubado en, dentro de cada quien que se proyecta hacia la mujer, hacia los hijos y de ahí se expande hacia la sociedad, ahí está el germen del mal según ellos, yo pensaba y pienso como ellos, de manera que yo el vacío que estos amigos míos que se fueron al exilio dejaron no es un vacío que yo recienta mucho porque yo tenía otro campo de acción, no obstante el miedo que quedó, y también el, las, los ataques verdad, que quedaron hacia algunos de los que no se fueron impidieron que, que hasta el teatro dramático cómo que tuvieron contenido un poco que esgrimiera ideas que no tuvieran una, un contenido afín con, con lo que le hubiera gustado a la gente poderosa digamos, ya, ya eso no se podía hacer tampoco, entonces se quedó el teatro confinado a puras comedias con algunas, con algunas, resabio, o digamos ingredientes satíricos, nada más por un tiempo porque hubo también cosas tremendas.

31	MS	Esta pregunta es un poco larga, pero la voy a ir separando como por partes, pero es, si usted puede mencionar a lo largo de su trayectoria como ¿cuáles cree usted que fueron las principales etapas del teatro? eso primero.
32	HM	Pero cuáles, ¿cuáles creo que fueron las principales etapas del teatro en Guatemala?
34	MS	Sí, en Guatemala
35	HM	Bueno, Ahí es donde yo me pongo en un intrínquilis como quien dice difícil, porque yo no tengo una memoria ni un interés muy particularmente metido en eso, emmmm, pero digamos que yo hasta donde yo sé es lo que voy a hablar verdad, porque no sé mucho de eso, mi interés ha sido más que nada en lo que, en lo que implica actuación, repertorio de obras, preparación de actores, y de mí mismo verdad, estemmm pero como todos sabemos con el teatro de los mayas, estee.. prácticamente lo cual yo lo único que conozco prácticamente es el <i>Rabinal Achí</i> y que me parece un teatro que debe tener su encanto pero al leerlo yo, me parece, yo, mucha reiteración, ahora la reiteración tiene su encanto cuando se sabe utilizar y eso es algo que me falta investigar en el <i>Rabinal Achí</i> porque por ejemplo si uno escucha la música de Bach, qué es Bach es capaz de hacer llorar a muchos, llámense Herbert Meneses como yo, que me ha hecho llorar y usa la reiteración mucho entonces yo pienso que el lenguaje puede ser, puede reiterar pero la interpretación puede ser muy variada y puede ser aún más soleada y y y liberadora que la que está circunscrita a un texto dramático lineal, puede que por qué los mayas eran muy talentosos y muy sabios, puede que no hayamos encontrado la manera de interpretar el <i>Rabinal Achí</i> . Bueno después hubo una época ya cuando los españoles tomaron posesión de gente y tierras etcétera, en donde hubo mucha censura, por cierto a mí me llevaron una vez un libreto que me robaron en un bus, esteeeee, que, qué lo había rescatado una persona que había trabajado en el arzobispado de Guatemala y se llamaba El Tamborilero, fue una obra que la censura no permitió que se hiciera en Guatemala y esa obra pertenece a la época poco antes de la independencia de Guatemala, y no permitieron hacerla porque el protagonista, que era un niño que toca un tambor, esteeeeeemm, era un pícaro que aprendía a enamorar mujeres así, era como un, un cómo se llama esto, un cantineador que le decimos acá, ahh pues eso fue suficiente para que la censura eclesiástica dijera en aquella época que no, entonces la obra nunca se puso y me la dieron a mí para que la pusiera pero como me la robaron ya no la puse. Ah bueno y después de eso pues ya vino ammmm, venía de España mucha gente a poner obras de repertorio clásico español y y después del llamado género chico que era la zarzuela y sainetes y obras de autores cuyo nombre no recuerdo pero que coparon las pocas salas que habían acá y, y luego pues, esteeee, ya vinieron gobiernos como el de Rafael Estrada Cabrera, Ubico, que eran refractarios al teatro porque muchas veces se sentían tocados por las obras y ya no, entonces esas épocas tengo entendido yo que muy pocas personas trabajaban, estaban digamos, en los tiempos de Ubicó estaba, yo ya no lo vi porque yo era recién nacido, pero estaba la familia Andreu, María Luisa Aragón, y estaba Alberto Martínez Bernardo, eh, y todos ellos con un repertorio más que nada del, del acervo español verdad, emmmmmmm, bueno eso es lo que yo sé, despuesito de eso o por esos días surgió Manuel Galich con un teatro que era muy, estaba su teatro en los nutrimentos de la, de los, de los aspectos negativos positivos y negativos que sociológicamente presentaba el panorama cultural de Guatemala y también el familiar, y también fue muy denostado y perseguido por eso se tuvo que auto exiliar a Cuba y ahí surgieron algunos autores así, pero el principal tengo entendido yo que era el que fueron de los primeros que se atrevieron a tocarle la parte sensible a los gobiernos que en ese tiempo estaban en la en Guatemala dirigiendo verdad los destinos luego de eso pues ya yo tendría que dar un salto hacia cuando yo empecé ya ver teatro actuar que fue con doña Martita de Prado cuando yo era un niño y luego me dediqué a radionovela y radioteatro luego a televisión que entonces había mucha televisión en vivo acá al punto que por ejemplo cuando empezó el canal 8 hacíamos una telenovela una teleserie en vivo porque no había como como grabar en ese tiempo verdad entonces la dirigía Rodolfo Gutiérrez Machado que para mí era genial tipo eeee, y armábamos sets bueno armaban set los técnicos ahí en el canal 8 y actuábamos en vivo y todo se hacía se hacía zarzuela se hacía obra de teatro tanto en el canal 8 como después en el canal 3 tgbol así se llamaba porque el dueño era Bolaños y y y y nosotros pensábamos que esa

