

abrapalabra n.º 48

arte contemporáneo:
texto, contexto y movimiento



Abrapalabra n.º 48

ARTE CONTEMPORÁNEO
Texto, contexto y movimiento

Guatemala, 2015

700.4

U588

Universidad Rafael Landívar. Dirección de Artes Landívar
Arte contemporáneo: texto, contexto y movimiento / Universidad
Rafael Landívar. Dirección de Artes Landívar; Directora Ana Echeverría
Fernández; Sabrina Castillo Gallusser.- - [et al.]. - - Guatemala:
URL : Editorial *Cara Parens*, 2015.
xii, 124 p. ; il. - - (Abrapalabra, n.º 48)
ISBN: 978-9929-54-128-3

1. Universidad Rafael Landívar. Dirección de Artes Landívar - Publicaciones
 2. Danza en el arte
 3. Artes
 4. Teatro
 5. Villancicos Guatemaltecos – Historia
 6. Composición musical
 7. Coreografía
 8. Artes escénicas
 9. Zubiri, Xavier, 1898-1983 – Crítica e interpretación
- I t.
II Echeverría Fernández, Ana, dir.
III Castillo Gallusser, Sabrina ... [et al.]
IV *Cara Parens*, ed.

Abrapalabra n.º 48

Arte contemporáneo. Texto, contexto y movimiento

Guatemala, 2015

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

Ricardo Ulysses Cifuentes

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	Mgtr. 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 Beltranena 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

La portada propone ilustrar una corta reflexión sobre el arte moderno, donde la tecnología ya entra en juego. Vemos al personaje principal (los colores del plumaje de la cabeza son los primarios asociándolos al inicio o gestación de las ideas) tocando un violín conectado a la locomotora, en alusión al vínculo entre tecnología y arte. Es decir, una herramienta de soporte a la creación, con efecto multiplicador y amplificador. La musicalización (todo cuanto sale del megáfono) no pretende ser textual o literal, sino ilustrar el efecto y resultado de un acercamiento al arte en clave moderna.

Vemos mariposas asociadas a la mutación y renovación, necesarias al arte para evitar estancamientos que lo desvirtúen, así como la golondrina comúnmente asociada con el “viaje”, tanto de ida como de retorno (la ambivalencia del viaje del artista: simultáneamente hacia dentro de sí mismo buscando su propio registro y hacia afuera construyendo nuevos registros a partir de su tradición). El corno inglés ilustra la propiedad de resonancia del registro estético a través del soporte tecnológico (sonido del sonido), creando así de un símbolo, otro, quizá con una intención metafórica según el contexto. Las peras aparecen como clara alusión al arte como alimento y sustento, unidas en el fondo por una tela, como símbolo del espacio o medio donde el artista se expresa independientemente del registro. Asimismo, apunta hacia la representación simbólica que hacen del arte parte integral del patrimonio de cualquier cultura, confiriendo identidad.

La locomotora (doble símbolo de viaje y entre los primeros símbolos del progreso, en este caso entendido sofisticación del arte y el artista) de color azul (asociado a la introspección y sabiduría, el artista, a la vez piloto y pasajero de sus ideas) se moviliza según la intención del artista, lento e íntimo o veloz y sin frenos ni canon (ausencia de rieles de guía).

Las flores saliendo de la chimenea hablan de la importancia de los efectos secundarios del arte (recuperación de espacios, herramienta de saneamiento en episodios traumáticos o localidades adversas, dejando un “buen olor” allá por donde pase). En una de las solapas figuran unas bailarinas y en la otra, una abeja: ambas son metáfora de disciplina y meticulosidad del trabajo del artista.

Diego Penedo

ARTE CONTEMPORÁNEO

Texto, contexto y movimiento

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	xi
La experiencia <i>Debajo de la piel: un diálogo</i>	1
Sabrina Castillo Gallusser	
Veinte preguntas sobre la danza que solo los bailarines pueden contestar: una relación entre lenguajes	19
Karla Olascoaga Dávila	
Libreto	25
Yo dramaturga...	39
Margarita Kénéfic	
Legado inútil	43
Libreto de la creación colectiva del Laboratorio Teatral de Artes Landívar Dramaturgia de Margarita Kénéfic	
Recapitulando	79
Galería Artes Landívar Norman Morales, Luis Díaz y Diana de Solares Marcia Vázquez de Schwank	
Libros marcados, la otra literatura y otros crímenes	85
Jorge Carro L.	
Por donde siguió su canto	89
Renato Maselli	
El villancico como forma poética y musical durante el Barroco y el Clásico en Guatemala	93
Dieter Lehnhoff	
Reflexión pedagógica de Xavier Zubiri	117
Juan Pablo Escobar Galo	
Colaboran en este número	121

PRESENTACIÓN

ARTE CONTEMPORÁNEO Texto, contexto y movimiento

En esta ocasión compartimos con nuestros lectores, las reflexiones e investigaciones que han estado nutriendo el trabajo creativo de las unidades de Artes Landívar, durante el presente año y que resumen, en parte, el quehacer creativo de estas.

El Centro de Danza e Investigación del Movimiento, contribuye con las reflexiones de Sabrina Castillo Gallusser en torno a su más reciente creación coreográfica *Debajo de la piel*. Sabrina establece un diálogo consigo misma sobre distintos momentos de la experiencia creativa.

Karla Olascoaga hace un análisis de la danza contemporánea, desde la obra *Veinte preguntas sobre la danza que solo los bailarines pueden contestar*, y pone en evidencia la relación entre lenguajes: el del cuerpo, el gestual, lenguaje hablado y los sonidos, como soporte expresivo. Esta obra, dice Karla, es un ejemplo del sendero que transitan varios lenguajes que se complementan y a través de la destreza de los bailarines podemos acercarnos a lo desconocido “desde el placer estético, desde los sentidos mismos y desde el humor y el juego”.

Durante 2015 el Laboratorio Teatral de Artes Landívar se propuso establecer un puente que comunicara las experiencias de dos generaciones de actores y actrices que se vieron distanciadas durante los años del conflicto armado interno. Se buscó intercambiar experiencias y enriquecerse mutuamente. De este esfuerzo surge la obra *Legado inútil*, reflexión situada en los años 80 sobre una familia de la clase media guatemalteca, sus conflictos, contradicciones y el “legado inútil” de su experiencia para las nuevas generaciones.

Margarita Kénéfic escribe sobre su experiencia y vivencia en el teatro, junto a Hugo Carrillo, como actriz y dramaturga. Ella realizó la dramaturgia que publicamos, el libreto de *Legado inútil*, que otros actores podrán ponerla en escena, tal y como lo hicieron los integrantes del Laboratorio Teatral: Alfredo Porras Smith, Herbert Meneses, Mariam Arenas y Amanda Samayoa, bajo la dirección de Patricia Orantes.

En las artes visuales, publicamos las reflexiones de Marcia Vázquez de Schwank, curadora de la Galería de Artes Landívar y responsable del

programa didáctico de la misma, que persigue poner en contacto a alumnos, profesores y personal de la URL, con las más recientes expresiones del arte contemporáneo. En el 2015 se expuso la obra del maestro Luis Díaz, Norman Morales y Diana de Solares.

Jorge Carro L., director de la Biblioteca del Campus Central y la Editorial *Cara Parens* presentaron en la Galería de Arte, una interesante exposición de “libros marcados”. Piezas extrañas enriquecidas por las anotaciones y comentarios escritos al margen nos permiten acceder al diálogo de los lectores con los libros.

Renato Maselli, coordinador del área de Música de Artes Landívar indaga acerca de dos notables ejemplos de composición musical contemporánea, en los que la cultura maya ha influenciado. Se trata de la obra del compositor francés Edgar Várese y del compositor italiano Giacinto Scelsi, uno movido por su interés por lo espiritual y otro por las culturas ancestrales, a ambos los llevó a componer música y a conocer lo maya.

Como contribución a una parte importante de nuestro quehacer, Juan Pablo Escobar Galo, nos acerca con su propuesta a la reflexión pedagógica de Xavier Zubiri.

Compartimos con nuestros lectores esta diversidad de aportes, enfoques y preocupaciones sobre el arte y su proceso creativo.



La experiencia de *Debajo de la piel*

UN DIÁLOGO

SABRINA CASTILLO GALLUSSER

Este texto es un pequeño diálogo conmigo misma. Incluye diferentes momentos de mi experiencia de *Debajo de la piel*, la coreografía que presentamos en la temporada del Instituto Guatemalteco Americano (IGA) y que fue posible gracias al apoyo de la Fundación Paiz para la Educación y la Cultura y la Universidad Rafael Landívar.

Intenté darle voz, por un lado, a mi experiencia de la obra, en el teatro, con las luces y en escena. Por otro lado, regresé a mis apuntes y a mis recuerdos de la experiencia mientras coreografiaba la obra, en el estudio. El proceso de escribir esto me planteó también reflexiones, viejas y nuevas. Incluyo en la última columna reflexiones de Jeanette Soria, quien bailó la coreografía.

Mientras diseñaba esta coreografía leí el libro de *las preguntas* de Pablo Neruda que me había regalado una amiga hace muchos años. Leí también el *Rincón de haikus* de Mario Benedetti por sugerencia de mi colega Ileana Ortega. Los títulos de las secciones pertenecen a dichas lecturas.

ME GUSTARÍA QUE EL AÑO COMENZARA TODOS LOS SÁBADOS

En medio de los bailarines el péndulo se balancea en trayectoria circular. Ellos lo evitan con pequeños movimientos.



Mi mirada se concentra.

Me imagino el sonido de su respiración y observo los momentos cuando, evitando ser alcanzados por la oscilación, giran la espalda, inclinan la cabeza o encogen el pecho.



La repetición siempre me hace consciente del pasar del tiempo.

Esta obra avanza y observo cuando cada quien, en el círculo, tiene pequeños encuentros de movimiento con otro.



Debajo de la piel se encuentran los huesos, los músculos y los órganos. Toda esa parte de nosotros que, en privado y silencio, funciona sin que siquiera lo tengamos que pensar.



El péndulo recorre un círculo. Los bailarines pausan en un arco. Jeanette y Leslie dibujan con sus pasos dos recorridos mientras evitan





“El cuerpo es público y la mente es privada” dice Gilbert Ryle.



Hay una energía centrífuga personificada en el péndulo, que se hace evidente y que nos rodea y arrastra hacia encuentros inconscientes.

los espacios que el movimiento del péndulo ocupa. Su oscilación los obliga a moverse en otros lugares y a transformar la manera de moverse.



Hoy faltó un bailarín. Mañana tenemos que integrarlo al diseño de hoy. Esto nos toma tiempo.

Andrea cae, rueda y se recupera mientras define el círculo exterior. Se despierta una pausa que pareciera permitirnos sentir lo que sucede en ese momento. Leslie y Jeanette la miran. Todos se desplazan en la periferia del círculo que se hace más obvia por la sincronía de los bailarines.





→ ¿En contra de las agujas del reloj es el camino al inconsciente o solo es en contra de las agujas del reloj?



Como a tropiezos, sin saber mucho qué hacer, cada uno intercalándonos entre el piso y nuestros compañeros, preguntándonos de dónde ha salido ese movimiento, ese sonido del cuerpo.



Esta coreografía no me está hablando de vuelta. Encima hoy no estamos todos. ¿Estoy encontrando o construyendo su composición?

Tres bailarines dibujan arcos en el piso al descender. Esta vez se desplazan en la dirección contraria. Jeanette y Andrea caminan lentamente, acercándose al péndulo en una curva que las conduce a una quietud que parece necesaria.



LOS APAGONES PERMITEN QUE UNO TRATE CONSIGO MISMO

Lenta y suavemente, como resbalándose, Andrea y Jeanette se desplazan en una especie de espiral.



Para lograr esto trabajamos e improvisamos mucho sobre el empuje de manos del *qigong*.

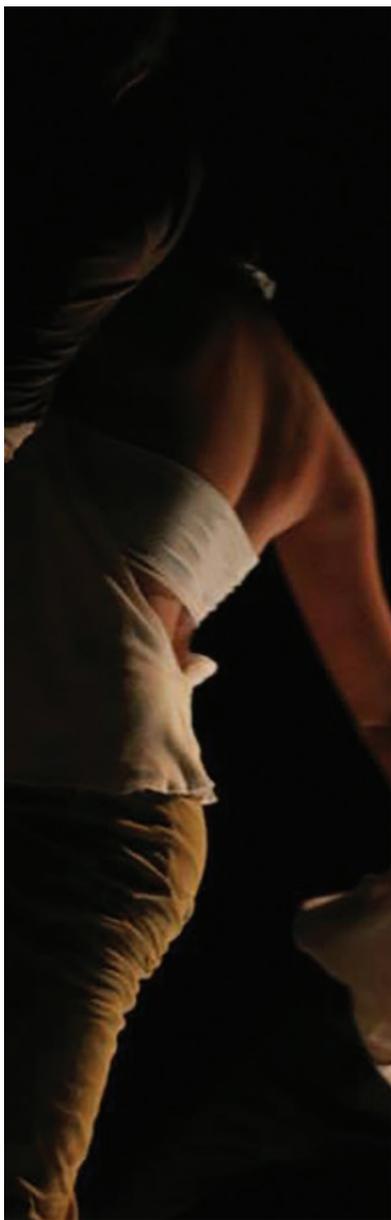
Sus relaciones de movimiento producen una sensación de flotar. Con el tiempo aceleran y sus direcciones espaciales se complican. Sus cuerpos se tensan.



El péndulo está quieto.

Los oigo respirar y puedo ver cómo las tensiones cortan o atacan el espacio.





→ ¿Qué es la respiración de una obra?



Este movimiento me recuerda lo confrontado, resbalado, desubicado, acompañado, besado. Sentirse de trazo.

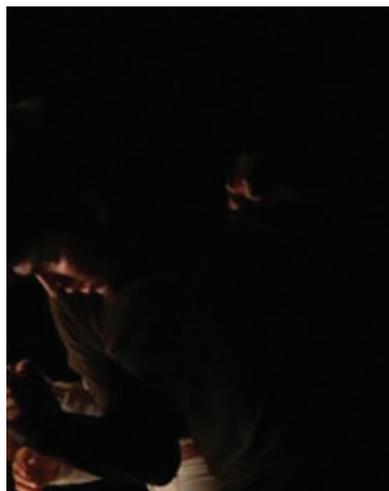
Siguen corriendo y formando parejas, encontrando ritmo y bailando como se piensa que se debe bailar. En pareja y agarrados de las manos. Se suben unos en otros. Jeanette camina en la espalda de los demás como si ellos le abrieran otros espacios en su camino. Se convierten en su suelo.



Están con dolor de espalda. Esto de hacer coreografía es una aventura emocional. Hay días en que no sé si estamos encontrando la obra.

Se abrazan, se toman el tiempo de encontrarse de uno en uno, con un gesto cercano.





La obra es lo que se mueve. La que abre espacios donde me puedo escabullir para potencializar mi movimiento.

¿Escuchamos la obra cuando inhala y exhala?

Siento la posibilidad de moverla espacialmente con mis compañeros, a nuestro antojo, creando siluetas y vacíos a través del recuerdo de movimientos que íbamos dejando detrás de nosotros.



¿Es el movimiento, es la forma en que los bailarines lo hacen hoy o es cómo me siento yo?. Todo ese silencio encima de la piel. Debajo de la piel, siento esa montaña rusa.

Hay una quietud que me tranquiliza. Es el momento previo al juego de Jeffrey con el péndulo.



¿DÓNDE VAN LAS COSAS DE LOS SUEÑOS? ¿SE VAN AL SUEÑO DE LOS OTROS?

Jeffrey hace la frase de movimiento evadiendo el péndulo cuando se le acerca.



Esto crea pequeñas variaciones de movimiento que me hacen sentir cosquillas en el estómago.

Ahora se puede sentir la progresión del movimiento, su desarrollo, a través de la repetición, la sincronía de los bailarines y la incorporación de uno en uno para unirse todos.



Después de esta parte y con la nueva música, siento que los pies necesitan hacer algo más rítmico. Se lastimó ayer en el ensayo.

La luz hace una relación entre el tiempo y el espacio a través de los espacios de sombra. Ahora los bailarines juegan con dichos lugares. Dexter y Jeffrey repiten la frase que llamamos del trazo. Todos caminan evadiendo el centro del círculo.





Esto parece una exhalación.



Los bailarines están ahora en un arco cercano al público. Esto remite al inicio de la obra.



Puedo ver cómo se suben lentamente unos en otros. El enrollado de Jeffrey y el momento cuando Leslie se levanta la camisa y miro la palabra "recuerdos".

Estoy enojada. ¿Cambiamos esta parte o esperamos a que la bailarina regrese al ensayo?

Recuerdo cuando trabajamos esto en el otro estudio. Estaban arreglando el nuestro y tuvimos que movernos de lugar.

→ ¿Cuál es el centro del cuerpo? ¿Su centro de masa? ¿Por qué siento que estoy detrás de los ojos?



→ ¿Cómo movemos el espacio? ¿Cómo el espacio se vuelve uno de nosotros? Subimos y bajamos de niveles espaciales, temporales y quínestésicos como queriendo alcanzar las infinitas posibilidades que el bailar juntos nos da.



→ ¿Es el peso de la obra su cohesión?

↓ El tiempo no deja de correr, seguimos avanzando, seguimos vibrando.

Este silencio habla. Mi mente lee y, como en privado, mira la palabra en el cuerpo de Leslie.

¿QUÉ DUELEN MÁS EN LA CINTURA: LOS DOLORES O LOS RECUERDOS?

El péndulo dibuja círculos en contra de las agujas del reloj y los bailarines corren en la misma dirección. Esto está empujando el tiempo. Como si se resbalara sobre la música y su pasado.



¿Fue necesario elaborar todo lo anterior para llegar a este momento donde logramos mover el péndulo? Donde no se siente como que su vaivén nos regalara ciertos espacios y solo en determinados momentos ¿O es que ahora se hace más evidente esto porque lo anterior fue diferente? Pasamos tantos momentos que se quedaron allí, en el estudio, en la memoria solo de nosotros. Ahora se abre un nuevo mundo de posibilidades que tendrá que esperar para otra obra.

Otra vez, el péndulo ocupa ciertos espacios que obligan a los bailarines a caer, saltar, cargarse unos a otros.



Las palabras de Pablo Neruda hacen sentido ahora. Sus palabras escritas en el cuerpo de los bailarines me cuestionan su valor visual y lo que se desprende de lo que leo. ¿Está la cintura en el cuello o en la cintura?



¿Cuál es la cintura de una obra de danza? ¿La parte estrecha donde se cierran sus pantalones? ¿Cuáles serán los pantalones de esta obra?



A veces no podemos escuchar. El cuerpo es más movimiento, creemos que es más palabras. Y cuando vemos sus palabras, nos damos cuenta que cada quien lleva distintas.

Las historias que nos contamos. Lo que nos volvemos a decir cuando algo ya ha pasado. Lo que recuerdo, lo que quiero recordar, lo que pienso que recuerdo pero que imagino. Lo que no se nos olvida.



→ *Ceci n'est pas une pipe.*



¿Qué tal si funcionara al revés y esta vez nosotros le dijéramos hacia a dónde ir? Nos descubrimos uno a uno tratando de comunicarle algo al público, algo que, aunque fuese de manera imperceptible, siempre estuvo frente a ellos. El tiempo sigue corriendo. Es inútil. Lo paramos, lo retrocedemos, siempre vuelve. No hay tiempo suficiente, vamos siendo un recuerdo. El tiempo/péndulo nos divide, nos domina. Desaparecemos. El tiempo sigue corriendo. Somos un recuerdo.

Fotografía: Bernardo Euler Coy

Diseño: Michelle de León M.

VEINTE PREGUNTAS SOBRE LA DANZA QUE SOLO LOS BAILARINES PUEDEN CONTESTAR: UNA RELACIÓN ENTRE LENGUAJES

Karla Olascoaga Dávila

Como estudiosa de letras suelo estar más vinculada con las relaciones intertextuales propias del lenguaje articulado y escrito y, en el día a día, olvido los matices y la gama de lenguajes que caracterizan a nuestra especie.

De modo contradictorio, cuando oigo una melodía que se acompasa con mi ritmo interno, mis sentidos y mi mente se manifiestan a través de movimientos que responden a ese estímulo perfecto que es la música.

En esas circunstancias aunque las palabras y sus posibles combinaciones sean infinitas y casi perfectas –el español es una lengua riquísima en matices expresivos– las mismas resultan escasas para transmitir lo que el cuerpo siente y desea expresar a partir de un estímulo.

Podría intentar un recorrido temático cargado de terminología dancística y validarme con palabras “especializadas” que respondan a ello; sin embargo, el sentido de este texto no es oscurecer lo poco conocido: la danza contemporánea, sino todo lo contrario, evidenciar la relación entre lenguajes: el del cuerpo, el gestual, el lenguaje articulado/hablado y los sonidos como soporte expresivo.

La obra “*Veinte preguntas sobre la danza que solo los bailarines pueden contestar*”¹, estrenada por Momentum, la compañía de danza contemporánea de la Universidad Rafael Landívar, transita por un sendero en el que varios lenguajes se complementan.

La coreografía, tiene una duración aproximada de 20 minutos, recurre a las palabras, a una gestualidad ponderada, y a una variedad de recursos expresivos y sonoros (incluidas las onomatopeyas) como recursos auxiliares y medios que nos permiten percibir la frescura, versatilidad y humor que

1 Coreografía de Sabrina Castillo- Gallusser, directora del Centro de Danza e Investigación del Movimiento de Artes Landívar.

caracteriza a la obra. Además, las expresiones faciales tienen un lugar, un sentido y una razón de ser que va desde la simple contemplación estética o el despertar de la curiosidad hasta arrancar una carcajada cómplice o lograr en el público el paso irreflexivo y espontáneo de la razón hacia el sentir mismo –motivo y fin del arte–.

Veinte preguntas sobre la danza que solo los bailarines pueden contestar responde casi todas las dudas *dummies* que como espectadores podemos tener al ser partícipes de puestas en escena de este tipo de arte que no es tan nuevo como se cree.



ARTES LANDIVAR "VEINTE PREGUNTAS QUE SOLO LOS BAILARINES PUEDEN CONTESTAR"
LESLIE ROMERO, JEANETTE SORTE, DEXTER TÓRTOLA, ANDREA AYALA Y JEFFREY ORTEGA

En nuestra reciente gira al Campus de Cobán, ver y oír a Ileana Ortega, maestra de nuestro Centro de Danza, contestar con desenfado y sincero gusto todas las interrogantes de quienes vieron por primera vez una obra de danza contemporánea, fue el cierre perfecto de la interrelación entre movimiento y lenguaje y, a la vez fue constatación de que todo aquello que hacemos con convicción y gusto sincero es recibido con apertura o sana curiosidad. La danza es el lenguaje del cuerpo, dijo Ileana, y aunque este principio es obvio, la obra permite discernir ese matiz entre racionalidad y sensación que puede ser rasgo del arte en movimiento.

