

EXCLUSIÓN SOCIAL, DESARTICULACIÓN CULTURAL Y TEATRO EN EL SALVADOR 1875-1944

Chester Urbina Gaitán

Resumen

El teatro en El Salvador durante el período 1875-1944 no transmitió un sentimiento de pertenencia nacional, debido a la ausencia de un proyecto de nación claro de la élite cafetalera -donde esta diversión pública fuera incluida- y a la falta de vinculación entre las regiones del occidente y del oriente de ese país.

Abstract

The theater in El Salvador during the 1875-1944 period did not convey a feeling of national belonging. This resulted from the coffee elite's lack of a clear project to build a nation, where this type of public entertainment could be included, and from lack of relationships between the western and eastern regions of the country.

Introducción

En El Salvador es poco lo que se conoce sobre la utilización político-ideológica del tiempo libre en la construcción de la identidad nacional durante el período liberal, principalmente en lo concerniente al papel de las políticas culturales estatales en la creación de un sentimiento de pertenencia nacional. Es por eso que el presente artículo pretende llenar este vacío de conocimiento al estudiar las políticas culturales de los liberales salvadoreños sobre el teatro durante los años de 1875 a 1944.¹

El problema central de esta investigación es el siguiente: ¿Qué papel jugó en la morigeración de las costumbres de los sectores trabajadores ciudadanos y en la promoción del nacionalismo oficial salvadoreño el teatro? Cabe destacar que esta pregunta base ya ha sido respondida para los casos costarricense² y guatemalteco³.

En el caso de El Salvador, el teatro se ubica dentro de un contexto general de diversiones, cuya práctica social excluyente hizo que se creara una división marcada con respecto a los sectores que las presenciaban. Sin embargo, tales entretenciones no se realizaron en un vacío cultural, por lo que no fueron las únicas, ya que pese a la llegada de diversiones modernas, también existían las procesiones religiosas y prácticas lúdicas coloniales como las peleas de gallos, las corridas de toros y el

billar. Asimismo, debe resaltarse el interés de los gobernantes liberales por trastocar las pautas de diversión heredadas de la colonia y encauzar la forma de entretenimiento del salvadoreño hacia la espectación de diversiones modernas como el teatro. Una de las diversiones afectadas en este sentido lo constituyó el juego de chivola.⁴ La prohibición de la ejecución de esta actividad y de otras, como los juegos de dados, se debe a las apuestas que se hacían en ellas, en las cuales los campesinos dejaban buena parte de su salario –si no todo–, lo que les ocasionaba pobreza y el tener pocas posibilidades de consumo. Pese a este interés, el alcance de tal proyecto “civilizador” será reducido, según se verá más adelante.

A modo de ilustración, se tiene que, en 1875, la localidad de San José Villanueva celebraría su fiesta patronal con juegos pirotécnicos, corridas de toros, elevación de globos aerostáticos, la representación improvisada del drama “Cristóbal el leñador”, música de la banda marcial y una misa solemne.⁵ Es ante esto que se plantea la interrogante de saber ¿qué significaron las representaciones teatrales que se celebraban en las fiestas patronales ante las funciones teatrales ciudadanas que brindaban las compañías que provenían del exterior?

Sobre los inicios del teatro, se conoce que a finales de 1862 se anunció que por primera vez se darían en el país funciones de ópera.⁶ También se conoce que en 1866 el presidente Francisco Dueñas mandó a construir un Teatro Nacional, el cual se incendió en 1889.⁷ Luego se edificó uno nuevo, que también se quemó en 1910.⁸

Las compañías de teatro

Las compañías que arribaron durante los años en estudio a El Salvador 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. 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.⁹

En cuanto a la procedencia de las compañías, se sabe que estas venían de cuatro rutas. Un circuito cultural dependía de las contrataciones que los dueños de teatro de San Salvador hicieran en la Ciudad de México, una vez contratadas salían con rumbo al puerto de Acajutla para llegar a la capital; completada su contratación salían del país por el mismo puerto. La segunda ruta provenía de la Ciudad de Guatemala, se exhibía primero en Santa Ana y luego en San Salvador, para salir luego del país a través del puerto de Acajutla o partir para Honduras. La tercera vía de llegada venía del puerto San José, en Guatemala; llegaba al puerto de Acajutla con rumbo a San Salvador y después a Santa Ana. Salía del país por el puerto antes citado.¹⁰ La última

arteria cultural provenía de América del Sur, pasaba por Costa Rica y Nicaragua, llegaba al Puerto de La Unión para tomar rumbo a la ciudad de San Miguel. Una vez que se presentaba en esta ciudad oriental, se dirigía al puerto de Acajutla para seguir con dirección a Guatemala y a México.