		ese campo verdad se abría para para que nosotros lo utilizáramos de ahí en adelante pero no fue posible es más aun habiendo nosotros ganar un premio internacional en radioteatro eso desapareció casi emmm y no digamos los programas en vivos actuados en televisión también desaparecieron y ammmm bueno ahí fue donde empezaron a venir actores y directores españoles uno que otro argentino y chilenos también hacer obra de teatro aquí pero de pasada y ammmm se empezaron a formar grupos como el que formó el doctor Luis Herrera grupo artístico de escenificación moderna el Gadem, con 120 butacas, un teatro pequeño con un repertorio precioso que escogía el doctor Herrera tanto de comedia como de drama yo tuve el el honor el gusto de trabajar ahí siendo yo jovencito y y de ahí ya también empezó pues por esos días el Teatro de Arte Universitario que fundó Carlos Mencos y su hermano Roberto Mencos fue como que simultáneamente se abrieron portales artísticos muy importantes la orquesta sinfónica el ballet todo y pero y todo eso empezó el tiempo sin que yo ya el vale todo eso 1948 por ahí yo tenía 8 o 9 años de edad tenía mucho que ver con lo que el presidente Juan José Arévalo había dado al país que era un corazón muy sabio que favorecía las artes las humanidades porque se llama humanidad y a partir de ahí pues hubo todas esas instancias a dónde los jóvenes artistas podían escoger trabajar actual y crecer, pues yo como repito no tengo una memoria factual muy eficiente pues eso es lo que puedo aportar en este momento.
36	MS	¿Y digamos de ya viniéndonos más para la actualidad que qué piensa del teatro de hoy?
37	HM	Bueno ammmm
38	MS	¿Cómo ha venido cambiando también?
39	HM	Mea culpa estemm, lo que he visto no he visto demasiado porque ya no puedo ir mucho al teatro debería ir más estemmmm lo que he visto es un repertorio muy restringido en su mayor parte verdad a comedias que facilitan la subsistencia de los actores verdad y de los autores, emmmm, lo cual está bien, lo cual está bien pero emmm, no hay actualmente un movimiento de una dimensión apreciable dirigido hacia los autores o qué que ofrecen un rango de disfrute mayor tanto de los nacionales como extranjeros verdad repertorio así, no hay un no hay una inclinación hacia ese tipo de teatro no hay un, unas ganas de degustar eso más que antes no antes había más que ahora y no soy un, perdón pero no soy, soy viejo, pero no soy de esos que dicen antes todo eso era mejor no no porque los viejos les hemos dado un mundo que sólo hay que prender la tele los noticiosos, para que uno se dé cuenta que mundo les dejamos los viejos así que eso de que los viejos sabemos más es mentira, entonces no pero sí había un y es que hay una como confabulación una conspiración hacia el oprobioso hecho de mantener la mente sujeta a parámetros demasiado estrechos ¿Por qué razón? bueno antes uno iba al cine y podrías coger ver películas de en su mayoría eran gringas pero sin el ruso cine alemán cine argentino esteeee y de autores y directores de culto uno podía escoger eso e ir a ver es más cuando se estrenaba una película digamos pongamos el Hamlet de Laurence Olivier en el Lux para los que ya nos gustaba ese tipo de teatro y por consiguiente adaptación cinematográfica decíamos a bueno ya está en el look se estrenó el Hamlet de Lorenzo le van a mucha pero muy caro, ah bueno entonces esperemos que la exhiban en el Palace y la película se iba al Palace entonces decían pero galería y mucha está muy lleno de policía y no mucho relajo ahí ah bueno entonces esperemos la en el Maya y la peli las películas bajaban así y ese tipo de películas ahora digamos que a veces mi esposa y yo queremos ir al cine verdad exhiben mira tal película por poner el Día de las Comadreas, okay vamos a verla vamos al cine fíjese que no sólo la exhibimos ayer y anteayer ahora está Spiderman, Rápidos y Furiosos y no sé qué y yo digo eso está bien es un cine bien hecho pero por qué ser tan crueles con la gente que quiere otra cosa si quiera de vez en cuando verdad, y así ha ido. Me expandí hacia el cine porque el mismo panorama veo yo en el teatro también muy poquito se cuela de aquello que uno pueda pueda siquiera acariciar con cariño y y cómo se llama y expectativas de discernimiento y entonces en ese sentido yo felicito a los que lo hacen como ustedes como Paty, cómo la Mercy Fuentes eso, pero es un grupo muy pequeño todavía se necesita no sólo un teatro nacional que

		tenga cimientos fuertes para abrazar al ciudadano de acá sino también más grupos que puedan ofrecer un diapasón más amplio de expresividad artística a través del teatro.
40	MS	Y retomando un poquito con la pregunta anterior, emmmm qué tan importante cree usted que fue que fueron acciones y personas digamos como las muestras departamentales de teatro, Norma Padilla, ¿la creación de la escuela de teatro eso?
41	HM	Bueno esos fueron hitos preciosos en el panorama teatral de Guatemala preciosos y esa gente era preciosa yo los conocí era gente entregada y con unas con una generosidad que daban todo y como gestionaban las cosas para hacer el teatro que hicieron la fundación de la Escuela Nacional de Teatro que por cierto tuvo mucho que ver el director de hecho él fue el que inició todo eso verdad fue el primer director de la Escuela Nacional de teatro, el director chileno Domingo Tessier verdad, su mano derecha fue Norma Padilla en ese momento Norma de Carrillo estemm. Si no también la gente que ocupaban los puestos que podían estemm patrocinar obras y apoyar la actividad como Luis Domingo Valladares como Eunice Lima, uuuuu esa gente, voy a decir algo que no debiera pero lo voy a decir porque es la verdad estemmm la última persona de la cual yo tuve noticia que patrocinó festivales y consiguió un presupuesto realmente decoroso para hacer cosas obras de teatros y conciertos y vale todo en mi opinión fue Herbert Estuardo Meneses Coronado qué es mi hijo verdad, ahí fue donde yo hice un Tranvía Llamado Deseo en el festival que yo vivía enamorado de esa obra y al fin le dice no la iba a ser porque él me dijo papá difícilmente yo le pueda patrocinar o conseguir patrocinio verdad presupuesto para hacer esa hora porque me da no sé qué porque usted es mi papá entonces yo le di la razón y dije si te van a decir que, pero Eunice que acababa de ser ministra del Ministerio de Cultura y Deportes le dijo: No Estuardo y tu papá desde desde niño está metido en esto entonces lo más lógico es que también entre la colada y entré y no me arrepiento por qué Mario Monteforte Toledo cuando supo que yo iba a dirigir esa obra yo se lo conté y escribió en el periódico cuando Herbert me contó que iba a dirigir el <i>Ttranvía llamado deseo</i> de Tennessee Williams yo pensé que se estaba poniendo unos zapatos muy grandes que le queda muy grandes pero puso literalmente y yo me sentí oh sorpresa puso lo que vi fue tatatatata. entonces se portó hizo un comentario técnico verdad no sólo elogio sino técnico de la puesta en escena, pero dijo que yo tenía afinidad con la obra y que el montaje había sido un montaje bastante decoroso y que se arrepentía de lo que había pensado de mí antes de poner la hora y yo estaba feliz y así metí esto como un aporte de miedo a esta plática perdón si al editarlo se puede cortar mejor de verdad de verdad.
42	MS	Emmmmm, de las personas que acaba de mencionar hay alguien que usted recuerde que también haya sido importante en su momento en algún cargo o un escritor dramaturgo digamos o algún director que haya sido realmente importante para la historia del teatro en el país?
43	HM	Sí sí sí sí tanto nacionales como extranjeros verdad bueno ahí está Hugo Carrillo, Manuel José Arce, cómo se llama Manuel Galich por supuesto que yo recuerdo más prominentes ahorita y está Rubén Morales Monroy verdad y bueno extranjeros Carlos Catania, Carlos Ferreyra , Domingo Tessier, René Figueroa, Víctor Hugo Cruz como autor, director muy muy importante, esto me provoca un cierto temor y es que seguramente voy a dejar de mencionar alguien importante pero así es la cosa verdad y entonces yo cuando estoy en una entrevista se me olvida algo bueno digo tomen en cuenta que ya estoy viejo tengo 80 bueno es un pretexto pero así es así es a veces se olvidan cosas verdad está Alberto Paniagua que con el trabajo en Chimaltenango mi mamá mi mamá fue actriz un tiempo y ya mencione a los Andreu verdad quiero una familia entera Alberto Martínez cuya hija Teresita Martínez todavía está actuando María Luisa Aragón que para mí no ha sido justamente apreciada en lo que respecta a su aporte a la dramaturgia nacional un ingenio una manera de decir las cosas realmente especial. Lástima que mucha de su obra sobre todo radioteatro radionovela la novela guatemalteca todos los libretos que eran verdaderos tesoros desaparecieron y bueno de esa gente es de la que yo recuerdo porque pues ni modo lo que yo puedo de lo que yo puedo atestiguar existió en la época que yo viví y como no he sido muy aficionado a buscar en la historia de las cosas pues ni modo eso es lo que puedo aportar por ahorita.

