

abrapalabra n.º 49
tradición e innovación



Abrapalabra n.º 49

Tradición e innovación

Guatemala, 2016

705

R454 Revista Abrapalabra. Tradición e innovación. / Universidad Rafael Landívar, Dirección de Artes Landívar. -- Guatemala : Universidad Rafael Landívar, Editorial *Cara Parens*, 2016.

xii, 80 p. ; il. (Revista Abrapalabra, nro. 49)

ISSN: 978-9929-54-166-5

Título distintivo : Tradición e innovación

1. Artes - Publicaciones periódicas
2. Patrimonio cultural - Guatemala - Publicaciones periódicas
3. Artistas guatemaltecos
4. Cultura e identidad
 - i. Universidad Rafael Landívar. Dirección de Artes Landívar
 - ii. t.

SCDD 21

Abrapalabra n.º 49
Tradición e innovación
Guatemala, 2016

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, extensión 3124
Correo electrónico: caraparens@url.edu.gt
Sitio electrónico: www.url.edu.gt

Dirección editorial:

Coordinadora editorial:

Coordinador de diseño gráfico:

Coordinadora administrativa y financiera:

Diseño gráfico y diagramación:

Edición y corrección:

Diseño de portada:

Karen De la Vega de Arriaga

Dalila Gonzalez Flores

Pedro Luis Alvizurez Molina

Liceth Rodriguez Ruíz

Andrea Elisa Díaz Celada

Angel David Mazariegos Rivas

Diego Penedo

AUTORIDADES DE LA UNIVERSIDAD RAFAEL LANDÍVAR

Rector	P. Eduardo Valdés Barriá, S. J.
Vicerrectora académica	Dra. Lucrecia Méndez González de Penedo
Vicerrector de Investigación y Proyección	Dr. José Juventino Gálvez Ruano
Vicerrector de Integración Universitaria	P. Julio Enrique Moreira Chavarría, S. J.
Vicerrector administrativo	Lcdo. Ariel Rivera Irías
Secretaria general	Lcda. Fabiola Padilla de Lorenzana

AUTORIDADES DE LA DIRECCIÓN DE ARTES LANDÍVAR

Directora de Artes Landívar	Ana Echeverría Fernández
Consejo Editorial	Lucrecia Méndez de Penedo Marta Regina de Fahsen Ana Echeverría Fernández

DESCRIPCIÓN DE PORTADA

Sin tradición, decía Winston Churchill, el arte es como un rebaño sin pastor; sin innovación, un cadáver. Palabras sabias de un hombre aún más sabio; consciente de que el arte, como elemento vivo e hilo conductor de la cultura de una sociedad, necesita reinventarse y renovarse a partir de bases bien sentadas: el canon. Una no puede existir sin la otra (reflejo sobre el agua): la tradición cultiva el valor, la innovación la apuesta creativa.

Apostarle a la innovación es entender el canon, representado aquí por el modelo con vestimenta victoriana, que alude al arquetipo de valores rígidos e inflexibles (figura estática) del ochocientos inglés. Al realizar un esfuerzo mental, replanteamos nuestra visión del canon (figura en contraportada). Al desestructurar y analizar (separación del antifaz), descubrimos formas (la esfera, en alusión a la anonimia o a la belleza estética de una forma pura, o bien a la rigidez, inmovilidad o estoicidad, según el punto de vista) y demás partes que conforman y refuerzan la armazón de ese canon. Partes rígidas en las cuales apoyarse para conformar o evolucionar. Todas conectadas (tubos) a variedad de fuentes de estímulos externos: cultura, sociedad, contexto, tecnología, para luego ser procesadas confiriendo la envoltura externa (vestimenta y antifaz) como cualidades acordes y características de su contexto.

En el análisis de la tradición queda descubierta la génesis de sus formas, que en conjunto con la vestimenta conforman anacrónicamente, (futuro y pasado: dirección de las manos en solapas) un nuevo modelo: imposible por contexto tradicional, pero posible a través de la innovación.

Diego Penedo

TRADICIÓN E INNOVACIÓN

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	xi
Recapitulando	
Galería Artes Landívar	
Karla Acuña Vela y Esvin Alarcón	1
Marcia Vázquez	
“Sobre las cosas, automatismos inesperados”	7
Renato Osoy	
Pequeñas cosas	9
Renato Maselli	
Acercamiento a la música de los mayas	11
Dieter Lehnhoff	
Platicando con Carlos Chaclán	23
Oswaldo Chinchilla	
Voces que emergen de la profundidad de la tierra, hacia un teatro descolonizado	29
Patricia Orantes Córdova	
La danza y sus experimentos	35
Sabrina Castillo Gallusser	
Escuela de circo Batz: un oasis donde las reglas del mundo no aplican	43
Karla Martina Olascoaga Dávila	
Ensayo semiótico de una tradición culinaria	
El hambre: rapsodia y fantasía para el paladar	
La multidimensionalidad de un platillo resignificado	53
Ramiro Mac Donald	
Colaboran en este número	73

PRESENTACIÓN

En esta publicación ponemos a disposición un conjunto de propuestas artísticas y reflexiones que muestran las inquietudes, creaciones e innovaciones que hemos podido constatar desde Artes Landívar durante 2016.

Compartimos el trabajo creativo de los artistas que han realizado exposiciones en la Galería de Artes Landívar: Karla Acuña Vela, Esvin Alarcón, Renato Osoy y Renato Maselli, así como los textos que acompañaron sus obras durante las exposiciones, curadas por Marcia Vázquez.

Dieter Lehnhoff propone un acercamiento a la música de los mayas, y Oswaldo Chinchilla entrevista y comunica con el artista que estudia y recrea instrumentos musicales mayas prehispánicos, un acercamiento a la obra del ceramista Carlos Chaclán.

Patricia Orantes nos comparte sus inquietudes sobre el camino recorrido por el teatro en Guatemala, sin pretender escribir la historia del quehacer teatral en Guatemala, lo expresa desde su experiencia como actriz y directora. Abarca las etapas previas al conflicto armado interno, sucedido en esos años y el panorama del resurgimiento contemporáneo de un teatro profundo, luminoso y comunitario del presente, un teatro descolonizado, cuya expresión contemporánea más visible la encontramos en Sotz'il.

Sabrina Castillo Gallusser escribe sobre la danza y sus experimentos, y su reflexión se dirige a encontrar las similitudes entre ciencia y arte: la observación, la rigurosidad, la disciplina que como coreógrafa de danza contemporánea le plantea la necesidad de reflexionar siempre en torno al hecho creativo.

En las nuevas propuestas del circo, Karla Olascoaga nos brinda una entrevista de quienes con amor y tenacidad proponen el espacio de la Escuela de Circo Batz.

Y en ese afán de profundizar en el análisis de nuestra cultura e identidad, Ramiro Mac Donald aborda desde la semiótica al fiambre, platillo que forma parte de nuestra tradición culinaria y que este en análisis muestra su dimensión múltiple al resignificarlo.

RECAPITULANDO GALERÍA ARTES LANDÍVAR KARLA ACUÑA VELA Y ESVIN ALARCÓN

“... Pero la fuente de la creación al fin y al cabo es siempre la realidad”

Gabriel García Márquez

Marcia Vázquez

Estas exposiciones estuvieron abiertas al público en la Galería de Artes Landívar durante 2016 bajo la curaduría de Marcia Vázquez.

La calle en fotografías - Karla Acuña Vela



LA CALLE EN FOTOGRAFÍAS, KARLA ACUÑA VELA, GALERÍA ARTES LANDÍVAR, 2016.
FOTO DIRECCIÓN DE COMUNICACIONES URL

El trabajo fotográfico de Karla muestra la diferencia fundamental entre «la fotografía de la ciudad», en la que se busca un espacio específico, estudiado y medido, que escoge personajes predeterminados o personas de ciertas características, o está mediada por la complicidad del retratado, y «la fotografía de la calle» o *Street photography*. En este estilo, Karla recoge imágenes furtivas que registran un instante en el cual, personajes anónimos disfrutan de un momento de solaz o se recluyen en sus pensamientos y observaciones de su alrededor. El objetivo, entonces, es captar la inmediatez y la soledad de los habitantes en medio de ciudades populosas. Esta fotografía capta con mucha rapidez y certeza esos instantes, a la vez que nos permite entrar en comunión con los retratados.

La intención de la artista, con esta modalidad, es transmitir al observador ese cúmulo de sentimientos que viven los transeúntes de las metrópolis. Al verlas surgen las reflexiones sobre la existencia, la indiferencia, el aburrimiento, la repetición de los actos cotidianos, la huida y la permanencia del ser humano en su entorno o simplemente el momento transeúnte. Las escenas tienen un aire natural con imágenes que parecen fluir sin esfuerzo desde su interior.

Los títulos de algunas de sus exposiciones nos refieren a esos estados de individualidad e introspección que transmiten sus fotografías:



INFANCIA, KARLA ACUÑA VELA, GALERÍA ARTES LANDÍVAR, 2016.
FOTO KARLA ACUÑA VELA

«Narrando el silencio o soledad urbana», «Inmigrantes» y «Poesías y metáforas».

El mensaje queda complementado con la tonalidad de las fotografías, los grises y claro oscuros que le otorgan ese aire etéreo, y a la vez profundo de los espacios ocupados y los vacíos. Con ellos plasma su intuición formal, que la lleva a profundizar en el aspecto humano y alcanzar el valor estético de las piezas; implica además el dominio del soporte, el ingenio y la destreza del ojo fotográfico.

Materia cruda - Esvin Alarcón Lam

Marcia Vázquez



DESPLAZAMIENTO NO. 10 (DETALLE), ESVIN ALARCÓN, BIENAL DE ARTE PAIZ, 2016.
FOTO BYRON MÁRMOL, CORTESÍA FUNDACIÓN PAIZ

Esvin recupera objetos rústicos identificados, en ocasiones con lo cotidiano urbano: fragmentos de transporte público, trozos de metal, accesorios de uso industrial, papeles o múltiples objetos de desecho, para transformarlos en objetos de arte con un cierto referente. Por un lado utiliza el estilo pictórico *Hard edge* de los años sesenta, tanto por el color como por la liberación de la tela en favor de la madera o la lámina, junto a la geometrización minimalista de sus arte-objetos y, por otra parte, con el *Arte Povera*, con el uso de materiales de desecho industriales o en bruto. Estos procesos los llevan a enfatizar el paso de la opacidad a la transparencia.

En *Materia cruda*, a la manera de *Tlön*, *Uqbar*, *Orbis Tertius*, Esvin en su obra posmoderna recurre a documentos antiguos para desentrañar y mostrarnos el recorrido que hace el petróleo para llegar a su destino, con cierta frecuencia convertido en un objeto de lujo. O, aquí y ahora, en una obra de arte, en el que participa el documento origen de la travesía, los estudios, las directrices, los mapas y los contenedores, con los que establece la relación entre el arte, la matemática, la cultura y la lengua.



MATERIA CRUDA

E s v i n A l a r c ó n L a m

Inauguración: 23 de agosto de 2016
Galería de Arte: Edificio J, salón 310
19:00 horas

La muestra permanecerá abierta
hasta el 14 de octubre

En el juego de los contrastes que se entretejen entre viejo /nuevo, el objeto obsoleto recobra vida y se hace actual hilvanado por la idea de las relaciones de contenido /contenedor, vacío/ solidez, pulcro/tosco. También entran en el

juego la razón y la intuición, en ambos lados del espectro de la construcción de un proyecto. Todo está en movimiento, en tránsito de un estado a otro, empezando por los dibujos y finalizando con la escultura-instalación.

Los asuntos que Esvin examina reúnen una variedad de aspectos, entre ellos la duración y el fin de las cosas, la vida y la muerte útil de los objetos, el tiempo, el olvido y la distancia. Construye una maquinaria con la que representar el funcionamiento de la imaginación y de la inspiración para dar vida a lo útil acabado.

“SOBRE LAS COSAS, AUTOMATISMOS INESPERADOS”

Renato Osoy

Entrar al mundo desde el ojo para representarlo no implica solo el ver, sino además el mirar(lo), leer(lo). Mirar es inteligir y es decir; mirar es el uso de la razón y de la emoción como efecto interventor y amplificador sobre la percepción del ver. La mirada, el acto de mirar, involucra la producción de texto sobre la cosa vista; la mirada es más bien una lectura intencionada sobre las cosas.

Mirar es entonces un acto de suponer, de interpretar, de encasillar, de definir. El efecto que la cosa vista y reconocida produce sobre el ser es casi inmediato, casi reflexivo, casi instantáneo, casi automático. Tal efecto va más allá del reconocimiento de la forma aparente de la cosa; la cosa se convierte en signo, en significante, en símbolo, en significado, en imagen-texto.





SOBRE LAS COSAS, AUTOMATISMOS INESPERADOS, RENATO OSOY, GALERÍA ARTES LANDÍVAR, 2016.
FOTO DIRECCIÓN DE COMUNICACIONES URL

Lo que sabemos de la cosa es lo que nombramos; ese es nuestro límite, el indicativo que le asignamos. Ahora bien, lo intrigante podría ser todo aquello que no sabemos de la cosa, todo eso otro que aún no ha sido interpretado, manifestado; lo que permanece oculto en el inconsciente. ¿Cómo mirar entonces lo que no se ve, o cómo crear textos-imágenes que no conocemos?

Los surrealistas proponían una serie de mecanismos sencillos para acceder al inconsciente de la cosa. Nos referimos al «**automatismo psíquico**». Tal propuesta concibe al automatismo como actividad y como vehículo metaforizado que es capaz de transportar las cosas del inconsciente al espacio de lo consciente, convirtiendo lo desconocido en imagen, en lenguaje, en representación.

En el caso de esta muestra se propone el uso del automatismo psíquico, no solo como ejercicio sino como agente revelador-liberador, como detonante y como posible modo de entrar inesperadamente al umbral de las imaginaciones.

PEQUEÑAS COSAS

Renato Maselli

Pequeños momentos, pequeñas imágenes. Momentos con importancia para algunos pero triviales para otros. Dualidad entre la fantasía, la realidad, la percepción de las emociones, la historia. Es una pregunta permanente hacia qué es la realidad ante lo que hacemos o dejamos de hacer en un mundo marcado por tendencias, modas, presiones sociales y situaciones predeterminadas.



PEQUEÑAS COSAS, RENATO MASELLI, GALERÍA ARTES LANDÍVAR, 2016.
FOTO RENATO MASELLI



PEQUEÑAS COSAS, RENATO MASELLI, GALERÍA ARTES LANDÍVAR, 2016.
FOTO RENATO MASELLI

Sobre la pared hay una serie de portadas de discos de vinil de distintas épocas. Están distribuidos de tal manera que queden espacios en blanco donde se proyectan imágenes que el público, desde un teclado, tiene la posibilidad de controlar intuitivamente y tomar decisiones sobre color, velocidad de movimiento, rotación, sonido y otros efectos. Así por ejemplo, un cambio de color, puede influenciar nuestra percepción sobre una situación ficticia o real. Paralelamente, sobre un maniquí se proyectan simultáneamente patrones de imágenes que cambian sutilmente, su cara se transforma con rostros de hombre y mujer e imágenes que rotan constantemente, evocando el movimiento circular de los discos de vinil y los constantes ciclos de la vida.

El material visual utilizado para esta instalación es una selección de imágenes propias, animaciones, recortes de periódicos, portadas de discos, fragmentos de películas antiguas y fotografías de personalidades que han hecho historia. Dicho material se presenta de tal forma que con base en repeticiones, podamos tener una percepción distinta sobre detalles que se originan a través de gestos, estereotipos y situaciones contradictorias de la vida cotidiana.

ACERCAMIENTO A LA MÚSICA DE LOS MAYAS

Dieter Lehnhoff

La música de las sociedades originarias de Mesoamérica constituye un campo de estudio al cual se debe acceder desde un enfoque multidisciplinar, para captar su esencia y reconstruir su aspecto sonoro tanto como sus circunstancias sociales. En vista de que la música en sí dejó de sonar hace mucho tiempo, y tomando en cuenta que aquellos en cuyas memorias pervivía la música también desaparecieron, la reconstrucción de los aspectos sonoros y sociales de la música se debe abordar recurriendo a diferentes fuentes primarias para extrapolación e interpretación. Estas incluyen las evidencias arqueológicas, tanto físicas como iconográficas; los nombres de instrumentos, cantos y danzas que perviven en las culturas y los lenguajes autóctonos actuales; los testimonios de los misioneros y cronistas de la época del primer contacto en el siglo XVI; las menciones de la música en la literatura como el *Popol Vuh*; y los vestigios de las músicas autóctonas antiguas que pueden haber pervivido en la música etnográfica actual, investigadas con métodos etnomusicológicos.

La investigación exige abordar diversos aspectos como los posibles orígenes de la música y sus funciones, en la vida cotidiana de las sociedades originarias. También es indispensable conocer como punto de partida la periodización de la historia antigua establecida por la arqueología, así como las características de la civilización, de la cultura, del pensamiento y de la cosmovisión de los mayas. Esto permitirá profundizar en los aspectos de la música propiamente dicha¹.

1 Texto basado en las investigaciones del autor: *Huellas de la guerra en el arte musical* (Guatemala: Comité Internacional de la Cruz Roja, 1999), 69-106; y *Creación musical en Guatemala* (Guatemala: Universidad Rafael Landívar y Editorial Galería Guatemala, 2005), 9-19.

La investigación de la música de Mesoamérica

Las ilustraciones de personajes con instrumentos musicales que pervivieron en códices, vasos policromos y grandes murales como los de Bonampak (c. 775 d. C.), son mudos testigos del paisaje sonoro de una época remota cuyos personajes, lugares y fechas quedaron registrados con gran precisión para la posteridad, pero cuyos sonidos, que otrora formaron parte de la vida cotidiana, han pasado al olvido.

Una escena de esos murales es particularmente impactante: en ella interactúan caudillos ataviados con su atuendo, prisioneros de guerra por ser sacrificados, y un numeroso grupo de músicos que portan sonajas, caparazones de tortuga y un tambor grande, mientras otros hacen sonar largas trompetas. El tamaño, la planificación y la ejecución de estos extraordinarios frescos revelan la importancia de la victoria bélica representada, resaltando el lugar ocupado por la música en acontecimientos rituales de esta naturaleza.

¿Cómo habrán sonado estas músicas? La manera ideal de reconstruir la música maya desde luego sería a través de la paleografía de algún tipo de notación musical. Dada la precisión que desarrollaron los mayas en la anotación de fechas, nombres, lugares y muchos otros aspectos que investiga la epigrafía, no se puede descartar el que haya habido alguna manera de anotar la música. No obstante, no se ha descifrado todavía esta notación, si la hubiera; y dado que los sonidos ocurren en el tiempo y se esfuman con éste y con la memoria de quienes la escucharon, el estudio de la música maya deberá apoyarse en otras fuentes.