Las palabras son el vehículo perfecto para hacernos comprender y comprendernos, son la forma de concretar nuestros pensamientos y transmitirlos, pero sin duda, en el ser humano se despliegan también otros lenguajes.

El lenguaje de la danza se hace acompañar de la música (sonido de nuevo). El lenguaje de la danza contemporánea también se acompaña de silencios a los que como especie estamos poco acostumbrados. Sin embargo, la música tiene una incidencia más directa con esa racionalidad generada en el cerebro. La música actúa mediante impulsos eléctricos y de inmediato se transforma en emoción, sensación y probablemente en movimiento.

Veinte preguntas sobre la danza que solo los bailarines pueden contestar responde, según Sabrina Castillo-Galluser, coreógrafa y cocreadora de la obra, se tuvo como propósito lograr un acercamiento que propiciara experimentar con el cuerpo de los bailarines para que el espectador lo viviera, además mediante el uso del sentido del humor a la obra se le logró imprimir un carácter didáctico.



ARTES LANDÍVAR "VEINTE PREGUNTAS QUE SOLO LOS BAILARINES PUEDEN CONTESTAR"
LESLIE ROMERO, JEANETTE SORTA, DEXTER TÓRTOLA, ANDREA AYALA Y JEFFREY ORTEGA

El proceso creativo tuvo varias fases que se fueron implementando mediante la experimentación y la participación de los bailarines, la maestra y regidora de ensayos y el público objetivo –en este caso, se realizaron breves preguntas relacionadas con los bailarines a estudiantes universitarios–. Posteriormente se realizó una lista de preguntas comunes hechas con frecuencia a los bailarines, las cuales se fueron depurando. Adicionalmente la coreógrafa vio en el montaje la oportunidad perfecta para un acercamiento didáctico con el público principiante, y ofrecer un contacto directo con el trabajo de los profesionales de la danza contemporánea.

Coincidentemente en ese mismo momento, Castillo-Galluser, desde el Centro de Danza e Investigación del Movimiento, donde funge como directora, ofreció hacer la traducción al español de uno de los videos promocionales animados *online* (aún no disponible en la red) que diseñó el Centro de Danza Contemporánea *The Place*, en Londres, el denominado *El habla del cuerpo*, en donde se desarrollan tres principios básicos de la danza. En este caso se utilizó el primer principio que sostiene que:

A través de tecnologías sofisticadas para investigar procesos psicofisiológicos de recepción y trasmisión, los neurocientíficos han demostrado que la observación de las acciones de la danza desencadenan neuronas espejo en las percepciones sensoriales del receptor a través de un proceso de sinestesia simpática.

En otras palabras: “cuando miras a un bailarín se despierta dentro de ti, un eco de su cuerpo. Básicamente la danza te da un bailarín interno”. Es decir, que ver danza te hace bailar por dentro. A partir de esta idea generadora el texto citado en comillas se incluyó en el libreto final de la obra *Veinte preguntas sobre la danza que solo los bailarines pueden contestar*.

En la obra nada es casual, ya que todo es resultado de un proceso que además de ser inclusivo, experimenta con apertura en su búsqueda incesante y proviene de todo un bagaje teórico refrendado por especialistas de la talla de Merleau Ponty y su teoría del movimiento como pensamiento del cuerpo, una especie de “sabiduría corporal” que se articula en el momento en que los cuerpos hacen verdaderos mapas que nos permiten interactuar. Otra vertiente teórica que fundamenta e influye en las decisiones de la coreógrafa es la de Balanchine, quien sostiene que “en la danza no hay tías abuelas”, refiriéndose a las limitaciones que posee el lenguaje corporal para expresar parentescos familiares, por ejemplo. Hay que destacar la influencia del trabajo investigativo de Peter Brook, director de teatro, que propugna el principio fundamental de que el arte “hace visible lo invisible”.

Así, en un lapso de tiempo relativamente corto se baila, se imita, se juega, se actúa y se experimenta con la palabra, la aliteración, la reiteración de sonidos, la onomatopeya (mencionada líneas arriba), se gestualiza, se bromea y se interactúa con el espectador creando un ambiente que invita a la confianza, a la empatía –tan buscada y necesaria en esta época y en este país– y se invita a entrar en esa frecuencia de sonidos, ritmos, movimientos y sensaciones que nos hacen ser libres por instantes, no solo en el sentido estricto de la palabra, sino libres de elementos de juicio ante el arte, libres de ataduras con lo conocido, lo tradicional, con lo clásico o con el lugar común, y finalmente libres de ese temor a lo incomprensible, a lo nuevo y a lo experimental.



ARTES LANDÍVAR "VEINTE PREGUNTAS QUE SOLO LOS BAILARINES PUEDEN CONTESTAR"
LESLIE ROMERO, JEANETTE SORTA, DEXTER TÓRTOLA, ANDREA AYALA Y JEFFREY ORTEGA

Es importante mencionar el profesionalismo y la frescura interpretativa de Leslie Romero, Jeanette Soria, Déxter Tórtola, Andrea Ayala y Jeffrey Ortega, quienes son capaces de transmitir que a través del movimiento y del lenguaje (corporal, gestual, humano) es posible acercarse a lo desconocido desde el placer estético, desde los sentidos mismos y desde el humor y el juego.

El momento de romper con modelos educativos obsoletos puede iniciarse a través del arte, la cultura y de otros medios de expresión abiertos, sanos y experimentales en donde permitamos a los jóvenes explorar el entorno y explorarse. En la actualidad hay líneas y propuestas de modelos educativos que incluyen el desarrollo artístico como medio para alcanzar niveles educativos abiertos, inclusivos y multidisciplinarios. También existen experiencias exitosas en esa misma línea, en donde las artes en todas sus manifestaciones son imprescindibles para el proceso de formación de los niños y jóvenes.

Es importante la formación de un pensamiento crítico, sin embargo, para llegar a ese nivel es fundamental la formación de ciertos criterios, entre ellos los estéticos, y estos no se forman de manera espontánea, ni a través de la tradición oral, sino que se van articulando a partir de la experimentación directa y del acercamiento *in situ* con la cultura y con las artes convencionales y no convencionales.

Las artes como el lenguaje son materia viva sujeta a cambios evolutivos. Es tarea nuestra no retroceder ni cejar en el empeño por abrir las puertas del conocimiento a las nuevas generaciones a través de todos los lenguajes y medios de expresión artísticos para que nuestro legado como generación sea la pervivencia de esa libertad que solo el arte puede proveernos.

VEINTE PREGUNTAS SOBRE LA DANZA QUE SOLO LOS BAILARINES PUEDEN CONTESTAR

(LIBRETO)

(Entran todos trotando al ritmo del redoblante, cuando todos se detienen se pone la maleta en el suelo y suena un redoble y el platillo)

Jeffrey.- Estas preguntas son preguntas verdaderas basadas en hechos de la vida real de los bailarines, cualquier parecido con la realidad es pura coincidencia (plato). Esta sección está dedicada a las personas que en algún momento dijeron: “soy cleto (xilófono), pero me gusta ver”. Ningún bailarín fue lastimado en este proceso.

Leslie.- *(Con acento español)*
¿A qué edad has empezado a bailar tío?

(Todos se voltean uno por uno revelando la edad en su espalda. Con cada uno suena un platillazo y en el último suena un silbido, luego se voltean todos juntos de regreso y retroceden).

Jeanette.- ¿Y te podés desgonzar?

(Uno por uno responden que sí).

Dexter.- ¿Y se cansan (redoble) cuando bailan?

(Uno por uno dicen que sí tensando su cuerpo, al final todos zapatean dos veces).

Dexter.- ¿Y les da asco el sudoooooooooooooooooooo?

Jeanette.- Sí.

Leslie.- ¡Nooo!

Jeanette.- ¡Ah no!

Leslie.- Pues, uno se acostumbra.

Andrea.- ¿Y por eso se visten tan raro?
(Haciendo un gesto de binoculares en los ojos e inclinándose).

(Todos, excepto Jeanette, dicen un sí largo mientras hacen una culebrita, al final dan un aplauso juntos)

Jeanette.- No.

(Todos voltean a verla, luego, Dexter voltea a ver a Jeffrey y él se inclina viendo a Jeanette. Todos haciendo un gesto con las manos dicen....).

Todos.- ¿Y te podés parar de puntitas?

Jeanette y Leslie.- Sí *(Suena un xilófono y se ponen de puntitas).*

Andrea, Dexter y Jeffrey.- No.

(Trombón, se agacha, suena un chiflido y se ponen de pie).

Andrea y Jeffrey.- ¿Y cómo te...?

Dexter.- ...visualizas...

Jeanette y Leslie.- ¿...en la vejez...?

Jeffrey.- ¡¡¡Económicamenteee!!! *(Con tono sarcástico).*

(Todos hacen un gesto de carro arrancando y se trasladan como manejando hacia una fila frente a la maleta y al llegar imitan el sonido de un freno y juntos con voz de locutor dicen: ¡Así!, en ese instante Jeffrey tararea El ferrocarril de los altos, el músico acompaña la melodía con notas del xilófono, mientras uno por uno los bailarines van sacando de la maleta la foto de un viejito, luego la muestran al público. Leslie y Jeffrey comienzan a silbar una melodía y todos caminan lentamente hacia Leslie – Jeanette saca de la espalda de Leslie un cartel que dice: -¿Qué sienten cuando bailan?- Leslie y Jeffrey meten los carteles en la maleta y Jeffrey la cierra, se levanta y junto con la maleta camina hacia su lugar)

Dexter.- Siento que me siento lleno, que puedo volar y atravesar el espacio, es como soñar sin estar dormido, no importa nada más, encuentro y me encuentro en el momento preciso para ser yo.

(Dexter le dice en voz baja a Andrea: -Me encuentro-).

Andrea a Jeanette.- Encuentro.

Jeanette a Leslie.- Me encuentro.

Leslie.- Encuentro y me encuentro (*Seguido de una frase de movimiento*).

Leslie.- Me siento yo.

Jeanette.- Brrrrr (onomatopeya de un escalofrío).

Andrea.- Siento muchas cosas.

(*Después Leslie se mueve y Andrea dice: -Siento muchas cosas-*).

Jeanette.- Brrrrr.

Andrea y Leslie.- Me siento yo.

(*Leslie susurra -Me siento yo-, Jeanette y Dexter dicen -Brrrr- y Andrea susurra: -Siento muchas cosas-. Jeanette le dice a Andrea: -Me siento yo-. Mientras Dexter y Leslie dicen -Brrrr-. Andrea responde susurrando: -Siento muchas cosas-; por último, Dexter le dice a Andrea: -Me siento yo- mientras Leslie y Jeanette dicen -Brrrr- y Andrea repite: -Siento muchas cosas- en forma de susurro.*

Jeffrey.- Siento como tres cosas.

(*Todos se voltean y le preguntan: -¿Qué tres cosas?- mientras las mujeres hacen gestos con la mano*)

Jeffrey.- La primera es que siento lo que sentí cuando empecé a bailar, entonces muevo mi cuerpo y regreso al lugar en donde estaba el día que me enamoré de la danza. La segunda (*todos empiezan a chasquear los dedos rítmicamente, el músico acompaña con baquetas en contratiempo*) es que cuando bailo siento que puedo sentir y la tercera es como esto...

(*Jeffrey corre agarrando la maleta y la lleva a la esquina trasera derecha, todos corren colocándose detrás de él y Jeffrey hace un gesto de silencio cerrando la mano con el puño en alto y el sonido cesa, todos se voltean y exhalan.*)

Jeanette.- ¿Cómo se te quedan los pasos?

(*Cada vez que saltan, el músico toca una nota del xilófono o se simula el sonido del xilófono*)

Leslie.- (*Empieza la frase bailada*) Y dice:
-Como esto-

(Luego se integra Jeanette y repiten la frase, se integra Dexter, Andrea se integra antes de terminar la tercera repetición, luego se repite la segunda parte de la frase y se repite una última vez la frase donde se integran todos, sin hacer la parada de manos van al piso. Leslie no hace la última repetición).

Leslie.- -¿Cómo se me quedan los pasos?

(Pausa breve y de nuevo habla Leslie).

Leslie.- ¿Cómo recordás el olor de tu mamá?

Andrea.- ¿Cómo recordás a tu primer amor?

Jeffrey.- ¿Cómo hacés para amarrarte los zapatos?

Jeanette' .- ¿Cómo relacionas un nombre con una cara?

Dexter.- ¿Cómo se te queda una fórmula química?

Andrea.- ¿Cómo aprendés a manejar?

Dexter.- ¿Cómo se te queda la letra de tu canción favorita?

Leslie.- Haciéndolo.

Andrea.- Hablándolo.

Jeffrey.- De a poquitos.

Jeanette.- Encontrándole sentido.

Dexter.- Estando presente.

Jeffrey.- Concentrándote.

Jeanette.- Haciéndolo de diferentes formas.

Andrea.- Con una canción.

Leslie.- Con ganas de querer hacerlo.

Jeanette y Leslie.- ¡Tú también puedes ser un bailarín! *(Dirigiéndose al público).*

Jeffrey.- *(Con tono sarcástico)* -¡Pero interno!-

Dexter- No, en serio *(Todos aplauden y se ponen de pie y él continúa).*

Los neurocientíficos han demostrado que la observación de las acciones de danza desencadena neuronas espejo en la percepción sensorial de los espectadores a través de un proceso de cinestesia simpática. Es decir, cuando ves a un bailarín se despierta dentro de ti un eco de su cuerpo, como dice Sanjoy Roy, ver danza te regala un bailarín interno.

(Dexter le pone a Jeanette el lápiz sobre el pecho y Jeanette lo agarra. Todos los demás hacen el mismo gesto del lápiz en su pecho. Mientras, los demás están pasando a Leslie sobre ellos. Al terminar, ella regresa a su lugar).

Jeanette.- ¿Sabías que sí tenemos un sexto sentido? Es el sentido propioceptivo, es el sentido por medio del cual sabemos donde están ubicadas las partes de nuestro cuerpo *(Jeffrey hace gestos para señalarse las partes de su cuerpo).*

Es el que afinan detalladamente los bailarines y los atletas, de hecho los bailarines somos artistas y atletas.

Leslie.- *(Leslie le quita el lápiz a Jeanette y habla con un marcado acento argentino)*

Y... somos atletas porque entrenamos sistemáticamente nuestra fuerza, resistencia y elasticidad.

(Mientras, todos hacen gestos relacionados con el texto).

Jeanette.- *(Regañando)* -Somos artistas porque investigamos minuciosamente el movimiento corporal para descubrir, “desocultar” y hacer visible lo que a simple vista no se ve-.

(Señala el cartel que muestra Dexter. Dexter agarra el lápiz y señala el cartel de Jeffrey).

Jeffrey.- *(Mostrando su cartel).*

Y en el proceso elaboramos relaciones que no son obvias, creando así, nuevas formas de percepción, que como lentes de aumento nos invitan a ver de una forma renovada “e intensa” *(con voz grave).*

(Dexter le da el lápiz a Jeffrey).

Andrea.- Para que juntos, ustedes y nosotros nos embarquemos en una aventura que nos saca de lo usual.

(Jeffrey le quita el lápiz y da un paso al frente).

Jeffrey.- *(Con un tono diferente, haciendo un gesto con el lápiz)*

Es interesante que el lenguaje de la danza cuestiona la división clásica que en occidente se ha hecho entre mente y cuerpo.

(Con voz grave).

En la danza... *(Y como desafiando esto último)...*
hablamos de...

(Mientras, todos hacen gestos relacionados con el texto y Jeffrey señala con el lápiz a las personas que van a hablar)

Andrea.- Mentes encarnadas

Leslie.- Cuerpos inteligentes

Jeanette.- Cuerpos pensantes *(Cantadito)*

Andrea.- Y el pensamiento como algo que circula en el cuerpo.

(Jeffrey retrocede y se integra a la fila, todos hacen un gesto con la mano derecha: el signo de perfección).

(MATATEROTEROLÁ: siempre que se afirma algo se da un paso al frente, la única vez que se niega algo se da un paso atrás. Se preguntan por grupos. Jeffrey va en el grupo B y solo responde la última pregunta).

Grupo A: Jeanette, Dexter y Andrea

Grupo B: Leslie y Jeffrey

A.- ¿Por qué bailan descalzos? *(Jeanette hace sonar la maleta en el piso)*

B.- Porque así nacimos

B.- ¿Son felices bailando?

A.- Sí.

(Jeanette le tira la maleta a Leslie).

A.- ¿Ustedes comen pastel?

(Leslie le pasa la maleta a Jeffrey por arriba)

B.- Sí.

B.- ¿Les da pena que los carguen?

A.- No.

A.- ¿Cuántas horas practican?

B.- Seis horas al día

(Jeffrey le pasa la maleta a Dexter).

B.- ¿Y eso es un trabajo?

A.- Sí

(Dexter le pasa la maleta a Jeffrey).

B.- No, en serio.

(Jeffrey le pasa la maleta a Dexter, Dexter se la vuelve a regresar).

A.- Sí, en serio.

B.- ¿Y solo eso hacen?

A.- Sí.

A.- ¿Y les pagan por bailar?

B.- Sí

B.- ¿Y tienen un plan B?

A.- ¿Para qué?

Todos.- ¿Y eso que hacen es una mezcla de ballet con música moderna?

Andrea y Leslie.- *(Gritan)*

¡Momento!

de ballet clásico con la cabeza ligeramente inclinada hacia arriba).

Jeanette.- ...que se caracteriza por tener líneas largas, una sensación de ligereza, diferencia del rol entre el hombre y la mujer y la temática de los cuentos de hadas.

(Jeffrey hace la percusión que acompaña a la sinfonía de Carmen mientras Jeanette dice el texto).

Andrea.- ¡Puá puá puá puá puá puá puá puá!

(La misma sinfonía de Carmen. Leslie hace una variación de ballet clásico mientras el resto de bailarines da cuatro pasos hacia atrás).

Dexter.- *(Personaje sensual).*

-Los bailarines de danza contemporánea vienen de distintas procedencias.-

Jeanette y Leslie.- ¡Tutururu turu!

(Imitando trompetas)

Dexter.- Pero lo que generalmente los identifica y unifica es su interés por...

(En el momento en que les toca hacer la intervención, todos hacen las manos de trompeta en su boca y adecúan la palabra con un tono peculiar).

Leslie.- ¡La experimentación!

Jeanette.- ¡La invención!

Jeffrey.- ¡La búsqueda de lo nuevo!

Andrea.- ¡Y lo impredecible...! *(Como bruja).*

(Todos dan un paso hacia atrás, excepto Jeanette y Leslie. Jeanette y Leslie hacen un extracto de la obra: "Cuando el cuerpo quiere ser cara": la parte de ¡No, no estoy enojada...!).

Dexter.- ¡Como cuando investigamos las discrepancias entre el lenguaje verbal...!

Jeffrey.- ¡... Y no verbal!

(Todos, excepto Andrea hacen un extracto de “Recorridos”. Andrea va hacia a la maleta y muestra un cartel haciendo referencia a los conceptos que se pueden observar en este momento de la danza contemporánea: espacios llenos y vacíos/ uso de peso. Luego Andrea lleva la maleta hacia atrás y Jeanette y Jeffrey se forman en una fila horizontal. Dexter, como presentador de programa de televisión, se queda adelante en la esquina izquierda y Leslie -actuando como edecán- se queda del lado derecho. Andrea saca la primera pregunta, se la pasa a Jeanette rápido y Jeanette a Jeffrey -quien interpreta momentáneamente a un nerdo- corre hacia Leslie para entregársela. Leslie la muestra y se la entrega a Dexter).

Dexter.- *(Siempre como presentador de televisión).*

No se preocupe, no tenga miedo, respire profundo y relájese en su asiento.

(Mientras Leslie camina hacia Jeffrey, este último imita a un becerro. Todos hacen el gesto literal de las últimas dos oraciones que dice Dexter y se dan la vuelta simulando relajarse en sus asientos. Todos se pasan la siguiente pregunta en susurro al oído y Leslie levanta la mano para hacérsela a Dexter).

Dexter.- *(En su mismo papel de presentador).*

Sí, dígame.

Leslie.- ¿Y... si no entiendo?

Dexter.- *(ídem).*

¡No se preocupe, la danza no es algo que se entienda como una oración hablada. Es algo que se siente y se reconoce.

(Todos los bailarines se dan la vuelta y hacen gestos de acuerdo al texto. Leslie se dirige a la maleta y saca lentamente la siguiente pregunta. Luego se la pasa a Andrea, Andrea a Jeanette y justo antes que Jeanette (temblando) se la pueda entregar a Jeffrey, Dexter se la arrebató).

Dexter.- *(ídem)*

¡No se preocupe! Así como escucha una pieza musical sin buscar historias dejándola fluir por el cuerpo, así mire la danza.

(Leslie saca la última pregunta y se la coloca frente a su rostro, el resto hace el gesto de quedarse dormido y Jeffrey además silba una canción de cuna).

Dexter.- Y para esto, ¡tome café y duerma bien!

(Le pasa pegando a Andrea en el hombro y hace que ella y los demás se despierten).

Andrea.- ¿Por qué tenemos veinte dedos?

Jeffrey.- ¿Cómo hago para anclarme mejor al piso?

Leslie.- ¿Por qué me cuesta sentir mis lumbares?

Jeanette.- ¿Por qué las sensaciones se escapan de mi cuerpo?

Dexter.- ¿Por qué es importante una columna sana?

Andrea.- ¿Por qué se me dificulta la conexión cabeza-coxis?

Leslie.- ¿Por qué las emociones influyen tanto en el movimiento?

Jeanette.- ¿Cómo puedo hacer para explorar el espacio de atrás?

(Al mismo tiempo Jeffrey musita la melodía de El Mishito y hace percusión con la maleta. Leslie y Andrea desenrollan un cartel con la pregunta “¿Por qué es importante la danza en Guatemala?” Uno a uno dicen el texto levantando la vista hacia el público).

Andrea.- Armonía.

Dexter.- Unidad.

Jeanette.- Simetría.

Dexter.- Balance.

Leslie.- Equilibrio.

Dexter.- Convivencia.

Leslie.- Reflexión.

Andrea.- Creatividad.

¿Por qué me cuesta tanto la conexión cabeza-coxis?

