

# abrapalabra n.º 50

relatos del proceso creativo  
contemporáneo



ISSN: 2519-7752

EDITORIAL  
**CARA  
PARENS**  
UNIVERSIDAD RAFAEL LANDÍVAR



Universidad  
Rafael Landívar  
Tradición Jesuita en Guatemala







# Abrapalabra n.º 50

Relatos del proceso creativo  
contemporáneo

Guatemala, 2017

705

R454 Revista Abrapalabra. Relatos del proceso creativo contemporáneo. / Universidad Rafael Landívar, Dirección de Artes Landívar. -- Guatemala : Universidad Rafael Landívar, Editorial Cara Parens, 2017.

x, 124 p. ; il. (Revista Abrapalabra, n.º 50)

ISSN: 2519-7752

Título distintivo : Relatos del proceso creativo contemporáneo

1. Artes - Publicaciones periódicas
2. Arte contemporáneo - Publicaciones periódicas
3. González Goyri, Roberto - 1924 - 2007 – Crítica e interpretación
4. Cultura e identidad
  - i. Universidad Rafael Landívar. Dirección de Artes Landívar
  - ii. t.

SCDD 21

**Abrapalabra n.º 50**  
**Relatos del proceso creativo contemporáneo**  
Guatemala, 2017

Dirección de Artes Landívar

Editorial Cara Parens de la Universidad Rafael Landívar

Reservados todos los derechos de conformidad con la ley. No se permite la reproducción total o parcial de esta publicación, ni su traducción, incorporación a un sistema informático, transmisión en cualquier forma o por cualquier medio; sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, grabación u otros métodos, sin el permiso previo y escrito de los titulares del *copyright*.

D. R. ©

Editorial Cara Parens de la Universidad Rafael Landívar  
Vista Hermosa III, Campus Central, zona 16, Edificio G, oficina 103  
Apartado postal 39-C, Ciudad de Guatemala, Guatemala 01016  
PBX: (502) 2426-2626, extensiones 3158 y 3124  
Correo electrónico: caraparens@url.edu.gt  
Sitio electrónico: www.url.edu.gt

Coordinadora editorial

Coordinador de diseño gráfico

Diseño gráfico y diagramación

Edición y corrección:

Dalila Gonzalez Flores

Pedro Luis Alvizurez Molina

Andrea Elisa Díaz Celada

Angel David Mazariegos Rivas

Diseño de portada:

Diego Penedo

# DESCRIPCIÓN DE PORTADA

La creatividad presupone el acto o ejercicio de mayor libertad de la imaginación (viaje de la nave sin destino, pues el mar es finito, el cielo no). Einstein afirmaba que esta no es más que la inteligencia divirtiéndose (mariposas en el foco en alusión al carácter lúdico del estímulo creativo).

La creatividad supone la reformulación de conceptos, revisitación y transcendencia de cánones, ya no como estructuras rígidas sino maleables (flores que brotan de la maquinaria), con polivalencias más que la inicialmente dada (alas como velas, levedad del pensamiento).

La creatividad, la verdadera creatividad, es un proceso de reflexión e introspección, ligado más a la cultura o al arte que a los resultados. Las limitantes del tiempo (como en todo procedimiento introspectivo) no aplican en ella pues entorpecen su fluidez.

Para lograrla es necesario articular una sumatoria consciente o inconsciente de estímulos (diversidad de alas) internos y externos al pensamiento, a través de su génesis misma, o sea, la inteligencia (foco con cerebro como motor del pensamiento). Esta abre un proceso de abstracción, reescritura o creación de ideas (el viento no mueve la nave, las alas lo hacen), inyectando vida a modelos o conceptos considerados trasnochados o estáticos (flores en la maquinaria); este último, enemigo directo del proceso creativo.

Debemos, pues, basar ese rigor en la búsqueda de una creatividad sincera como motor y salvaguarda de la cultura; redireccionar su evolución y resultados desde la sombras de la introspección y reflexión hacia la luz con semblante y propósito nuevo (nave que sale del cielo nublado); capaz de retar y estimular, sin miedo a ser iconoclasta (nave marítima que habita espacios para los cuales no fue destinada) pues los cánones, se sabe, pese a su naturaleza dogmática, rompen parcialmente su estoicismo mediante un diálogo con y a través de la creatividad.

*Diego Penedo*



# RELATOS DEL PROCESO CREATIVO CONTEMPORÁNEO

## ÍNDICE

<b>Presentación</b> .....	ix
<b>Homenaje a Roberto González Goyri</b> Marcia Vázquez de Schwank .....	1
<b>Fragmentos discursivos en el mural <i>Nacionalidad guatemalteca</i> de Roberto González Goyri</b> Miguel Flores Castellanos .....	9
<b>Palabras de inauguración de la Exposición Roberto González Goyri «Más allá de su obra»</b> Verónica González Pérez .....	35
<b>Cuatro voces, cuatro cantos, cuatro fuerzas femeninas heredadas</b> Karla Martina Olascoaga Dávila .....	39
<b>Un tránsito por lugares sagrados. Nacimiento y vida del proceso creativo</b> Magda Angélica García von Hoegen .....	49
<b><i>Esto no está en el mar</i></b> Sabrina Castillo Gallusser .....	61
<b>Sobre el Laboratorio Teatral de Artes Landívar</b> Patricia Orantes Córdova .....	71
<b><i>Hambre y tierra. Libreto</i></b> Creación colectiva del Laboratorio Teatral de Artes Landívar .....	79
<b><i>CARIBE: el surgimiento de una ópera actual</i></b> Dieter Lehnhoff .....	101
<b>Paisaje y orden sagrado entre los <i>Chuj</i> de San Mateo Ixtatán</b> Ruth Piedrasanta Herrera .....	111
<b>Colaboran en este número</b> .....	119



## PRESENTACIÓN

La revista *Abrapalabra* es una publicación de Artes Landívar dedicada al arte contemporáneo. En cada número compartimos los resultados de los procesos creativos de las unidades que conforman la Dirección de Artes Landívar, y las rutas que estas siguen en su búsqueda constante desde las artes. Por ello en cada publicación anual evidenciamos el trabajo del Centro de Danza e Investigación del Movimiento, del Laboratorio de Teatro, la Coordinación de Música y, en el campo de las artes visuales, las obras que presentamos en la Galería de Arte del campus landivariano.

Es de interés institucional, además, compartir el resultado del trabajo que genera el programa de artistas en residencia como experiencia innovadora y única en el ámbito universitario nacional y que desarrollamos desde el año 2000.

Cada número de esta revista refleja las experiencias, hallazgos y resultados de cada área específica: el libreto de cada nueva obra teatral de realización colectiva y los textos, análisis o estudios críticos de las coreografías que el Centro de Danza crea durante meses de incansable trabajo.

*Abrapalabra*, de manera especial, reserva un espacio a la Galería de Arte y las reflexiones de su curadora, Marcia Vázquez de Schwank, quien diseña los programas anuales con la finalidad de acercar a la comunidad universitaria al arte contemporáneo. Por ello, este número destaca el homenaje realizado a Roberto González Goyri en el décimo aniversario de su fallecimiento, como una forma de conservar la memoria de este insigne maestro de la plástica en Guatemala.

Adicionalmente y considerando que uno de nuestros objetivos es crear vínculos y establecer diálogos con artistas, críticos y con personas afines al arte y la cultura de los pueblos, abrimos nuestras páginas a temas que aporten al conocimiento de la dimensión simbólica de las prácticas culturales colectivas ancestrales, tal como lo refleja el texto de la antropóloga Ruth Piedrasanta en su estudio dedicado a los *Chuj* de San Mateo Ixtatán.



## HOMENAJE A ROBERTO GONZÁLEZ GOYRI

*Marcia Vázquez de Schwank*

*Julio de 2017*

Es un honor para mí haber sido invitada por su familia y por la Universidad Rafael Landívar, a través de su Dirección de Artes Landívar, a realizar la semblanza de don Roberto González Goyri (1924-2007), y poder presentarla a ustedes en conmemoración de los diez años de su fallecimiento, acaecido el 13 de noviembre de 2007.

Don Roberto fue uno de los más connotados y reconocidos artistas de la plástica guatemalteca del siglo XX, cuya genuina vocación artística le llevó a continuar su labor fecunda y persistente en este siglo XXI que ha producido tantos cambios y tanta complejidad en el ámbito artístico universal.

El maestro González Goyri inicia su constante aporte a la plástica del país hacia 1948 con una exposición individual de doce esculturas y diez dibujos a tinta. A partir de ese momento, no ha dejado de fluir como un remanso que se nutre gota a gota con una actividad creadora perenne que no se conforma con un sólo lenguaje expresivo. Al contrario, va de la escultura, en sus diversos registros, a la pintura. Complementa su quehacer artístico con la literatura a través de ensayos y columnas periodísticas, en las que se refiere al arte desde la perspectiva de la crítica y el juicio estético como base sobre la que se cimientan sus soluciones plásticas.

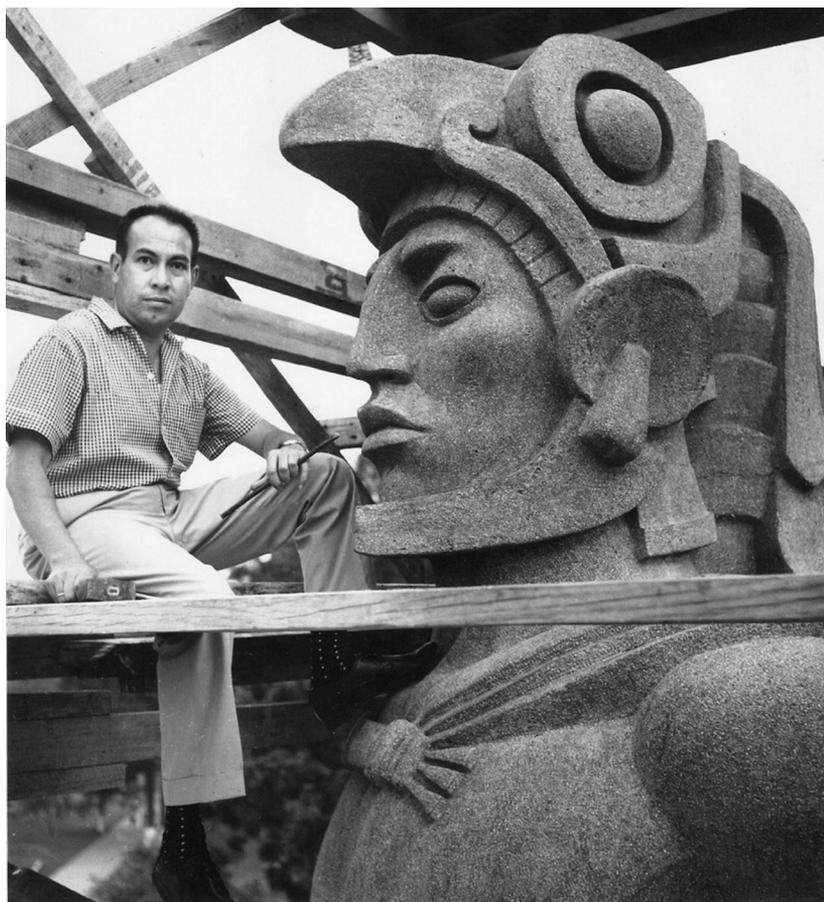
Sus primeros estudios de arte los lleva a cabo con el apoyo y estímulo de su familia y especialmente sus tíos Fernando (caricaturista) y Oscar (pintor). Concluida la enseñanza primaria, ingresa a los 14 años a la Academia Nacional de Bellas Artes, bajo la dirección del escultor Rafael Yela Günter, donde la instrucción se basa en el academicismo y en las normas tradicionales de copia de modelos de yeso, clases de pintura del paisaje al aire libre y dibujo del modelo vivo.

Sin dejar sus estudios académicos, trabaja como ayudante del maestro Julio Urruela, en la elaboración de los vitrales del Palacio Nacional. Esta experiencia es importante en su carrera debido a la versatilidad que descubre

en la creación artística con un medio distinto al pincel o al yeso, experiencia que más tarde se verá reflejada en sus múltiples obras de arte.

Parte hacia Nueva York junto con su entrañable amigo Roberto Ossaye, para continuar sus estudios en el Art Student's League y en el Sculpture Center de esa ciudad, pero antes, como se mencionó, realiza su primera exposición individual con trabajos de escultura y pintura, obras que vistas a la distancia de cincuenta años, en palabras del autor «carecen de importancia, salvo el busto de Miguel Angel Asturias, para el monumento realizado en su honor» (González, 2008, p. 51).

### **Fotografía 1. Roberto González Goyri en monumento a Tecún Umán**



FUENTE: CORTESÍA DE LA FAMILIA GONZÁLEZ GOYRI, TOMADA POR ABRAHAM GUTT (1964).

En Nueva York, después de unos primeros momentos de desorientación y desolación, toma consciencia de que hasta entonces su bagaje se limitaba a la habilidad para copiar, y que la escuela a la que asiste no varía demasiado de la academia de Guatemala. Así descubre que no tiene las armas para lanzarse a la creación, a la búsqueda de los modelos que estaban en algún lugar de su mente, en sus raíces mayas, en su cultura colonial; en fin, en su país y su realidad. En esa ciudad se une a las nuevas invaluable experiencias de haber conocido personalmente y recibido el influjo del escultor Jacques Lipchitz, representante de la Escuela de París. Su amistad le sirvió para resolver dudas y encontrar el camino que le permitió acceder a la creación libre.

No pueden dejar de mencionarse a otras dos personalidades del arte latinoamericano que, como amigos, influyeron de manera decisiva en su formación: el crítico cubano José Gómez Sicre y el escultor colombiano Edgar Negret, cuya relación le permitió profundizar en el arte contemporáneo y adaptarlo a su propio ritmo.

La experiencia adquirida durante su estancia en Nueva York le facilitó la presentación de dos exposiciones, una en Roko Gallery y la otra en la Unión Panamericana de Washington, hoy OEA. Es innegable que dichas exposiciones le sirvieron de base para comenzar una carrera de éxito que perdura hasta la actualidad.

En 1952 queda finalista en el certamen «El prisionero político desconocido» que le permite exponer en la Tate Gallery de Londres, a lo que hay que añadir la selección de la obra *Cabeza de lobo* de 1951, para formar parte de la colección permanente del Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Algunos años después de su regreso a Guatemala, además de dirigir durante un año la Escuela Nacional de Artes Plásticas y de recibir por parte del gobierno la Orden del Quetzal en grado de oficial, así como diversos premios en variados certámenes centroamericanos, integra la Corporación de Pintores y Escultores Plasticistas de Guatemala junto a artistas ya de renombre; entre ellos, Dagoberto Vásquez y Guillermo Grajeda Mena.

En la segunda mitad de la década de los años sesenta, los dos anteriores y González Goyri se unen al maestro Carlos Mérida, quien llega a Guatemala expresamente con el objeto de realizar los murales del Banco de Guatemala, del Instituto Guatemalteco de Seguridad Social, del Crédito Hipotecario Nacional y del Palacio Municipal, que constituyen el Centro Cívico de la ciudad.

Esta obra monumental, realizada en concreto expuesto, en la que se dejan a la vista con intención plástica los defectos propios de la formaleta de madera, bastaría para resumir el talento de don Roberto, ya que en ellos hace interactuar el medio con el contenido y la forma. Quien observa capta simultáneamente los tres elementos, sin que quede lugar a dudas del porqué de la escogencia de determinado medio para determinada forma.

Los murales del Centro Cívico son modelo de integridad. En el caso del mural del Banco de Guatemala, la solidez del tema de la obra, es decir, la representación de la economía a través de la banca y la solidez del concreto como medio expresivo constituyen un perfecto maridaje entre contenido y medio de expresión, en el que del figurativismo inicial pasa paulatinamente al abstracto, sin abandonar nunca la referencia a la realidad. Así, la figura llega a ser una sugerencia, un esbozo que nos relaciona con aquella.

En el camino de su búsqueda de perfeccionamiento expresivo, su estilo se manifiesta en el dominio del relieve escultural que nos recuerda las estelas del arte maya. Su espiritual disposición ha penetrado en lo más hondo y significativo de nuestra identidad nacional, reflejada en una visión retrospectiva y enfoque contemporáneo en los múltiples paneles que conforman el imponente mural que sirve de fachada al Banco de Guatemala.

Los relieves históricos nativistas muestran diseños de carácter nacionalista en consonancia con su esencial propuesta didascálica, a la vez que sus composiciones alegóricas comunican elocuentemente las representaciones simbólicas de ideas y conceptos abstractos y, acercándose a un moderado cubismo expresionista que acrecienta su intensidad expresiva.

En ese sentido, el maestro González Goyri toma esa confluencia como un axioma sobre el que basa su trabajo y habla sobre su importancia como «la estrecha relación entre la concepción de la idea y el material que la expresa.» (González Goyri, comunicación personal, 3 de mayo de 2002).

**Fotografía 2. Ansias de vuelo**



FUENTE: CAPTURADA POR JOSÉ MANUEL MAYORGA. LA OBRA ES UN ACRÍLICO/DURPANEL 30 X 23 CM Y PERTENECE A UNA COLECCIÓN PARTICULAR.

Constantemente ha cambiado los motivos, mas su estilo está dominado por la autenticidad de sus raíces que lo impulsaron por un sendero que ya fue trazado y recorrido por el artista en su madurez. No tenía interés en que su obra llevara un mensaje, lo importante para él era que hubiese calidad

plástica. Al respecto sostiene: «Los contenidos que sustentan el mensaje pueden variar, en tanto que la forma, es permanente y tiene la posibilidad de perdurar en tanto en cuanto haya calidad estética» (González Goyri, comunicación personal, 3 de mayo de 2002).

Incluso los medios han cambiado frecuentemente, del concreto al hierro o al mosaico; la caseína, la madera o la tela, para los murales. Constituyen un *leit motiv* dentro de su obra general, en cuanto a la forma, y están representados en importantes edificios públicos y privados; entre otros, la iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe, el Parque de la Industria, el Instituto Guatemalteco Americano y el Museo de Arqueología y Etnología.

### Fotografía 3. González Goyri junto a Miguel Ángel Asturias



FUENTE: CORTESÍA DE LA FAMILIA GONZÁLEZ GOYRI. ASTURIAS RECIBE LA MEDALLA DE BELLAS ARTES EN 1966. GONZÁLEZ GOYRI LE ACOMPAÑA.

Roberto González Goyri se definía a sí mismo como un artista de la escultura, a la que dedicó innumerables horas y que conforma una gran parte de su trabajo. Siempre con la facilidad que le brindó su propia capacidad versátil

para la escultura, utilizó los medios en perfecta integración con el contenido de sus piezas.

Así pues, técnicas y temas se renuevan con dinámico perfeccionamiento en la obra de uno de los artistas más notables y polifacéticos del país. Muralista de colosales figuras de fondo histórico y alegórico y dibujante de diseño firme e ingenioso, maneja con igual maestría el bronce, el concreto, el óleo, el acrílico o la tinta.

Es así como la simbiosis entre escultura y pintura resulta obvia en obras como *Guerrero muerto* realizada en 1964 y *La ofrenda*, homenaje a Jan Palach, de 1969. Las figuras, sin deformar su contorno, están fragmentadas armoniosamente, respondiendo a una línea estilística personal, que pudiera tener resonancias lejanas de un tímido cubismo.

En cuanto a su pintura, colores fuertes, controlados equilibradamente, resaltan las imágenes de vigoroso contenido emotivo dentro de una superficie de relieves variables, como sugerentes transparencias orientadas más que a la armonía visual, a su profundidad e intensidad comunicativas.

Como una isla de sosiego y equilibrio, pervive porfiada la tarea de Roberto González Goyri, invulnerable al asedio fascinante de las indecisas corrientes posvanguardistas. Su vocación de pintor competente está expresada en la sinceridad de sus obras, jerarquizadas por su talento creador y su probada capacidad.

Su pincel discurre en la corriente del estilo abstracto-figurativo como él lo definió, sin cautelosas aprensiones que desfiguren la naturaleza de su impulso creador, fundado en la simplicidad de su actitud mimética y en la complejidad de la perfección compositiva.

La búsqueda de la perfección de la forma es una actitud inmanente en su inspiración de pertinaz explorador de la calidad artística que ha logrado, no como hallazgo fortuito sino como elaboración consciente y responsable, la precisa expresión de la realidad abstraída y adecuada a su lenguaje colorista.

El motivo pictórico se enriquece con su carga de sugerencias, excediéndose del literal propósito temático, revelado en el cromatismo atrayente, que muestra su relevante disposición artística. Una tarea elaborada con sensibilidad y conocimiento, que consagra definitivamente el nombre de Roberto González Goyri.

## Referencias

González, V. (Comp.). (2008). *Reflexiones de un artista, Roberto González Goyri*. Guatemala: Asociación González Goyri para la Cultura.

# FRAGMENTOS DISCURSIVOS EN EL MURAL *NACIONALIDAD GUATEMALTECA* DE ROBERTO GONZÁLEZ GOYRI

*Miguel Flores Castellanos*

*«La memoria de las cosas es real y capta la esencia  
mejor que trabajar con lo natural»*

*Roberto González Goyri*

El mural *Nacionalidad guatemalteca*, del artista Roberto González Goyri, es una pieza importante en la producción escultórica. Las ideas ahí manifiestas corresponden a una ideología que al parecer fue encriptada. Es por eso importante prestarle atención y develar aspectos que han sido pasados por alto. Para esto se utilizarán principios de la teoría del discurso, que podrán brindar una idea más clara de lo expresado en el mural, con el propósito de encontrar fragmentos discursivos; es decir fragmentos ideológicos plasmados en la obra. Lo que aquí se evidencia es un primer paso en el proceso de visualización del discurso, que amerita continuar con esta investigación. Por lo pronto se brindará un panorama de los acontecimientos históricos, así como la recepción de esta obra por especialistas. Es posible entrever las primeras ideas que este importante artista nacional plasmó en el portentoso mural, al visualizar los hilos discursivos y contextualizarlos.

## **Aspectos de la teoría del discurso**

Para lograr visualizar los hilos discursivos, se seguirá lo que Flores (2012) indicó en su estudio de la fotografía centroamericana, donde permite la lectura del discurso de la fotografía de desnudo masculino. Se evidenció que la obra de arte expresa ideas, y los creadores dejan vestigios de su forma de pensar en su lenguaje. Para el presente abordaje teórico la acepción de lenguaje es amplia. En el caso que se tratará, el lenguaje es escultórico y posee sus propias características.

Para Flores (2012), los «hilos discursivos», los grandes ejes temáticos que aparecen en el texto (mural), tienen tanto una dimensión sincrónica como diacrónica. A su vez crean «fragmentos discursivos» entendidos como textos que abordan un determinado tema, que al combinar el fragmento discursivo con otros similares se convierte en un hilo discursivo. Regularmente un enunciado (el mural) muestra evidencias de una conjunción de varios «hilos discursivos» en su interior; es decir que en una obra de arte puede aparecer un elemento que remita a determinado tema, pero que a su vez otros elementos de la composición remitan a otra temática. Ambos se enredan creando una maraña, por lo que, en algunos casos, se habla de «nudos discursivos», que operan en diversos planos. En el caso del mural de González Goyri, se opera exclusivamente en el plano del arte, pero trasciende a otros campos de la cultura, la política y las relaciones sociales del país, lo que da origen a visualizar la ubicación «societal» desde donde se produce el habla.

### ***Nacionalidad guatemalteca (1959)***

Este mural es un altorrelieve realizado en cemento, de 38 x 3 metros<sup>1</sup>. Forma parte del edificio de las oficinas centrales de Instituto Guatemalteco de Seguridad Social (IGSS), en el llamado Centro Cívico. Fue el preámbulo de acceso<sup>2</sup> a dos graderíos laterales (ubicados atrás del mural), que daban a la gran escalinata principal de ingreso al edificio, la que a su vez estaba flanqueada por dos espejos de agua, ahora convertidos en áreas verdes. Ahí ha permanecido por 58 años, enmudecido por el intenso tráfico de la 7.<sup>a</sup> avenida. Hoy en día es difícil tener una visión de conjunto debido a un semimuro central que divide la avenida y que imposibilita su visión desde las aceras. Un mural ideado para dialogar con la población, en lo que habría podido ser un ágora, ha quedado circunscrito para los apresurados burócratas de los edificios circundantes, o a los usuarios del Transmetro. La falta de estacionamiento en los alrededores, y las medidas de vigilancia, dificultan su observación cercana y su fotografía.

Como el propio maestro González Goyri deja constancia en *Reflexiones de un artista* (2008), una de las innovaciones fue el uso del concreto<sup>3</sup>. Con este

---

1 Esta medida es relativa y habría que comprobarla, ya que el terreno muestra una pendiente de algunos grados.

2 Hoy la entrada del edificio ha sido modificada, ingresándose por la plaza norte, en la 19 avenida A. Los espejos de agua han sido sustituido por área verde.

3 Para el año 1959, la industria del cemento estaba en plena expansión, como lo ha demostrado la historiadora Regina Wagner. El impulso que durante el gobierno del presidente Ubico se

gesto insufló de nobleza a un material utilizado mayormente en mampostería y construcción<sup>4</sup>. El uso de este nuevo material para la época por parte de González Goyri, Grajeda Mena y Dagoberto Vásquez, son un ejemplo de cómo los artistas pueden hacer uso creativo de los materiales disponibles. Además de los aportes formales en el tratamiento de las figuras humanas y temáticas abordadas, el uso del concreto marcó la tendencia en el país. Luego habrán otros artistas como Efraín Recinos o Luis Díaz que harán sus propias versiones. González Goyri repite la experiencia en los años sesenta con los murales del Banco de Guatemala y en los setenta con el mural del Instituto Guatemalteco Americano (IGA), con las figuras del quetzal y el águila.

## Una manifestación moderna

El mural *Nacionalidad guatemalteca* es creado después del derrocamiento del presidente Árbenz y el posterior asesinato del presidente Carlos Castillo Armas. Dos hechos en una misma década turbulenta, en el plano político. Para Méndez-Dávila (1998), el arte en Guatemala participa de una triple formulación que cada vez más se clarifica con el paso del tiempo. Primero, tendencia intuitiva a dar valor a las fuentes del mestizaje, tanto en los aspectos formales y medios del diseño, que se direccionan al internacionalismo. Segundo, hay una tendencia a la búsqueda de la identidad estética y sensibilidad hacia ella, que no se conforma con la modelación de una conciencia, sino plantea además un espíritu crítico con la historia y la vida diaria. Como tercer aspecto de la formulación del arte de esta época, hay una actitud personal

---

dio a la construcción repercutió en la escases de este producto (Palacio Nacional, Palacio de la Policía, Palacio de Correos para citar algunos), lo que indujo a Cementos Novella, a ampliar sus instalaciones. Con la llegada del presidente Arévalo que dio paso a la construcción de puentes, la carretera al Atlántico y el complejo deportivo de la Ciudad Olímpica, la Municipalidad de Guatemala dio inicio a la construcción de su nueva sede, junto con el IGSS, y se perfiló finalmente la idea del Centro Cívico que empezó a hacerse realidad. Los personeros de Novella trajeron nuevos hornos y ampliaron la capacidad de producción de cemento.

- 4 El mismo González Goyri explica: «la técnica empleada fue muy novedosa para nuestro medio [...] Esta técnica consiste en elaborar el relieve al revés, directamente en la formaleta haciendo las veces de negativo. La idea era al mismo tiempo, que la fundición copiara todos los accidentes de la madera e incluso jugar con las huellas de la madera estableciendo ritmos como parte de la composición. En otras palabras haciendo ostentación de lo que era un colado. Esto es lo que se llama verdad al material: no hacerlo aparentar como una talla en piedra. A este método de fundir directamente con la formaleta adosada al muro se le llama “fundido *in situ*” [...] en el mural del IGSS [...] se hizo el negativo en la formaleta pero con la diferencia que no se fundió *in situ*, sino por partes, en el suelo, y luego se fueron pegando al muro con sabieta y, por supuesto, todas las partes amarradas con hierro» (González, 2008, p. 96).

frente al desarrollo histórico de los estilos y los medios, que parece como posible para crear su propia expresión. Este autor también llega a restablecer características del arte de este tiempo, a los que denomina órdenes.