Para el investigador que quiere reconstruir las sonoridades y las músicas del mundo maya quedan, además de los vestigios arqueológicos y las fuentes iconográficas, las fuentes de información documental. Resultan invaluable los testimonios escritos por cronistas y misioneros españoles en los años del primer contacto con los indígenas, cuando todavía estaban vivas las manifestaciones culturales ancestrales. Es igualmente valiosa la mención de la música y los instrumentos musicales en la literatura de los pueblos mesoamericanos como el *Popol Vuh*, los libros de *Chilam Balam* y los diversos títulos que fueron escritos durante la primera etapa de vida colonial.

Otras fuentes de información han de buscarse en el estudio etnológico de grupos sociales del presente en la región. A pesar de los enormes cambios, algunos de ellos aún presentan rasgos culturales y modos de vida a través de cuyo estudio se pueden establecer paralelos con ciertas etapas equivalentes de

desarrollo en los antiguos mayas². La lingüística aporta valiosas informaciones recopilando y analizando los nombres de instrumentos, cantos y danzas, así como otros términos musicales que ocurren en los vocabularios de lenguas indígenas compilados en el siglo XVI. También el estudio de términos musicales de las lenguas originarias vivas de Mesoamérica es un aporte de esta disciplina³. Finalmente, las metodologías de la etnomusicología buscan remanentes de música prehispánica que pueden haber pervivido en la música autóctona actual⁴.

En la mayoría de culturas la música permea todos los ámbitos de la vida, y las evidencias iconográficas y arqueológicas revelan que ello efectivamente fue el caso en la cultura maya. ¿Cuáles fueron las funciones de la música en la vida, cuál fue el aspecto de las actividades cotidianas, y de qué manera se relacionó la música con estos ámbitos durante las diferentes etapas de evolución de la cultura maya? En busca de respuestas, después de establecer un marco general sobre esta civilización, reflexionaremos sobre el origen de la música en los pueblos mesoamericanos, los instrumentos musicales utilizados, las funciones de su música en su vida, así como su lugar en el pensamiento y la cosmovisión.

La civilización maya

Con el objeto de poner en contexto la música de los mayas, haremos una breve sinopsis de su evolución y desarrollo a través de los tiempos. El período de la civilización maya que se caracteriza –a nivel político– por la organización en Estados, es el Clásico (c. 250 a 900 d. C.). De esta era datan las estelas esculpidas en piedra que muestran a ciertos gobernantes, las fechas de sus principales logros y acontecimientos de su vida, calculados de acuerdo al sistema del calendario de la Cuenta Larga.

Para efectos de su estudio, los arqueólogos han dividido la evolución de la cultura y la civilización maya en varios períodos. El Preclásico o Formativo, que abarca de 2000 o 1500 a. C. hasta 200 o 250 d. C., se divide tradicionalmente en Preclásico temprano (2000 a 1000 a. C.) con el inicio

2 Un grupo que conserva intactos sus rasgos culturales es el de los *yanomami* de Venezuela; el entendimiento de esta cultura puede ser de gran utilidad en la interpretación de la prehistoria y la historia antigua de Mesoamérica.

3 cf. Thomas Stanford, «A Linguistic Analysis of Music and Dance Terms from the Sixteenth-Century Dictionaries of Mexican Indian Languages», *Yearbook* II (1966): 101-109.

4 cf. Dieter Lehnhoff, «Investigación de la Música Histórica de Iberoamérica», 8.ª *Conferencia Interamericana de Educación Musical* (Washington, D. C.: Organización de Estados Americanos, 1991), 145-149.

de las sociedades agrícolas sedentarias; Preclásico medio (1000 a 400 a. C.), con el surgimiento de intercambio comercial con otros grupos demográficos; y Preclásico tardío (400 a. C. a 250 d. C.) con los inicios de algunas de las instituciones sociales que caracterizaron a la civilización maya. El período Clásico, durante el cual la civilización y la cultura mayas llegaron a su mayor florecimiento, tradicionalmente se enmarca, aproximadamente, de 250 a 900 d. C., trazándose una división entre Clásico temprano y Clásico tardío en el año 550 d. C.⁵ Otros marcan la división en el año 600 d. C. y añaden un tercer subperíodo, el Clásico terminal, que abarca de 850 a 1000 d. C.⁶

El gobierno de las ciudades-Estado mayas (que no fueron teocráticas, como han supuesto algunos autores, sino seculares) estaba en manos de una élite aristocrática con privilegios de nobleza que la distinguían del resto de la población. Durante el Clásico temprano se observa un incremento en la complejidad de la organización sociopolítica: las principales ciudades-Estado dominaban extensiones territoriales en las cuales se encontraban centros menores, dependientes o tributarios del centro principal. Entre estas ciudades-Estado sobresalieron Calakmul, El Ceibal, Naranjo, Tikal y Yaxchilán. Tikal fue sin duda la ciudad más grande e importante de estas. La memoria de los gobernantes de estos centros, muchos de los cuales se identificaron por un glifo-emblema, fue plasmada en estelas y altares que glorifican sus hazañas, marcando un gran florecimiento alcanzado en el Clásico temprano. Las continuas guerras fueron decisivas en que declinara el poder político, por ejemplo de un centro de la importancia de Tikal. Esta decadencia temporal, llamada «hiato» por los investigadores, ocurrió hacia fines del Clásico temprano (alrededor de 550 d. C.), manifestándose en la disminución de la actividad escultórica y de construcción de edificios.

Después del hiato da inicio el Clásico tardío, que representa una de las épocas de mayor florecimiento de la civilización maya de las tierras bajas en cuanto a la agricultura y el comercio, así como al desarrollo del calendario, la arquitectura y las artes. De esta época datan las mejores obras de arte maya en cerámica policroma, obras pequeñas en concha, jade y obsidiana, altares y estelas de piedra, así como dinteles decorados trabajados en madera dura.

Simultáneamente con este vigoroso florecimiento económico y cultural se observa un renovado incremento de los enfrentamientos bélicos entre las

5 Juan Antonio Valdés y Zoila Rodríguez Girón, «Panorama Preclásico, Clásico y Postclásico», *Historia General de Guatemala* [en lo sucesivo HGG], 6 vols. (Guatemala: Amigos del País, 1998), I, 139-147.

6 Cristina Vidal Lorenzo y Gaspar Muñoz Cosme, *Tikal, el Gran Jaguar* (Madrid: Grupo Endesa y Agencia de Cooperación Española, 1996), 20.

diferentes ciudades-Estado, haciéndose frecuentes los levantamientos internos contra las clases dominantes. La guerra continua socavó progresivamente la estructura social, llevando en última instancia al colapso de la civilización maya hacia finales del siglo IX. Muchas de las obras de arte de este período muestran prisioneros de guerra, armamento y otros elementos que son reflejo de las constantes guerras entre estados vecinos. Este ambiente de guerra crónica y desorden social provocó que los principales centros fueran abandonados por la población, algunos gradualmente, otros de un día a otro.

El Posclásico también se ha dividido en dos subperíodos: el temprano abarca aproximadamente 900-1250, y el tardío de esta última fecha hasta la llegada de los españoles en 1524. El Posclásico se caracteriza por desplazamientos demográficos en toda Mesoamérica. Durante este período surgieron los imperios tolteca y azteca, y en las tierras altas de Guatemala se observa una creciente tendencia al militarismo manifestada en continuos conflictos bélicos internos⁷.

En cuanto al pensamiento y la cosmovisión mayas, se ha encontrado que en la percepción maya no existía la división entre los diferentes ámbitos de la vida como le es propia al pensamiento occidental moderno. Los diferentes aspectos del tiempo y el espacio, de lo espiritual y de la sobrevivencia cotidiana, se integraban en infinidad de comportamientos rituales, entre ellos los relacionados con la música.

El actual entendimiento de la cultura maya descansa sobre varios tipos de evidencia: las inscripciones jeroglíficas del Clásico que han podido ser descifradas o parcialmente comprendidas por los epigrafistas; las obras de arte, ejecutadas en dinteles, frescos, estelas y cerámica, analizadas por la iconografía; los códices, de los cuales queda solamente una ínfima parte, representada por tres de ellos; los testimonios de los misioneros españoles; y las obras literarias, esotéricas o dramáticas que fueron anotadas después de la conquista. Tanto la percepción del tiempo como la del espacio son elementos fundamentales en la concepción del universo.

A pesar de que los datos no son abundantes, se ha sugerido que la cosmovisión maya tenía una concepción cíclica de creación y destrucción del universo, característica que comparte con otras cosmologías mesoamericanas y orientales. De tal manera, la Cuenta Larga consta de trece baktunes (aproximadamente 5200 años); cuando este ciclo llegara a su conclusión, se preveía la destrucción del mundo.⁸

7 Basado en Valdés y Rodríguez, «Panorama», 153.

8 Según la correlación de Thompson, la creación del universo actual data del año 3113 a. C. y

Los hallazgos arqueológicos documentan que los mayas llegaron a obtener conocimientos astronómicos de extraordinaria precisión, desarrollando también habilidades matemáticas considerables. Es importante enfatizar que este conocimiento empírico aparece invariablemente dentro de un contexto ritual. La matemática maya fue puesta al servicio de la medición del tiempo en un calendario de gran precisión y sofisticación. Como se puede ver en textos históricos jeroglíficos (como la «Tabla de los 96 jeroglíficos» de Palenque), los aspectos religiosos estaban inseparablemente incorporados al transcurso del tiempo y a la relación de acontecimientos bélicos y hechos heroicos de los gobernantes.

En cuanto a la percepción espacial, los mayas habrán concebido la tierra como una superficie plana y posiblemente cuadrada, cuyos puntos cardinales estaban asociados a diferentes colores: verde para el centro, rojo para el este, negro para el oeste, amarillo para el sur y blanco para el norte. Algunos códices posclásicos sugieren que esta superficie era imaginada «... como la espalda de un gigantesco caimán»⁹.

El firmamento estaba sostenido por cinco árboles de diferentes clases, con la ceiba en el centro. El cielo estaba dividido en trece capas, cada una de ellas con su propio dios, mientras el inframundo constaba de nueve capas gobernadas cada una por su propio señor. El panteón de los numerosos dioses mayas es grande y no siempre claramente comprensible, no de último por su extraordinaria multiplicidad teogónica: cada una de las deidades podía aparecer en diferentes formas, según el punto cardinal u otras consideraciones.

La apreciación del pensamiento y de la cosmovisión maya en la actualidad se dificulta porque las evidencias documentales que quedan no representan sino una fracción de lo que habrá sido su totalidad: solamente tres de los incontables textos que integraron la herencia cultural maya han llegado hasta nuestros días. Estos libros fueron escritos sobre largas tiras de papel de corteza de árbol dobladas en forma de biombo. Mientras muchos fueron destruidos por misioneros españoles durante el siglo XVI, otro tanto habrá sido ocultado y se habrá deteriorado por la acción del tiempo a lo largo de los siglos. Los tres códices que sobrevivieron (conservados respectivamente en Dresde, Madrid y París) están dedicados a temas pertenecientes al ámbito de lo ritual.

De acuerdo a lo que se ha podido descifrar y entender de estos tres códices, cuyos textos tratan de temas rituales, religiosos y astronómicos,

su destrucción estaría prevista para el 24 de diciembre de 2012. cf. Michael D. Coe, *The Maya* (Harmondsworth: Penguin, 1966), 174.

9 Coe, *The Maya*, 176.

la vida maya estaba profundamente arraigada en lo espiritual¹⁰. Esto es corroborado también por las primeras crónicas misioneras que fueron escritas pocos años después de la conquista. Según las fuentes del siglo XVI estos códices contenían además de asuntos rituales muchos otros temas como profecías, historias, epopeyas, canciones y genealogías. La concepción y ejecución de las vasijas policromadas y otras obras de arte, sugieren un estado de conciencia particular, muy diferente a la percepción cotidiana de la actual cultura occidental. El estado de conciencia se alteraba con el uso ceremonial de drogas alucinógenas (rituales de enemas que aparecen representados en vasijas policromas), a través del cual se hacía posible la comunicación con los dioses y los personajes del inframundo. Estos rituales eran acompañados por música, como se puede ver en un vaso que muestra una ceremonia de estas que involucraba a no menos de catorce personajes: el cuádruple dios N, músico, y el cuádruple dios N a quien cuatro esposas y dos sirvientas están por administrar el enema alucinógeno¹¹.

Posibles orígenes de la música

Al indagar sobre la música en la historia antigua de Mesoamérica, el investigador primero buscará entender el origen de la música en diferentes sociedades humanas preurbanas. En torno a este tema se han planteado diversas hipótesis, buscándose los inicios de la música del hombre primitivo en emisiones vocales humanas tan diferentes como la expresión espontánea de emociones, la función de atracción entre los sexos, las voces de una madre al dormir a su infante, los fonemas asociados a movimientos rítmicos de trabajo grupal¹², la «melodía» del habla y, finalmente, la imitación de cantos de aves. Esto último está ilustrado, en el caso de las culturas mayas, por el testimonio del cronista Sánchez Aguilar, quien investigó el origen de los cantos de los mayas de Yucatán:

Y averiguando algo de esto, hallé que eran cantares, y remedos que hacen de los pájaros cantores y parleros; y particularmente de un pájaro que canta mil cantos; es el Sachic, que llama el mexicano zenzontlatoli, que quiere decir pájaro de cien lenguas¹³.

10 Coe, *The Maya*, 173-74.

11 cf. Michael D. Coe, *The Lords of the Underworld: Masterpieces of Classic Maya Ceramics* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1978), 76, 79-80.

12 Jaap Kunst, *Ethnomusicology* (La Haya: Martinus Nijhoff, 1974), 47.

13 Citado en Samuel Martí, *Canto, Danza y Música precortesianos* (México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1961), 50.

No obstante parecer factibles, se ha argumentado en contra de algunas de estas explicaciones, el que las mencionadas emisiones vocales estén gobernadas por leyes del sonido completamente diferentes a aquellas que rigen a la música. Entre estas probablemente la más importante sea la presencia (o carencia) de intervalos que puedan ser transportados a otras alturas sonoras¹⁴.

En las primeras décadas del siglo XX varios investigadores se inclinaron por ver el origen de la música vocal en las voces o llamados por medio de los cuales se comunican los seres humanos a distancia¹⁵. Para mejor identificación y entendimiento por parte de los destinatarios, estos llamados utilizaban ciertos intervalos proto-melódicos. El grito simultáneo de hombres y mujeres o niños, a su vez resultaría en intervalos armónicos elementales. Más recientemente se admitió otra hipótesis que halla el origen común de habla y música en los llamados «lenguajes tonales», tales como se encuentran en algunas tribus africanas. El «lenguaje tonal» ha sido definido como aquel en el cual

...las palabras varían de significación no sólo por las vocales y consonantes que poseen, sino también por la entonación musical con que se pronuncian. Es este un lenguaje dual (concepto y musicalidad) del cual habrían nacido la música (encauzándose hacia ritmos más regulados) y el lenguaje (encauzándose hacia ritmos más libres)¹⁶.

La música instrumental probablemente no sea tan antigua como la vocal. La música vocal y la instrumental pudieron haber coexistido por mucho tiempo sin mayor interconexión, ya que pertenecen a funciones diferentes: mientras la música vocal procedería de los llamados a distancia, la música instrumental tendría su origen en el ámbito del ritual mágico¹⁷. A este pertenece la danza ritual, y los primeros instrumentos percutidos utilizados como parte del movimiento y de la danza fueron los que forman parte del cuerpo humano: las palmas de las manos para batir contra el pecho, muslos y glúteos, y las de los pies para percutir contra el suelo¹⁸.

14 Kunst, *Ethnomusicology*, 47-48.

15 Carl Stumpf (1911), Jaap Kunst (1922) y Géza Révész (1941); cf. Kunst, *Ethnomusicology*, 48.

16 Planteada por Marius Schneider en 1957. Ana María Locatelli de Pérgamo, *La música tribal, oriental y de las antiguas culturas mediterráneas* (Buenos Aires: Ricordi Americana, 1980), 3.

17 cf. Curt Sachs, *The Rise of Music in the Ancient World* (New York: W. W. Norton & Co., 1943), 19-24; 47.

18 Sachs, *Rise of Music*, 45.

Más adelante se desarrollaron otros instrumentos de percusión (tanto idiófonos como membranófonos, de acuerdo a la clasificación hecha en 1914 por Erich von Hornbostel y Curt Sachs) y –algo que ha sido común en muchas culturas antiguas o primitivas que alcanzan determinado nivel de desarrollo– la aparición de los diversos tipos de aerófonos (instrumentos de viento) en los cuales ya se pueden producir ciertas secuencias de alturas sonoras. Entre los idiófonos están los raspadores, cascabeles naturales, manojos de conchas y más tarde tambores de hendidura (como el *tun* o *teponaztli* mesoamericano). A los membranófonos pertenecen los tambores (como el *huéhuetl* mesoamericano) de un solo parche de piel de venado u otro animal, percutidos con las manos. Los primeros aerófonos fueron zumbadores, pitos o silbatos de bambú o hueso, flautas de caña (con o sin agujeros), caracoles marinos o cuernos de animales. Más tarde se añadieron las trompetas de corteza de árbol o de madera vaciada.

Propósitos y funciones de la música

El propósito de la música, pues, siempre perteneció esencialmente al ámbito de lo mágico; cualquiera de sus múltiples aplicaciones se relacionó con lo ritual, estableciéndose a través de la música la comunicación con las deidades. Una subdivisión en varios diferentes géneros fue clasificada como «... mágica, de cacería, guerrera, popular, íntima, profana, palaciega, humorística o de pantomimas, erótica, religiosa, ritual y fúnebre»¹⁹.

No obstante las diferentes aplicaciones de la música de acuerdo a situaciones distintas, hay que enfatizar que todas las expresiones musicales de las sociedades preurbanas por su misma naturaleza tienen en primer lugar propósitos mágicos. Estudiosos de la etnología de la música han identificado cuatro grupos de funciones musicales que básicamente coinciden en las culturas de grupos humanos en diferentes tiempos y espacios geográficos. Las funciones musicales están íntimamente relacionadas con las diferentes etapas de la vida del ser humano, abarcando respectivamente «... nacimiento e infancia, adolescencia y vida adulta, vida social, y enfermedad y muerte»²⁰.

Las músicas de la vida social incluyen a aquellas relacionadas con la guerra, que tiene la función de entrar en armonía con las deidades y las fuerzas de la naturaleza para propiciar la acción, y de elevar la motivación de los guerreros para emprender su expedición. Otras funciones de la vida social pertenecen al ámbito histriónico, con representaciones de escenas y aventuras

¹⁹ Martí, *Canto*, 316.

²⁰ Locatelli, *música tribal*, 18-21.

vididas o ficticias, en donde se originan la música teatral y las danzas drama de Guatemala.