44	MS	<p>Está bien maestro y ahora ya yéndonos como otro campo su experiencia como docente ¿cómo cómo ha sido su experiencia como docente en sí en general como todos lugares en la clase que ha compartido todas experiencias que usted tiene los conocimientos que tienen como lo han recibido los alumnos?, ¿cómo de alguna forma también le ha servido a usted? ¿no?</p>
45	HM	<p>Está mi etapa como docente tuvo dos fases la primera era bueno me llamaron de la esa cuando empezó y pues me hicieron una especie de examen ahí para ver si yo presentaba idoneidad para poder dar clases, entonces éste resultó que según ellos sí verdad entonces pero la cosa era que yo tenía todo el acervo metido dentro mío de lo que Seki Sano había sembrado pero no lo tenía muy ordenado y dar clases implica reelaborar un método y al principio yo tenía que dar varias clases sobre el método de la vivencia la técnica Stanislavski y entonces fue muy estresante para mí, porque yo tenía que al mismo tiempo que daba la clase estaba reelaborando el método y adaptándolo a lo que yo pensaba que podía entenderse mejor en cuanto a términos acá en Guatemala, con el tiempo pasó a otra etapa en la que yo me relaje más y pude ponerme atención ya no tan sólo en dar los preceptos los elementos sino también en poder observar sentir a mis alumnos y que ellos pudieran sentirme a mí también y había se establecía un interés compartido verdad tanto del alumno por aprender como el mío por enseñar y aprender y aprender porque lo que se me revelaba en los alumnos era veces cosas de una frescura insólita y a veces también una oscuridad verdad infranqueable para mí, porque había como resistencias interiores en los alumnos a expresar cosas a veces hasta parecía que no tenían la vocación correspondiente y recordé yo, en estos días mucho a Carlos Catania ni maestro argentino y a Seki Sano, ellos no tenían ningún empacho en decir al alumno; mire yo, escuché a Seki Sano algunas veces decirle a un amigo mío decirle: a usted mejor ya no venga no sirve para esto y Carlos Catania también lo hacía decía no usted mire y ya me parecía más a él cómo se llama Mario González que Mario González era de los que me decían cuando un alumno parece que no puede es cuando más me interesa y yo decía yo yo pensaba yo no tengo derecho tal vez, bueno a decirle a alguien no mire este no es su camino sí tal vez yo no he explorado suficientemente su alma, porque así es todo eso se trata verdad no es simplemente de enseñarle a moverse en el escenario hacer las transiciones a reaccionar a qué hacer con las manos aquí hace con las 2 todo eso todos son elementos mecánicos que bueno pueden ser aprendidos y adoptados para obtener un oficio aceptable, no lo de la escuela de vivencia tiene que ver con con lo de adentro con él sí con él literalmente desnudarse interiormente en público, entonces éste yo quería explorar todo esto y hace poco precisamente estaba pensando yo en un alumno que a la fecha no sé dónde está no voy a decir quién es porque no sería ético de mi parte, pero cuando entraba al escenario literalmente parecía que entraba a buscar un par de zapatos que cambiarse siempre cero entre cero disposición 0 atención y se volvió especialmente atractivo para mí, pero inexpugnable nunca pude con él no sé dónde está aja.</p>

46	MS	Maestro hablando desde la docencia ya mencionó a Carlos Catania y ya mencionó a Seki Sano, pero ¿hubo alguien más?
47	HM	Sí sí sí sí pero no como un profesor directo mío porque en esos días yo estaba muy muy metido en radionovelas y radioteatros y tele televisión en vivo pero me permitían ir a sus clases como oyente y era Domingo Tessier el gran director chileno y me gocé un montón de puestas en en escena de él puestas con una pericia increíble porque él no dependía tanto del talento intrínseco del actor como yo por ejemplo que a veces si no escogía bien elenco la cosa no me funcionaba muy bien y a veces si podía elevar digamos la la el grado de de soltura escénica de un actor con con lo que yo le he le aportaba como director pero él no él podía hacer una obra de teatro bien hecha siempre Domingo Tessier sí.
48	MS	Ahora ¿cómo considera usted maestro que su vida en el teatro registra gran parte de la historia del movimiento teatral del país?
49	HM	Bueno yo tengo que confesar que mucho de la historia teatral del país yo no la procesé porque la rechacé tuve mi tiempo de joven quién sabe si discriminador o tal vez mi vocación me hacía, mi vocación por cierto dirigidos a ciertos repertorio maneras el teatro me hacía rechazar una parte de lo que sé hacia acá verdad entonces éste pero mi manera de vivirlo fue así verdad en parte refractario a mucho de lo que se hacía y en parte apasionado hasta hasta extremos de enfermarme por otro tipo de teatro que me gustaba y que me hacía vivir tensiones terribles porque como yo toda mi vida pensé que la gente de acá no creía en lo que yo preconizaba y hacía entonces nunca supe delegar funciones y cuántas veces me atreví a hacer algo como por ejemplo, obras de Ibsen o de Chejov de Tennessee Williams o de O'Neill, yo me aventaba porque creía en ese trabajo pero partiendo literalmente de cero lo que implicaba que yo tenía que diseñar el programa yo tenía que si era comedia yo dibujaba la portada del programa yo tenía que conseguir el dinero conseguir el teatro endeudarme barrer el teatro conseguir el vestuario pintar escenografía todito yo Jajaja entonces, bueno eso es implicó a veces que yo parará sí sin poder articular bien lo que hablaba con presión alta en un ojo que casi se me salía así así lo viví así lo viví , perdón por mi respuesta demasiado personalizada pero así fue, en cuanto a lo ideológico implícito en la pregunta si puede haberlo yo repito que nunca me gustaron los nichos de ideas nunca me gustaron los paquetes de ideas, porque son estructuras que tarde o temprano se caen unos grupos botana otros grupos y siempre en lo que queda es agua turbia en el medio yo siempre creí en las producciones y obras de teatro que pudieran a la vez que ofrecer deleite un discernimiento un discernimiento dirigido a un cambio de mentalidad total un cambio cuántico en los seres humanos para ya no seguir dividiéndolos en facciones opuestas y crueles sino vivir una nueva era realmente y hay autores que ofrecen esta posibilidad pero cuesta mucho aunque actualmente hay movimientos ya mucho más mucho más resueltamente dirigidas hacia hacia hacia sus objetivos de cambiar el ser humano no ideológicamente nada más sino hacerlo evolucionar en la mente evolución verdad, es decir ya no un cambio en los niveles del pensamiento conceptual sino un cambio en la estructura misma de la mente me puse difícil, pero pero eso es eso es eso es lo que pienso verdad y digo me puse difícil porque para mí también es un camino un camino difícil realmente difícil porque implica en ciertos momentos apartarse de la sociedad del coloquio ritual de los amigos para quedarse solo uno investigando mjm.
50	MS	Bien para terminar maestro quizás lo ha mencionado de manera implícita en todas las respuestas, pero quizá un poco más específico para usted ¿Qué es el teatro?
51	HM	Juuuu, el teatro voy a parafrasear a un gran autor y voy a tratar de agregar algo de lo que se me ocurre en este momento verdad el teatro es un maravilloso espejo que la humanidad tiene de verse a sí misma, eso es Shakespeare, y ahora yo agregó: y modificar esa imagen encontrar todas las luces ritmos sombras que tienes y jugar con todo eso no en formas inéditas formas que todavía no existen pienso que en ese momento pueda ver una niña que se llame Dharma que esté con elementos necesarios para aportar esa novedad en el teatro que hace falta. Yo pienso que es la representación del alma humana la representación más directa en la cual el ser humano no no puede dejar de expresar de sí mismo pero que también ofrece vetas inagotables no sólo de expresión sino de formas y de combinaciones y puede haber una niña en este momento que pueda esté creciendo en esos linderos y puedo hacerlo o un niño verdad y bueno eso es lo que pienso.