Leslie.- ¿Por qué las emociones influyen tanto en el movimiento?

- Jeanette.-** ¿Cómo puedo hacer para explorar el espacio de atrás?
- Dexter.-** ¿Cómo puedo conectarme mejor con mi respiración?
- Jeffrey.-** ¿Cómo hago para estar más consciente de la rotación de mi húmero?

(Todos siguen repitiendo la pregunta incansablemente, una sobre la otra simulando el bullicio de una multitud).

Andrea y Leslie.- (Irrumpen gritando).

¡Momento!

(El músico da un platillazo o todos imitan ese sonido).

Jeffrey.- Atención.

(*Todos dan un aplauso. Dexter y Jeanette -dando un paso al frente-*)

¡Somos bailarines de danza contemporánea!

(*Haciendo gestos de divas*)

Leslie.- (*Imitando a un presentador de circo*)

¡De Momentum, de Artes Landívar!

Dexter y Jeanette.- ¡Y si aun no le hemos contestado todas sus preguntas...!

(*Los bailarines corren de manera graciosa, cambiando su lugar en la fila. Al llegar a su lugar se produce una cadena de sonidos y acciones.*)

Jeffrey.- ¡Pukk! (*Y se golpea la cabeza.*)

Andrea.- ¡Guuup! (*Jeffrey le desliza el dedo.*)

Dexter.- ¡Pocooooo! (*Onomatopeya del cacareo de una gallina y caderazo a Jeanette.*)

Jeanette.- ¡Ding Dong! (*Sonido de timbre.*)

Leslie.- (*Onomatopeya del mugido de una vaca.*)

Dexter y Jeanette.- -Tal vez se las contestaremos en movimiento-

Jeffrey.- *(Mismo personaje del inicio).*

-¡En la próxima coreografía!-

Todos.- ¡No se preocupe!

(Con el gesto del segmento donde se utilizó esa expresión. Jeffrey, dando un paso al frente e inclinando el torso).

Jeffrey.- Ningún bailarín fue lastimado durante este proceso.

(Chiflido que viene de afuera. Dexter y Andrea dan un paso adelante y forman una línea con Jeffrey y salen trotando como al inicio).

Jeanette y Leslie.- -¿Y tú?

(Y señalan a una persona en el público).

-¡Sí! ¡Tú!

(Dicen una característica X de la persona a quien señalan. Por ejemplo, “la de sombrero” o “la del bolso” o “el de anteojos”)

Jeffrey.- ¿Vas a permitir que tu bailarín/bailarina interna se quede sin bailaaaar?

(Jeffrey se asoma nuevamente).

¡En la próxima coreografía!

(Se oye un chiflido que viene de afuera y salen trotando tal como entraron al inicio).

FIN

YO DRAMATURGA...

Margarita Kénéfic

Me inicié en el teatro con *El patán*, de Chejov, que leí en primero básico. Luego un buen muestrario de obras más me dieron a conocer la dramaturgia clásica desde *Antígona* hasta las obras de O'Neill, gracias a la cátedra de Literatura que iluminó toda mi educación media. Pero fue Chejov el que me ganó para esta parienta pobre de la escritura literaria.

Parienta pobre, digo, no solo porque sea escasa y difícil su publicación, sino porque escribir para la escena es mermar en algo la alta dignidad de las letras, reducir la palabra a un recurso para registrar un hecho viviente que imita a la vida. Siempre tuve que leer teatro en el claro entendimiento que esto era para ser visto y escuchado, más que leído. Aunque fuera solo en el escenario de mi mente, poblado por sombras ágiles y elocuentes.

Así aprendí a amar las acotaciones, las escenográficas, para ser exacta; porque Buenaventura tiene toda la razón del mundo al exigir que la acción surja del texto, y no de las acotaciones de actuación: de estas abjuros los dramaturgos y dramaturgas que ejercemos, además, los oficios actorales o de dirección. Pero sí, adoro las acotaciones que pintan el pedazo de mundo en el que tomará vida la acción. Pienso en Tennessee Williams...

Esto en cuanto al texto de acotación, que debe ser preciso, esencial, inequívoco: bien concebido, bien escrito. Los textos de los personajes, por todo lo contrario, brotan de los personajes mismos y les deben la más estricta lealtad. El lenguaje del personaje es el suyo, propio, con todo y errores, contradicciones, mal dichos, dejes, acentos, referencias igual culturales que personales, misteriosas, propias.

El teatro reproduce la vida: la que es, la que fue, la que debiera o pudiera ser, para bien o para mal. El teatro parte de la persona humana, al margen de su sitio en el universo. Sus circunstancias le pueden abandonar o traicionar, y puede echar mano confiada solo de lo que realmente es, lo que tiene dentro, lo que puede alcanzar.

Hugo Carrillo, mi amado maestro, me enseñó a elaborar una guía partiendo de un tema, ilustrándolo con un conflicto encarnado en un protagonista que padece y un antagonista que dispara, ubicados en un tiempo y un espacio. Construir luego los bloques de acción de Roberto Orihuela,

mentor generoso, cada bloque con su propia raíz, rama o vena que aporta elementos tributarios al conflicto; y encontrar el orden de los factores, que en la dramaturgia sí altera el producto. No el desenlace, que viene por el rumbo que la acción le traza, sino el producto que se implanta en el alma del espectador, esas semillas que según Peter Weiss caerán y anidarán en nuestras partes más oscuras, y crecerán y darán fruto sin que nos demos enteramente cuenta, qué y a qué hora.

El paso de los años y mi propia romería me llevaron por los rumbos del teatro político, el teatro como herramienta para el desarrollo, el teatro del oprimido, en los que el tema y la materia se elevan inmensos sobre personajes sencillos, cotidianos, emergidos de la gran tragedia de la realidad. Son obras que ya están escritas, se han escrito solas, y la tarea de dramaturgia es más bien la de registrar los hechos de manera rigurosa, impactante, aguda, y dolorosa. Aquí quiero agregar que Hugo Carrillo aseguraba que por muy terrible que fuera la historia y su desenlace, la obra de teatro debía terminar con música, canto y baile. Él lo aseguraba.

Pero fue un taller de niños artistas el que me permitió arribar a una variante del método de creación colectiva que parte de los personajes que cada quien trae a la mesa. El actor, cual niño que juega a..., crea su personaje desde adentro, le da de su propia vida y entendimiento, y la tarea dramática es la articulación de los vericuetos por los que todos estos personajes se pueden encontrar. Detectar también cuál es el conflicto natural de estos personajes, y echarlo a rodar como una canica que los personajes van bateando con lo que son y tienen hasta hacerla llegar a su culminación. El asunto humano se representará tal y como es.

Ser una persona plagada de defectos no es motivo para abstenerme de observar el mundo en que vivo, y renegar de sus incontables vicios que han llevado a colapsar la frágil capa que cubre este planeta, y a la condenación de todo ser vivo que la habita. Busco entender cómo fue que llegamos hasta acá, en el vano -quizás- intento de ayudar a evitar repetir esos patrones en lo que nos queda por delante. ¿Con qué fin?, si es que ya todo está perdido... Pues sea o no que todo está ya perdido, aún no se ha terminado, y a quienes toque protagonizar los años finales de nuestra escasa civilización podrán hacerlo con elegancia, o hacerlo con estupidez. Y quién quita que se pudiera lograr dar un giro inesperado a la trama, y la acción se fuera por un rumbo que no era el previsto. Porque ni los sabios tienen todos los números en la mano, pero lo que sí es seguro es que la mancha avanza de manera muy fluida, implacable, ocupando los espacios que encuentra abiertos. Y si apareciera un héroe salvador de última hora, es muy poco probable que fuera un *deus ex machina*, sino tendría que ser una solución emergida de los propios elementos latentes en nuestro drama, la historia humana.

Eso es lo que busco y encuentro en el mito y en la historia antigua, tanto las razones, como los remedios dichos una y otra vez sobre los siglos y los mares, las mismas historias contadas en montajes distintos. Este antiguo y solitario oficio, con su lucha encarnizada entre ceder y aferrarse, con su parloteo incesante de personajes que pugnan por salir y decir lo suyo, esta poética, esta frase exacta que parece casual, esta lógica del devenir, la música de la palabra: esto entiendo yo como el arte de la dramaturgia, y en su adorable compañía recorro mi camino a veces llano y a veces agudo (como los acentos), anhelando dejar por su medio algo que sirva, y quién sabe si vaya conmigo el día que pongamos pie en la nave. (Que ojalá sea un velero para ocho personas anclado en Río Dulce que vaya y venga por la Buga, rumbo al gran mar).

LEGADO INÚTIL

Creación colectiva Laboratorio Teatral de Artes Landívar

Dramaturgia: Margarita Kénéfic



ARTES LANDÍVAR "LEGADO INÚTIL"
HERBERT MENÉSES Y ALFREDO PORRAS

Reparto

- Tea: Madre de Rafael y nana de Marquitos, concubina de don Marcos.
- Rafael: Hijo de Tea y don Marcos, padre de Alicia.
- Marquitos: Hijo de Jeanette y don Marcos, padre de Consuel.
- Alicia: Hija de Rafael, prima de Consuelo.
- Consuelo: Hija de Marquitos, prima de Alicia.
- Jeanette: Esposa de don Marcos, madre de Marquitos.
- Marcos: Patriarca de la familia.
- Eusebio: Hermano mayor de Marcos.



ARTES LANDÍVAR "LEGADO INÚTIL"
HERBERT MENÉSES Y ALFREDO PORRAS

La acción ocurre en la Ciudad de Guatemala, una noche de marzo de 1983 en que corre sobre la región un inusual viento denominado "corriente a chorro", en los días siguientes a los fusilamientos ordenados por Efraín Ríos Mont.

El escenario es la sala formal de una familia pequeñoburguesa venida a menos.

Los hechos van y vienen entre lo actual y el recuerdo, entre lo real y lo increíble.

Entran a escena y se ubican los/as cuatro actores que encarnarán a Rafael, Marquitos, Consuelo y Alicia; también encarnarán a otros personajes de la historia de esta familia de la media clase.

Marcos y Jeanette representan su foto de bodas, Rafael niño juega. Inicia la acción Tea, sacando un quinqué de un pequeño armario.

Tea:

Siempre tuve los pies sobre la tierra, siempre descalzos sobre la tierra. Desde niña até mis pies a la tierra, me até a la vida, me até a esta familia. La ilusión por él me duró poco, la pena por ella duró mucho más. Ocho horas duró el parto de Rafael en el cuarto blanco de la casa grande, la tía Tencha lo recibió. Un niño

lloraba fuerte en los brazos de un papá feliz, nunca había visto ese brillo en sus ojos... lo alzó, lo besó, lo olió, lo vistió, lo desvistió y me agradeció. Por un momento me olvidé de ella, sentada en su columpio, vacía, quieta, fría. Durante esos días no salió de su cuarto, comió poco, durmió mucho, lloró, lloró, lloró; en cambio yo durante esos días comí mucho, dormí poco y él lloró, lloró, lloró. Ya no quiso salir a cortar sus rosas. Las corté yo, llevé un gran ramo a su cuarto y abrí las cortinas, ella no me vio, pero ese día se levantó, desayunó y salió. Durante muchas horas se sentó en su columpio, vacía, quieta, fría... ¡Rafael!

Rafael, niño, juega a la manera despreocupada de un chico feliz.

Rafael: ¿Ah?

Tea: Cómo que “ah”. Se dice “qué manda”.

Rafael: ¿Qué manda?

Tea: Bajate de allí. ¡Tené cuidado, mijo!... te vas a caer.

Rafael: Mama.

Tea: ¿Por qué no me hacías caso, mijo?

Rafael: Porque mire lo que tiene en la mano.

Tea: Es que nunca me haces caso.

Rafael: Guárdelo, pues.

Tea: Dame un beso.

Los personajes del recuerdo se disuelven, y aparecen Rafael viejo, Alicia, Consuelo y Marquitos, de vuelta del sepelio de don Marcos.

Rafael: Tan cerca y tan lejos.

Marquitos: Tanto tiempo. Siempre tuve la impresión de que preguntaba por ti.

Silencio incómodo.

Marquitos: ¿Por qué mejor no tomamos todos un whiskey?

- Rafael: Me parece.
- Alicia: Pensé que nunca lo iba a decir, tío. Yo sirvo.
- Rafael: *(A Consuelo)* ¿Y vos?
- Consuelo: Usted sabe que yo no tomo, tío.
- Alicia: ¡Salud! Por los muertos de esta casa.
- Rafael: Por ellos, porque estén bien. ¡Salud!
- Alicia: Por Tea.
- Pausa.*
- Marquitos: Por Matilde y Eusebio.
- Alicia: Por el abuelo.
- Marquitos: Por él.
- Rafael: Sí, por él y por...
- Consuelo: Por mi hermano. *(Se trepa en una silla. Desafiante).* Y por mi mamá.
- Alicia: *(A Rafael)* ¿Por quién iba a brindar?
- Rafael: Por tu mamá. Pero ella no es de esta casa.
- Alicia: Todo salió bien. Las flores, estaba lleno de flores. Él se veía tan bonito y tranquilo. ¡Cuánta gente que vino! Vaya que los de la funeraria dejaron todo limpio.
- Marquitos: Todo sucedió tan rápido.
- Rafael: El tiempo se pasa volando.
- Alicia: Como no fue el que lo cuidó.
- Consuelo: Cuarenta y cinco años muriéndose.
- Alicia: A mí se me hizo eterno. ¿Vieron cuántas flores? Y la caja...
- Consuelo: Una caja es una caja, Alicia.

- Alicia: Pedrito Quezada es la elegancia en persona.
- Consuelo: Guapo.
- Alicia: Y rico tu primo. Vaya que vino la familia. ¿Quién era la que lloraba tanto? La bajita canosa que estaba en el rincón.
- Marquitos: Carmencita. Esa siempre llora por todo.
- Rafael: Yo ya no conozco a nadie. O será que estoy tan viejo que ya no recuerdo.
- Consuelo: Pobrecito mi abuelo, tan indefenso que se puso, hasta chiquito, pobre.
- Marquitos: No digás eso. Ustedes no conocieron a don Marcos, al verdadero Marcos. Fuerte y erguido como un roble. Salud, por los muertos y por lo que nos dejaron.
- Alicia: A mí lo único que Tea me heredó fue este anillo. Y tener que cuidar al abuelo.
- Consuelo: ...y el perfil.
- Marquitos: Ay hija, al final nadie termina haciendo lo que quería hacer.
- Alicia: Total, ¿qué otra cosa me iba a dejar, si no tenía nada?
- Marquitos: También te dejó otras cosas: la fuerza, el orden, tu capacidad de administrar...
- Consuelo: Los secretos de cocina: los buñuelos, los molletes, ¡ese fiambre! mmm...
- Rafael: Los ojazos y el pelo.
- Alicia: Ya, ya, ya, ya, ya, bueno, bueno, ya estuvo. ¿Qué hora es? Debe ser tarde, estoy cansada. Aquí todavía huele a flores.
- Marquitos: Las flores...
- Rafael: Bien, yo me voy.

- Marquitos: No, hermano, quedate.
- Rafael: Ustedes tendrán que descansar y yo tengo algo que hacer.
- Marquitos: ¿Cómo va a ser, después de una noche como esta? En vela, quiero decir. No vas a ir a trabajar ahora.
- Consuelo: Quédese tío, aquí hay dónde.
- Alicia: Pues sí, ahí está el cuarto del abuelo. Tal vez y hasta se le aparece Tea. Porque se aparece...
- Marquitos: Quedáte y descansás. Afuera está haciendo un airazo, peor que noviembre. Además, las cosas no están como para andar en la calle a deshoras de la noche.
- Alicia: Quédese, papa.
- Rafael: Bueno, solo que tengo que hacer una llamada.

Todos lo observan mientras va al teléfono y marca.

- Rafael: Es privada.

Cada quien disimula.

- Rafael: ¿Sí? Aquí Rafael. Sí, sí. Vos sabés que te dije que aquí iba a estar. Sí, en la casa de...Entiendo, bueno. Sí, aquél me puso el sello, ya está... ¿Ah? No sé, dejame ver... Sí, está todo en regla... No, eso dijo que no era posible todavía. Los llevé, sí. Correcto. Pero puede ser mañana a las 19:00... Sí, sí, afirmativo. No, en este momento no puedo, no puedo ¿me entendés? Negativo. Acabamos de llegar del sepelio. Te estoy diciendo que estamos llegando del sepelio de mi papá. No, licenciado, entiéndame. No puedo. Bueno. *(Cuelga, y vuelve al grupo.)*

- Marquitos: ¿Todo bien?
- Rafael: Digamos... Hay gente que nunca está conforme.
- Alicia: ¿Se va a quedar, papa?
- Rafael: Sí, claro.

- Consuelo: Qué bueno tío, qué bueno que se va a quedar.
- Alicia: Sí, que bueno.
- Marquitos: Yo me tomaría otro whisquito.
- Rafael: Que sean dos, vos.
- Alicia: ¡Tres! A ver, los vasos.
- Rafael: Mirá, vos Marquitos, decime otra vez cómo está eso de las hipotecas.
- Marquitos: Son tres, y ojalá pudiera sacar una más. Para arreglar el baño del cuarto de mi papá, pensaba yo. Pero ahora tal vez valga la pena hacer un enfoque más amplio. Esta casa podría ser una belleza.
- Consuelo: Yo no sé qué le quiere arreglar a la casa, papa. Para mí que está bien así como está.
- Alicia: Vos porque pensás como pobre. Mi tío quiere contratar a los arquitectos Ruiz Castejón para la remodelación. Quedaría divino el caserón.
- Marquitos: Pero así de divinos son ellos para cobrar, también.
- Alicia: Es que lo valen, tío. Son la *crème de la crème*.
- Rafael: ¿Y de dónde estás pensando pagar todo eso, vos? ¿Con cuatro hipotecas?
- Marquitos: Pues, el general Solís me ha vuelto hablar para venderle toda la parte de abajo de San Julián.
- Rafael: ¡Vos no podés vender una pulgada de San Julián, Marquitos!
- Alicia: Ay, sí, tío. Véndale. Que sirva de algo el viejo cacaste.
- Rafael: ¿Cacaste? ¿Cuál cacaste?
- Alicia: Ese vejstorio de finca no sirve para nada.
- Consuelo: Bueno, el café siempre está dando.

- Marquitos: Por eso. Solo sería las tierras de abajo.
- Rafael: ¡Esas son tierras ganaderas! ¡No podés estar hablando en serio, si nadie que tiene esas tierras las vende!
- Marquitos: Antes había ganado, ahora hace tiempo que solo los mozos usan esas tierras. Vos porque no te has ocupado.
- Rafael: ¿Y cómo me iba a ocupar? ¿No me echaron de allí como a un chucho, pues?
- Alicia: Ay, papa, eso fue hace mil años. En otra vida. Yo ni había nacido.
- Rafael: No te voy a permitir que vendás la tierra, Marquitos. ¡Habrase visto! Vos no parecés hijo de mi papá. La tierra no se vende, si es lo que más vale. Hay que invertirlo, ¡levantarla!
- Marquitos: ¿Invertirlo de dónde, Rafael? Si lo único que tenemos, aparte de mi agencia, es San Julián y esta casa. ¿O vos tenés algo?
- Rafael: Yo vendería esto, y le metía todo a la finca.
- Alicia: Usted está loco, papa. Esta es la casa señorial, y está por encima de todo lo demás.
- Consuelo: No discutan, por favor. Apenas está frío el abuelo, y ustedes ya peleándose por las cosas.
- Rafael: Por las cosas no, Consuelo. Por el orden de las cosas. La tierra es lo primero, lo básico, lo fundamental.
- Marquitos: Consuelo tiene razón. No estemos peleando por lo que todavía no se ha decidido. Hablemos después, ya descansados, y con la cabeza más despejada. *(A Alicia)* ¿Otro whiskey?
- Alicia: El del estribo, tío. ¿Papa? ¿Para qué se le quite la cólera?
- Rafael: No me estés coqueando, patoja.
- Consuelo: ¿Por qué mejor no se van a acostar, por favor? Yo me quedo a recoger todo esto. Vayan a descansar. Tú, Lili, tenés que estar agotada.

Alicia: La verdad que sí. Siento tres arrobas en cada brazo.

Consuelo: Vaya, tío, quédese en el cuarto del abuelo. Está arreglada la cama. ¿O prefiere el cuarto de arriba? No, mejor no, porque está repolvoriento. Vaya, no tenga pena, está en su casa.

Rafael saca su arma y la deja en una gaveta del mueble donde está el teléfono.

Rafael: Aquí voy a dejar esto, cuidado (Sale).

Consuelo: Andate a descansar, y llevate a mi papá para que no se quede allí ensimismado. (Susurra, con gesto alusivo) Arrialo...

Alicia: Venga, tío. Vamos a descansar.

Marquitos: Pero nos llevamos el último, servido.

Marquitos pasa jalando la botella, y salen. Consuelo espera que salgan, luego toma un álbum de fotos del mueble y busca una en particular. La desprende, y deja el álbum.

Consuelo: Ahora me toca a mí, y ahora te entiendo. Por eso te despediste así de mí. Tenías los ojos tristes... ¿ya lo presentías? ¿Por qué no me lo dijiste? Ay mamá, ¡cómo te extraño! Te busqué y te busqué y aún no me resigno, porque aunque sea tus huesos voy a enterrar. Mientras yo esté viva, vos también vas a estar, porque me descalcé y me puse tus zapatos, porque me organicé y no tengo miedo... cada día me parezco más a vos. Yo nunca voy a tirarle migajas a nadie, ¡nunca!... Este país siempre ha sido una mierda y a los pocos que les importa los van a desaparecer como te desaparecieron a vos, o como me van a desaparecer a mí. (Pausa). Ya es la hora.

Consuelo sale. Entra Alicia con la botella de whiskey medio vacía. Va al teléfono. Consuelo aparece en el otro extremo, resguardándose del frío. Cada una a su interlocutor.

Alicia: ¡Aló, Shenyl! ¿Te desperté? Como la gran puta, vos. Para empezar, mi papá se quedó a dormir... ¿Cómo se iba a ir? Mirá cómo está afuera.

Consuelo: ¿Cómo que ya no me voy? Es una simple tormenta y todo está listo.

Alicia: Te encargo, antes muerta que prestarle mi cama. No creo que pueda pegar el ojo, para colmo se me terminaron las pastillas para dormir y vieras cómo tiembla la ventana de mi cuarto, le tuve que poner cartón y *maskingtape*.

Consuelo: Sí, esa es la orientación, está bien. Entiendo.