La música maya

La evidencia arqueológica refleja que el instrumental musical maya precolombino consta principalmente de aerófonos e idiófonos. Entre los primeros hay varios tipos de flautas de caña o hueso (*xul*); pitos y mirlitones; conchas marinas (*Strombus gigas*); trompetas largas de madera vaciada (como se aprecian en los frescos de Bonampak, y como se habrán utilizado todavía en el *Rabinal Achí* del siglo XIX); silbatos y ocarinas de una gran variedad de diseños²¹; y finalmente, los vasos sibilantes. Los idiófonos incluyen el *tun* o *tunkal* (tambor de tronco vaciado con una incisión en forma de H, percutido con baquetas de madera con las puntas forradas en caucho; equivalente al *teponaztli* azteca); tambores de un solo parche con base de madera o cerámica; caparazones de tortuga; sonajas; y raspadores de hueso.

La conexión de la música y los instrumentos musicales con las deidades y personajes del inframundo, está ampliamente documentada en una serie de piezas de cerámica del Clásico. El caracol marino, por ejemplo, aparece en un vaso estilo códice (Princeton nro. 3), en el cual se representa la cabeza y el torso de una deidad no identificada (con marcas de viruela en el rostro y el cabello rizado), que emerge de las quijadas de un dragón barbado soplando el caracol²². Una situación similar se observa en el vaso Princeton nro. 5²³. En el impresionante vaso 11 de la misma colección, cuatro aspectos del dios N proveen la música para un ritual de enemas que ya mencionamos; uno canta mientras los otros tres tocan, respectivamente, una sonaja doble, un tambor vertical con parche de piel de jaguar y una caparazón de tortuga percutida con un cuerno de venado como baqueta²⁴.

Una reconstrucción especulativa de la música de los antiguos mayas deberá tomar en cuenta numerosos factores que integraron la vida maya, la cual estuvo permeada por músicas en todos sus aspectos. Los instrumentos son de gran importancia, pero por supuesto no podemos apoyarnos exclusivamente en el conocimiento del instrumental que utilizaron. En

21 cf. Stanley H. Boggs, *Apuntes sobre instrumentos de viento precolombinos de El Salvador* (San Salvador: Patronato Pro-Patrimonio Cultural, 1974), 5-54.

22 Colección Princeton, pieza nro. 3, reproducida en fotografía desplegada y descrita en Coe, *Lords of the Underworld*, 31-32.

23 Coe, *Lords of the Underworld*, 43-44, fotografía desplegada.

24 Descrito en Coe, *Lords of the Underworld*, 76; reproducido en 79-80.

ausencia de una guía precisa –equivalente a una partitura– deben tomarse en cuenta las características de la música de otros pueblos en etapas de desarrollo equivalentes, cuya música sí se conoce, e intentar cuidadosas extrapolaciones, abordando también el análisis etnomusicológico de las músicas de los actuales descendientes de los antiguos mayas.

Los parámetros musicales a considerarse con el propósito de reconstrucción sonora serían, de acuerdo a Locatelli: 1. aspectos rítmicos (pulso, isometría o heterometría, polirritmos); 2. posibles escalas (pentatónicas o heptafónicas) derivadas de los sonidos de vestigios instrumentales –si bien nuestro actual concepto de «escala» es ajeno a la música de la tradición oral, la cual para sus intérpretes representa una unidad indivisible, hasta el punto de que no se puede siquiera recitar la letra de una canción sin que las palabras estén unidas a su melodía y a los gestos que forman parte de ella– y tipología melódica (melodías estrechas, en arco, en terrazas, ondulantes, fanfarrias); 3. posibles texturas (monodia, ostinato, heterofonía, bordón, pedal, polifonía); 4. formas (utilización del principio de la repetición, formas aditivas, formas abiertas); y 5. aspectos tímbricos (derivados de combinaciones instrumentales y el uso de determinados timbres vocales)²⁵.

Las evidencias halladas debidamente interpretadas hacen posible imaginar la atmósfera sonora de una convocatoria ritual al combate, con el escalofriante retumbar del *tun* y de los grandes tambores *huéhuatl*, que se oían por leguas a la redonda junto al bramido de las conchas marinas y el intenso silbido de los pitos de caña y hueso, que se mezclaban con los gritos de lucha ritual y el choque de mazos y hachas contra escudos y caparazones²⁶.

Las ceremonias de victoria y humillación de los cautivos, como la de Bonampak, sugieren el implacable ritmo de los cuernos de venado percutidos contra las caparazones de tortuga acompañando la lúgubre fanfarria de las trompetas, y el inexorable retumbar del gran tambor alternando con el misterioso siseo de las sonajas mágicas que acompañaban el discurso triunfal y sagrado de los grandes señores. De esta manera, la investigación científica puede nutrir al arte musical en su propósito de lograr una reconstrucción de los aspectos sonoros como los sociales, no solamente de lo relacionado al ámbito bélico, sino de la amplia gama de aspectos de la vida cotidiana de las antiguas sociedades originarias de Mesoamérica.

25 Locatelli, *Música Tribal*, 23-35.

26 Atmósfera que se evoca por ejemplo en el díptico electroacústico *Escenas primigenias del presente autor, integrado por las obras Memorias de un día remoto y Rituales nocturnos* contenidas en el disco compacto *Orígenes* (Guatemala: Asociación de Amigos del País, 1999, HGG 10599 CD), pistas 1 y 2.

Referencias

- Boggs, Stanley H. *Apuntes sobre instrumentos de viento precolombinos de El Salvador*. San Salvador: Patronato Pro-Patrimonio Cultural, 1974.
- Coe, Michael D. *The Lords of the Underworld: Masterpieces of Classic Maya Ceramics*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1978.
- _____. *The Maya*. Harmondsworth: Penguin, 1966.
- Kunst, Jaap. *Ethnomusicology*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1974.
- Lehnhoff, Dieter. *Creación musical en Guatemala*. Guatemala: Universidad Rafael Landívar y Editorial Galería Guatemala, 2005.
- _____. *Huellas de la guerra en el arte musical*. Guatemala: Comité Internacional de la Cruz Roja, 1999.
- _____. «Investigación de la Música Histórica de Iberoamérica», 8.^a *Conferencia Interamericana de Educación Musical* (Washington, D. C.: Organización de Estados Americanos, 1991), 145-149.
- Lehnhoff, Dieter. *Orígenes*, disco compacto. Guatemala: Asociación de Amigos del País, 1999.
- Locatelli de Pérغامo, Ana María. *La música tribal, oriental y de las antiguas culturas mediterráneas*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1980.
- Martí, Samuel. *Canto, danza y música precortesianos*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1961.
- Sachs, Curt. *The Rise of Music in the Ancient World*. New York: W. W. Norton & Co., 1943.
- Stanford, Thomas. «A Linguistic Analysis of Music and Dance Terms from the Sixteenth-Century Dictionaries of Mexican Indian Languages», *Yearbook II* (1966): 101-109.
- Valdés, Juan Antonio, y Zoila Rodríguez Girón, «Panorama Preclásico, Clásico y Posclásico», *Historia general de Guatemala*, 6 vols. Guatemala: Amigos del País, 1998, I, 139-147.
- Vidal Lorenzo, Cristina, y Gaspar Muñoz Cosme. *Tikal, el Gran Jaguar*. Madrid: Grupo Endesa y Agencia de Cooperación Española, 1996.

PLATICANDO CON CARLOS CHACLÁN

Oswaldo Chinchilla

Conocí a Carlos Chaclán hace más de veinte años, cuando se desempeñaba como conservador y restaurador en el Museo Popol Vuh. Carlos llegó allí después de trabajar en los talleres de restauración del Instituto de Antropología e Historia y haber cursado adiestramientos en Panamá y Perú. Pero a la par del entrenamiento formal y la habilidad técnica que poseía, lo que me impresionó fue su sensibilidad a las cualidades plásticas y estéticas de la cerámica, resultado de un conocimiento íntimo del material con el que estaba comprometido como artista y creador.

Tuve el privilegio de trabajar junto a Carlos por varios años. Pronto tuve oportunidad de ver las obras que presentaba en exposiciones colectivas e individuales. Recuerdo especialmente sus «semillas», sólidas, encapsuladas; que evocaban imágenes maternas y eróticas, con gérmenes que se abrían paso entre las duras texturas del barro.



CARACOLA, CARLOS CHACLÁN, 2006.

En el museo observé de cerca cómo ejecutó trabajos de restauración en objetos que presentaban grandes dificultades —como el *Vaso de las estrellas*, quebrado en más de cien fragmentos, o los pesados fragmentos de la gran olla de El Baúl— solo posibles gracias a su paciencia, habilidad y fuerza cuidadosamente aplicada. Más que intervenirlos, Carlos dialogaba con los materiales arqueológicos, prestándoles nueva vida a la vez que aprendía de ellos. Se interesaba por las técnicas de modelado, el bruñido de los engobes, las dificultades de la cocción a fuego abierto, a baja temperatura. Su ojo entrenado sabía distinguir las falacias añadidas por restauradores ignorantes o malintencionados, solo interesados en hacer objetos atractivos para el comprador. Sus preguntas y sus explicaciones abrían discusiones que recuerdo con deleite. Cuando Carlos se retiró del museo me quedé triste, con una sensación de vacío que al principio no podía explicar. Al fin le dije a mi esposa, «lo he estado pensando, y creo que lo que pasa es que ya no tengo con quién platicar».



CARLOS CHACLÁN
FOTO MICHELLE DE LEÓN, 2016.

Y es que además del artista y el conservador, conocí al hombre. Modesto, sincero, amable. Sabe escuchar y habla con pertinencia. Sabe dar un buen consejo, o nada más unas palabras consideradas, cuando puede. Los elogios, por demás merecidos, que ha recibido por su talento artístico no han hecho mella en la personalidad franca y afable de Carlos Chaclán. Su amistad me enriquece.

La obra artística de Carlos Chaclán está enraizada en Totonicapán, donde nació y se entrenó. Primero haciendo tejas y ladrillos con sus mayores, y luego tomando clases en el Centro Artesanal de Totonicapán. Una beca le permitió cursar estudios en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, donde más tarde habría de devolver con creces lo ganado, entrenando a generaciones de artistas jóvenes. Su entrenamiento no terminó allí. Pasó dos años estudiando bajo la disciplina de maestros japoneses, en la Escuela de Cerámica y Porcelana de Alta Temperatura, en las alturas de Toluca, México. Fue allí donde alcanzó el dominio técnico que caracteriza sus creaciones. Absorbió lo mejor de una tradición cerámica sofisticada y seductora para el ojo moderno, pero enraizada en raíces milenarias. Me contaba Carlos que en Japón, los ceramistas tradicionales preparan pasta y la dejan enterrada para que madure por décadas, y que la encuentren sus hijos para trabajarla.



SIBILANTE AZUL, CARLOS CHACLÁN, 2014.
FOTO CARLOS CHACLÁN

El museo es un lugar donde se sueñan ideas y proyectos que no siempre llegan a ser realidad, pero que a veces tienen repercusiones más allá de lo imaginado. Así fue con el trabajo que realizamos sobre los instrumentos musicales prehispánicos. Gracias a la tenacidad de Coralia de Rodríguez reunimos una muestra extraordinaria de silbatos, flautas y tambores de cerámica. Alfonso Arrivillaga, etnomusicólogo y amigo de siempre, abrió nuestros ojos a la diversidad de formas de producción sonora representadas

en estos objetos. Muchos aún se podían interpretar y aún producían las notas que escucharon sus creadores. Algunos eran obras artísticas con modelados, colores y texturas interesantes, pero otros aparecían simples y desnudos, hasta que las manos de Alfonso nos revelaban sus posibilidades sonoras inesperadas. Alfonso y Carlos los interpretaron, y las grabaciones sirvieron para ambientar la exposición que se llamó «Voces Mayas» y el disco del mismo título.

Nadie como Carlos para compenetrarse del ingenio y la habilidad técnica que tuvieron los constructores de estos instrumentos, y explorarlos hasta detalles más recónditos. Para el museo, Carlos produjo una colección exquisita de réplicas que no solo reproducían la apariencia, sino también los sonidos de los instrumentos originales. Pronto saltó a realizar creaciones propias que replicaban los principios sonoros de los instrumentos milenarios, dándoles nuevas formas, nuevas tonalidades y nuevas apariencias. No contento con los volúmenes y las texturas que se admiraban en sus obras, trabajó para sacarle al barro sus sonidos, como lo hicieron sus antepasados desde tiempos ancestrales. Creó las tonajas, receptáculos de formas estrambóticas, con hinchazones y bocas hábilmente situadas para generar resonancias profundas, aires que vibran al interior de la tierra, amasada con agua y torturada con fuego. Las tonajas de Carlos fueron clave para el proyecto sonoro «El Hacedor de Lluvia», visión de Ranferí Aguilar, virtuoso musical que ayudó con las grabaciones de Voces mayas. Oí cómo las acariciaban, las sacudían, las aporreaban y las combinaban con vocalizaciones, sonidos corporales y con las notas de los silbatos. Artista completo, Carlos se reveló como intérprete magistral de las creaciones que salían de sus propias manos.

Artista completo, Carlos sigue experimentando. Trabaja la fotografía, la acuarela. Le saca sonidos al barro, como los de las vasijas sibilantes, inspiradas en modelos concebidos por manos de alfareros mayas que vivieron hace dos mil años. Dos vasijas conectadas. Una abre su boca para recibir el agua, que fuerza el aire a vibrar por la boca de un ave. Carlos les añade agujeros de digitación que multiplican las posibilidades sonoras más allá de lo que aquellos alfareros exploraron. Como las flautas compuestas de esferas unidas entre sí. Una parece bailarina de cancán con los brazos alzados, parodia de otra, de aspecto fiero, modelada por maestros antiguos en algún lugar de la costa, que manipulamos tantas veces en el Museo Popol Vuh. O como el gordito que lleva en los hombros las propias esferas del silbato, obra maestra de nuestra antigüedad que nos reveló doña Bárbara Nottebohm, amiga a la que ambos recordamos con aprecio.

Está de más mencionar los honores, las becas que lo han llevado alrededor del mundo. La del School of Advanced Research en Santa Fé, Nuevo México, donde compartió experiencias con los alfareros navajos. Sus estancias en los

países escandinavos, o su exhibición en el Museum of the American Indian de Nueva York. Destaca la orden al Patrimonio Cultural de Guatemala, que recibió en 2002.

Carlos Chaclán es un punto de referencia en el arte guatemalteco, un antes y un después en la cerámica artística. Pero no se le nota. Sigue caminando por las calles del centro. Sigue buscando nuevas formas de obtener tonalidades, texturas y volúmenes inesperados en el barro. Sigue yendo a los mismos lugares de antes, a comer algo y a compartir un rato con los amigos. Allí lo ví hace poco y otra vez volvimos a platicar.

New Haven, septiembre de 2016

VOCES QUE EMERGEN DE LA PROFUNDIDAD DE LA TIERRA, HACIA UN TEATRO DESCOLONIZADO

Patricia Orantes Córdova

Pero toda obra está puesta en el mundo de una determinada manera. O está puesta con olvido o con desprecio de la equidad o la ética, o está puesta valorando esos conceptos.

Griselda Gambaro

Hay intuiciones que incomodan nuestros cuerpos y pueden estar en todos los campos de la vida, en nuestras relaciones personales y profesionales. Mi formación teatral fue en sus inicios una formación occidental, imprecisa, con muchos vacíos, malas interpretaciones de los pocos teóricos del teatro y varias luces inolvidables, una formación incómoda.

Cuando era una jovencita de 16 años y quería ser directora de cine, no pude tomar este camino porque en Guatemala se hacía muy poco. A cambio encontré el teatro y me apasioné inmediatamente. Muy pronto me llamaron para actuar en una comedia ligera porque llenaba las «características» del personaje: joven, ladina, con ciertos atributos que eran considerados «atractivos». Se trataba de la joven Virginia, virgen, en edad de merecer y de casarse. Mi intuición me encendía una lucecita de alerta ante el fenómeno que se estaba viviendo en la escena de la Ciudad de Guatemala: la caída. El tránsito de una época de experimentación, creación propia, festivales, teatro político, prolíficos dramaturgos y público formado y con criterio, hacia un teatro facilista, que apelaba a la risa y a los valores de las clases dominantes, ¡Pero yo quería actuar y hacer teatro!

Ya sabemos que la represión feroz y el horror estaban frente a nosotros, pero de eso se hablaba en voz baja o no se hablaba. El teatro no escapó de esa política para exterminar el pensamiento y a los pueblos. Algunos grupos y directores fueron censurados, algunos grupos fueron perseguidos y la autocensura como respuesta al terror de estado generó toda una ola de comedias ligeras, que luego dieron lugar a las comedias de chistes políticos del momento, coyunturales y también facilistas y racistas, sin una perspectiva histórica y con una crítica superficial a los políticos y al sistema dominante.

Por supuesto que hubo excepciones, algunos grupos como Teatrocentro, La Compañía de Teatro Guatemala con Manuel Corleto, Peñafiel y Joaquín Orellana a la cabeza, Rudy Mejía recorriendo el país en plena guerra, Norma Padilla y las muestras departamentales de teatro, y algunos directores independientes que desarrollaron otro tipo de trabajos, a contracorriente, se mantuvieron activos esos años. Doña Norma fue asesinada.

Algo fundamental y poco visibilizado es que en las comunidades siempre estuvieron las expresiones escénicas que a lo largo de siglos han sido cultura viva y celebración de la memoria, sin ser consideradas en la historia de la escena del país en todo su valor. El *Rabinal Achí* como máximo exponente de la dramaturgia también tuvo que dejar de presentarse durante el conflicto armado. Solo fue una pausa. Don José León Coloch y doña María Xolop mantuvieron viva esta extraordinaria obra, texto sin igual, obra fundamental del teatro.

Los que se acomodaron en ese tiempo de nuestra historia descubrieron el lucro, la mina de oro que en tres décadas también se extinguió. ¿Cómo quedó nuestro territorio escénico? Quizás como cuando una mina se ha ido: esquilado, dañado en su tejido, con muy pocas posibilidades de organización y de encuentro, con poca vida. Los lazos que se habían entablado a partir de las «Muestras departamentales de teatro» también fueron rotos y nos quedamos más aislados. Los que pertenecemos a esas generaciones somos sobrevivientes con un alto grado de necesidad y resistencia porque a pesar de todo, nada logró detenernos. Queríamos actuar, queríamos hacer teatro por sobre todo. Las generaciones de los jóvenes en su arranque siempre han planteado otros caminos y búsquedas, y así fue. Algunos se pudieron desarrollar, muchos tuvieron una experiencia fugaz en la escena. Pocos tenemos una larga permanencia en el teatro en esta ciudad en donde la permanencia es extraña y los grupos mueren siendo adolescentes.