Según se evidencia en este período, el mercado cultural salvadoreño se encontraba desarticulado, debido a que la barrera natural que significaba el río Lempa no había sido superada por medio de un puente. Esto impidió un tránsito mayor y más expedito por tierra de compañías teatrales que venían de la región oriental salvadoreña hacia la occidental y viceversa. En cuanto a las primeras empresas teatrales que arribaron al país se sabe que, para el 8 de enero de 1876, comenzó a brindar sus presentaciones en San Salvador la Compañía Dramática Hispano Americana de Ricardo Iglesias. Ante esto se abrió un abono de 8 funciones en el teatro ubicado en la casa de don José Pérez. Los precios de las entradas eran los siguientes: los palcos por función sin entradas costaban 4 pesos, los palcos por abono valían tres reales, las lunetas con entrada tenían un costo de 6 reales, los asientos con abono costaban 4 reales, los asientos de galería se adquirían en 2 reales y las entradas a los palcos valían 4 reales.¹¹

Con respecto a la crítica que ejercía la prensa nacional sobre el espectáculo teatral, el *Diario del Salvador* daba a conocer para finales de julio de 1895 el siguiente comentario sobre la calidad de la actuación de los componentes de la Compañía Cómico Dramática Española de Francisco Alba: "Hoy no dará función alguna la Compañía Dramática. Por lo visto han caído los actores en la cuenta de que poniendo en esena (sic) tantas obras en la semana, les salían mal, por falta de estudio; y ahora van a volverse formales y estudiosos".¹² La importancia de esta corporación artística radica en que fue una de las primeras en dar una función de beneficencia. Tal acto de caridad lo hizo el jueves 25 de julio del año en mención a beneficio del asilo de indigentes, poniendo en escena la comedia de don Ventura de la Vega "El rey aventurero" y como sainete "El crimen de anoche".¹³

La inconstancia en la afluencia al teatro también se constató durante el período en estudio. Es así como para finales de julio de 1895 se tiene que por falta de público en tercera ocasión consecutiva se suspendía la representación del drama en tres actos y en verso titulado "El anillo de compromiso".¹⁴ Asimismo, a principios de siglo son pocas las empresas teatrales que llegaron a El Salvador. La prensa de la época no mostró mucho interés en supervisar y censurar en forma constante a tales corporaciones artísticas por lo que se dispone de poca información al respecto. Debe señalarse que el dedicarse a la contratación y presentación de corporaciones teatrales no era un negocio rentable. Así lo comprueba el propietario del Teatro Variedades, don Luis Bustamante, quien a principios de diciembre de 1911 anunciaba la venta o alquiler del local que abrigaba al teatro en mención, debido a lo costoso que significaba mantener la edificación citada cuando no se presentaban empresas artísticas.¹⁵

Aparte de los teatros de Santa Ana, San Salvador y San Miguel, que eran los principales del país, existían otros menores –principalmente en el occidente del país– tales como los de Cojutepeque, Chalatenango, Santa Tecla y Sonsonate.¹⁶ Estos locales eran de dimensiones mucho menores que los anteriores y en ellos se presentaban compañías de aficionados y otras empresas artísticas de características inferiores a las requeridas para exhibirse en los tres teatros grandes. Por otra parte, la identificación

con los valores nacionalistas fue más palpable en la capital. Esto se deriva del hecho de que para el sábado 14 de diciembre de 1907 estaba programada la realización de una velada en el Teatro Nacional por parte de un grupo de aficionados. Los fondos obtenidos se destinarían a la erección del monumento ecuestre del Gral. Gerardo Barrios.¹⁷

