

CBS

Colegio Bautista Shalom



Expresión Artística 1

Teatro 1

Primero Básico

Cuarto Bimestre

Contenidos**MANIFESTACIONES TEATRALES EN GUATEMALA**

- ✓ ORÍGENES DEL TEATRO EN GUATEMALA.
- ✓ LAS COMPAÑÍAS DE TEATRO.
- ✓ LA POLÍTICA ESTATAL.
- ✓ GRUPOS DE AFICIONADOS Y CRÍTICA PERIODÍSTICA.

NOTA: realiza las actividades o ejercicios propuestos en el presente folleto como tu catedrático(a) indique.

MANIFESTACIONES TEATRALES EN GUATEMALA



Uno de los mecanismos informales de educación, de secularización de las costumbres y de transmisión de valores nacionalistas que ha utilizado el Estado lo constituye el teatro. Sin embargo, para el caso guatemalteco no ha sido estudiado cómo el Estado liberal, mediante la promoción de la actividad teatral, generó una articulación orgánica entre la ciudad de Guatemala y las principales urbes del país, mediante la cual fue posible crear el espacio imaginario de una "cultura común".

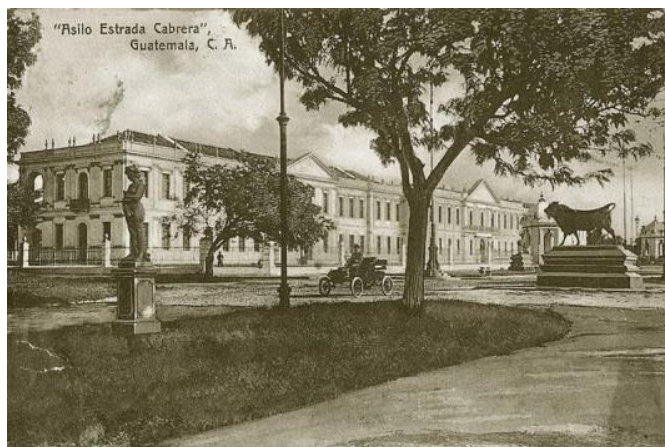
Antes de tratar la temática relativa a la actividad teatral, es necesario recordar que la construcción de una economía y del Estado fue el trasfondo de un amplio cambio cultural, que empezó a modernizar los patrones coloniales de cultura en el país. En Guatemala, el fenómeno de inmigración se dio en forma limitada, tratándose principalmente de extranjeros europeos con capacidad financiera para invertir en el sector agroexportador o en empresas de infraestructura. Sin embargo, la ciudad de Guatemala, principal centro político, económico, social, cultural y educativo del país comenzó a experimentar ciertos cambios en su espacio

urbano, como la apertura de nuevos locales comerciales, la ampliación de sus servicios urbanos y el despliegue de mayores centros de sociabilidad y de diversiones modernas. Así se tiene que, comparando el incremento de edificaciones en la ciudad de Guatemala entre 1880 y 1950 con el crecimiento poblacional en el mismo período, resulta que las construcciones aumentaron en un total de 558 por ciento, mientras que la población solamente en 410 por ciento, de lo que se concluye que la expansión física de la ciudad superó la dinámica poblacional.

Entre las principales innovaciones infraestructurales de finales del siglo XIX en la capital se destacan el establecimiento del servicio de telégrafos en 1874, en 1879 se introdujo el alumbrado público de gas y, en 1885, el eléctrico. Para 1884 ya operaba una primera red de teléfonos.



El transporte urbano se estableció en 1882 por medio de tranvías tirados por mulas y más tarde con motor. Durante el gobierno de José María Reyna Barrios (1892-1898) se realizaron muchos trabajos de urbanización, tratando que toda la ciudad tuviera el estilo arquitectónico del Renacimiento francés. Este gobernante sustituyó los aleros de las casas por cornisas y parapetos, quitando la fisonomía del tejado.



En 1892 inició la construcción del Boulevard 30 de junio, actual Avenida de La Reforma y para 1893 se erigió el Monumento a Cristóbal Colón. Todos estos avances se derivaron de la instauración de las llamadas "Reformas Liberales" que pretendían lograr la secularización de la sociedad guatemalteca. Esta búsqueda por un mayor control ideológico se derivó de la separación de las dos esferas de influencia, la eclesiástica y la estatal. Para los liberales, la construcción del Estado nacional demandaba esta separación, con lo cual se afianzaría su dominio de la sociedad civil. Esto se notó más diáfano en la capital, la cual era una ciudad muy afrancesada, hecho que se dejaba sentir en su arquitectura, en la música que se ejecutaba, en las piezas de teatro representadas, y hasta en la cocina. También existía un gusto por el arte italiano y la técnica alemana y, en general, se concebía

como superior y refinado a todo aquello que procedía del extranjero, desde la cerámica china e inglesa hasta los eventos de tipo lúdico. Con tal actitud, en muchas ocasiones se menospreciaba las expresiones artísticas y eruditas guatemaltecas.