52	MS	Muchísimas gracias
53	HM	Bueno

5.2 Entrevista a María Teresa Martínez, 2019

Guatemala, enero de 2020

Universidad de San Carlos de Guatemala

Escuela Superior de Arte

Trabajo de graduación para sustentar el grado de:

Licenciatura en Arte Dramático con Especialización en Actuación

Investigación de tesis de pregrado, titulada: *Herbert Meneses: Trayectoria Artística Docencia. Apuntes sobre la historia del teatro guatemalteco.*

- ¿Cómo inicia su carrera en el teatro?
- ¿Cuál era el contexto que se vivía en ese momento?
- ¿Qué sucedía con el teatro y con su vida mientras ocurría el conflicto armado?
- Si tuviera que mencionar etapas o sucesos importantes de la historia del teatro en Guatemala, ¿cuáles serían y por qué?
- ¿Considera que Herbert Meneses ha sido importante para el teatro guatemalteco? ¿Por qué?
- ¿Cuáles cree que son los aportes de Herbert Meneses para el movimiento teatral de Guatemala?
- ¿Cree que, en cierta medida, Herbert Meneses ha influido en su carrera artística?

Lugar de la entrevista	Guatemala			Fecha	9/01/2020			
Entrevistada	María Teresa Martínez			Iniciales	MTM			
Entrevistadora	Katherine Aguilar Tojín			Iniciales	KAT			
Duración	HH	0	MM	40	SS	42	Año	2020

No.	Iniciales	Transcripción
1	KAT	¿Podría contarnos un poco, cómo inició usted su carrera en el teatro?
2	MTM	Claro que sí, yo inicié mi carrera en el teatro de la mano de mi padre el director, actor y maestro Alberto Martínez Bernal. Tenía yo siete años y fue en 1944 el 16 de marzo, la obra era una obra inversa es..., en verso española que se llama <i>El Monje Blanco</i> y yo hice el personaje de un niño. No te puedo decir si era muy grande, muy chico el papel porque la verdad yo no recuerdo, lo re que recuerdo es allá lejos algo que pasó en el escenario y el trajecito que lo

		<p>guarde por muchos años y de ahí pues ya cada obra que ponía mi papá donde había un niño, que normalmente eran niños, pues salía yo. Luego ee entraron también mis hermanos pequeños a trabajar en el teatro con cuando había como lo repito niños. Luego ya de adolescente seguí, a los 15 años hice mi primer papel como como actriz ya formal en una obra italiana que se llama <i>Retazo</i> de Darío Nicodemi. Esto fue, fue pues yo tenía que 15 años, pues tengo que restar chula porque no me acuerdo (ríe).</p>
3	KAT	Está bien.
4	MTM	<p>Y de ahí ya seguí con los papeles de adolescente, de joven luego pasé a ser papeles ya de mayor. A los 18 años yo ya hacía papeles de señora, hee a los 18 años pues yo ya ya tenía mucho tiempo recorrido en el teatro, es una profesión que amo y que bendigo a Dios que me la dio, Por qué he trabajado en ella toda mi vida y si Dios me da salud y fuerzas me gustaría seguir trabajánd... pues así fue como me inicié, con mi papá.</p>
5	KAT	<p>Y usted cree que que ese inicio se dió por, obviamente usted veía a su papá que hacía todo esto, pero ¿Había algo más dentro de usted que la llamaba?</p>
6	MTM	Curiosidad
7	KAT	Curiosidad
8	MTM	<p>Porqué mi papá ensayaba en la casa, entonces yo desde chiquita oía que llegaba mucha gente y que hablaban raro, porque entonces, el teatro ha cambiado mucho, si uno agarra un libreto de teatro de aquella época es muy diferente a leer una, un texto teatral de ahora, salía no sé porque, como declamado, entonces yo decía hablan raro y ¿por qué hablan raro? y me empezó a entrar la duda, luego mi papá me probó con esta obra. En esa época también entraba uno a primer año a los 8 años y yo no los había cumplido, entonces todavía no sabía leer y mi hermano mayor Jorge Alberto me enseñó el papel heee primero tal cosa, después tal otra, así como numerado no, 1, 2, 3 los parlamentos porque además la actriz que tenía mi papá en esa época no quería ensayar conmigo y llegamos al estreno sin ningún ensayo con ella, yo nada más sabía lo que tenía que hacer, donde tenía que estar y como tenía que salir. Ese fue mi dDebut y el final de la carrera de esta señora.</p>
9	KAT	Y de ahí empezó usted...
10	MTM	<p>Y ahí empecé yo ya, si siempre heee me iba a sentar a la sala a oírlos, ya cuando ya sabía leer heee decía: ¡qué bonito! Y me pasaba la noche oyéndolos en el ensayo, aunque tuviera que levantarme temprano para estudiar al día siguiente. Para mí era novedoso entonces jugaba de teatro con mis hermanos en el zaguán de mi casa que era quizás como éste o más grande; ellos me ponían el telón, mi papá me daba unos sketch y con varias vecinas hacíamos shows, nos vestíamos de hawaianas, hacíamos algo de teatro, un hermano se encargaba de el telón, el otro se encargada de la música. Total, que, hacíamos teatro y cuando llegaban a ensayar, era en día sábado, les cobrábamos un centavo por entrar</p>
11	KAT	Un centavo por entrar...
12	MTM	<p>Un centavo por entrar, y así fue creciendo el gusanito del teatro y ya después ya tuve más trabajo, más seguido. Hice radioteatro heee en una compañía que mi papá formó de niños en una radio que se llamaba Radio Morse, que quedaba en la terraza del Antiguo correo de... antiguo edificio de correos, ahí fue mi primer trabajo en radio, como actriz haciendo radioteatro infantil con mi papá. Casi toda mi época fue con mi papá.</p>

13	KAT	Cuando era chiquita todo eso fue con su papá.
14	MTM	Mjúm
15	KAT	¿Y usted recuerda qué contexto se vivía en el país en ese momento en el que usted inició?
16	MTM	Fíjate que a mí me ha ocurrido un fenómeno muy raro, bueno en la época en que yo me inicié fue prácticamente la caída de Ubico, entró el doctor Arévalo y hubo una apertura total a lo que es cultura, lo que es entrar libros, hacer teatro, abrir salas, fue una... la primavera podríamos decir de la cultura. Entonces el movimiento fue muy fluido, mucho más que en la época de Ubico, fue muy fluido, empezaron a surgir muchos grupos de teatro por los años 47, 46 ya empezaron a surgir los teatros como el TAU, un poco más o menos, el seguro, la muni y empezaron a trabajar ya en la UP, que se llamaba Thalía el único grupo de teatro que había, porque la UP heee era solamente para obreros y heee lo que daban eran clases de costura, carpintería, cosas para obreros no, pero Manuel Lizandro Chávez que en paz descansa, formó un grupo de la que se llamaba Thalía, de ahí empezó, arrancó la UP hasta después que ya se le dio este edificio y se formó el grupo de la universidad. Estuvo los primeros tiempos Meme Chávez como director, luego entró Rubén Morales, pero toda la época de Arévalo, yo me acuerdo que fue muy muy bonita, había de todo, habían muchos grupos de teatro, muchos, heee fue de pronto como que florecieron todos no porque en la época de mi papá existían tres o cuatro grupos y cabe mencionar entre ellos el de María Luisa Aragón, qué hacía más radio qué teatro, pero sus finales eran en teatro. Con apoteósico llegaba toda la gente porque no había más que radio, entonces los grupos de teatro eran pocos estaba el de Alberto de la Riva, el de Alberto Martínez, el del Chato Monterroso que no duró mucho, Minuto Aparicio que fue otro director y paremos, no más. Entonces la apertura que hubo con Arévalo, que de donde floreció tanto grupo no sé, pero fue una época muy bonita, muy muy bonita de mucho trabajo, donde se pudo conocer a muchos autores que no podían entrar a Guatemala porque el señor Ubico no dejaba entrar libros, no le gustaba mucho la cultura heee, a pesar de que no era un hombre inculto. Heee, entonces empezaron a venir obras de teatro de diferentes lugares, ya más libretos y fue una época linda, linda. Luego vino la otra época de la represión, que yo a veces me pregunto ¿Yo dónde estaba? que no, no, no siento haberla vivido.
17	KAT	Justo eso le iba a preguntar...
18	MTM	Sí...
19	KAT	Heee sí, usted recuerda como vi, se vivió el teatro en esa época.
20	MTM	La viví...
21	KAT	¿Cómo la vivió usted?
22	MTM	La viví, pero no tuve mayor problema y el único problema que tuvimos... a mí me dijeron que era por huelga de camionetas que tuvimos que suspender una obra de teatro, pero no... Yo seguí normal no, no, no, no sé no... cómo te diré yo no te hablo de los 80s, antes a la caída de Arbenz ahí empezó la época difícil nuevamente en Guatemala, porque hubo mucho golpe de estado. A mi papá le prohibían reunirse para hacer los ensayos, que sacar un permiso especial, salvoconducto a cada actor, no se podían reunir más de 6 personas, el bendito toque de queda no se podía estar hasta las 9 de la noche lo máximo y sí fue una época muy muy dura. No la viví yo porque yo no dirigía, yo actuaba; el que la sufrió fue mi papá, a él sí le tocó mucho aquello de tener que suspender o tener que ir a pedir permiso. En la época de Ubico, por ejemplo, todas las obras que se ponían en el teatro pasaban por censura y te mandaban taquígrafos al teatro, heee mandaban inspectores con reloj para que no entrará más gente de la