Primero el contexto informativo, el artista está mucho más informado que antes, luego de las tiranías de Cabrera y Ubico. Segundo hay un espacio ideológico, que es puesto en circulación, existió la posibilidad de que algunos artistas viajaran a formarse fuera. Tercero, existieron posibilidades de realización técnica, usos de diversos materiales, gracias al desarrollo económico. Cuarto, la circulación y venta de arte. (Méndez-Dávila, 1998, p. 36)

Estos conceptos coinciden con el actuar de un artista como González Goyri. Los medios de comunicación relevantes de la época, como *El Imparcial*, publicaban informaciones referentes a pintores que en ese momento hacían furor en Europa: Picasso, Chagal, Cezanne. Él mismo viajó becado a Nueva York, en un momento crucial para el arte estadounidense en pleno auge del expresionismo abstracto, que situó a esa ciudad como la nueva capital del arte moderno, esta experiencia le dio a González Goyri otra visión del mundo y los mecanismos de funcionamiento del arte. Gracias al desarrollo industrial que vivió Guatemala, pudo utilizar un material como el concreto, que había adquirido popularidad en la arquitectura. Como ejemplo de esto están el Palacio Nacional, el Palacio de Correos y la Policía Nacional.

Méndez-Dávila, refiriéndose a Vásquez, Grajeda Mena y González Goyri indica: «La obra de estos tres responsables escultores [...] significa para el arte guatemalteco un esfuerzo deliberado de continuar la milenaria tradición de los escultores precolombinos, y la realización de trabajos de escultura y relieve en los edificios públicos» (1998, p. 43).

El panorama para el artista guatemalteco en la década de los cincuenta era sombrío. El propio González Goyri se refiere a esta época, a su regreso de Nueva York:

En términos generales el clima artístico no había cambiado mucho. [...] el número de escultores en aquella época era superior a los valores pictóricos emergentes. [...] Sin embargo desde el punto de vista económico era difícil, muy difícil, poderse sostener sólo con la escultura. Fue por ello que todos nos vimos en la necesidad de llenar nuestro presupuesto ayudándonos con algún empleo o dando

clases. En otras palabras había suficiente talento y capacidad pero muy poca o ninguna oportunidad. La escultura la practicábamos como una necesidad íntima de expresión pero, claro, a nivel personal. (González, 2008, p. 93)

Otra muestra de la visión que se tenía en la época por el trabajo artístico quedó a la luz en la investigación de Estrada (2011), que brinda información sobre el costo de los murales de la Municipalidad de Guatemala. El realizado por Carlos Mérida fue de doce mil quetzales, y tres mil quetzales los de Guillermo Grajeda Mena y Dagoberto Vásquez. Esta diferencia en los honorarios de los artistas debió causar más de alguna tensión. Se privilegió a Mérida, que contaba con una brillante carrera en México.

A pesar de un relativo crecimiento económico, gracias a la iniciativa de los arquitectos Jorge Montes y Roberto Aycinena que fue posible la realización de este mural, profesionales formados en el exterior, para quienes el arte y la arquitectura podían establecer un diálogo y, juntos, una proyección simbólica. El mismo González Goyri expresa: «me invitaron a mí y realicé un relieve en concreto expuesto empleando la misma técnica del edificio de la Municipalidad. El tema que desarrollé es una síntesis de la nacionalidad guatemalteca» (González, 2008, p. 94). Haber sido invitado a la realización de la obra es un indicio del nivel de reconocimiento con el que contaba González Goyri en ese momento, años 1958-1959. La invitación no fue por amistad, sino por su capacidad demostrada, ya en esa época era un artista consagrado<sup>5</sup>.

---

5 La consagración de un artista se da a través de varias situaciones y acontecimientos, es una ruta por la que tiene que pasar todo creador. En 1957 su pieza *Cabeza de lobo* pasó a formar parte de la colección del Museo de Arte Moderno de Nueva York, (MOMA, por su nombre en inglés). Sobre esta obra quedó registrado en este documento: «Lo hice desde la fantasía, confiando en el recuerdo que tenía de los lobos. La memoria de las cosas es real y capta la esencia mejor que trabajar con lo natural» (González, en MOMA, 1959, p. 2). En la lista de adquisiciones que ese museo envió a la prensa, el nombre de González Goyri indica que él fue uno de los ochenta premios del Festival Internacional de Escultura, dedicado al «prisionero político desconocido» los que fueron exhibidos en la Tate Gallery de Londres. De igual forma se deja constancia de que estas obras se habían expuesto en la Bienal de Venecia y en otras ciudades de Latinoamérica (MOMA, 1959, p. 2). Hay que hacer notar que en la lista de siete páginas el nombre de González Goyri aparece a la par de artistas como Max Ern, Helen Frakentheler y Arahile Gorky. Todos estos aspectos le consagraron como a ningún otro artista local de ese momento. No se ha estudiado hasta el momento la situación del campo artístico en esa época, es fácil de inferir que dentro del gremio de los artistas hubo tensiones por el protagonismo de González Goyri, Grajeda Mena y Vásquez. Este es un filón por investigar aún.

## La recepción de la obra<sup>6</sup>

*Nacionalidad guatemalteca* despertó el interés de la prensa, como se comprueba en una nota publicada en *Prensa Libre* del 15 de septiembre de 1959, donde quedó registrada una entrevista a González Goyri. La nota brinda información, como que el tiempo de realización fue de ocho meses, y valora el trabajo de su compañero Arturo Tala García, quien lo ayudó en la realización de las formaletas<sup>7</sup> (Redacción *Prensa Libre*, p. 2). La única fotografía de los trabajos del mural en obras es de Mario Tercero.

### Fotografía 1. *Nacionalidad guatemalteca* de González Goyri



**INTERESANTE OBRA DE GONZÁLEZ GOYRI** - Varios trabajadores dan los últimos toque al interesante trabajo del escultor guatemateco Roberto González Goyri, realizado a la entrada del moderno edificio del IGSS que será inaugurado esta mañana. La obra del escultor González Goyri representa el desarrollo de la nacionalidad guatemalteca. Foto PRENSA LIBRE por Mario. A. Tercero.

Página 2, *Prensa Libre* del 15 de septiembre de 1959

FUENTE: (TERCERO, 15 DE SEPTIEMBRE DE 1959).

6 Existe todo un andamiaje teórico sobre la recepción de la obra artística. En esta oportunidad no se abordará, pero son importantes paratextos de este mural que la cargan de energía simbólica.

7 Arturo Tala García era escultor y carpintero, esto le permitió realizar un trabajo impecable ya que conocía de las dos disciplinas. En el mural del IGA, también fue incluido junto a la firma de González Goyri.

La lectura del sentido de este mural es de Antonio Morales Nadler en una crónica publicada en *El Imparcial* el lunes 21 de septiembre de 1959, titulada: «*Suceso artístico. Relieves de Roberto González Goyri*». Para este escritor encargado de la sección cultural de ese diario, González Goyri logró domesticar una materia como el cemento. Y expresa refiriéndose al mural: «Es algo concebido para grabar recuerdos de la estirpe en el ágora y para utilidad de la grey. Pero aunque su dirección tienda a lo popular, el artista ha conservado la nobleza en su realización estilística» (Morales, 1959, p. 12). El cronista lee e interpreta la obra en su diseño original de norte a sur. Con un lenguaje propio de la época, decodifica las imágenes del primer panel expresando:

Se inicia el relato con dura voz de cemento, por el extremo norte del relieve. Una mazorca, que parece levitada al cielo, es transportada por cuatro animales que en el mito maya la condujeron para dar vida al hombre y garantizar su mantenimiento. Esta vigorosa alusión temática al maíz tiene un sortilegio de fábula esopiana, de día niños en que los animales –como repite temáticamente González Goyri– tienen insignia protagonista en el origen del hombre. Horas fabulosas del zoo-cosmos, cuando los dioses experimentan, insatisfechos, sobre la forma y funciones de la criatura. El motivo que sigue, es una violenta égola panteísta: el amor que enciende su arco voltaico entre polos opuestos, en un escenario virginal. González Goyri realiza el encuentro genésico, en ese tiempo en que el amor empieza a inventar palabras y besos y le han titulado *Paraíso precolombino*. Fácil es seguirle el relato: la vida nace en el maíz y se perpetúa por el amor, rodeada de la pareja fundamental de ese zoo-cosmos que celebra el aseguramiento de la especie humana. Una vez fundada la raza, adviene la cultura. González Goyri ha logrado un acierto sinóptico para expresarla: una mano, tendida al aire como una rama, y un caracol –el cero maya– en su centro. No pudo escoger mejor símbolo. Los mayas inventaron el cero dos mil años antes que los indostanos. El caracol es el cero, óvulo del infinito, que desenvuelve sus inagotables dimensiones en las espirales del cálculo. (Morales-Nadler, 1959, p. 12)

Años después, el poeta Arango<sup>8</sup> interpreta este mural, al parecer, en un documento donde también descifra el mural de Carlos Mérida, también ubicado en el IGSS. Lamentablemente no se conoce la fecha y lugar de publicación. En referencia a *Nacionalidad guatemalteca* expresa:

---

8 Luis Alfredo Arango, primer Premio Nacional de Literatura Miguel Ángel Asturias, trabajó en la Dirección de Relaciones Públicas del IGSS, en la década de los sesenta, junto a otro importante artista plástico Ernesto Boesche. Es lógico que Arango se haya conmovido con una obra de arte que apreciaba diariamente antes y después de las horas de trabajo.

Lo que dijimos respecto al mosaico de Mérida, también es válido para este relieve de González Goyri. Esto es que reconocemos claramente las figuras que contiene. Que estas figuras son realidades por sí mismas, se parecen a otras realidades: seres humanos, animales, plantas, ruedas [...] Pero que tienen todos estos elementos, adentro del relieve, son símbolos. Son como jeroglíficos que cada espectador viene a descifrar por su propia cuenta [...] y riesgo. Porque a González Goyri, cuando los puso ahí, le interesaron ante todo como elementos visuales, como masas y volúmenes. Como proporciones y juegos formales. Intentaremos, pues, descifrar esa 'escritura' como si fuera un texto [...] a ver que encontramos.

Viniendo de sur a norte, las primeras figuras del mural representan a una familia: una madre campesina o una mujer de condición humilde, está protegiendo a su hijito y ambos están protegidos por un hombre –un obrero–. Esta podría ser una alusión a la seguridad social, que protege a la familia. Pero puede aceptar muchas interpretaciones más. El segundo elemento es un hombre, también de pueblo, con su fusil. Se diría que es un soldado de la revolución de 1944, pero podría ser también un revolucionario de 1871, un remichero, un lucio o un soldado de la época de Estrada Cabrera, con su viejo fusil... ¡En fin! Es un hombre luchando por algo, para algo. Enseguida aparece una antorcha. Una llama encendida. El fuego siempre ha sido un elemento primordial. En este caso ¿significa libertad? Si. Seguramente también independencia porque a su lado vemos un alta figura femenina que nos recuerda a doña Dolores Bedoya. El mural en su secuencia de símbolos, que antes de estar ahí fundidos estaban hundidos en nuestra memoria colectiva, nos hace regresar en el tiempo [...] Ahora estamos frente a una escena colonial: un misionero –español, seguramente– con su hábito, con su cráneo tonsurado, está enseñando algo a un grupo de criollos, indígenas y mestizos [...] Podría estar enseñándoles a leer, podría estar leyéndole los hechos de los apóstoles, –tan diferentes, por cierto– a los hechos de los conquistadores. (Arango citado en González, 2008, p. 269).

La lectura que hace Arango tiene evidentes sedimentos del conocimiento semiótico. Definir que las figuras plasmadas por González Goyri son símbolos que el observador tiene que leer es un aporte significativo para la época. Esta nueva lectura es el resultado del cambio de dirección de la 7.ª avenida, que en

1959 tenía un carril de norte a sur y el otro de sur a norte<sup>9</sup>. Esta modificación es importante para la recepción del mural, es como leerlo al revés, forma en que se ha leído en los últimos veinticinco años. A pesar de esto, Arango interpreta el mural por secciones (paneles) en forma convincente, y hace evidente las múltiples lecturas que puede tener un símbolo. Además, atina porque la lectura de signo conlleva las experiencias y formación de un observador.

Otro registro de la recepción del mural es la realizada por Irma Lorenzana, en su estudio titulado *El mural en Guatemala*, donde analiza los murales de González Goyri, dentro de otros ubicados en la ciudad. Sobre esta obra en particular indica:

La obra de González Goyri es un magnífico ejemplo de lo que constituye la integración plástica. El tema fue trabajado con un realismo idealizado y sintetizado. Las composiciones de Roberto González Goyri se caracterizan por un sentido hacia lo inventivo y lo poético, donde la composición regida por la geometría dirige el conjunto, sintetizando la forma y los ritmos. A diferencia de Grajeda Mena y Dagoberto Vásquez, González Goyri utiliza diferentes grosores en el relieve para la captación de la luz y que la proyección de la sombra sea otro elemento más en el conjunto. [...] Es necesario deshacerse del prejuicio o de una oposición radical entre naturaleza y abstracción o la forma en que cada artista interpreta a la naturaleza. González Goyri se acercó a las experiencias cubistas, en este mural del IGSS, por consiguiente sus soluciones son concepciones derivadas de esta escuela. La manera de representar a la naturaleza en este artista es a base de esquematizaciones, pero en ellas sentimos el calor de lo humano y la vivencialidad de los elementos, en los que no tiene cabida lo gratuito. (Lorenzana, 1994, p. 59)

La crítica lee en esta obra el paraíso narrado por el *Popol Vuh*, el choque de la conquista, la evangelización, y el hombre que continúa el camino de su destino y expresa: «No hay nada incompleto en esta obra, tampoco nada que no sea el fruto de una rigurosa lógica. Su obra es uno de los documentos más valiosos, cuando se quiera estudiar el arte de nuestra época» (Lorenzana, 1994, p. 59).

---

9 Las nuevas disposiciones municipales destruyeron, en aras del tráfico, la direccionalidad original de lectura de la obra, ya que hoy en día todo el tráfico de esta avenida es de sur a norte. Este texto podría ubicarse en los años en que Arango trabajó en el IGSS, en la década de los sesenta.

Para Monsanto (2000), debido al formato seguido por el autor, lo relacionado a *Nacionalidad guatemalteca* es escueto y expresa: «González Goyri [...] retrató diferentes escenas relacionadas con la Conquista, evangelización, colonización y otros aspectos afines con las bases de la cultura contemporánea guatemalteca» (p. 63). Como puede notarse, este autor señala aspectos denotativos de la obra, por ende obvios y no asume una lectura profunda.

Con motivo de la XVI Bienal de Arte Paiz, en 2008 se realiza una exposición paralela denominada *Relecturas*, en que abogaba por «la relectura de la historia, de los imaginarios simbólicos que en torno a ella se han creado, es un ejercicio imprescindible para situar la producción artística más allá de sus propios orígenes» (Cazali, 2008, p. 70). La exposición releía diversos autores de varias épocas, como Carlos Mérida, Roberto González Goyri, Wilfreda López y Francisco Auyón. Cazali (2008) indica:

En el caso de la obra de Carlos Mérida y Roberto González Goyri, intentamos tomar distancia de la reafirmación nacionalista que tanto preocupó a los artistas latinoamericanos de los inicios de la modernidad y que signaron su producción. Así mismo nos alejamos de la afirmación de que éstas procedían de formas procedentes del cubismo puro. En realidad nos acercamos a estilos acuñados por el art decó, que estuvieron vigentes en la arquitectura, el dibujo o la tipografía de las primeras décadas del siglo XX. (...) subrayamos su talento natural como diseñadores gráficos lo cual aportó características especiales a los dibujos que componían sus obras. (p. 70)

La propuesta de Cazali revitaliza la obra de los autores expuestos, dándoles nuevas lecturas, y observándolas como discursos que tienen puentes con el diseño gráfico. No comparte la idea de que estas obras provengan del cubismo puro y lo sitúa en el *art déco* de la época.

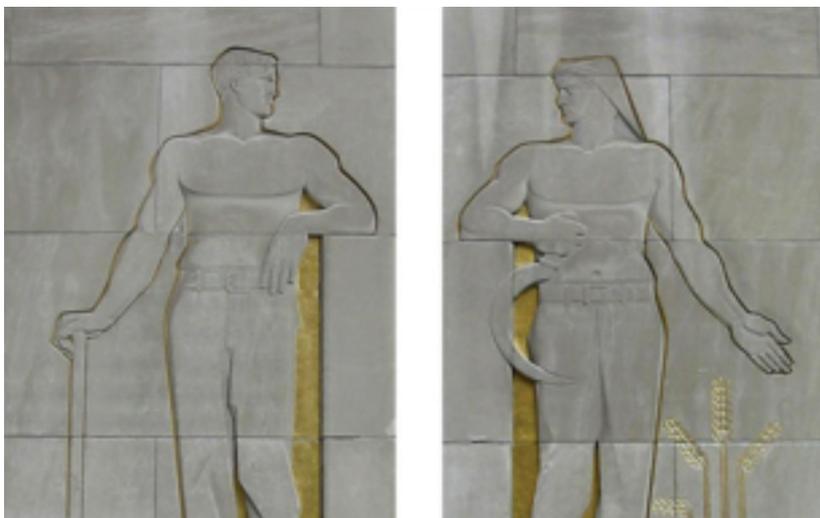
Esta afirmación no es del todo desatinada, pues los tres murales escultóricos del inicio del Centro Cívico (Municipalidad de Guatemala y oficinas centrales del IGSS) tienen características propias de este tipo de integración plástica, muy de moda en Estados Unidos. Una ilustración de esta afirmación lo constituyen los murales del Rockefeller Center.

### Fotografía 2. Mercurio alado



FUENTE: ROCKEFELLER CENTER. (s. f.). OBRA DE LEE LAWRIE (ESTADOUNIDENSE NACIDO EN ALEMANIA [1877-1963]) Y EL PINTOR LEON V. SOLON.

### Fotografía 3. La industria y la agricultura



FUENTE: ROCKEFELLER CENTER. (s. f.). OBRA DE CARL PAUL JENNEWAIN (ESTADOUNIDENSE NACIDO EN ALEMANIA [1890-1978]).

Cazali (2008) no interpreta *Nacionalidad guatemalteca*, la deja al caminante observador de esta obra, y expresa:

Para la relectura de la obra de González Goyri reservamos el derecho de interpretación del paseante anónimo, de apropiarse del mural del IGSS sobre la 7.<sup>a</sup> avenida de la zona 1. Nos interesa separar las partes y entender cómo sus distintas figuras de este extraordinario bajo relieve se vinculan al espíritu público de quienes transitan diariamente ese sector capitalino. Creemos que en ese gesto cotidiano, de identificación y autoexplicación, subsiste su verdadera dimensión patrimonial. (p. 70)

A pesar de que la autora no interpreta la obra, si es notoria una mirada analítica a cada una de las partes del mural, que ejercen en ella una fascinación que se comparte, ya que como indicó en su momento Lorenzana de Luján, el trabajo de síntesis de forma es fruto de un estudio geométrico profundo, de lo naturalista a la abstracción absoluta a través de la línea. Las figuras de este mural son una lección de síntesis y veracidad.

## **Hilos y fragmentos discursivos**

El primer fragmento es el propio título. El concepto nacionalidad es polisémico, se entenderá como el Estado al que pertenece una persona que ha nacido en una nación determinada o ha sido naturalizada. Es también la condición y carácter peculiar de los pueblos y ciudadanos de una nación. Pero es en su etimología donde podrá encontrarse mayor información: «Nacionalidad proviene de la palabra nacional, y esta del latín *natio-onis*: nación, raza, de *nasci*: nacer - territorio y habitantes de un país» (Corripio, 1973, p. 317).

González Goyri veía a los habitantes de este territorio como guatemaltecos, incorporando las procedencias culturales indígena y española. Con esta frase nominativa se alejaba de las propuestas civilizadoras y homogenizantes hacia las comunidades indígenas que tendían a la ladinización, y perfilaba para la época a un nuevo habitante de esta tierra denominada Guatemala. Este planteamiento era provocador para la época.

Para analizar este mural se ha procedido a su segmentación de contenidos en la lectura sintáctica propuesta por el autor (de derecha a izquierda). Se conciben en su visualización, cinco paneles con un contenido semántico que expresan cosas diferentes.

**Tabla 1. Esquema del discurso de *Nacionalidad guatemalteca* (1959) de Roberto González Goyri**

Título	Espacio	Fragmento discursivo	Hilos discursivos
<i>Nacionalidad guatemalteca</i>	Panel 1	1. El mundo prehispánico.	1. El maíz como origen.
			2. El paraíso original.
			3. El alto en la cultura. La cultura se lleva en el hacer manual.
	Panel 2	2. El choque violento de culturas.	4. La confrontación violenta.
	Panel 3	3. El cambio de paradigmas simbólicos de la era colonial.	5. La inculturación vestida de santidad.
Panel 4	4. La libertad en perenne acoso.	6. Llama de la libertad, bajo la fuera togada del ágora.	
Panel 5	5. Muerte y desarraigo de la mayoría de habitantes (familias obreras).	7. La muerte violenta y el camino a la nada.	

FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA (2017).

**Tabla 2. Visualización de los hilos discursivos de *Nacionalidad guatemalteca* (1959) de Roberto González Goyri**

<i>Nacionalidad guatemalteca</i>						
Panel 5	Panel 4	Panel 3	Panel 2	Panel 1		
Hilo discursivo 7.	Hilo discursivo 6.	Hilo discursivo 5.	Hilo discursivo 4.	Hilo discursivo 3.	Hilo discursivo 2.	Hilo discursivo 1.
Fragmento discursivo 5. Muerte y desarraigo.	Fragmento discursivo 4. Libertad en peligro.	Fragmento discursivo 3. Inculturación santificada.	Fragmento discursivo 2. La conquista confrontación violenta.	Fragmento discursivo 1. El mundo prehispánico.		

FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA (2017).

## Lectura de los hilos y fragmentos discursivos del enunciado en 1959

Fotografía 4. Panel 1. *Nacionalidad guatemalteca*



FUENTE: ANGE BOURDA (2017).<sup>10</sup>

---

10 Archivo del fotógrafo cedido al autor.

El panel 1 está conformado por tres hilos discursivos. La mazorca y los animales, una pareja en un sitio poblado de animales y plantas, y una mano alzada que en su palma posee la síntesis de un caracol. El primer hilo discursivo es la exaltación del maíz llevado por animales, el autor lo marca como el origen de algo. La planta de maíz se presenta, ostentando sus frutos –las mazorcas– y sus estambres machos como un plumero. Esta planta es llevada por cuatro animales, según lo menciona el *Popol Vuh*:

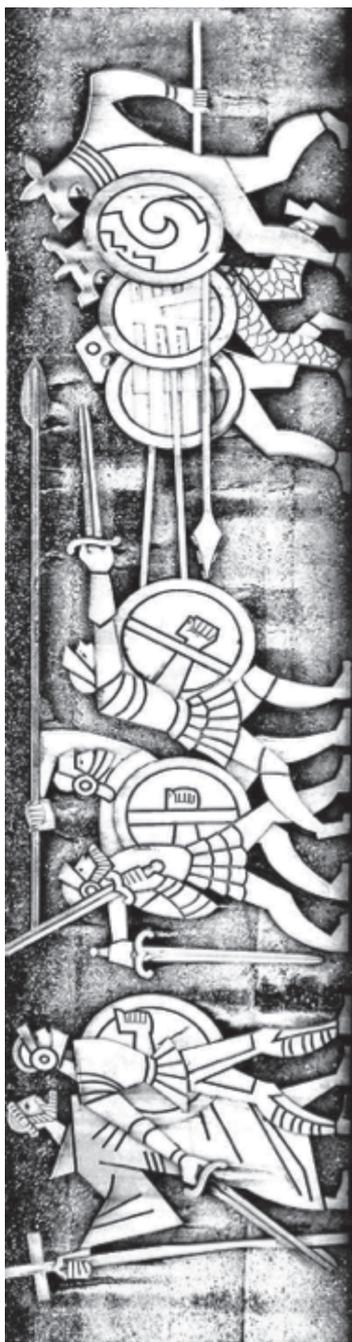
De Paxil, de Cayalá, así llamados, vinieron las mazorcas amarillas y las mazorcas blancas. Éstos [sic] son los nombres de los animales que trajeron la comida: Yac [el gato de monte], Ultiú [el coyote], Quel [la cotorra vulgarmente llamada chocoyo] y Hoh [el cuervo]. Estos cuatro animales les dieron la noticia de las mazorcas amarillas y las mazorcas blancas. (Recinos, 2005, párr. 4 y 5)

La narración del *Popol Vuh* permite identificar a los animales que González Goyri parece representar, el gato de monte, el coyote, la cotorra y el cuervo. Aquí el autor hace énfasis en las patas de los mamíferos y las aves, una prensora y otra con las alas extendidas, el cuervo. En esta parte del mural es notorio el hilo discursivo del *Popol Vuh*.

El segundo hilo discursivo, la representación de la unión del hombre y la mujer que en un abrazo unen sus cuerpos en uno solo. González Goyri remarca en forma elegante y discreta los atributos masculinos, en este caso las costillas y en la mujer el busto y el pelo largo. Esta pareja se encuentra rodeada de animales, entre ellos la serpiente, el tacuacín, el loro, el murciélago, todos bajo el cobijo de un árbol de morro. La figura en forma de corazón horizontal es una síntesis de la flor del morro. De esta forma el autor sigue por un lado la tradición quiché de Ixquik y su fecundación por la cabeza transformada en morro de uno de los gemelos del *Popol Vuh* y la tradición judeo-cristiana de la pareja primigenia en el paraíso.

A esta escena bucólica se une un tercer hilo discursivo, una mano que en su palma abierta muestra a un caracol, una clara alusión al cero o a la cultura maya quiché que es detenida y que queda en suspenso. Esta mano de dimensión gigantesca domina toda la altura del muro, incomunicando el mundo prehispánico con la confrontación bélica que significó. El uso genial del caracol, como símbolo del cero, encierra la clave de toda esta cultura que se asentó en las actuales tierras de Guatemala.

Fotografía 5. Panel 2. *Nacionalidad guatemalteca*



FUENTE: ANGE BOURDA (2017).

Esta es la parte más amplia del mural y se ubica en el centro del relieve. Muestra la confrontación entre el mundo indígena y los conquistadores españoles. González Goyri, además de la confrontación bélica, presenta a los indígenas únicamente protegidos por máscaras, posiblemente de sus nahuales, y por escudos. Sus únicas armas son tres lanzas y la fuerza del nahual. La pose indígena es simétricamente de defensa. Entre los cuatro conquistadores españoles representados, uno lleva una lanza muy larga que ocupa buena parte de esta parte del mural. Cuatro soldados a la manera de legionarios romanos, donde cada uno blande una pesada espada. La posición del ejército español es de agresión, uno levemente hacia delante esgrime la espada sobre esos hombres-animales, otro toma fuerza para tirar la lanza, otro se prepara a levantar la espada desde el hombro, y otro cubre con escudo y espada la figura de un monje que porta una cruz alta. González Goyri relata el hecho de la conquista como una agresión desigual, en arma y en número de combatientes. En ella expresa que esta confrontación, además de lo material como tierras y tesoros, cercenaron de tajo una cosmovisión, e impusieron otra que siempre estuvo protegida por la fuerza vencedora. Aquí hay fragmentos discursivos de la historia oficial, que es recreada nuevamente desde otra perspectiva<sup>11</sup>.

### Fotografía 6. Panel 3. *Nacionalidad guatemalteca*



FUENTE: ANGE BOURDA (2017).

11 Para esta fecha ya existían los murales del Palacio Nacional, de Alfredo Gálvez Suárez que también conocía González Goyri por haber colaborado en la realización de sus vitrales, bajo la dirección de Julio Urruela.

Este panel ilustra el proceso de la educación escolástica, representada por la lección magistral de un monje a la manera medieval, con su hábito y su cráneo tonsurado. La composición marca la jerarquía dentro del aula, el monje en posición superior dirige la mirada hacia abajo a los alumnos, quienes a su vez ven hacia arriba al maestro. Alumnos con barba y sin barba, algunas oscuras (las castañas, con líneas) y otras blancas (las rubias, sin líneas), unos con camisa –los dos del frente–, y los mestizos y los posiblemente criollos, con la beca universitaria. Todos atienden la lección que emana de un gran libro que sostiene entre las piernas el monje. Los alumnos están en actitud sumisa, con las manos entrelazadas. Esta escena es la única que se lleva a cabo en un espacio cerrado, que González Goyri soluciona de una manera genial, colocándolos dentro de dos arcos de medio punto que arrancan en frágiles jambas. Aquí el autor logra la síntesis de todo el concepto de arquitectura colonial, basada en el arco de medio punto. Este cubículo ocupa el último nivel de abajo para arriba, lo que crea una volumetría inesperada en un espacio bidimensional. Sobre esta superficie lisa en la parte superior, es donde lo firma y consigna el año de realización. Aquí hay fragmentos discursivos propios de ilustraciones de la Edad Media.

**Fotografía 7. Panel 4. *Nacionalidad guatemalteca***



FUENTE: ANGE BOURDA (2017).

## Fotografía 8. Escultura de Dolores Bedoya de Molina, del artista Eduardo de León



FUENTE: HEMEROTECA PL (14 DE SEPTIEMBRE DE 2017).