La influencia cultural anterior fue criticada duramente –aunque en forma romántica– por José Milla. En este mismo sentido, es fundamental exponer la siguiente publicación periodística del 12 de enero de 1921 titulada “No imitemos tanto”, de Víctor M. Ocheita:

“Imitamos mucho; imitamos demasiado. Imitamos desde los guisos hasta los vicios de los países que tomamos de modelo. Y en este prurito de imitar hay un tácito empeño en olvidar, como cosas viejas, todo lo nuestro; y vamos dejando sanas costumbres, amables juegos, sencillos divertimientos. Nuestros niños ya no juegan “cincos”, no bailan trompos, no vuelan barriletes. Y esto tiene más trascendencia de lo que puede parecer a un juicio superficial. Se les enseña otros idiomas antes de que sepan medianamente el suyo; se les enseña juegos extranjeros, costumbres extranjeras. Nos desnacionalizamos desde la infancia. Y si queremos ser civilizados de verdad debemos ir al divino jardín de la historia, en donde la humanidad dio su flor más hermosa; la Grecia antigua. Y allí, con espíritu sencillo, tomar de esa maravillosa civilización lo que puede ser adaptable a nuestra época.”

Pese al interés por rescatar una identidad romántica, donde la interacción cultural no se encuentra presente, el discurso anterior evidencia una carga racista, al no poner como referente identitario para Guatemala su rica cultura indígena.

Para tener una idea de los cambios experimentados por el país en las costumbres *principalmente en la ciudad capital y, en menor medida, en Quetzaltenango* se tiene las percepciones de dos viajeros que pasaron por el país. Durante su visita por Guatemala a principios del siglo XIX, Henry Dunn *en una forma insolente e intolerante* al presenciar la fiesta del Corpus Christi la describe como un:

“espectáculo ridículo y propagandista, que la iglesia de Roma pone en práctica para explotar a la masa en su ignorancia y superstición, justificando la pretensión de los jesuitas para guiar a las naciones sojuzgadas... quizás no exista otro país en el mundo donde las procesiones religiosas sean tan numerosas o las masas tan fanáticas como en Guatemala”.

Con respecto a lo anterior, García Canclini define el significado de las fiestas campesinas de la siguiente forma:



Las fiestas campesinas, de raíz indígena, colonial y aún las religiosas de origen reciente son movimientos de unificación comunitaria para celebrar acontecimientos o creencias surgidas de su experiencia cotidiana con la naturaleza y con otros hombres (cuando nace de la iniciativa popular) o impuestos por la iglesia (o el poder cultural) para dirigir la representación de sus condiciones materiales de vida. Asociada con frecuencia al ciclo productivo, al ritmo de las siembras y las cosechas, son un modo de elaborar simbólicamente, y a veces apropiarse materialmente, lo que les niega la naturaleza hostil o una sociedad

injusta, celebrar ese don, recordar y revivir la manera en que los recibieron en el pasado, buscar y anticipar su llegada futura. Ya sea que festejen un hecho reciente (la abundancia de una cosecha) o conmemoren eventos lejanos y místicos (la crucifixión o resurrección de Cristo), lo que motiva la fiesta está vinculado a la vida común del pueblo.

Para comprender el distanciamiento entre lo ordinario y lo festivo, sus excesos, el derroche y la abundante decoración, es necesario establecer una vinculación con las carencias rutinarias. Es decir que esto puede interpretarse como una “compensación ideal o simbólica de las insatisfacciones económicas”. Desde el enfoque psicoanalítico, detrás del desenfreno y sublimación de la fiesta se advierte “la explosión o realización disfrazada de pulsiones reprimidas en la vida social”

Para principios del siglo XX, a la par de las festividades religiosas los gobernantes liberales comienzan a inventar otro tipo de festividades más seculares, las cuales tenían por fin celebrar el surgimiento de la nación y crear un sentimiento de pertenencia nacional. Esto se ilustra, para 1901, cuando Gustavo Joseph daba su complacencia a los actos de celebración de la Fiesta de Minerva:

“Todo el día fue de verdadera fiesta para los niños: sobre la verde yerba, que alfombra el círculo interior del Hipódromo, algunos se entregaron a sus inocentes juegos y otros hicieron ejercicios gimnásticos; y cuando estaban cansados de tanto jugar, se sentaron bajo la sombra de una deliciosa enramada, en donde fueron obsequiados por el Gobierno con un sencillo lunch; mientras que el señor Presidente de la República invitaba a los maestros y a las maestras a un espléndido banquete, que en su honor se serviría.”