Alicia: ¡Exagerada no! Esta es la casa de las tragedias, chula... La Tea se murió de infarto en el terremoto de hace siete años, y a mi tía Matilde le cayó una viga encima para el terremoto del diecisiete. Por cierto, estaba en esta sala y se estaba echando un trago.

Consuelo: En el laboratorio del hospitalito a las 6 de la mañana. Dígale que voy con chumpa café y cola de caballo. Para esto soy Laura, no Jeannette. ¿Y yo cómo lo voy a reconocer?

Alicia: Que descansen en paz, aunque con el olor a basura que hay en ese cementerio no creo que descansen nadie.

Consuelo: ¿Y después que termine usted viene por mí, o dónde nos vemos?

Alicia: Vas a venir al rezo de los 9 días, ¿verdad?... La prima Luisa, alias sor Enriqueta, su séquito de monjas, la Consuelo, vos y yo, quién más.

Consuelo: ¿Nos tenemos que despedir entonces?

Alicia: Aló, Sheny, ¿me oís?... aló... Como que se corta, ¿verdad?

Consuelo: Tal vez no nos volvamos a ver...

Alicia: Es que ando paranoica, ya siento que el abuelo toca la campana en cualquier momento. La campana del diablo, le decíamos.

Consuelo: Yo lo sé. Váyase tranquilo y cuidado con los retenes... ¡Yo también, compa!

Alicia: ¡Calláte, vos! Solo eso me faltaba, el fantasma del abuelo. (*Abre la gaveta y saca el arma de Rafael*). Ahí sí le hago gundas y me meto un tiro. Shený, adiviná qué tengo en la mano... Aló, Shený, me oís, aló, aló.

Alicia cuelga. Consuelo regresa.

Consuelo: ¡Alicia! Dejá allí eso.

Alicia: ¿Y vos? ¿Estabas afuera?

Consuelo: Este... creí oír un ruido, y salí a ver. No había nadie.

Alicia: Siempre hay alguien.

Consuelo: ¿Ah?

Alicia: Alguien vivo... o alguien muerto... Qué bueno que se durmieron los viejos.

Consuelo: En el cementerio pasé por donde fusilan. Pensé que debería estar manchado de sangre el piso. Pero no. No había nada. Y se siente feo.

Alicia: Odio los cementerios como ese. Prefiero los cementerios más modernos, estilo americano, con la gente enterrada en la tierra y por encima todo un llanito verde, verde, y flores. Tan bonito.

Consuelo: Y lápidas. Y todos los nombres de todos los muertos.

Alicia: ¿Por qué saliste, Consuelo?

Consuelo: Ya te dije. Oí un ruido.

Alicia: Vos me traés inquieta, primita. En algo andás. ¿Un hombre?

Consuelo: Ay, Alicia, vos y tus telenovelas.

Alicia se levanta y va a la ventana. Mira afuera, luego regresa. Pasa dejando el arma en el mueble del tocadiscos.

Consuelo: ¿Qué? ¿Viste al hombre?

Alicia: Ay, el hombre... el hombre de mis sueños...

- Consuelo: Alicia, estás mera bolita.
- Alicia: Apenas.
- Consuelo: No estás triste por el abuelo.
- Alicia: Estoy aliviada, Tachi. Él descansó, por fin, y ahora nosotras podemos empezar a vivir. Tú y yo. Y ellos. Los viejos.
- Consuelo: Mi papá con eso de remodelar la casa.
- Alicia: Y el mío con levantar la finca.
- Consuelo: ¿Y vos qué querés, Alicia?
- Alicia: Yo... qué quiero yo... Despertar a las nueve de la mañana, que Maricarmen me traiga el desayuno a la cama: café con leche y pan de manteca con mermelada de frambuesa... y el periódico abierto en la página de sociales.
- Consuelo: ¿Quién es Maricarmen?
- Alicia: Una criadita muy limpia y muy eficiente, que me gustaría tener.
- Consuelo: Ay, Alicia.
- Alicia: Maricarmen, ¡la comida! Mari-Mari, ¡tráeme la agenda! Maricarmen, ¿dónde diablos dejaste mis zapatos?
- Consuelo: Maricarmen... Mejor bailemos. (Va al tocadiscos y pone un disco de *swing*.)
- Alicia: Sí, vos bailá como el tío y yo como Tea.

Ríen ambas. Entra Rafael. Consuelo quita la música.

- Rafael: ¿Y ustedes dos? Me levanté a tomar un vaso de agua y las encuentro... así. ¿Acaso no estamos de luto en esta casa?
- Consuelo: Disculpe, tío, que lo despertamos.
- Alicia: No, yo digo que ni se había dormido. ¿Verdad, papa?

- Rafael: No puedo dormir en la cama donde murió mi papá y donde tanto sufrió, tantos años.
- Consuelo: Mejor le hubiera arreglado allá arriba.
- Rafael: Mejor me hubiera ido. Todavía me puedo ir.
- Consuelo: Cómo va a ser, tío. Tan tarde, la calle peligrosa y el gran vendaval que no pasa.
- Alicia: Además, acuérdense que tenemos que hablar. Mañana.
- Rafael: Es verdad. Tenemos que hablar.
- Alicia: Nos tenemos que entender. Ponernos de acuerdo.
- Rafael: Vos querés decir algo, Alicia. Decilo.
- Alicia: Papa, no esté diciendo de vender esta casa. Nuestro hogar.
- Rafael: Nuestro, ¿de quién? Mío, no es.
- Consuelo: Porque usted no quiere, tío. Aquí hay lugar de sobra. Hasta una su oficina podría tener, o un estudio.
- Rafael: Para estudios estoy bueno yo. Para estudios... ¡Yo soy hombre de campo, de a caballo, de a sombrero, vaya!
- Alicia: Papa, años lleva usted de ser capitalino. Los que yo tengo de vida. Usted no ha puesto pies en la finca San Julián desde que tenía veinte años.
- Rafael: ¡Veinticinco! ¡Veinticinco años! Y después todavía, en el servicio, yo seguí en los oficios de la ganadería... un tiempo...
- Consuelo: Tío, tranquilícese. Debería de ir a descansar.
- Rafael: No tengo reposo, patojas.

Rafael escucha a Eusebio cantando, en el recuerdo.

- Rafael: ¡Eusebio! ¡Tío Eusebio! Tío, fíjese que ya se fueron. Ya se fue mi mamá, se la llevó mi papá, y yo me quedo solo como un chucho.

- Eusebio: Marcos...
- Rafael: ¿Me puedo venir a vivir con usted? Yo lo ayudo, y le limpio su cuarto, le corto el zacate para los conejos... Le limpio el chiquero... ¿Sí?
- Eusebio: La hija de la Saturnina.
- Rafael: ¡La Nía Hortensia!
- Eusebio: ¡Qué tetas!
- Rafael: ¿La vio desnuda, tío?
- Eusebio: En el río.
- Rafael: ¿Y mi papá estaba con usted? Porque él es muy serio, pero se me figura que cuando era patojo era pícaro igual que usted...
- Eusebio canturrea, en su mundo.*
- Rafael: Ay, tío Eusebio, usted no tiene remedio. Y yo, qué voy a hacer...
- Eusebio ríe, gesticula y canta. Rafael vuelve al presente.*
- Rafael: Pobre Eusebio. Te despojaron como a mí. Moriste solo, en un ranchito, ni sabemos cuándo... Y eras el primogénito.
- Consuelo: ¿Quién, tío? ¿Qué le pasa?
- Rafael: Tengo frío. Estoy triste.
- Alicia: ¿Quiere otro whiskey, papa?
- Rafael: No, hija. Ya tomé bastante.
- Alicia: Yo no. Voy por otro.
- Consuelo: Cuénteme eso de la ganadería en el ejército, tío.
- Rafael: No, hija, yo era el encargado de compras y suministros del destacamento de Los Esclavos, arriba de Taxisco.
- Consuelo: ¿Pero usted tenía grado?

Rafael: Grado formal, no, pero era adjunto del teniente Anzueto, y más de uno se me cuadraba.

Alicia: Se hubiera quedado en el ejército papa. Hubiera hecho carrera.

Rafael: Ay, hija...

Consuelo: Siga contando, tío.

Rafael: Un tiempo sí estuve bien, hasta se me olvidó el rencor que tenía con mi mamá y mi papá. Con Anzueto éramos como hermanos. ¡Era un tipazo! Pero nunca falta un enemigo, alguien que se ocupa de labrarle la ruina a uno.

Alicia: ¿Qué pasó?

Rafael: Mandaron a Anzueto a perseguir a una banda de cuatrerros, pero ese enemigo que les digo, le tendió una emboscada. Yo me fui con él. Entrando por una quebrada, se nos dejó venir un gran deslave de piedras por toda la ladera. En un momento aplastaron a toda la columna... Fue horrible, gritos revueltos de hombres y relinchos de caballos. Yo iba hasta atrás, por eso me salvé... Y me quedé buscando sobrevivientes. Encontré a Anzueto, muerto. Le quité el anillo de casado y se lo llevé a su esposa.

Alicia: Ay, papa, pobrecito, yo no sabía nada de eso.

Rafael: Nunca lo había contado, hija. Hoy, no sé por qué salió.

Consuelo: Hablando de su vocación de hombre de campo, tío. Pero ya ve.

Rafael: No había pensado en Anzueto desde hace años... Era como un hermano para mí.

Aparece Marquitos medio tambaleante.

Marquitos: ¿Y ustedes? ¿No que nos íbamos todos a dormir? ¿Y qué es eso de llevarte mi botella, Alicia?

Alicia: Deme, tío, le sirvo.

- Marquitos: ¡Pero qué airazo! De verdad que parece el fin del mundo.
- Alicia: Y qué me dice del susto hoy, cuando estaban cerrando el mausoleo del abuelo, tremendo rayo. Nunca en mi vida había oído semejante... y con tanto árbol que hay allí.
- Marquitos: Esas araucarias han de tener por lo menos cien años.
- Alicia: Para mí, que en el cementerio deberían de sembrar árboles de flores, llama del bosque, jacarandas, matiliguates, y muchas buganvilias de todos los colores. Para alegrar un poco.
- Rafael: El cementerio no se alegra ni aunque le sembrés todas las flores del mundo, hija.
- Marquitos: Tenemos que darle más mantenimiento al mausoleo. Hoy no dejó de darme cierta penita que no estuviera presentable y con tanta gente que llegó a despedir a mi papá.
- Rafael: ¿Por qué no mandaste un mozo a que limpiara y echara una encalada, y asunto arreglado?
- Marquitos: Vos sos así... previsor. A mí me cuesta.
- Rafael: Vos siempre fuiste servido. Yo tuve que valerme solo desde que era chiquito.
- Marquitos: Pero mi papá te quería más a vos, yo creo que por eso mismo.
- Rafael: No hablé babosadas, vos...
- Marquitos: Es cierto, hermano. Pero a mí no me molestaba, porque yo también te idolatraba. ¡No hagás esa cara, es cierto! Vos podías hacer de todo, lazabas a los terneros, montabas como un árabe, y no tenías miedo de nada... (A Consuelo y Alicia.) Mi papá siempre lo prefirió. Una vez me fui entre lo hondo de la poza grande, y me estaba ahogando. Él fue el que me salvó.
- Rafael: Te estabas hundiendo, qué iba a hacer.

Marquitos: Yo casi no nadaba, pero vos eras un pescado. Te tiraste, me agarraste del pelo y me sacaste.

Rafael: Casi no me acuerdo...

Marquitos: Y no se lo dijimos a nadie.

Rafael: ¡Ja! Nos hubieran chicoteado a los dos, y más a mí. Mi mamá....

Marquitos: Tea.

Rafael: Tea...

Jeanette sentada, se acerca Tea.

Tea: Señora... aquí le traigo su agua de tomillo.

Jeanette: No quiero...

Tea: Tómela, señora, le cae bien.

Jeanette: Ya nada quiero, Tea...

Tea: Con permiso.

Jeanette: No, espera... Tea...

Tea: Señora...

Jeanette: Tea, si tú murieras, yo te juro que cuidaría a Rafael como si fuera mío.

Tea: Ay, señora, qué cosas dice.

Jeanette: Una nunca está libre... Tea... quiero que me prometas que cuando yo muera cuidarás a Marquitos.

Tea: Doña Jeanette, siempre he cuidado a Marquitos como si fuera mío, y a usted no le va a pasar nada.

Jeanette: Sabes que estoy en las últimas... pero no me puedo morir tranquila sin saber que mi niño está amparado.

Tea: Señora, a su hijo nunca le ha faltado nada.

Jeanette: No solo es cosa de dinero. Él necesita cuidados, tú bien lo sabes.

- Tea: Señora, yo no me voy a quedar aquí para siempre.
- Jeanette: Entonces llévalo contigo. Tea, por favor, necesito tu promesa solemne.
- Tea: Le prometo, doña Jeanette, que siempre cuidaré a Marquitos.
- Jeanette: Siempre...
- Tea: Siempre. Con permiso, doña Jeanette.
- Jeanette: Tea... *(Se saca el anillo que tiene en el meñique derecho y se lo entrega)* Siempre...
- Tea: Siempre.

Regresan al presente.

- Rafael: Mi mamá llevaba siempre el chicote en el cinturón. Pero a Marquitos no le iba a pegar.
- Marquitos: Eso decís vos. Más de una vez me chicoteó las canillas, aunque es cierto que a vos te pegaba más duro.
- Rafael: A vos te acucuchaban las dos. Mi mamá te hacía tus natillas, y la tuya se la pasaba enseñándote geografía y francés.
- Marquitos: Francés y también inglés. Ella era muy culta.
- Rafael: Mi mamá te hacía todos tus gustos.
- Marquitos: Me quería mucho...
- Rafael: Más que a mí.
- Marquitos: Y yo la quería, tanto. A las dos. Tuve dos mamás.
- Rafael: En cambio yo, casi no tuve. Tuve media mamá. Y a mi papá... lo recuerdo...

Se escucha un balazo en la calle, Alicia y Consuelo salen a ver. Aparece don Marcos.

Marcos:

Dicen que me gusta mandar. Sí, es cierto. Me gusta mandar y mando en lo mío, en lo de mi familia y en lo que me da la gana. No todo ha salido como lo hubiera querido, pero la mayor parte sí. Hasta en eso he mandado. He hecho lo que he querido, y a veces hasta lo que no he querido pero era necesario. Y todos ustedes, mis hijos, mis hermanas, mis mujeres, a todos los he tenido en la palma de la mano. Me ha ido bien en la vida. Y ahora esta babosada... Me han dicho que a veces toma tiempo pero que otras veces no. Esta vaina, no la quiero tener, ¿oyen? No quiero que la chingada cosa esta, decida cuándo es el final. Eso lo decido yo. Como he decidido todo en mi vida. Y está bueno que lo sepan ahora... (*Tocan a la puerta, él hace caso omiso*) Me gustaba verlas cuando se bañaban, por la rendija del tapanco. La Juana y la Sole siempre con el camisón de baño, pero tú, Matilde, desnuda. Cómo se te pusieron los pechos... Y los tuyos, Tea, morenos con los pezones casi negros. Y tú, Jeanette, siempre enferma, demasiado blanca. Desteñida. Para pechos, Amalia. Amalia... lo mejor de mi vida fue contigo. Por eso te regalé La Mariposa en Amatlán. La finquita, le decía mi papá. Pero tú lo valías, Amalia. Vos Florinda, decís que tus dos hijos mayores son míos. No, estoy seguro que no. Rafael, sí. De él sí estoy seguro. No sé por qué tú siempre venías a mí como por obligación, Tea. Te entregabas sin resistencia.

Aparece en otro espacio Tea, como etérea, fantasmal.

Tea:

¿Puede verme, don Marcos? Siente por las noches cuando estoy al pie de su cama? Cuando me acerco a usted siento su miedo, le tiemblan los ojos. A veces creo que puede verme pero siempre voltea la cara. ¿Por qué no me mira? ¿Le da vergüenza? ¿Qué le da pena?... Los fantasmas estamos donde nos recuerdan. Usted ni muerta me deja en paz. ¿Por qué me recuerda? ¿Porque le regalé mi vida o porque le parí un bastardo? ¡Egoísta! Usted se movía, y el mundo giraba a su alrededor. Mírese ahora: el mundo sigue girando, y usted no se mueve. ¿Tiene miedo? ¿No que no le tenía miedo a nada, pues? Cuando me le acerco me puede sentir en la piel, ¿verdad? Siente frío y miedo. Eso sentía yo

cuando usted se me acercaba, frío y miedo. La muerte es fría, don Marcos. Tanto que desee que en la hora de su muerte sintiera miedo, por tanta mierda que nos hizo. Ahora soy su miedo. Si no me quiere ver, voltee a otro lado o cierre los ojos, respire y sienta cómo se hunde la esquina de su cama en la oscuridad. Soy yo, don Marcos, Tea, la Tea, velando su sueño, esperando el momento.

Marcos: Vos, Rafael, sos el que se me parece. No. No es cierto. Ninguno de los dos se parece a mí. Los dos sacaron lo de sus madres, no lo mío. Tal vez Rafael un poco. Cuando naciste, muchacho, un mundo se abrió para mí. Fui tan feliz. Y cómo terminaste, desgraciado. Todo por caliente. Por estúpido. Nunca me quisiste explicar exactamente lo que había pasado. Si me lo hubieras dicho... si te hubieras quedado con nosotros en la finca, aguantando el vendaval... Pero no. Te largaste, pues que te vaya bien. Vos sos otra cosa, Marquitos. Siempre aquí, con nosotros... ¡Y ahora me tiene que pasar esto! ¿Por qué a mí? Sí, sí, ya me lo dijeron... de algo se tiene uno que morir. Pero ¿por qué esto? ¿Por qué ahora? ¿Por qué a mí? *(Pausa. Toma el arma que está junto al tocadiscos)* Bueno, Marcos, tené cuidado con lo que vas a hacer. Que no te vaya a pasar lo de la cacería aquella en el Chuvá... el animal escapó, y Eusebio pagó el pato. *(Tocan de nuevo a la puerta)* Pero ya, ¡dejen de estar tocando esa puerta! Tea, ¿qué pasa? ...Mi papá decía que siempre es bueno tener un arma en casa. ¡Pero qué fregadera, hombre! ¡Ya! Ya voy a abrir, les digo que ya voy a abrir la... *(Se encañona, apagón de un instante)*

Vuelve el tiempo presente. Ha habido un corte de fluido eléctrico, encienden velas y el quinqué.

Rafael: Lo recuerdo como un hombre inflexible. Yo creo que él no hubiera aguantado vivir en este tiempo.

Marquitos: No, yo digo que estaría muy conforme con los fusilamientos estos, por ejemplo. Tal vez hasta apoyaría al general, aunque tal vez no, por eso de que es pastor evangélico converso y mi papá tan católico.

- Alicia: Ay, sí, por Dios. Miren que el desaire que le hizo este general patán al papa, háganme el favor. ¡Horas! antes de poner pies su Santidad en suelo guatemalteco por primera vez en la historia, y el chusema ese no tiene más gracia que fusilar a los fulanos.
- Consuelo: ¿Fulanos, Alicia?
- Alicia: Bueno, prima, no te me pongás tan sensible. A los señores esos.
- Consuelo: Señores, decís. Eran muchachos, Alicia. No eran unos angelitos, seguro, pero no tenían delito mayor. No debían vidas, por cierto.
- Alicia: Bueno, pero el punto es que el papa pidió clemencia por ellos, y el chusema tenía que haberle tenido la deferencia al santo padre y no decirle prácticamente que no se metiera en lo que no le importa, ¿verdad? Y fusilarlos acto seguido.
- Marquitos: Si los tenía que fusilar, pues por lo menos esperar a que pasara la visita del papa, y no hacer semejante desplante. Es que el hombre es un resentido, además de borracho arrepentido. ¡Ja! Si yo conozco un par de historias.
- Rafael: Yo creo que está poniendo orden. Pobres esos patojos, pero para qué se meten en babosadas. Es que este pueblo es así, solo entiende a mano dura. Igual que las bestias, bien agarrado el cabezal.
- Consuelo: Tío Rafael, me enferma oírlo hablar así.
- Rafael: Pero si es cierto, Consuelito, hay que llevarle apretada la rienda a este pueblo arisco y revoltoso.
- Consuelo: ¿Arisco y revoltoso como mi mamá, tío?
- Rafael: Eso es muy distinto, hija. Precisamente... si fuera en estos tiempos, tu mamá estaría en la cárcel esperando sentencia.
- Consuelo: ¡Sentencia! Usted habla como si hubiera procesos judiciales correctos, no estos tribunales de fuera

especial que ni legítima defensa le permiten al acusado. Es acusado, sentenciado. Y como estos pobres, ejecutado.

Marquitos: No te pongás así. Y tené cuidado con lo que andás diciendo y sobre todo en frente de quién. Rafael porque es tu tío y te quiere, pero otros...

Silencio incómodo.

Rafael: (*Con costo*) Consuelito, vos sabés que yo busqué a tu mamá.

Consuelo: Sí, tío, yo sé. Y usted sabe que se lo voy a agradecer siempre.

Alicia: Ay, cambiemos de tema, esto es deprimente.

Vuelve la luz, apagan velas y quinqué.

Rafael: ¿Acaso no venimos de enterrar a mi papá?

Alicia: Lo que el abuelo vivía no era vida de verdad.

Rafael: Mi papá tuvo un antes y un después. Para mí siempre será el que era antes del accidente.

Marquitos: Pegarse un tiro en la cabeza no es un accidente.

Consuelo: Y no morirse de una vez, increíble.

Alicia: Y que al final ni era cáncer lo que tenía...

Rafael: Él lo que quería era dejar de sufrir, pobre, y en lugar de eso...

Marquitos: Pues estás muy equivocado, hermano, fijate. El viejo lo que quería era darse una gran paseada en nosotros, fijate.

Rafael: Marquitos, no seas infame.

Marquitos: Es cierto, Rafael. Mirá bien lo que hizo: zafar bulto de los problemas y dejar todo hecho un relajo, para castigarnos. A vos y a mí: vos en ausencia, yo presente y listo para aguantar toda la tendalada. Vaya, ¡ni siquiera hizo un maldito testamento!