La política estatal

Durante el período en estudio las instalaciones del teatro capitalino se usaron no sólo para la exhibición de obras teatrales, sino que también para otras actividades, tales como la emisión de discursos políticos¹⁸ y las presentaciones personales de artistas, entre las que destaca la del Conde Ernesto Patricio de Castiglione, célebre prestidigitador, taumaturgo y nigromántico, el cual daría sus primeras representaciones en el Teatro Nacional a partir del domingo 13 de abril de 1879.¹⁹ Empero, este edificio fue uno de los principales centros de recepciones y fiestas de la burguesía capitalina. Esto se evidencia en el suntuoso baile dado por los diputados en el edificio en mención en la noche del 1 de marzo de 1881. Esta actividad se hizo para celebrar la llegada de la esposa y la hija del Dr. Rafael Zaldívar, quien por entonces era el presidente de la república.²⁰

En cuanto a la posición del Estado sobre la actividad teatral un funcionario de 1891 señalaba que era indiscutible la influencia civilizadora de un buen teatro, debido a que “instruye, deleita y moraliza. Educando el gusto estético, engendra amor por lo bello y lo sublime, y despierta nobles y grandes ambiciones aún en las clases rústicas de la sociedad”.²¹ La misma persona permite ver la posición del Estado durante el período en estudio al acotar que las compañías teatrales que llegaban al país eran mediocres debido al insignificante apoyo estatal. Aunque, tanto en 1890 como en 1891, el Estado a través de la Secretaría de Fomento subvencionó a varias compañías de zarzuela.²²

Sobre la legislación emitida acerca del control de la actividad teatral se tiene que para el 13 de abril de 1908 se aprobó el Reglamento del Teatro de Santa Ana donde se declara que la inspección y dirección de este inmueble correspondía a la Junta de Fomento de esa ciudad. A ella competía conceder el edificio, previa solicitud escrita de cualquier empresa teatral o persona que lo solicitara. La Junta en mención nombraría mensualmente a uno de sus miembros para que visitara el teatro e informara sobre el estado en que se encontrara.

La infraestructura teatral se le concedería a compañías de opera, zarzuela, dramáticas, cinematográficas, de baile o de cualquier otra clase que no fueran acrobáticas, mediante el compromiso de dar una función en día domingo a favor del teatro para atender a su conservación y mejora. Además, las corporaciones teatrales tenían la obligación de representar completas las obras anunciadas en sus programas y brindar el número de funciones que hayan prometido. Este compromiso no se podía alterar salvo caso fortuito.

Las empresas teatrales debían tener un médico para que prestara sus servicios a los artistas y auxiliara gratuitamente a cualquier persona que sufriera algún accidente en el teatro. Además, debían dar las siguientes localidades de gracia: el palco del Gobernador Provincial, el palco de la Junta de Fomento, el palco central del piso

alto para la comisión que presidiera el espectáculo, dos butacas para la Dirección de Policía, una butaca para el Intendente y una butaca para el médico.

Los actores, durante la función, guardarían la mayor decencia en sus vestimentas, lenguaje y acciones. No podían dirigirse personalmente al público con palabras ofensivas y gestos. Era absolutamente prohibido vender mayor número de billetes de entrada que el que permitiera la capacidad del teatro. Acerca del comportamiento de los espectadores, el Reglamento en mención señala que estos debían observar el mayor orden y circunspección. Se prohibían los ruidos con los pies, silbidos, palmo-teos escandalosos y arrojar al escenario objetos que perjudicaran la representación. Estaba vedado fumar en la platea, pasillos y galería y formar reuniones en las puertas de entrada y escaleras que impidieran el libre tránsito. Era prohibida la entrada de individuos en estado de embriedad. Tampoco se admitiría el ingreso al teatro de personas que llevaran niños menores de 6 años. Las mujeres públicas sólo podían ocupar asiento en las galerías.²³

Para el 25 de octubre de 1912, el Gobernador de Santa Ana dispuso prohibir en este departamento la exhibición de películas que ofendieran la moralidad pública y las buenas costumbres, bajo pena de suspender la licencia y de someter a los empresarios cinematográficos a un procedimiento criminal.²⁴ Posteriormente, en la noche del 22 de febrero de 1917, el Ayuntamiento capitalino aprobó unas reformas al Reglamento de Teatros, donde se imponía que toda representación teatral o de circo debía iniciar a las 9 p.m. Los empresarios estaban en la obligación de enviar varios ejemplares de los programas a los censores para los efectos pertinentes.