Obviamente, la admiración del extranjero por estos actos no permite ver que las intenciones del presidente, Lic. Manuel Estrada Cabrera (1898-1920), eran la de hacer buena imagen política ante su incompetente administración económica. Por otra parte, el señor Joseph escribía así debido a que era un empleado del gobierno.

ORÍGENES DEL TEATRO EN GUATEMALA

Sobre los inicios del teatro en el país este se remonta hasta su historia antigua. Aquí la citación al Rabinal Achí es fundamental. Este drama se ubica en el marco sociopolítico e histórico que va del período post clásico tardío hasta la invasión española (1250-1524 d.C.), época de asentamientos de los señoríos militaristas indígenas del Quiché, sobre todo en el siglo XIII.

El Rabinal Achí permanece como testimonio auténtico del pasado antiguo, desde los inicios de la civilización mesoamericana hasta el presente. En él se expone una cosmovisión del hombre histórico antiguo de esta región del continente y del contemporáneo, particularmente quiché y rabinero, radicada en la relación indisoluble del hombre con la naturaleza, las relaciones cosmogónicas del hombre con sus entidades espirituales de orden religioso-divino del cielo y de la tierra y del hombre con sus ancestros y toda una gama de valores éticos, políticos y antropológicos culturales.



Escanea el Código QR y así verás la Danza (teatro) Rabinal Achí.

Con los conquistadores españoles llegó a Guatemala el teatro religioso, aunque ya para el siglo XVI se perfilaban claramente las dos corrientes dramáticas que enriquecieron al siglo de oro: la religiosa *ampliación del drama litúrgico* y la profana. Es hasta el siglo XVIII que aparecieron las loas, recolectoras de la tradición dramática popular y de la loa culta, para los españoles y los criollos, complemento de las diversiones establecidas que siguen un proceso de lo aristocrático a lo popular: los paseos del Real Pendón, primero, como el día de Santa Cecilia; las procesiones que sostienen el ayuntamiento, después; luego las luminarias, las mascaradas y los carros y, finalmente, la encamisada y las loas.

Las loas fueron una reelaboración de toda la tradición dramática española, con la cual esta experimentó un proceso de folklorización. Del estreno de la catedral metropolitana y de la dedicación del santuario de Esquipulas en el siglo XVIII, pasaron a formar parte de las fiestas religiosas, de las manifestaciones populares, en donde ya se encontraban en el siglo XIX.

En el siglo XIX los teatros más destacados fueron el Carrera, abierto en la capital en 1859 el cual desde 1892 se llamó Colón, debido a que la colonia italiana le colocó un monumento en memoria de ese navegante y el de Quetzaltenango construido entre 1891 y 1895, dañado por el terremoto del 18 de abril de 1902, y reinaugurado en octubre de 1906. El Teatro Excelsior ubicado en la Calle Real, esquina de la Plaza de Armas, se estrenó el martes 30 de marzo de 1897.

A inicios de enero de 1909 se puso en funcionamiento el Teatro Variedades, ubicado en el lado sur de la 6ª calle, entre 3ª y 4ª avenidas, de la zona 1. A partir de este escenario, las compañías dramáticas usualmente se presentaban allí. El Teatro Abril fue estrenado a mediados de 1916. Con los



terremotos de diciembre de 1917 y enero de 1918, el Teatro Colón fue seriamente dañado, por lo que para 1921 se dictaminó que no era rentable reconstruirlo y que era necesario demolerlo, lo cual ocurrió en 1922. En 1920 comenzó funciones un nuevo Teatro Abril, situado entre la 9ª avenida y 14 calle de la zona 1, pero debido a que no estaba totalmente terminado, su utilización fue exigua.

LAS COMPAÑÍAS DE TEATRO

Las compañías que arribaron durante los años en estudio a Guatemala se organizaron en torno a un empresario de teatro o contratista, que las promocionaba por el mundo y asumía directamente las negociaciones de los contratos.