		que cabía, era muy muy duro. Ya después se quitó todo eso, pero el bendito toque de queda fastidiaba mucho el teatro. Yo me acuerdo que papá nos decía: bueno otra vez toque de queda, se suspenden las garantías, se suspenden los ensayos no podemos hacer nada. Y cuando era muy largo pues a pedir el permiso, los salvoconductos, explicar de qué se trataba y fue él, el que más lo sufrió, yo no sé, estaba muy joven no no me preocupaba tanto a mí la política, la verdad, estaba yo joven a mí lo que me gustaba era trabajar, eso era lo que yo quería.
23	KAT	Y digamos que ya entrados los 80s, usted eso siente que sí lo vivió un poco más.
24	MTM	Eeeh como te digo en esa que nos suspendieron la función, la temporada y otra que heee no sé a qué se debió hasta la fecha, yo iba a hacer un recital en Antigua pero ya para esto ya, si en los 80s si ya estaba yo casada, ya estaban mis hijas y yo tenía una tienda de manualidades y estaba la actriz que en paz descanse, Ana María Iriarte, trabajando conmigo, cuando salió ella roo corriendo a buscarme y a llamarme para que no llegaré a la tienda porque me habían ido a buscar dos tipos desconocidos preguntando por mí, o sea no me conocían y no dijeron nada, sólo entraron, vieron que no estaba, revisaron y se fueron, y yo tenía un recital en Antigua entonces la directora de Bellas Artes era Julia Vela, la llamé por teléfono y le dije: Julita acaba de pasar esto y esto, mira le dije, no sé si es una amenaza directa por por el tipo de poemas, que no tengo ningún tipo de poemas que no se pueda decir, dos de Miguel Ángel Asturias, uno de Pablo Neruda, poetas guatemaltecos no sé, pero ahorita ya además de actriz soy madre y si me pasa algo no quiero dejar mis dos hijas chiquitas. Entonces me dijo: bueno pues hay que suspender, porque no hay otra. Y esas dos veces son de las que me recuerdo, de ahí todo lo demás que sucedió nadie me decía a mí que era por lo que estaba pasando pues, entonces cuando después me voy enterando porque fulanito se fue de Guatemala, como murió mengano, digo y a qué hora pasó todo eso que no me di cuenta, así tan ajena a la política siempre, que no no me daba cuenta.
25	KAT	Eso es de cómo lo vivió en ese momento, cómo de su vida y que estaba pasando, pero en cuanto al contenido del teatro en ese momento de represión podría comentarnos un poco cómo era.
26	MTM	Es que normalmente yo no tuve ningún problema, quitando esa que te digo que era <i>La Doble Historia del Doctor Valmy</i> se llama la obra, no no encuentro pues en las que yo trabajé no suspendieron más que esa. Me cuentan que no podían poner mucho teatro entre ellas la famosa obra <i>El Corazón del Espantapájaros</i> , es tan bonita, tan buena obra será tan buena que yo recuerdo el primer montaje, es el que recuerdo yo, después supe que no la podían montar, que estaba totalmente censurada, hasta ahí supe, nunca me explicaron el por qué. Pasaron tantas cosas que después me decían es que eso fue en la época de la represión, que nos hicieron, que nos tornaron, pero en el momento yo no no no me percaté de la magnitud del, la época de la represión, la verdad es que creo que pequé de ingenua, de tonta o de distraída o a saber de qué.
27	KAT	Si usted pudiera mencionar además de este que ya mencionó, momentos importantes en la historia del Teatro ¿Cuáles serían?
28	MTM	¿Aparte del florecimiento?
29	KAT	Sí, además de ese.

30	MTM	Ay pues momentos importantes, yo creo que cada momento ha sido importante en su dimensión, el momento en que nos quedamos sin salas, momento importante porque Guatemala perdió mucho, no tenemos salas donde actuar, hay muy pocas, heee ¿qué otro te iba a decir? el momento en que nos quedamos sin salas... ¡ahh! el momento en que se transformó la forma de ver el teatro, para mí es uno de los momentos más importantes porque hasta el momento no sé cómo fue y en qué hora sucedió, se venía haciendo un teatro muy bueno, con todos los grupos que habían, venían grupos de fuera, puedo mencionar los Catania que fue fue un grupo Once al Sur muy bueno. Heee vino el señor Seki Sano a dar talleres de teatro, fue una época preciosa y se hacían los montajes, como que había competencia no, a ver quién lo hacía mejor y el teatro estaba en su apogeo, era muy buen teatro, no sé si a raíz de la represión o a qué se debió que el teatro bajo de dónde estaba, al teatro que tenemos y que llamamos saliendo, que se volvió totalmente comercial. Yo no digo que el actor no tenga que ganar, todos tenemos que ganar porque todos tenemos que vivir, pero se vino el teatro que se estaba haciendo al teatro del JAJA o sea se empezaron a abrir restaurantes, empezó a bajar podríamos decir la calidad, la gente que usa por tanto problema cotidiano lo que quiere ir al teatro a reírse, a reírse como catarsis y no a pensar un poquito, ni a traer algo en el corazón de lo que fue a ver, sino que más bien va a sacudirse de todo lo negativo que está recibiendo. No te voy a decir que no tengo nada contra él JAJAJA, pero vino a matar el teatro, entonces la gente se acostumbró tanto a esto que la mayoría es show no teatro, que cuando uno les dice se va a hacer una obra de teatro con tal se quedan: ¿teatro? pero si ahí no se va uno a reír, con esa no me ref. El teatro se... la gente perdió la dimensión de lo que era el teatro y eso para mí es doloroso.
31	KAT	Usted mencionaba que eee que hu... Qué hubo partes importantes de la historia unas que ya había mencionado antes y las de ahorita y mencionó algo heeee ¿Qué es clave digamos que hablamos antes de empezar a grabar que era de qué Herbert es stanislavskiano. Usted mencionó que vino Seki Sano a dar talleres, ¿usted recibió esos talleres?
32	MTM	No no lo recibí heee los recibieron muchos actores, estuvo entre ellos Jorge Hernández el hermano del famoso Velorio, que fue muy buen actor también y muchas personas, pero el que absorbió todo lo que es Stanislavski siento yo es Herbert Meneses, Herbert Meneses, su forma de actuar la basa en Stanislavski, si va a dar clases es de Stanislavski, él es el mayor representante que tiene este señor en Guatemala, Herberth Meneses parece gemelo de Stanislavski.
33	KAT	¿Usted considera que Herbert Meneses ha sido importante para el teatro guatemalteco?
34	MTM	Sí, sí ha sido importante, ha sido una persona muy dedicada, hee muy... tiene un carácter tan bonito, que es tan paciente, difícilmente se enoja, es dúctil. Con él he trabajado una o dos veces en mi vida, pero es una persona linda de tratar heee ha hecho muy muy buenos trabajos muy muy buenos. Lo recuerdo en Tennessee Williams, lo recuerdo en Ibsen en <i>Casa de Muñecas</i> por ejemplo, que ha sido una de las favoritas de él, lo recuerdo en <i>Lady Godiva</i> , lo recuerdo en montón de obras de teatro, muy disciplinado muy trabajador muy entregado eso sí tiene el, que se entrega, que estudia, trabaja su personaje, lo trabaja, al fin Stanislavski ¿no?. Heeee... Ha sido actor de teatro, actor de radio, actor de cine, creo que es uno de los actores más completos que tenemos heee ha dejado escuela, ha dejado escuela Herbert.
35	KAT	Hablamos un poquito ya de de cómo es él como persona y de su manera de trabajar...
36	MTM	Te digo como persona es un pan, persona linda de tratar heee... no le gusta el chisme no le gusta meterse en la vida de nadie, es más bien apartado, se dedica mucho a la meditación, tal vez eso lo ha ayudado pues, él desde que yo conozco a Herbert siempre está meditando. A veces en el teatro lo teníamos que ir a buscar porque no aparecía, para qué estuviera en escena y estaba meditando, y quizás eso le ha dado un carácter muy tranquilo muy muy tranquilo. A él le pueden decir lo que quieran que él sólo se ríe, con su su su risita que tiene a veces de medio lado, pero él no dice nada, sí lo he visto enojado tres veces en mi vida ha sido mucho.