Esta sección del mural muestra una antorcha flameante, sobre la cual pende en posición de espada de Damocles una mano empuñada de una mujer que luce una toga. Algunos investigadores ven en esta figura a Dolores Bedoya de Molina, un personaje vinculado según las narraciones populares, a instigar a la población a reunirse frente al Palacio de Gobierno, durante la discusión de la independencia de Centroamérica del reino español. Es posible que la similitud del cabello (un rodete) haga referencia a esta escultura de Rodolfo Galeotti, pues está ubicada en también en la 7.<sup>a</sup> avenida y 14 calle de la zona 1. Pero no hay similitudes, la acción de este personaje femenino puede ser interpretada como una democracia que autocráticamente quiere apagar la llama de la libertad<sup>12</sup>. Se está ante un discurso de violencia, de capricho. Este hilo discursivo concuerda con el ambiente político de ese año, de turbulencia política vivida antes, en el que después de varios esfuerzos y sin romper el orden constitucional, el Congreso elige a Miguel Ydígoras Fuentes como presidente. González Goyri introduce esta sección un reclamo ante la situación política, que oculta de manera sutil.

12 La representación de la libertad para los guatemaltecos es una llama que en forma perpetua vive en el monumento a la Independencia, el Obelisco entre las zonas 9 y 10, 13 y 14 de la ciudad, y al que concurren de todo el país para portar antorchas prendidas en ese pebetero y llevarla a sus comunidades. Se ha forjado en el imaginario guatemalteco como la llama de la libertad.

**Fotografía 9. Panel 5. *Nacionalidad guatemalteca***



FUENTE: ANGE BOURDA (2017).

El quinto panel muestra a una mujer campesina con un niño en brazos. Sus rasgos se perciben indígenas, el rictus de sus labios connota tristeza y porta un rebozo que cubre su cabeza y hombros. Parece ir contra el viento, lo cual se hace evidente en los pliegues de su vestido. Le sigue su pareja, un obrero de la construcción que parece ir al trabajo, su brazo derecho se posa sobre la cintura de la mujer. En la mano izquierda lleva la escuadra, un instrumento propio de la construcción, también camina afligido.

Al lado, pero en un segundo plano de la pareja, aparece un personaje masculino, que parece caer, con las piernas flexionadas. No se trata de un campesino, puede verse en su vestimenta, una camisa con cuello en v y un saco. La posición de la mano izquierda está caída, y la de la derecha suelta la parte superior del fusil. Al flexionar sus piernas, su tobillo derecho se entrecruza con el tobillo, también derecho, del hombre de la construcción. Este cruce de extremidades es uno de los tantos aciertos de este mural, en esta parte se articulan los cuerpos, que aparentan un desdoblamiento entre ambos sujetos. González Goyri los une.

El detalle de los pies es un ejemplo de la maestría del trabajo de la línea curva y la línea recta, un detalle que es una constante en el dibujo de este autor. Según la propuesta inicial del mural, luego de dejar las armas, la vida

continúa. De un modo profético González Goyri orilla a los personajes a la nada. Esta familia se encuentra desprotegida rumbo al vacío.

Como se indicó antes, este mural es realizado durante los años posteriores a la contrarrevolución y al asesinato del presidente Castillo Armas. El país vivió momentos turbulentos, como queda registrado en las más recientes investigaciones históricas:

La caída de Árbenz provocó una crisis política, en la que los liberacionistas no lograron ni construir hegemonía ni imponerse por la fuerza. La crisis de denominación abierta de 1954 fue solucionada parcialmente por la toma del control del Estado por parte del alto mando militar en marzo de 1963. (Sáenz de Tejada, 2015, p. 125)

Periódicos de la época dan fe de la efervescencia política, el régimen de Castillo Armas y sus seguidores habían iniciado una cacería de brujas hacia los seguidores de la Revolución del 44. No se rompió el orden constitucional pero hubo una serie de cambios de mando y presidentes provisionales, elecciones denunciadas por fraude, hasta que el Congreso de la época dio la presidencia a Miguel Ydígoras Fuentes. Este militar cosechó los frutos de las instituciones creadas en la revolución.

González Goyri realiza su mural en una de las instituciones nacidas de la Revolución del 44, que por su envergadura no fueron disueltas, sino que continuaron sus planes de expansión, prueba de ello es que construyen sus nuevas sedes, diseñadas por arquitectos visionarios. El año consignado en *Nacionalidad guatemalteca* es 1959, año en que se inauguró el edificio del IGSS, el 15 de septiembre de ese año, durante el gobierno del presidente Miguel Ydígoras Fuentes. Una revisión documental de los periódicos: *La Hora*, *Diario de Centro América* y *Prensa Libre*, evidencia poca cobertura. En el último, un escueto texto y una fotografía del moderno edificio, que causó sensación en la época.

Al unir los fragmentos e hilos discursivos procedentes del análisis de cada uno de los paneles, es posible leer que en la propuesta primigenia de González Goyri, tomando en cuenta el ambiente político y social de la época, él visualiza las raíces de los nacidos en esta tierra como producto de una cultura milenaria que se vio abruptamente detenida por la confrontación cultural y física de sus habitantes, y que la lucha fue desigual; que la imposición del paradigma occidental europeo fue en todo momento avalado por la Iglesia católica; que durante la Colonia, los hombres resultado de ese mestizaje, son expuestos al paradigma europeo procedente de la religión dominante; que la

libertad está en un vilo constante, ante la voluntad de un patricio que viste un manto de pureza. A esa frágil libertad le sigue la violencia imperante, que causa desarraigo en el campo y conduce a una migración, lo que termina en orillar a las familias a la nada.

González Goyri pudo comprobar el deterioro político, social e institucional del arte en el país. Vivó el conflicto armado interno. Miles de campesinos desarraigados, refugiados en México, grandes grupos emigraron a la ciudad capital en busca de un mejor futuro, creando cinturones de miseria aún vigentes. Sin proponérselo, el futuro que planteó a la pareja con que finaliza el mural se hizo realidad. Violencia y desarraigo para los más desposeídos.

La ordenanza municipal, que cambió la dirección original del carril nort-sur a sur-norte, y que dejó toda la 7.<sup>a</sup> avenida en esa dirección, brinda la posibilidad de otra lectura a este mural, tal vez más esperanzadora. Del desarraigo y la violencia, siempre con la libertad amenazada y una continua educación conservadora, conscientes del producto de una lucha que fue desigual, hay que dar paso, no detener, una cultura en la cual se puede vivir en armonía con la naturaleza, un repensar el origen de las esencias de esa cultura antigua del país.

Roberto abordó una problemática aún hoy vigente: ¿qué es ser guatemalteco? Tal vez es por eso que este artista no nombra su mural como «la nacionalidad guatemalteca», pues al quitarle el artículo deja la pregunta abierta para que cada observador se autodefina. Su mural expresa una realidad vivida a través de la historia. La genialidad de este artista está en el modo en que articuló los sucesos más importantes de la historia nacional, interpretándolos desde su visión. Perfiló simultáneamente sus rasgos estilísticos como escultor, el uso de una línea curva ondulante junto a líneas rectas, que funde con maestría y gracias a la puesta en práctica de una geometría milimétrica en el más pequeño detalle. Exploró efectos de los distintos planos del relieve para crear algunos efectos volumétricos sobre una superficie plana. Pararse frente a este mural es encarar la historia de este país y tomar consciencia de lo que somos.

Hasta aquí se presentan los hilos discursivos. Falta confrontarlos con más documentos circundantes de la época para adentrarse a una obra que tiene mucho por decir.

## Referencias

- Cazali, R. (2008). *Relecturas. Catálogo XV Bienal de Arte Paiz*. Guatemala: Fundación Paiz para la Educación y la Cultura.
- Corripio, F. (1973). *Diccionario etimológico general de la lengua castellana*. Madrid, España: Edit. Bruquera.
- Estrada, O. (2011). *Movimiento moderno. Registro y catalogación de la Municipalidad de Guatemala y el Instituto Guatemalteco de Seguridad Social -IGSS-*. (Tesis de licenciatura). Universidad de San Carlos de Guatemala, Guatemala.
- Flores, M. (2012). *La imagen del cuerpo en la fotografía en Centroamérica. Discursos de masculinidad*. (Tesis doctoral). Universidad Nacional de Costa Rica, Heredia, Costa Rica.
- González, V. (Comp.). (2008) *Reflexiones de un artista. Roberto González Goyri*. Ciudad de Guatemala: Asociación González Goyri para la Cultura.
- Hemeroteca PL. (14 de septiembre de 2017). Escultura de Dolores Bedoya del artista Eduardo de León (fotografía). *Prensa Libre*. Recuperado de: <http://www.prensalibre.com/hemeroteca/dolores-bedoya-no-es-como-la-pintan>
- Lorenzana, I. (1994). *El mural en Guatemala* (Tesis de licenciatura). Universidad de San Carlos de Guatemala, Guatemala.
- Méndez-Dávila, L. (1998). *Visión del arte contemporáneo en Guatemala*. Ciudad de Guatemala: Patronato de Bellas Artes.
- Museo de Arte Moderno (MOMA por sus siglas en inglés). (1959). *Lista de adquisiciones*. Documento MOMA.
- Monsanto, G. (2000). *Datos dispersos de la plástica guatemalteca*. Ciudad de Guatemala: Galería El Attico.
- Morales-Nadler, A. (21 de septiembre de 1959) Suceso artístico. Relieves de Roberto González Goyri. *El Imparcial*, 12.
- Recinos, A. (2005). *Popol Vuh*. Colección popular n.º 11. México: Fondo de Cultura Económica.

Redacción *Prensa Libre*. (15 de septiembre de 1959). *Prensa Libre*, 2.

Tercero, M. (15 de septiembre de 1959). Interesante obra de González Goyri (fotografía). *Prensa Libre*, 2.

Rockefeller Center. (s. f.). Industry and agriculture (1937) (fotografía). *Rockefeller Center*. Recuperada de: <https://www.rockefellercenter.com/art-and-history/art/industry-and-agriculture/>

\_\_\_\_\_. (s. f.). Winged Mercury (1933) (fotografía). *Rockefeller Center*. Recuperada de: <https://www.rockefellercenter.com/art-and-history/art/winged-mercury/>

Sáenz de Tejada, R. (2015). *Raíces de nuestra historia*. Tomo II. Guatemala: Editorial Cara Parens.



## PALABRAS DE INAUGURACIÓN DE LA EXPOSICIÓN ROBERTO GONZÁLEZ GOYRI «MÁS ALLÁ DE SU OBRA»

*Verónica González Pérez*

En nombre de la Asociación González Goyri para la Cultura agradecemos al Centro Landivariano del Patrimonio Cultural, especialmente a su directora Andrea Rojas y a sus colaboradores Michelle de León y Raúl Ortiz, por haber organizado con tanto cariño y esmero esta exposición, con motivo de los diez años de fallecimiento de nuestro querido padre, el maestro de las artes plásticas, Roberto González Goyri (1924-2007).

Hago extensivo este agradecimiento a la Dirección de Artes Landívar, por programar dentro de sus actividades de Miércoles Landivariano, un conversatorio sobre su vida y obra, la cual estará a cargo de Marcia Vázquez de Schwank y Miguel Flores Castellanos en el Instituto Italiano de Cultura (miércoles 19 de julio a las 18:00 horas). Además de la publicación de un artículo en la revista *Abrapalabra*.

Esta exposición, de acuerdo con su directora Andrea Rojas, se pensó de una forma diferente: con base solamente en las fotografías personales del artista y de algunas de sus obras. Esto con el objetivo de llamar la atención de los estudiantes a indagar, investigar más sobre la vida y obra de uno de los artistas más representativos de las artes plásticas del siglo XX en Guatemala.

En este tiempo en que se percibe un mayor aprecio del público guatemalteco por el arte y hay más artistas que hoy por hoy se dedican exclusivamente a ejercer su oficio, resulta positivo hacer una revisión de los artistas que los precedieron. Ellos, no solo no han perdido vigencia por su legado de esfuerzo y lucha, sino por las calidades estéticas de su obra.

Empiezo por el *Autorretrato* que ilustra esta muestra, el cual fue ejecutado por el artista entre sus 15 o 16 años de edad, en 1940; una acuarela que hoy se encuentra en el Museo de Arte Moderno de Guatemala.

Sigo con la línea del tiempo en donde vemos que el entorno familiar fue decisivo en la vida de mi padre, quien creció y se formó en el seno de una familia en donde dos de sus tíos, Fernando y Óscar eran artistas. Fueron ellos quienes siempre lo animaron e impulsaron a seguir adelante.

## Afiche 1. Exposición en galería de la Universidad Rafael Landívar

**11**  
DE JULIO  
19:00 HORAS

# ROBERTO GONZÁLEZ GOYRI

“MÁS ALLÁ DE SU OBRA...”

**GALERÍA DE ARTE: EDIFICIO J, SALÓN 310**

La muestra permanecerá abierta  
hasta el 11 de agosto



Basado en "Autorretrato", 1940



Asociación  
González Goyri  
para la cultura

Artes Landívar  
Espacio de encuentro



Universidad  
Rafael Landívar  
Tradición Jesuita en Guatemala

Ingresó a la Escuela Nacional de Artes Plásticas cuando era un adolescente. Esa etapa la definió como una de las «más felices de su vida»; no solo por la formación académica recibida, sino también porque es allí donde forja amistad con otros inquietos artistas de la plástica, que luego pasarían a formar parte de la llamada Generación de 1940. Este grupo se considera muy importante dentro del panorama de las bellas artes en Guatemala, puesto que abrió brecha en el arte moderno.

Varios artistas de esta generación continuaron su formación académica en el extranjero. En el caso de González Goyri, viajó a la ciudad de Nueva York, siendo su gran objetivo ampliar sus horizontes en el arte. Cabe resaltar que su paso por la «gran manzana» significó un parteaguas en su vida, pues no solo lo enriqueció a nivel artístico, sino «descubrió» a su país en el extranjero. Fue así como vio con nuevos ojos a Guatemala a través de su color, paisaje, artesanía, tejidos, aromas... todos estos elementos fueron una revelación.

Después de tres años de estadía en Estados Unidos, González Goyri regresó a Guatemala. Empezó un recorrido personal, no exento de dudas, logros y aciertos, para encontrar su propio camino en el arte. Se casó con su novia Carmen Pérez Avendaño, quien sería su compañera de toda la vida y un apoyo invaluable en su profesión artística.

Su regreso coincidió con la planificación del Centro Cívico en la ciudad capital, en donde participó en la realización de varios murales en los principales edificios de dicho complejo urbano, en donde se da una feliz integración de arquitectura y artes plásticas. Estos son los murales del Instituto Guatemalteco de Seguridad Social, la fachada poniente del Banco de Guatemala y la fachada oriente del Crédito Hipotecario Nacional.

En 1963 realizó el monumento a Tecún Umán, de 6.5 metros de altura en concreto expuesto, el cual se encuentra a un costado del bulevar Liberación y Parque Zoológico La Aurora. De esta obra, dijo «dentro del realismo he tratado de imprimir cierta estilización que le aporte un toque de modernidad».

Por esa misma época, participa en otros proyectos artísticos públicos para la ciudad, como los murales del Edificio Roma y el Parque de la Industria, no sin dejar de hacer escultura con exposiciones individuales y participando en exposiciones colectivas donde destacó con varios premios a nivel internacional.

En la escultura, González Goyri incursionó en materiales como bronce, terracota, yeso, cemento, mármol, estaño y cobre. Sus intereses oscilaron entre lo abstracto y lo figurativo, llegando en algunas ocasiones a la abstracción absoluta. Interesado en la identidad, siempre procuró hacer un arte

universal partiendo de lo local, para producir arte contemporáneo basado principalmente en temas de Guatemala.

A partir de los años 70, comenzó a dedicarse más a la pintura. Un interés cada vez mayor en el color «reflejado en las artesanías, los tejidos, las tradiciones, la música autóctona, los aromas, la luz, las montañas, el cielo» en fin, todo lo que era parte de su realidad circundante, fue su punto de partida para que se volcara de nuevo a la pintura, dejando de lado temporalmente la escultura. Esto lo asumió como una etapa más en el desenvolvimiento de su carrera: «a mí siempre me gustó el color, y Guatemala para mí es color».

Roberto González Goyri fue un artista prolífico como escultor, pintor y muralista. Cuando se le preguntaba cuál consideraba su obra más importante, siempre respondía que era el próximo trabajo por hacer. «A menudo pienso que esta actitud de insatisfacción constante ha sido mi clave para no morir artísticamente».

A su muerte en el 2007, dejó una colección de pinturas, grabados y esculturas como legado para el pueblo de Guatemala. En noviembre de este año se exhibirán estas obras al público.

Para la Asociación González Goyri es de suma importancia dar a conocer a los jóvenes estudiantes de esta casa de estudios, el legado del maestro. Agradecemos nuevamente a las autoridades por este espacio.

¡Disfruten la muestra!

Guatemala, 11 de julio de 2017

## CUATRO VOCES, CUATRO CANTOS, CUATRO FUERZAS FEMENINAS HEREDADAS

*Karla Martina Olascoaga Dávila*

No siempre es posible hacer un tiempo entre la dinámica del trabajo en el campus landivariano, para ver y oír a las amigas artistas participando en encuentros como el XII Congreso de Estudios Mayas, que este año se denominó «Pueblos, territorios y descolonización». Sin embargo, el encuentro accidental en los pasillos de la universidad con Delia Cúmez, quien fuera artista residente del Laboratorio Teatral de la Dirección de Artes Landívar, donde trabajo desde hace casi cinco años, me motivó a hacer un alto esa tarde de junio.

Unos días antes revisando el programa del congreso, entre varios nombres conocidos de ex catedráticos y colegas participantes en el encuentro, vi el nombre de la poeta Rosa Chávez, con quien recientemente compartí un espacio en 4 Grados Norte durante la presentación del primer fanzine *Trance* que busca incentivar y promover la cultura psicodélica. A Rosa la conocí hace algunos años en el lago Atitlán. Nos presentó Lucía Escobar, amiga entrañable y compañera de aventuras y luchas que alguna vez nos parecieron imposibles. Esa noche conversamos largamente como viejas amigas y sus sabias palabras calaron hondo en mí cuando hablamos de tópicos universales, como los que solo se pueden tratar en el mágico Atitlán.

A las otras dos artistas que compartían la mesa «Mujeres y arte maya: esencia, evolución y transformación»: Ch'umilkaj Nicho, música, y Marilyn Boror, artista plástica, las conocí esa tarde en el congreso, y seguro nunca las olvidaré por la claridad de sus ideas y por esa fuerza generadora que se respira en ellas, justo como en Delia y en Rosa.

## Fotografía 1. XII Congreso de Estudios Mayas



FUENTE: ARCHIVO DE LA DIRECCIÓN DE ARTES LANDÍVAR (2017). DE IZQUIERDA A DERECHA: ROSA CHÁVEZ, CH'UMILKA NICHÓ, DELIA CÚMEZ Y MARILYN BOROR.

Es reconfortante ver y compartir el espacio universitario con artistas y amigas de ese calibre y profundidad artística. Me hace pensar que las cosas están cambiando y que más puertas y más oídos se van abriendo a reflexiones, posicionamientos y voces nuevas, distintas, más frescas, más fuertes e incluso, más confrontativas. El arte nos permea desde la emoción y por ello nos empuja a recorrer caminos muchas veces insondables, profundos y laberínticos, dejándonos huellas indelebles y miradas más vastas y profundas imposibles de olvidar.

### **Rosa Chávez: una poeta maya trenzando palabras y versos para corregir su propia autodenominación de indígena**

El salón está lleno y el preámbulo es breve para presentarlas. Rosa abre con este poema de su autoría que nos conmueve a todos:

Soy una mujer morena  
no le tengo miedo a la palabra que me arrebató la guerra  
camino confiando en que tantas muertes  
me regresarán a la vida  
mis trece sentidos se han ofrecido jugosos a las manos del tiempo  
por mirar de frente me han dicho india creída  
por buscarme en las verdades enterradas  
por nombrar lo que me apretaba la garganta  
me han dicho resentida

no olvido que un compañero de juegos en mi primera infancia me dijo:  
las indias no pueden saltar  
y yo pego de brincos que truenan  
que revientan, que le sacan chispas a la rudeza de aquel desprecio  
porque mi piel morena ha decidido sentir el tacto de la libertad  
me han dicho sangre rancia, mal ejemplo,  
no quiero ser ejemplo,  
soy sangre caliente que atiende el llamado de mi voluntad  
soy espíritu al que le nacen deseos, espinitas, raíces, troncos, llamados  
de este y otros tiempos  
morena, sudorosa, sinvergüenza, apalabrada carne morena  
carne que baila, que baila con los ojos abiertos y cerrados  
que recupera su movimiento  
carne y huesos que danzan por toda la alegría y el baile  
que le fueron negados a mis ancestros  
boca que mastica hongos en el invierno del futuro  
boca infantil que fue saqueada por la brutalidad  
boca que recupera su canto, su grito, su saliva (2016)

Un silencio estremece el anticipo de la ponencia de Rosa: «Bocas que recuperan su canto, su grito, su saliva». Ella con soltura, como sabiendo del impacto de sus versos, nos narra su inicio como artista en la zona del Centro Histórico capitalino y sus muchas formas de vencer el miedo, la discriminación cotidiana, la indiferencia o la sorpresa de algunos ciudadanos que pueden ser muy crueles a veces. Explica su experiencia propia a través de la palabra: su palabra, su verso, pero también desde otras experimentaciones artísticas como el *performance* y las intervenciones en espacios públicos, en donde la poesía es la columna vertebral de su producción.

Para hablar de arte y evolución, debo ir al pasado –nos dice–, recordar a mi abuela, que es tejedora y, aunque no me fue heredado el tejer, yo trenzo las palabras en la poesía. Y añade: Los procesos de búsqueda nos emancipan como mujeres y artistas frente al machismo y la discriminación. Las manifestaciones artísticas están cambiando. A lo largo de 15 años, las complicaciones han disminuido y ahora se han sumado más mujeres. El contexto del arte es complicado, complejo y limitado.

El inicio de mi trabajo literario fue a los 13 años, escribía poesía sentimental. La religión estaba alrededor de mi educación y fui censurada por las monjas del colegio donde estudiaba –nos dice con soltura y tal vez con algún pesar que ahora ya no es perceptible a simple vista–. Yo vengo de dos vertientes familiares, la materna que es *Kaqchikel*, con una madre feminista que me formó en libertad, una mujer luchadora, con conciencia social, y mi familia

paterna, que es *K'iche'*. No tuve una transmisión del idioma, pero utilizo otros lenguajes. He tenido migraciones en mi vida, que también se reflejan en mi obra: a los 16 migré a la ciudad y, a pesar del riesgo, mi búsqueda viene desde el arte. Entonces, en el contexto de la Firma de los Acuerdos de Paz, en 1996, en el centro de la Ciudad de Guatemala se desarrolló el Festival Octubre Azul. De allí surgieron los colectivos Caja Lúdica, Casa Bizarra y espacios como La Bodeguita del Centro y, en el Edificio de Correos, Folio 114.

En esa época estuve sola, conociendo la ciudad, caminando por las calles, y en los sitios que frecuentaba, me encontraba a más hombres que mujeres. Yo era tímida. Mi primera actividad artística se relacionó con el *trash attack rock*. Un domingo llegué y vi solo chicos y chicas vestidos de negro porque era un concierto de *trash death metal*. Allí conocí artistas y poetas que me guiaron. Pero también sufrí acoso sexual y discriminación por ser mujer e indígena. Y estar allí pese a ello, constituye para mí, un hecho de lucha y resistencia.

Estudí leyes. Conocí el colectivo Caja Lúdica, dejé los estudios universitarios y empecé a hacer gestión cultural. Cuando visitaba a mis abuelos en San Miguel Ixtapa, mi familia no comprendía a lo que me dedicaba.

En mi vida, he tenido muchas satisfacciones, he escuchado la voz de mi interior, la voz de mi corazón. Soy una mujer maya corrigiendo la autodenominación de indígena que yo misma me daba. Me sentía con culpa por no escribir en dos idiomas, porque tenía muchos paradigmas que cumplir.

La poeta habla con soltura y con un orgullo que transmite seguridad, empatía y emociones encontradas porque su camino no ha sido fácil en esta sociedad, y su palabra ha sabido trascender a través de su poesía, que es, como ella misma lo dice, su resistencia y su fuerza. «El arte va ligado a la identidad, porque está ligado a la historia y al camino (...) en una búsqueda por vincular la formación política con la artística» (traducción de ponencia, Chávez, 2017).

Ya casi para cerrar su participación Rosa acota que hay una gran tradición de las artes en nuestros pueblos, reivindicaciones políticas y arte que van de la mano, por eso la cosmovisión está viva ahora. Representamos, recreamos. Hay lenguajes contemporáneos y también lenguajes apegados a lo tradicional. Sin embargo, no se puede valorizar como más maya o no. Y por ello se pregunta y nos pregunta: ¿estoy siendo ladinizada si mi voz ocupa otros temas? Yo hablo de la vivencia en plenitud de nuestra identidad, de nuestras libertades. Y debe haber una alarma si esto se ve afectado. Mi palabra viene de una raíz profunda, sé quién es mi bisabuela, mi abuela, mi madre. He estado dispuesta a crear... y mi creación seguramente tendrá la voz de mis abuelas y mis raíces.

## Ch'umilkaj Nicho: canto que convoca a otros cantos

«El rol que asumimos las mujeres jóvenes mayas del siglo XXI» es el título de su ponencia. Ella es de una generación más joven que Rosa. Tiene una hermosa voz y con ella nos cautivó, convocándonos a través de su música e invitándonos a usar nuestro pecho como caja de resonancia y fondo rítmico a su canto, mientras marcaba el compás con el puño sobre su pecho. Su voz es dulce, armónica y profunda.

Luego de establecer esa conexión a nivel emocional con nosotros a través de nuestros cuerpos y el latido de un solo corazón, sonríe y desata su fuerza de mujer. Su voz ya no canta, ahora proclama, exige, cuestiona, interpela e increpa con fundamento y una fina sabiduría heredada y refrendada en su palabra:

Es importante conectarnos a través del arte que hacemos. La vida me ha regalado el poder tejer cantos. Las mujeres jóvenes mayas asumimos el rol de ser forjadoras de conocimientos generados por nuestros ancestros. Esto nos ha permitido plasmar la cosmología y simbología relacionadas con nuestra historia. Con nuestros cantos y danzas, tejemos la lógica de nuestros sentires y tenemos el desafío de resistir frente al machismo, y frente a la colonialidad.

La joven artista nos habla de dos conceptos: etnicidio y artecidio, los vincula directamente con el posicionamiento de ocupación de los poderes político y militar presentes mucho antes del conflicto armado interno, ya que los visibiliza desde la época colonial, donde fueron más que evidentes. A ello añade que el reconocimiento como sujetos de derecho de los pueblos originarios data de los años ochenta. Y pone en evidencia la ineficiencia estatal para reducir el racismo y la discriminación en todas sus formas, incluida la clasificación del arte indígena desde una estética clásica u occidental, en donde el arte indígena es catalogado de naif o –en el mejor de los casos– como raro. En ese mismo sentido la artista sostiene que esa ineficiencia ha afectado y afecta las dinámicas de decisión y participación de los jóvenes.

En nuestras intervenciones artísticas, en la memoria de los antepasados y la interpretación del cosmos está presente la denuncia del sometimiento a la muerte, al silencio. Los jóvenes artistas hemos generado propuestas y abierto espacios en festivales y tenemos un panorama de retos, algunos vinculados al evidente cambio climático y a las actividades de las industrias extractivas, pero no se nos ve como portadores de conocimiento, pese a que somos nosotros –los mayas– quienes mejor hemos conservado nuestros recursos. Además, hemos tenido mayor indagación e involucramiento ético, con principios heredados de nuestros abuelos.

Magda Angélica García, colega e impulsora de la investigación a través de las artes, quien fungió como moderadora de la mesa, asegura que es importante conectarse a través del arte y mantener la sintonía. Resalta el hecho de que las mujeres jóvenes mayas cumplen el rol de ser forjadoras de conocimientos, que son herencia de los ancestros. Ella sostiene la urgente necesidad de cuestionar qué es el conocimiento desde el arte ya que en él están contenidas cosmologías, simbologías e historia. Hace hincapié en la aseveración de Ch'umilkaj Nicho, de que es en los cantos y en las danzas donde está la lógica de los sentires y que aún prevalecen valores estéticos que se clasifican según los paradigmas del arte clásico, razón de que el arte maya ha sido infravalorizado y haya existido y exista un artecidio. García concluye desde las reflexiones, que el arte es un proceso de renovación y una solicitud expresa de respeto a los derechos, una posición política frente a las ineficiencias del Estado.