Las compañías teatrales, además del empresario, estaban integradas por un grupo de artistas, músicos, coreógrafos, coristas y otros ayudantes. Algunas veces el empresario *que también fungía como maestro de la orquesta* y su esposa eran los primeros artistas de la compañía, por lo que contrataban a otras personas para que les ayudaran a montar el espectáculo. En algunas ocasiones estas corporaciones brindaban a algún miembro una función, otras veces algunos artistas regresaban solos al país a efectuar varias presentaciones personales. Otras veces algunos hijos de las artistas hacían sus primeras presentaciones en suelo guatemalteco. Debido a la escasez de directores de orquesta en el país, algunas veces los directores de Bandas Marciales dirigían las orquestas de las empresas teatrales.

En el período en estudio el tamaño de las empresas teatrales varió. Oscilaba de acuerdo con el tipo y el número de representaciones efectuadas y mantenía cierta relación con el repertorio que traía. Sobre los componentes de una compañía se tienen los de la Compañía de Ópera Italiana de Mario Lambardi de 1905, una de las más completas que se contrataron; se integraba de noventa y ocho personas, repartidas de la siguiente manera: un director de orquesta, un segundo director y maestro de coros, un director artístico y de escena, un tenor dramático, un tenor ligero, un tenor lírico, una primadonna soprano dramática, una soprano lírica, una soprano ligera, una mezzo soprano absoluta, una contralto, un barítono dramático absoluto, un barítono brillante, un primer bajo absoluto, un bajo cantante, un cuerpo de baile, rango italiano compuesto de 6 bailarinas, una dama comprimaria, una dama partiquina, un tenor comprimario, un tenor partiquino, un segundo barítono, un segundo bajo, un apuntador, dos maquinistas, un utilero, un sastre y un peluquero. La orquesta se componía de treinta y cinco músicos y los coros de treinta coristas de ambos sexos.

Entre los empresarios que más compañías teatrales trajeron a Guatemala sobresalen don José Cayano, don José Sánchez de la Rosa, don Francisco Alba, don Augusto Azzali y don Mario Lambardi. Dentro del elenco de las empresas teatrales que llegaron al país sobresalieron las participaciones de los nacionales Francisco López J., "Lopécitos", destacado actor cómico y organizador de compañías de aficionados, el barbero y peluquero de las compañías Carlos Valenti, el compositor y director de orquesta Germán Alcántara y el tenor Carlos Castejón B. Sobre la procedencia de las compañías se sabe que estas procedían de tres rutas: por el Atlántico venían desde Italia, Francia, España y Cuba. Otro circuito cultural venía de México, que se presentaban primero en Quetzaltenango y luego en la capital.

Las empresas provenientes de estos puntos de origen luego de su paso por el país seguían con rumbo a los demás países centroamericanos y a Suramérica. La última arteria cultural provenía de América del Sur, se presentaban primero en Guatemala, para luego dirigirse a Quetzaltenango. Lo cierto es que a través de estos recorridos se creó, *aunque en forma exigua debido al poco control estatal* el espacio imaginario de una "cultura común", entre las dos ciudades antagónicas.

LA POLÍTICA ESTATAL

Dentro del período liberal, la primera disposición sobre la promoción de espectáculos teatrales se dio el 17 de junio de 1875, donde se acuerda hacer venir de Europa una compañía de Ópera Italiana, la cual se presentaría en el Teatro Nacional para la temporada que iniciaría en octubre y duraría seis meses.

El interés estatal radicaba en lo siguiente:

"Para proporcionar al público un espectáculo digno de la cultura de todo país civilizado, lo cual contribuirá al desarrollo e incremento de las bellas artes, lo mismo que del comercio".

Cabe destacar que, a lo largo de todo el período en análisis, la diversión pública que más apoyo estatal tuvo fue el teatro, ya que eran pocas las diversiones modernas que existían en la capital. De tal forma que en 1878 el Estado subvencionó al empresario de zarzuela Segismundo Cervi con la suma de cinco mil quinientos pesos para que arribara al país. En 1883 se celebró un convenio con los señores Andreu y Rigalt para que trajeran desde España

una Compañía Dramática y un cuerpo de baile. Posteriormente, a mediados de 1884, se contrata a don José Cayano, para que trajera a la ciudad de Guatemala una Compañía de Ópera Cómica y Bufo Francesa y un cuerpo de baile. Pero, el apoyo hacia el teatro no solo fue estatal, esto se demuestra cuando la Academia Central de Maestros manifestaba su gratitud a Mr. Wallace y a todos los artistas que tomaron parte en la función que dio en la noche del domingo 3 de mayo de 1895 el Circo Escocés a beneficio del Teatro Escolar.