- Alicia: ¿No hizo testamento?
- Rafael: ¿Quién dice que no hizo testamento?
- Marquitos: Yo. Pero no se preocupen, Roberto se va a hacer cargo de arreglar el intestado. Ya hablé con él.
- Rafael: Qué relajo tenés hecho aquí, Marquitos. Yo creo que a tiempo vengo para enderezar las cosas.
- Marquitos: ¡Ningún relajo! Date cuenta que yo fui el que afrontó toda la tragedia estúpida, y me quedé haciendo lo que podía, cuando lo que más quería era regresarme a New Orleans a hacer la vida que me gustaba, con la mujer que quería. Pero no, había que ver qué se hacía.
- Rafael: Y por eso hipotecaste la casa tres veces.
- Marquitos: ¡Pero en treinta años, Rafael! Había que afrontar los gastos de mi papá, en ese estado, en lo que nos normalizábamos. Y también use de ese pisto después para abrir la agencia de viajes.
- Rafael: ¡Claro que sí!
- Alicia: Papá, gracias a la agencia del tío Marquitos es que vivimos un montón de tiempo. En cuenta yo. Su hija que usted vino a dejar aquí como si fuera un paquete.
- Rafael: Alicia, vos si algo no podés echarme en cara, es haberte traído aquí con tu abuela, con tus abuelos. Vos no sabés de dónde te tuve que ir a sacar. Y lo que me costó dejarte.
- Alicia: Eso se lo creerá alguien que no estuvo cuando yo le suplicaba que me sacara del internado, cada vez que me iba a ver. Las pocas veces que me fue a ver. Si no hubiera sido por mi tío Marquitos y Tea, allí me hubieran comido las cucarachas.
- Rafael: Nada puede ser peor que el chiquero del que te saqué, como te tenían la familia de tu mamá, cuando la pobre... (*Se inhibe*)
- Alicia: No me diga, papa. No quiero saber.

Rafael: No, es mejor que no sepás. Para qué.

Otra vez el silencio incómodo. Rafael se pasea, luego vuelve con Marquitos.

Rafael: Y el beneficio del café, ¿qué lo hiciste?

Marquitos: Ese se perdió. Hubo un incendio, no había seguro... ya ni me acuerdo bien.

Rafael: ¿Cómo no te vas a acordar?

Marquitos: Creo que fue en el año que se ahogó m'ijo Marquititos... Toda esa época casi no la recuerdo. Pasaba los días como en shock.

Rafael: ¿Y cómo hiciste con las hipotecas? ¿Tenías firma, o qué?

Marquitos: No, Roberto daba fe pública y así pudimos ir llevando los asuntos.

Rafael: Bastante eficiente, el tal Roberto. Un águila.

Marquitos: Roberto Palencia, más que mi abogado, es mi amigo.

Consuelo: Usted supone que es su amigo, Papa. Ojalá que sea cierto.

Marquitos: Pues gracias a él y su trabajo es que hemos podido funcionar todos estos años sin tener declarada la interdicción de mi papá, para que vean. Y ahora él se va a hacer cago del intestado. *(Sale, furioso.)*

Alicia: A mí Roberto me dio un abrazo apretadísimo cuando me dio el pésame. Cualquiera diría que nunca me iba a soltar.

Consuelo: ¡Qué horror, Alicia!

Alicia: ¿Qué tiene, si ya es hombre divorciado? Y yo, no le debo nada a nadie.

Consuelo: ¡Pero tan feo!

Alicia: No es feo.

- Consuelo: Sí, bigotudo y con la gran panzona...
- Alicia: Tan chula su panza.
- Consuelo: Vaya que tenemos gustos distintos.
- Alicia: Qué bueno. Así nunca nos vamos a pelear por un hombre.
- Rafael: Alicia, a mí me choca tu frivolidad en estos momentos.
- Alicia: ¡No me diga! Frívola, yo.
- Rafael: Mija, necesito que hablemos.
- Alicia: ¿Y qué hemos estado haciendo todo este tiempo?
- Rafael: Digo, hablar en serio.
- Consuelo: Me voy.
- Alicia: No, Tachi.
- Consuelo: Sí. Ya no tomés.
- Alicia: Bueno.
- Consuelo: Con permiso, tío. *(Sale)*
- Alicia: Hable pues, papa.
- Rafael: Mija, apóyame en esto de vender la casa y levantar la finca.
- Alicia: Usted está loco si piensa que voy a estar de acuerdo con eso.
- Rafael: Mija, oíme antes de decidir. Mirá, yo sé de administración de fincas. A mí me dejaron en San Julián para que aprendiera eso, y aprendí bien.
- Alicia: Por eso casi se funde todo. Por su buena administración.
- Rafael: Yo fui víctima en ese asunto. Perdí más que todos. Y vos ni habías nacido, así que no sé qué estás reclamando.

- Alicia: Para que lo sepa, las repercusiones de ese su desastre afectaron los destinos de esta casa y esta familia hasta el presente.
- Rafael: Pero si yo no hice nada, ¡a mí me lo hicieron!
- Alicia: Bueno, ya. No quiero volver a oír esa historia patética. Tampoco quiero oír sus fantasías campestres. Y menos quiero oír ni media palabra sobre vender esta casa. Fin de la discusión.
- Rafael: Mirá, Alicia. Aquí somos varios los involucrados, no solo vos.
- Alicia: A Consuelo no le importa nada y con mi tío estamos de acuerdo en todo. El que no tiene nada qué ver aquí es usted.
- Rafael: Pues no va a ser así de fácil, Alicia. Porque aunque a vos no te parezca, yo sí tengo vela en este entierro. Hablando de eso.
- Alicia: ¿A estas horas viene usted a decirme que es un miembro de la familia? ¿A estas alturas?
- Rafael: Alicia, yo estoy proponiendo algo que nos beneficiaría a todos. Oíme un momento, oíme. Vendemos la casa y se invierte el dinero en la finca. Yo me hago cargo, yo que conozco el teje y maneje de todo.
- Alicia: Sí, papa, sus excelentes credenciales.
- Rafael: En ese entonces yo era un muchacho, me traicionaron porque era inocente. Ahora ya soy zorro, y hombre de recursos.
- Alicia: Si tiene recursos, entonces invíértalos usted en su preciosa finca.
- Rafael: ¡Otro tipo de recursos, Alicia! A mí no me vuelven a traicionar, ni a echar culpas que no son mías. Si a mí fue al que enseñó mi papá... Yo soy el que puede llenar sus zapatos. Yo soy el que sabe mandar, y hacerse obedecer. Menos de vos.

- Alicia: Y ¿a cuenta de qué lo tengo que obedecer? ¿Qué le debo yo a usted, aparte de haberme abandonado a mi suerte?
- Rafael: ¿Realmente piensas eso de mí? ¿No tomás en cuenta las circunstancias que estaba viviendo, con una niña pequeña? ¿Qué querías que hiciera?
- Alicia: Ese no era mi problema, era su problema.
- Rafael: Qué iba a hacer yo, tu mamá en un manicomio...
- Alicia: ¡Mi mamá no estaba loca! ¡Deje de decirme que mi mamá estaba loca! ¡No estaba loca! A eso viene usted... Ya todo está decidido, aquello se va a vender, esto se va a remodelar, va a ser mi patrimonio. Lo que usted nunca me dio, me lo va a dar mi tío.
- Rafael: ¿Y qué vas a hacer con ese patrimonio?
- Alicia: Eso a usted no le importa. Nunca le ha importado mis cosas, no venga ahora a preguntarme. Esta es mi casa, mía.
- Rafael: ¡Mis cosas, tus cosas! ¿Y qué pasa con la traición de la que fui víctima? ¡Mi propia esposa! ¿Acaso no tengo yo también derecho a que se me compense por todo mi sufrimiento?
- Alicia: Mire mis lágrimas, ¡pobrecito usted!
- Rafael: Me soltaron, me abandonaron, tu mamá fue la que me devolvió la esperanza... y mirá cómo terminó todo eso...
- Alicia: Cállese. Usted no tiene culpa de nada, ¿verdad? La tristeza que yo pasé de niña, no tiene nada que ver con usted. El crecer sin un apellido no tiene nada que ver con usted. Todo lo que me pasa a mí no tiene nada que ver con usted. Por una vez en su puta vida, hágase responsable de las mierdas que hizo. ¡Asuma su responsabilidad! Usted se cagó en mí, mire qué hizo de mí. ¿Cree que fui feliz, metida en el internado? ¿En esta casa, cuidando a su tata? ¿Cree que eso era lo que yo

quería para mí? ¿Cree que me gusta estar peleando por este trasto? Usted me harta, me cansa, salí como usted, igual que usted, hablo como usted, soy su espejo... mírese aquí.

Rafael se repliega. Aparte, Consuelo y Marquitos.

- Consuelo: Te odio.
- Marquitos: No me importa.
- Consuelo: Voy a desaparecer, como ella.
- Marquitos: Ver tu cara todos los días, de qué me sirve.
- Consuelo: Por qué no te moriste vos, en lugar de mi mamá.
- Marquitos: Por qué no es Alicia mi hija.
- Consuelo: Nadie sabe lo que soy.
- Marquitos: A nadie le importa lo que soy.
- Consuelo: No soy lo que aparento.
- Marquitos: Yo estoy fingiendo todo el tiempo.
- Consuelo: No me importás.
- Marquitos: Tampoco vos.
- Consuelo: No podés hacer nada por mí, ni siquiera te podés imaginar lo que soy, lo que necesito.
- Marquitos: No sos la que necesito, la que puede recibir mi legado, la cosecha de mi vida.
- Consuelo: Todos los días pienso en mi mamá.
- Marquitos: Yo le compro flores, una vez al año.
- Consuelo: Solo en la revolución encuentro paz, por contradictorio que sea, y allí estoy con ella siempre.
- Marquitos: La palabra misma me revuelve el estómago, el azote de mi vida, la ruina de mis sueños.

- Consuelo: Mi madre era inmensa, solo tiene sentido para mí la vida cuando camino en sus zapatos.
- Marquitos: Fue un error, un error. Y sin embargo, el encanto y la belleza. No sé cómo, superior incluso a Grace, que era perfecta.
- Consuelo: Marcos, hermano, catástrofe de mi vida.
- Marquitos: Marcos, hijo, abandono más terrible.
- Consuelo: Luisa, hermana, qué fracaso.
- Marquitos: Luisa, hija, abandono sin sentido.
- Consuelo: Aquí estamos tú y yo, los que quedamos.
- Marquitos: No los que más amamos, sino los que quedamos.

Una tormenta agita.

- Consuelo: Un muro se quiebra con una fisura.
- Alicia: Entra silbando bajito la muerte.
- Marquitos: El tiempo se acaba, nuestro tiempo.
- Rafael: Ni anhelo ni esperanza, solo se cumple el total de latidos.
- Alicia: Yo les temo a los vivos, no a los muertos.
- Marquitos: Cerremos puertas, clausuremos ventanas.
- Consuelo: El clamor de los perdidos, de las tumbas secretas, sin nombre.
- Rafael: Esta tierra es un hilo, un suspiro: ¿cuál de los mares la ha de cubrir?
- Marquitos: En los fondos, en lo oscuro, tibio, al amparo.
- Rafael: Ganarle, ganarle, todavía podemos llegar.
- Marquitos: Detener el tiempo.
- Rafael: Volver el tiempo atrás.

- Marquitos: Sin dolor, salvar un día más.
- Rafael: Sin temor, arrancar los frutos de la tierra.
- Marquitos: Despertar un día jueves en el Barrio Francés.
- Rafael: Nada está seguro, en un mal soplo se va.
- Marquitos: Los Martini de Grace.
- Rafael: Para mientras, por si acaso, menos mal.
- Marquitos: El cielo se está cayendo. Cayendo. Callando.
- Rafael: Se está rasgando la montaña. Partiéndola, un rayo.
- Marquitos: Doy la vida por no sentir.
- Rafael: Hay que cerrar ese círculo, hacerlo girar por siempre.
- Marquitos: Desprenderse de un pedacito, no duele.
- Rafael: Se salva todo, o no se salva nada.
- Marquitos: Un regazo en qué dormir, suficiente.
- Rafael: De un manotazo, acabar con todo.
- Marquitos: ¿Quién eres? ¿Quién anda por allí?
- Rafael: Como el puñal entre dos costillas, llego al corazón.

Salen Alicia y Consuelo.

- Marquitos: La solución de todo está al alcance de la mano, Rafael. Sentémonos y te lo explico punto por punto.
- Rafael: Así, de pie, estamos bien, hermano.
- Marquitos: Mirá, yo entiendo tus sueños y hasta tus rencores, si querés, pero ahora tenemos que ser objetivos y realistas.
- Rafael: Sí, vos tan práctico, Marquitos. Cuando te conviene.
- Marquitos: Nos conviene a todos, a vos, a mí, a las patojas... Vos ya tenés tu vida hecha aquí, no me digás que no, y no estás en capacidad verdadera de hacerte cargo de San Julián.

- Rafael: ¿Vos qué sabés de mí? ¿De lo que yo quiero para mí?
- Marquitos: Pero es que aquí no solo sos vos, Rafael.
- Rafael: Pero también soy yo. A ustedes se les olvida, no saben, quién soy yo. De lo que soy capaz.
- Marquitos: No estás en capacidad de hacerte cargo de San Julián. Ni siquiera de la producción de café, que ya está caminando, ya no digamos de esas tierras baldías que tan preciosas decís que son. ¡Baldías!
- Rafael: El ignorante aquí sos vos, como siempre fuiste. ¿Qué te van a importar esas tierras, si nunca pusiste un pie en ellas? ¡Quedaba muy lejos para vos, con tus sentaderas delicaditas que no podían estar ni media hora en la montura!
- Marquitos: Y vos tan feliz contando vacas...
- Rafael: La ganadería es un oficio noble, mejor que venderles paisajitos a las gringas.
- Marquitos: ¿Sabés que tuvimos que vender todo el ganado para pagar las cuentas y las planillas cuando te fuiste con el dinero de la finca? Hasta la última res, y los caballos purasangres.
- Rafael: Allí está, el error. El grave error. Desde allí se equivocaron.
- Marquitos: Pues fue decisión de mi papá. Y si él estuviera vivo, diría igual que nosotros que le vendiéramos las tierras bajas al general para sanear esto de una buena vez.
- Rafael: No lo voy a permitir, Marquitos. Ya te lo dije.
- Marquitos: ¿Cómo te atreves vos a estar ordenando y mandando? ¡Vos nos debes, a todos, a los vivos y a los muertos!
- Rafael: Yo agarré lo mío, lo mínimo. Para irme a la mierda, porque me juzgaron y me condenaron sin consideración.

- Marquitos: Esas tierras que vamos a vender, digamos que son la parte de la herencia que te hubiera correspondido, vaya, y así queda saldada tu deuda.
- Rafael: La deuda la tienen ustedes conmigo. Y me la van a pagar por las buenas o por otro medio. ¿Me explico?
- Marquitos: ¿A tu hermano y a tu hija vas a dejar en la calle?
- Rafael: ¡Por supuesto que no! ¿Crees que soy un desalmado? Es lo que les he venido diciendo todo este rato: que nos vayamos a vivir toda la familia a San Julián, a la casa grande, como en los buenos tiempos con mi papá, cuando éramos patojos.
- Marquitos: Eso es una ruina, Rafael. Hay partes de la casa que ya ni techo tienen. No hay agua, no hay tendido eléctrico, no hay nada.
- Rafael: Vos no tenés voluntad de nada. Para todo querés la papa pelada.
- Marquitos: ¿Y las patojas? ¿Vos crees que Alicia y Consuelo van a querer ir a refundirse al monte?
- Rafael: A final de cuentas no me importa lo que ustedes quieren. Si están de acuerdo, qué bueno. Y si no, pues allá ustedes. Pero antes de que arregle ese su intestado, yo voy a vender esta casa.
- Marquitos: ¿Qué estás diciendo? ¿A cuenta de qué vas a vender ni esta casa ni nada? ¿Con qué poder?
- Rafael: Con el mismo poder que vos. Con el poder de la ley, que va a bailar al son que a mí me da la gana.
- Marquitos: ¿De qué carajos estás hablando?
- Rafael: Vos decís que mi papá no hizo testamento. Pero yo digo que sí hizo uno, y que yo lo tengo en mi poder.
- Marquitos: No puedo creer que seas capaz.
- Rafael: A como dé lugar, hermanito...

Marquitos sale trastabillando. Entra Consuelo, y se pone en el camino de Rafael.

- Consuelo: ¿A dónde va, tío?
- Rafael: Voy a hacer lo que tengo que hacer.
- Consuelo: Piénselo bien.
- Rafael: Quitá.
- Consuelo: No me quito.
- Rafael: ¿Qué querés, Consuelo?
- Consuelo: Quiero proteger a mi papá. Detener esa su maniobra sucia que dice que va a hacer.
- Rafael: Ninguna maniobra sucia. Todo está legítimamente en orden, con sello de notario y del registro.
- Consuelo: ¡Lo que vale el sello de un abogado! Nosotros también tenemos uno, que no se va a quedar sentado.
- Rafael: Pues apúrense, porque yo ya tengo encaminadas mis ejecutorias.
- Consuelo: ¡Alicia! ¡Llamá a Roberto!
- Rafael: No te oye. Está atendiendo a tu papá, que es lo que vos deberías estar haciendo, y no retándome a mí.

Consuelo va al teléfono, Rafael impide que haga la llamada.

- Rafael: Ese pobre Roberto no va a mover un dedo contra mí. Él sabe con quién y con quién no. Además, él mismo está en entredicho por no haber conducido debidamente el asunto del interdicto de mi papá. Hasta puede quedar inhabilitado para ejercer.
- Consuelo: Mire, usted no puede despojar de su herencia a mi papá, que es al final su hijo legítimo.
- Rafael: ¡Ah! Eso faltaba, ¡que sacaran la carta de la bastardía!

- Consuelo: No es cosa de nacer fuera de matrimonio, sino de la conducta que usted tuvo en todos estos años, indigna de un hijo.
- Rafael: Yo soy su primogénito, el hijo que él formó a su modo y manera. ¡Yo! Y males del destino me alejaron de su lado, para su desgracia y la mía.
- Consuelo: Usted fue el culpable de lo que le pasó al abuelo.
- Rafael: ¿Yo? Yo ni siquiera estaba aquí. ¡Ojalá hubiera estado! Yo no me hubiera quedado sentado con ese maldito diagnóstico, hubiera ido a buscar una segunda y una tercera opinión. Mi papá no habría llegado a esa situación desesperada, ¡nunca se hubiera pegado el tiro! Ah, ¡malhaya...!
- Consuelo: Dele las vueltas que quiera, pero usted le falló como hijo. Usted no estuvo aquí cuando él lo necesitó, como tampoco estuvo nunca para Alicia.
- Rafael: Todo eso ya son palabras en el viento. Ahora el hecho es que yo soy el heredero legítimo, y tengo documentos que constituyen plena prueba.
- Consuelo: Documentos falsos.
- Rafael: ¿Y quién lo puede decir? Son documentos legales.
- Consuelo: Lo podría denunciar, ¿sabe?
- Rafael: ¡Ah, no me digás! Y haceme el favor, ¿ante quién me vas a denunciar? ¡Vos!
- Consuelo: Yo tengo un amigo que trabaja en la prensa. Él puede publicar la historia con lujo de detalle, y usted quedaría ante los ojos de todos como ladrón, dos veces ladrón. Despreciable.
- Rafael: Eso quieres, verdad. Verme en el escarnio. ¡Todos ustedes me quieren destruir! A mí, que solo he querido el bien para esta familia. Pues sé esto: ningún reporterito y ningún periódico se va a atrever

a publicar esa sarta de calumnias. Y si a denuncias vamos, yo te puedo denunciar a vos, y si bien te va irás a parar al fuero especial, si no es que aparecés en una cuneta amarrada con alambre de púas, como tu mamá....

Consuelo: Como mi mamá... Ese es un ajuste que todavía está pendiente. Qué tal que fuera con usted.

Rafael: Hasta esas estamos llegando. Vos me vas a mandar a matar a mí.

Consuelo: Así como está decidido usted, estoy decidida yo.

Rafael: Pues adelante, muchacha. Hacé tus gestiones. ¿Vos creés que a mí me vale de algo la vida? Mi hija me aborrece, mi hermano me quiere dejar en la calle, y vos, mi sobrinita dulce y comedida, me estás amenazando de muerte.

Consuelo: Sus actos en la vida lo han traído a esto.

Rafael: ¿Y vos me vas a matar? (*Recoge el arma y se la extiende.*)
Tomá. Matame, pues.

Consuelo: ¿Usted cree que no soy capaz? (*Toma el arma.*)

Rafael: Yo sé que sos capaz.

Consuelo: (*Apunta*) No, aquí no... (*Se guarda el arma y sale*)

Rafael: (*Va al teléfono, marca.*) Aló, sí. Ya salió Jeanette. Proceda... (*Sale*)

Nuevamente, Tea fantasmal.

Tea: Al final no quedó nada... Un parqueo y este muro. ¿Para qué tanta pelea? Ni dinero, ni apellido, nada. La Consuelito tenía razón: la clase media es un estado mental, medio rica, medio pobre, medio educada, medio cómoda, medio crítica... La media clase. Después de la tormenta... no hay calma. En este país ni los muertos ni los vivos descansan. Ahí están todos reunidos en la plaza con consignas y pancartas. ¡Todo

está mal, peor! Al final no quedó nada y yo sigo aquí atada. Desde niña supe cómo eran las cosas y me até a la tierra. Los fantasmas existimos cuando nos recuerdan. Pero ¿quién se va a acordar de esta pobre sirvienta sin vida, sin clase, sin nada?

Entra Consuelo, en otro espacio.

Tea: ¿Quién se va a acordar de todo lo que pasó? ¿Quién?

Consuelo: Nosotras... Las que no olvidamos.

RECAPITULANDO

Galería de Artes Landívar (Norman Morales, Luis Díaz y Diana de Solares)

Marcia Vázquez

El arte contemporáneo-conceptual debe ser considerado, ante todo, un planteamiento acerca del uso estético del lenguaje visual. La obra debe considerarse lenguaje visual <<poesía>>, no instrumento.

Los hechos que presenta, y de los que da cuenta pueden superar en mucho la consideración de la creación y la gramática que les da vida y los hace objetos concretos. Si vemos lo conceptual como un lenguaje que se considera a sí mismo como propuesta estética, entonces estamos ante la problemática de la simbología, o de la transmisión de ideas desde lo icónico y centrados en la imagen-mensaje, aquella cuya misión es transmitir ideas, denotada o connotadamente.

Este ha sido el fundamento de las tres propuestas que se expusieron en la Galería Artes Landívar durante el presente año.