Generalmente nos iniciamos en este oficio a edades tempranas y gran parte de lo que encontramos en esa concepción colonizada de las escuelas y las compañías pone a cualquiera entre la espada y la pared. Porque la competencia, el éxito, los patrones de pensamiento y de «la belleza» no se corresponden con lo que somos, con lo que hemos vivido en estas sociedades desiguales, racistas, injustas y violentas.

Así que desde los primeros años en la formación teatral te preparaban para salir a enfrentar un campo de trabajo que no existe, a cumplir un sueño imposible, a lucir unos cabellos claros y unas piernas largas que no tenemos, a hacer de la criada que sirve al patrón o del «indito pobrecito y tonto», o de la condesa, de la patrona, de la reina, la princesa o la joven guapa y

casadera, cuando a lo mejor nuestras abuelas han sido explotadas en una casa, cuando a lo mejor las actrices y los actores hemos sido despojados de nuestro idioma, de nuestras tierras, desplazados, segregados, exiliados. Hemos sido empujados a permitir que la imagen de unas mujeres sexis, provocativas y sumisas sean el atractivo del afiche en donde sus piernas lucen desnudas y sus expresiones invitan a que el público se olvide de sus problemas y de la realidad, y que ría, que se ría mucho, que se ría de los «inditos», de los huitecos, de las muchachas, ¡jojo!, también de los políticos, pero desde una perspectiva superficial y también desde el lado del poder. O que se aburra viendo obras incomprensibles con lenguajes crípticos, muy intelectuales, muy alejados de nuestro imaginario y de la posibilidad de mirarnos y reconocernos, o de hacernos preguntas y tener un diálogo. Entonces la frustración se apodera de muchas, y sin saberlo corremos y nos vamos para siempre o nos rebelamos y buscamos otros caminos de la escena. Acaso la luz de alerta se ha encendido y está a punto de estallar cuando nuestra intuición, nuestra sensibilidad, nuestro saber o nuestra conciencia nos empujan inevitablemente hacia otros derroteros. Y ya no podemos hacer ese teatro que hacíamos o concebir la creación y las relaciones como alguna vez fueron. Porque sabemos que forma es fondo.

Hablo de mi experiencia personal, y por supuesto esta no es la historia del teatro en Guatemala sino una mirada ligera a los extremos que hicieron poner en carne viva mis intuiciones, mis luces de alerta, mi indignación. Tiene que ver con mi ser colonizado, sí, con el patriarcado instalado en la mayoría de nosotras, sí, con mi autoestima dañada y ese naufragar de muchas de mis contemporáneas que pudieron quedarse trabajando y desarrollándose como directoras, como dramaturgas, como facilitadoras y se fueron frustradas, con la prohibición, y el peso del poder y del matrimonio sobre ellas. Porque este período trágico que antes describía coincide con la poca participación de las mujeres en otras áreas del teatro que no fueran la actuación. A partir de la Revolución del 44 estuvieron allí doña María Sellarés, Samara de Córdova, Matilde Montoya, seguidas de Norma Padilla y otras tantas (ellas trabajaron a fondo en la pedagogía, la dramaturgia, la investigación). ¿Qué ocurre en las generaciones posteriores durante y después del conflicto? La mayoría nos dedicamos a actuar. O a producir y proyectar el teatro estudiantil, a vender un teatro muy malo, muy malo. También plagado de visiones patriarcales, racistas, condescendientes con el poder.

Hay casos en los que papel del director ha sido en la región, y me extendiendo hacia El Salvador, el del dueño del circo, al que muchas actrices y actores han padecido. El acosador de jovencitas y/o jovencitos que quieren actuar y hacer teatro a pesar de cualquier cosa. ¿Por qué? En general la relación del director

con los que actúan ha sido desde una posición de poder, del que sabe más, del dueño de la obra. Y el asunto de la propiedad privada y sus lindes se pone en evidencia y aparecen la injusticia y la frustración. ¿Por qué lo permitimos? Si el teatro es y siempre ha sido un hecho netamente colectivo, que se hace en comunidad aunque se trate de un monólogo; siempre hay alguien más para que pueda ocurrir. No es un arte individualista, no lo es. Si en América Latina se ha reflexionado y teorizado sobre esto desde los sesenta y tenemos ejemplos como La Candelaria, El Tec, Malayerba, Yuyachkani, Teatro de los Andes y teóricos como Buenaventura, Boal, Griselda Gambaro, entre tantos. Entonces me pregunto si esas huellas de la guerra nos minaron de tal manera que los de la capital hemos olvidado mirar nuestra historia y cuestionarla, mirar hacia las profundidades y aprender de allí.

Ustedes dirán que soy muy oscura y trágica pero estas obviedades todavía existen. Como existe el otro lado, emergiendo de las profundidades, lo que considero la verdadera revolución de la escena en Guatemala. A lo mejor teníamos que morir para que surgiera lo nuevo. Se trata de la aparición de leguajes escénicos propios, únicos en el mundo, capaces de ser comprendidos en cualquier parte y con unas estéticas de una belleza y profundidad sobrecogedoras. Están respaldados en procesos de investigación profundos y coherentes con su comunidad y su cultura. Sotz'il nos dejó a todos paralizados, emocionados, llenos de algo que en su momento nunca habíamos visto. Es un arte para todos los sentidos y no lineal, con un contenido potente y un lenguaje del hoy, contemporáneo. Con la coherencia de su cosmovisión en cada movimiento y en cada actante, en cada uno de los objetos, en el tiempo y el ritmo, es un teatro de energías. Algo muy raro en la escena. Luego aparecieron Aj Chowen, Hormigas y Armadillo siguiendo sus caminos varios, con sus diversos recorridos, Rak Wal' Hunahpu, El teatro comunitario de Pastores con su resistencia en el tiempo (treinta años), Andamio Teatro Raro en la capital, (un ejemplo de coherencia y teatro político infatigable), Las Poderosas y su propuesta. Una actriz del tamaño y la fuerza de María Telón. Y las jóvenes directoras y técnicas haciendo obras con otras búsquedas, con mucho trabajo y hallazgos, entre ellas Cecilia Porras, Paula Acevedo, Daniela Gonzáles y Evelyn Price. Esas son mis luces, las voces que emergen de las profundidades de los barrancos, floreciendo.

Mi experiencia en el teatro comunitario fue de cinco años en Santa María de Jesús, Sacatepéquez y San Juan del Obispo, de donde salí transformada y convencida de la necesidad de replantear nuestras relaciones desde los gestos más mínimos. Allí observé cosas necesarias para el teatro y la vida (diría que aprendí, pero ese es un largo camino): saludar a todos, si uno no come los demás no comemos, no dejar a nadie atrás en el camino, escuchar más que

hablar, descubrí en los actores el valor del silencio y de mirar al otro, el de estar siempre alertas porque siempre lo han estado ante la adversidad.

La propiedad de las obras no existe, son de la comunidad, son de todos, y por lo tanto el ego, ese enemigo del teatro, está en su lugar. Toda la teoría y la técnica para actuar relajados y tener presencia están allí, se hacen carne porque el teatro tiene otro sentido, el de la comunidad. Se me viene Shakespeare a la mente con su frase: «los actores somos el compendio de la historia».

Y veo la caída de un teatro centralizado con sus relaciones de poder verticales, insanas y frustrantes. Y veo por supuesto la continuidad y la imitación de la escena de Broadway, del teatro racista y chistoso, del costumbrismo y el folklor que maquillan el poder. Veo la masividad del público que quiere seguir viendo lo que ve en el televisor y en las revistas. Pero el teatro nunca fue masivo, me digo. Y me ganan las minorías que son las voces de las mayorías en esos otros teatros que respiran y viven mejor, con su conciencia que duele pero también con su claridad, ya sea en una plaza, en una bodega, en una calle o en una sala de teatro, porque de alguna manera han salido de la prisión del arte colonizado y se encaminan hacia la libertad creadora.

LA DANZA Y SUS EXPERIMENTOS

Sabrina Castillo Gallusser

El artista realmente necesita una actitud científica para su trabajo, al igual que el científico ha de tener una actitud artística con el suyo.

David Bohm

La belleza de un experimento recae en cómo este muestra lo que hace.

Robert Crease

Continuamente afirmo que la sensación de trabajar en el estudio para la creación de una obra, es la de ser arqueólogas que desenterran y buscan señales o rastros de algo que guíe en el camino incierto y no construido de una obra. Pareciera que encontraríamos partes de la columna vertebral de un animal prehistórico que se reconstruye según la forma que creemos que tendría su esqueleto. Esto con base en el rompecabezas de piezas sueltas que se va armando, a asociaciones con los esqueletos de otros animales que conocemos y a lo que imaginamos para llenar algunos vacíos que encajan en lo que se construye. No me gusta pensar que la obra que haremos es de danza, me gusta pensar que en el quehacer de la obra iremos descubriendo si necesita movimiento, palabra o música. De esta manera, por ejemplo, me he encontrado con el sentido del humor cuando hemos jugado y favorecido ciertas relaciones. Considero que la obra, en la medida en la que la descubrimos, nos irá diciendo hacia dónde ir. El problema o la mayor dificultad en dicho descubrimiento está en nuestra capacidad de estar abiertos, receptivos y dispuestos para escuchar eso que puede fácilmente pasar desapercibido. Es más, cada decisión que se toma en el acto creativo va trazando un posible camino y dejando fuera muchos otros. Decir que sí o permitir una decisión es decir que no a una infinidad de otras posibilidades. Todo lo anterior me ha llevado a darme cuenta de la importancia que tienen nuestras actitudes, predisposiciones y capacidad de escucha de todos los que estamos en la creación de una obra.

Desde que empecé a hacer coreografía me llamaba mucho la atención la similitud que tenía el proceso creativo con mi experiencia en las ciencias naturales, específicamente en la biología. Cuando me formé en esta área,

algunas características del método científico me parecieron fascinantes y casi sin darme cuenta las aplicaba en el estudio de danza. En este texto me voy a referir principalmente a las coincidencias que encuentro entre mi experiencia en el proceso creativo de la danza y mi experiencia en el método científico aplicado en la biología. Quiero ser muy específica al limitarme a estos dos campos, ya que las formas de hacer arte y ciencia no solo varían y han variado según las distintas ramas que existen en ambas, sino en las ideas o nociones de lo que son, han cambiado según las épocas históricas. Citaré algunas veces a David Bohm¹, un importante científico de la física teórica quien se ha interesado mucho en la creatividad y a Robert Crease², un filósofo de la ciencia. A grandes rasgos me referiré a tres coincidencias: la primera es la observación minuciosa, objetiva y detallada que se necesita en ambos procesos; la segunda tiene que ver con la actitud de búsqueda y de pasión por el aprendizaje, necesaria para tener la disposición requerida en la forma de observación antes mencionada; la tercera, la actitud experimental en la que se prueban, se crean diferentes escenarios, situaciones o sistemas con el objetivo de encontrar lo nuevo, de evidenciar relaciones no aparentes, de descubrir, o quizás simplemente de adquirir nuevas perspectivas o encontrar fuerzas que impulsen la obra.

La forma de ver, arriba descrita, que requiere que estemos atentas, alertas, conscientes y sensibles en el proceso creativo, me parece que tiene que ver también con la forma de observar en algunos experimentos de la biología. Para ello se requiere de un estado mental que está continua e incesantemente observando los hechos en el presente. Y en este tema me interesa cuando Bohm dice que en realidad no existe el desorden, «si este término implica ausencia de cualquier tipo de orden»³. Él explica que lo que normalmente se llama desorden es más bien un nombre inapropiado para «un orden lo bastante complejo como para poder describirlo con detalle»⁴. Él sugiere que lo que realmente hemos de hacer para sostener este tipo de mirada es «observar y describir la clase de orden que en realidad posee cada cosa»⁵.

En la danza intento observar, por un lado, como en la ciencia, de una manera imparcial, pero por otro lado estoy atenta a las reacciones corporales que tengo como consecuencia de lo que miro o vivo. Intento percibir,

1 Bohm, D. J. (2002). *Sobre la creatividad*. Barcelona: Editorial Kairós.

2 Robert C. P. (2004). *The Prism and the Pendulum: The ten most beautiful experiments in science*. New York: Random House Trade Paperback.

3 Bohm, D. J. (2002). *Sobre la creatividad*. Barcelona: Editorial Kairós. p. 40.

4 *ibid.*

5 *op. cit.*, p. 41

comprender el mundo, cada vez con nuevos ojos, dejando que la mirada se permee al cuerpo que lo vive. Gracias a esta mirada considero que se puede investigar y ahondar en lo desconocido, donde como dice Bohm⁶, podemos salir de los condicionamientos del pasado y las modificaciones de lo que ya conocemos. En este contexto mental, dice él, es donde realmente notamos la diferencia entre lo que observamos que sucede y lo que se infiere de un conocimiento anterior. Es a partir de la distinción de esta diferencia que se abre la posibilidad de tener una nueva percepción o una nueva idea. En otras palabras, como se dice coloquialmente, «cuidado con ver lo que ya sabes». A veces la mirada deja de ver porque en repetidas ocasiones está más bien sacando conclusiones de eventos pasados. La mirada atenta intenta desligarse de lo que quisiera encontrar para poder ver lo que en realidad sucede. La forma que puede tomar la mirada cuando desea algo puede ser engañosa, tanto en la ciencia como en el arte. En este último, me parece que muchas veces define la diferencia entre arte y terapia. Lo que desea nuestro ego, aunque a veces expresivo, no es muchas veces lo más interesante, artístico e innovador.

Es aquí donde la actitud experimental, en el proceso creativo, muestra su aporte. Es en la experimentación donde se nos obliga a romper con esa necesidad de encontrar lo deseado y donde nos volvemos observadores de algo de lo que tal vez no hubiéramos sido testigos de no ser por el experimento en sí. En el proceso creativo de la danza y el teatro se habla de la experimentación y de la improvisación, como actividades que tienen que ver con el proceso de búsqueda de algo que todavía no se sabe qué es.

El filósofo Robert Crease⁷ propone que un experimento es dinámico. Es más como un *performance* dramático, ya que es algo que las personas planean, ponen en escena y observan para producir algo en lo que están críticamente interesadas. Por ejemplo, si estuviéramos interesadas en comprobar la rotación de la tierra (sin salirnos de ella para observarla desde fuera), diseñaríamos un experimento. Este no solo podría ser ingenioso y bello sino que también probaría nuestra sospecha de que la tierra rota. Crease⁸ enuncia que en un experimento la forma emerge del caos, y no mágicamente, como un mago saca a un conejo de un sombrero, sino como consecuencia de los eventos que nosotros orquestamos. A través de un experimento hacemos que los misterios del mundo hablen. Nuestra actitud ante este es crucial, ya que deseamos descubrir a través de él, debemos evitar la inclinación de imponer

6 *op. cit.*, p. 60

7 Crease, R. P. (2004). *The Prism and the Pendulum: The ten most beautiful experiments in science*. New York: Random House Trade Paperback. p. viii.

8 *op. cit.*, p. viii.

nuestras ideas preconcebidas. Más bien hemos de estar dispuestos a aprender algo nuevo, incluso aunque esto signifique que las ideas o conceptos con los que nos sentimos identificados se derrumben. Según Bohm⁹, si queremos ser originales debemos estar dispuestos a ver caer aún hasta nuestras creencias más básicas.

Diseñar los experimentos o las improvisaciones no es siempre fácil. He aprendido que en algunos de estos sistemas o experiencias la creatividad aflora, en otros no. E inclusive en algunas coreografías, se han dado ejemplos de experimentos y descubrimientos.



ANZUETO, A. (2007). CON TIEMPO DE HULE, BAILONGO 50, MARCIO CHAMALÉ, CLAUDIA ARGÜELLO, MARTA MARÍA ORTIZ, LILIAN GONZÁLEZ ARCE, WALESKA MUÑOZ.

Antes de iniciar el montaje de *Con tiempo de hule: Bailongo 50*, yo había visto en Canadá muchos vasitos blancos tirados en la calle. Había sucedido una maratón. La imagen se quedó en mi cabeza y quise experimentar con los bailarines y los vasos, en el estudio de danza. El experimento primero era simplemente llevar los vasos y jugar posibilidades con ellos. Fue desde aquí que se empezaron a desprender muchas preguntas. ¿Qué sucede si colocamos los vasos lentamente en el piso mientras caminamos en línea recta? ¿Qué sucede si uno de los bailarines empieza a delinear las trayectorias posibles mientras los demás continúan caminando en línea recta? ¿Cómo sería si uno de ellos se suma al recorrido entre los vasos del otro? ¿Qué sucede si

9 Bohm, D. J. (2002). *Sobre la creatividad*. Barcelona: Editorial Kairós. p. 34

caminan en líneas paralelas? ¿En simetría espacial pero asimetría temporal? ¿Qué sucede si aceleramos el tiempo a medida que los caminos se hacen más complejos? Entre un experimento y otro, aprendimos que poner vasos blancos lentamente en el piso daba una sensación de solemnidad, de estar en un espacio sagrado. Así mismo, que los posibles recorridos espaciales se hacen más evidentes al tener un piso tapizado con vasos, que uno sin ellos.



COBAR, C. (2013). *ELLA ES UN MOMENTO DE SILENCIO*, LESLIE ROMERO.

En la coreografía *Ella es un momento de silencio*, también experimentamos con diseños de vasos, pero esta vez, de vidrio. Para esta obra, la logística de mover los vasos lo más rápidamente de un diseño a otro, así como las cuestiones prácticas acerca de la manera de acostar a la mujer sobre los vasos sin que se rompieran, respondía a una lógica de prueba y error. Esto me recuerda el trabajo experimental que en la ciencia muchas veces tiene que ver con largas horas de calibrar instrumentos, buscar muestras y hacer conteos. Es interesante hacer notar que es también a través de estas pequeñas soluciones que el camino de la obra y del experimento se va decidiendo. Lo que salta a la vista es la búsqueda constante que se tiene tanto en el proceso creativo como en las actividades científicas. Oímos decir que en la ciencia los descubrimientos se logran muchas veces por alguna casualidad. Yo pienso que en realidad suceden porque hay detrás de la situación una persona o todo un equipo de personas que tienen pasión por descubrir. Esta pasión se aúna a una capacidad de observación altamente desarrollada y a la habilidad de hacer asociaciones en relación a lo que se observa.



CLARÁ, R. (2008). NO SE PUEDE BAILAR LLORANDO, LILIAN GONZÁLEZ ARCE.

Los descubrimientos en el proceso creativo son apasionantes. Por ejemplo, *No se puede bailar llorando*, el nombre de nuestra coreografía, cita literalmente el descubrimiento. A través de experimentos entre las emociones de llanto y risa, descubrimos que bailar en un *tempo allegro* y llorar, son incompatibles. En *Onomástico* descubrimos sobre la distancia entre la palabra y el movimiento. Esta obra, que fue basada en el cuento *No solo en Navidad* de Heinrich Böhl, se convertía en una serie de sensaciones corporales al ser vista en escena. Completamente diferentes a las evocadas en su lectura.