El interés de los gobernantes sobre el control del comportamiento del público que asistía a las funciones teatrales quedó plasmado en el Reglamento del Teatro Nacional emitido en 1879. En dicha reglamentación se señala que al levantarse el telón todos los espectadores se descubrirían y tomarían una postura decente, tal que no impidiera a los otros asistentes disfrutar de la función. Además, debía observarse el mayor silencio posible para no molestar a la concurrencia. Era prohibido que los concurrentes fumaran en la platea, galería y corredores y formaran grupos en estas, en las puertas de entrada y escaleras, impidiendo así el libre paso. Por ser el único reglamento emitido durante los años analizados es posible concluir que fue utilizado como modelo en los demás teatros del país. Sin embargo, tal disposición no siempre se cumplía debido a la poca vigilancia policial. A finales de febrero de 1885, un periódico guatemalteco se quejaba de que la “gente popular” fumara, hablara en voz alta, bebiera aguardiente y escupiera en la platea del teatro. Pese a la política estatal de morigerar las costumbres de los sectores populares urbanos que asistían a las funciones teatrales, estos no guardaban la debida compostura durante las presentaciones en el Teatro Colón. Al respecto se sabe que el público a veces rompía en murmullos y silbidos a la salida de un artista, sin haberle oído una palabra, en otras ocasiones estallaba en aplausos cuando le impresionaba una escena o una frase feliz, antes de saber si los actores la llevarían a buen término. Al respecto Pierre Bourdieu acota que:

“...cualquier expresión es un ajuste entre un interés expresivo y una censura constituida por la estructura del campo en el cual se presenta esta expresión, y este ajuste es producto de un trabajo de eufemización que puede llegar al silencio, como caso extremo del discurso censurado.”

La idea de que el proyecto cultural de la clase dominante haya influido en forma total, en todos los ámbitos de la vida del trabajador, debe replantearse a la luz de lo que Edward Palmer Thompson señala acerca del concepto de hegemonía cultural:

“la hegemonía cultural de las clases dominantes... cuando se impone con fortuna, no impone una visión de la vida totalizadora, impide ver en ciertas latitudes mientras las deja libre en otras.”

El Estado dentro de sus posibilidades se interesó en la transmisión de valores, normas y costumbres de tipo burgués entre los sectores subordinados; estos, aunque si bien es cierto los “aceptaron” para poder integrarse al sistema cultural que se estaba creando, no perdieron de vista su situación particular en la jerarquía social.

“En el teatro.

Un gomoso a otro gomoso pasando revista del personal de los palcos.

- ¿Quién es aquella señora del vestido azul?

- ¿Aquella? Es la esposa del senador H...

- ¿Qué te parece?

- Inviolable...como su esposo.”

Lo anterior es ilustrado en una crónica de 1884...

El Estado reguló la actividad de las compañías teatrales que ingresaban a Guatemala. Es así como a partir de 1877 les comienza a imponer una serie de exigencias, tales como el tipo y el número de artistas que debían de traer, los precios de entrada que podían cobrar, el cuidado del inmobiliario teatral, las funciones de abono que se obligaban a brindar, las obras que tenían que presentar y las veces que debían repetirlas, el nombramiento de un fiador de su contratación, la destinación de varias funciones a centros de beneficencia y el reservamiento de un sitio o palco para la autoridad. Por su parte, el Estado brindaba su subvención, el uso exclusivo de los teatros Colón y Excelsior, con todos sus muebles, útiles y enseres, el alumbrado eléctrico, la impresión de elencos, carteles, anuncios, billetes y contraseñas y la excepción del pago de timbres. Pese a estos acuerdos el Estado a veces no cumplía con el pago acordado a los artistas, por lo que estos optaban por no dar funciones y reclamar ante la Secretaría de Fomento. Sobre el uso del teatro para fines benéficos, Fumero señala que, para el caso costarricense durante el período en estudio, el teatro no solo era un centro de progreso cultural, sino también un centro de promoción social. También era un espacio empleado para recolectar fondos destinados a sectores marginales.