### **Marilyn Boror: «Blanquear la raza», a medida que se blanquea va perdiendo su identidad**

«El arte maya a nivel conceptual: reflexiones sobre el arte maya desde una mirada contemporánea», fue la ponencia presentada por la artista plástica Marilyn Boror, que giró en torno a la experiencia de su proceso creativo y a los rasgos distintivos de sus propuestas artísticas. En ese sentido, la artista hizo mención del largo y exhaustivo proceso que conlleva la creación artística, el cual no es visible al contactar con el trabajo terminado.

Boror considera necesario desarrollar procesos de reflexión acerca del arte en Guatemala a partir del conocimiento de la historia y del reconocimiento del pasado, accediendo a él a través de la investigación. Y estima importante considerar la didáctica que pueda haber en el arte, ya que permite ver más allá de los horizontes de conocimiento.

La artista plástica destacó además, que desde finales del siglo XIX y principios del XX, se hablaba de arte moderno con artistas que tuvieron la posibilidad de formarse en Europa, como Carlos Mérida y otros artistas que se inspiraron en las culturas indígenas sin convivir con ellas, solo como observadores. Mencionó a los artistas Julián Gabriel y Andrés Curruchic –que fueron catalogados como naifs– porque presentaban una perspectiva «inexistente» o colores «confundidos» y recibieron una serie de clasificaciones y adjetivos peyorativos para categorizar sus obras.

Como en el caso de la poeta *Kaqchikel* Rosa Chávez, Marilyn Boror no aprendió el idioma materno, y curiosamente ambas pertenecen a la misma

generación ochentera. Ella no usó el traje originario de su pueblo, porque sus padres no quisieron que sufriera discriminación: «En los años ochenta mi abuela no se comunicaba conmigo, porque ella no hablaba más que quiché y me cuestionaba por la manera en que me vestía» (traducción de ponencia, Boror, 2017). Esta experiencia le permitió cuestionar también a sus padres, en búsqueda de razones y respuestas, lo cual marcó el inicio de su trabajo como artista. De ahí nace su obra *Blanquear la raza*, en donde tomó el barro, «moreno como yo», explica, y centró su trabajo en blanquearlo; sin embargo, «a medida que se blanquea, va perdiendo su identidad», dice, mientras muestra una serie de fotos de esta obra.

Para cerrar, Marilyn explica que su trabajo como artista conceptual va dirigido a ser expuesto en espacios públicos y no en galerías, porque quiere que su obra sea vista por otro tipo de público.

### **Delia Cúmez: regresar a casa y accionar desde adentro**

Un joven talento actoral de San Juan Comalapa. A sus 24 años ya tiene un camino recorrido en el campo del teatro que refrendó en su ponencia «Investigación, creación intrínseca-colectiva, esencia y evolución».

En el proceso de creación escénica accionamos con certeza. En escena accedemos al cuerpo del otro, en un territorio con conciencia. El cuerpo también es erótico, por eso, son necesarios la responsabilidad y el respeto por el otro. El miedo o el rechazo, no son lugares en donde sea posible esconderse, porque impiden la creación, dice con seriedad.

Su abordaje es desde las distintas perspectivas del cuerpo: desde la conciencia como territorio, con responsabilidad, certeza y reconociéndose a sí misma sin violencia. Reconociendo al otro a través del cuerpo, desde el respeto y la responsabilidad que le inculcó su abuela y que ella reitera. Es como un regresar a casa y accionar desde adentro.

Antes de hacer teatro me encontré con mi cuerpo, el cual era complicado de manejar. En escena mostramos el cuerpo, hacemos ejercicios, improvisaciones. La autonomía en el cuerpo, te hace tener responsabilidad y certeza, no permitir la violencia en sus distintas manifestaciones. En escena evocamos movimiento, pensamiento. Mi abuela me invitó a pensarme con la historia y la autocrítica para verme y poder contrastarme con los demás. La diversidad de pensamiento permite la investigación. En Comalapa buscábamos la riqueza del diálogo. Diversas cotidianidades nos dejan reconocer las diversas resistencias. Hay un acceso del público a la puesta en escena para crear el diálogo.

Delia no teme reconocer que existen prácticas tradicionales que no comprende completamente, pero que pone en escena para entablar un diálogo con el público. Tampoco teme reconocer que no tiene formación académica en teatro, pero sí una experiencia acumulada desde la observación de los colectivos de las comunidades en donde se crean diálogos grupales y comunitarios, donde se es creador de conocimiento y autoconocimiento. Ella interactúa con el conocimiento ancestral, porque está segura que entabla un diálogo con lo contemporáneo. Durante su ponencia, la voz de la abuela surge en innumerables referencias. Su voz estuvo presente a través de Delia todo el tiempo: «Mi abuela me dijo que si yo quería ser viento, lluvia, sol, tenía que hacerlo con responsabilidad».

En la Delia que vi a diario en los pasillos y oficinas de Artes Landívar y la Delia que vi la mañana que estrenó su monólogo «De las lunas que enterramos» hay una larga distancia, ahí radica su alta calidad y su responsabilidad como artista.

Nos une una experiencia en común que nació la mañana que estrenó para nosotros (los de Artes Landívar) esta obra; además, ella lleva el nombre de mi abuela. No creo que los artistas nazcan con esa estrella solamente, ellos se van nutriendo con otros cantos y otros sentires respirados de otros alientos, de tristezas llenas de impotencia o de alegrías genuinas compartidas.

Esa mañana descubrí –mientras las lágrimas corrían irremediablemente buscando una salida a lo que mi alma sentía en ese momento al verla– que nuestras abuelas fueron (y siempre seguirán siendo) referencias vitales y universales, porque la sabiduría posee la característica de la universalidad.

El arte –repito– abre puertas insondables que nunca se vuelven a cerrar. Y Delia abrió la puerta de mi casa materna y me condujo de la mano hacia mi abuela, mientras veía en sus ojos interrogantes a mis propios ojos de niña, tratando de entender cada gesto, cada expresión, cada historia. A través de ella pude beber de las palabras de su abuela. Como lo hice yo tantas veces con la mía, no frente al comal sino frente a una máquina de coser.

Tal vez por eso y porque el reencuentro con Delia, ahora que mi abuela se acaba de marchar, duele más, y todo ello hace que sea difícil escribir estas líneas. De alguna forma –consciente o inconscientemente– busco que este sea un homenaje, una dedicatoria o una catarsis, y un minuto de reverencia a nuestras abuelas. No lo sé. Lo que sí sé, es que venimos de ellas y hacia ellas regresaremos siempre.

En todo caso lo que sí sé y comparto a través de este texto es que la fuerza femenina de las abuelas/madres como herencia ancestral estuvo presente en

todo momento en las voces de estas artistas de dos generaciones distintas. Su palabra, su canto, sus silencios, sus cuerpos, sus sentires, sus gritos de resistencia y rebeldía, a través del arte y frente a las adversidades que como mujeres viven (vivimos) día a día, transitando o intentando hacerlo, con o sin temor, tomando las calles, los espacios públicos, sin otra pretensión que hacer oír sus voces y seguir tejiendo, nutriéndonos con esa savia heredada de las mujeres de sus estirpes.



# UN TRÁNSITO POR LUGARES SAGRADOS NACIMIENTO Y VIDA DEL PROCESO CREATIVO

*Magda Angélica García von Hoegen*

Llegar a un teatro y presenciar una obra es como observar la copa de un árbol, quizá su tronco. Pero debajo hay raíces, raíces profundas donde la misma se gestó, el proceso que le permitió cobrar vida, todo aquello que quedó fuera pero fue necesario para fortalecer el resultado que observamos.

¿Qué permite la creación de una obra desde la nada?

¿Cómo se forma ese metaespacio, ese otro universo desde la mirada de las y los artistas?

¿Qué procesos complejos subyacen y preceden al día del estreno?

Hace unos meses tuve el enorme regalo de atestiguar el nacimiento del proceso creativo de las obras *Hambre y tierra* del Laboratorio de Teatro, conformado por Patricia Orantes en la dirección, Mariam Arenas, Esvin López, Magdalena Morales y Noé Roquel.

Asimismo, de la obra *Esto no está en el mar* del grupo Momentum, conformado por Sabrina Castillo en la dirección, Andrea Ayala, Jeffrey Ortega, Sofía Barrios, Brayan Cordova, José Carlos Cox. Ambos grupos en residencia en Artes Landívar.

Tuve el privilegio de llegar a sus ensayos, atestiguar los primeros momentos de improvisación y juego, ver cómo emergían las ideas encontradas en los cuerpos, los movimientos, los momentos de confusión y crisis, las caricias y los abrazos, la búsqueda interna rigurosa, el estrés previo al estreno, el gran día de presentación y la reacción del público. En síntesis, participar de ese espacio íntimo y sagrado donde se gestan y nacen las obras.

En este texto me centro en los aspectos que me atravesaron y por los cuales puedo decir que se transformó mi mirada y mi sentir. He caminado más de veinte años por los caminos de la creación artística musical y más

recientemente por los terrenos de la investigación. Esta experiencia me ha permitido generar nuevos lazos mucho más profundos con mis compañeros y compañeras artistas, agradecer y admirar su alma y su trabajo.

## **Juego e improvisación**

Ambos procesos empezaron como buscando voces en un espacio vacío, pero esa búsqueda fue trazada desde la perspectiva del juego, del gozo y del disfrute. Creo que algo maravilloso en el proceso artístico es la valoración del error como un elemento que potencia la belleza, no como algo que debe evitarse. Es así que esos primeros caminos guiados por la improvisación, partían de la premisa de evitar censurarse y explorar posibilidades.

En esa primera fase, lo importante era situarse en el presente y en la búsqueda misma como fin, sin exigirse un resultado determinado. Era un momento que puedo equiparar a una escucha abierta, donde la obra misma iba susurrando los caminos que le eran propios para llegar a su manifestación.

En ese sentido, en su trabajo de dirección, Sabrina recordaba la importancia de retomar la capacidad de asombro y Patricia la necesidad de abordar las escenas desde la idea de verlo todo por primera vez, aún en su repetición.

## **La investigación**

Este juego de la creación es un juego serio. Aunado a los ejercicios de improvisación, hubo un intenso camino de investigación que sustentó las obras. Ambas, *Hambre y tierra* y *Esto no está en el mar*, partieron de preguntas: ¿qué realidad se quiere abordar?, ¿cuáles son los conflictos generadores?, ¿qué buscamos con esta danza?, ¿qué queremos decir?, ¿a quién lo queremos decir?, ¿cuál es el motor que nos mueve?

En el caso de *Hambre y tierra*, estas preguntas generaron objetivos tanto de la obra en general, como de las escenas y personajes, para cada actriz y actor. Estos objetivos plantearon el desafío de iniciar una larga indagación documental que se nutrió del aporte de la antropóloga Ruth Piedrasanta, quien apoyó al grupo con discutir el tema de la pobreza. Asimismo, visitas al Archivo Histórico de la Policía Nacional de Guatemala.

### Fotografía 1. Proceso creativo en teatro: *Hambre y tierra*



FUENTE: IMAGEN PROPIA (2017).

Estas visitas permitieron construir la relación entre los denominados «XX» presentados en el «mundo de los muertos» de la obra, con la situación que se vive en el relleno sanitario de la zona 3, abordado en «el mundo de los vivos».

La investigación fue un proceso que se extendió más de un año y generó en el grupo la necesidad de vivir en carne propia la realidad del relleno sanitario. Hicieron una primera visita donde no se les permitió entrar por ser un territorio muy cerrado y con normas estrictas. Sin embargo, en esa ocasión lograron un contacto clave con una de las trabajadoras del lugar y gracias a ella pudieron ingresar en una segunda visita que representó un aspecto vital para la creación de la obra, desde los textos hasta el lenguaje corporal.

Esta experiencia les atravesó el cuerpo. Adoptaron el vestuario de las personas del lugar, trabajaron clasificando basura y fueron al lugar denominado «La Mina», el sitio de mayor riesgo donde el suelo es inestable por la aglomeración de basura, se respiran gases tóxicos y se enfrentan múltiples fuentes de contaminación. Este contacto directo con un mundo que parece inexistente en la ciudad, fue la base para generar los diálogos, decidir los mensajes y su público, establecer ciertos movimientos como evitar constantemente el acercamiento de insectos o caminar por un suelo resbaladizo con el riesgo de caer.

En el caso de *Esto no está en el mar*, el proceso investigativo se centró en la exploración de la «mente encarnada», en la consciencia profunda del cuerpo

y en preguntas iniciales que generaron ideas como el deseo constante de que la danza tuviera intensidades de un oleaje que subiera y bajara, de volar, que fuera honesta.

### Fotografía 2. Proceso creativo en danza: *Esto no está en el mar*



FUENTE: IMAGEN PROPIA (2017).

Hubo una indagación en el grupo desde la técnica del movimiento auténtico<sup>1</sup> mediante cuestionamientos relacionados con la intención de la danza. Explica Weissman (2013) que es un proceso de movimiento no dirigido, desde el cual se puede acceder a múltiples niveles de complejidad desde asociaciones libres y el contacto con una imaginación activa que se ubica en el cuerpo. Por otra parte, un proceso muy minucioso en que se trabajó la relación de las diferentes partes del cuerpo, los músculos, los órganos internos para lograr el movimiento deseado; la vinculación de la mente que debe sintonizarse con el cuerpo, los miembros, la piel, para alcanzar lo esperado.

Fue un trabajo progresivo para determinar que la obra sería una metáfora del mar, pero no una representación del océano mismo. Desde aquí se tomaron elementos como el ritmo y la idea del doblez del papel para lograr construir un barco. Hubo una reflexión acerca de la acción de doblar como un acto

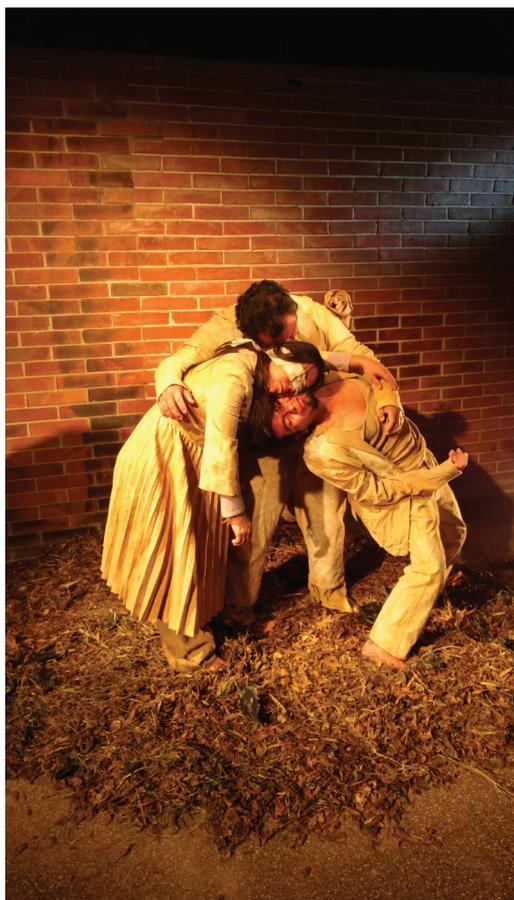
---

1 Técnica que consiste en llevar a cabo movimientos corporales espontáneos frente a una persona que ejerce la función de testigo. Dichos movimientos pueden generarse a partir de una pregunta, como fue el caso de la práctica para la construcción de la obra *Esto no está en el mar*. Estos movimientos siguen los impulsos corporales y no están orientados a un fin, la intención es seguir dichos impulsos para adentrarse en el lenguaje interno desde otra consciencia: la corporal (Weissman, 2013).

mediante el cual se encuentran los espacios que siendo lejanos, se acercan a distintas dimensiones.

En ambos grupos, tanto danza como teatro, se dio especial importancia al trabajo colectivo, pero también al proceso individual, al trabajo en soledad. En el caso de Momentum, fue un desafío lograr la calidad del movimiento deseada y la atención al detalle, a la relación mente-cuerpo que debía ser fortalecida con un trabajo individual de las y los bailarines. Al igual que en el grupo de teatro, lograr un sólido perfil psicológico y social de los personajes, contribuir a la dramaturgia y alcanzar la consolidación de las escenas.

**Fotografía 3. *Hambre y tierra***



FUENTE: IMAGEN PROPIA (2017).

Esta fase de introspección se combinó con el proceso colectivo. La obra *Hambre y tierra* fue creada a partir de una dramaturgia creada en conjunto por las y los miembros del laboratorio de teatro. Esta es la primera vez que vivieron la experiencia de hacer este ejercicio sin contar con un dramaturgo externo, lo cual exigió el ejercicio de tomar en cuenta las propuestas, un proceso de toma de decisiones y consensos que representó una mayor complejidad, pero también un fortalecimiento del grupo.

En ambos grupos subyace a la obra que se presenta, una especie de obra paralela. Allí, en esa obra que nunca observará el público se queda todo lo propuesto que se decidió no mostrar, pero que constituye una base fundamental para el resultado.

En el caso del grupo de teatro, hubo un profundo ejercicio profundo de la construcción de un subtexto que marcaba la intención de expresión de los personajes, algo que el observador nunca podría escuchar, pero que marcó la raíz desde la cual se transmitió el parlamento de cada personaje. En el grupo de danza, esa obra paralela incluye todos aquellos movimientos e ideas que se trabajaron intensamente, pero que ya no formaron parte de ese mar, que no es el mar.

## **El encuentro entre los cuerpos**

Para mí fue muy importante observar cómo en el ámbito de la creación artística y de la convivencia diaria de ambos grupos, porque existe una relación entre las personas, sus corporeidades y la dinámica de los espacios vitales, muy distinta a la que se da en otros espacios.

Una constante fue la necesidad de sentirse mutuamente, abordando todos los sentidos no solamente la palabra. La pregunta: ¿cómo resuena el otro en mi cuerpo?, se mantuvo como una interrogante para lograr una interrelación profunda y para el desarrollo de las obras, el desafío de lograr una escucha que involucraba toda la corporeidad.

En estos espacios creativos observé un acercamiento constante: abrazos, caricias, muestras de afecto físicas que hablan de un sentido de pertenencia, respeto, diálogos a múltiples niveles, afecto que se muestra libremente y sin temor. Pude presenciar una forma distinta de relacionarse con el cuerpo del otro, sin rechazo a los fluidos, especialmente al sudor, a observar ese cuerpo desnudo del otro sin prejuicios. Un ir más allá de las ideas instaladas en otro tipo de colectivos y en nuestra sociedad en general.

Hubo momentos importantes en que el propio cuerpo se le confía al otro en totalidad. Esto implica que de la confianza, el compromiso y el respeto depende la integridad física en instantes en que hay que dejarse caer, cargar al otro, estar en el espacio y momento justos para ser recibido o para recibir.

Esta danza entre corporeidades se mantuvo en un ambiente de gozo y disfrute a pesar del cansancio o los conflictos emergentes. Parece que el gozo es un elemento de equilibrio, una constante que se busca mantener en la convivencia diaria.

## **Movimiento, ritmo y espacio**

Me llamó mucho la atención que las directoras de ambos colectivos desde distintas perspectivas insistieron durante todo el proceso creativo en la necesidad de mantenerse en una «economía del movimiento». Sabrina Castillo lo trabajó desde la perspectiva de la eficiencia, la cual fue enriquecida con un ejercicio que evocaba una práctica ritual. Con el grupo de bailarines y bailarinas llevó a cabo una experiencia que se equiparaba a las formas orientales de la ceremonia del té. Consistía en que cada miembro del grupo tomara un vaso, sirviera agua que provenía de una jarra, tomara un sorbo, bajara el vaso y lo pasara a otra persona. Todo ello debía hacerse con la máxima consciencia y solamente con los movimientos necesarios para el objetivo deseado.

### **Fotografía 4. Proceso creativo en danza: *Esto no está en el mar***



FUENTE: IMAGEN PROPIA (2017).

La práctica adquirió cierto carácter místico y también una gran atención en el detalle. La eficiencia se consiguió mediante un movimiento limpio y elegante que debía llevarse a la creación de la coreografía.

En el caso del grupo de teatro, la economía del movimiento era abordada a partir de un fuerte e intenso trabajo interno de cada actor y actriz con su personaje. Cada movimiento debía partir de un sustento instalado en el perfil psicológico y social, en los objetivos de la obra, el personaje y el actor; en el conflicto generador. En tal sentido, la pertenencia a un estrato social, las problemáticas, los sueños del personaje se reflejan en el cuerpo del actor. Múltiples lenguajes muestran maneras específicas de ver y enfrentar al mundo.

La mirada y el gesto son portadores de significado, de espacialidad. Patricia Orantes siempre retaba al grupo a ir más allá de los movimientos acostumbrados en teatro, a trascender lo que se da por sentado, a buscar el significado de las acciones. Siempre insistía en economizar movimiento para que cada gesto fuera cargado de una clara intención y emocionalidad. Es así que llegó un momento en que cada actor y actriz conectaba con su personaje y sin emitir palabra se transformaba, su mirada y su gesto corporal reflejaban toda la profundidad del mismo.

Ambos grupos trabajaron de cierta forma con la metáfora del ritmo del océano. El grupo de danza con el vaivén constante del oleaje, desde el símbolo del mar como una abstracción, y el grupo de teatro desde la perspectiva de la técnica del «Yo Ha Kiu»<sup>2</sup>. Desde esta propuesta se trabaja el ritmo interno de las escenas y la obra misma, hay un momento de inicio que llega a un conflicto intenso y luego baja de forma dinámica como las olas del mar.

Otro punto importante es el símbolo del espacio. Existe un «metaespacio» con territorios específicos que se establecen tanto para las emocionalidades como para las escenas.

Momentum trabajó en espacialidades circulares y amplificó el proceso de doblar un papel para convertirlo en un barco. Las direcciones y formas de los dobleces fueron llevadas al espacio del escenario para marcar fronteras y transiciones de movimiento.

El Laboratorio de Teatro definió territorialidades para el denominado «mundo de los vivos», que en la obra *Hambre y tierra* era representado por personas que vivían complejas realidades en el relleno sanitario. Así fue también para el «mundo de los muertos» en el que se retrataban realidades contrastantes de los

---

2 Técnica teatral oriental que equipara el ritmo de las escenas y la obra a un oleaje, donde el Yo es el principio, el Ha es el conflicto y el Kiu refiere a velocidad, temporalidad y cierre (Komparu, s. f.).

enterrados como «XX» durante la época del conflicto interno guatemalteco. Se marcaron territorialidades para la muerte, la vida, la esperanza.

## **Emocionalidades**

Es maravilloso observar que existe un espacio donde el ser humano puede darse el permiso de mostrar su vulnerabilidad. Ese es el terreno de la creación artística, un espacio protegido, lejano a esas realidades sociales donde la coraza de la defensa y la desconfianza frente al otro son la constante.

En ambos grupos pude ver que el amplio espacio de la vulnerabilidad humana es tratada con respeto, y es precisamente un territorio de trabajo donde las múltiples realidades se moldean, donde se construye la fortaleza del artista.

Por otra parte, la forma en que los bailarines se relacionan con el dolor y el cansancio, son peculiares. Observándoles pude aprender que es posible negociar con el dolor. Me impresionó ver sus pies con cicatrices, algunas veces con heridas vivas y aún con ello continuar bailando. Al conversar sobre esto me dijeron que a veces la sensación maravillosa de un giro, de un vuelo, la satisfacción de lograr un movimiento que representa un desafío es más grande que el dolor físico. El dolor queda en segundo plano al poner la atención en otra esfera. Esto obliga a indagar otras posibilidades de movimiento, a cuidar la parte afectada sin que esto implique dejar de bailar.

El cansancio puede llegar a causar una fuerte sensación de miedo, cuando se siente que el cuerpo ya no responde y hay que continuar con la coreografía. La respiración toma un papel muy importante, al igual que el diálogo con la mente en la que dicho miedo se instala y se piensa que no es posible continuar. Es así que el dolor y el cansancio se vuelven compañeros; con ellos se puede dialogar, consensuar, negociar.

En el terreno de las emocionalidades y la creación artística, el conflicto se hace presente como en cualquier relación humana. Más que tratar de evitarle, este es un generador, un motor de la obra; pero también es un desafío de trabajar por un objetivo común más allá de las divergencias.

Durante los meses en que presencié los ensayos y la evolución del proceso creativo, se mencionó la necesidad de trabajar con el ego, con el impulso de imponerse o la lucha por tener la razón. En este sentido, el grupo de teatro expresó que la autoría de la dramaturgia colectiva permitió ir más allá de la disputa y la pelea por el reconocimiento individual. A pesar de tener fuertes desacuerdos en algunos momentos, fue más importante dar vida a la obra, por lo cual se logró salir adelante con un espíritu de mayor fortaleza grupal.

En ambos colectivos se persiguió la honestidad. Me llamó mucho la atención el énfasis y claridad de Patricia Orantes respecto a que el actor no necesita demostrar nada, sino hacer un trabajo desde lo honesto para dar vida a la escena y a la obra desde objetivos claros. En sus palabras: «No hay nada que demostrar. Cuando el actor busca demostrar, se pierde».<sup>3</sup>

Creo que ese espíritu prevaleció entre ambos grupos de artistas y sus directoras. Se perseguía el objetivo de plasmar una obra, no de sobresalir sobre el otro demostrando virtuosismo.

El gozo y la alegría fueron constantes, la diversión en este «juego serio» que implica el trabajo creativo. La constancia de la búsqueda y la aventura en un clima de asombro. El interés de sacar a luz aquello presente, pero invisible en la vida cotidiana. Según Sabrina Castillo, hay una sutileza en el proceso creativo que permite visibilizar la belleza de lo generalmente imperceptible. Expresa que «se olvida que todo es bello, el arte permite observar lo que otros no miran».<sup>4</sup>

## El público

Hay una relación entre el cuerpo del artista y quien presencia la obra. Me parece muy evocadora la imagen que plantea el grupo de danza sobre que al momento de observar una danza, se despierta el bailarín interno en el espectador. Yo diría que despierta en general un artista interno, se descubren realidades internas y externas, subjetividades, formas de ver el mundo.

En el caso de ambos grupos, dado que su arte es escénico, hay una total exposición. No es lo mismo presentar una escultura o una pintura, que aunque claro que la esencia de quien la ha creado está contenida en la pieza, su cuerpo no está expuesto; pero cuando es una danza o una obra teatral, todo el ser del artista se abre y se presenta ante el público con su fuerza y también su vulnerabilidad. En este sentido, Patricia Orantes expresa que solo es posible atrapar a un público abriéndose en totalidad.

Asistí al estreno de ambas puestas en escena. Fue para mí muy importante atestiguar el proceso creativo que culminó con ese momento en que se cristalizó todo el esfuerzo.

---

3 Frase recabada de la observación de un ensayo en el Laboratorio de Teatro el 26 de abril de 2017.

4 Frase recabada de la observación de una función para estudiantes el 10 de julio de 2017.

En *Hambre y tierra* pude ver que el público se mostró agradecido porque la obra les acercó a una realidad que se ignora, pero no por eso deja de existir. El compromiso del grupo de actores y su directora de llevar a cabo una investigación profunda y una experiencia que atravesó sus cuerpos, permitió al público tener contacto con un detonante para ampliar su mirada.

En *Esto no está en el mar*, hubo una estrategia de involucrar al público desde el inicio, mediante un video en donde se mostraba en lenguaje gestual cómo armar un barquito con la hoja del programa de mano. Durante el transcurso de la obra, estos barquitos se debían trasladar de un lado a otro y al final el grupo cerraba la obra danzando en un «océano» de estas figuras.

Fue interesante la reacción, ya que al concluir la presentación, en lugar de irse de inmediato, las y los asistentes ayudaban a recoger los barcos como un gesto de preparar la obra a quienes asistieran a las siguientes funciones. Fue un acto de agradecimiento y una forma de involucrarse con el grupo de artistas.

En una conversación posterior, personas que asistieron a la obra se mostraban muy interesadas en conocer lo que estaba detrás de la misma: las razones de las decisiones, cómo es que de la nada surge un trabajo que da lugar a un montaje, la parte simbólica y de los significados. Creo que tiene un gran valor no solo presentar la obra, sino también que el público conozca el proceso que subyace al momento en que cobra vida.

Para mí fue un privilegio poder seguir el trabajo creativo, asistir a los salones de ensayo que representan el espacio más íntimo y sagrado de la creación; descubrir los subtextos, las búsquedas, las repeticiones, las indagaciones, los matices de intensidades, los cuerpos sudorosos, los pies lastimados, el contacto entre cuerpos, los conflictos y el encuentro de miradas.

Pude ver las raíces del árbol en la vida cotidiana creativa, y fundir mis raíces con cada artista con el que pude compartir; despertar con más fuerza mi creatividad interna y reforzar aún más la convicción de que el arte provoca una manera más intensa de vivir, sentir, ver lo que pasa desapercibido, encontrar la belleza, generar esperanza.