En lo referente a la higiene, los censores estaban obligados a hacerla efectiva en esos establecimientos de espectáculos, debiéndose construir en ellos mingitorios que no ofendieran la decencia. No sería permitido el acceso a los palcos y lunetas bajas a mujeres de conducta dudosa. En las tablas, como en el lienzo, no serían representadas obras inmorales e indecentes. A cada función de teatro o circo, debía asistir un médico de la compañía artística, para asistir a cualquier persona que fuera víctima de algún accidente. A las representaciones de la noche no podrían asistir niños menores de cinco años, ni individuos en estado de ebriedad. Los matines, serían amenos y festivos para la recreación de los infantes.²⁵

Sobre el financiamiento estatal al teatro, se tiene que en la Memoria de Fomento de 1913 se expresa que, siendo indispensable en toda culta sociedad proporcionar a sus habitantes diversiones cultas, el Supremo Gobierno, por disposición de 7 de febrero acordó, de la partida correspondiente del Presupuesto General de la República, dará una subvención de \$ 200 mensuales a favor de Luis L. Bustamante, empresario de Teatro Variedades.²⁶ La poca ayuda del Estado se explica por la fragilidad económica del Estado en cuanto a sus entradas económicas –las cuales giraban principalmente en torno al café– donde la burguesía cafetalera pagaba un monto exiguo sobre sus enormes ingresos derivados de sus exportaciones del grano.

Las pocas ayudas económicas estatales evidencian que el teatro en El Salvador, durante los años estudiados, no fue utilizado por este para transmitir un sentimiento de pertenencia nacional ni para morigerar las costumbres de los sectores populares. Más bien, la forma de dominación de los gobernantes nacionales estuvo sustentada en el autoritarismo y en el desinterés de los gobernantes por constituirse en clase

dominante. Al respecto debe tenerse en cuenta que la instauración del Estado moderno requirió la construcción de una compleja red de control de los sectores dominados, coordinando las labores de la policía, del cuerpo médico y de las instituciones educativas.²⁷ Esta política respondió al interés estatal de legitimar un sistema de dominación²⁸ y de obtención de hegemonía.²⁹

Con respecto a la dominación de la burguesía, Gramsci apunta el hecho de que la hegemonía presupone tener en cuenta los intereses y las tendencias de los grupos sobre los cuales se ejerce y la formación de un cierto equilibrio de compromiso, es decir, que el grupo dirigente haga “sacrificios” de orden económico-corporativo para mantener su dominación.³⁰ Lo anterior resalta una práctica política fundamental, en el sentido de que la clase política dominante tiene que ser no sólo gobernante, sino dirigente; debe de articular los intereses del pueblo con los suyos propios. Tal dimensión integradora no se dio en El Salvador a escala nacional durante el período en estudio del presente trabajo. Es por eso que se deduce que el teatro no fue utilizado por ninguno de los personajes políticos que gobernaron el país para volver legítimos sus respectivos regímenes.

A nivel general el poco apoyo del Estado radica en que la dependencia en centros de poder locales y fragmentados impidió formular una concepción de nación a quienes ostentaron el poder nacional durante buena parte del siglo XIX. Para Aldo Lauria-Santiago, muchas de las luchas políticas “nacionales” giraban en torno a otros asuntos: la unidad de Centroamérica, el liberalismo, las afiliaciones comunitarias o étnicas y la competencia entre regiones. Rara vez apelaban a una ideología que no fuera la lealtad a una entidad común que regía la patria.³¹