ARTES LANDÍVAR "PROYECCIONES"
NORMAN MORALES

Tuvimos la participación de Norman Morales con la muestra **Proyecciones**, para comenzar nuestro ciclo de exposiciones, quien con un abanico de medios y soportes –grabado en impresión digital, punta seca, escultura constructiva, objeto encontrado y dibujo—materializa sus preocupaciones e inquietudes sobre el lugar que ocupa el artista dentro de la sociedad y la manera en que él contribuye con esta y, manifiesta:

Como artista visual siempre me ha interesado el hecho de que cada obra es, a su modo, una construcción de un espacio existencial fundada en ideales sociales, morales y éticos, forjados a través de la historia (...) Para mi cada obra es contingente en lo particular, al mismo tiempo su proceso y resultado buscan alcanzar un ideal. Obra puede entenderse como un dispositivo de identidad colectiva, donde se representa la cultura en sí misma, es un espacio donde puede uno verse reflejado.

En la obra de Norman Morales, además, están presentes dos planos diferentes: la naturaleza, entendida como el universo material y espiritual al que aplica una segunda visión, o una superposición de elementos naturales unas veces, abstractos otras, en las que predomina la línea –reminiscencias de su formación en arquitectura–.

Acuarelas/Amadora fue la segunda exposición, obra de Luis Díaz, artista que ha merecido a lo largo de 50 años, múltiples reconocimientos y múltiples críticas. La poeta Luz Méndez de la Vega en ocasión de una de sus exposiciones de 1972, dijo:

La muestra actual de Güicho demuestra que se le podrá atacar o alabar, pero que sin duda ¡No se le podrá ignorar! ¿Qué más puede pedir de su medio y de su época?

Desde entonces este artista ha demostrado una total capacidad de unir concepto y arte. Con una conciencia clara la realidad sociopolítica de su país, enfrenta al observador a través de una multiplicidad de medios y técnicas a los asuntos más crudos de violencia institucionalizada, violaciones a los derechos elementales y destrucción ambiental a los que tan acostumbrada está el público. No ha dejado de lado la recreación del paisaje, la flora y la fauna que dieron lugar, tanto a sus montajes ambientales v.gr. Atitlán Guatemala, 1979, como a sus bestiarios, en un constante diálogo entre figura y abstracción.

Utilizando la gramática del diseño moderno, ha creado piezas que reflejan orden y armonía que radican en el funcionamiento orgánico y continuo de cada elemento dentro del conjunto. Ejemplo de esto son sus esculturas con movimiento –arte cinético– y sus muebles funcionales que se fundan en la premisa de la escuela Bauhaus <<la forma sigue a la función>>



DIRECCIÓN DE COMUNICACIONES "ACUARELAS/HAMADORA"
LUIS DÍAZ

Su inmensa obra vinculada al hombre con sus semejantes; como la búsqueda intuitiva del equilibrio ausente en nuestra vida emocional, intelectual y social, donde el problema principal del artista es hallar los elementos adecuados al contenido. Por eso cada uno de sus objetos, ante todo, cumple una función y busca establecer una relación significativa con el ambiente que lo rodea.

En la muestra de Diana de Solares *El ojo que ves no es...* se pone de manifiesto y es definitoria la supremacía otorgada al dominio de la imagen, manifestación de lo invisible en el mundo real. A partir de ese punto entramos en el mundo de la oposición visible/invisible y en la toma de partido por aquello que no es visto.

Ver lo invisible como constante es una probabilidad de lo visible, lo mismo que verlo como estatuto paralelo, o como telón de fondo en una necesidad plástica, figurativa. Diana disloca y genera en la percepción la metáfora, la alteración, la alternancia de los lugares de lo visible. Y sin embargo, todos los procesos creativos que se llevan a cabo siempre se basan en algo existente, manifiesto claramente en su creación.



DIRECCIÓN DE COMUNICACIONES "EL OJO QUE VEZ NO ES"
DIANA SOLARES

La obra de Diana de Solares trae a la mente una serie de conceptos estéticos: abstracto-conceptual, constructivista, espacial o colorista y seguramente todos sirven para explicar su creación. Su trabajo muestra una constante recuperación de objetos que el tiempo deja a su paso, los que a la vez entran en estrecha relación con el mundo que la rodea, para dar lugar a la diversidad de piezas marginadas, construidas y finalmente dibujadas.

Lo anterior describe el proceso de creación de esta artista que antes de dibujar o esbozar la obra, la construye en tercera dimensión, para luego desconstruirla en espacios bidimensionales.

El acto creativo es universal, lo único que lo diferencia son los materiales y los elementos con los que se experimente. Diana toma objetos naturales o creados previamente para usos diversos, los transforma y los construye a partir de un proceso mental incisivo para convertirlos en otros. En este proceso, es determinante el espacio, el volumen y la luz en constante diálogo; así al observar algunas creaciones, nos percatamos de que la sombra es inherente a

las piezas, de la misma manera en que el color tiene un referente inevitable en los textiles guatemaltecos. Su preferencia por los soportes más alejados de la tradición culta –bronce, lino, mármol– también es coherente con su búsqueda de diálogo con su entorno.

Hay ante todo, una magistral ejecución técnico-cognitiva puesta al servicio de la originalidad de una idea, proyecto u objeto. Caracterizan su obra estos componentes conformadores de un estilo, que se traduce en formas sólidas unas veces, fluctuantes otras y frágiles en ocasiones. Todo ello forma parte de su reflexión en torno al lugar que como ser humano ocupa en el universo y al complejo proceso del reciclaje real, de la reutilización, la transformación y el diseño de su propio sello.

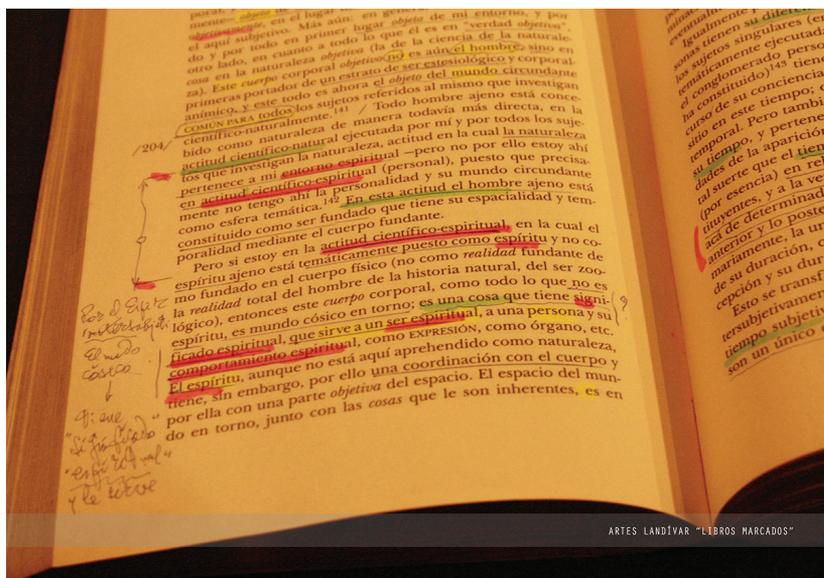
Cada una de las muestras deja en el entorno una razón para reflexionar acerca de ese a veces inasible código o símbolo del arte conceptual, que querríamos contenerlo, fijarlo entre los límites de lo que llamamos lo real, con todo su peso y su presencia de cosa, y sin embargo se concreta en imagen.

LIBROS MARCADOS, LA OTRA LITERATURA Y OTROS CRÍMENES

Jorge Carro L.

Al igual que mi paisano Víctor Hugo Ghitta, periodista, secretario de Redacción del diario *La Nación* (de Buenos Aires), cuando era adolescente husmeaba en librerías de viejo en busca de ejemplares que tenían a veces dedicatorias personales y anotaciones en los márgenes. Era (soy) un “husmeón” de libros...

Eran (son) piezas extrañas, porque por lo menos yo, rara vez me desprendo de un libro que me ha sido dedicado o en cuyos márgenes he dejado impresiones, comentarios y hasta puteadas. En esas líneas escritas a mano, a veces con letra incomprensible, he intentado hablar con los libros.



ARTES LANDÍVAR "LIBROS MARCADOS"

En ocasiones firmo con mi nombre y deajo escrita una fecha que me recuerda el tiempo en que nació mi amistad con ese libro. También anoto junto al texto, comentarios que en algunos casos pueden ser como una crítica o dan pistas acerca de mi modo de pensar. Estas notas suelen dar testimonio de criterios

compartidos entre el autor y yo. En ocasiones develan mi carácter obsesivo, cuando debajo de mi firma y de la fecha, escribo: “Empiezo a transitar su lectura un lluvioso sábado a las 15:30”.

Durante toda mi larga vida, firmo en las primeras páginas como un modo de gritar a los potenciales ladrones que ese libro es mío y casi siempre escribo comentarios iniciando una inacabada conversación que suelo retomar al releer el libro y que me permiten, en pocas ocasiones, avergonzarme de las ingenuidades y errores cometidos por mi insolencia de lector de tiempo completo.

Acaso esta conversación del lector con un libro, se llama *marginalia*. –palabreja que se refiere a lo que se escribe en los márgenes y cuya autoría se debe al poeta romántico inglés, Samuel Coleridge–.

Heather Jackson, profesora de literatura en la Universidad de Toronto, publicó en 2002 un ensayo “Marginalia: Readers Writing in Books”, con el que estableció una genealogía que va de De Quincey a Graham Greene, es decir, del 1700 al 2000... De semejante tarea pudo extraer varias conclusiones. Entre ellas, que no siempre estuvo mal visto marcar libros, ni siquiera cuando fueran ajenos. Y al parecer, es a Coleridge a quien se atribuye el latinismo *marginalia*, plural de *marginale*: lo que se anota en los márgenes.

Cuenta Jackson –según Lucas Mertehikian, periodista y licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires–, que las anotaciones de Coleridge se habían vuelto tan famosas que sus amigos le pedían que les marcara sus libros antes de leerlos. Esta costumbre no incluía solo a Coleridge, pues hasta mediados del siglo XIX era una costumbre habitual marcar los libros antes de regalarlos, algo que hubiese escandalizado seguramente a cualquiera de nosotros.

¿Qué pasó después de 1850 para que este hábito cayera en desuso? Según Jackson, la principal razón fue la expansión de unos cancerberos bibliotecólogos de una red de bibliotecas públicas, que iniciaron su lucha contra las marcas de los lectores. En el sitio web de la Biblioteca de la Universidad de Cambridge, una de las principales fuentes de consulta de Jackson, los potenciales lectores son advertidos acerca de lo que se puede y no se puede hacer con los libros. El título del apartado cuarto es elocuente: “Marginalia y otros crímenes”, con lo cual es posible que sea cierto que puede hacerse un juicio al lector.

Justamente pensé en esta costumbre, cuando leí que en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires -Malba- se inaugurada el ciclo “Libro marcado” e hice mías algunas historias de Víctor Hugo Ghita, publicadas en *La*

Nación, el pasado domingo 7 de junio¹, como una amiga suya, recientemente divorciada, le había contado a la salida de la exposición, todavía conmovida por el uso que ella misma había hecho de la *marginalia*, la víspera de la mañana en que puso fin a una relación matrimonial de veinte años.

El cuento de la amiga divorciada dice que:

Una noche, cuando ya los desencuentros no tenían vuelta atrás, se despertó de madrugada, bajó al living de su casa en puntas de pie, buscó una lapicera y, en la somnolencia de ese abrupto insomnio, acometió la tarea de firmar aquellos libros que deseaba retener como si fuesen propios. Puso su nombre en unos cien ejemplares esenciales, modificando ligeramente el trazo de su escritura y estableciendo al azar fechas apócrifas de las últimas dos décadas. Confió en que su marido, menos atento que ella a los detalles de la vasta biblioteca matrimonial, no recordaría el origen de cada volumen. Esa colección personal fraguada en la penumbra de esa remota madrugada está hoy en su casa de soltera.

Ghita recuerda también el día en que una compañera de redacción tenía sobre su escritorio un ejemplar de *París no se acaba nunca*, la estupenda novela de Enrique Vila-Matas, en cuyos márgenes había anotaciones hechas con dos escrituras distintas, tanto ella, como su marido habían dejado sus impresiones en distintos pasajes de ese texto que leyeron al mismo tiempo.

Hace muchos años, durante mi segundo divorcio, permítanme recordar, me senté frente a libros, fotos y discos que estaban cuidadosamente descansado en los blancos anaqueles de la biblioteca y decidí no dividir las aguas: los libros, las fotos y los discos quedarían para nuestros hijos. Horas después en un avión que me alejaba de ella y de mis hijos, de mi gato, de mis libros y discos, lloré. Esa escena selló mi relación con una mujer que me permitió amarla y compartir más de una década juntando libros, discos y recuerdos.

1 <http://www.lanacion.com.ar/1799518-libros-marcados-la-otra-literatura>



ARTES LANDÍVAR "LIBROS MARCADOS"

El tiempo no ha derrotado las *marginalia* que escribimos en los libros ni en nuestras vidas.

Los invito a tomar algunos de los libros de la Red Landivariana de Bibliotecas y a gozar leyendo las conversaciones que algunos conocidos lectores, mantuvieron con los libros que estaban leyendo. Libros que, en muchos casos, ayudan a nuevos lectores a comprender la obra que tienen en sus manos...

POR DONDE SIGUIÓ SU CANTO

Renato Maselli

Distantes parecen ya los días en que muchos esperábamos con gran expectativa el Baktún 13. Varias teorías surgieron en torno a lo que sucedería de acuerdo a interpretaciones del calendario maya. Entre las más radicales fue la idea de una catástrofe que singularmente fue lo que más atrajo la atención. Estudiosos y especialistas prontamente desmintieron estas conjeturas, demostrando que no tenían fundamento. Sin embargo, la cosmovisión maya y la idea de catástrofe han captado la atención de numerosos artistas nacidos a finales del siglo XIX o en el siglo XX. En la historia musical contemporánea podemos mencionar dos notables ejemplos en donde esta maravillosa cultura ha influenciado la creación musical.

En primer lugar, mencionaremos la obra *Ecuatorial* del compositor francés Edgar Varèse (1883-1965). Al inicio de la partitura, Varèse escribe el siguiente preámbulo:

El texto de *Ecuatorial* es tomado del libro sagrado de los Maya Quiché, el *Popol Vuh* y es parte de la invocación de la tribu que habiendo dejado la ‘Ciudad de la Abundancia’, se encuentra perdida en las montañas. El título sugiere simplemente las regiones donde floreció el arte Precolombino. Concebí la música manteniendo algo de la ruda intensidad de esas obras extrañas y primitivas. La ejecución debe ser dramática y encantadora, guiada por el fervor suplicante del texto y debe seguir las indicaciones dinámicas de la partitura.¹

Ecuatorial fue compuesta entre 1933 y 1934. Durante esta época habían principalmente dos ediciones disponibles del *Popol Vuh*, basadas en los manuscritos del fraile Francisco Ximénez: la de Carl Scherzer, publicada en Viena en 1857 y la edición francesa del Abate Bresseur de Bourbourg, publicada en 1861. En 1930 Miguel Ángel Asturias publicó *Leyendas de Guatemala* que son una renarración de historias antiguas de origen maya, incluyendo adaptación de fragmentos del *Popol Vuh*. Varèse mantuvo amistad con Asturias y este último le obsequió un ejemplar autografiado de *Leyendas de Guatemala*. La dedicatoria dice: “Para E. Varèse, maestro y mago del

1 Varèse, E. (1961). *Ecuatorial*. Colfranc Music Publishing Corporation, New York.

sonido, estas leyendas de Guatemala con toda mi admiración y afecto”². Es importante notar que para los textos del coro en *Ecuatorial*, Varèse no utiliza la versión de Ximénez, sino opta por fragmentos de “Ahora que me acuerdo” de *Leyendas de Guatemala*.

Varèse tuvo un gran interés por los instrumentos electrónicos, especialmente el dináfono y los instrumentos de Leon Theramin. *Ecuatorial* originalmente fue compuesta para 4 trompetas, 4 trombones, percusión, órgano, piano, una voz de bajo que el día del estreno fue amplificada y 2 theremins. Posteriormente Varèse hizo una segunda versión donde cambió el bajo por 8 solistas y los Theramins por 2 Ondes Martenot. Según Ivanka Stoianova “Ecuatorial es la primera obra en la historia de la música del siglo XX en que se fusionan sonidos acústicos y electrónicos”.³

La ruda intensidad que caracteriza la obra se refleja en la inusual notación vocal que requiere efectos como sonidos nasales en *fortissimo*, declamación percusiva, *glissandi* y frases estridentes. Varèse es como un escultor que da cuerpo a grandes masas sonoras que le permiten dar gran movilidad e impulso a sus frases musicales, danzando en un espacio imaginario. Logrando así su propósito de liberar el sonido, dejando entrar en la música todo un universo sonoro.

La segunda obra que mencionaremos es *Uaxuctum* del compositor italiano Giacinto Scelsi (1905-1988) y compuesta en 1966. Para comprender mejor la obra de Scelsi, es importante hacer un breve recuento del proceso estilístico de su carrera musical. Durante el primer período como compositor estudió y compuso obras en diferentes géneros predominantes en su época; incluyendo movimientos neoclásicos impulsados por importantes figuras como Casella y Respighi, el maquinismo futurista y el serialismo de la Segunda Escuela de Viena. La influencia de Scriabin también puede notarse en algunas de sus obras en este período.

En 1948 luego de componer *La nascita del verbo* Scelsi tuvo una crisis nerviosa que lo mantuvo alejado de la composición por varios años. Su recuperación fue lenta, pero durante ese tiempo cultivó su interés por el misticismo oriental y varios movimientos espirituales europeos como la teosofía y la antroposofía. Exploró profundamente las cualidades sonoras de los instrumentos y empezó un nuevo camino musical en donde lo espiritual fue una característica predominante en el resto de sus composiciones, abandonando prácticamente

2 Paraskevaídis, G. (2002). Edgard, Varèse y su relación con músicos e intelectuales latinoamericanos de su tiempo, *Revista Musical Chilena*, núm. 198, julio-diciembre de pp. 7-20.

3 Stoianova, Ivanka. (1986). Edgard Varèse: *Ecuatorial*, *Melos*, vol. 48, núm. 4, p. 59.

la idea de que su estilo estuviera determinado por influencias del pasado. Su manera de componer era inusual. Grababa sus improvisaciones en cinta magnetofónica y luego las transcribía él mismo o un asistente bajo su dirección.

Para Scelsi el timbre es un fenómeno autónomo. Así, pequeñas fluctuaciones sonoras no son meramente ornamentos, sino lo esencial en muchas de sus obras. En 1959 compone *Quattro pezzi su una nota sola*. Cada una de estas piezas está basada en una sola nota: fa, si, la bemol y la. Esta estética de una nota la extendió a proporciones sinfónicas con grandes gestos microtonales que dejan atrás las escalas y la métrica europea. *Uaxuctum* es una obra de gran complejidad que ilustra esta amplitud microtonal.

En 1916 el arqueólogo norteamericano Sylvanus Morley descubre un sitio arqueológico aproximadamente a 19 kilómetros de Tikal. Le llamó Uaxactún por las palabras mayas waxac y tun que significan “ocho piedras”. Se desconoce que tanto sabía Scelsi sobre esta zona ni por qué la alteración del nombre, pero seguramente su interés por las culturas ancestrales lo llevó hasta esta región mesoamericana.

A partir de 1952, Scelsi titula varias de sus composiciones con nombres y frases evocadoras. Por ejemplo: *Khoom*, “Siete episodios no escritos de una historia de amor y muerte”, *Hurqualia*, “Un reino diferente”, *Okaganon*, “Considérese como un rito, o si lo desea, el palpitar de la tierra”. En el caso de *Uaxuctum*, le agrega un subtítulo muy sugestivo: “La leyenda de la ciudad maya destruida por razones religiosas”. Esta descripción aunque históricamente incorrecta, es muy adecuada para definir el carácter místico de la obra que nos remonta al esplendor y el ocaso de una gran civilización.

Estilísticamente *Ecuatorial* y *Uaxuctum* son muy distintas, pero tanto Varèse como Scelsi concebían el sonido como un ente vivo, enfatizando el timbre y ritmo. *Ecuatorial* es en un solo movimiento, mientras que *Uaxuctum* es en cinco. Ambas obras tienen un carácter narrativo en donde Varèse lo aborda desde lo rústico y lo violento, mientras que Scelsi desde la tranquilidad, el misterio y el dramatismo.

A pesar de que estas dos grandes obras fueron inspiradas en la cultura maya, es importante notar que ninguno de los dos compositores optó por un abordaje histórico, sino más bien reinterpretaron la historia de acuerdo a sus intereses artísticos. A *Ecuatorial* y *Uaxuctum* los une la mística de la Guatemala indígena que, aunque reinterpretada, es una fuente de inspiración para unir lo contemporáneo con lo ancestral, profundizando en el misterio de la creación, la destrucción y lo divino.

Entre ambas obras hay una diferencia de más de treinta años. *Uaxuctum* cumple en el 2016 cincuenta años de haber sido compuesta y a pesar de que mucho ha pasado en el mundo musical, ambas obras siguen siendo un referente importante en el desarrollo musical contemporáneo.

Referencias consultadas

Asturias, M. (1971). *Leyendas de Guatemala*. Navarra: Salvat. Consultado en: http://biblio3.url.edu.gt/Libros/asturias/leyendas_de_guatemala.pdf

Kane, B. With Varèse at the Equator. Consultado en: http://browsebriankane.com/My_Homepage_Files/Download/Varese%20paper.pdf

Murail, Tristan. Scelsi, De-composer. *Contemporary Music Review*, vol. 24, núm. 2/3, April/June 2005, pp. 173-180.

Paraskevaïdis, G. (2002). Edgard Varèse y su relación con músicos e intelectuales latinoamericanos de su tiempo, *Revista Musical Chilena*, núm. 198, pp. 7-20.

Reish, G. (2001). *The Transformation of Giacinto Scelsi's Musical Style and Aesthetic, 1929-1959*. Athens, Georgia.

Stoianova, I. (1986). Edgard Varèse: Ecuatorial, *Melos*, vol. 48, núm. 4, p. 59.

Varèse, E. (1961). Ecuatorial. *Colfranc Music Publihing Corporation*. New York.

EL VILLANCICO COMO FORMA POÉTICA Y MUSICAL

durante el Barroco y Clásico en Guatemala

Dieter Lehnhoff

La predilección por la composición del villancico es un fenómeno propio del barroco que se observa en todos los dominios españoles de América. Se dio, tanto en las reducciones más remotas, como también en las iglesias de las ciudades y, en mayor medida, en las catedrales, que eran los centros de mayor actividad litúrgico-musical.¹ A continuación se examina ese género emblemático de la época barroca en el mundo hispánico, estudiando en primera línea la obra del compositor Rafael Antonio Castellanos, maestro de capilla de la Catedral de Santiago de Guatemala desde 1765 hasta su fallecimiento en 1791.