## Referencias

Komparu, K. (s. f.). *Una estética del desequilibrio. Artes Escénicas de Japón*. Disponible en: <http://www.japonartescenic.org/teatro/generos/noh/simbologia4-2.html>

Waissman, B. (2013). *Movimiento auténtico: mover el cuerpo, mover el alma. Movimiento auténtico*. Disponible en: <http://betinawaissman.blogspot.com/2013/09/movimiento-autentico-mover-el-cuerpo.html>

## ***ESTO NO ESTÁ EN EL MAR***

*Sabrina Castillo Gallusser*

Hacer coreografía es siempre un misterio en el que, como con disimulo, se mezclan las historias mías, las de los bailarines y las de otros que se nos atraviesan en esos días. Es imposible ocultar algo, todo se vuelve más grande, y más evidente en la obra. Al iniciar un nuevo trabajo siempre sospecho de mis habilidades como coreógrafa. Me acompañan un miedo característico, una especie de asombro ante lo desconocido y ante los miles de posibles caminos y el deseo de ser original. Necesito sorprenderme, por lo menos a mí misma, encontrar algo que considere nuevo, que no he visto, que cuestiona las relaciones obvias que hacemos en la percepción diaria. Como viajando, sin planes fijos y, por el momento, sin la intención de llegar. La esperanza de que al final tendremos algo que será bailado está siempre presente silenciosamente.

Para empezar esta coreografía les pedí a los bailarines que imagináramos la danza que íbamos a crear. Como regla, nunca nos reuníamos en el mismo lugar del salón de ensayo. Ese primer día fuimos saliendo del círculo diciendo las palabras y los movimientos que deseábamos. Acabamos acostados y viendo al techo.

*Que sea intensa, honesta, que nunca pare, que volemos por el piso, que sea real, mágica, auténtica con nosotros y con los otros, que alguien que no conozcamos baile con nosotros.<sup>1</sup>*

Escribimos entre improvisación e improvisación en un gran libro que tenemos en el salón. Unos a otros nos completábamos las ideas inacabadas, nos reíamos, también se nos salieron las lágrimas. Hicimos escritura automática, usamos la voz y nos movimos con los ojos cerrados, sin juzgar. Trabajamos así por varios días. Hicimos una especie de ceremonia del té para encontrar los movimientos esenciales en el acto de servir agua. Antes de empezar, hacíamos un círculo abrazados en donde repetíamos lo que deseábamos en la obra.

*Que sea como el mar, que tenga remolinos, que avance y regrese, que suba y baje, que nos abracemos, que bailemos, que los que la miren quieran bailarla. Que sea auténtica, fluida, que nos demos la mano, que encontremos en el otro nuestro propio cuerpo, que tenga misterio y picardía. Quiero volar sin miedo.*

---

1 Énfasis en cursiva a todo lo extraído del grupo de trabajo.

Un día, al final, como en una ceremonia ancestral, dijimos quién era cada quien en el grupo. «Yo soy a la que le encanta venir a este espacio», «soy la que los protejo», «soy a la que le gusta estar con ustedes», dijimos Andrea, Sofi y yo. Escuchamos también a Jeffrey, Brayan y Jose diciendo, «soy el que en algún momento se enamora de cada uno», «soy el que nunca los va a dejar quietos» y «soy el que aprendo de todos». Por esos días me parecía que hablábamos de ir a otros lugares, a otros espacios. De algún mar por descubrir. Y lo que siempre pasa, empiezan las coincidencias o relaciono los sucesos de mi vida con la obra. Tuve el sueño de la ola enorme que borraba los caminos cuando inundaba todo, aunque a veces dejaba ver los rastros de lo que había existido. Caigo en cuenta que escogí un cuaderno de mapas para apuntar la coreografía. Me imagino la profundidad del mar a través de las fotos que me manda un buen amigo. Y me enamoro de la cita en la película que vi, que habla sobre irse de un lugar. «*We leave something of ourselves behind when we leave a place, we stay there, even though we go away. And there are things in us that we can find again only by going back there*» (Baur, 2013).<sup>2</sup>

## Fotografía 1



FUENTE: CEDIDA POR MARIO RIVERA CABRERA/MUSEO Y ARCHIVO DE LA DANZA –MUSAD– (2017).

2 «Dejamos algo de nosotros atrás, cuando dejamos un lugar, nos quedamos allí aunque partamos. Y hay cosas de nosotros que solo podemos encontrar si regresamos allí» (traducción propia).

*Que sea atrevida, que nos conecte con distintos caminos, que el mar sea el suelo, el suelo nuestros cuerpos y, nuestros cuerpos los de otros.*

Llega el momento en el que hay que decidir: escoger y descartar movimientos. Siempre me ha parecido interesante que al escoger algo, se queda un chorro de movimientos fuera. Me pregunto qué pasa con lo no escogido, el camino que no se camina. ¿Se vuelve una danza escondida? ¿Un camino en una realidad paralela? Casi como por arte de magia surgen relaciones de movimiento que dictan el camino de la obra, la que toma sentido y que siento en el cuerpo. En esos días, bastante atraída por el ritmo de una banda que les gustaba a los bailarines, empezamos a movernos en relación al tiempo y al peso del cuerpo. Quise que experimentáramos usando ese ritmo pegajoso, del mar que va y viene, del baterista que apareció el año pasado en uno de mis sueños. Me interesaba esa cohesión rítmica y me ayudaba a empezar a tomar decisiones concretas.

*Que sea salvaje como el mar, que descubra lo que no conozco de mí y de los otros, que no pare, que sea como la marea, que la magia encuentre el camino, que me sienta parte del piso con olas profundas y delicadas, que sea extraña y fascinante, que los que la miren quieran viajar, que tenga sentido del humor y que sea frágil. Que avance y retroceda, que tenga remolinos.*

Y llegó el día de la obsesión del barquito. Ese pedazo de papel que se convierte en barco. Que no está en el mar. Que está en nuestro mar imaginado, de la profundidad imaginada. El barquito que viaja en los cuerpos en movimiento, en las venas, por adentro.

## Fotografía 2



FUENTE: CEDIDA POR BERNARDO EULER COY (2017).

*Que avance y retroceda, que no pare.*

Regresé a leer un poco sobre la imaginación. El filósofo Casey (1976) habla de dos polos, el del control y el de la espontaneidad. Puedo controlar algunas imágenes mientras imagino, pero de pronto siempre salta eso que no controlamos, que es espontáneo. Como cuando en *qi gong* deseo imaginar la expansión del centro del cuerpo en color amarillo y se niega a ser así. Aparece de otro color y muchas veces ni siquiera en mi cuerpo, sino que en la imagen de un diagrama del cuerpo.

*Estos movimientos son como del mar, pero no son el mar.*

Un día, hablando del mar imaginado, Dulce me recuerda del dibujo de la pipa. Magritte (1929), otra vez, como en *Debajo de la piel*. Y entonces me puse a ver sus cuadros, las nubes, las lunitas, los sombreros y las caras tapadas. En esos días rápidamente se coló una sección de la obra con movimientos gestuales, parques, mientras que el barquito iba viajando en líneas dibujadas en el espacio. A veces parece como que, desde un muelle, alguien viera el barco alejarse.

*Esto no está en el mar.*

En los siguientes días necesitaba que trabajáramos en el origen del barquito de dobleces, que lo vuelven barco. Y no dobleces de cualquier manera, sino que en una secuencia que transforma la hoja. Porque un papel sin los dobleces, no flota. Y apareció en esos días la pregunta que me hizo un amigo, ¿cuáles serán los dobleces del cuerpo en nosotros? ¿Será esconder algo? ¿Sufrir algo? ¿Podría ser que los dobleces deshechos quedan como caminos perdidos u olvidados? ¿Podría ser que los dobleces son como historias pasadas o cicatrices? Lo que es obvio es que los dobleces conectan lugares, se vuelven como las articulaciones del cuerpo que conectan a los huesos.

*¿Podría ser que los dobleces, en la vida, al final nos hacen flotar?*

Días después me reuní con Renato Osoy, nuestro diseñador de luces. Él me dio a conocer sobre la noción del pliegue de Deleuze y sobre el barco de los locos de la Edad Media. Alessandra, la diseñadora de vestuario se apasionó por los dobleces y escogió los tonos de gris para su diseño.

### Fotografía 3



FUENTE: CEDIDA POR ANA WERREN (2017).

*Al doblar aparece un lugar y desaparece otro, como por magia.*

Es el último día de la temporada y como en los días anteriores entro en un estado de letargo. Presentar la obra me produce cansancio. No estoy en escena, como los bailarines, sin embargo acabo agotada. Estos días las personas del público nos han ayudado a recoger los barquitos que tiramos al final de la obra. Sentados en el escenario, bailarines y público rehacemos los barquitos. Hay que volver a doblar algunos. Bromeamos con que regresan a su estado anterior. Se vuelven un hexágono, paso cinco de los siete para ser barquito. Pienso que aquí realmente se está cerrando la experiencia estética. Es como mágico ya que los del público platican con nosotros y nos ayudan a preparar la siguiente función que mirarán otros. Los bailarines me han contado sobre lo que dicen sus amigos de la obra. «La parte donde las huellas se convierten en barquitos», me dice Jeffrey. «El barquito tiene un motor que está atado a un hilo todo enredado, se necesita la coreografía para desenredarlo». Andrea me dice acostada sobre el escenario, «al final siento como si me estuviera ahogando».

## Fotografía 4



FUENTE: CEDIDA POR ANA WERREN (2017).

*Nuestros barquitos que viajan en este mar, el nuestro, el de la profundidad imaginada. ¿Podría ser que mojan, transpiran sal y se escuchan?*

Para mí, ver la obra en el escenario es una experiencia diferente. Todos los días, en el estudio, la miro casi sin poder tomar distancia de ella. Acabo de comprenderla mejor, porque puedo verla desde distintos ángulos y alturas. Comprendí que la primera sección, con sus diseños espaciales elípticos y su ritmo pegajoso es exactamente como el mar, aunque no parezca. Tiene el ritmo y ese desplazamiento que hace que una rama de palmera desaparezca en un lugar y aparezca después, lejos, por otro. Que la parte del enojo con los papeles es como cuando decimos que el mar está bravo, porque tiene enojo. Y es eso lo que miro en los gestos de los bailarines, un mar enojado, rápido, directo y con peso fuerte. Cuando el barquito va dibujando recorridos y no puedo quitarle la mirada, es algo definitivamente nostálgico. Me encanta ver al barquito recorrer el cuerpo de los bailarines mientras escucho a Edith Piaf y Maysa Matarazzo. Me parece que esta sección relaciona dos momentos que normalmente no suceden al mismo tiempo, un barquito de papel y una canción triste. En la parte que le llamamos ritual, las huellas se vuelven barquitos y estos marcan los lugares donde estuvo cada quien, como atestiguando su presencia en el tiempo.

## Fotografía 5



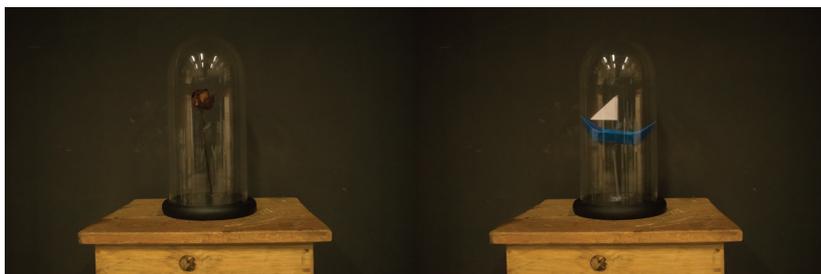
FUENTE: CEDIDA POR BERNARDO EULER COY (2017).

*Esta obra es como un homenaje a lo imaginado.*

La sección donde los bailarines tiran los barquitos y el público los hace viajar entre ellos fue toda una sorpresa. Sin la certeza de que esto iba a funcionar, se despertó un espíritu juguetón y lúdico en la mayoría de las noches. En otras, un poco de desconcierto. Las personas no solo se movían como no lo harían habitualmente sino que también corrían hacia el muelle en el escenario, como niños. La parte final, con luz roja, espuma de barquitos blancos y tubos, me hizo sentir la fuerza del mar, sus choques y sus remolinos.

*Un homenaje a los recuerdos de donde vienen esas imágenes para imaginar. A la nostalgia de lo que ya pasó y a la esperanza que muchas veces albergamos. A doblarse ante la vida, a transformarse y quizá a flotar en ella.*

## Fotografía 6



FUENTE: CEDIDA POR ANDREA AYALA (s. f.).

## Coda

Hoy en la noche, después de todas las funciones, me siento como vacía. Mientras escribo esto miro por los cuadritos de la ventana. Hay un pájaro que rápido va a emprender el vuelo, aunque yo no lo quiera. ¿Y qué es querer algo? ¿Desear algo? ¿Es darse cuenta de que no lo tienes? ¿Darse cuenta que no lo tienes aunque lo quieras? Y dicen que hay que soltar, aprender a soltar. De esas cosas que decimos fácilmente como de memoria, como consejo. De esos consejos que casi nadie puede lograr. Se admira al que lo logra, que a veces sale en fotos en internet con su cita abajo. Yo a veces las mando. No sé quién juntará las imágenes con las líneas de lo que se dice. A mí, lo que me tranquiliza en estos días es tener al barquito en una cúpula de vidrio, como la de la rosa de *El principito*, que me leía mi mamá cuando era niña.

## Referencias

- Baur, D., Costa, A., Fischer, E. (productores) y August, B. (director). (2013). *Night Train to Lisbon* [película]. Alemania, Portugal, Suiza: Studio Hamburg Filmproduktion.
- Casey, E. (1976). *Imagining: A Phenomenological Study*. Estados Unidos: Indiana University Press.
- Magritte, R. (1929). *Ceci n'est pas une pipe* [*Esto no es una pipa*] [pintura]. Estados Unidos: Museo de Arte del Condado de Los Ángeles.



## **SOBRE EL LABORATORIO TEATRAL DE ARTES LANDÍVAR**

*Patricia Orantes Córdova*

El Laboratorio Teatral de Artes Landívar se fundó en 2011 con la dinámica de acoger a actrices, actores, cirqueros, dramaturgos y técnicos para trabajar en un proceso de creación colectiva durante un tiempo de residencia. Este tiempo ha sido variable y ha obedecido a los objetivos planteados en un determinado período y al recorrido orgánico de las obras creadas. La diversidad de los integrantes ha sido una constante que siempre ha enriquecido el trabajo y ha generado intercambios generacionales, técnicos, teóricos, culturales y ante todo humanos. A lo largo de estos años han sido creadas diez obras que se han presentado en diversos espacios y países.

En principio trabajábamos hacia afuera, para el público externo y en espacios escénicos diversos. Con el paso del tiempo empezamos a conocer algunas sedes y campus de la URL que modificaron nuestros pasos y estimularon el impulso de compartir experiencias y presentarnos en nuestra casa, que no solo está en la capital. En la Verapaz y en el Quiché fuimos invitados a volver y el campo de la facilitación de talleres se abrió para nosotros. Después de haber sido solo visitantes, un año después al compartir talleres, encontramos niñas y niños, familias, estudiantes, personas de la comunidad deseosas de jugar y recibir el teatro como herramienta para la vida.

Para el segundo año de encuentro, el proyecto «Caminando hacia los campus» siguió su curso. En el campus de la Verapaz se conformó el grupo de teatro Aj Kemool, que creó colectivamente la obra *Tejiendo las Verapaces*, un recorrido por la historia de la región. En el campus de Quiché se planificó desde dentro, es decir desde la comunidad y para la comunidad, un proyecto en el que seguimos trabajando junto a los maestros del Ministerio de Educación en un proceso de capacitación para el área de expresión artística.

Otros proyectos paralelos se desarrollan en la sede de la Antigua. El director Victor Barillas trabaja actualmente junto a un grupo de mujeres en Santa María de Jesús y nuestras reflexiones sobre el teatro junto a los colegas de la UCA de El Salvador, Nicaragua, Fe y Alegría y el Liceo Javier, nos encaminan hacia otros encuentros en el futuro. Además de la colaboración que mantenemos con el diplomado en Formación Política de la Dirección de Formación y Acción para el Desarrollo Integral (Difadi).

Estas actividades variadas han determinado el tiempo de los procesos creativos y la ampliación de nuestro trabajo hacia dos direcciones afines: la creación teatral y la facilitación de talleres. Contar con un equipo comprometido permitió la diversificación de las tareas en el laboratorio. La experiencia de Magdalena Morales sostiene la coordinación del área de formación mientras que Mariam Arenas, Esvin López y Noé Roquel, los actores que más tiempo han permanecido como residentes, son los creadores junto conmigo de la obra de teatro *Hambre y tierra*, estrenada en junio de 2017 y publicada en este número de *Abrapalabra*.

## ***Hambre y tierra*. Una creación colectiva, una escritura en colectivo**

En Guatemala se ha desarrollado la creación colectiva desde hace mucho tiempo y sobre todo tuvo una época prolífica en las Muestras Departamentales de Teatro, fundadas por Norma Padilla en 1975. Después de su asesinato político ocurrido en febrero de 1984, las muestras llevarían su nombre. De las creaciones generadas allí muy pocas fueron editadas o transcritas. La larga tradición tiene una fuerte memoria en el movimiento teatral, que hereda la práctica colectiva y la hace suya en cada obra, con su propia metodología. Los referentes principales fueron los métodos de creación colectiva de los grupos colombianos La Candelaria y el TEC de Cali, dirigidos por los maestros Santiago García y Enrique Buenaventura respectivamente. Augusto Boal y el teatro del oprimido ha sido también el otro referente latinoamericano que acompaña muchos procesos recientes que se han desarrollado en obras, talleres, encuentros y experiencias varias. Algunas novedosas en Guatemala y específicamente de mujeres oprimidas como el de Las Magdalenas.

Encontramos en nuestros referentes la intención de hacer un teatro comprometido con su sociedad y con su historia. «(...) los movimientos teatrales más válidos han sido los que investigan la realidad nacional para universalizarse» (Méndez, 1977, p. 471).

La escogencia de la obra es labor de la colectividad, con una responsabilidad igual en todo momento (desde que se escoge la obra hasta que se representa). Esto causa la supresión del actor, autor y director como entidades autónomas. Así la relación entre director, autor y actor no se convierten en instrumentos uno del otro, sino colaboración igualmente responsable entre los tres. (Buenaventura y Vidal, 1972, p. 460)

En el teatro de la Ciudad en Guatemala somos herederos de la tradición que salvaguarda las relaciones hegemónicas entre autor-director-actores. A menudo, en los procesos colectivos desaparece el trabajo personal de los

actores que han participado en las distintas etapas de la creación de la obra, poniendo el cuerpo, la mente e incluso su escritura, cuando su aporte de creadores desaparece de los «créditos».

Me referiré, a grandes rasgos, al proceso de creación de la obra *Hambre y tierra* que cierra una etapa larga con un colectivo que ha estado en residencia durante cinco años en Artes Landívar. La práctica del hombre como ser social y los referentes brevemente mencionados nos legaron un camino de teatro que se opone a los individualismos y al sistema imperante. Uno de los ejes que decidimos en el trabajo de creación es a partir de lo personal (¿qué tanto nos implican el tema y los personajes?). Desde allí trabajamos; desde nuestra posición ante la realidad. La decisión de hacer nuevamente una creación colectiva, pero en el caso de *Hambre y tierra* también una escritura colectiva y sin una guía que individualizara la escritura dramática, nos colocó en un espacio circular, a veces horizontal, a veces en una espiral. Nunca en la línea de la verticalidad. De manera que ha sido una decisión política.

Centrarnos en el tema (que debe atravesarnos a todos los participantes) nos llevó dos meses porque «la pobreza» es muy grande y en un país como Guatemala, aunque sea evidente no se mira, se ignora. Nombrarla es complejo y las discusiones de los que han teorizado han sido largas. Nosotros encontramos que quienes viven en ella no se consideran «pobres» sino de escasos recursos, en mala situación económica, precaria, empobrecidos, etc. Es claro que hay mucha riqueza cultural, humana y de otros tipos no visibles. Nosotros mismos, los integrantes del laboratorio hemos pasado por dificultades y no poseemos más que nuestro bagaje. Después de discutir mucho el tema y sobre todo el término, había que centrarse. La pobreza como tema no solo es grande, no es un momento en nuestra historia sino una constante. Le pedimos a la Dra. Ruth Piedrasanta, antropóloga y escritora que trabaja en la Universidad Rafael Landívar, que nos acompañara en la etapa de la investigación. Fue así como nos hizo centrarnos en el hambre, pues si hay hambre hay pobreza. Inevitablemente llegamos al tema de la tierra. Y lo más hondo y cercano geográficamente era el basurero de la zona 3, también llamado relleno sanitario.

Leímos *La antropología de la pobreza*, de Oscar Lewis. Piedrasanta también nos acercó a algunos textos de Pierre Bourdieu y a varios artículos y trabajos sobre la situación del relleno sanitario y la basura producida por todos nosotros en la URL.

Era urgente ir al basurero y entrar. Habíamos visto ya varios videos sobre la situación del basurero y leído algunos reportajes. El oficio del actor está vinculado desde su origen a la observación, a la investigación «de campo»

y en ese terreno debo decir que los integrantes del laboratorio (Mariam Arenas, Noé Roquel y Esvin López) no solo son comprometidos sino atrevidos, sensibles y valientes. Después de dos visitas infructuosas para entrar (allí nos dijeron: ni los periodistas entran), la visita se concretó a través de Beatriz Cifuentes, recolectora del relleno con quien Mariam inició una relación de amistad.

**Fotografía 1. *Hambre y tierra***



FUENTE: CORTESÍA DE ROBERTO LIAO (2017).

Vestidos como guajeros o recolectores, entraron y bajaron a La Mina, lo más hondo del relleno, en donde desembocan las aguas negras de una parte de la ciudad y a donde van a dar metales que son recogidos para ser vendidos. En una siguiente visita ya éramos cinco guajeros. Pasamos desapercibidos ante los guardias y pudimos entrar tranquilamente guiados por Beatriz y Magaly. Salimos transformados de alguna manera y atravesados por una realidad que se esconde. Describirla está de más. Nuestro trabajo es hacer teatro y no podemos olvidarlo aunque la realidad nos duela y nos pese. De esa parte de la investigación surgió el personaje de Jenny, madre, asmática y recolectora de objetos en el vertedero, en donde cada día busca el alimento para su familia entre la basura que todos producimos en la ciudad. Los otros dos personajes del mundo del basurero también se modificaron y enriquecieron con el trabajo «de campo». El Nenecón, trabajador de un camión recolector que se caracteriza por una profunda humanidad e inocencia, y Patrocinio, migrante que se desempeña en distintos trabajos para sobrevivir con lo que saca en La Mina, perfilados también por los actores-creadores. Finalmente todos atravesados por la experiencia.

Aledaños al basurero se encuentran dos cementerios de la ciudad, el Cementerio General que está en alto riesgo y en donde según la Conred el 85 % del terreno corre el riesgo de derrumbarse debido a que la parte trasera impide la estabilidad del terreno.

No podemos hacer ningún tipo de arreglo, por el terreno en el que estamos, es arenoso y abajo hay una especie de pantano, por los desechos de la basura (...) Cada vez se reduce más el terreno del camposanto porque se producen más derrumbes. (Orozco, 2013, p. 8)

En el Cementerio General leímos una obra como referente para nuestro trabajo dramático, donde se tratan temas complejos abordados desde lo político, lo irónico, el humor y lo popular. Yo supe desde el principio que era delicado tocar temas tan fuertes desde el desgarramiento y que la humanidad de los personajes y el humor debían estar en la obra. Esa ha sido una exploración desde la actuación y desde las pautas para algunas improvisaciones, llevadas luego a la escritura colectiva. También hicimos ejercicios de escritura automática.

Al otro lado divisamos el Cementerio La Verbena, que sería otro espacio para nuestra búsqueda. Situado a orillas del barranco del otro lado, durante varias décadas han enterrado allí los cuerpos de las personas no identificadas, nombradas en Guatemala como «XX».

Allí encontramos los osarios en donde la Fundación de Antropología Forense de Guatemala trabaja arduamente en las exhumaciones. Muy conmovidos,

también nos tomamos el tiempo para escribir y empezar a dar vida a algunos personajes posibles y a explayarnos en nuestros impulsos, sensaciones y sentimientos sobre lo observado *in situ*. Allí se gestaron los tres personajes del mundo de los enterrados sin nombre. Supimos que la cantidad de cuerpos que en distintas épocas han ido a parar allí son de diversas procedencias. Entre ellos muchas de las víctimas de desaparición forzada durante el conflicto armado, trabajadores diversos, víctimas de violencia de todo tipo, sexo servidoras, migrantes y otros.

A estas alturas del proceso recibimos un taller de dramaturgia con Luis Carlos Pineda, que sin lugar a dudas nos dio herramientas técnicas que aclararon una buena parte del camino de la dramaturgia colectiva que queríamos hacer. También visitamos la Fundación de Antropología Forense y el Archivo Histórico de la Policía Nacional de Guatemala. Una observación nos fue llevando a otra, un espacio a otro y en cada uno encontramos referentes, datos, pequeñas cosas y lugares que luego se mencionan o existen en el mundo de los personajes.

En todas las obras creadas en el laboratorio aparece el tema de la memoria histórica, generalmente como una decisión y cuando no ha sido así, de cualquier manera aparece; basta con indagar un poco en la historia del país. Después de conocer los osarios de «La Verbena» era inevitable para nosotros que uno de los personajes fuera una víctima de desaparición forzada durante el conflicto. En nuestros procesos los actores proponen y así cada uno con el consenso de todos, y siguiendo las pautas para la construcción del personaje, va dándole vida a través de imaginarlos, crearles su historia detalladamente, escribir mucho sobre ellos y desde ellos para luego hacerlos de carne y hueso a través de muchas improvisaciones en las que el personaje se va modificando. A veces tanto, que al final no queda ni sombra de lo que empezamos a construir. Así nacieron Laura, estudiante desaparecida, Fino, informante de la policía y don Eulalio, migrante y cargador en La Terminal, heredero de la sabiduría ancestral de su abuelo.

De la investigación nace todo. En esos espacios físicos, históricos, de los rincones que cada uno observó, fuimos llevando con nosotros retazos, pedacitos de historias, datos, emociones, poemas, escenas posibles, sensaciones, olores, personajes que no terminaron de formarse y que a veces regalaron algo de su mundo a los que quedaron en la obra.

La estructura se hizo a partir de dos mundos en dos espacios: la fosa en donde se encuentran los enterrados sin nombre (como «XX») y basurero o relleno sanitario. La relación entre los dos mundos también nos la aclaró Piedrasanta: se sigue enterrando «XX», los olvidados del país, los

que trabajan en el basurero, a menudo migrantes también son «XX» ante una sociedad que se niega a reconocer su realidad y su historia. En esta estructura dramática viajamos de un mundo al otro sin que se relacionen anecdóticamente. Empezamos por perfilar a los personajes y escribir varios monólogos, seguimos por concretar la estructura a través de los conflictos de cada mundo y las improvisaciones nutrieron la escritura tanto como la escritura nutrió las improvisaciones. Las fuerzas en conflicto siguen siendo las mismas en esta realidad y en la obra los oponentes de los personajes aparecen como personajes mencionados o ausentes.

Quedó mucho material en los cuadernos y en lo efímero de la escena. La obra tuvo su tiempo justo, sin prisas ni presiones que obedecieran a la urgencia de estrenar en una sala o de participar en determinada actividad, de cumplir un calendario o de presentar un proyecto en busca de fondos, trabajamos sin ninguna relación con la taquilla y la venta. La residencia en Artes Landívar lo permite. La obra se está presentando en una larga temporada estudiantil y seguramente al terminar, también el texto se habrá modificado.

Queremos agradecer a la Dra. Ruth Piedrasanta y a Gustavo Normanns por habernos acompañado en la etapa inicial, a Magda Angélica, porque es la primera vez que alguien sistematiza uno de nuestros procesos creativos. Y especialmente a Beatriz y Magaly por permitirnos entrar a su realidad.

## Referencias

Orozco, A. (29 de octubre de 2013). Cementerio General está en alto riesgo. *Prensa Libre*, 8.

Méndez, L. (1977). *Hacia un nuevo teatro latinoamericano: teoría y metodología del arte escénico*. El Salvador: UCA Editores.

Buenaventura, E. y Vidal, J. (1972). *Apuntes para un método de creación colectiva*. Brasil: Universidade Estadual do Centro-Oeste Unicentro.