Según se nota, si entre la clase dominante existía una falta de articulación de un sentido de identidad y pertenencia nacional, es de esperar que estos fueran más exigüos entre los sectores subordinados.³² Empero, el proyecto estatal de fines del siglo XIX de articular y promover la idea de nación desde sus inicios estuvo lleno de dificultades. López apunta que el entusiasmo inicial, en parte justificado por el rápido desarrollo de la caficultura, el fortalecimiento estatal y la construcción de la infraestructura nacional básica, decayó cuando se tuvo conciencia de lo difícil que era incorporar a toda la población a la era de progreso y modernización. La “civilización de los indios” no se realizó, en parte porque áreas cruciales como la educación nunca se atendieron debidamente, pero también porque quienes tenían la capacidad de decidir no se tomaron la tarea en serio. Además, los indígenas no se mostraban dispuestos a aceptar una modernidad que en nada los beneficiaba. Sin embargo, fue más determinante el hecho de que los gobernantes liberales no tenían plena claridad de lo que buscaban. Ellos intentaban construir la nación salvadoreña por necesidad y a falta de mejores alternativas, esto debido a que, ya que la reunificación de Centroamérica tardaba tanto en llegar, había que afianzarse en lo local, pero sin perder la esperanza de poder construir algo mejor.³³

Por todo lo anterior es que se afirma que el teatro tuvo un carácter exclusivo de la elite urbana del occidente cafetalero salvadoreño, principalmente de las ciudades de San Salvador y Santa Ana. Esta concentración geográfica radica en el hecho de que en esa región se ubicaban el capital, las mejores vías de comunicación y los mejores teatros del país. Empero, debe señalarse el papel jugado por el escritor Francisco Gavidia en la promoción de un sentimiento nacionalista a través de

sus obras teatrales, principalmente en la obra “Júpiter”. Esta fue publicada en 1889 y representada en 1896 por la Compañía Baitens en el antiguo Teatro Nacional. En esta obra Gavidia interpreta con cierta libertad los acontecimientos de 1811 que anticipan el primer movimiento de independencia en El Salvador; unos de sus personajes son históricos y otros invención suya.³⁴

Conclusión

El Estado liberal salvadoreño concentró su proyecto de “civilización” de las costumbres de los sectores populares en el centro y occidente del país. Regiones que resumían en torno a sí la identidad nacional mestiza. El impacto ideológico de un nuevo producto cultural como el teatro fue acaparado por la elite cafetalera, militares, grandes comerciantes y varios miembros de las principales colonias extranjeras radicadas en el país, lo que demuestra la exclusividad de esta entretención.

Además, las compañías teatrales concentraron sus presentaciones en las regiones antes citadas debido a que en ellas se encontraban el capital, las mejores vías de comunicación y cierta infraestructura que posibilitaba la exhibición de sus espectáculos y la obtención de ganancias. En esta concentración espacial también debe señalarse la desvinculación por tierra en la que se encontraba la región oriental salvadoreña, lo que no permitió un tránsito mayor y más fluido de corporaciones teatrales.

El desinterés de la elite cafetalera por convertirse en una clase dominante con un proyecto claro de nación y su vocación para la defensa de la soberanía nacional mediante la dedicación de una buena parte del presupuesto estatal en gastos de tipo castrenses, hizo que el mercado cultural nacional estuviera desvinculado entre el occidente y el oriente. Aunque en esta última región la concentración de la actividad cultural modernizadora fue acaparada por la ciudad de San Miguel, principal urbe de esta zona de El Salvador.

El Estado mostró cierto interés en el control de la actividad teatral mediante la emisión de los Reglamentos para Teatros, Cines, Circos y demás espectáculos públicos de 1923 y de 1932. Tales disposiciones pretendían trastocar los patrones de relacionamiento y sociabilidad tradicional heredados de la colonia y adaptarlos a nuevos cánones culturales promovidos por el liberalismo, pero el poco patrocinio y vigilancia policial no permitieron su concreción.

Fuentes

Fuentes Primarias

Periódicos

1. *Gaceta Oficial* 1875-1877.
2. *Diario Oficial* 1878-1944.