ANZUETO, A. (2007). ONOMÁSTICO, WALESKA MUÑOZ, LILIAN GONZÁLEZ ARCE, CLAUDIA ARGÜELLO, MARTA MARÍA ORTIZ, MARCIO CHAMALÉ.

Por las razones que enumeré anteriormente es que me interesa hacer sistemas o experimentos para mis trabajos. De esta manera creo que puedo o podemos ejercer menos control sobre la obra. Así, involucro, por ejemplo, pequeños juegos de azar, como tirar dados, o números en papelitos que corresponden a lugares en el espacio. Creo que estas acciones nos hacen responder de una forma diferente. Como dice Crease¹⁰, los eventos del mundo cuando son orquestados de cierta forma revelan algo de ellos mismos y del mundo. Y continúa diciendo, son al mismo tiempo como pinturas de paisaje que nos agradan e iluminan, pero que, como mapas, nos guían más profundamente en el mundo. En otras palabras, el experimento es un umbral, puede usar cosas ordinarias y no complicadas y convertirse en un puente hacia un dominio de sentido y significado.

En el 2009 trabajamos sobre un laberinto. Estudiamos la forma en la que se construía y lo fuimos diseñando con líneas que, aunque no quedaban dibujadas, se expresaban en los recorridos de los bailarines. De esta manera, el laberinto sirvió de esqueleto o de estructura para la obra. Esta estructura nos permitió encontrar relaciones que no conocíamos anteriormente. La sensación que me daba al ver *El Laberinto* era que el espacio vibraba. Algo que no había sentido en otra de mis obras. Me interesa sorprenderme a mí misma. Estas estructuras o experimentos, en muchos casos, son los que me han llevado a descubrimientos a los que, de otra forma, nunca habría llegado. Quiero agregar nuevamente, que la observación de los sistemas que vamos construyendo,

10 Crease, R. P. *The Prism and the Pendulum: The ten most beautiful experiments in science*. New York: Random House Trade Paperback. p. xx

muchas veces abre nuevos caminos y oportunidades cuando la «inspiración» o los momentos privilegiados de imaginación o apertura, escasean. Son estos pequeños descubrimientos los que muchas veces impulsan una obra.

Insisto en que algo que considero indispensable en la búsqueda experimental es la necesidad de aprender, de simplemente probar algo y de ver qué sucede. David Bohm¹¹ nos advierte en que si uno no prueba algo por miedo a equivocarse nunca podrá aprender nada nuevo. El deseo de aprender y de descubrir me lleva sobre todo a experimentar y a probar muchos de estos experimentos que no siempre se miran en escena, pero que buscan abrir espacios de escucha para formas de percibir y vivir diferente.

Para finalizar, me interesa acabar con otras ideas que para David Bohm¹² son cruciales cuando buscamos la creatividad en el arte, la ciencia o en nuestra vida. Él nos advierte de la importancia de estar alerta a las reacciones mecánicas que nos adormecen. Según Bohm¹³, para aprender hay que cometer errores: tenemos que perderle el temor a equivocarnos. Debemos estar dispuestos siempre a aprender, a ver de nuevo, incluso como dije anteriormente, aunque esto signifique que las ideas o conceptos con los que nos sentimos identificados se derrumben. Él sugiere que sobre todo, seamos pacientes, y le prestemos una atención incesante a la actividad de la confusión, en lugar de intentar promover la creatividad directamente.

Para David Bohm¹⁴, si estamos atentos, dispuestos como niños pequeños a aprender lo que es nuevo, a percibir nuevas diferencias y nuevas similitudes que nos conduzcan a nuevos órdenes de estructuras, en lugar de tender siempre a imponer órdenes y estructuras repetidas, la originalidad y la creatividad empiezan a emerger. Esto no es el resultado de un esfuerzo para realizar una meta planeada y formulada, sino más bien, es un subproducto de una mente que está alcanzando un orden casi normal de funcionamiento.

Referencias

Bohm, D. J. (2002). *Sobre la creatividad*. Barcelona: Editorial Kairós.

Crease, R. P. (2004) *The Prism and the Pendulum: The ten most beautiful experiments in science*. New York: Random House Trade Paperback.

11 Bohm, D. J. *Sobre la creatividad*. Barcelona: Editorial Kairós, p. 35.

12 *op. cit.*, p. 60.

13 *op. cit.*, p. 35.

14 *op. cit.*, p. 62.



ESCUELA DE CIRCO BATZ

Un oasis donde las reglas del mundo no aplican

Karla Martina Olascoaga Dávila

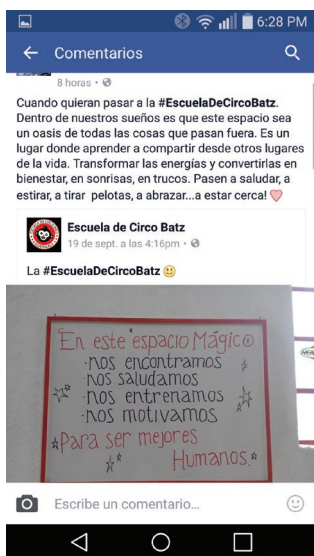
Recorro con la vista cada uno de los detalles del lugar con la curiosidad de quien por primera vez se acerca al espacio original en donde funciona una escuela de circo. Es un amplio y alto bodegón cuya angosta escalera de acceso no anuncia el colorido ni la energía infantil que allí se despliega.

Un pequeño mostrador con accesorios circenses es lo primero que veo, una enorme cama elástica a la derecha, varias colchonetas y algunas instalaciones aéreas con telas y aros para practicar acrobacias. Un rótulo en el que se lee: «En este espacio Mágico nos encontramos, nos saludamos, nos entrenamos, nos motivamos para ser mejores Humanos», rompe mi distracción.

En su página de Facebook –bastante activa– se suben videos a diario, pláticas y diálogos simulados (o reales) que al promocionarlos nos sacan más de una sonrisa.

Allí también encontré la razón del nombre de la escuela y una conversación *off the record* con Ileana Ortega (Ile Colochii para sus fans del Face), cuando intentábamos concretar las entrevistas con Pancho Toralla, con ella y con Miguel Hernández (fundadores de la escuela y cirqueros reconocidos en el medio).

A Pancho lo conocí hace casi veinte años cuando era un adolescente lleno de vitalidad y empezaba su búsqueda infructuosamente, porque entonces en Guatemala no existían espacios como el que ellos han logrado con constancia y persistencia. Ese es el sueño en común que los une.



Fotos: Screenshot de la Página de Facebook de la escuela de circo Batz: @escueladecircobatz

A lo lejos oigo la voz de Ileana Ortega impartiendo una clase de acrobacia a un grupo de incansables y sonrientes niños. Ileana es conocida en el ámbito de las artes como «Niña Caos» ya que además, es bailarina. La conocí como maestra y regidora de ensayos en nuestro Centro de Danza de Artes Landívar, en donde estuvo tres años. Su vitalidad, claridad y desenvoltura para ver, expresar y explicar los procesos creativos con palabras y con el propio cuerpo han sido mi excusa perfecta para escribir.

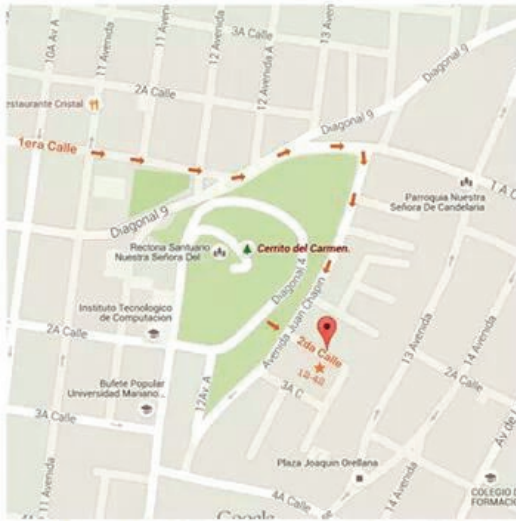
Aprovecho que Miguel Hernández, maestro de malabarismo y excolega (también de Artes Landívar), se me acerca para entrevistarlo.

¿Qué te motivó a ser parte de este proyecto?

Todo comenzó a partir de nuestras inquietudes por tener un espacio propio en donde entrenar, luego surgió la idea de crear una escuela de circo. Era algo que nos llamaba la atención pero que no habíamos logrado concretar, pese a que en Guatemala, como equipo de artistas circenses, ya llevamos dos festivales: el Encuentro de Artes Circenses «Guatecirco» y el Festival Internacional de Comedia y Circo «Chiripa».

Todo se concretó porque Pancho Toralla, quien vive en este barrio, se puso en contacto con los dueños del lugar y logró un alquiler razonable que nos permitiera iniciar. Él fue quien nos jaló a todos para darle vida a esta idea. De un día para otro nos dijo que ya tenía el espacio rentado y había

que comenzar. Encontramos una bodega llena de polvo pero eso no nos detuvo y empezamos a trabajar, a pintar paredes, a traer colchonetas y equipo, a hacer las instalaciones, y así poco a poco ha ido creciendo la escuela y hemos tenido la fortuna de que la recepción de la gente ha sido buena en los talleres para niños. Creemos que es un espacio que va a ir creciendo porque el circo en el mundo es algo que en donde está, se queda.



Como llegar...
2da calle 12-42,
Centro Histórico

Fotos: Screenshot de la
Página de Facebook de la
escuela de circo Batz:
@escueladecircobatz



¿A dónde quieren llegar? ¿Cuál es el propósito que tienen?

Ahorita estamos experimentando y en la búsqueda de que el espacio se mantenga, que se acerquen niños, jóvenes y adultos, que se amplíen los horarios. Como espacio de circo queremos promover y difundir las artes circenses y que cada vez más gente se acerque al circo como público y también para hacerse artistas. Aspiramos a ser una escuela más grande donde podamos ofrecer formaciones más largas para que los alumnos puedan tener mejores herramientas para competir internacionalmente en este ámbito. El trabajo con los niños es un trabajo de estimulación de las artes

circenses, ellos están aprendiendo a pararse de cabeza, a colgarse, aprendiendo a tirar una pelota y ellos son el semillero que conforme vayan creciendo se convertirán en pioneros de este nuevo circo.

¿Qué me podés hablar del nuevo tipo de circo?

La tradición clásica estaba centrada en la familia, por ello la gente que aprendía, o nacía en el circo o era familiar, y a partir de ahí se va replicando la tradición circense. Sin embargo, el circo contemporáneo es un lugar en espacios alternativos que llega a cualquiera no importando su origen, su lugar de procedencia ni el idioma

que habla porque todos utilizamos el cuerpo y vamos mucho más allá de la apariencia. El circo contemporáneo tiene la tendencia de llegar a todos, no solo como espectáculo sino también para que la gente se pueda integrar a él.

¿Cómo han logrado todo esto en tan corto tiempo?

Todo ha sido autosostenible hasta hoy. Se logró juntar un fondo que se utilizó y desde que empezaron las primeras clases se pudo cubrir los gastos. No tememos a este reto pero sí estamos claros que debemos tener la perseverancia y la constancia para que el espacio se mantenga. Es importante como iniciativa a partir de la autogestión y sin depender de ninguna entidad u organización porque eso te puede amarrar y condicionar.

Ahora lo que nosotros queremos es que la gente conozca el circo y que lo haga parte de su vida, no solo una herramienta sino un objetivo, porque queremos formar artistas circenses.

¿Cuánto tiempo tiene la escuela?

Tres meses.

¿Cuánto tardaron en convertir la bodega en la escuela que tienen ahora?

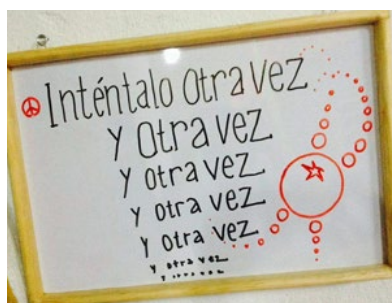
Un mes. La experiencia que tenemos todos los que estamos integrando el equipo ayudó a que el desarrollo fuera más rápido porque conocemos otras escuelas, otros espacios, festivales en Latinoamérica, en Europa y a partir de esas referencias creamos este lugar. Por eso tenemos una percepción de cómo el circo, si se es constante, puede marcar un hito en la cultura del país.

En el ínterin pude ver cómo se iluminaban los rostros de los padres, que desde una banca de madera colocada frente al amplio salón de clase se sorprendían, sonreían a sus pequeños y se emocionaban al verlos cumplir sus sueños poco a poco. Ellos – los niños– nunca perdieron de vista las expresiones de ánimo y sorpresa de sus padres. Al terminar la entrevista a Miguel, llegó Pancho Toralla –yo había olvidado lo alto que es– y él se sorprendió muchísimo cuando supo que era yo la entrevistadora. Ninguno de los dos olvidó al otro después de tantos años sin vernos. Lo vi sentirse cómodo con mi presencia. El cuerpo y los gestos de Pancho hablan mucho de él, sin duda. ¿Tu cel tiene afinador? Pregunta Pancho riendo, al ver la pantalla de mi celular que parece tener una aguja que percibe los altibajos del volumen de las voces que graba. Ambos nos reímos, pero no porque haya algún hielo que romper. Durante la entrevista acepté ser flexible porque Pancho es el centro de atención de los niños –y de los padres también– y constantemente lo llaman, le preguntan, le enseñan los trucos que van logrando, así que tomé las interrupciones con naturalidad. Él tiene tiempo y respuestas para todos.

¿Cómo se concretó la escuela Batz, Pancho?

Yo estoy sorprendido porque todo es como un río que no se puede detener. Todo ha ido ocurriendo en el momento justo. Se van abriendo puertas. Hace años venimos hablando con los chicos de cómo tener un lugar para entrenar. Antes íbamos a los parques, pero los parques tienen la política terrible de cerrar a las 6 de la tarde, algo que no debería ser. Cansados de esa situación, buscamos. Y de pronto se presenta esta oportunidad, yo vivo en la planta baja de la escuela, que es una bodega. Un día el dueño decide rentar el segundo nivel que es esta bodega dividiéndola en dos áreas. El espacio es enorme así que al ver que el precio era accesible,

nos animamos a rentarlo y a enfrentar el reto. Cuando uno hace las cosas con pasión, las cosas van pintando. Así fue al principio de mi carrera, me iban pintando viajes, festivales, nuevos profesores. Es como si todo se fuera colocando en el lugar preciso. Pareciera que la vida te devuelve lo que das y esto te motiva a seguir jugando y a seguir participando. Quince años después de iniciar mi carrera, de pronto pinta el lugar: tengo la platita, invertimos, se convoca y ahora estamos aquí, en proceso de fortalecernos como compañía y como escuela. Todo va funcionando bien para las necesidades de esta ciudad y de las artes en Guatemala en este momento. Y siempre estamos bien acompañados. Estamos cerca de la danza, de gimnastas, de músicos, porque el circo nuevo va por ahí. En el circo nuevo es mucho mejor un acróbata si tiene conocimiento de un instrumento musical. El circo nuevo les exige a los artistas educarse en varias disciplinas ya que el artista circense debe tener una presencia de escenario teatral; por ello estamos obligados a estar aprendiendo siempre.



¿Sientes que eres pionero en esto?

Sí, hay cosas que pasan casi sin querer. En los noventa no existía aquí nada parecido a esto. Yo me fui de Guatemala a los 19 años porque aquí no encontraba mi destino y recorrí veintidós países. Sudamérica estaba en su plenitud con relación al circo y decidí traer todo eso que vi y aprendí. Miguel, Ileana y yo pasamos por la escuela de México, allí nos formamos y tenemos mañás parecidas en el entrenamiento porque tuvimos los mismos profesores.

¿A dónde quiere llegar Batz?

¡Qué bonita pregunta! A la larga nunca habíamos trabajado junto con estos chicos (Ileana Ortega, Miguel Hernández y Fredy Turcios, que es el cuarto integrante). Cada uno desarrolla una disciplina distinta y posee una formación y experiencia distintas, aunque todos pasamos por México. Pero finalmente lo que pretendemos es ser una compañía y hacer cosas bonitas. Yo los estoy motivando a que hagamos espectáculos antes de prestar servicios de entretenimiento. Yo llevo 15 años en ello, me da de comer y con eso he sacado adelante a la familia, pero hay que luchar por ser artistas, presentar, hacer propuestas, diseñar un criterio. Eso es lo que estamos haciendo:

encerrarnos aquí y hacer investigación y entrenamiento. Nosotros somos una nueva tribu artística y cultural y somos bichos que no nacimos en carpas, sino que nos hicimos gitanos a la fuerza. Además somos una generación que aprende la mitad en internet y la otra mitad en talleres. En general, el verticalista, el malabarista, la contorsionista no es que tenga virtudes natas precisamente, lo más importante es la paciencia, perseverancia, el entrenamiento, la disciplina que es lo único que lo puede llevar a uno a un acto de alto rendimiento.

En el arte uno decide cómo cultivarse. Todo ciudadano necesita cultivarse y decide si ir a ver cine comercial o ver un ciclo de cine no comercial o ir a ver cine clásico. Así se va escogiendo. Yo veo dos posibilidades en la vida para escoger: el amor o el miedo. Entonces pienso que hay que tratar de escoger siempre el amor porque el miedo es el enemigo, es el no, la negación. Así a la hora de escoger es mejor optar por el amor, no por lo que nos frena, igual a la hora de aprender. A veces le damos tantas vueltas para iniciar un aprendizaje; por ello, optemos por el amor y lancémonos. Esta es nuestra propuesta, pero aplica a todo porque todos estamos todo el tiempo tomando decisiones, desde nuestra alimentación, hasta nuestras opciones educativas, eso es un trabajo diario: elegir y optar por lo que elegimos.

Aquí en nuestra vida diaria en la escuela, nos ponemos carteles que son para nosotros mismos, porque tratamos de rodearnos de poesía optimista y no optar por el miedo. La pereza es un pecado capital porque en la pereza es en donde se multiplica el miedo. Dominar los pensamientos es

un entrenamiento, se puede trabajar en ello. Yo soy pesimista por naturaleza pero ya no puedo ser pesimista. Las cosas buenas te generan cosas buenas.

Cerramos la entrevista con un abrazo cálido en lo que concluye la clase de Ileana, que ha sido una especie de agradable eco todo este tiempo. Ella se acerca sonriente y yo le pido una foto cerca al perfil de Charles Chaplin que adorna de manera original la esquina de una de las paredes de la escuela Batz. Ella tiene un compromiso en pocos minutos y vino en bicicleta desde su casa, así que no perdemos tiempo y subimos su bici a mi carro para darle jalón a su casa, luego le paso el celular, le hago la primera pregunta y empezamos a grabar.



En la foto, de izquierda a derecha: Pancho Toralla, Ileana Ortega y Miguel Hernández, fundadores de la escuela

¿Cómo nace este proyecto?