El énfasis en la composición social del público que asistía a las representaciones se evidencia en las presentaciones con fines benéficos. El teatro fue utilizado por los intelectuales liberales como un espacio en el cual se promocionaban los nuevos conceptos de progreso social y material. En este sentido comparto con Claudio Vargas la idea de que la ideología liberal dominante entre 1880 y 1914 tuvo como característica principal la utilización de un

sistema de dominación indirecto, el cual se fundamentaba, no en el ejercicio coercitivo del poder de la clase dominante, sino en un sistema más elaborado, que combinaba diversos elementos en la búsqueda de una mayor legitimidad. Sin embargo, queda por comprobar para cada realidad nacional, si la construcción del Estado-nación se hizo con base en un proyecto hegemónico e inclusivo o basado en la diferenciación étnica y, por ende, en la segregación y exclusión de grandes mayorías. En tales casos, Costa Rica y Guatemala constituyen ejemplos paradigmáticos. Para ilustrar mejor esta situación se tiene que en Costa Rica la burguesía liberal, a pesar de su concepción elitista, tuvo una clara vocación hegemónica, lo que le permitió comprender que sus reformas económicas, jurídicas y políticas, así como su proyecto de progreso cultural, debían tener una implantación social policlasista. En contraposición a esta política, el liberalismo decimonónico guatemalteco tuvo su principal fuerza en la integración a su proyecto nacionalista de la población ladina y criolla urbana y de sus intermediarios políticos ladinos e indígenas de la zona rural. Con respecto a su asimilación, esta ocurrió en un patrón basado en una trama patrimonialista parcialmente sustentada en el mundo urbano.

El interés estatal alrededor del teatro consistió en que podía ayudar a la secularización de la sociedad guatemalteca. Entre las obras que obligatoriamente debían presentar las compañías se encuentran: "Bohème", "Manom", "Andrea Chernieu", "Zanetto", "Salto del Pasiego", "Doña Juanita", "Comediantes de Antaño", "Hija del Tambor Mayor", "Bella Elena", "Lobos Marinos", "Tela de Araña", "Gallina Ciega", "La Tosca", "Hamlet", "Caballería Rusticana", "Pagliacci", entre otras.

Empero, no siempre las compañías transmitían los contenidos culturales que le interesaban a los gobernantes. Para el domingo 6 de febrero de 1898, la Compañía Orejón, ante una numerosa concurrencia, representó "El Monaguillo", pieza en la que el personaje Pastor ridiculizaba a los "mojigatos y libres pensadores de nuevo cuño".

La representación pasó entre aplausos por los chistes de que estaba compuesta. Con el régimen del Lic. Manuel Estrada Cabrera se inicia una política de mayor uso ideológico del teatro. El control sobre los contenidos que el público presenciaba en el teatro se comienza a evidenciar en 1899, cuando en el contrato con don Augusto Azzali el gobierno estipulaba que nombraría una comisión de censura, la cual daría su informe respecto al mérito de la compañía después de la cuarta función de abono. Sobre el funcionamiento de la comisión de censura estatal se dispone del informe que brindaron en 1905 don Antonio Batres Jauregui, don Manuel Valle, don José Rodríguez Cerna y don Federico S. de Tejada, durante su asistencia a las funciones de la compañía que trajeron de México don Julio Dardón y don Julián Paniagua M. En dicho comunicado se señala la complacencia con el espectáculo brindado. Con respecto al personal, la compañía se ajustaba a los términos del contrato, porque los directores y los actores principales son de nacionalidad española, situación que influía en cuanto a la buena pronunciación y eufonía de los vocablos. Sin embargo, la comisión no podía afirmar lo mismo respecto del elenco secundario, compuesto de incipientes actores mexicanos y centroamericanos, quienes mostraban la influencia de las lenguas indígenas en su hablar.

Los sectores populares más indoctrinados en la transmisión de los nuevos valores que el Estado promocionaba por medio del teatro fueron los escolares y los militares de bajo rango. En 1904 se comienza a obligar a los empresarios teatrales para que, aparte de brindar funciones de beneficencia, concedieran lunetas para que los alumnos de las escuelas públicas pudieran presenciar los matinee; así como varias entradas a galería a favor de los integrantes de tropa. Además, fueron favorecidos algunos miembros del cuerpo docente de las escuelas públicas; así como los obreros de los talleres de la capital, que a juicio de los dueños de los talleres o jefes merecieran ese premio como estímulo. Lo anterior no debe ocultar el hecho de que la concurrencia al teatro era de acceso exclusivo de los sectores más pudientes. Esto se explica con base en los precios de entrada al Teatro Colón en 1903: el asiento de palco bajo costaba tres pesos, el de palco alto dos cincuenta, el de lunetario tenía un precio de dos pesos; por su parte, el asiento de tribunas medias tenía un importe de tres pesos, el correspondiente a las tribunas altas costaba dos pesos y el de galería o *gallinero* se adquiría en veinticinco centavos.