## **HAMBRE Y TIERRA. LIBRETO**

**Creación colectiva del Laboratorio Teatral de Artes Landívar**

### **Personajes**

#### **Del mundo de los enterrados sin nombre (los «XX»)**

**Laura  
Fino  
Eulalio**

#### **Del mundo del basurero**

**Jeniffer  
Wilson  
Patrocinio**

**La acción se desarrolla en dos mundos: la fosa común del cementerio y el basurero de la ciudad.**

#### **Los «XX»**

**Imágenes de los muertos enterrados sin nombre en la fosa. Laura, Fino y Eulalio se levantan y miran la ciudad, el basurero, los cementerios. Miran la realidad del presente.**

#### **La entrevista**

**En el basurero hubo un derrumbe. Frente a los periodistas, los recicladores reclaman. Wilson, ocupado en aparecer en cámara, acompaña a Jenny. A lo lejos Patrocinio observa.**

Jenny:       A veces hasta sueño con mis costales, usted. De verdad joven. ¿No me cree? El joven solo se ríe de mí. ¿Verdad vos Wilson que yo te he contado que sueño con mis costales? Si aquí somos engasados, usted. A mí me gusta mi trabajo. Yo por eso le digo que es bueno que vengan a hacer ese tipo de reportajes. Primero: para que la gente en sus casas sepa que quieren cerrar el relleno sanitario de la noche a la mañana. Y segundo: porque yo tenía

ganas de salir en la tele. Desde chiquita, como yo miraba que mi abuela daba declaraciones cada vez que nos desalojaban. *(Abuela)*. *Mire joven yo como jefa de invasiones le aseguro que de aquí no nos vamos a mover. Tener un pedazo de tierra no es un lujo, es un derecho.* Así decía, usted. Es que era cabrona la viejita. Ella a la droga hubiera mandado al policía y al ingeniero ese que salió a hablarnos. *(Ingeniero)*. *Hoy no vamos a abrir el relleno porque se cayó uno de los patios. Ustedes saben que esto está dividido en patios.* ¡Viejo mula! Cómo no voy a saber cómo está dividida esta babosada si yo aquí nací. Él acaba de empezar a trabajar y ya se cree el dueño de esto. ¡Gente droga! ¿Por qué hablan como si tuvieran una papa atorada en la boca? Yo digo que es mentira, aquí no se cayó nada porque cada vez que se cae hay bulla, vienen los bomberos, el ejército, montones de gente acarreando gente y mire ahora: silencio... aunque la vez pasada nos dijeron que si se volvía a caer no iban a llamar a nadie y que nosotros nos íbamos a quedar enterrados ahí. ¿Verdad vos? Y con esta agua no se sabe. La basura es traicionera. Ustedes deberían entrar y ver qué pasó. Si quieren vamos a dar la vuelta por el cementerio de los «XX», bajamos por el barranco y nos metemos por La Mina. Ni cuenta se van a dar de que estamos allí. ¿Ya está grabando? ¡Ah! Como no me avisó. Mi nombre es Jennifer Mencos y soy recicladora desde hace más de treinta años. Lo que quiero es que la gente que nos está mirando nos apoye. Si cierran el relleno más de 2 000 personas nos quedamos sin trabajo. Yo con lo que saco de la basura la voy pasando, junto unos Q30.00 diarios, reciclo cartón, vidrio, plástico, aluminio, ropa, comida. ¿Por qué hace esa cara joven? A mí no me da vergüenza decir que como de la basura. Bendita basura que nos da de comer. Gracias a Dios yo tengo un trabajo para llevar un plato de comida a mi casa. Pero si no nos dejan trabajar, ¿yo qué le voy a dar de comer a mis hijas? Lo que pa' que ese viejo cara de nalga quiere cerrar, nos quiere dejar sin trabajo. *(Tose y usa su inhalador)*. ¡Corten! ¿No importa que haya dicho nalga?

Patrocinio: ¡Miren muchá! ¡Ahí tienen cuidado de andar por acá, porque el suelo es muy peligroso! Aquí en cualquier parte se hunde. Sobre todo tengan cuidado con esa gente que les está ofreciendo llevarlos por el lado de la barranca. ¡Esa gente es mañosa! Si no me creen vayan a ver cómo viven del otro lado. Esa gente no puede ver algo que brilla que ya se le va encima, les digo esto porque a mí me lo hacen. Ni modo, como miran que yo

tengo más posibilidades, ¡por eso me chingan señores! Porque yo trabajo. Ustedes no me lo están preguntando: si yo no estoy aquí en el relleno sanitario, estoy de albañil en la zona 16 o de jardinero en la carretera a El Salvador. Es que uno en la vida tiene que ser emprendedor. Esa gente porque no sabe hacer otra cosa más que buscar entre la basura. Que agradezcan que uno les da una oportunidad de trabajo... por cierto, yo me llamo Patrocinio Yucuté Pérez, yo soy puro capitalino, llevo varios años de estar viniendo aquí al relleno sanitario. ¡Aquí se mira cada cosa! Ustedes no me lo están preguntando, la otra vez se cayó un pedazo del lado del cementerio, por La Isla que le dicen, se cayeron como seis o siete nichos. Hubieran visto la correntada que iba para abajo, ¡puras calacas! Y la otra vez se cayó el patio cinco. ¡Esa vez sí fue lo peor! La gente creyó que era el apocalipsis porque se partió un gran pedazo. La gente entró a buscar a sus familiares. Vinieron los bomberos, buscaron un rato, después se fueron. ¿A qué hora iban a encontrar a alguien entre toda esa mierda? Si aquí a diario entran tres mil toneladas de basura. ¡A saber cuánta gente se quedó enterrada! Miren muchá, si de verdad quieren hacer su reportaje yo los puedo llevar. Hacemos la misma vuelta que les dijeron ellos, nos metemos por el cementerio de los «XX» y bajamos por la barranca hasta llegar a La Mina. Así ustedes van seguros. Eso sí muchá, reconózcanme mi tiempo con unas 40 o 50 varitas.

## La protesta

**En la entrada del basurero. Jenny, Wilson, Patrocinio y los demás recicladores tratan de entrar mientras los guardias apostados vigilan.**

Wilson: Déjeme entrar Poli, yo trabajo con don Miguel. Yo entro todos los días en el camión 150, entro temprano, pero hoy me quedé dormido.

Jenny: Poli, mire pues, déjenos entrar a trabajar.

Wilson: ¿Es cierto que quieren cerrar? ¿Qué vamos a hacer nosotros? A mí don Miguel me paga con lo que cacho en el camión y con lo que saco aquí ajusto para comer. Yo no tengo la culpa de que esto se esté cayendo. Si cierran esta cosa, ¿cómo consigo pisto?, ¿cómo voy a comprar comida?

Jenny: ¿Y usted de que se ríe?

Wilson: Ustedes tranquilos porque el carro les trae su refacción. Deberían ponerse la mano así en la conciencia. ¿Qué voy a hacer yo? (**Pausa**).

Jenny: Usted se queda callado porque la municipalidad le paga.

Wilson: A mí no me dejan vender en las camionetas, tampoco en la avenida del centro, porque dicen que doy mal aspecto. Fui a vender babosaditas y me sacaron. Me dijeron que no, que parecía ladrón. Solo aquí me aceptan y ahora también me están sacando.

Jenny: ¿Qué les voy a dar de comer hoy a mis hijas? ¿Cómo voy a ajustar para mi medicina?

Wilson: Poli, ¿y para trabajar como usted hasta que edad reciben? Porque no hay que tener estudios, ¿verdad?

Jenny: Déjenos entrar poli, déjenos entrar... déjenos entrar. ¡Déjenos entrar! ¡Déjenos entrar! ¡Dénle muchá! ¡Todos! ¡Pero con huevos muchá! ¡Déjenos entrar a trabajar! ¡Déjenos entrar, déjenos entrar! ¡Déjenos entrar a trabajar!

*(Wilson y Jennifer recuerdan mientras recogen cosas de la basura. Patrocinio trabaja apartado de ellos)*

Jenny: ¡Qué buena nos la echamos ayer vos! Ese policía ya sentía que nos lo llevábamos de corbata con todo y portón. Estaba ahuevado. Menos mal se me ocurrió eso de «Déjenos entrar, déjenos entrar, déjenos entrar a trabajar». Si no me hubiera dado ese ataque de asma botamos la puerta. Solo yo estaba alborotando a la mara. ¿Viste las noticias? (**Wilson contesta con una mueca negativa**). La tele engorda, me hubieras visto los cachetes. Vos ni te digo cómo te mirabas.

Wilson: Ahí viene el camión del pastel.

Jenny: Corré que si no, no cachamos. ¡Zoila agárrame pastel para las nenas! (**Salen corriendo tras el camión**).

## Llegó el otro

### En la fosa Laura y Fino se enfrentan. Don Eulalio despierta.

- Fino:           Quítese la venda de los ojos niña.
- Laura:          ¿Por qué le dicen Fino?
- Fino:            Porque le hago honor a mi apellido.
- Laura:          ¿Y por qué está aquí?
- Fino:            Las ideas tienen consecuencias, no importa de dónde vengan.
- Laura:          Las ideas no se tocan.
- Fino:            Se quiebran. *(Saca uno de los papelitos de la bolsa de Laura y lee. Laura se da cuenta y lo enfrenta).*
- Laura:          Devuélvame eso Fino, no se meta con mis recuerdos.
- Fino:            *(Fino lee)*. Bonitos tus ojos redondos y claritos como dulces de miel. ¿Eso le decía el novio?
- Laura:          No meta la nariz en lo que no le importa.
- Fino:            Si no estuviera en mi espacio no tendría por qué ver sus cosas. Muévase.
- Laura:          Muévase usted que yo llevo más tiempo aquí.
- Fino:            Sí pues... y como la señorita tiene el terreno registrado a su nombre...
- Laura:          Este es mi lugar y esos son mis recuerdos, devuélvamelos.
- Fino:            Por si no se ha dado cuenta, llegó otro. Así es que el espacio se va a hacer más chiquito.
- Laura:          Usted invadió mi pedazo.
- Fino:            Vamos a tener que redistribuir el espacio.
- Laura:          Usted invadió mis recuerdos.

Fino: Pues apunte esto para que no se le olvide. (*Tira la bolsa a la orilla, cerca de donde está el nuevo*). De ahora en adelante... yo me quedo en el centro y ustedes miren qué putas hacen. Ahí les dejo la periferia.

Laura: La tierra es de todos.

Fino: ¡Ah! ¿Ahora sí es de todos? Ya le dio vuelta a la tortilla. Quítese la venda de los ojos niña. (*Intenta quitarle la venda*).

Laura: Suélteme, no me toque. ¡Suélteme!

Chus: (*Despierta confundido y se abalanza sobre Fino*). Suéltela cabrón. Ya vinieron a fregarnos otra vez. Váyase a la mierda ahora mismo si no quiere que todos los vecinos se levanten a darle verga. ¿Está bien mamaíta chula? ¿No la lastimó ese cabrón? Pues a ver cuánto aguantan pisados. ¡Y de una vez les digo que de aquí no movemos ni mierda! Allá ustedes si quieren traer al ejército, a la policía, al Ministerio Público, a los derechos humanos o cuanta organización quieran. Tenemos papeles donde consta que todos los vecinos somos dueños legítimos. Aquí vivimos pura gente trabajadora, aquí sabemos ganarnos los centavos como Dios manda, no somos chanchulleros, ni ladrones. Aquí desde las dos, tres de la mañana ya estamos bajando mercadería de los camiones, acarreamos bultos de un lado a otro. Atalayando a la clientela. Eso es trabajar, no que ustedes aquí chingando. No vengan con el cuento de que van a pasarnos a otro lugar, después uno anda pariendo con sus tanates de un lado para otro, aguantando frío, calor, lluvia, hambre. Así es que ni mierda. ¡Ya no les creemos nada! ¿Qué van a decir zanatudos? Con razón mi papá decía que hay gente que entre más estudia más bruta se pone. ¡Mudos! ¿Cuánto les pagan para venirnos a molestar? Tan siquiera tuviéramos grandes mansiones, grandes terrenos, miren dónde vivimos pisados. ¿Es que acaso ustedes no tienen familia? Pónganse la mano en la conciencia. Díganle a esos zanatudos que se la llevan de dueños de este terreno que vengan a ver. ¡A ver si estas son las condiciones para vivir! ¡A ver si aguantan a estar como nosotros estamos! ¿Acaso no sienten? ¡Cómo apesta a podredumbre, a mierda! ¡Peor que un corral! Y díganle a ese canche o a quien corresponda que vaya a mandar a otra parte. Aunque le arruinemos el paisaje o el futuro que de aquí no nos movemos. En mis tantos años que llevo de vivir aquí, no hay un solo día que no nos friegue alguien, si no es un cliente agarrado, es un

ladino, si no, un ladrón, un incendio, un drenaje que apesta, un policía, un mercado nuevo, un desalojo, una lluvia de garrotazos o cualquier mierda que se inventa ese canche con cara de tamal. A nosotros nos toca vivir amontonados en los mercados, en las laderas de los barrancos, en los servicios públicos. ¡Y todo por no tener tanto pisto! ¡Todo por venirnos de nuestro pueblo! ¿Qué tienen contra nosotros? ¿Por qué la chingadera? ¿Acaso no tienen suficientes esos pistudos? ¿Seño? ¿Seño? ¿Le lastimó los ojos ese tipo? ¿Seño míreme! Pero... usted no es de este asentamiento. ¿Y los demás vecinos? ¿Quiénes son ustedes? ¿Por qué nadie se ha levantado? ¿Qué hacen aquí? ¿Dónde estoy? ¿Por qué estamos aquí? ¿Qué hago yo aquí?

Laura: Catastrófico es el segundo en que a la vida volvemos, saber que... mi nombre es Laura María Marro...

Fino: Y yo me llamo... dígame Fino. Dos recomendaciones... la primera: no te salgás de tu espacio, ni invadás el del otro y, la segunda: respetá a la señorita. (*Fino hace referencia en silencio de que Laura está loca*).

Laura: Y la tercera: Tenga cuidado señor. En este país hay que tener cuidado hasta de los sapos bajo las piedras. (*Pausa*). Laura María Marroquín, 23 años, soy estudiante, voluntaria en la Divina Providencia. Mi papá se llama... Laura María Marroquín, 23 años, soy estudiante, voluntaria en la Divina Providencia, mi papá se llama... disculpe señor.

Eulalio: Yo me llamo Eulalio... me llamo Eulalio Chacach, yo no soy de aquí porque me vine de mi pueblo, yo tengo... tengo dos hijas que se quedaron en mi pueblo, tengo un nene también. Ellos viven en... (*A Fino*). Disculpe joven, ¿a ella también le falla la memoria?

Fino: Aquí todo se olvida.

## Wilson y Ramón

**En el basurero Wilson discute con Ramón, un zopilote que picotea la bolsa de salchicha.**

Wilson: Dame la bolsa y te doy un poquito en un plato. ¡Ramón! No metás la cabeza, hijo de la gran p... ¡Quedáte quieto! No seas pura lata hombre, dame la bolsa... te doy un poquito pero...

¡que no zampés la cabeza! Quedáte quieto, ¡Ramón! (*El zope se escapa llevándose la bolsa. Wilson intenta cubrir el desastre*).

Jenny: Que Dios se lo pague doña Queta, al rato se la devuelvo. Le voy a traer un pedazo va a ver qué rica queda. La hago con la receta de la Mama Nata. Pero no haga esa cara de asco, que es mi comida. (*Se aleja y ve a Wilson*). ¡Wilson! ¡Ya tengo la olla! Vámonos. (*Observa a su alrededor, nota el desastre*). ¿Qué pasó Wilson? ¿Por qué todo este reguero? ¿Por qué tiraste la bolsa de salchicha? ¿Andás drogado otra vez? ¿Flexeaste? ¿Andás pedo?

Wilson: ¡Yo no la tiré!

Jenny: ¿Entonces quién fue? ¿Vino la Milagros verdad? Esa vieja siempre está viva detrás de la bolsa de salchicha, parece zope la vieja enana. Pero esperate, vieja desgraciada, me va a oír.

Wilson: No... no fue la Milagros.

Jenny: ¿Entonces?

(*Wilson mira a Ramón parado en un árbol lejano*).

Jenny: ¡Mirá qué zope más hijo de la chingada! ¡Ahí vas a ver zope desgraciado! Wilson miráme, dejaste que ese animal se metiera otra vez en la champa.

Wilson : No le digás desgraciado, él se llama Ramón.

Jenny: Se llama Ramón... ni que fuera mascota, ¿cuántas veces te he dicho que no jugués con ese animal? come cosas muertas, Wilson, esa era nuestra comida, por eso te dije que la cuidaras. Vos sí que la chingás, estás peor que mis hijas. Pero es mi culpa. ¿Quién me manda andar arriando a un tarado? ¿Cenaste ayer? ¿Desayunaste? Estoy jodida Wilson. Hoy amanecí sin un centavo. Tuve que mandar a las nenas a la escuela sin desayuno. ¿Qué les voy a dar de comer cuando vengan de la escuela? Esto era lo único que teníamos para comer, por eso le fui a rogar a la vieja esa que me prestara su olla. Estoy jodida Wilson. No tengo ni un centavo, se me está terminando la medicina. No nos están dejando trabajar y vos tirando la salchicha.

Wilson: ¡Salchicha! Parece atol... todo aguado. (*Pausa*). ¿Querés que le vaya a pedir fiado un pan con pollo a la Milagros? Yo tampoco

tengo pisto, porque don Miguel no me paga y don Patro me debe un montón.

Jenny: ¡Bruto sos! Trabajar todo el día para hacerle el pisto a ese viejo morado planta de tacuacín. Cuando te mire cerca de la champa un hondazo te voy a meter zope infeliz... mirá cómo tiene la cabeza de embarrada. Y como que sabe que estoy hablando de él... mirá cómo me mira. Ojalá te ahorqués con ese pedazo de nailon que tenés en el pescuezo.

Wilson: ¿Querés un pan con huevo o con pollo?

Jenny: ¡Qué vergo de animales vos Wilson! ¿Y si nos comemos uno? El Huesos decía que eran ricos. (**Huesos**). *Mire comadre para su cumpleaños le voy asar un zope, va a ver qué rico queda, puro pollo.* Ese compadre tenía buen estómago. No como vos. La próxima que hagás otra gracia un pan con zope te voy a traer, vas a ver. Ni siquiera podemos bajar a La Mina. Y con el agua que va a caer en un rato se va a seguir cayendo. (**Jala a Wilson para usarlo de escalera, sube en él, se sienta en sus hombros**). ¡Ja! Cabal donde estábamos antier. Se llevó la champa de don Maco. Esa onda se siguió cayendo. La basura se traga todo.

Wilson: Don Patro dice que es un pantano encantado, que hay una culebra que mueve la tierra, que se escapó de un circo y bajó por el barranco. Dice que un día entro un camión y que no salió. La culebra se lo comió.

Jenny: Puros cuentos. Se cae porque allí está el río y la salida de los drenajes y en invierno el río crece y se lleva todo. No le creas a ese viejo mentiroso, siempre te babosea. Vos Wilson tenés una liendre, perate te la voy a destripar. (**Wilson corre con ella en hombros**). ¡No seas mula, me vas a botar! ¡Wilson! Está resbaloso, bajáme.

Patrocinio: ¡Wilson!

Jenny: Ese es el Patrocinio. Andá a cobrarle y así comemos.

Wilson: Esta vez yo te invito.

Jenny: Y si te paga, ¿será que me podés prestar cuarenta quetzales para mi medicina? No le vayás a cobrar de una vez, primero dale casaca.

Wilson: ¿Y qué le digo?

Jenny: Cualquier cosa. Ese viejo es bien mula. Te voy a encomendar a Dios, esperate. (*Lo persigna*).

## Recuerdos de Patrocinio

Patro: Vos Wilson, ¿has visto al Felipe?

Wilson: Don Patro... yo quería decirle si...

Patro: Ya venís a chingar otra vez. Yo quiero encontrar al Felipe hombre. ¡Felipeeee!

Wilson: Es que usted no me dejó terminar. ¡Oiga pues! A mí me decían que los huevos de zope apestaban, pero no es cierto, porque una vez se cayó uno y lo olí. Es como un huevo de gallina pero en grandote.

Patrocinio: ¡Felipeeee!

Wilson: Cuando se abrió uno de los huevos y nació el zopilotío, era bien bonito, así blanquito y hacía «miumiumiu» como si fuera gato pero no era gato. Parecía gallina pero no era gallina. Cuando le quise dar de comer no le gustó el trozo entero y entonces se lo di por pedacitos. Le dije a la Jenny que iba a masticar la carne antes de dársela. Ella me dijo que no, que me iba a enfermar.

Patrocinio: ¡Felipe! Ese negro pisado me ofreció un par de libras de cobre, ahora ni se aparece. Si a ese cerote se lo llevó la correntada de antier ya me pisó.

Wilson: ¿Usted ya comió carne shuca? La primera vez que mastiqué carne shuca me dio náusea. Por eso le da náusea a los papás zopes y por eso vomitan a los zopilotíos en la boca. ¡Púchica el esfuerzo que hacen los animales para darle de comer a sus hijitos! (*Ve a los zopes volar*).

Patrocinio: (*En su recuerdo*). Mire don Rafa no tiene por qué meter a mi familia en esto. Si usted quiere volvamos a revisar las cuentas y ahí va a ver que ya no es mucho lo que le tengo pendiente. Lo que me prestó para el funeral de mi mujer ya se lo pagué con interés y capital completo, es más, si sumáramos solo los

intereses creo que hasta le pagué el doble de lo que me había prestado. Aunque eso ya se sabe, usted siempre le gana el doble a todos los negocios que hace aquí adentro, de no ser así, su negocio seguiría igual. De lo que me prestó cuando llevé a la nena al hospital todavía le debo una parte. Pero yo digo que con esta babosada voy saldando mi cuenta. Acéptemela hombre, usted le va a sacar más raja. Además, el chavo que me la transió me llevó allá abajo a la barranca para tirarle a un par de zopes y funcionó rebien. Qué se me hace que esa cosa la utilizaron una vez y la tiraron, por decirlo así, está seminueva. ¡Ahí está lo que vale! Yo siempre le he traído buenas mierdas don Rafa, yo le he traído buen oro, buena plata, buen aluminio, buen cobre, buen plomo, buen estaño. Si algo tenemos en común usted y yo es que somos hombres de negocios. Mire, se le traba un poco el gatillo pero con una su buena limpieza se compone. ¡Acéptemela hombre, usted le va a sacar más raja! Yo no pienso meter a mi familia en esto, yo no voy a darle a mi hija. ¡A mi hija no!

Wilson: **(Retoma la conversación).** Cuando creció el Ramón quería volar. Don Patro... ¿se encuentra bien? Mire pues, dicen que esos animales tienen instinto, y creen que al primer animal que miran es su mamá y como el Ramón me vio a mí primero pensó que yo era su mamá. Pero yo no podía enseñarle a volar porque no tengo alas...

Patrocinio: Dejé de hablar estupideces y ponete a trabajar.

Wilson: Págueme primero.

Patrocinio: ¿Ya fuiste por las mierdas que sacaste del camión? Siempre te tengo que estar arriando. Si no me traes buenas ondas no te pago. **(Wilson sale de escena)**

Jenny: ¿Vio al Wilson por allí usted?

Patrocinio: ¿Y desde cuándo yo le tengo que estar arriando a ese su marido?

Jenny: A mí hábleme bien. Viejo abusivo.

Patrocinio: Yo le hablo a la gente como a mí se me ronque la gana, ¡shuma!

**(Jenny lo insulta con una seña).**

## Laura y la lluvia

### En la fosa se filtra la lluvia sobre Laura, Eulalio y Fino.

Laura: ¿Cómo se dice llovizna en su lengua?

Eulalio: *Mus mut.*

Laura: *Mus mut...* ¿y lluvia?

Eulalio: *Jo'b.*

Laura: «Job»

Eulalio: ¿Sabe de qué me recordé hija? Cuando era pequeño mi mamá no me dejaba jugar en el agua.

Laura: Mi mamá tenía miedo, por eso nunca vino por mí. Por eso nadie dijo mi nombre. ¿Usted cómo se llama?

Eulalio: Eulalio Chacach.

Laura: Eulalio Chacach, Laura María Marroquín.

Eulalio: Laura María Marroquín.

Fino: Edgar Roberto Ortega Fino.

Eulalio: Edgar Roberto Ortega Fino.

Laura: Lucrecia Osorio Bobadilla, José Mario Azmitia, Irma Marilú Hichos, Otto Estrada, José Luis de Lión, Luz Haydée Méndez, el Gato.

*(Laura recuerda el lugar sin ventanas).*

Torturador: Bonitos tu ojos redondos y claritos como dulces de miel.

*(Laura grita y cae al suelo).*

Eulalio: Hija, ¿se siente bien, no se golpeó?

Laura: El monstruo me visitó en un sueño. Hace tiempo que no lo recordaba porque todo se está borrando en mi cabeza. No quiero olvidar. No tengo que olvidar. El olor del lugar sin ventanas, la luz, el ruido, los gritos de los otros, mis gritos, mis

ojos, ¿dónde están mis ojos don Eulalio? No tengo que olvidar por qué estoy aquí.

Eulalio: ¿Y por qué está aquí hija?

Laura: Porque las ideas no se quiebran don Eulalio. ¿Usted por qué está aquí? ¿Ya lo recordó?

Eulalio: *Yin choj sachnāq nuk'u'x* chula.

Laura: Cuando quiera conservar un recuerdo yo se lo guardo aquí. (**Pausa**). Me gusta el olor a tierra mojada, huele a pueblo, ¿verdad don Eulalio? ¿Qué es lo que más le gustaba de su comunidad? ¿Lo recuerda? ¿Quiere guardarlo aquí?

Eulalio: Yo a veces recuerdo y a veces no.

Laura: Es normal don Eulalio. A mí también me pasaba pero poco a poco. Escuche esto...«Catastrófico es el segundo en que a la vida volvemos, saber que hemos tenido en las manos la palpitación del mundo y hallándonos otra vez entre los muertos no saber dónde ni por cuánto tiempo». ¡Roberto Obregón! Lo recordé completo. ¿Se da cuenta? Tenga paciencia. Poco a poco va a recordar.

Fino: Yo quiero que todo se me olvide.

## El rey del relleno

### Wilson se ha quedado dormido en el basurero.

Wilson: No me tengo que dormir, no me voy a dormir, si me duermo me come la culebra... (*Se retuerce y se sacude la espalda*). ¡Desgraciado! (*Aplasta un bicho, se levanta, se despereza, se limpia las axilas, el ombligo, el cuello, mientras tararea una canción. Sacude su playera y se la pone de babero*). ¡Apesto a nalga! Después de un buen baño, un buen desayuno. Huevos fritos, frijolitos con crema, chuchitos, tamalitos, chocolates, champurradas, pan con pollo... ¡Qué rico! Vos Ramón solo olés comida y bajás. Malcriado sos con la Jenny, te comiste su comida y ahora ya no te podés meter en la champa. A los malcriados los sacan a la calle como a los chuchos. Mi mamá me sacó de la casa porque me porté puro chuchó. Yo le dije a la nena que no me dijera Nenecón y se lo dije a mi mamá, ella solo me dijo que yo era el grande y que no molestara a los chiquitos. Nenecón,

Nenecón, Nenecón. Como chucho me le tiré a la nena y a mi mamá. Ahora mirame, pasando frío. Pero vas a ver Ramón: me voy a comprar mi camión de basura, voy a sacar mucho pisto y le voy a dar a mi mamá. A la Jenny le voy a comprar su medicina y un anillo. Todo esto va a ser mío... voy a ser el dueño de todo. ¡No! ¡Voy a ser el rey del relleno! (*Admira el lugar y grita*).  
*¡Jenny te amo!*

*(Patrocinio entra).*

Patrocinio: ¡Wilson! ¡Vámonos a La Mina!

Wilson: ¿Me va a pagar?

Patrocinio: Venite que te tengo un buen trato.

Wilson: Siempre me hace lo mismo, ¿me va a pagar?

Patrocinio: ¿Vos amaneciste aquí?

Wilson: No. Si yo vine hace un ratito. Acabo de entrar, por el otro lado. Yo tengo casa.

Patrocinio: Mirá pues, si me ayudás a buscar oro en La Mina yo te llevo conmigo a trabajar en los residenciales.

Wilson: No dejan bajar a La Mina, porque se está cayendo por el agua.

Patrocinio: Vamos y te doy tu desayuno y tu almuerzo. Vamos hombre, decidite.

Wilson: Vamos pero me paga porque tengo que ahorrar.

Patrocinio: ¿Ahorrar vos? ¿Para qué? ¿Ya te dio el sí la Jenny? Ve que patojo más cabrón, todo mal emplastado pero bien que te embolsaste a la patojona.

Wilson: La Jenny no sabe que me gusta mucho. Estoy ahorrando para comprarme un mi camión.

Patrocinio: ¿Para qué querés vos un camión? Además esas mierdas valen mucho pisto, primero te vas a morir antes de comprar las llantas.

Wilson: Voy a trabajar duro. Ya no quiero trabajar con don Miguel, porque ese don a veces se porta bien pura lata conmigo.