Para mí este proyecto nace hace unos tres años, en 2013 cuando regresé de México. Ese mismo año organizamos «Guatecirko» con ganas de contar un poco «en experiencias» –con la intención de hacer vivir a otros– lo que yo había vivido, y ofrecer esas mismas experiencias.

Yo tuve experiencias muy lindas en el Distrito Federal y quería compartirlas. Allá ayudé mucho en la organización de la **Circonvención Mexicana** (convención de circo) durante tres años y aprendí mucho y quería ponerle ese toque al «Guatecirko» que ese año inició en Guatemala. Lo hicimos en el centro de la ciudad y a partir del año siguiente lo organizamos como un campamento, inspirado en los aprendizajes fuera. Fue un nuevo formato. Además, ese mismo año con **Miguel Hernández** decidimos dar un curso de vacaciones porque en México ya habíamos dado cursos para niños y decidimos empezar a sembrar semillas en los niños y las niñas, porque al final ellos son los que más se pueden comprometer o van a ser público después, aunque no sigan haciendo circo, además nos encanta trabajar con niños.

Comenzamos con el curso de vacaciones en 2013 y el Colectivo Caja Lúdica nos dio el espacio y juntamos 31 alumnos. Dábamos clases tres veces por semana, tres horas. Fue una gran experiencia y logramos contar con mucho material que lamentablemente se perdió. Esa fue la primera experiencia. De ahí con **Pancho Toralla** a partir de nuestra amistad, cada vez que veíamos una bodega nos entusiasmábamos. Al principio pensábamos poner una

escuela pero es un verdadero reto que a veces nos intimidaba, por ello hemos tenido que fortalecernos como maestros y afianzar nuestra confianza porque es algo serio liderar procesos formativos.

Al principio queríamos un lugar donde entrenar y se fue amarrando este sueño. Todo coincidió cuando mágicamente y de pronto apareció esta bodega. Desde mucho antes habíamos iniciado gestiones con la Municipalidad de Guatemala para lograr un espacio en el Centro Histórico, en el marco de un programa que facilitaba espacios para colectivos de artistas. En abril nos salió una casa en la 8.^a calle y 9.^a avenida pero el espacio era muy reducido y no reunía las condiciones para nuestros objetivos. Esto nos impulsó a buscar con más insistencia. Yo tenía más tiempo disponible y pude dedicarme a ello. Acababa de concluir el «Guatecirko» así que todo eso nos motivó en lugar de detenernos.

La bodega donde estamos ahora sí tiene el espacio suficiente y la altura para colocar los aéreos que es lo más difícil siempre. Contar con esta bodega nos cambió a todos la vida, nos cambió las dinámicas que teníamos hasta ese momento. Empezamos con las clases y los sueños coincidieron pese a que tenemos personalidades muy diferentes y sueños individuales, pero este sueño de ser más es común y es lo que nos reúne aquí para ofrecer la oportunidad a una, dos o tres generaciones después de nosotros. Que tengan la opción y la oportunidad que nosotros no tuvimos, y que fue la razón principal por la que tuvimos que salir de Guatemala y –a veces– pasar situaciones difíciles lejos. **Fredy Turcios** es el cuarto miembro fundador de esta

escuela y él tiene formación de escuela de circo. Yo tengo la experiencia de la administración de esa misma escuela mexicana. Sin embargo, creo que lo que nos reúne aquí es ese sueño de ser más, de abrir puertas y espacios.

¿Adónde quieres llegar con este proyecto?, le pregunto mientras nos identificamos en la entrada de su colonia y nos levantan la talanquera cuando ella sonriente le dice al vigilante que la vengo a dejar.

Yo creo que esas son cosas que estamos construyendo todavía, queremos tener una compañía de circo nuestra, la de nuestros estudiantes, hacer espectáculos. Para mí fue sorprendente que el primer mes tuviéramos treinta alumnos. También nos han llevado niños que tienen mucha energía, cuyos padres no saben qué hacer con ellos porque no se están quietos, casi como si nos dijeran «cansámelo», porque el circo realmente logra eso. Cuando los vemos, a veces con Pancho nos reímos porque pensamos «yo era ese niño o esa niña» y nos vemos reflejados en ellos.

Nos da ilusión ver que esos niños crezcan y se formen como artistas. Tenemos una alumna que se llama Dulce, pero ella misma ha creado su personaje, le ha dado un nombre y se siente una trapecista. Y también hay niños que a través de esta práctica, logran mayor concentración en otras actividades, nos lo han dicho sus padres.

La visión es que ellos crezcan con la opción de ser cirqueros o público de circo o con otras habilidades, porque «el truco final» refleja realmente el proceso que los llevó a lograrlo.

Hacer una parada de manos, tirar tres pelotas o lograr equilibrio en el cable refleja que te caíste muchas veces, se

te cayeron muchas veces las pelotas y tuviste que aprender a ser paciente contigo, compasivo contigo, constante. Ese «truco» lleva atrás un gran aprendizaje de la vida que es caerse y volverse a levantar, empezar de nuevo y cultivar la seguridad que debés tener para tirarte una caída en la tela, porque para ello tienes que tener seguridad en ti misma, en tus manos, en que vas a estar bien y, al final aunque no seas artista de circo, esa experiencia te toca, transforma tus actitudes y te genera habilidades. Muchos llegan en búsqueda del gimnasio, pero con ese ejercicio que estás haciendo estás desarrollando una habilidad.

Para mí este proyecto es un sueño que engloba muchos otros sueños que quiero ver crecer, así como quiero ver crecer a los estudiantes, quiero crecer yo y quiero crecer con mis compañeros.

Con Pancho compartimos el ideal de que la escuela tiene que ser un oasis de todo lo que hay afuera en el mundo, de todo con lo que no podemos lidiar de ese mundo. Este sueño va más allá de nosotros como individuos y de las diferencias que podamos tener, porque la premisa es tener un espacio donde las reglas del mundo no entren. Aquí no aplican odios, no aplica pelearse ni seguir las mismas reglas de siempre, no aplica sacar a nadie del espacio –y nos ha costado–. Ha sido un aprendizaje en nosotros, porque queremos que los cirqueros sientan que es su casa y quieran entrenar y crecer aquí, y que la escuela Batz se convierta en un referente regional, que nos permita crecer como humanos no solo como artistas de circo, que crezca no solo lo técnico sino –y por sobre todo– esa parte humana del artista.

Coincide el colofón de la entrevista con la llegada a la entrada de su edificio. Ambas salimos del carro y bajamos su bici. Un abrazo largo y cómplice nos recuerda que la amistad es una de las mejores formas de amor humano. Y ella nunca deja de sorprenderme.



Fotos: Screenshot de la
Página de Facebook de la
escuela de circo Batz:
[@escueladecircobatz](#)

Ensayo semiótico de una tradición culinaria

EL FIAMBRE: RAPSODIA Y FANTASÍA PARA EL PALADAR

LA MULTIDIMENSIONALIDAD DE UN PLATILLO RESIGNIFICADO

Ramiro Mac Donald

Resumen

Una verdadera tradición es preparar, cocinar y compartir el fiambre en Guatemala, costumbre practicada desde hace varias generaciones. Es un platillo con orígenes en usanzas españolas de comer carnes frías, pero al agregarle verduras locales (como los pueblos originarios) se fusiona culturalmente, pues termina salpicado con un «caldillo» condimentado de especias. Se degusta en familia luego de ir a visitar cementerios, para colocar flores a los fallecidos, pues el 1 de noviembre se conmemora el Día de Todos los Santos, y al siguiente día el de los Fieles Difuntos. Pero el fiambre guatemalteco tiene una multidimensionalidad comunicativa que se aborda desde este texto en vista que se ha convertido en un símbolo nacional. Se ha resignificado desde la teatralidad de dos escenarios: un espacio desde donde se produce y otro donde se consume. También es analizado como signo pierciano, desde la farenoscopía de una semiótica académica, como nunca había sido abordado. Se analiza por qué las operaciones retóricas implican compartirlo en familia y amigos, y se descubre que tiene una dimensión política, pues representa estructuralmente la forma de clases sociales guatemaltecas. El fiambre es considerado como rapsodia y fantasía al paladar, que cumple con la función de contacto entre familiares, según Jakobson, R. (1994).

Palabras claves: fiambre, tradiciones culinarias, teatralidad, retórica social, Charles S. Peirce, rapsodia y fantasía, función fática, R. Jakobson.

Introducción

El fiambre guatemalteco, conforme el más simple análisis, está compuesto por abundante mezcla de dispares alimentos. Y es una verdadera delicia al paladar que se degusta cada 1.º de noviembre, fecha en que en el mundo católico celebra el Día de Todos los Santos y como es asueto laboral se suele visitar los cementerios, aunque es hasta el 2 de noviembre la conmemoración a los fieles difuntos. El fiambre está compuesto por trocitos o fragmentos alimenticios combinados y mezclados artísticamente, lo que logra una exquisita combinación de colores y texturas, formas y sabores. Es una costumbre heredada de la colonia española, cuyas cocineras introdujeron a la América conquistada, el gusto por las carnes frías (porque en esas fechas no había cómo refrigerarlas). En España es todavía, ahora, llamado fiambre de carnes pero solamente es compuesta por una variedad de dicho elemento, sin agregados. Sin embargo en Guatemala se ha resignificado como un plato ceremonial. En este trabajo se aborda las múltiples dimensiones del fiambre, teniendo en cuenta que se ha convertido en un plato de culto y se ha cargado de simbolismos extraordinarios que serán desmenuzados aquí, desde una concepción semiótica. Porque ante todo, el fiambre ya puede ser considerado como un símbolo de Guatemala y de su cultura culinaria, que es muy variada.

Hace muchos años, cuando estaba degustando un delicioso fiambre, pensé ensayar un examen semiótico a fondo sobre esta tradición culinaria guatemalteca que une a las familias y a los amigos. En 2009, en el diario *La Hora* publiqué el artículo titulado «El fiambre: una rapsodia para el paladar», que ahora voy a utilizar como base y lo ampliaré, con la afortunada coincidencia de que este año junto a los alumnos del tercer año de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Rafael Landívar, desarrollamos algunas ideas sobre este tema desde una perspectiva analítica. Sucede que este platillo tiene tantas connotaciones (culturales y sociales; religiosas y políticas) que vamos a intentar desentrañar por lo menos las más relevantes, semióticamente hablando.

1. Bases semióticas

Como ya indiqué, junto a los alumnos del curso de Análisis Semiótico del 2015, encontramos varios puntos que pueden convertirse en temas independientes para abordar al fiambre como un interesante fenómeno cultural portador de sentido. En un esquema inicial de clasificación para buscar dicotomía de significados, es interesante observar que: el fiambre acerca a las familias y nos permite rememorar a nuestros difuntos; tiene una serie de componentes artesanales y otros industriales, así como utiliza

elementos naturales, pero también artificiales. Para producirlo se necesitan artículos de origen árabe-español y muchos otros de los pueblos originarios. La armonización culinaria que registra el fiambre es una valiosa fusión de universos provenientes de estas culturas, y representa una verdadera ofrenda, un presente al paladar. Es un fenómeno sincrético que puede ser explicado desde una perspectiva semiótica.

Por sus canales de expresión tiene signos visuales y táctiles; gustativos y olfativos. Para condimentar y darle sabor se usan diversidad de especies con sabores fuertes, que vienen en granos y hojas; raíces o tallos. Se utilizan múltiples verduras cocidas y granos. Las carnes juegan un papel preponderante, estas son blancas y oscuras; de cerdo y de pollo. La res se usa poco, pero está presente. Está saturado por diversidad de deliciosos embutidos; alcaparras y aceitunas, verdes y oscuras. El peculiar aderezo o aliño es el secreto mejor guardado de las artistas-cocineras guatemaltecas. Se usa como base el cocimiento de la carne de gallina, lo que proporciona un caldo tradicional, pero termina siendo un «caldillo» peculiar al agregarle sabores de varios condimentos extras.

Al final de su preparación suelen colocarse quesos de varios tipos, hasta un chile pimiento que no pica (de adorno), y puede llevar camarones y hasta sardinas; aunque estos componentes más parecieran ser usados únicamente en las poblaciones costeras. El adorno y armado final es un toque artístico muy personalizado que le da una gracia peculiar por los multicolores que integran el plato. El fiambre presenta visual y gustativamente una verdadera sinfonía o rapsodia en la unión de sabores. (Más adelante se hará una analogía con esta temática musical, para concluir el ensayo).

Hay dos tipos de fiambre: uno rojo (teñido por efecto de la remolacha, que le da un sabor dulzón) y otro más blanco, más acidificado. Por ser un alimento producto de una práctica de muchos años, no hay una receta única, sino una enorme variedad de opciones, pero existe en Guatemala una «teoría popular» (nada escrito) de cómo saber prepararlo. La receta puede transgredirse libremente, asumida como la posibilidad de probar nuevas experiencias, hasta dar con una propia que satisfaga las expectativas familiares, y que permitiría encontrar el término adecuado según sus propios gustos. Cada familia lo elabora como desea (y puede, según su presupuesto) y se cumplen con métodos de preparación heredados de alguna antigua cocinera o la abuela, por lo que la comunicación y la tradición oral, cobran vital importancia en la transmisión de fórmulas que pasan de generación en generación. Miles de anónimas cocineras fueron creando el concepto del fiambre, poco a poco, año con año, por lo tanto es producto de la sabiduría popular. Desde sus componentes (o cadena sintagmática), este plato ya nos

está contando muchas cosas que pretendemos interpretar para encontrar sus profundos significados.

Como todo evoluciona en la vida moderna, degustar fiambre también se ha convertido en una celebración comercial pero no le quita lo extraordinario, pues posee un profundo significado humano que trasciende lo meramente físico. En el fiambre, si se nos permite, es posible encontrar la esencia de la guatemalidad. Es factible interpretar y terminar entendiendo el alma, el «yo social» de los guatemaltecos. Como tradición, es una comida ceremonial que se degusta una vez al año, y ya forma parte de un comportamiento social, ampliamente aceptado y validado por el tiempo. Entre tanto, es factible leerlo como discurso portador de sentido para los guatemaltecos, y cada sujeto que vive en este país (y lo ha probado) puede entenderlo a su manera. El fiambre pertenece a esa clase de textos distintivos que pueden leerse desde una semiosis social para ampliar sus significados, los cuales vamos a tratar de descubrir.

2. Dimensión teatral para el fiambre

¿Quién narra el fiambre? Lo narran las cocineras, últimamente los y las chefs, pues es una actividad que se ha profesionalizado. Las mamás, las abuela, las tías, las «antiguas cocineras» (sin sentido peyorativo), lo han narrado desde hace tiempo. Ellas llevan la «voz cantante». Poseen esa voz narrativa para comprar los ingredientes, para decir cómo prepararlos, para dirigir su complicada producción. Hay una ritualidad en toda esta actividad, digna de ser observada con curiosidad. En este rito anual cada quien asume su papel: protagonista, ayudante, colaborador... y hasta puede existir el/la antagonista, como en la teoría dramática, porque tiene una dimensión teatral muy importante.

Por eso, afirmamos que la oralidad cumple una función determinante. Diremos que quien protagoniza es la voz de la sabiduría, de la experiencia. Esa voz que narra el qué y el cómo; el cuándo, el cuánto y el dónde. La voz del cocimiento: quien sabe cómo prepararlo. El/la narradora-protagonista es también la personalidad central de esta obra culinaria. Sin ella o él, no hay fiambre. Y será quien reciba los elogios así como las críticas: si se pasó de sal (por decir algo) o si le faltaba algún ingrediente. Por regla general siempre suceden las comparaciones porque se confrontan platillos entre los de este año y los del año pasado. El fiambre de mi familia y el de la familia tal, o el de la empresa «equis» o el de la familia «ye». Pero «el de mi mamá», o «el de mi abuela»... ese siempre es el mejor fiambre.

En esta parte del ensayo se siguen algunas ideas de José-Luis García Barrientos (2012), quien señala que en teatro, recordando a Jansen, se genera toda la acción en un punto de acceso a la obra. En este caso, la cocina de la casa es el escenario clave para todo el desarrollo de la maquinaria productiva. Es el punto central, pero es compartido. Como una práctica de peculiarísimas señales, el fiambre se produce en este espacio, pero se consume en otro, siguiendo una construcción teatral muy bien marcada y delimitada. La riqueza de los componentes del fiambre, por la complejidad en su realización (lleva una serie de pasos y esquemas muy propios), implica cierta falta de rigor en el marco de cualquier cocina, pero curiosamente esto no sucede en el lugar donde se va a comer: el comedor es todo lo contrario. Un ambiente distinto es el espacio de producción, de construcción y otro diferente el de la degustación.

Una vez ingresé al lugar donde se producían simultáneamente centenares de fiambres para vender, y parecía un pandemónium alimenticio que solo la jefa de producción lograba desentrañar. Centenares de recipientes, distribuidos a lo largo de varias mesas componían aquel centro productivo. Era una cadena al mejor estilo «fordista». Aquel fiambre había perdido el sabor tradicional, artesanal, que tanto gusta, y la familia se había convertido en una maquinaria de hacer dinero cada fin de año.

Como fenómeno de comunicación se pueden hacer analogías. En el teatro, al momento de apagar las luces, para iniciar la función se encienden las del escenario. Se oscurece la sala y casi desaparece de la vista el público asistente. Aquí es distinto: el ambiente público se enciende, se apaga la cocina. Queda la cocina desierta, y desaparece de la escena. Queda sola, triste, hasta sucia. Hasta que termine la función de los comensales. Y entonces, las luces se prenden en el espacio público, que cobra vida con la llegada de los invitados.

La posibilidad de un encuentro entre productores de fiambre y comensales se da, por lo tanto, en un espacio público abierto. Algunas veces la función se registra con los propios productores. En cambio el espacio de la cocina es cerrado, al que tienen acceso limitados actores. Ambos son espacios de intercomunicación, pero en escenas distintas. El espacio público es más teatralizado, incluso puede ser de fingimientos. En cambio el de la cocina es más auténtico: de prisas, de trabajo intenso. Más realista, de menos disfraces sociales. El espacio público da mucho para simulaciones; el espacio de la cocina (trabajoso como siempre) no alcanza más que para disimular los cansancios y continuar con la fatigosa tarea de pelar, cortar, cocinar, etc. Se polarizan estos ámbitos, dice García Barrientos (2012), se convierten en subespacios, esencialmente duales con actores distintos, aunque puedan intercambiarse algunos roles. La cocina es un «lugar» íntimo, la mesa es un

espacio notorio y de notoriedad. Las dos clases de «sujetos» pueden compartir ambos lugares, pero la cocina es de carreras, de muchas labores. La mesa es de festividad, donde casi todo se olvida. Donde hay risas, alegría, fiesta. ¡Donde se acompaña el momento con licores, relajamiento y bromas! Esta dicotomía permite generar integración y oposición a la vez entre los actores. Es la dicotómica escena del producir/compartir el fiambre. Y al final de la comida, se vuelve a invertir: se apagan las luces del espacio público y vuelve a cobrar vida la cocina, con la satisfacción de haber cumplido con la tarea y también con la resignación de esa última fase laboriosa del limpiar, ordenar, dejar todo listo; como si nada hubiera pasado, después del torbellino de días y días de intensidad y cansancios.