Según Rafael Arévalo Martínez, para esta época, un agente de policía ganaba treinta y cinco pesos mensuales *equivalentes a un dólar*, sueldo que no alcanzaba para satisfacer las necesidades básicas, razón por la cual la policía al registrar a los obreros, le robaba el dinero que estos llevaban en los bolsillos. La promoción de artistas y de obras nacionales fue parte del proyecto nacionalista de Estrada Cabrera. Pese a que en el país no existía una escuela de teatro, donde formar buenos artistas, en el contrato que se le aceptó a don Teófilo Leal B. para que trabajara durante 1903 en el Teatro Colón, se le imponía que pusiera en escena las mejores obras de autores españoles, franceses, ingleses e italianos, y especialmente guatemaltecos.

Así mismo, en 1904 se obligaba a los empresarios Julio Dardón y Julián Paniagua M. a formar su elenco con actores enteramente nuevos en el Teatro Colón, en cuanto les fuera posible. Empero, a partir de 1898 *debido a los efectos de la crisis cafetalera de 1897* el Estado comienza a negarle el apoyo económico a las empresas teatrales y a imponerles más exigencias. Es así como a inicios de noviembre de ese año a la Compañía de Ópera Italiana de

Augusto Azzali se le veda una subvención de veinte mil pesos para que llegara a la urbe capitalina, por lo que no se exhibió en el país.

En 1905 a don Mario Lambardi se le obligaba a que fijara los precios de entrada en forma equitativa, para lo cual debía de tomar en cuenta la situación económica del país y los intereses de su compañía. En el caso de que esta sufriera pérdidas no tendría derecho a reclamar el auxilio pecuniario del gobierno, pero sí estaba obligado a dar las funciones a que se comprometía, que eran de doce a quince. Además, la compañía daría dos funciones de matinee con gran rebaja en los precios de entrada. El gobierno también aclaraba que bajo ningún concepto concedería subvención alguna y se reservaba el derecho al uso del Teatro Colón para presentaciones a favor de establecimientos de beneficencia o para cualquier otro objeto que estimara conveniente.

Sobre la nula promoción del teatro en el mundo indígena guatemalteco debe señalarse que, en el proceso de construcción de la identidad nacional guatemalteca, subyace un proyecto económico y político que se ha beneficiado del mantenimiento y recreación de las diferencias étnicas. El Estado nunca pretendió integrar lo indígena a su proyecto cultural nacional ladino. Asimismo, en una gran medida el fracaso de la asimilación de los indígenas ha radicado en la resistencia de sus comunidades a perder su cultura y bienes. Todo esto dio como resultado que Guatemala desde fines del siglo XIX se convirtiese en una comunidad imaginada, totalmente pensada, desde el imaginario ladino, donde el Estado no optó por hacer del mestizaje una ideología nacional.

Sobre la asimilación del indígena, Taracena y sus colaboradores aportan que dicho proceso estuvo minado por una realidad segregatoria desde el momento en que la producción de la riqueza agrícola del país se basaba en el trabajo forzado de los indígenas. Además, los indígenas debían lidiar con otro elemento que socavaba su proceso de asimilación, el del discurso ideológico que, aparte de “bárbaros”, los designaba como producto de una “degeneración” histórico-cultural que se manifestaba en la humillación, la embriaguez, la criminalidad, la idiotez y la suciedad. Esto justificaba su condición de trabajadores forzados y la imposición de su tutela ciudadana por parte del Estado, dando como resultado una ciudadanía diferenciada.

GRUPOS DE AFICIONADOS Y CRÍTICA PERIODÍSTICA

Con respecto a la participación de grupos de aficionados, Rafael Vásquez apunta que ya en 1835 despertaba gran interés en el público un grupo de aficionados que, dirigidos por el actor español Carlos Fedriani, daba representaciones dramáticas en el teatro de la calle de la Merced. El autor también rescata que a fines de 1881 se fundó la “Sociedad Lírico-Dramática de Aficionados” dirigida por don Joaquín Samayoa

En 1897 Justo Soret y Argimiro Valdivieso organizaron una compañía infantil con elementos aficionados del país. De 1880 en adelante, el teatro atrajo la atención de los compositores guatemaltecos, que escribieron al principio, pequeños sainetes propios del género escolar y, después, obras de alguna extensión con el carácter y forma de la zarzuela española. Tras el apareamiento del género de la opereta en el país, algunos aficionados se dedicaron a cultivarlo, participando en compañías extranjeras, hasta que en 1918 se organizó el Grupo Artístico Nacional. Las compañías de aficionados contribuyeron a transmitir la nueva moral que el Estado promocionaba. En Retalhuleu para el 23 de enero de 1898, en el Teatro Unión, hizo su debut la compañía de aficionados de esa población con las obras “El hombre es débil”, “Nuevo sistema de amor” y “Con permiso del marido”.