Patrocinio: ¡Ahí está! Ponete vivo en La Mina y así te llevo a trabajar conmigo en la casa de los ricachones. Vieras todas las cosas que tiene esa gente: buenos carros, casononas, comida hasta para tirar... si te ponés vivo hasta te podrías jalar un par de cosas y me las vendés. ¿Te acordás de aquel relojón que cargaba el otro día? Y el par de rieles...

Wilson: Va pues. ¡Yo me voy con usted! Mañana me voy con usted.

Patrocinio: Tampoco así vos Wilson, primero conseguíme buenas chivas y después platicamos. Eso sí, no le digas nada a la Jenny que si no... vieras las chavonas, chulas las pisadas, más que la Jenny, con unas caritas, unas chiches, piernonas, unos cuerpazos, unos culazos.

Wilson: Yo a la Jenny no la cambio.

Patrocinio: Ya quiero ver la cara que vas a poner cuando las mirés, es que parecieran ser ángeles las condenadas, lástima que no lleguemos a su altura.

Wilson: ¿Me va a pagar?

Patrocinio: Ese que viene ahí es el camión 73, ahí viene el Negro. Voy a devolverle el cuete que me transió y que me regrese mi pisto, así ya puedo pagar. (*Saca de su costal un arma*).

Wilson: ¿Por eso madrugó don Patro? (*Ve la pistola*). Lo espero allá abajo. Ahí tiene cuidado.

Patrocinio: ¡Ese don Rafa no me va a quitar a mi hija! ¡A mi hija no!

## Los pensamientos

### En la fosa, Laura, Eulalio y Fino.

Fino: Sos una buena patoja pero parecés loca. Ciega y loca. ¡Qué suerte la tuya!

Laura: Don Eulalio huele como a leña, a tortilla, atol de elote, tamalito, huele rico.

Eulalio: Usted es chiquita, sus cachetes son rosados. Sus manos son chiquitas, bonitas. Sus uñas, sus dedos. Bonito su codo.

Fino: A vos te invitaría a un trago. ¡Tenés una cara de bolo!

- Laura: Huele a río, a piedras, a tierra. Huele verde, huele a montaña.
- Eulalio: ¿Será que sabe cuándo es de día y cuándo es de noche?
- Fino: ¿En qué andabas metida? Bonitos tus ojos... chingadera con la bolsita de los recuerdos.
- Laura: Fino huele igual que el lugar sin ventanas.
- Fino: No hay peor ciego que el que no quiere ver.
- Chus: Debería reírse un poco más. No todo es tan malo. Usted joven ha de ser un gran trabajador.
- Laura: Eulalio Chacach, Edgar Roberto Ortega Fino.
- Fino: Y todo por no tener tanto pisto. ¡Qué buen discurso te echaste!
- Chus: Catastrófico es el segundo en que a la vida volvemos...
- Laura: Aquí todo se olvida.

*(En la fosa Fino, Laura y Eulalio hablan simultáneamente).*

<p><b>Fino:</b> Sos una buena patoja pero parecés loca. Ciega y loca. Qué suerte la tuya.</p> <p>A vos te invitaría a un trago. Tenés una cara de bolo...</p> <p>¿En qué andabas metida? Bonitos tus ojos... chingadera con la bolsita de los recuerdos.</p> <p>No hay peor ciego que el que no quiere ver.</p> <p>Y todo por no tener tanto pisto. ¡Qué buen discurso te echaste!</p>	<p><b>Laura:</b> Don Eulalio huele como a leña, a tortilla, atol de elote, tamalito, huele rico.</p> <p>Huele a río, a piedras, a tierra. Huele verde, huele a montaña.</p> <p>Fino huele igual que el lugar sin ventanas.</p> <p>Eulalio Chacach, Edgar Roberto Ortega Fino.</p> <p>Aquí todo se olvida.</p>	<p><b>Eulalio:</b> Usted es chiquita, sus cachetes son rosados. Sus manos son chiquitas, bonitas. Sus uñas, sus dedos. Bonito su codo.</p> <p>¿Será que sabe cuándo es de día y cuándo es de noche?</p> <p>Debería reírse un poco más. No todo es tan malo. Usted joven ha de ser un gran trabajador.</p> <p>Catastrófico es el segundo en que a la vida volvemos...</p>
--	---	--

*(Imagen de los muertos enterrados sin nombre en la fosa).*

## La Mina

### Jenny, Wilson y Patrocinio recolectan metales en el río La Barranca.

Jenny: ¡Cómo huele de feo hoy aquí!

Wilson: Es la basura.

Jenny: No, es otra cosa peor.

Patrocinio: ¿Por qué mejor no me lo dice en la cara?

Jenny: No estoy hablando con usted, viejo loco.

Patrocinio: Wilson, acordate que tenés que sacar mis costales hasta la entrada. Y mejor si nos vamos apurando antes de que arrecie el agua.

Wilson: El agua llama a la culebra. Vámonos Jenny.

Jenny: Con lo que llevo no ajusto para mi medicina. Me voy a quedar otro rato. Cuando llueve salen buenas cosas. Adelantate vos, papito.

Patrocinio: Pues yo me voy. ¡Jenny! Si encontrás oro yo te lo compro, voy a estar arriba.

Jenny: De paso que yo voy a trabajar bajo el agua para hacerle el pisto a usted. Antes muerta que regalarle mi trabajo. Viejo aprovechado.

Patrocinio: No digo pues... me salió respondona la criada.

Wilson: Está temblando muchá. Vámonos.

*(Todo se derrumba).*

Wilson: ¡Jenny! ¡Vámonos! El agua llama a la culebra. Te lo dije y no me creíste. ¡No me soltés!

Jenny: ¡Wilson, no me soltés! ¡Mis hijas! ¡Mis hijas! Deje a las nenas en la guardería. ¡Wilson, no me soltés! ¡Mis hijas!

## El derrumbe

*(Después del derrumbe Wilson carga a Patrocinio).*

Wilson: ¡La culebra se movió don Patro! ¿Oyó cuando gritó? Yo la oí y cabal sentí cuando tembló, porque se movió, ¿sintió? Cuando llueve sale la culebra. El agua llama a la culebra. Por eso se cae, por eso se mueve ¡Jenny!

Patrocinio: ¿Quiénes más estaban allá abajo? La Luky, el Navajas, el Checho, ¿le viste la pierna al compadre? La llevaba pelada, el jugo de la basura se la quemó. Y el camión... la basura se tragó el camión. Vámonos antes de que esta cosa se siga cayendo.

Wilson: ¡Jenny!

Patrocinio: ¿Por qué la llamás?

Wilson: Le agarré la mano y se resbaló, se resbaló y la solté. La basura se la tragó. ¡Se partió! ¿Oyó lo que gritó? La Jenny gritó.

Patrocinio: ¡Muchá! Es por aquel lado. No se acerquen mucho porque esta peligroso. No te quedés parado puro mudo. ¡Vámonos!

Wilson: ¡Vamos a desenterrarla!

Patrocinio: Yo allí ya no bajo, andá vos si querés. Doña Lencha, no se acerque mucho porque allí se está meneando. ¡Doña Lencha! ¡Ve que vieja más necia! Vos Wilson ayudáme a salir de aquí.

Wilson: Vamos a desenterrarla, a la Jenny le daba miedo el relleno de noche. Hay muchas ratas. ¡No podemos dejarla aquí!

Patrocinio: Que los bomberos la busquen. No la llamés. ¡Se la tragó! ¿No viste? No la vamos a encontrar Nenecón.

Wilson: ¡No me diga Nenecón! ¿Cree que soy tonto? ¿Cree que es mejor que yo? Usted se aprovecha de mí. Yo dejo que me robe porque tiene más necesidad que yo. Yo dejo que me engañe. ¿Cree que soy tonto? *(Pausa)*. Yo sé que no la vamos a encontrar.

Patrocinio: Wilson, ayúdame a salir de aquí, mirá la hora que es. Yo necesito llegar a mi casa. Mis hijas me están esperando. Si no llego don Rafa va a llegar por ellas. ¡Wilson! ¡Echame la mano! ¿A mí también me vas a dejar aquí?

## Lo que hicimos

### En la fosa, Laura busca su bolsa de recuerdos con todos sus sentidos.

Laura: ¿Usted sabe dónde están don Eulalio?

Eulalio: No sé de qué me está hablando.

Laura: Mi bolsa, siempre la dejo aquí.

Eulalio: *Kan xu b'ijwi ri numama' chuwe.*

Laura: Yo le dije que guardáramos allí sus recuerdos. ¿Ya lo olvidó?

Eulalio: *Xa xkepe kiy káyewal.*

Laura: Por favor don Eulalio, ayúdeme a buscarlos.

Fino: Uno tiene que olvidar para seguir adelante Laura.

Laura: Usted es como ellos.

Fino: ¿De qué le sirve recordar? Si al final mire dónde venimos a parar.

Eulalio: *Xa xke jaqatej k'a ri b'ey, xa xketoqa jalajoj taq ch'ich', xa xti jalwachitäj k'a qawäch, xa stiqa kamisaj qi chqawäch, xa xti pe k'a ri waijal, chuqa kiy yab'il je'.*

Laura: ¡Usted es uno de ellos! Usted huele igual que el lugar sin ventanas. Usted es uno de ellos. Usted es un chafa. ¿Cuánto le pagaban por soplón y arrastrado? ¿Valió la pena mancharse las manos? ¿Cómo tiene la conciencia?

Fino: ¿Qué sabe usted de mí? ¿De verdad quieres saber qué fue lo que hice? Trabajar desde los ocho años. Aguantar las borracheras de mi papá. Tragarme las burlas de todos por no tener zapatos. Ver a los niños salir de la escuela mientras yo trabajaba en un taller para ayudar a mi familia. ¿Usted alguna vez ha pasado hambre?

Laura: No se haga la víctima ni el mártir. ¿Se da cuenta del daño que nos hicieron? ¿A cuántos mató? ¿A quiénes torturó? ¿Qué sueña cuando grita?

Fino: ¿Usted sabe lo que es la traición?

- Laura: Yo no eché de cabeza a nadie.
- Fino: Sí, me pagaron mal. ¡Yo hice lo necesario! ¿Sabe qué es que le zampen un balazo en la nuca? ¿Usted lo sabe?
- Fino: A mí me pagaban por decir la verdad de la gente. Yo no era nadie. Yo era de los de abajo. Yo obedecía órdenes. Yo le fui fiel a la institución y me traicionaron, me dieron un tiro en la nuca. Un tiro en la nuca. Yo miraba, escuchaba e informaba.
- Laura: ¡Escuchaba! Devuélvame mis recuerdos.
- Fino: Aquí hay que hacer borrón y cuenta nueva. Olvídense de eso que tanto daño nos hace. El pasado es pasado y hay que dejarlo atrás.
- Laura: Devuélvame mis recuerdos, Fino.

### ***Qa winaq* (nosotros)**

- patrocinio: Ya hija, tranquilícese por favor. Si de algo tenemos que darnos cuenta es que los que estamos aquí abajo tenemos el mismo color de pellejo. Pasa lo mismo con los que están vivos, se siguen matando entre unos y otros, hay gente que come entre la basura, hay tanta desigualdad. Los que están arriba para eso tienen la loza, para pensar cómo nos chingan a nosotros, los de abajo siempre somos los que les aguantamos todo. Si no, dígame, ¿quién les levanta y limpia sus mierdas? *Qa winaq*. ¿Quién se viene de su pueblo para la capital en busca de una mejor vida o se la pasa trabajando en las fábricas, maquilas, supertiendas, almacenes, industrias, plantaciones, minas y demás negocios? *Qa winaq*. ¿Quién les anda construyendo y arreglando sus caminos, sus carreteras, sus autopistas, sus edificios, sus carriles de tren? *Qa winaq*. ¿Quién está pidiendo y buscando trabajo de arriba para abajo? *Qa winaq*. ¿Quién vive asustado todos los días porque no lo asalten en la calle, lo extorsionen, lo desalojen, lo echen de su trabajo, lo violen, lo maten? *Qa winaq*. ¿Quién anda cuidando la riqueza, la tierra, la finca, el oro, la espalda del que tiene mucho dinero? *Qa winaq*. ¿Quién tiene que abandonar su casa para vivir, para sobrevivir, para resistir, permanecer de arrimado en la ciudad, sembrando un su par de estacas para medio hacer una casita en la orilla de un barranco, encima de eso tener que cambiar su identidad, su idioma,

su apellido, su cultura, con tal de no recibir humillaciones, insultos, discriminación, rechazo y menosprecio? *Qa winaq.* ¿A quién le importa que yo esté aquí? Yo estoy aquí solo por haberme quedado dormido un par de noches en una banqueta. Pero ¿a quién fregados le importa que todo esto esté pasando? Si a los de allá arriba no les importa. A ellos lo que les importa que nos quedemos siempre abajo. Lo que les importa es nuestra mano de obra barata para quedarse con más pisto. ¡Díganme! ¿A quién es más fácil enterrar sin nombre? ¿Quiénes son los muertos sin nombre? ¿Quiénes somos los muertos del siglo XX? Nosotros. (*Laura se quita la venda de los ojos. Fino saca la bolsa que escondía. Eulalio entrega la bolsa a Laura, ella abre los ojos. Salen de la fosa.*)

<b>Laura:</b>	<b>Eulalio:</b>	<b>Fino:</b>
<p>Lucrecia Osorio Bobadilla, José Mario Azmitia, Irma Marilú Hichos, Otto Estrada, José Luís de León, Luz Aydée Méndez, el Gato.</p>	<p><i>Niqak'awomaj chiwe qati't qamama', nan tat, niqak'awomaj chiwe nimaläj taq uchuq'ab'il xixpe, xixoqa, xixok'uliin, tikuyu' qamak ruma xixqasiloj, xixqoyoj, xixqasik'ij. Maneq ta k'a xti pe iwoyowal chiqe, manäq ta k'a ruk'ayewal rukámon ta pe. Matyox chiwe maxajanila.</i></p>	<p>1524, 1773, 1821, 1898, 1931, 1944, 1954, 1960, 1982, 1983, 1996, 2017.</p>



## CARIBE: EL SURGIMIENTO DE UNA ÓPERA ACTUAL

*Dieter Lehnhoff*

Los relatos sobre la llegada del pueblo garífuna al litoral centroamericano que escuché en un viaje al Caribe en Honduras, causaron en mí una impresión poderosa e inmediata. En el momento le comenté a mi esposa Cristina Altamira que esa historia me parecía un tema fascinante para desarrollar en una acción dramático-musical en forma de ópera. Sin más demora empecé las investigaciones de campo y di inicio a la búsqueda de material documental para conocer más a fondo el tema, sus datos históricos, sus mitos y variantes, para luego proceder a estructurar el drama.

Desde el inicio me pareció que para reflejar el ambiente peculiar de la época y el lugar, la historia exigía un tratamiento multilingüe con la incorporación de textos y diálogos tanto en garífuna como en francés, latín, inglés y *Qeqchi'*, que eran los idiomas que hablaban los diferentes grupos étnicos que interactuaron en ese tiempo. Especialmente la ductilidad expresiva y la musicalidad del idioma garífuna constituían para mí un vehículo muy atractivo, ideal para contar. Con ayuda de una gramática y vocabularios hondureños en ese idioma, los cuales encontré ahí mismo en La Ceiba, me fue posible empezar a estructurar el drama. Para las letras en latín necesarias para determinada escena litúrgica recurrí al *Liber usualis*, para las porciones en francés a varias fuentes francófonas adecuadas, y para las partes cantadas en *Qeqchi'* antiguo recurrí a una transcripción paleográfica de documentos utilizados por los dominicos durante la conquista pacífica de la Verapaz en el siglo XVI (Bossú, 1990, p. 42). Los segmentos que se cantarían en inglés los escribí libremente.

La historia necesitaba contarse alrededor de los personajes que intervinieron en ella, cuyas identidades y nombres preferí dejar inalterados. No me cupo duda alguna que el personaje principal de aquellos hechos del tardío siglo XVIII, era sin duda el cacique Joseph Chatoyer, llamado Satuyé, acompañado por diversos personajes históricos como su mujer Barauda, su lugarteniente Dufont, el concejal DuVallée y los miembros del pueblo *Garinagu*, representados aquí por coros masculino, femenino y mixto. El coro de los

colonos francófonos contrastaría con el de los invasores anglófonos llamados «carabinas», que más adelante hacen su aparición bajo las órdenes de su comandante Sir William Young.

La música debía transmitir al oyente el ambiente del litoral Caribe: el calor, la brisa del mar, el mecerse de las palmeras, incluso el revolotear de los insectos. Si bien la música garífuna posee un perfil rítmico y vocal muy propio que ellos mismos utilizan en los diferentes géneros que conforman, su patrimonio musical étnico, me decidí por no emularlos, sino desarrollar un estilo musical propio y personal para la obra. Asumí mi formación musical europea y evité caer en la imitación al expresarme como si fuera parte de la etnia garínagu. Aun antes de terminar el libreto fui componiendo una por una las piezas que integran las diferentes escenas. Algunas surgieron en mi mesa de trabajo en casa y otras en el estudio de mi hijo Sebastian Lehnhoff, en Heidelberg. En fin, la obra me acompañó continuamente incluso en prolongados períodos en que no encontraba tiempo más que durante los fines de semana para avanzar en la composición.

Apenas concluida la partitura, empezó la etapa de la búsqueda de apoyos para su estreno, iniciativa para la cual me apoyé en varios argumentos. En primer lugar, era importante propiciar la presentación de la obra porque su argumento fomentaba el entendimiento entre los pueblos, mostrar solidaridad en tiempos de adversidad. Por otro lado, la obra rescataba y divulgaba la mitología e historia de los garínagu de una manera artística que les pareció muy atractiva y elocuente a varios de los potenciales patrocinadores. Otro argumento fue que muchos aspectos de la cultura y del idioma del litoral Caribe de Guatemala, Belice y Honduras, actualmente se encuentran amenazados por la transculturación y el olvido, y esta obra propiciaría su reconocimiento. También resultó central el que este rescate cultural poseyera además la importancia de fortalecer las identidades locales hacia una integración centroamericana. A eso se suma el hecho de que en la actualidad exista un gran interés por la música latinoamericana original y contemporánea, lo que propiciaría una buena recepción por parte del público y con ello el éxito de la producción. Finalmente, el estreno de una gran obra dramático-musical de tema guatemalteco tendría repercusión tanto nacional como internacional, ya que se daba dentro del marco del año en que Guatemala había sido elegida como Capital Iberoamericana de la Cultura. La Fundación Paiz para la Educación y la Cultura, la Universidad Rafael Landívar y el Instituto Guatemalteco Americano (IGA) se sumaron al patrocinio del proyecto.

Simultáneamente, debía diseñar la producción de la ópera de acuerdo a las ideas que animaban mi imaginación desde la concepción de la obra, e iniciar el proceso de juntar el elenco. Con Jorge Estrada elaboramos una maqueta

sonora de mi partitura que serviría perfectamente a los propósitos del proceso de ensayo y montaje. Con los solistas que invité, quienes manifestaron gran entusiasmo y enfrentaron el reto de aprender las melodías inusuales y las letras en idiomas foráneos, ensayamos en mi salón en el Instituto Investigación y Estudios Superiores en Musicología de la Universidad Rafael Landívar. A este elenco destacado de solistas logré incorporar a Andrés Farrera, quien posee una impresionante voz de bajo, para representar en el papel principal a Satuyé, cacique de los caribes. La soprano Julia Pimentel interpretaba a Barauda, mujer de Satuyé. El papel de Dufont, lugarteniente de Satuyé, estuvo a cargo del barítono David Véliz. El joven barítono Sergio Cabrera interpretó diversos papeles: hizo de DuVallée, concejal de los caribes, y también tomó el rol de mensajero y asumió el del Ahau, jefe de los «cazadores». El tenor Julio Derek Papadópolo representó el rol de Sir William Young, capitán de los «carabinas».

El montaje musical de las numerosas escenas corales estuvo a cargo del Coro Divertimento, dirigido por el maestro Heber Morales. Estos artistas ya contaban con experiencia escénica en diversos montajes previos de óperas italianas y comedias musicales varias, pero esta nueva ópera les presentaba dos retos adicionales: lo novedoso de la música a memorizar, y el aprendizaje de las letras en idiomas foráneos. Los ensayos corales se llevaban a cabo tres noches a la semana en los salones de la Fundación Paiz para la Educación y la Cultura, entidad que apoyó decididamente el proyecto.

Para la dirección escénica, la coreografía y el diseño de vestuarios, aspectos fundamentales para el éxito del montaje, logré la colaboración de mi hija Gabriela Lehnhoff, quien ya contaba con la experiencia de haber dirigido una serie de producciones escénicas y músico-teatrales. El concepto de la producción, que sería presentado no por un elenco integrado por cantantes pertenecientes a la etnia garínagu, sino por una compañía de guatemaltecos capitalinos, era el que la historia de este pueblo estaba siendo contada al mundo no por los miembros del pueblo garífuna, sino por connacionales llenos de apreciación por esa cultura. Para el vestuario y las proyecciones escenográficas recurrimos a la máxima simplicidad de un montaje minimalista, pero sumamente colorido y eficaz. Por el carácter multilingüe de la ópera, se proyectaron de principio a fin las traducciones al castellano de lo que se estaba cantando. Este trabajo estuvo a cargo de Elvira Castillo de Sazo, quien facilitó enormemente la comprensión de la trama por parte del público.

El estreno absoluto estaba pactado para el viernes 28 de agosto de 2015 en el Teatro Dick Smith del IGA, y los días previos naturalmente tuvimos ahí los ensayos generales con la excelente luminotecnia de Eliseo Molina y los cantantes ya ataviados con los atuendos de la obra. Cuando ya estaba todo listo, tuvimos la sorpresa del paro nacional que se dio un día antes del estreno,

en protesta contra los casos de corrupción en las altas cúpulas del gobierno. Sin embargo, tanto el estreno como su repetición la noche siguiente fueron muy exitosos. Cristina Altamira, quien había visto crecer la obra desde el inicio, dio una excelente introducción que ubicó al público en el tiempo y el espacio de la trama. Con el inicio de la obertura, la bailarina Ada Juárez representó con su danza alegórica al mar Caribe que le da nombre a la obra y con el cual inicia todo, para dar vía al desenvolvimiento del drama en veintisiete números musicales, organizados en dos actos.

## **Argumento**

Caribe es una obra dramática musical, una ópera contemporánea que representa la historia del pueblo Caribe, ubicado en la isla de San Vicente, donde viven en concordia con los colonos francófonos. Los días son placenteros hasta que se enturbian por la súbita invasión de un contingente de conquistadores angloparlantes. El conflicto con estos invasores resulta en la expulsión de los caribes de su propia isla, y su llegada a costas centroamericanas.

## **Acto primero**

El mar Caribe convoca alegóricamente a una asamblea tribal para elegir al cacique de los caribes. El elegido será Satuyé, quien en adelante es, como lo expresan ellos, el capitán del bote, secundado por su lugarteniente Dufont. El pueblo lo festeja, y pronto se organiza un baile grupal en el que las mujeres de la aldea lo rodean y aclaman. Una de ellas, la joven Barauda, impresiona profundamente a Satuyé y ambos se enamoran a primera vista. Cuando se encuentran solos, se confiesan su amor y deciden unir sus vidas, con la bendición de una liturgia cantada en latín.

Llega entonces un mensajero agitado, anunciando que el rey de los colonos en su lejana patria ha sido destituido por el pueblo. Los caribes se unen a sus amigos colonos festejando alegres su nueva libertad. Pero pronto se percatan de la llegada de embarcaciones desconocidas a las costas de la isla, de las cuales descende una tropa de carabinas que se dirige directamente al centro de la aldea. El comandante Sir William Young trae varios obsequios que entrega al concejal de los caribes, DuVallée, fingiendo buscar un acercamiento amistoso. Pero luego sorprende al cacique Satuyé con un inesperado ultimátum, dando a los caribes la opción de someterse, aceptar ser vasallos de su reino y reconocer su bandera, o bien de ser reducidos por la violencia. La negativa de Satuyé es firme, rechazando tajantemente someter a su pueblo a un rey ajeno, aun a sabiendas de que él y sus hombres deberán luchar contra los invasores. Las hostilidades son inevitables.

## Acto segundo

Frente a su choza, Barauda arrulla a su bebé. De pronto se acerca agitado Satuyé, quien viene a buscar sus armas para salir a enfrentarse al enemigo. Irritado por la amenaza de Young, le narra a su esposa lo que acaba de pasar en la plaza. Al escucharlo, Barauda empieza a montar en cólera. Enfadada, le reprocha a Satuyé su lentitud en iniciar las hostilidades contra los invasores, diciéndole que si él no tiene las agallas, ella misma se pondrá pantalones para combatir a los foráneos. La agitada discusión conyugal queda sin resolver cuando Satuyé, enojado y bajo los incesantes reproches de su mujer, toma sus armas y corre a dar batalla.

Los caribes luchan con tenacidad, pero finalmente son doblegados por las armas de los feroces invasores. Satuyé ha desaparecido en el tumulto de la batalla y sus guerreros vencidos lo suponen caído en combate. Barauda está desconsolada, ante todo por lo que aconteció entre ellos antes de la partida de Satuyé a la guerra. Las mujeres secundan a Barauda en su lamento, y en su reproche a Dufont y sus hombres de no haber sabido proteger a su cacique. En ese momento vienen los hostiles foráneos y los capturan. Sin excepción, los caribes son hechos prisioneros y subidos en cadenas a los veleros de los carabinas. Cuando las embarcaciones se hacen a la mar, los caribes comprenden que nunca más verán su amada isla y se adueña de ellos una profunda tristeza. Al final del tormentoso trayecto marítimo, los enemigos los expulsan de los barcos y los abandonan a su suerte en una playa desconocida.

Aturdidos, se despiertan de su desmayo exhausto cuando un grupo de cazadores mayas armados con lanzas y flechas los rodea. Temiendo por su vida, Barauda y los caribes les imploran misericordia. El Ahau, cacique de los cazadores, decide entonces mostrarles clemencia, haciendo repartir agua fresca y alimentos, permitiéndoles quedarse en ese litoral. En la pequeña aldea que va surgiendo en los días que vienen, tratan de empezar una nueva vida, pero no pueden evitar recordar con profunda nostalgia su isla lejana y a su cacique Satuyé, cuya muerte en batalla rememoran con lamentos.

De pronto, una figura envuelta en una manta, con la cabeza cubierta, se acerca desde lejos por la orilla del mar entre las palmeras. Cuando llega a la aldea y finalmente deja caer la manta que le cubría el rostro, los caribes sorprendidos lo reconocen: era su cacique Satuyé, quien logró escapar de sus captores luego de recuperarse de sus heridas de combate. Jubilosos, Satuyé, Barauda y los caribes cantan y danzan de euforia por haberse podido reunir de nuevo en estas cálidas costas del Caribe centroamericano.

## Recepción de la obra

A pesar de lo delicado de la situación política del momento, un público nutrido acudió a las funciones, y la recepción de la obra fue cálida y entusiasta.

También la crítica fue muy positiva. La prensa estaba impresionada. En *Siglo 21* se escribió:

La música es altamente evocativa. Los coros multitudinarios y la instrumentación nos llevan, mentalmente, al ambiente de la época. La mezcla de sintetizadores con instrumentos autóctonos y clásicos crea un efecto hermoso y casi hipnótico. (Quiñónez, 23 de agosto de 2015, p. 2)

La crítica a su vez valoró que esta fuera la primera ópera sobre un tema étnico autóctono guatemalteco que subía a escena en varias décadas, después del estreno de *Quiché Vinak*, de Jesús Castillo, en 1923. (Mendizábal, 12 de junio de 2015, p. 58)

A través de la creación y el montaje de esta obra se confirmó que sí es posible desarrollar expresiones artísticas escénicas y musicales que dignifiquen y rescaten la riqueza de las culturas del país y de la región. Se exaltan valores humanitarios universalmente válidos. Además, se hizo evidente que el potencial de los artistas del país es enorme, y que existe la capacidad de encarar una innovación artística de esta naturaleza. Finalmente, me causó una enorme satisfacción constatar una vez más que se puede utilizar el poder de la música y el arte escénico para unir y elevar a las personas, a las sociedades y a los pueblos.

## Referencias

Bossú Z., E. (1990). *Un manuscrito kekchí del siglo XVI*. Guatemala: Comisión Interuniversitaria Guatemalteca de Conmemoración del V Centenario del Descubrimiento de América.

Mendizábal, L. (12 de junio de 2015). Dieter Lehnhoff celebra 40 años de música con una ópera. *Vida, Siglo 21*, 58.

Quiñónez, B. (23 de agosto de 2015). *CARIBE* cuenta la historia del pueblo garífuna. *Magacín, Siglo 21*, 2.