En referencia al texto:

Sala y escena son los dos polos del espacio teatral, que no deben confundirse como los dos planos o las dos caras, representante y representada del mismo (evento). Ambos son lo mismo que el conjunto de las dos, son a la vez espacios dramáticos y de la representación, significantes y significados, es decir, signos, (García Barrientos, 2012, p. 148).

Hacemos una perfecta extrapolación de ese párrafo hacia la cocina donde se prepara el fiambre y a la mesa donde se degustará cada 1 de noviembre en Guatemala, con esa sala y ese escenario teatral descrito por el autor. Aquí se combinan tanto el espacio diegético (como espacio significado, espacio representado o inclusive el espacio de la ficción) como el espacio real para la escenificación.

Es el espacio de cada casa guatemalteca, que bien puede estar lista para crear una obra de teatro o ser filmada una película, donde prevalece la marcada dualidad del espacio del fiambre. La representación de un drama, una comedia o un sainete, en el marco de la preparación o del consumo de nuestro apetecible fiambre. El marco es propicio por esas desdibujadas fronteras humanas, espaciales y teatrales.

3. El fiambre, como operación de retórica social

Vamos a intentar realizar un análisis semiótico de esta tradición culinaria en el que se concretizan múltiples dimensiones, desde el texto *Los signos en la sociedad* de Oswaldo Alfredo Dallera (1996). El fiambre tiene una dimensión física, pero también adquiere una realidad simbólica. Esta última es multidimensional porque genera una serie de encuentros culturales, sociales, religiosos y hasta políticos. La gestación y desarrollo del fiambre

forma parte de esa curiosa guatemalidad (síntesis de numerosos elementos y condicionantes) que hemos forjado a través de los años. Una amalgama de costumbres que han ido combinando con el tiempo.

Se puede afirmar que la cocina popular y las tradiciones culinarias son recursos simbólicos que terminan produciendo sentido social. A estos elementos se les puede interpretar como si fueran operaciones retóricas y servirán para articular las marcas semánticas y sintácticas de cualquier discurso (Dallera, 1996). Cuatro son estas operaciones, pero la de adjunción es la que nos interesa, para destacar que el fiambre logra un efecto de sentido al repetirse muchas veces la producción/consumo del platillo tradicional. Es una operación de adjunción porque se descubre que tiene el fin de unir dos o más cosas, como lo son los dispares componentes del fiambre. Pero también une a las familias y a los amigos, en una función de enlace para estrechar los lazos de afecto y cariño.

Y dentro de las operaciones retóricas de intercambio, según el mismo autor, se generan relaciones de identidad entre quienes se reúnen para degustar el sabroso plato tradicional. No solo es el hecho de sentarnos a la mesa y compartir, sino que al repetirlo en varias ocasiones se genera una relación de identidad entre los participantes, que se fomenta a propósito de la costumbre de la fecha. Es una gramática de comportamiento o regla social que se va construyendo conforme pasan los años. Afirma Dallera (1996) que no estamos en contacto con «las cosas tal como son», sino con discursos, con representaciones del mundo. A los guatemaltecos, nos representa este plato de gran tradición, como un destacado discurso culinario. Es un orgullo presentarlo al mundo entero como una producción que surge de las entrañas de una Guatemala amalgamada y diversa, de bases indígenas y españolas.

Dallera (1996) cita a Lefebvre, (1983) y nosotros destacamos, que al compartir un fiambre que nos genera identidad también «se componen pequeños mundos al mismo tiempo interiores (a los “sujetos”) y exteriores (objetivos por ser sociales y por incluir relaciones con los “objetos”)» (p. 7).

Eliseo Verón (1993), recuerda que cualquiera que fuere el soporte material, lo que llamamos un discurso o un conjunto discursivo no es otra cosa que una configuración espacio-temporal de sentido. Los anteriores conceptos de la teoría semiótica se desdoblaron en ese punto de encuentro que es la mesa del fiambre: un espacio-tiempo que cobra sentido como discurso social guatemalteco, que permite crear identidad.

4. Fiambre desde la teoría pierciana

Según Charles S. Peirce (1974) «un signo es algo que significa algo a alguien en algún sentido o calidad. Se le llama *representamen*» (p. 22). Entonces el fiambre no solo es una simple combinatoria física de elementos para alimentarse. Puede ser considerado como un signo en sí mismo: es el *representamen* de una tradición culinaria guatemalteca. Para el ciudadano de este país tiene un significado relevante. En la mente de un guatemalteco común se «crea un signo equivalente, o quizá un signo más desarrollado», señalaba Peirce (1974, p. 22). Esto connota que dicho signo lleva impregnado algo más desarrollado, ya que al solo pensar en él se asocian valores, ideas, imágenes y recuerdos que son proyectados con solo escuchar o pronunciar el vocablo fiambre. «El signo significa algo, su objeto», Peirce (1974, p. 22). Ese algo no es únicamente el platillo, trasciende lo que representa: ser guatemalteco de clases medias y/o perteneciente a las populares.

Como signo o *representamen* interactúa entre la percepción meramente física y la realidad del agente interpretativo (la persona, y también de nuestro país). Como objeto, el fiambre es una entidad física, como dijo Peirce, porque se percibe con los ojos, lo captamos con el sentido del tacto, lo degustamos con el paladar y podemos hasta involucrar el sentido olfativo, pues su aroma es inconfundible. Esa es su dimensión objetiva. El fiambre se convierte en un signo acumulativo de numerosas semiosis: despierta múltiples significados. Está impregnado de simbolismos, de historias, de momentos agradables, de fechas de fiesta y de compartir. De difuntos que vuelven ese día inmaterialmente a sentarse a degustar el fiambre.

4.1. Primeridad pierciana

Posee una calidad como fenómeno físico este singular platillo que degustamos cada año (esta es una primera instancia pierciana). Es decir, es un hecho real: tiene una diversidad de colores y representa una exquisitez de sabores y expele un aroma único. Sus componentes, por ser tan de diversa procedencia, otorgan sensaciones que explotan en la boca del comensal, deleitan su gusto. Esta es la primeridad planteada por el creador de la semiótica. La consistencia de cada ingrediente es distinta: unos más blandos, otros menos; unos más duros, otros suavitos. Unos truenan en la boca, otros se deshacen en la lengua. Unos se mastican, otros solo se absorben. Según Jensen (1997), la primeridad es una categoría de posibilidad cualitativa, es decir, la calidad de tener un color, una consistencia, un sabor. Si cerráramos los ojos y nos lo dieran a probar sin saber qué nos ofrecen, al entrar en contacto (por vez primera) con su peculiar mezcla de sabores, indefectiblemente sabríamos

que es fiambre. Su consistencia se diferencia con respecto a cualquier otro platillo. Es decir, su presencia es un signo diferenciador. Si es fiambre, debe saber a fiambre. Alguna vez comí algo que parecía físicamente fiambre, pero no tenía sabor a nada o no me supo a ese plato tan saturado de sabores. «Sabía a cartón», comentó un amigo, por lo tanto no era fiambre. El fiambre es tal, porque los varios rasgos o atributos peculiares de sus elementos integrantes, permiten diferenciarlo de otros platillos. Puro sentido pierciano: la primera impresión, cuenta. Es o no es fiambre, si se acerca a serlo... o no lo logra, es otra cosa.

4.2. Secundidad pierciana

En una segunda instancia, aunque tengamos el recuerdo de haber probado fiambre hace muchos años, esas imágenes gustativas están archivadas en nuestra memoria, en el paladar de cada guatemalteco. Los alimentos que lo conforman (objetos preparados especialmente para el efecto) descargan emocionalmente una categoría peculiar en nuestra boca y en los recuerdos. Es la secundidad pierciana: estos signos despiertan en el inconsciente las historias relacionadas con la fecha y las personas que amamos: tanto presentes como ausentes en esa ceremonia anual. De acuerdo con Jensen (1997), la secundidad incluye entidades no materiales. Objetos que pueden ser imaginarios o inconscientes, como esos recuerdos que nos traen el sabor, el olor y la degustación del fiambre. Las fiestas en familia están cargadas de nostalgia, imágenes que no borran los años, además de cariños que no se pueden olvidar, de familiares que se encuentran lejos o no presentes en la mesa del 1 de noviembre.

4.3. Terceridad pierciana

La terceridad decreta toda una serie de elementos legislativos alrededor del fiambre. Esto implica que solo para finales de octubre y principios de noviembre se constituye este plato en las cocinas de las abuelas, las madres o las esposas; ahora en las de los y las chefs. Durante años, hubo familias que no podían pensar en comprarlo porque su elaboración constituía una tradición familiar. Una tradición que une a las personas, cercanas o lejanas. Era una norma no escrita que se respetó durante años, sin embargo los tiempos han cambiado. Para Jensen (1997), las leyes de la terceridad van más allá de cualquier hecho consumado. Hay usos sociales regulados por esta terceridad que carga de leyes tradicionales a este fenómeno social, conocido como fiambre.

Puede resultar una regla el dar, ofrecer, compartir con otros este deleite culinario. Es un plato ceremonial (otra norma), su degustación es esperada con gran alegría. Es parte de un festejo anual. Al menos el 1 de noviembre es parte de una costumbre social que reúne a seres apreciados alrededor de la mesa, y por lo tanto no excluye.

4.4. Signos: indicial, icónico, simbólico

Según Charles S. Peirce (1974), la existencia de un signo indicial se transforma en valor, la cual se puede interpretar como un signo que indica su presencia y se termina convirtiendo en un signo simbólico. Estamos hablando de un signo presente, no de una fotografía, de un dibujo, de un video. El signo está presente como plato, tiene una esencia en sí mismo, por lo que se representa a sí mismo, no en ausencia, sino en presencia. El fiambre tiene una forma, cuya existencia transporta una serie de valores con los que le asociamos: fin de año, fiesta, celebraciones tradicionales, etc. Pero dice Peirce (1974) que los signos participan de sus tres esencias, con mayor o menor precisión. Según el grado que determine la relación con su referente, así será catalogado el signo (Peirce, 1974).

Para entender mejor su esencia de signo le podemos aplicar una serie de categorías farenoscópicas basadas en Peirce (1974):

No es un ícono como tradicionalmente se representa, pero puede convertirse en un signo incónico, porque sería un signo que establecería relación de semejanza con su objeto referente, y entonces formaría parte de la primeridad. Como vimos, un ícono puede ser un diagrama también. Los ejemplos serían: fotos de un fiambre o un video de su elaboración. Hasta un dibujo que represente al platillo. Esos serían figuras icónicas de este plato tradicional. No es inicialmente un ícono, como tal, pero se convierte en un ícono de la cultura culinaria. Es, por costumbre desde hace años, la representación de una tradición muy guatemalteca.

El fiambre sí es un signo del tipo indicial pues entabla con el objeto una relación existencial de causa-efecto. Se preparan los ingredientes por separado, se reúnen todos y, entre sí, se conectan de manera física. Hay un efecto: al unirse crean el plato que se conoce como fiambre, por separado (cada elemento) no lo representan, son simples verduras, carnes, especies. No hay conexión directa, deben estar juntos. Por estar asociados, juntos, en un mismo espacio, por el hecho de permanecer contiguos, conforman una identidad. Esto forma la secundidad. Ejemplos, el platillo es el resultado de una preparación peculiar: unidad entre la diversidad.

Homogeneidad: en un solo plato se congregan gran cantidad de elementos que lo componen, que se transforman en un solo concepto. La unidad de tantas clases de alimentos juntos se genera por el efecto de estar relacionados, en un mismo espacio, en el mismo momento; se crea el fiambre, no como una ficción, sino como causa de este efecto unificador.

El fiambre se convierte en símbolo, *representamen* pues se refiere a su objeto dinámico por convención, hábito o leyes, que se amparan en una larga tradición culinaria. Es muy arbitraria la normativa que señala que no puede llevar otros ingredientes. Debe llevar siempre los componentes que tradicionalmente se usan, como una ley no escrita. Esta parte se entiende como la llamada terceridad. Otro elemento simbólico del fiambre es que no representa a un sector o una región particular, es un platillo que se come en toda Guatemala, por lo menos en las áreas urbanas, aunque no representa una costumbre indígena sino de la cultura mestiza o criolla. Tiene un efecto generalizador, pues como normativa se come cada 1 de noviembre, días antes o pocos días después. Una ley debe ser así (general), aunque toda ley es posible violarla y en ese caso solo despertaría extrañeza, no castigo.

Otros ejemplos en los que se plasma con estas categorías peircianas: sus componentes son signos índices (reproducen exactamente los sabores que corresponden a cada uno de los elementos), pues pese a su combinación, no se pierden sus sabores originales. Puede convertirse en ícono y (guardar relación real con los integrantes que lo producen) puede transformarse en símbolo, cuando una empresa de cocina tradicional lo selecciona como emblema comercial. Pero además, es un símbolo muy nacional que ya representa a Guatemala. Hay otros fiambres en otros países, pero ninguno como el fiambre que ha ido perfilándose en este país centroamericano, como un plato que ya es internacionalmente reconocido.

5. Dimensión política del fiambre

Al realizar un análisis paradigmático entre el fiambre de nuestras delicias y la forma cómo somos los guatemaltecos, podríamos encontrar una comparación con la manera barroca de cómo nos expresamos (y actuamos). ¿Representa el fiambre nuestra manera de ser? Creo que sí, compárese con él y verá cuán parecidos somos.

La gran cantidad de ingredientes fusionados de este representante de la cultura nacional, simbolizan –cada uno– un profundo tributo a la

vida, un homenaje chapín al paladar, porque todos tienen un significado propio, semióticamente hablando. Uno de ellos es la multiculturalidad de este país que es un crisol de costumbres. En ese plato se reúnen prácticas culinarias árabe-españolas e indígenas precolombinas. Con el paso del tiempo, este sincretismo ha dado vida a una deliciosa cocina criolla, producto de la creatividad de las clases populares y sectores medios de la población. El fiambre es solo uno de los platos representativos de esa fusión de identidades. Aunque posiblemente sea el plato más conocido, pero no es el único.

Permítasenos una interpretación simbólica, de carácter sociopolítica. La semiótica siempre ha ido más allá de la simple descripción y encuentra los segundos sentidos de los signos que somete a análisis. La cultura es un sistema de signos, por lo que me atrevo a plantear que el fiambre representa a la formación esquemática en las clases sociales de Guatemala, ejemplificada magistralmente en la forma cómo se presenta al final, el fiambre. Si se quiere llevar a un extremo de la analogía o hacer una comparación semiótica, el fiambre tiene varias capas o capas, en la que se recuestan los elementos que la integran. La primera está basada en las legumbres, que son producidas por los hombres y mujeres marginados de este país: los campesinos, mayoritariamente indígenas. Ellos, simbólicamente, están en la parte inferior de nuestra pirámide social. Son la base de todo el platillo, porque en este caso es la capa primaria. No se puede concebir el fiambre sin las verduras, hasta en eso son indispensables. Las verduras representan a los llamados pueblos originarios de Guatemala. Pero, a simple vista, estos elementos básicos, elementales, son invisibles. No aparecen a la primera, sino hasta que se escarba en el platillo... y en lo social. ¿Encaja la analogía con la sociedad nuestra?

La segunda capa la representan los embutidos y carnes de pollo, res y marrano. Se le agregan los finos productos industrializados, de origen europeo. Estos elementos representan a las clases medias y medias-altas, las familias generalmente descendientes de los conquistadores, colonizadores e inmigrantes europeos, en su mayoría. Simbólicamente, están por encima de las clases populares. Y en la parte más alta, en la cúspide del platillo, una elegante y distinguida verdurita, solitaria o en muy escasa cantidad. Un delgado espárrago, representando a las élites. Solo, como siempre, reinando encima de toda aquella alegría de color y explosión de sabores, de aquel popular jolgorio que es estar juntos, pegaditos, muy cerca los unos con los otros, con los de abajo, (inclusive, con los de en medio). Sin embargo, el espárrago, con su característica de parecer un delegado de la realeza criolla, es el primer sacrificado al degustar el fiambre, aunque haya sido el último en llegar al plato. ¿Curiosidad, no? Otro invitado que a veces aparece, es el rábano de cachetes recortados y gordura simpaticona; de silente compañía,

tronándose los dedos o jugueteando a dar vueltecitas para no caerse de la cumbre. Un chile pimiento (ají) sin gracia, que no pica y solo da color, termina sus días como corona de esta pirámide socio-económica en donde acaba de ser contratado, como simple adorno y apenas si alcanza a que le lancen chistes sexistas sobre su nula potencia en la cama. Personajes de Guatemala, que encuentra uno a cada paso, aparecen reflejados en el fiambre, cual fotografía sociológica de nuestra realidad.

6. El fiambre: una rapsodia; una fantasía culinaria

Y antes de finalizar, una dimensión más del fiambre: la musical. La palabra rapsodia, según se conoció en la Antigua Grecia, era un fragmento de poemas épicos. Era como declamar uno o dos cantos parciales de las extensas obras de Homero. La etimología de la palabra proviene del latín y es un sustantivo formado a partir de *rhaptein* que tiene como significado ensamblar. Rapsodia significa por tanto: la canción ensamblada; también: partes que se ensamblan para componer una canción. Es decir, empata perfectamente con la idea de fiambre, una serie de partes fragmentadas que terminan siendo ensambladas en un plato.

También se le considera como zurcir partes pequeñas, cuadradas, de distinto tamaño, para una gran manta, construida por pedacitos de colores. Eso es un fiambre: una pieza musical compuesta por diferentes segmentos temáticos, unidos libremente y sin relación entre ellas. El fiambre llega a ser una fantasía culinaria, una rapsodia. Por otro lado, descubro que el concepto de fantasía musical proviene de su carácter de improvisación e imaginativo, menos rígida en su estructuración. Similar situación con esta comida guatemalteca. Y la rapsodia se parece a la fantasía musical. Dos composiciones con estrecha relación, casi como una similitud formal con este platillo tradicional.

7. La función fática del fiambre, según Jakobson

Roman Jakobson fue un multifacético intelectual, proveniente de los formalistas rusos, fundador de varias asociaciones científicas y literarias en Moscú, Praga y Nueva York. Además de ser un reconocido estudioso de las afasias (anomalías cerebrales que generan incapacidad de comunicación), recreó las funciones lingüísticas de la comunicación. Según Jakobson (1994), las funciones que él determinó están presentes en todo acto de comunicación, unas más, otras menos. Pero considera que siempre hay una preponderante o más relevante, según cada proceso. Casi lo mismo que señala Pierce sobre las funciones farenoscópicas.