		No no es una persona que qué se exalte fácilmente, se sabe controlar, se sabe controlar mucho hasta que uno lo saca de verdad de sus casillas, pero una persona afable educada, muy muy educada, muy cortés, muy caballero, es una muy linda persona muy muy linda y qué bueno poder decírselo ahorita que estamos vivos.
37	KAT	Si...
38	MTM	Va porque cuando uno se muere siempre fue bueno, pero Herbert es, podríamos decir, como dicen en otros países “Un garbanzo de a libra”.
39	KAT	Sí es, él es muy linda persona.
40	MTM	Muy muy linda.
41	KAT	Y cuáles considera usted o algún aporte que para usted Herbert vaya a dejar al teatro.
42	MTM	Pues yo creo que sus enseñanzas cuando ha sido maestro han sido positivas, no conozco a nadie que no haya pasado como alumno de Herbert que diga algo malo de él, y eso para mí es muy positivo, verlo trabajar, la gente sale tan agradecida, del tra... de la entrega y de la forma del trabajo, es otra cosa positiva, el hecho de que no se meta con nadie de que sea una persona respetuosa de todo el mundo, Más bien se ríe cuando le dicen alguna broma. Yo lo recuerdo cuando bromeaba mucho Javier Pacheco con él, a él le daba risa todo lo que decía Javier, es positivo o sea el carácter, el carisma de Herbert creo que es muy positivo, sí, él en sí nos deja todo, todo positivismo en el teatro y en la vida.
43	KAT	¿Usted cree que él de alguna manera a influenciado en su carrera artística?
44	MTM	¿En la mía? No.
45	KAT	Y en su forma de hacer teatro, ¿tampoco?
46	MTM	Tampoco. Trabajamos muy diferente, muy muy diferente. Yo no sigo ninguna escuela de ni de Stanislavski, ni de Bretch, ni de nadie, yo no, yo no, yo no sé, mi trabajo quizá por los años que llevo haciéndolo es más natural que técnico. Leo las técnicas, me gusta leerlas, pero no, no las practico. Gracias a Dios pues me sé los movimientos del teatro, conozco las zonas del teatro, sé cómo moverme en un escenario, entonces lo que hago es estudiar mi personaje, analizarlo, ya que lo tengo muy bien analizado y le veo el porqué de muchas cosas que dice, ya le hago el esqueleto y después ya lo visto y después ya le pongo la voz y ahí te va el sentimiento y vámonos para afuera, pero no no me ha influenciado nadie gracias a Dios, no.
47	KAT	¿Cree que usted ha influenciado a alguien en su forma de hacer teatro?
48	MTM	No sé, no sé y si los he influenciado ojalá que sea en la entrega, en la sinceridad, en la ética, en la pasión que se le pone a esto y el ser sincero, ser sincero para uno mismo y ser sincero para el público y tener siempre un cachito de humildad. Si eso ha influenciado, pues Bendito sea Dios.

49	KAT	Podría comentar ¿Cuál es su opinión en cuanto a la forma que se hace teatro en esta época?
50	MTM	Bueno te lo decía al principio ¿no?, se hace los que hacen teatro teatro lo están haciendo muy bien, muy muy bien, Yo he visto varias puestas en escena que digo wow que... qué bueno, he visto otras que no me han gustado y cuando he tenido la oportunidad se lo he dicho a la persona que dirige que no no el concepto es cambiado, mi concepto de la obra quizá ellos lo ven (¿?, 0:27:23.05) porque mismas obras que yo hice, las he visto puestas, no bajo mi dirección, bajo la dirección de otra persona, pero que yo he actuado las he visto propuestas para otros grupos y unas me han gustado y otras la verdad no. Ha variado en la en la cantidad quizá de teatro serio, pero como te digo el teatro serio en la actualidad jala menos público ento... y más si es una obra que no se conoce, en cambio las obras que las presentan con esos nombres tan raros heee... no sé qué pero “sin marido” y cositas así que tienen doble sentido jalan, jalan público, pero es precisamente por eso la gente se acostumbró a buscar teatro para reír no para pensar, pero cuan... las personas que han hecho teatro serio, muy bien muy bien y la pena es seguir haciendo el teatro serio porque más se pierde que se gana, ahora los que entramos a trabajar teatro serio ya sabemos, que no nos vamos a hacer ni millo..., no nos hemos hecho millonarios nunca, pero en teatro serio heee sabemos que no vamos a sacar el cheque del tamaño de hacer un show cómico.
51	KAT	Cree que estos aspectos negativos que se están dando ahora, además de lo que ya mencionó antes como de las influencias políticas del pasado, tenga que ver con las escuelas de teatro, con la educación que se le está dando a los estudiantes ahora
52	MTM	¿De las escuelas de teatro? Me gustaría ver el currículum, y más que el currículum, me gustaría ver quiénes son los maestros, porque también Guatemala (suspira) sin ofender a nadie hay tanta improvisación, hay tanta gente que agarró, tú me diste un micrófono para entrevistarme y ya pasó a trabajar a una radio o ya doy clases de locución, hago dos obras, tres obras de teatro y ya soy maestra, ya soy directora sin tener las bases, entonces cómo están trabajando las escuelas no sé, no me he acercado a ninguna heee, quiénes son los maestros me gustaría saber, quiera que no por vieja conozco un poco más a la gente, pero creo que debemos de prepararnos, si voy a dar clases me voy a preparar para dar clases. Ahora hay muchas maneras de prepararse con el internet ya no hay excusas ahí se puede uno preparar hay que leer mucho, hay que analizar mucho para poder llegar con una base porque el alumno no puede, es como que al arquitecto le digas que te haga un edificio heee, qué te diré yo cómo, la iglesia de Paris, cuando no tiene las bases y lo que te puede hacer es una iglesita de adobe y lamina de dos aguas, porque lo lo otro nunca lo ha probado hacer no sabe cómo. No se puede hablar de hacer un teatro clásico, en verso, por ejemplo, cuando el actor jamás ha tratado de educarse la dicción, de buscar el origen de las palabras o la fonética, qué quiere decir, cómo decirlo en... creo que ahí, en eso si adolecemos. Yo recomendaría a toda la gente que le gusta el arte que se prepare con o sin maestro, pero que se prepare, que se prepare hay muchas maneras de hacer, para que no haya tanta improvisación y tanto pseudo actor, actriz, director, productor etcétera. Ya, ya Guatemala estamos en el 2020 y ya no podemos seguir jugando a que somos adultos ya somos adultos, no podemos jugar a que somos actores y actrices porque ya somos actores y actrices, preparémonos, todos los días leamos algo, estudiemos algo, cuidémonos hay que cuidarse mucho.
53	KAT	Desde su punto de vista ¿cree usted que, en algún momento, no político, la forma de hacer teatro ahora va a tener el valor que tenía cuando usted inició, en aquella época de oro?
54	MTM	Si