## Apéndice: estructura de la ópera *CARIBE*

- |  |  |
|--|--|
| 1. Obertura, orquesta                        | MAR CARIBE                             |
| <b>ACTO I</b>                                |  |
| 2. «Satuyé, bugiaba abuti?», ensamble y coro | MAR CARIBE,<br>CARIBES, SATUYÉ         |
| 3. «Satuyé irufúnguti», dueto y coro         | SATUYÉ, BARAUDA,<br>MUJERES CARIBES    |
| 4. «Barauda süti», cavatina                  | SATUYÉ                                 |
| 5. «Ariaha bumútina», dueto                  | SATUYÉ, BARAUDA                        |
| 6. «Damúrigau / Miserere nostri», coro       | CARIBES, COLONOS                       |
| 7. «Liberté ! », doble coro                  | MENSAJERO, CARIBES,<br>COLONOS, SATUYÉ |
| 8. « Sinerale ae», coro                      | CARIBES                                |
| 9. «Chülütiñü», coro                         | HOMBRES CARIBES                        |
| 10. «Garínagu, duáritiñu!», ensamble y coro  | SATUYÉ, DU VALLÉE,<br>CARIBES          |
| 11. Marcha de los Carabinas, orquesta        | CARABINAS                              |
| 12. «Where Is My Friend DuVallée?», dueto    | YOUNG, DUVALLÉE                        |
| 13. «Satuyé agiseragüdüt», coro              | CARIBES                                |
| 14. «Ka buga?», dueto y coro                 | SATUYÉ, YOUNG,<br>CARIBES, CARABINAS   |
| 15. «Much Compassion We Have Shown», coro    | CARABINAS                              |

## ACTO II

- |  |                                      |
|--|--------------------------------------|
| 16. «Pástekun wanwa», arrullo                                | BARAUDA                              |
| 17. «Young fásiti», dueto                                    | SATUYÉ, BARAUDA                      |
| 18. «Satuyé est mort !», ensamble y coro                     | BARAUDA, DUFONT,<br>CARIBES          |
| 19. Toma de prisioneros, orquesta y pantomima                | CARABINAS, CARIBES                   |
| 20. «Baiba yagien», coro y pantomima                         | CARIBES, CARABINAS,<br>SATUYÉ, YOUNG |
| 21. «Sunwandan narfhini», diálogo                            | BARAUDA, DUFONT,<br>YOUNG            |
| 22. «Íruni», elegía  | BARAUDA                              |
| 23. Travesía en el Caribe tormentoso, orquesta y coreografía | CARIBES                              |
| 24. «Meni labúsuagun / Il cheloconac», dueto y doble coro    | CARIBES, CAZADORES                   |
| 25. «Bilisi, Induri, Warímalu», solos y coro                 | BARAUDA, DUFONT,<br>CARIBES          |
| 26. «Bugía abuti», retorno de Satuyé, ensamble y coro        | CARIBES, SATUYÉ                      |
| 27. «Yurumain», coro y danza final                           | CARIBES                              |

Afiche 1. Arte del estreno de la ópera *CARIBE*

# CARIBE

ÓPERA DE  
DIETER LEHNHOFF

-TEATRO DICK SMITH-  
RUTA 1 4-05, ZONA 4  
VIERNES 28 Y SÁBADO 29 DE AGOSTO  
19:00 HRS.

Q 100.00 Público en general  
Q 50.00 Estudiantes con carné  
Venta en línea / [culturales.iga.edu](http://culturales.iga.edu) y  
Preventa en instalaciones de IGA

**CULTURALES**  
**IGA**  
INSTITUTO GUATEMALTEÑO DE INVESTIGACIONES Y ASesorÍA EN CULTURA

**FUNDACIÓN PAIZ**  
PARA LA EDUCACIÓN Y LA CULTURA

**ARTECENTRO**  
GARCÍA FERRAZ DE  
PAIZ

**IMUS**  
INSTITUTO DE MUSICOLOGÍA  
"Abogado Luis Menéndez Ferrero, S.J."

**Universidad**  
**Rafael Landívar**  
Fundación José Martí en Guatemala

**Guatemala**  
Capital Internacional  
de la Cultura 2015

FUENTE: DEPARTAMENTO DE ARTE DEL IGA (2017).

# PAISAJE Y ORDEN SAGRADO ENTRE LOS *CHUJ* DE SAN MATEO IXTATÁN

*Ruth Piedrasanta*<sup>1</sup>

El presente trabajo se presentó en el simposio denominado «Los espacios sagrados», dentro del VI Congreso Internacional de Mayistas (2004), cuyo tema fue naturaleza y dinámicas sociales. Con este trabajo se buscó un acercamiento para comprender la lógica de los espacios y lugares sagrados entre los maya *Chuj*, por lo cual se recuperó la noción de paisaje, empleada en el análisis socio-espacial. Esta no solo atiende a lo territorial, sino abarca otras dimensiones y registros como lo religioso y mítico ritual, lo cual explica una serie de prácticas colectivas que perduran en el tiempo y han producido una apreciación cultural del paisaje profundamente arraigada, en este grupo que mantiene una ocupación milenaria de esta área.

Conviene saber que el pueblo *Chuj* constituyen un grupo maya que lingüísticamente se encuentra dentro de la rama *Q'anjob'al* y se halla más próximo al tojolabal que a ninguna otra lengua (Schumann, 1981; England, 1994). Este grupo se ubica al noroeste de Huehuetenango, en el área fronteriza con Chiapas. En la actualidad los *Chuj* ocupan una superficie aproximada de 1318 km<sup>2</sup> y se encuentran distribuidos en tres municipios: San Mateo Ixtatán, San Sebastián Coatán y Nentón, y en un municipio de Chiapas. En conjunto los *Chuj* suman alrededor de 70 000 personas (INE, 2002)<sup>2</sup>. Físicamente su territorio, si usamos como criterio el área lingüística, se caracteriza por sus contrastes: allí se localizan cinco zonas de vida que van desde bosque muy húmedo montano a bosque seco subtropical, posee suelos cársticos y marcadas diferencias de altitud. De hecho constituye una región fronteriza, no sólo por situarse en los límites de Guatemala y México, sino porque articula tierras bajas y tierras altas mayas.

---

1 Doctora en antropología e investigadora del Idies.

2 Esta cifra evidentemente ha cambiado luego de quince años, no solo por el crecimiento vegetativo, sino por la migración internacional que ha tenido el lugar, pero no se cuenta con datos oficiales al respecto.

Este es el escenario de las siguientes líneas sobre el paisaje (Jackson, 1984; Feld y Basso, 1996), el cual en tanto forma de apreciación cultural puede ser entendido como:

1. La manera en que un grupo «mira»: es decir, aprecia y describe las condiciones de su entorno.
2. El modo por el cual el grupo se representa a sí mismo su espacio característico, dentro de lo que el paisaje constituye una materia central.

### Fotografía 1. Cruz Xulem Ke'en



FUENTE: IMAGEN PROPIA (2000).

Los elementos que integran este paisaje visto culturalmente obedecen a diversos registros, a saber: mítico, histórico, laboral, emocional, estético, entre otros. No obstante, para los *Chuj* la percepción de lo sobrenatural y religioso participa de manera determinante en la forma de apreciar la geografía que los rodea y en la que se desenvuelven.

Para este grupo maya los lugares que habitan y ocupan están lejos de constituir un paisaje caótico. El paisaje posee y conserva un orden, dado por varios factores, como serían:

- a. Las características geográficas tales como altitud, condiciones de humedad, tipo de suelos, etc. Este sería el caso de tierras altas/tierras bajas, tierras

más húmedas o más secas, lugares más quebrados o llanos (laderas, valles, joyas, hondonadas, etc.), o la presencia de grutas, corrientes acuáticas subterráneas, terrenos pedregosos en mayor o menor grado.

- b. Las características laborales y propiamente agrícolas, por el hecho de tratarse en gran medida de una sociedad agraria, adquieren una importancia notable, como sería el hecho de que las tierras, ubicadas en las distintas zonas de vida de su territorio, sean propias para unos cultivos y no otros, aún si dichos cultivos entre sí resulten contrastados y complementarios. Esto permite contar con determinadas ventajas en la oportunidad de su producción, ya que se cuenta con una cosecha en septiembre-octubre en tierras altas y dos en tierras bajas: *Wab* –primera cosecha a inicios del año– y *Maob* –segunda cosecha a mediados del año–. Esto conlleva a cubrir determinados calendarios de atención y cuidado agrícola. Lo que para la gente de tierras altas implicaba desplazarse a tierras bajas durante temporadas. Tanto las áreas donde se encuentran los tipos de cultivo, como la estacionalidad que los caracteriza, figuran en los distintos paisajes observables a lo largo del año.
- c. El orden dado por su variedad botánica, es decir, áreas donde se encuentran plantas que revisten usos prácticos (palma para petates, pajón para techado, tomatillos como recipientes y utensilios culinarios, etc.), medicinales o alimenticios o bien otros recursos útiles al grupo, como bosques de diferentes tipos y usos (para leña, madera para construcción de casas –paredes– y techos –tejamanil–, o enseres domésticos, para hacer marimbas, para las cruces sagradas, etc.).
- d. El paisaje aparece ligado a los distintos tipos de recursos, como podrían ser las fuentes de agua (manantiales, caídas de agua, ríos o riachuelos que aparecen y desaparecen debido a los rasgos cársticos del suelo) e igualmente, otro tipo de recursos explotados a lo largo de los siglos, como sería la cal y sobre todo, la sal. Históricamente, desde periodos prehispánicos, en San Mateo se han extraído dos productos: sal blanca o gris y sal negra.
- e. El paisaje revela un orden sagrado. Este orden se expresa, a partir de la apreciación de puntos específicos y reconocibles ligados a determinados poderes o fuerzas, que se considera, han mantenido un constante influjo sobre los pobladores *Chuj*.

Si tomamos en cuenta la larga ocupación de un territorio particular por los *Chuj* y su permanencia en determinados puntos y áreas, cuestión que en el caso del pueblo (y localidad) de San Mateo se remite al periodo clásico

maya, tendremos un elemento adicional para entender el fuerte tejido que este grupo ha ido construyendo en relación a sus lugares y paisajes.

La mera permanencia nos habla de una relación de anclaje y de profundo arraigo, así como de la generación de puntos estables como referentes grupales, que guían, orientan, y de este modo definen aspectos a la vez centrales e íntimos en tanto pueblo, así como para las distintas comunidades que lo integran.

Primeramente, la estabilidad de los lugares como referentes aparece expresada en aspectos ligados a la ubicación y movilidad espacial, como podría ser la orientación individual en un lugar dado. Por ejemplo, en el pueblo o cabecera municipal, el cuadrante establecido por los «Cardinales»<sup>3</sup> (oriente, norte, sur, poniente) asociados a puntos específicos de su paisaje (cerros y puntos de mayor altura que rodean el pueblo), están estrechamente integrados a su sentido de direccionalidad. Igualmente en el caso de una situación de desplazamiento de los pobladores en su territorio, lugares que resultan fácilmente distinguibles y constituyen datos básicos de referencia para localizarse.

En cuanto a lo religioso, estos lugares estables se hallan asociados a sus esquemas ordenadores del cosmos y de su entorno más inmediato, donde actúan divinidades mayores y las deidades del lugar.

Específicamente en San Mateo, ubicado en las tierras altas del norponiente de los Cuchumatanes, entre los cerros y lugares sagrados que rodean el pueblo figuran los «Cardinales» o cerros sagrados que demarcan el lugar central ocupado por el poblado y están asociados al sol. Asimismo aparecen otros puntos sagrados que se encuentran ligados a otros elementos como el viento, la lluvia, las enfermedades, etc., los cuales se encuentran marcados por cruces, que nos recuerdan por su disposición (más largo el tramo vertical que el horizontal) la cruz cristiana, que está lejos de representar. Los *Chuj* los llaman «*Schan schukil* –de los cuatro puntos–», nos dijo un señor de San Mateo, y agregó:

Ellos [los alcaldes rezadores o *Icham Alkal*] ya saben [cómo venerar] esos cuatro puntos cardinales, para que no haya arjeño, para que no haya enfermedades o juicio<sup>4</sup>. Esos son los que llaman ellos para

---

3 Estos Cardinales son los cerros de Chikin witz (oriente), Xulem Ke'en (norte), Wowi (sur), y la Cruz Mi'im (poniente).

4 Se refiere a problemas de orden legal, relacionados con la justicia o con instituciones.

que acompañen [y protejan] al pueblo. [Sin embargo] no solamente están formados por las cuatro cruces. (Comunicación personal, 17 de septiembre de 2000)

## Fotografía 2. Panorama hacia Bulej



FUENTE: IMAGEN PROPIA (1998).

La presencia de cruces a través de los paisajes de los *Chuj*, indican de modo visible los lugares sagrados donde se ofrenda a las distintas deidades, no necesariamente telúricas. Este tipo de indicadores observables pone en evidencia un arreglo sagrado de su espacio y a la vez evoca una relación sagrada que se va inscribiendo en la memoria colectiva a partir de los mitos y a veces de los ritos que se continúan efectuando, bien sea en forma personal o familiar (al momento de sembrar, por ejemplo), o de manera colectiva (como en las principales fiestas, entre las que se distingue la profecía del *Oyeb ku* en *Pakumal–Pama’ul*). De este modo, determinados lugares de su paisaje van formando parte de los sólidos referentes de la identidad local.

Como se aprecia en el comentario antes citado del mateano, los Cardinales y los cerros sagrados del pueblo o localidad de San Mateo, están asociados a la protección y prevención de males que afectan a la colectividad (enfermedades que perjudican a personas, siembras o animales, o el advenimiento de violencia intracomunitaria o extracomunitaria, etc.) todo lo cual altera la vida normal del grupo. Por tanto, y con el fin de congraciarse con estos dioses y conjurar los males que sobre ellos, como colectividad, se ciernen; han sido efectuados rituales continuos, llamados «Jaat», por parte de las más altas autoridades religiosas locales (antes se trataba de autoridades religiosas y civiles). Estos ritos nocturnos son llevados a cabo cada cinco días y coinciden con los días propicios marcados por el calendario sagrado, bien se trate del calendario Ha’ab, de 365 días ( $18 \times 20 + 5$ ) o del calendario tzolquin de 260 días ( $13 \times 20$ ).

Debe decirse que algunos de estos puntos marcados por los cerros y las cruces sagradas pueden aparecer ligados a alguna de las deidades temporales de este

calendario. El cerro de Xulem ke'en o Cardinal que corresponde al norte, y está asociado con *Tox, kuawal* o día protector del ganado, o bien, el cerro de Yatut Chawok, quien lleva el nombre de uno de los *kuawales* o días del calendario y se le considera muy benévolo para el pueblo. A él se le pide por las buenas cosechas de maíz. También ciertos de estos lugares sagrados se consideran propicios para alguna actividad particular, como el caso de la Cruz Palugua en la aldea de Bulej, que se asocia al comercio.

Ahora bien, en San Mateo, por el hecho de tratarse de una comunidad central para el grupo que encabezó el desarrollo de un señorío y mantuvo hasta el siglo XIX una elite gobernante que se afianzó en este punto gracias a la explotación salina, se advierte una doble visión en cuanto al ordenamiento sagrado del paisaje, del que se han ido apropiando y han ido caracterizando a través del tiempo. En efecto, por un lado se define el contorno sagrado más próximo con el que desarrolla una relación más estrecha, y por otro, se veneran e invocan los cerros y cruces ubicados a través de su territorio, que se localizan en todo el municipio y se extienden más allá del mismo, dando cuenta así de una percepción local y a la vez más amplia de los dominios que les conciernen.

En el ordenamiento a través de este tipo de lugares sagrados, se observa una jerarquía entre los cerros, al igual que existe una jerarquía entre las deidades temporales, que se corresponde con las jerarquías ligadas a la organización social del poder en San Mateo, donde permaneció la elite gobernante. En el caso de los cerros sagrados, encontramos a los cuatro cardinales a la cabeza de la jerarquía y en el pináculo al cerro Xulem ke'en, que ocupa el punto norte. Ello no significa que sólo los cuatro cardinales fueran poderosos, de hecho para los *Chuj* los demás lo son; pero esta separación entre cerros «principales» e importantes, efectúa una separación entre las deidades significativas y las esenciales, representadas por los cerros mayores.

Al considerar aquí a las cruces y los cerros, vemos como lo religioso y lo sobrenatural organiza su entorno y ofrece una visión sagrada del paisaje, tanto de lo considerado más próximo, representado por los cerros que les rodean, como lo que atañe a una extensión más amplia que resulta relativa al grupo. Se marca igualmente la importancia de los Cardinales que se ligan a un cosmos, donde el sol resulta predominante.

Finalmente agregaría que en la apreciación del paisaje para los *Chuj* interviene de manera fundamental la recreación de los elementos históricos y míticos, lo cual permite otro tipo de disposición y catalogación, no sólo del paisaje en sí, sino de los distintos episodios de la vida del grupo dentro del mismo. Los *Chuj* perciben una historia localizada e inscrita en su paisaje. Tanto los episodios míticos, como los que conciernen a hechos o acontecimientos, se

van hilando de un sitio a otro como en un soporte que puede ser leído o reconstruido diferentemente por la memoria oral, por haberse «grabado» en los distintos lugares y parajes de su entorno.

Así, si consideramos sólo al pueblo (localidad) de San Mateo Ixtatán tendríamos que el paraje de Chialón es uno de los escenarios iniciales de las disputas míticas por el control de la sal, que involucró a los más tarde llamados zapalutas o tojolabales, que la gruta de Pakumal constituyó uno de los puntos de habitación en el desplazamiento que protagonizaron los *Chuj* de San Sebastián, después de haber salido de San Mateo, donde tienen su origen mítico. O bien que la actual aldea de Chichjoj, ubicada en una pequeña joya, albergó una propiedad de ladinos, donde se hizo evidente el abuso que un grupo social con el aval gubernamental, ejerció sobre los *Chuj* y donde los pobladores locales, reducidos a «trabajadores» de dicho propietario, sobrellevaron la situación hasta el momento de la salida del poblado de la mayor parte de ladinos, en los años setenta e inicio de los ochenta. O bien, que el encantador valle de Yichcaw fue un crudo escenario del conflicto armado interno, que durante los años ochenta fue ocupado por el ejército para instalar allí un destacamento militar donde hubo enfrentamientos con la guerrilla, se torturaron y mataron personas, y se tuvo que «patrullar» hasta 1996, por todos los hombres *Chuj* cuyas edades comprendían de entre 18 y 50 años, obligados a integrar las Patrullas de Autodefensa Civil (PAC) (Piedrasanta, 2003).

Esta manera de registrar los hechos asociados al lugar, evidentemente implica no sólo un tipo de apreciación, sino una toma de posición respecto a los hechos narrados. Así cada paraje, aún si ligados entre sí unos con otros, cobra una vida particular, y el conjunto del paisaje de transición de esta zona se carga de sentidos y significados «vividos».

Este proceso transmitido por medio de la tradición oral, puede considerarse como una «lectura del paisaje» que ha sido utilizado por los *Chuj* como una forma fundamental de apropiación «vivencial» que involucra y teje por igual lo mítico e histórico, y por vía, permite ordenar su entorno.

## Referencias

- England, N. (1994). *Autonomía de los idiomas mayas. Historia e identidad*. Guatemala: Editorial Cholsamaj.
- Instituto Nacional de Estadística (INE). (2002). XI Censo Nacional de Población y VI de Habitación. Guatemala.
- Feld, S. y Keith, H. (1996). *Senses of Place*. Santa Fe, New Mexico: School of American Research Press.
- Jackson, B. (1984). *Discovering the Vernacular Landscape*. New Haven and London: Yale University Press.
- Piedrasanta, R. (2003). *L'espace chez Les Chuj de San Mateo Ixtatán (Guatemala): Représentations et Dynamique Historique, Unité et Ruptures (1880-2000)*. (Tesis de doctorado). Universidad de Paris X Nanterre, France.
- Schumann, O. (1981). La relación lingüística chuj-tojolabal. En *Los hombres legítimos. Aproximación antropológica al grupo tojolabal* (129-169). México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

## COLABORAN EN ESTE NÚMERO

### **Marcia Vázquez de Schwank**

Doctorado en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México y licenciatura en Letras y Filosofía por la Universidad Rafael Landívar. Catedrática de Filosofía del Arte, Historia del Arte, Literatura Universal y Guatemalteca, y de Teoría Literaria. Ha publicado artículos en libros, revistas y catálogos sobre literatura y arte guatemalteco. Curadora de la Galería de Arte de la Universidad Rafael Landívar, asesora de la Galería y Centro de Documentación El Attico y del Museo Nacional de Arte Moderno Carlos Mérida.

### **Miguel Flores Castellanos**

Doctor en Artes y Letras en América Central de la Universidad Nacional de Costa Rica. Licenciado en Letras y Filosofía de la Universidad Rafael Landívar. Cuenta con estudios de gestión cultural en la Galería Nacional de Arte de Washington y el Kennedy Center para las artes escénicas.

Como investigador se ha dedicado al estudio de la imagen y temas de comunicación. Actualmente realiza un estudio sobre la fotografía contemporánea en Centroamérica. Ha formado parte de los equipos curatoriales de las XVI y XVII Bienal de Arte Paiz y del festival Foto 30.

### **Verónica González Pérez**

Licenciada en Ciencias Políticas y Sociales, ha sido catedrática universitaria de la Universidad Rafael Landívar y de la Universidad Mesoamericana. Coordinadora de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Rafael Landívar, en Campus Quetzaltenango (de octubre del 2008 a octubre del 2010).

En los últimos años, ha compaginado su actividad profesional con la labor de promoción y difusión de la obra de su padre, Roberto González Goyri ([www.robertogonzalezgoyri.com](http://www.robertogonzalezgoyri.com)), habiendo organizado varias exposiciones personales del artista. La última fue la Exposición –Homenaje en el Hotel Casa Santo Domingo en Antigua Guatemala, el 10 de noviembre del 2007, días antes de que su padre falleciera.

Productora del video titulado *Trazos de la vida de Roberto González Goyri* y la compiladora del libro *Reflexiones de un artista*, patrocinado por Adesca en el 2007.

Actualmente se desempeña como presidenta de la Asociación González Goyri para la Cultura, la cual fundó en el año 2012 junto a su familia y un grupo de amigos de su padre, y donde se organizan y ejecutan diversas actividades de formación y promoción para el arte en Guatemala.

## **Karla Martina Olascoaga Dávila**

Magíster en Literatura Hispanoamericana. Filóloga graduada en la Universidad de La Habana, Cuba. Poeta, ensayista y narradora con dos obras poéticas publicadas: *Atrapar a tiempo los recuerdos* y *Sin esperar respuesta*. Correctora y editora de textos. Docente de la Escuela de cine y televisión Casa Comal. Comunicadora y colaboradora de la revista *Entre Mundos*. Coordinadora de proyectos del Centro de Danza e Investigación del Movimiento, de la Universidad Rafael Landívar. Vicepresidenta de la Junta Directiva del Centro PEN Guatemala y miembro del Consejo Editorial de su *Revista Códice*.

Ganadora del primer lugar en cuento corto en el certamen «Construyamos juntos una cultura de paz», organizado por la Procuraduría de Derechos Humanos de Guatemala. Primer lugar de cuento corto en el certamen «Juan Fernando Cifuentes» 2013, otorgado por el Departamento de Letras y Filosofía de la Facultad de Humanidades de la Universidad Rafael Landívar.

## **Magda Angélica García von Hoëgen**

Doctora en Historia de América Latina. Mundos Indígenas, por la Universidad Pablo de Olavide, Sevilla. Maestría en Comunicación con especialidad en cultura por la Universidad Iberoamericana de México. Licenciada en Comunicación por la Universidad Rafael Landívar.

Actualmente trabaja como académica-investigadora en el Instituto sobre Dinámicas Globales y Territoriales (IDGT) de la Universidad Rafael Landívar, y docente en programas de licenciatura y maestría.

Cantautora por más de veinte años. Su carrera musical se ha enfocado en la fusión de raíces de diversas culturas con música propia. Ha tenido reconocimientos en festivales internacionales en Paraguay y Uruguay. Su música también se ha presentado en México, Costa Rica, y ha sido parte de proyectos y documentales en Australia y Estados Unidos.

## **Sabrina Castillo Gallusser**

Directora y fundadora del Centro de Danza e Investigación del Movimiento de la Universidad Rafael Landívar. Coreógrafa, fundadora y directora de la Compañía Momentum de Danza Contemporánea que se ha presentado en Estados Unidos, México, Guatemala, Inglaterra y Francia. Sus más de cincuenta coreografías han sido apoyadas por diferentes entidades nacionales e internacionales. Sus estudios incluyen una maestría en Ciencias (UC Berkeley/Rutgers), un doctorado en Filosofía (Universidad Rafael Landívar) y Análisis de Movimiento en el Laban Bartenieff Institute of Movement Studies de Nueva York. En el año 2009 recibió la Orden Nacional de la Danza, otorgada por la Presidencia de Guatemala. En el mismo año obtuvo una beca Fulbright para ser académica invitada por el filósofo Edward Casey en el Departamento de Filosofía de la Universidad de SUNY Stony Brook. Sus investigaciones se llevan a cabo principalmente en la somática, el proceso creativo, la composición y la imaginación.

## **Patricia Orantes Córdova**

Se inició en la Academia de Arte Dramático de la Universidad Popular en 1980. Ha trabajado como actriz en más de cuarenta montajes, y ha participado en varias giras centroamericanas y en festivales internacionales. Ha dirigido a varios colectivos como Rompecabezas, Hijos de Hunahpú y Las Poderosas, entre otros. Cofundadora de Rayuela Teatro Independiente y del proyecto de actrices y actores centroamericanos Lagartija. Ganadora de varios premios y reconocimientos como actriz. Ha impartido talleres y cátedras en distintas comunidades y universidades. Desde el 2011 coordina y dirige el Laboratorio Teatral de Artes Landívar, de la Universidad Rafael Landívar.

## **Dieter Lehnhoff**

Phd. Compositor, director de orquesta y doctor en Musicología. Graduado con distinción por la Facultad de Música de la Universidad Católica de América en Washington, D. C., donde previamente obtuvo la maestría en Artes. Realizó sus estudios de pregrado en la Universidad Mozartéum de Salzburgo, Austria. Sus obras sinfónicas, corales, de cámara y electroacústicas se escuchan con frecuencia en Europa, Asia y las tres Américas. Ha sido director de la Nueva Orquesta Filarmónica, la Orquesta Metropolitana, el Coro Nacional de Guatemala y la Orquesta Millennium, la cual dirige hasta la fecha.

Desde 1985 es profesor catedrático titular e investigador de la Universidad Rafael Landívar, donde fundó en 1990 el Instituto de Musicología «Luis Manresa Formosa» el cual dirige hasta la fecha. Por su producción intelectual fue designado académico de número de la Academia de Geografía e Historia de Guatemala, académico correspondiente de las academias de historia de Argentina, Colombia, España, Puerto Rico, Uruguay y Venezuela, así como numerario de la Academia Guatemalteca de la Lengua y miembro correspondiente de la Real Academia Española. Ha sido profesor de musicología y asesor de tesis doctorales en la Universidad Nacional de Costa Rica.

## **Ruth Piedrasanta Herrera**

Antropóloga, con estudios de doctorado y maestría realizados en Francia –Universidad de Paris X, Nanterre–, y de licenciatura y una primera maestría en México –Escuela Nacional de Antropología e Historia–. Ha trabajado como docente e investigadora en Oaxaca, México, y posteriormente en Guatemala donde ha colaborado en la Universidad Rafael Landívar como vicedecana en la Facultad de Humanidades e investigadora en el Instituto de Investigaciones Económicas y Sociales Idies). Ha sido docente en posgrados de USAC y Flacso y es miembro asociada del EREA –Centre Enseignement et Recherche en Ethnologie Amérindienne– UMR 7186-CNRS, en Paris.

Actualmente trabaja en la coordinación del proyecto «Percepción de la pobreza desde los pobres y sus estrategias para enfrentarla» y en un estudio exploratorio sobre cambio social, nuevos valores y consumo de alimentos en capas medias urbanas en Ciudad de Guatemala. Entre sus publicaciones figuran los libros: *Los Chuj: unidad y rupturas en su espacio* (2009), *Arquitectura de remesas* (2010), *Migración y capital social en la Guatemala rural* (2017), y los artículos: «Migraciones, remesas y transformaciones en el espacio doméstico y el hábitat de comunidades indígenas», «Urbanización de lo rural en Guatemala», entre otros.



Esta publicación fue impresa en los talleres gráficos de  
Ediciones Papiro, S. A., en noviembre de 2017.  
La edición consta de 500 ejemplares  
en papel couché de 80 gramos.





EDITORIAL  
**CARA  
PARENS**  
UNIVERSIDAD RAFAEL LANDÍVAR



Universidad  
Rafael Landívar  
Tradicón Jesuita en Guatemala