3. *El Industrial Centroamericano* 1882 (junio-julio).
4. *El País* 1892 (febrero-junio).
5. *Diario del Salvador* 1896, 1897, 1898 (enero-setiembre), 1899, 1900, 1901 (enero-junio), 1902 (agosto-diciembre), 1903-1906, 1907 (julio-diciembre), 1908, 1909 (enero-junio) y (setiembre-noviembre), 1910, 1911 (julio-diciembre), 1912 (julio-diciembre), 1913 (enero-setiembre) y 1914 (enero-junio), 1922, 1923 (julio-diciembre), 1924-1927, 1928 (julio-diciembre), 1929 (marzo-diciembre) y 1930-1938.
6. *Diario Latino* 1928 (enero-marzo).
7. *El Gran Diario* 1939 (julio-diciembre) y 1940-1944.
8. *Centro-América* 1940 (octubre-diciembre).
9. *La Prensa Gráfica* 1944.

Fuentes Secundarias

Libros

1. Cea, José Roberto. *Teatro en y de una comarca centroamericana*. San Salvador: Canoa Editores, 1993.
2. Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. Decimosegunda edición. Madrid: Siglo XXI, 2000.
3. Fumero Vargas, Patricia. *Teatro, Público y Estado en San José 1880-1914*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1996.
4. Gramsci, Antonio. *Notas sobre Maquiavelo, sobre política y sobre Estado moderno*. México D.F.: Editorial Juan Pablos, 1975.
5. Hobsbawm, Eric. *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Barcelona: Editorial Crítica, 1991.
6. Lauria-Santiago, Aldo. *Una república agraria: Los campesinos en la economía y la política de El Salvador en el siglo XIX*. San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos, 2003.

7. Magaña Granados, Alvaro, (coordinador). *La República 1808-1923*. San Salvador: Banco Agrícola, 2000.
8. Weber, Max. *Economía y sociedad*. Decimotercera reimpresión. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1999.
9. Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Editorial Península, 1980.

Ponencias

1. Castellanos, Juan Mario. "Impacto de la crisis económica de 1929 en El Salvador. El mecanismo de traslación de la crisis". Ponencia presentada en el V Congreso Centroamericano de Historia. San Salvador. Universidad de El Salvador. 18-21 de julio de 2000.
2. Urbina Gaitán, Chester. "Teatro, Estado y Promoción Cultural en Guatemala (1875-1920)". Ponencia presentada en el VII Congreso Centroamericano de Historia. Tegucigalpa, Honduras, 19-23 de julio, 2004.

Revistas

1. "New Left Review". No. 198. 1993.
2. "Temas de Nuestra América". No. 25. Julio-Diciembre de 1996. Heredia: Editorial de la Universidad Nacional.

Tesis

1. López Bernal, Carlos Gregorio. "Tradiciones inventadas y discursos nacionalistas: El imaginario nacional de la época liberal en El Salvador, 1876-1932". Tesis para optar al grado de Maestría en Historia. Universidad de Costa Rica. 1998.

Notas

1. Se entenderá por diversiones públicas, las diferentes manifestaciones culturales y el espacio utilizado por los diversos sectores sociales para el esparcimiento, tanto espiritual como intelectual y físico. Concepto tomado de: Fumero, Patricia. "Las diversiones públicas en Costa Rica: 1850-1950". En: *Temas de Nuestra América*. No.25. Julio-Diciembre de 1996. Heredia: Editorial de la Universidad Nacional. p. 18.