55	KAT	¿Por qué?
56	MTM	Sí porque veo a mucho joven con ganas y los veo muy polémicos ellos protestan por todo y viven. Yo no los conozco pero los leo en Facebook, critican y el que critica tiene que estudiar para que el día que él esté no lo critiquen de esa manera y entonces creo que sí está la curiosidad por aprender, la curiosidad por experimentar, como tenemos tanto joven ahorita que busca, busca no te digo nombres porque algunos se me van a quedar en el tintero y no quiero enojarme con ninguno, pero tenemos jóvenes que están haciendo teatro ahorita que todo el tiempo están en la búsqueda, en la búsqueda y esto es muy importante, en que el renacimiento del teatro está a la vuelta de la esquina, sí lo creo.
57	KAT	¿Hay algo más que le gustaría agregar? algo que se le haya pasado o...
58	MTM	Pues qué puedo decir que me ha pasado cosas lindas, cosas tristes, cosas muy dolorosas, pero aprendí de mi papá que se lo tengo que agradecer a él, el no quebrarme a la primera, el ser tenaz, sí me gusta luchar porque me gus... por lo que me gusta y prepararme por lo que me gusta, no sé qué, que ya se me fu olvido la pregunta que me hiciste...
59	KAT	Si le gustaría agregar algo más que se le haya ido o que yo no haya preguntado
60	MTM	Ahh no eso y una recomendación que doy siempre que me hacen alguna pregunta a mis compañeros de teatro tanto mayores como principiantes, que sean muy respetuosos con todo el mundo, el respeto nos da paz en el escenario, que sean íntegros, que sean sinceros, que respeten al público, da lo mismo trabajar para 10 que para 100, ellos llegan porque quieren vernos y nosotros nos debemos al público. Hagamos lo que estamos haciendo con amor si es posible con pasión, con mucha disciplina con mucha entrega, y pues tratar de hacer las cosas bien para que el público nos vaya a ver, porque si nosotros creemos que sí lo somos, pero no nos llega nadie a ver estamos perdidos, nos debemos al público, entonces tenemos que querer a ese público y respetar a ese público, nos debemos a él, sin público no somos nada. Puede no haber libretos, puede no haber teatro, pero tiene que haber público para que haya un actor, entonces hay que... el respeto, respeto sobre todo y creo que gracias a Dios estas bases que me dejó mi padre y Dios que me ama tanto y me bendice, ya tengo 83 años de vida y de los 83, 75 dedicados al teatro.
61	KAT	Muchas gracias por... por el espacio y por estar abierta a responder nuestras preguntas.
62	MTM	Al contrario.
63	KAT	Fue un gusto para mí, poder entrevistarla.
64	MTM	Muchas gracias.
65	KAT	Esperemos que se pueda repetir en algún momento y nuevamente muchas gracias.
66	MTM	Para servirte.

5.3 Entrevista a Patricia Orantes, 2019

Guatemala, noviembre de 2019

Universidad de San Carlos de Guatemala

Escuela Superior de Arte

Trabajo de graduación para sustentar el grado de:

Licenciatura en Arte Dramático con Especialización en Actuación

Investigación de tesis de pregrado, titulada: *Herbert Meneses: Trayectoria Artística Docencia. Apuntes sobre la historia del teatro guatemalteco.*

- ¿Qué sucedía con el teatro durante el conflicto armado?
- Si tuviera que mencionar etapas o sucesos importantes de la historia del teatro en Guatemala, ¿cuáles serían y por qué?
- ¿Considera que Herbert Meneses ha sido importante para el teatro guatemalteco? ¿Por qué?
- ¿Cuáles cree que son los aportes de Herbert Meneses para el movimiento teatral de Guatemala?
- ¿Cree que, en cierta medida, Herbert Meneses ha influido en su carrera artística? ¿Cómo?

Lugar de la entrevista	Guatemala	Fecha	22/12/19
Entrevistada	Patricia Orantes	Iniciales	PO
Entrevistador	Marcelo Solares	Iniciales	MS

No.	Iniciales	Transcripción
1	MS	¿Qué sucedía con el teatro durante el Conflicto Armado?
2	PO	Voy a hablar a partir de mi experiencia personal. Pude observar varios hechos que se sucedieron rápidamente y que reflejan las circunstancias históricas del momento. La Galera* se vio obligada a cerrar por la persecución que sufrieron algunos de sus integrantes. El grupo Teatro Vivo partió al exilio después de vivir persecución y amenazas, claramente

ellos hacían un teatro político muy crítico, que se presentaba en diversos espacios. Por la calidad de las obras el público los seguía.

La actriz y directora Norma Padilla es asesinada. Ella fue la creadora de las Muestras de Teatro departamental. Impulsora de varios proyectos comunitarios como el Teatro en los Barrios. Como gestora y Directora de Bellas Artes apoyó siempre el arte crítico y las propuestas más arriesgadas y experimentales, además de impulsar y generar espacios teóricos para la reflexión. La pérdida fue enorme.

Varios artistas, gestores, estudiantes y académicos sufren el ataque de la policía y el ejército en el CCU. La actriz y directora Zoila Portillo sobrevive con un sinnúmero de balazos en el cuerpo.

Un actor es asesinado muy cerca del Teatro Gadem, al salir de un ensayo.

Otro actor es asesinado en las cercanías de la UP.

La censura se instala.

La autocensura se instala.

El *Rabinal Achí* deja de presentarse en los años de las peores masacres que el ejército comete. El pueblo de Rabinal también vive una masacre.

En este período muchas danzas continúan presentándose en todas las regiones del país, con interrupciones debidas al conflicto.

Rudy Mejía y Los Pierrots recorren el país debajo de las balas, pasan por lugares a donde nunca había llegado el teatro, a la vez Rudy trabaja en El basurero o “Relleno sanitario” con la organización “Cuarto mundo”.

El grupo de teatro XX, de la Facultad de Humanidades de la USAC, se disuelve y Roberto Díaz Gomar sale rumbo al exilio.

El Gadem cierra y se convierte en parqueo, luego en hotel.

Queman la sala de la UP.

El Ateneo (antigua sede del TAU) cierra y se convierte en parqueo.

Surgen otras salas con tinte comercial que no viven mucho tiempo.

El teatro con intenciones de lucro se apodera de las salas.