La reacción de la prensa nacional en cuanto al impacto del teatro fue diversa. Con respecto al consentimiento de algunos padres de familia de que sus hijos ingresaran a la Compañía Unda y se fueran de gira con ella, La República decía: “Malo nos parece este proceder de permitir a los niños ausentarse en tan corta edad del lado de sus familias, dejando sus estudios por una carrera que tantos peligros ofrece aún a personas de edad y práctica suficiente en ella”.

Otro comentario interesante es el referente a la presentación de los artistas: “...pero nos gustaría ver que la señora de Guach se alargara un poco el vestido. No lo decimos por la moral, que nosotros no hacemos consistir en veinte centímetros más o menos de tela, sino por la...estética.” Sobre la calidad de la crítica periodística capitalina, esta evaluaba el profesionalismo de los artistas, tanto dentro como fuera de las tablas. Sin embargo, esta variaba de tono, llegando inclusive a la contradicción entre las apreciaciones de los diferentes diarios, lo que evidencia el poco profesionalismo de los comentaristas, quienes se dejaban guiar por el estado de ánimo del momento.

INFORMACIÓN (INCLUÍDA EN ESTE DOCUMENTO EDUCATIVO) TOMADA DE:**Sitios web:**

file:///C:/Users/Imprenta/Downloads/Dialnet-TeatroEstadoYPromocionCulturalEnGuatemala-5075881.pdf



Escaneando el Código QR ingresarás al archivo web y en sus últimas cuatro páginas podrás encontrar las anotaciones respectivas a cada sección con su respectivo superíndice.

Aroche, Karin (2022, En 25) La danza de Rabinal Achí en Guatemala. Guateamala.com
<https://aprende.guatemala.com/cultura-guatemalteca/tradiciones/danza-rabinal-achi-guatemala/>

Aroche, Karin (2022, Mar 03). Municipio de San Andrés, Petén. Guateamala.com.
<https://aprende.guatemala.com/historia/geografia/municipio-san-andres-peten/>

Biblioteca USAC. (1996). Subcentro Regional de Artesanías y Artes Populares. Rabinal Achí o Danza del Tun. Recuperado el 20 de julio de 2020, de http://biblioteca.usac.edu.gt/folleto/USAC/digi/S,G,_F_1804.pdf

Edificio de coreos. (s.f.) Antecedentes del Palacio de Correos. CIV. Recuperado el 30 de julio de 2020, de <https://bit.ly/HistoriaEdificioCorreos>

Espiritualidadmaya.org (2012). Menchu, J. El Rabinal Achí. Espiritualidad Maya. Recuperado el 20 de julio de 2020, de <https://www.espiritualidadmaya.org/articulos-academicos/99-el-rabinal-achi>

García, Carmen (2018, Ene 16). Colegio de Actores. Los Sauces La moraleja. ¿Cómo veo yo el teatro?
<http://colegiodeactores.blogspot.com/2018/01/como-veo-yo-el-teatro.html>

García, Gabriela (2020, Jul 30) Edificio de Correos y Telégrafos de Guatemala. Gateamala.com.
<https://aprende.guatemala.com/cultura-guatemalteca/patrimonios/edificio-de-correos-y-telegrafos-de-guatemala/>

Hemeroteca PL (2017, Jun 29). De paseo por el bulevar 30 de Junio. <http://www.prensalibre.com/hemeroteca/de-paseo-por-el-bulevar-30-de-junio>

<http://lahora.gt/historia-la-exhibicion-cinematografica-ciudad-guatemala/>

MCD (2014). Danza Rabinal Achí se está presentando en Rabinal, B.V. MCD. Recuperado el 20 de julio del 2020, de <https://mcd.gob.gt/danza-rabinal-achi-se-esta-presentando-en-rabinal-b-v/>

Municipalidad de San Andrés, Petén. (s. f.). Recuperado el 15 de febrero de 2017, de <https://munisanandres.gob.gt/historia-del-municipio/>

Santizo, L. (2008). Guatemala. Municipio de San Andrés, departamento de Petén. Recuperado el 15 de febrero de 2017, de http://biblioteca.usac.edu.gt/EPS/03/03_0665_v8.pdf