Para el estudio de la historia musical de la civilización occidental, es fundamental la comprensión de la estructura litúrgica del rito católico, ya que la música formó parte inseparable de las celebraciones religiosas. Desde los primeros siglos de cristiandad el idioma de la Iglesia fue el latín, y pasaron muchos siglos antes de que los idiomas vernáculos hicieran su ingreso a la liturgia. Los orígenes de la música sacra con poesía castellana se detectan solamente a finales del siglo XV, y se encuentran en el oficio de maitines, ocasión litúrgica que a su vez formaba parte del *Oficio Divino*. Este ciclo, independiente de la misa, estaba integrado por una serie de “horas canónicas” fijas reservadas a la oración, que se celebraban diariamente. La serie, de acuerdo a cuyo plan se recitaba el Salterio completo cada semana, constaba de ocho diferentes horas, fijadas en forma ejemplar por la Regla de San Benito en el siglo VI. Constaba esencialmente del canto de salmos enmarcados por sus antifonas –melodías breves en estilo silábico– que actuaban como refranes. Otros elementos que formaban parte esencial eran las ‘lecciones’ –lecturas de la Biblia o de la vida de los santos– las cuales eran seguidas por responsorios en los que el coro alternaba con voces solistas en estilo llamado (por esa razón) ‘responsorial’, que finalizaban con la doxología menor *Gloria Patri*. Otros componentes del oficio eran los cánticos, oraciones e himnos.

1 Cf. Dieter Lehnhoff, *Creación musical en Guatemala* (Ciudad de Guatemala: Universidad Rafael Landívar y Fundación G & T Continental, Editorial Galería Guatemala, 2005), pp. 99-110.

El ciclo diario del oficio se iniciaba en la madrugada (o a partir de la media noche) con los maitines, una hora canónica extensa de origen monástico cuyo nombre se deriva del latín *ad matutinum*. Estaba estructurada desde tiempos antiguos en versículos, un invitatorio y un himno, que precedían a los tres ‘nocturnos’ en sí que representaban la parte principal del oficio. Cada uno de estos tres nocturnos estaba integrado por salmos con sus respectivas antífonas, así como una a tres lecciones con sus responsorios. En las fiestas solemnes y los domingos finalizaba con el *Te Deum laudamus*, un himno de agradecimiento de considerable antigüedad.

Fue el oficio de maitines la puerta a través de la cual el idioma vernáculo pudo entrar a la liturgia, por medio de una innovación que resultaría crucial para el desarrollo de la música y la poesía durante los siglos siguientes en todos los dominios españoles. Esto se dio cuando fray Hernando de Talavera – predecesor del cardenal Cisneros como confesor de la reina Isabel la Católica y evangelizador responsable de la conversión de incontables moros y sefardíes²– empezó a sustituir, en los maitines de ciertas fiestas, los responsorios en latín por canciones sencillas en castellano. Por venir de las villas rurales estos cantos eran llamados “villanos”, o en diminutivo “villancetes” o “villancicos”. Según refiere su biografía, “...en lugar de responsos, [Fray Hernando] hacía cantar algunas coplas devotísimas, correspondientes a las liciones [*sic*]. De esta manera atraía el santo varón a la gente a los maitines como a la misa”³. Y de ahí en adelante, el villancico de maitines se constituiría en uno de los géneros musicales más queridos y cultivados en España y en las Indias españolas durante tres siglos.

Conviene fijarnos por un momento en las características generales y particulares de esta forma poética y musical. El término villancico designa desde aquellos días a una forma de poesía popular española que consiste de un refrán o *estribillo* y varias estrofas o *coplas*. Como forma poética está relacionado con el antiguo *zajal* o *zéjel* de origen árabe, así como con la *cantiga* gallega, la *ballata* italiana del *trecento* y el *virelai* francés, también del siglo XIV.⁴ Muchos de los villancicos españoles de los siglos XV y XVI que

2 Cf. Ludwig Pfandl, *Juana la Loca* (Madrid: Ediciones Palabra, 2000), p. 43.

3 *Breve summa de la santa vida del reverendísimo y bienaventurado don fray Hernando de Talavera*, citada por Aurelio Tello en “Sor Juana Inés de la Cruz y los maestros de capilla catedralicios o de los ecos concertados y las acordes músicas con que sus villancicos fueron puestos en métrica armonía”. *Cultura de Guatemala*, Anuario Musical 1997, septiembre-diciembre 1997, p. 15.

4 Un estudio detallado de la forma poética del villancico se encuentra en la obra de Antonio Sánchez Romeralo, *El villancico (estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)* (Madrid: Gredos, 1969).

han llegado hasta nosotros forman parte de nutridas colecciones conocidas como ‘cancioneros’, las cuales contienen música vocal, tanto polifónica, como homófona compuesta en esa forma, mayormente sin acompañamiento instrumental.

Hacia mediados del siglo XVII, el villancico ya presenta el acompañamiento característico de la música barroca: el llamado *bajo continuo*, a cargo del arpa y la vihuela, que proveían las armonías para la línea del bajo que se encomendaba al bajón y al violón. La gama de variantes abarcaba desde la canción más sencilla con o sin acompañamiento instrumental, hasta las composiciones elaboradas que exigían la intervención simultánea de dos o tres coros vocales, cada uno con su respectivo apoyo instrumental. En ciertas variantes del villancico de maitines se observa también el germen de la acción teatral de tema sacro, como se da ya desde los tiempos del mencionado fray Hernando, quien en algunos oficios de maitines “...hacía hacer algunas devotas representaciones, tan devotas que eran más duros que piedras los que no echaban lágrimas de devoción”.

Los tradicionales componentes, estribillo y coplas, hacia finales del siglo XVII con frecuencia ya estaban precedidas por una introducción, e incluso presentaban la influencia de otras formas, como la ocasional interpolación de un recitado o aria (propias más bien de la cantada de influencia italiana, y no tanto del villancico mismo). También se añadieron dos partes de violín al acompañamiento. Las composiciones puramente seculares en esta forma se denominaron “tonada”, “tono” o bien “tono humano”.

Como lo demuestran las obras de numerosos compositores, tanto peninsulares, como del Nuevo Mundo, desde fines del siglo XVI hasta el XVIII se cultivaron diversos tipos de villancicos que muchas veces, particularmente en el caso de aquéllos destinados a la Natividad, presentaban carácter regional. Los más antiguos del continente americano que se han encontrado son los villancicos compilados en 1599 en el noroccidente de Guatemala por Francisco de León y Tomás Pascual, este último, un músico indígena que fue maestro de capilla del pueblo de San Juan Ixcoy en los Cuchumatanes de Huehuetenango, c.1599-1635. La mayoría de estas letras están en un castellano imperfecto que delata las raíces lingüísticas mayas de sus autores. Varios de estos cantos incluso tienen letras en jakalteko, chuj o k'anjob'al, lenguajes propios de esa región, así como también en náhuatl, con lo que por primera vez en la historia se componían villancicos con letras en idiomas autóctonos americanos⁵. También Gaspar Fernández, organista y maestro de capilla en Santiago de

5 Ejemplos de ello se pueden ver en Paul Borg, “The Polyphonic Music in the Guatemalan Music Manuscripts of the Lilly Library”, tesis doctoral inédita de la Universidad de Indiana (Bloomington, Indiana, 1985), II, pp. 206, 214 y 216.

Guatemala (1599-1606) y en Puebla de los Ángeles (1606-1629), compuso gran número de villancicos con letras, no solamente castellanas, sino también portuguesas, tlaxcaltecas y muchas veces dialectos seudo-africanos, como se acostumbraba en el villancico “de extranjeros” y “de negrillos”.⁶

En la Guatemala del siglo XVIII, cuando las figuras predominantes en la composición musical para el oficio de maitines en Guatemala eran Manuel José de Quirós y su sobrino y eventual sucesor como maestro de capilla de la catedral, Rafael Antonio Castellanos; este último es sin duda uno de los compositores más prolíficos en las Américas⁷. Nacido en Santiago de Guatemala hacia 1725 y fallecido en la Nueva Guatemala de la Asunción a finales de julio de 1791, había realizado desde muy joven su aprendizaje bajo la estricta tutela de su tío Quirós, a su vez fecundo compositor que se desempeñó como maestro de capilla de la catedral 1738-1765. Durante las primeras dos décadas de su carrera, ya como oficial, Rafael se había desempeñado como cantor, violinista y arpista de la capilla catedralicia. Había sido asistente de Quirós, ayudándole a dirigir la agrupación y realizando a la vez las múltiples tareas de preparación.

Esta última faceta de su actividad es de especial interés para la comprensión del proceso de elaboración de la letra y la música en los repertorios vernáculos: su tarea consistía en adaptar composiciones del repertorio antiguo o de obras que venían de España, los virreinos o incluso de Italia. Musicalmente, las adaptaciones podían consistir en agregar nuevas partes instrumentales para voces adicionales, coros, cuerdas o vientos; o enriquecer y renovar ciertas piezas del repertorio por medio de la composición de introducciones, interludios y “ritornelos” o refranes. En lo referente al texto, se aplicaban letras “a lo divino” a manera de *contrafacta* para ciertas arias italianas, o se adaptaba nueva letra a obras musicales ya existentes, con el objeto de adecuarlas para ser cantadas en determinada ocasión litúrgica distinta a la inicial. De tal manera, se podía adaptar una canción originalmente compuesta para profesión de monja colocándole letra para san Pedro, o una a Santa Gertrudis para Santa Rosa de Lima. Resulta revelador que, según el mismo Castellanos, su trabajo consistía en “hacer letras, escribir los papeles, repararlos con los cantores, y tipos, y satisfacer a los oficiales el mayor trabajo, que impenden”.⁸

6 Ver ed. de varios de los villancicos de Fernández publicada por Robert Stevenson, *Latin American Colonial Music Anthology* (Washington, D.C.: General Secretariat, Organization of American States, 1976); también Aurelio Tello, Archivo Musical de la Catedral de Oaxaca, *Catálogo* (México: CENIDIM, 1990), pp. 9-116.

7 Cf. Un estudio detallado en Dieter Lehnhoff, *Rafael Antonio Castellanos: vida y obra de un músico guatemalteco* (Guatemala: Universidad Rafael Landívar, Instituto de Musicología, 1994).

8 Archivo Histórico Arquidiocesano, Libro de Actas del Cabildo V de la Catedral de Guatemala, fol. 162 (26 de agosto de 1788).

Este testimonio deja claro que las letras podían ser originales de la pluma del propio compositor o adaptador, si bien otras veces se tomaban las letras de canciones extranjeras y se les componía nueva música. En ciertas oportunidades, las letras eran aportadas por autores locales, como lo revela Eulalio Samayoa cuando refiere que el Cabildo Eclesiástico en cierta época tuvo que nombrar a uno de sus canónigos para que revisara las letras de los autores que las proponían para que los compositores las pusieran en música.⁹

Una de las fuentes a las que recurrieron los compositores en busca de textos para sus villancicos de maitines fueron las letras escritas específicamente para ser puestas en música, entre las cuales destacan las publicadas por la monja jerónima Sor Juana Inés de la Cruz en la Nueva España hacia finales del siglo XVII. A lo largo de su carrera como maestro de capilla de la Catedral de Guatemala, desde 1765 hasta 1790, un año antes de su muerte, Castellanos compuso no menos de trece obras sobre letras de Sor Juana Inés: tres dedicadas a la Inmaculada Concepción, tres para la Navidad, cinco para san Pedro y dos para la Asunción de Nuestra Señora. En efecto, las recopilaciones de letras de la poetisa novohispana estuvieron entre sus tesoros predilectos, como lo refleja su testamento dictado en 1784, en el que manda que después de su muerte se deban “vender por mis albaceas dos libros de poesía de la Madre Juana, y su importancia se invierta en misas por las almas de doña Ana y doña Josefa Benítez”.¹⁰

Los villancicos compuestos por Castellanos para la fiesta de la Inmaculada Concepción sobre letras de Sor Juana Inés son: *La maternidad sacra*, compuesta en noviembre de 1775 en la ciudad arruinada de Santiago, para dos tiples, dos violines y bajo continuo, una composición de encantadora sencillez; *Dice el génesis sagrado*, terminada en agosto de 1780, y *Silencio, atención*, compuesta hacia 1790. De los numerosos villancicos de Castellanos destinados a la Natividad de nuestro Señor, tres son sobre letras de Sor Juana: *Serafines alados* de 1765, poco después de que el compositor asumiera el cargo de maestro de capilla en sucesión de su tío Manuel José de Quirós.

Pues mi Dios ha nacido a penar forma parte del juego escrito o compilado por Sor Juana Inés para los maitines de Navidad de 1689. Fueron diversos los compositores que le pusieron música, algunos mucho antes que Castellanos,

9 Ed. en Dieter Lehnhoff, “El «Plan de reformas piadosas» y el «Apéndice histórico» (1843) de José Eulalio Samayoa: Primera Historia de la Música en Guatemala” (*Cultura de Guatemala*, Anuario Musical 1996, septiembre-diciembre 1996): 96.

10 Archivo General de Centroamérica, A 1 20, leg. 927, fol. 34v. Ver paleografía completa en Dieter Lehnhoff, “El testamento de Rafael Antonio Castellanos” (*Cultura de Guatemala*, Anuario Musical 1998, septiembre-diciembre 1998): 101-08.

y varios, incluso antes de que Sor Juana Inés incorporara este texto a su juego de letras para maitines –llama la atención que el poema ya hubiera sido puesto en música por Pascual Fuentes Alcázar en Valencia en 1677, por Alonso Torizes en la Capilla Real en 1682, y por Miguel Ambiola en Lérida en 1686,¹¹ años antes de que apareciera el de Sor Juana Inés. De Matías Durango, maestro de capilla de la catedral de Santo Domingo de la Calzada en La Rioja, España, se conserva una composición de este texto en la catedral de Bogotá, Colombia, en una copia de alrededor de 1750.¹² Castellanos por su parte compuso música para esta letra (el hermoso dúo para dos contraltos con dos violines y bajo), para la Navidad del año del Terremoto de Santa Marta, 1773, como lo comentaré adelante en detalle. Una década más tarde, ya en la Nueva Guatemala de la Asunción, Castellanos puso música a *El alcalde de Belén*, que terminó en noviembre de 1783. El texto forma parte del mismo juego compilado por Sor Juana Inés para los maitines de Navidad de 1689 al que pertenece *Pues mi Dios ha nacido*. Resulta igualmente interesante que *El alcalde de Belén* fuera puesto en música por Pedro Ardanaz en Toledo en 1677 y en 1678 en Madrid por Matías Ruiz.¹³ El hecho de que estos populares textos ya hubieran sido cantados en España doce años antes de que Sor Juana Inés los incluyera en su juego de letras de maitines de 1689 en México confirma que la monja no se limitaba exclusivamente a escribir letras originales, sino que en ocasiones también actuaba como compiladora de letras que ya pertenecían al dominio público.

En su búsqueda de letras para sus composiciones destinadas a los maitines de san Pedro, Castellanos recurrió cinco veces a la poesía de Sor Juana: *Oigan, deprendan* surgió en junio de 1773, poco antes del terremoto de Santa Marta; *Oh pastor que has perdido* fue terminado el 28 de abril de 1776; *Claro pastor divino* fue puesto en pentagramas en junio de 1777, *Oigan un silogismo* en 1778, y *Aquel contador divino* en febrero de 1780, una de las primeras obras compuestas por Castellanos en las instalaciones provisionales en la Nueva Guatemala. Para la fiesta de la Asunción de Nuestra Señora, celebrada el 15 de Agosto, el compositor escogió de Sor Juana Inés *Pues la Iglesia señores*, terminada en julio de 1779, poco antes del traslado de la capilla musical a la Nueva Guatemala, y *Astrónoma grande*, compuesta para la patrona de la nueva capital en agosto de 1788.

11 Aurelio Tello, “Sor Juana Inés de la Cruz y los maestros de capilla...”, p. 34.

12 Ver la partitura de Samuel Claro, *Antología de la Música Colonial en América del Sur* (Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile, 1974), pp. 1-4.

13 Aurelio Tello, “Sor Juana Inés de la Cruz y los maestros de capilla...”, p. 34.

En la obra de Rafael Antonio Castellanos se pueden identificar diferentes variedades de villancicos para diversas ocasiones del año litúrgico, incluyendo el villancico llamado *de indios* que no había sido utilizado antes de él. Sin embargo, hay que enfatizar que, introduciendo esta variante, el compositor estaba lejos de buscar innovación alguna; solamente amplió lo que había heredado de la tradición en adaptación a las condiciones de su propio ambiente. Es bien sabido que entre las características del villancico navideño español sobresale la de hacer referencia a expresiones vernáculas, tanto musicales, como extramusicales, y Castellanos no hizo más que adaptar esta característica a su medio guatemalteco, a través de la referencia a expresiones de las etnias indígenas de la región.

Según su temática, concepción y ejecución, su carácter y la fiesta a la que estaban destinados, los villancicos de Castellanos se pueden clasificar en varios grupos. En el primer grupo se ubican los villancicos navideños de tipo dramático y semidramático, que presentan situaciones y personajes específicos. Este villancico presenta una situación o historia divertida o cómica. El argumento del sainete desde luego se relaciona de alguna manera con la fiesta en la cual será representada la pieza, en este caso, la Navidad. Dicha relación con la fiesta, sin embargo, puede no ser directa, como se puede observar en el caso de obras como *El Bonetero*, un “villancico jocoso” estrenado después de la tercera lección del primer nocturno de los maitines de la Natividad de 1758, o *El baratillo* de Quirós, estrenado esa misma noche durante el tercer nocturno.¹⁴ *El bonetero*, como se menciona arriba, puede definirse como una obra dramática del género chico, de hecho, una “ópera cómica en miniatura”.¹⁵ En ella participan siete solistas que representan a los siguientes personajes: un estudiante, un médico, el bonetero, un astrólogo, un calvo, un sacristán y un colegial. En la introducción, el estudiante da un resumen del argumento del sainete: un vendedor de bonetes y sombreros que acompañó a los pastores en camino a Belén para adorar al Niño Jesús recién nacido, se dispone a vender su mercancía al lado del pesebre, y como oye llorar al Niño, empieza a pregonar sus bonetes en forma cómica, como para alegrarlo. Después de una introducción, en la que el estudiante expone la situación, cada uno de los personajes se presenta al público; el bonetero, en rápido diálogo, les pone apodos divertidos a los prospectivos clientes, quienes luego se le unen en el corito de “compreñ, lleven”. Uno por uno, los compradores empiezan a inspeccionar los sombreros para elegir el suyo, mientras el vendedor hace comentarios chistosos respecto a su elección.

14 Anotación de Quirós en su manuscrito autógrafo de *El baratillo* (1758).

15 Término de Gilbert Chase, en *The Music of Spain*, p. 129.

Después de cada compra, el coro canta la respuesta “¡Bravo, bonete!”, dando lugar a su vez al siguiente episodio, que consiste en la elección de un bonete por parte del próximo cliente.

El subtítulo de “villancico” dado por el compositor a este sainete se justifica por su manejo de la historia desde el punto de vista de la estructura musical. Todos los elementos de la forma tradicional del villancico están presentes: 1) introducción (hasta que cada uno de los personajes se ha presentado al público, cerrando con un coro en el que todos cantan “compren, lleven”); 2) coplas (en las cuales cada uno de los compradores escoge un bonete, en animado diálogo con el bonetero); y 3) responsión o vuelta (en lugar del estribillo), que consiste del breve refrán del coro “¡Bravo, bonete!” que se repite después de cada una de las coplas. De tal manera, el compositor expande el diseño de la forma del villancico, utilizándolo para estructurar su asunto dramático. Aunque modificada, la forma de esta obra es indudablemente la de un villancico. La diferencia con respecto al tratamiento tradicional de la estructura se encuentra principalmente en el hecho de que ninguna de las coplas constituye una repetición musical de la anterior estrofa poética, sino que, por el contrario, cada copla recibe un tratamiento musical propio, en interés de la caracterización de cada uno de los personajes. Esta manera de proceder revela un concepto más bien teatral del texto, ya que cada una de las coplas de hecho se convierte en una escena cómica, escrita a la medida de cada uno de los personajes.

Con el *Bonetero*, Castellanos demostró su capacidad de manejar con flexibilidad y espíritu innovador una forma tan tradicional como lo es el villancico; a la vez, esta obra delata su talento en la caracterización teatral.

Otra temática predilecta se da en el villancico de astrólogos. El asunto de este tipo de pieza generalmente gira en torno a una profecía –la predicción del nacimiento del Señor– hecha por uno o más astrólogos. En *Al pronóstico nuevo* (1768), por ejemplo, el diálogo entre los dos astrólogos está precedido por una introducción en la que se invita a todo mundo a escuchar las predicciones del nacimiento de Cristo. La invitación, enunciada por la voz de alto, pronto obtiene respuesta del coro. El manejo polifónico imitativo de las entradas de las voces superiores (tiples 1 y 2), y subsiguientemente las inferiores (altos y tenores) transmiten la impresión de una muchedumbre en animada conversación al escuchar la primera noticia de un evento importante. En la sección del estribillo, el clima inicial de expectativa cede a una expresión de gozo y alegría. El manejo de la textura coral por parte del compositor sugiere una escena en la cual los comentarios de ciertas voces individuales son respondidos e imitados, a veces por otras voces, a veces por grupos corales en un rápido vaivén. Las nueve coplas, cantadas sin interrupción, contienen las predicciones que hacen los dos astrólogos. La pieza culmina con una sola

repetición del gozoso estribillo coral. El diseño formal del villancico se utiliza aquí de una manera muy diferente a la observada en el *Bonetero*. Los diálogos son breves, y ocurren solamente en contexto del coro; hay dos personajes no diferenciados (los dos astrólogos), pero el foco no está en ellos, sino más bien en la predicción misma.

En la variante del villancico de filósofos, un par de filósofos o sabios debaten sobre el significado de determinada ocasión religiosa desde puntos de vista opuestos. De tal manera, en *Oigan, oigan* de 1777 la seriedad y gravedad de la opinión de Demócrito halla su contraparte en la actitud alegre y optimista representada por Heráclito. El debate propiamente dicho está precedido por una introducción narrativa confiada a las voces de alto y tenor del coro, quienes presentan el tema a discusión. Los filósofos mismos se enfrentan en la sección del estribillo. Para acentuar las actitudes contrastantes de los contendientes, el compositor utiliza recursos onomatopéyicos tales como un largo melisma sobre la palabra “risa”; o bien armonías disminuidas para acompañar las palabras “yo he de llorar” de Demócrito, o suspiros sugeridos por semitonos cromáticos descendientes en alternación sincopada con el acompañamiento de los instrumentos de cuerdas. Las opiniones opuestas de las “filosofías” con respecto a la condición del Niño Dios, también inciden sobre el tratamiento que el compositor da a las coplas. La música de estas se puede analizar en dos secciones: la primera de ellas es un típico son chapín, y constituye un eco obvio y delicioso de la música tradicional de Guatemala. La segunda sección, correspondiente a la otra “filosofía”, está escrita en metro de 3/4, recapitulando el melisma correspondiente a la risa.