Surgen los Cafés teatros.

Los teatros de las ciudades como Huehuetenango, Totonicapán y Quetzaltenango atraviesan períodos de poca claridad e irregularidad en su programación.

Paradójicamente la gran sala del Teatro Nacional y el IGA reciben a compañías de primer orden.

		<p>El desaparecido Festival de la Antigua, surgido en la Dirección de Bellas Artes, se convierte en el Festival de Arte Paiz.</p> <p>La Escuela de Radio, Cine y Televisión se convierte en la ENAD.</p> <p>El TAU atraviesa una crisis desde años atrás, cuando se retiró Carlos Mencos Deká.</p> <p>Las Temporadas de teatro escolar pierden su objetivo inicial de formar y sensibilizar y se impone el espíritu de lucro, que desvirtúa y hace perder su nivel al teatro que se vende a los establecimientos. El repertorio se reduce a autores como Alejandro Casona y a algunos clásicos muy mal representados.</p> <p>En resumen, durante el Conflicto Armado Interno, el teatro guatemalteco sufre su caída más grande, tanto en la calidad creadora como en su desarrollo en general. Algunos teatreros debieron exiliarse, otros sufren persecución y asesinato. No existe una transmisión técnica entre unas y otras generaciones. Las más jóvenes de ellas hacen un relevo abrupto en el que lo comercial ocupa un lugar cada vez más grande. Los espacios se cierran, el repertorio de los grupos y de las salas pierde su cualidad de universal y actualizado y pasa a ser a uno superficial y conservador, reducido al gusto que se basa en la risa fácil y en la complacencia. El nivel técnico baja.</p> <p>Por supuesto que siempre hubo honrosas excepciones.</p> <p>Visto desde el presente yo diría que el conflicto armado además rompió los lazos, hizo desaparecer el gremio y con ello las posibilidades de continuar con la incipiente organización que existía.</p>
3	MS	Si tuviera que mencionar etapas o sucesos importantes de la historia del teatro en Guatemala, ¿cuáles serían y por qué?
Índice 4	PO	<ol style="list-style-type: none"> 1. La relación entre la radio y la escena a través de maestros y actrices y actores. De la radio surgieron muchos, entre ellos Samara de Córdova y Herbert Meneses. 2. La producción dramática de Manuel Galich, considerado el padre de la dramaturgia guatemalteca por proponer temáticas nacionales, muy políticas, además de su gran producción dramática. También está ligado a la Revolución de Octubre y sus logros en el arte y la cultura. 3. La producción y dirección de los hermanos Mencos y especialmente de Carlos Mencos Deká en el Teatro de Arte Universitario. De allí surgieron muchas generaciones potentes. Como ejemplo Carlos Obregón, Luis Tuchán, Anabelle Phephunchal. 4. La creación de los Festivales de teatro guatemalteco. 5. La llegada a Guatemala de directoras/es y maestra/os de teatro que tuvieron estadías relativamente largas, que incidieron en la fundación y desarrollo de lo que algunos consideran el teatro contemporáneo de la época. Entre ellos, algunos y sus experiencias:

		<ul style="list-style-type: none"> • La transmisión de los conocimientos del maestro Seki Sano en la interpretación, con una transmisión directa de la escuela de Stanislavski gracias a una considerable estadía en Guatemala. • La llegada a Guatemala de la maestra María de Sellarés, exiliada catalana que incidió en la formación de los que serían figuras fundamentales del teatro: Norma Padilla, Consuelo Miranda, René Molina, Hugo Carrillo, Matilde Montoya, entre otros. • Once al Sur, los trabajos de dirección de Carlos Catania, el Ché Ferreira, Teatro vivo, entre otros, dieron al medio herramientas técnicas y propuestas actuales en su tiempo. • Los grupos y salas independientes: la apertura y vida del Teatro Gadem y el trabajo del Grupo Diez como residente en esa sala. • La toma de la calle y los espacios públicos por grupos como Rayuela Teatro Independiente, Caja Lúdica y Kaji´ Toj. La vinculación de varios colectivos escénicos entre sí y con la comunidad. • El surgimiento del teatro maya contemporáneo, en grupos como Sotz´il a la cabeza, Teatro ventana y Hormigas. • La existencia de la ESARTE.
5	MS	¿Considera que Herbert Meneses ha sido importante para el teatro guatemalteco? ¿Por qué?
6	PO	<p>Ha sido más que importante porque en principio ha sido actor en sus diferentes facetas, en todas las etapas del “teatro guatemalteco” si consideramos que este empieza a partir de la existencia de una producción creada <i>in situ</i>, que no obedece a patrones dominantes y que responde en su propuesta creativa y dramática a su tiempo.</p> <p>Desde sus inicios en la radio y pasando por su experiencia como actor con los directores de todas las épocas, tallerista y ser de teatro en formación constante, Herbert también es director y ha incursionado en la dramaturgia.</p> <p>Ha sido un maestro en el aula académica, en la calle, en salones comunales y durante las obras en las que ha trabajado, siempre se ha constituido en un transmisor directo del conocimiento. Específicamente Herbert ha desarrollado en su trabajo una búsqueda actoral y escénica basada en el sistema de Stanislavski y en la continuidad que el maestro Seki Sano le dio en América Latina.</p> <p>Herbert también ha sido importante en el cine nacional, convocado por su calidad como actor de teatro.</p> <p>Él es un maestro y facilitador y a la vez un actor único que lleva en su cuerpo la historia contemporánea del teatro guatemalteco.</p>

7	MS	¿Cuáles cree que son los aportes de Herbert Meneses para el movimiento teatral de Guatemala?
8	PO	<p>Ser el único maestro de actuación que se ha formado y ha transmitido en línea directa una serie de conocimientos sobre este campo en Guatemala. Es el único heredero en línea directa de Stanislavski y de Seki Sano. Herbert nunca paró de investigar después del taller que tomó con el maestro japonés.</p> <p>Ser un actor ejemplar con una sensibilidad e interpretación orgánicas, potentes e inolvidables.</p> <p>Ser un maestro detallista, técnico y riguroso con una sensibilidad y coherencia difíciles de encontrar.</p> <p>Ser el actor que ha vivido todas las etapas del teatro contemporáneo guatemalteco y por lo tanto ser testigo y actor a la vez.</p>
9	MS	¿Cree que, en cierta medida, Herbert Meneses ha influido en su carrera artística? ¿Cómo?
10	PO	<p>Por supuesto, ha influido y mucho. La primera vez que actué en una obra fue a su lado y entonces recibí sus primeros regalos, como clases magistrales. Siempre indirectas, sin ningún ánimo de convertirse en maestro y dar lecciones.</p> <p>Su compartir siempre ha sido generoso y relajado, como se debe estar para “actuar”.</p> <p>Cada vez que nos hemos encontrado la plática ha terminado centrada en el tema de la interpretación, la actuación, la búsqueda de algo parecido a la verdad, por lo menos a la realidad, seguro al presente.</p> <p>Herbert siempre se dejó dirigir por todos los directores y directoras que lo invitaron. Por lo tanto, conoce más que nadie y en varias de las tendencias, el quehacer teatral de muchas décadas en Guatemala. Dirigirlo fue un privilegio y un aprendizaje constante, de técnica llena, cubierta y enraizada de humildad y saber, de mucha humanidad. Ese es también un maestro. El que nos hizo entender que también es necesario dejar descansar la mente. Respirando, meditando. Y el que nos permitió ver, junto a Rafa Pineda, que los mejores actores son las mejores personas.</p>



USAC
TRICENTENARIA
Universidad de San Carlos de Guatemala

ES
ARTE
ESCUELA SUPERIOR DE ARTE