En este caso concreto, el fiambre se convierte en el símbolo a compartir. La cocinera (o la familia) representa la fuente emisora del plato simbólico y el comensal/invitado cumple el papel de receptor/destinatario. Pero la función elemental de reunirse alrededor de la mesa a degustar el fiambre, es la de cumplimentar la tradición cada año y establecer contacto con la familia. Jakobson (1994) la llamó función fática o de contacto. Es decir, esta función se concretiza en el marco de compartir el plato ceremonial que se va a degustar. La función que cumple el hecho de departir a la mesa, según la teoría jakobsoniana es permitir el contacto: lo humano se consolida. Nos humanizamos alrededor de la mesa, no solo comemos. Participamos de una comida ritual e intercambiamos afectos, saludos, caricias, miradas, etc. Es el más antiguo de los ritos humanos: sentarse alrededor de los alimentos e intercambiar mensajes comunicativos. Los hombres de las cavernas lo hacían alrededor del fuego para compartir cómo había sido la caza del día.

En este caso, prevalece un objetivo específico porque hay un elemento especial: el fiambre transmuta su esencia; se convierte en el vehículo que une dos mundos; el de los vivos y el de los muertos. Aquellos que ya no podrán acceder nunca a esta cita. Al empezar a servir el fiambre se disparan recuerdos alrededor de quienes partieron al infinito. El platillo se convierte en el hilo conductor de las historias de la madre, la abuela, la tía... aquellas personas que hacían el fiambre de tal manera. O de quienes lo degustaban. Todas esas imágenes se traen al presente cargadas de historias curiosas, alegres, tristes, anecdóticas de las fechas pasadas; la mayoría relacionadas con el 1 de noviembre.

Como por arte de magia: se sirve el fiambre y los recuerdos cobran vida. Vuelven esas vivencias con su reiterada manifestación de sorpresa, como si fuera la primera vez que se contarán. Como si, al degustar el plato (por ese carácter ceremonial) permitiera abrir la puerta a esos momentos gratos e ingratos compartidos. Comer fiambre el 1 de noviembre acerca a los fallecidos, pero no solo con nostalgia, sino con alegría. Se les ama nuevamente, se les vuelve a extrañar. Y repetimos una y otra vez el rito de traerlos a la vida, cumpliendo esa función que Jakobson determinó como de contacto, para estrechar lazos, a través de la remembranza, fáticamente. Vivos y muertos, presentes y ausentes alrededor del fiambre. Entonces vemos la capacidad de cohesión que tiene el fiambre al mantenernos en contacto.

Y repetir: «... a mi padre le gustaba más el fiambre blanco, que el rojo...», «... y a mi madre le encantaban los jocotes en dulce y el ayote...». ¡Cómo no extrañar a los difuntos, a esos personajes de la familia, a los fundadores, a quienes nos heredaron la costumbre de reunirnos cada 1 de noviembre! Pero este día, los guatemaltecos los tienen más cerca, en cada bocado de fiambre que se saborea en el círculo familiar.

Habrà que considerar al fiambre, entonces, como un elemento vital de nuestra esencia de guatemaltecos, tal cual somos: alegres, solidarios, fiesteros, tradicionalistas, caprichosos, etc. Se le puede honrar, semiòticamente, como uno de los mäs fuertes símbolos sociales de Guatemala, propio de las tradiciones nacionales mäs peculiares del retablo identitario, pues nos representa a plenitud y nos permite viajar por los campos fértiles de la memoria, donde todo es posible.

Para concluir, es oportuno recordar a Cassirer pues el hombre

... ya no vive solamente en un puro universo físico sino en un *universo simbólico*. El lenguaje, el mito, el arte y la religión constituyen partes de este universo, forman los diversos hilos que tejen la red simbólica, la urdimbre complicada de la experiencia humana. Todo progreso en pensamiento y experiencia afina y refuerza esta red... (1968, p. 13).

Ese es el guatemalteco que está alrededor de una mesa tejiendo su red de símbolos nacionales, viviendo el 1 de noviembre. Más bien, está viviendo en medio de las emociones que despierta ese entorno; entre esperanzas y temores, ilusiones y desilusiones imaginarias, en medio de sus fantasías y de sus sueños, agrega el filósofo citado.



Conclusiones

El fiambre tiene sus orígenes en la costumbre española (europea) de comer carnes frías, pero en Guatemala se le ha agregado verduras, otros productos y una serie de especies que permiten un sabor diferente y muy sabroso. Además se prepara con un «caldillo» de peculiar factura. Se viene produciendo y consumiendo desde hace varias generaciones, por lo que se ha convertido en un plato tradicional, en particular porque se sirve en las mesas familiares, luego de ir a visitar los cementerios el 1 de noviembre, día que la Iglesia Católica dedica a la conmemoración de Todos los Santos, y que coincide con la fiesta de los Fieles Difuntos, el 2 de noviembre. Ese primer día del mes, es asueto en el país y se desarrolla una serie de ritos dedicados a recordar a los muertos, entre ellos compartir este delicioso alimento, arraigado en la conciencia del guatemalteco.

Es una comida ceremonial que se degusta una vez al año. Ya forma parte del comportamiento social, validado por el tiempo. Es factible leerlo como discurso portador de sentido para los guatemaltecos, pues cada sujeto puede entenderlo a su manera. El fiambre pertenece a una clase de textos distintivos que representa el alma de los chapines, el «yo social» del guatemalteco que lo ha resignificado.

El fiambre lo narran las mujeres, últimamente se han agregado los y las chefs profesionales. Las mamás, las abuelas, las tías, las «antiguas cocineras» lo narran desde hace tiempo. Y tiene dos escenarios: un espacio donde se produce y otro donde se consume. Es como el teatro, pero al revés. El espacio íntimo es el de la producción, la cocina; el espacio público es el comedor, donde se consume. El primero se apaga cuando el otro se enciende, como en el teatro. Hay siempre protagonistas, ayudantes y hasta oponentes como el drama teatral. Los espacios dicotómicos del fiambre permiten generar integración y oposición, a la vez, entre los actores.

Para entender al fiambre, acudimos a una operación retórica de adjunción, generando ese sentido de unidad o cohesión social como un orgulloso plato resignificado por los guatemaltecos. También lo logra, desde el punto físico, al unir diversidad de productos provenientes del agro, de la ganadería, de procesos industriales, de diversas manufacturas, de producción disímil en un solo plato y que resulta delicioso al paladar. Al reunir a las personas, construye una gramática de comportamiento o regla social que se va definiendo conforme pasan los años, y como no estamos en contacto con «las cosas tal como son», sino con discursos, con representaciones del mundo, el fiambre nos representa. Es un discurso social que cobra sentido, pues en la

mesa del fiambre es un espacio-tiempo que va permitiendo crear la identidad del guatemalteco.

El fiambre no solo es la combinatoria física de elementos. Puede ser considerado un signo en sí mismo: representa ya una tradición culinaria nacional. Ese platillo trasciende lo que representa, forma parte del ser guatemalteco de clases medias y populares.

El fiambre se convierte en un signo acumulativo de numerosas semiosis: despierta múltiples significados. Está impregnado de simbolismos, de historias, etc.

El presente texto aplica una serie de categorías farenoscópicas basadas en Pierce. El fiambre es un signo del tipo indicial pues entabla con el objeto una relación existencial de causa-efecto. Se preparan los ingredientes por separado, se reúnen todos y se conectan de manera física.

El fiambre se convierte en símbolo, pues es un objeto dinámico por convención, hábito o leyes amparadas por la tradición. Una normativa señala: no puede llevar otros ingredientes, solo los componentes tradicionales. Es una ley no escrita. Esta forma parte de la llamada terceridad. Lo simbólico del fiambre es que no representa a un área geográfica particular, es un platillo que se consume en todo el país, aunque es un plato de clases medias y medias bajas, no indígenas. Otra ley que se cumple: se come cada 1 de noviembre y fechas próximas, anteriores y posteriores.

En el fiambre se reúnen costumbres culinarias árabe-españolas e indígenas precolombinas. Este sincretismo ha dado vida a una deliciosa cocina criolla, producto de la creatividad, como producto de esa fusión de identidades. Es el plato más conocido, pero no el único.

En una interpretación simbólica con carácter sociopolítico, la semiótica va más allá de la simple descripción de este platillo y encuentra segundos sentidos en sus signos integrantes. Las manifestaciones culturales son sistemas de signos y en el fiambre es posible leer cómo se forman las clases sociales de Guatemala, en su estructura más elemental. En la primera cama se acuestan las verduras que representan a los campesinos, se les coloca en la parte inferior del plato. En la segunda capa se colocan los productos industriales, curiosamente originados en Europa y otras partes del mundo, españoles y árabes en especial. En la cúspide del fiambre aparecen los espárragos, delgadas figuras que representan a las elites, pocas, solas en la parte más alta de la pirámide. Son las primeras en ser sacrificadas, las últimas en colocarse. ¿Curiosa analogía de la composición social guatemalteca?

También tiene una dimensión musical, puede ser una rapsodia o una fantasía, pues ambas piezas son representativas fragmentarias que cobran vida en el pentagrama, como una unidad sonora. Son una delicia para el oído, como el fiambre para el paladar. Fragmentos que se unen, pedazos de algo que se cocen o cuecen, que se juntan, que se arman o fusionan sin perder cada uno su sabor e identidad. Un ensamble, eso es una rapsodia: eso es el fiambre. Una fantasía que la semiótica descubre.

También desde la teoría de Roman Jakobson, el fiambre se convierte en un símbolo familiar, al compartirse en la mesa. La cocinera (o la familia) es la fuente emisora del plato simbólico y el comensal/invitado, los receptores/destinatarios. Como una función comunicativa, al reunirse alrededor de la mesa para degustar el fiambre. Es fundamental establecer contacto entre los miembros de la familia. Jakobson la llamó fática o de contacto. El fiambre logra convertirse en el hilo conductor de la unidad cada 1 de noviembre.

Los comensales vuelven a recordar todas las historias que han vivido y restablecen los de amistad, aprecio, cariño y familiaridad. La función que cumple el hecho de departir el fiambre, según la teoría jakobsoniana, es permitir el contacto, lo humano se consolida. Nos humanizamos alrededor de la mesa, no solo comemos. Participamos de una comida ritual e intercambiamos afectos.

El fiambre transmuta su esencia al convertirse en el vehículo que une a dos mundos: el de los vivos y el de los muertos. Ese guatemalteco que está alrededor de una mesa teje su red de símbolos nacionales, lo vive cada 1 de noviembre. Vive en medio de las emociones que despierta ese entorno social; entre esperanzas y temores, ilusiones y desilusiones imaginarias, en medio de sus fantasías y de sus sueños, comentamos junto al filósofo Cassirer.

Referencias

- Cassirer, E. (1968). *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. (5.ª ed.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Dallera, O. A. (1996). *Los signos en la sociedad*. Santa Fe de Bogotá, Colombia. PROA Asociación Latinoamericana de Comunicación Grupal.
- García, B. J-L (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro*. México: Pasodegato.
- Jakobson, R. (1994). *Lingüística y poética, ensayos de lingüística general*. Barcelona, España: Seix Barral.
- Jensen, K. B. (1997). *La semiótica social de la comunicación de masas*. Barcelona, España. Bosch Casa Editorial, S. A.
- Pierce, Ch. S. (1974). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- Verón, E. (1993). *Semiosis social*. Barcelona, España: Editorial Gedisa, S. A.

COLABORAN EN ESTE NÚMERO

Carlos Chaclán Solís

Nace en 1955 en Totonicapán, Guatemala. Estudió cerámica en el Centro Artesanal de Totonicapán en 1972. De 1975 a 1980 estudió en la Escuela Nacional de Artes Plásticas en Ciudad de Guatemala. En 1983 obtuvo una beca de la OEA en Panamá donde estudió Restauración de Cerámica Precolombina y Colonial; y una beca de Unesco en 1986 para el curso de Restauración de Cerámica Prehispánica en Lima, Perú.

De 1989 a 1991 estudió en la Escuela de Cerámica y Porcelana de alta temperatura en Toluca, México. Beca MOA Mokichi Okada Japón.

Ha recibido varias distinciones: homenaje a los artistas populares en la Universidad de San Carlos de Guatemala en 1988; la orden Patrimonio Cultural de Guatemala en 2002 y la orden Artista del Año del Instituto Alemán en 2007.

Dieter Lehnhoff

Phd. Es 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 América. Ha sido director de la Nueva Orquesta Filarmónica, la Orquesta Metropolitana, el Coro Nacional de Guatemala y de 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.

Esvin Alarcón

Guatemala, 1988. Estudió de manera independiente y en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de Guatemala en 2012. Estudió Ciencias de la Comunicación en la Universidad Rafael Landívar, expuso su trabajo en Galería 9.99 en Ciudad de Guatemala *Línea de horizonte o la tensión en múltiples puntos* en 2015; *Líneas de la mano* en Galería Sicardi, Houston, Texas en 2015. Reconocimientos: finalista de David Rockefeller Artium Commission, Nueva York, Estados Unidos, 2014. «Cinco días de puertas abiertas» en el Centro Cultural de España, Ciudad de Guatemala, 2013. En 2016 fue seleccionado para participar en el XX Bienal de Arte Paiz y expuso *Materia cruda* en la Galería de Artes Landívar, Universidad Rafael Landívar, curada por la Dra. Marcia Vázquez.

Karla Acuña Vela

Fotógrafa, humanista, nacida en mayo de 1967 en la Ciudad de Guatemala. Fue rodeada desde niña de constantes estímulos estéticos y artísticos, proveídos por una familia conformada por intelectuales de gran influencia en el ámbito cultural del teatro, literatura, danza y arquitectura en Guatemala. Actualmente vive en España y se desempeña en la Comunidad de Madrid como intérprete en lenguaje de signos. En 2016 expuso en la Galería de la Universidad Rafael Landívar la muestra *La calle en fotografías* como actividad de Artes Landívar y la Facultad de Arquitectura y Diseño.

Como parte de su formación en las artes visuales, participa en jornadas de fotografía, en el contexto de Photo España (2012). Interviene en el taller de fotografía con el periodista Ángel López Soto (2013). Inaugura la exposición *Nada existe, todo existe...* (2014) en Casa Ibargüen situada en el Centro Histórico de la ciudad, con el apoyo de la Municipalidad, y en Antigua Guatemala, en el Colegio Mayor Santo Tomás de Aquino, de la Universidad de San Carlos. Invitada por la Fundación G&T Continental realiza las fotografías del Calendario 2015 y participa con algunas creaciones e imágenes en la revista monográfica *La Galería* dedicada al nombramiento de «Guatemala, Capital Iberoamericana de la Cultura 2015». Ese mismo año inaugura la exposición itinerante *Street Photography: Eternizando lo Efímero* en la Galería de la Fundación G&T Continental, Centro Cultural «Luis Cardoza y Aragón», Embajada de México y Paseo de los Museos en Antigua.

Karla Olascoaga Dávila

Magíster en Literatura Hispanoamericana. Filóloga graduada en la Universidad de La Habana, Cuba. Poeta, ensayista y narradora. 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, Universidad Rafael Landívar. Secretaria de la Junta Directiva del Centro PEN Guatemala. Miembro del Consejo Editorial de la *Revista Códice*.

Ganadora del primer lugar en la rama de cuento corto en el certamen «Construyamos juntos una cultura de paz», organizado por la Procuraduría de los Derechos Humanos de Guatemala. Primer lugar 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, en la rama de cuento corto.

Marcia Vázquez de Schwank

Doctora en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México y licenciada 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».

Oswaldo Chinchilla

Arqueólogo, profesor en la Universidad de Yale, Estados Unidos. Fue curador del Museo Popol Vuh y catedrático de la Universidad de San Carlos de Guatemala. Ha realizado investigaciones extensas sobre arqueología de la costa del Pacífico, arte, religión y la mitología Mesoamericana.

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. Participación 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, Universidad Rafael Landívar, Guatemala.

Ramiro Mac Donald

Semiólogo social guatemalteco, candidato a doctor en Comunicación Social por la Universidad de las Ciencias, las Artes y la Comunicación (UNIACC) de Chile. Se graduó de magíster artium en la Universidad de San Carlos de Guatemala y académico docente del Departamento de Comunicación de la Facultad de Humanidades de la Universidad Rafael Landívar, donde ejerce la cátedra desde hace diez años. Imparte cursos de teorías de la comunicación y semiótica. Autor de numerosos ensayos sobre temas semióticos. Durante más de diez años publicó semanalmente una columna semiótica de análisis coyuntural y de la realidad política, social y cultural de Guatemala, en el vespertino *La Hora*. Es cofundador y presidente del Círculo Semiótico de Guatemala (CGES).

Renato Maselli

Compositor y video-artista. Inició sus estudios en el Conservatorio Nacional de Música de Guatemala y posteriormente viajó a Nueva York y Holanda, en donde profundizó estudios en el campo de la música electrónica-experimental. Durante los últimos años ha incursionado en artes visuales como cine y video, en donde integra conceptos de composición sonora a diferentes formas de manipular imágenes. Tanto su obra musical como audiovisual se desligan de los esquemas artísticos tradicionales y se desarrollan en un lenguaje poético y contemplativo que busca reflejar nuestra modernidad. Su obra ha sido presentada en diferentes países de Europa y Latinoamérica.

Renato forma parte del equipo de trabajo de Artes Landívar, como coordinador del área de música.

Renato Osoy

Fotógrafo graduado en 1966 del Instituto de Arte de Colorado, Estados Unidos, y Bellas Artes en Amberes, Bélgica, e investigador en arte por la Universidad de Ámsterdam, Holanda.

Ejerce como investigador en arte de manera independiente, maestro de arte y curador. Trabaja con textos e imágenes, sus múltiples aplicaciones y

variadas formas de representación. Ha laborado como fotógrafo de moda y comercial en Estados Unidos y Guatemala.

Su proyección actual es como fotógrafo artístico (la fotografía como medio de expresión artística). Ha participado en exposiciones colectivas e individuales en Guatemala, Estados Unidos y Europa. También es curador e imparte talleres de fotografía.

Sabrina Castillo Gallusser

Sabrina Castillo Gallusser es directora y fundadora del Centro de Danza e Investigación del Movimiento de la Universidad Rafael Landívar. Es 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 Fenomenología; doctorado en Filosofía por 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 el presidente 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.

Esta publicación fue impresa en los talleres gráficos de
Ediciones Papiro, S. A., en noviembre de 2016.
La edición consta de 500 ejemplares
en papel couché de 80 gramos.



ISBN: 978-9929-54-166-5



EDITORIAL

**CARA
PARENS**

UNIVERSIDAD RAFAEL LANDÍVAR



Universidad
Rafael Landívar

Tradición Jesuita en Guatemala