2. Para el caso costarricense véase: Fumero Vargas, Patricia. *Teatro, Público y Estado en San José 1880-1914*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1996.
3. Sobre Guatemala existe lo siguiente: Urbina Gaitán, Chester. "Teatro, Estado y Promoción Cultural en Guatemala (1875-1920)". Ponencia presentada en el VII Congreso Centroamericano de Historia. Tegucigalpa, Honduras, 19-23 de julio, 2004.
4. *Diario del Salvador*. Lunes 7 de mayo de 1917. Año XXX. No. 6679. p. 1.
5. *Diario Oficial*. 13 de noviembre de 1875. Año 1. No. 256. p. 6.
6. Castro, Cañas. "Sociedad y cultura en el siglo XIX". En: Magaña Granados, Alvaro, (coordinador). *La República 1808-1923*. San Salvador: Banco Agrícola, 2000. p. 162.
7. *Ibid.* p. 170.
8. Galeas, Geovanni. "Cultura contemporánea". En: Magaña Granados, Alvaro, (coordinador). *La República 1924-1999*. *ibid.* p. 355.
9. Unas de las compañías más completas que llegó a El Salvador fue la Compañía de Opera de Mario Lambarri, que se componía de un elenco de 90 personas, que incluía a tres primeros tenores, tres primeros barítonos, tres primeros bajos, un bajo cómico, dos comprimarios, un tenor comprimario, una soprano ligera, una soprano dramática, una soprano lírica, dos mezzosopranos, dos comprimarias, dos primeros maestros concertadores y un sustituto, 36 coristas, 20 profesores de orquesta y un cuerpo coreográfico de 6 bailarinas, director de escena, un apuntador, tramoyistas, etc.
10. *Diario Oficial*. 10 de octubre de 1878. Año V. No. 191. p. 3.
11. *Ibid.* 24 de diciembre de 1875. Año 1. No. 291. p. 4.
12. *Diario del Salvador*. 23 de julio de 1895. Año 1. No. 2. pp. 2-3.
13. *Idem.*
14. *Ibid.* Miércoles 31 de julio de 1895. Año 1. No. 9. p. 3.
15. *Ibid.* Miércoles 6 de setiembre de 1911. Año XXIV. No. 4754. p. 4.
16. Para 1913 se sabe que en Sonsonate funcionaba el Teatro Arce. En: *ibid.* Miércoles 23 de abril de 1913. Año XXVI. No. 5172. p. 2.
17. *Ibid.* Miércoles 11 de diciembre de 1907. Año XVIII. No. 3582. p. 4.
18. *Diario Oficial*. 21 de setiembre de 1875. Año 1. No. 210. pp. 2-3.
19. *Ibid.* Jueves 10 de abril de 1879. Tomo 6. No. 86. p. 548.
20. *Ibid.* Jueves 3 de marzo de 1881. Tomo 10. No. 53. p. 218.
21. *Ibid.* Jueves 30 de abril de 1891. Tomo 30. No. 99. p. 580.
22. *Idem.*
23. *Ibid.* Jueves 23 abril de 1908. Tomo 64. No.94. Reglamento del Teatro de Santa Ana. Aprobado el 13 de abril de 1908. pp. 860-861.
24. *Diario del Salvador*. Sábado 26 de octubre de 1912. Año XXV. No. 5022. p. 1.
25. *Ibid.* Jueves 23 de febrero de 1917. Año XXX. No. 6613. p. 2.

26. *Diario Oficial*. Lunes 10 de marzo de 1913. Tomo 74. No. 59. p. 479.
27. Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. Decimosegunda edición. Madrid: Siglo XXI, 2000.
28. Según el enfoque weberiano, “la legitimidad de una dominación debe considerarse sólo como una probabilidad, la de ser tratada prácticamente como tal y mantenida en una proporción importante”. Esta idea se encuentra contenida en: Weber, Max. *Economía y sociedad*. Decimotercera reimpresión. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1999. p. 171.
29. Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Editorial Península, 1980. p. 131.
30. Gramsci, Antonio. *Notas sobre Maquiavelo, sobre política y sobre Estado moderno*. México D.F.: Editorial Juan Pablos, 1975. p. 55.
31. Para mayor información véase: Lauria-Santiago, Aldo. “La política campesina, las revueltas y la formación del Estado”. En: Lauria-Santiago, Aldo. *Una república agraria: Los campesinos en la economía y la política de El Salvador en el siglo XIX*. San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos, 2003. pp. 171-209.
32. Hobsbawm, Eric. *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Barcelona: Editorial Crítica, 1991; y, Hroch, Miroslaw. “From national movement to the fully-formed nation”. *New Left Review*. No. 198. 1993.
33. López Bernal, Carlos Gregorio. “Tradiciones inventadas y discursos nacionalistas: El imaginario nacional de la época liberal en El Salvador, 1876-1932”. Tesis para optar al grado de Maestría en Historia. Universidad de Costa Rica. 1998. p.263.
34. Cea, José Roberto. *Teatro en y de una comarca centroamericana*. San Salvador: Canoa Editores, 1993. p. 53.