Otro tipo de villancico navideño cultivado en Guatemala que puede definirse como perteneciente a este grupo, es el *Villancico de escuela*. Los personajes que aparecen en estas obras incluyen a maestros de escuela y sus alumnos durante las lecciones de gramática o aritmética; la letra se refiere, de manera amena y juguetona, a algún aspecto relacionado con la Navidad. Aquí pertenecen tres villancicos jocosos de Manuel de Quirós: *Los monacillos* para cuatro tiples, violines y bajo, estrenada en 1746 en las voces de los monaguillos Valdés, Núñez, Argueta y Toledo; *A Bethlehem aquesta Noche* (1754) un solo jocosos para tiple solo, violines y continuo; y *Una escuela de muchachos* (1757), basada “Sobre el Saynete de la Amiga de Don Ignacio Jerusalem”, para cuatro voces (con solo de tiple), trompas, violines y continuo, cuya popularidad la llevó hasta Comayagua en la provincia de Honduras.

Entre los cinco villancicos de este tipo que dejó Castellanos dos tienen títulos similares: *Cuatro infantes monacillos* (1785) para dos tiples, alto y tenor con violines y bajo, y *A Belén aquesta noche* (1786) a siete voces con cuerdas. Los otros tres son *Hoy un maestro de niños* (1766) para coro a cuatro, trompas y

cuerda; *Entre tres estudiantes* (1767), a seis voces con cuerdas; y *Hoy el Dómine* (1784) “a 5 y a 9”, con el acompañamiento usual.

El villancico “de latines” constituye una variante del anterior, ya que su escenario es escolar o académico. Se utilizan términos en latín, correctos o inventados, para dar un efecto jocoso, en argumentos relacionados con la Navidad. Las obras pertenecientes a este tipo son *Viuda de Onofre* (1774) y *Bato con Bras, y Bartolo* (1775). Aquí también pertenece la jácara, intermedio escénico español cantado y bailado cuya letra hacía referencia a personajes de ambientes bajos o periféricos, induciendo a la risa.¹⁶

Muy propio para la Natividad es desde luego el escenario del villancico pastoril. Los personajes que habitan este tipo de villancicos son pastores o, con más frecuencia, pastoras. La acción se puede desarrollar en el momento de la anunciación por parte del Arcángel Gabriel, o bien cuando las pastoras están dándose ánimo para ir a adorar al Niño Jesús en su pesebre. En *Las pastoras*, por ejemplo, un grupo de pastoras despierta cuando se les anuncia el nacimiento del Señor: después de una breve introducción instrumental, la voz atiplada y el alto despiertan al grupo de pastoras dormidas, quienes inician un episodio coral de animada conversación, la cual constituye el estribillo. Sigue una melodía simple y de reminiscencia folklórica, titulada “tonadilla”; esta es presentada primero por una voz solista, siendo repetida al unísono por todas las demás voces, posiblemente incluyendo a los fieles en la nave principal de la iglesia. Las voces solistas cantan las coplas; después de cada copla, todos vuelven a cantar el “estribillito” de la tonadilla.

La canción folklórica interpolada en la obra no solamente expresa la sencillez de las pastoras, sino constituye un recurso muy efectivo para lograr la participación de los fieles (o sea, el “público”).¹⁷ La música de otros villancicos pastoriles presenta esa misma cercanía a las músicas tradicionales, a través de reminiscencias o referencias a la música vernácula guatemalteca. De tal manera, en *Pastoras alegres*, Castellanos asigna a los instrumentos de cuerda un acompañamiento arpegiado con figuraciones de semicorcheas que derivadas de la técnica utilizada por la marimba, un instrumento asociado con la identidad guatemalteca desde el siglo XVIII hasta el presente.¹⁸ En esta

16 Antonio Ezquerro Esteban, “Jácara”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 Vols. (Madrid: Sociedad General de Autores y editores, 2000), 6: 523-9.

17 El mismo recurso, que consiste en interpolar una tonada para transmitir una atmósfera “autóctona”, es utilizado por Castellanos en el villancico “de indios” *Con regocijo y contento*, publicado en *Música guatemalteca del siglo XVIII* (Guatemala: Universidad Rafael Landívar, Instituto de Musicología, 2002), 7-18.

18 Ver la partitura en D. Lehnhoff, ed., *Música de la Epoca Colonial en Guatemala: Primera*

vena pastoril Pedro Nolasco Estrada Aristondo, discípulo de Castellanos, compuso dos obras: *Un pastor y una pastora* (1788) y *Ea, pastorcillos* (1790).

Un segundo grupo está constituido por villancicos de tipo dramático o semidramático en los cuales se utilizan identidades no hispanas y acentos característicos.¹⁹ Con frecuencia están subtitulados “villancico de extranjeros”. Este tipo incluye todas aquellas piezas en las cuales se imita o satiriza algún acento extranjero (generalmente europeo, e.g. portugués, gallego, francés o italiano) para lograr situaciones cómicas. *La gaita* de Quirós, estrenada en los maitines de Navidad de 1751, para cinco voces y cuerdas, está titulada “villancico gallego”. También la primera pieza compuesta por Castellanos después de llegar a la Nueva Guatemala de la Asunción en noviembre de 1779, *Un francés y un gallego*, pertenece a este tipo. Las coplas, que representan justamente la conversación entre un francés y un gallego, están precedidas, como corresponde, por una introducción narrativa. La conversación es informal (en contraste con el tipo más teatralmente “serio” de “filósofos”); aquí los interlocutores comentan “en sus medias lenguas” sobre el pesebre, el Niño, la música y los regalos que han traído. Los errores gramaticales y sintácticos, así como los acentos de pronunciación de los extranjeros, resultaban divertidos y provocaban la risa de los fieles que se identificaban con la burla, expresada en el estribillo, donde los dos forasteros reciben del coro general el calificativo de “par de turrone”. A este tipo pertenecen también *Atención, que un extranjero* (apodado “el Totulimundi” y estrenado en 1774), y *Ya ha venido Francisquini*, obra a 6 voces compuesta en 1786 cuyo personaje extranjero es un italiano.

Muy guatemalteco es el mencionado villancico “de indios”, cultivado exclusivamente por Castellanos. Como en el “de extranjeros” se imita un acento, solamente que en este caso es el de los indígenas de ascendencia maya, para quienes el castellano en muchos casos era (y aún es) un segundo idioma. En la obra de Castellanos se pueden identificar tres variantes de acuerdo al subtítulo dado por el compositor: “de Mazate” (una danza nativa: mazate significa venado), “de Jutiapa” (un departamento en el sudeste de Guatemala), y “de Jocotenango” (un barrio de Santiago y de la actual Antigua Guatemala, y también de la Nueva Guatemala).

Antología (Antigua Guatemala: CIRMA, 1984), pp. 23-32, y la grabación de Millennium en *Capilla Musical* (Guatemala: Fundación para la Cultura y el Desarrollo, 1992, HGG 30192 CD), n.º 1.

19 La referencia a identidades específicas con frecuencia se caracteriza por medio del uso del estilo musical apropiado.

Con regocijo y contento (1781), subtítulo “Villancico de indios de Mazate”, constituye un espléndido ejemplo de la habilidad del compositor en el uso de elementos culturales indígenas. No solamente imita en la letra el acento del español hablado por los indígenas guatemaltecos, sino también evoca en la música un sabor “maya” al incluir un *xul* (flauta de caña) y un *tun* en su orquesta.²⁰ La introducción llama a todos a escuchar y establece el escenario para la aparición de los personajes del baile:²¹

Con regosijo y Contento
todos los Yndios de valle,
se bienen oy â Belen,
Con su Bayle del Mazate.

En Union todo aqueste año,
se an dedicado â ensayarle,
para festejâr al Niño,
divertirle y alegrarle.

Con el Tum y Con sus flautas,
y sus Bayles Pastorales,
se van llegando al Portâl,
Continuando sus Enlazes.

Pues oygan escuchen, no Chisten palabra,
q^e en Chistes y gracias, Pues Oygan atiendan
escuchen que cantan, escuchen q^e cantan.

En el estribillo hacen su aparición los indígenas, tocando el *tun* y cantando alegremente mientras se dirigen al pesebre:

Mazate Alè, le le le le le, lo emos Cogido, para Belè.

Las coplas están destinadas a presentar a cada uno de los miembros del grupo de fieles, que ofrecen al Niño su servicio en sus respectivas especialidades:

Yo lo soy lo ladriyero
que con tiempo lo traerè,
pa aquel su Sto. Yglesia,
va à quedar bueno el parè.

20 Término maya que define un idiófono con una incisión de doble lengüeta, también llamado teponaztli en la Mesoamérica septentrional (*teponaxtle* y similares en otras versiones). El *tun* data de los tiempos prehispánicos y aun está en uso en la música vernácula ritual guatemalteca.

21 Las letras se dan aquí en su ortografía original.

Luego se unen todas las voces a cantar la *Tonada unisonus*:

Niño Divino Dios y los Rey
mirad tus Yndio ved à tu Grey,
trae Benado para verés
Con las tu Madre y Sⁿ Jusse.

Las últimas coplas revelan la identidad de músicos (cantantes y tañedores de violón y rabel, o sea violín) de los alegres visitantes, que no pretenden más que alegrar a la Sagrada Familia:

Aquí esta lo Musiquero,
con la violon y Rabel,
los convidamos los Padre,
y à los Ynfante tambien.

Para aprendeyo los Canto,
de la Sol Fa mi rè,
y estrenayo Con tu Yglesia,
à toda priesa con el.

Y alegraremos tu Madre,
y tu Padre Sⁿ Juse,
Con los gusto y los Contento,
por siempre Jamas Amen.

Constituye este un elocuente ejemplo de la referencia a las músicas, los acentos y, en resumen, a las identidades locales guatemaltecas más de un siglo antes de que estos elementos culturales se empezaran a explorar y valorar conscientemente en el nacionalismo musical de finales del XIX²². Otras dos obras de este tipo que dejó Castellanos, con indicación geográfica específica, son *En tropa esta Noche Buena* está subtítulo “Villancico de indios de Jutiapa”, y *¡Ay de pucha!* “de Jocotenango”.

El “negro”, “negrito” o villancico “de negros” fue muy popular en la tradición navideña en la península y toda la América española.²³ Las letras generalmente imitan la pronunciación de los africanos y afrocaribeños que fueron traídos a

22 Aquí viene a la mente también el acento indígena del castellano con el que está escrito el “Entretenimiento en obsequio de la Guida a Egipto” transcrito por Luz Méndez de la Vega en *La amada y perseguida Sor Juana de Maldonado y Paz* (Guatemala: Universidad Rafael Landívar, Programa Patrimonio, Cultura e Identidad en América Central NUFU/URL, 2002), pp. 102-118.

23 cf. Samuel Claro Valdés, *Antología de la Música Colonial en América del Sur* (Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile, 1971), pp. lxxv-lxxviii; y 86-101.

América Central en grandes números a partir de mediados del siglo XVI. En el “negrito” *Negros de Guaranganá*, la voz solista anuncia en la introducción que la pieza se trata de la adoración del Niño Dios por un grupo de negros provenientes del imaginario “Guaranganá”.²⁴ Esta introducción anticipa el coro “tenga su micé eta fieta en pà”, (“tenga su Merced esta fiesta en paz”) el cual es acompañado por las cuerdas en una figura repetitiva sobre la alternación armónica dominante-tónica, la cual además requiere de un rápido cambio de “punteado” (*pizzicato*) a “arco” en cada compás.

Yntrodⁿ à solo

Negros de Guaranganá,
tan de pocos Conosidos,
al son de sus largas vñas,
assi le Cantan àl Niño,

Tenga su mecè eta fieta en pà;
que hàgora benimo re Guaranganà
Chitòn en voca p^r q^c empiesan yà,
Con su media lengua à refunfunàr.

Las coplas empiezan con un breve diálogo entre el “Tío Antoño” y su sobrino “Tata Gazpà” (Gaspar), quien le invita a ir al portal a adorar al Niño. El coro “tenga su micé” ahora es presentado en alternación entre “Tata Gazpà” y el coro. Este episodio a su vez constituye la vuelta de las coplas y, como anteriormente, está construido sobre una repetición insistente de los acordes de dominante y tónica. Mientras las partes vocales se caracterizan por la rápida alternación responsorial entre solista y coro observada en ciertos géneros afrocaribeños, los instrumentos de cuerda acompañan a las voces en triples cuerdas punteadas claramente reminiscentes de los acompañamientos marimbísticos propios de la música vernácula guatemalteca actual.²⁵

[Voz atiplada]: Ò Tio Antoño re mi vira
[Tenor]: Que quiere tata Gazpà?
[Voz atiplada]: Vamo^{no} con toro priesa
[Tenor]: Para donde?
[Voz atiplada]: A ro potà, q^c vamo reci, à su Magetà;
[Ambos y Coro]: tenga su micè, eta fieta en pà,
 Que agora venimo re Guaranganà.

24 cf. la grabación de *Millennium de Negros de Guaranganá en Capilla Musical*, n.º 6.

25 *ibid.*

De Castellanos hay ocho villancicos de negros, citados en orden cronológico: *Diga Plimiya* (1761); *Antón que se halla este año* (1762?); *El negro maitinero* (1770?); *Helmana Flancica* (1771); *A siñola plima mía* (1773); *Lo neglo que somo gente* (1787); *Afuela, afuela* (1788); y el ya comentado *Negros de Guaranganá* (1789?). Por otro lado, los villancicos de “negros” o “negritos” compuestos por Quirós en el tiempo en que fue maestro de Castellanos son *Digo a Siola negla* (1736), *Que tene plima Flancica* (sin fecha), *Jesuclisa Magdalena* (1745), y *Venga turo Flaciquillo* (1746).

El villancico de gitanos es otro tipo encontrado en todo el mundo español del XVIII.²⁶ Los elementos utilizados por Castellanos para evocar la identidad gitana no vienen de experiencia directa, en contraste con las tangibles influencias peninsulares, guatemaltecas o afrocaribeñas que se hacen evidentes en otras obras del compositor. El carácter “gitano” es más bien de fantasía. De tal manera, en *Gitanillas* (1775) el elemento gitano está representado por la vuelta onomatopéyica de “¡chás, chás!” y por la melodía danzable, que con su continuo fluir de corcheas en compás de 6/8 ilustra las coreografías y las danzas que describe el poema.²⁷

Un tercer grupo está constituido por los diálogos abstractos entre dos personajes o grupos sin identidad dramática específica. El villancico en diálogo, con frecuencia designado “a dúo”, lleva en sí la semilla de la acción dramática. No obstante, permanece en un plano abstracto, ya que las voces que participan en el debate no poseen identidad teatral alguna. Como en el “de filósofos”, el diálogo usualmente refleja actitudes u opiniones opuestas en relación de algún tema relacionado con una fiesta religiosa. En *Pues mi Dios ha nacido*, por ejemplo, una voz sostiene que el Niño Dios debe estar despierto, mientras la otra opina que debe dejársele dormir. En un diálogo animado y continuo que caracteriza, tanto al estribillo, como a las coplas de esta deliciosa letra usada ya por Sor Juana Inés de la Cruz, los personajes defienden sus respectivas opiniones.²⁸ Castellanos hace que las dos voces alternen continuamente en un diálogo con puntos de vista opuestos sobre si conviene o no despertar al Niño que duerme en el pesebre; las voces cantan juntas –y al unísono– solamente una vez, cuando una canta “sí lo despierten, sí”, mientras la otra se opone con “no le despierten, no”.

26 cf. *Alto mis gitanas*, en Samuel Claro Valdés, *Antología*, pp. lxxxiii, 105-7.

27 cf. la grabación de Millennium de *Gitanillas*, en *Capilla Musical*, n.º 5.

28 Ver el texto completo en Alfonso Méndez Plancarte, ed., *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, vol. II “Villancicos y letras sacras” (México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1952), pp. 119-121.

- [Alto 1]: Pues mi Dios ha nacido â penàr, dexeñle velàr
- [Alto 2]: Pues està desvelado por mì, dexeñle dormir
- [Alto 1]: dexeñle velar, q^e no ay pena en qⁿ ama como no penàr,
- [Alto 2]: dexeñle dormir, qe quien duerme en el sueño se ensaya â morir, silencio que duerme,
- [Alto 1]: cuidado que vela,
- [Altos 1 y 2]: Sí (No) le despierten, sí (no),
- [Alto 1]: dexeñle velar.
- [Alto 2]: dexeñle dormir.

Otros diálogos son e.g. *Airosa contienda y Triste caudal de lágrimas*, cuya letra fue tomada por Castellanos del villancico homónimo de Tomás de Torrejón y Velasco, compuesto en Lima en 1689. Una variante emparentada es el “villancico de certamen”, representada por *En Adán todos pecaron* (1770), opone a dos coros en forma antifonal, cada uno de los cuales está dotado de su propia orquesta.

Por su estilo musical o temática poética se definen también otros tipos. Las letras del “vejamen” por lo general son cómicas y presentan una serie de insultos y apodos ridículos al demonio; la música puede ser de “furia”, utilizando recursos como la repetición furiosa de semicorcheas. Pueden ser breves, como *Al demonio una vaya* (1773), o más extensos. Este tipo de villancico usualmente se cantaba para la víspera del día de la Inmaculada Concepción (que aún hoy en día se festeja en Guatemala con la “quema del diablo”). Se conservan dos más de este tipo, *Insultos al demonio* (1769) y *Si la bella planta* (1767).

En el “villancico de esdrújulos”, cultivado por muchos compositores en el mundo hispano durante el siglo XVIII, el poema presenta numerosas palabras esdrújulas. *Si perfecciona* y *En esdrújulos claros* fueron compuestos en 1783 para los niños cantores o seises del Colegio de San José de los Infantes; ambos villancicos “de esdrújulos” están dedicados, respectivamente, a san Pedro y a la Inmaculada Concepción, y constituyen espléndidos ejemplos de la música que Castellanos componía para ser cantada y tocada por niños. La música de *Si perfecciona* apoya y acentúa el ritmo de las esdrújulas que caracterizan la versificación:

Yntodⁿ à Duo

Si perfecciona el Altísimo
de la voca de los Parbulos
su álabanza oy en esdrujulos,
entonan a Pedro Canticos.

Estrivillo à 3

Vaya pues de honorifico Jubilo,
y al Supremo Pontifice maximo,
de los Sacros Apostoles Principe,
con animo eroyco Celebrenlo âplaudanlo.

Coplas à Voz Sola

1. Oy Sagrado Pedro timidos,
os pedimos q^e magnanimo
Acepteis la humilde victima,
de este rudo Pueril trafago.
2. Quisieramos mas harmonicos
imitár los dulces Paxaros,
y âun para estos Cantos debiles,
padecemos muchos tartagos,
3. La falta de nuestro merito,
perdonad y como â Candidos,
querèr meternos â Phicicos,
no estando en el Arte practicos.
4. Aunq^e pequeños e inhabiles,
si es del Señor beneplacito,
otro año seremos utiles,
como grandes Ecclesiasticos.

La música puesta a los villancicos “de milicia” estiliza las fanfárreas o marchas militares, muchas veces con el propósito de dar expresión al poder del Señor en su llegada a la Tierra, o bien al carácter combativo de Santa Cecilia. Un ejemplo típico es *Cómo ha llegado el Señor* (1775), cuyo carácter marcial es evidente, tanto en la letra, como en la música.

Otro dilatado grupo consta de villancicos no dramáticos para diversas fiestas, de contenido devocional y amoroso, con simbolismo religioso, clasificados

según la ocasión o fiesta. Hay mucha variedad entre los poemas usados por Castellanos para composiciones en honor del Santísimo Sacramento, la Asunción de Nuestra Señora, o la Ascensión de Jesús. En lo subsiguiente se dan varios ejemplos que, no obstante sus diferentes características, pertenecen a este grupo.

Una fiesta preferida por el compositor era la Ascensión del Señor. *Ay, ténganmele, señores* (1766) constituye un ejemplo de canción amorosa (y devocional) escrita en la forma del villancico para esta fiesta. El compositor la subtítulo “tonada”, a pesar de que consiste –como sería de esperar en un villancico– de estribillo y coplas. La razón para la elección de este subtítulo podría buscarse en el tono secular del poema, que está escrito en la voz femenina: se trata del lamento de una viuda por la desaparición de su amado esposo. En este caso, el sentido de la situación se aplica a la Ascensión de Jesús, y la viuda simboliza a la Iglesia que queda desamparada en la tierra. La descripción musical incluye figuras en los violines que imitan el palpitar del corazón de la angustiada esposa.

Ay! tenganmele Señores
â mi agraciado Galan,
tenganle, que se me va.

Coplas

1. Doliente esposa vivia,
de un achaque Original,
bajó la Vida á curarme,
vase y quedo mortal.
2. Era mi achaque resfrío,
y era mi Cura el Sudar,
él tomó un Sudor de Sangre,
y Con el Curo mi màl.
3. Desafuciada me hallè,
Y es lo bueno en tanto mal,
Que con Vida estoy sin Vida,
Pues la Vida se me va.
4. Con tan Divinas Finezas,
Oy se me quiere ausentàr,
Ay Dios qe me muero de amores,
Jesus q^e me muero ya.

Angeles del cielo, compuesta en San Juan Amatitán (hoy Amatitlán) en 1789, lleva el subtítulo de *duo*, el cual nuevamente se refiere al número de voces requeridas. Está escrito para dos tiples, dos violines y bajo continuo, y su esquema formal es el del villancico. Como en el solo *Ay, ténganmele, señores*, el poema lamenta la partida del amado en la voz femenina, y su uso es el día de la Ascensión de Jesús. La relación de la música y el texto es silábica en ambas voces de tiple; los violines apoyan a los tiples al unísono.²⁹

El villancico al Santísimo hace referencia, en letra y música, a simbolismos asociados con el amor del Santísimo Sacramento tales como el aire, el viento, las alas de las aves y los ángeles, y el vuelo y el canto de los pájaros. *De los prodigios que son*, escritos para la fiesta del Santísimo Sacramento o *Corpus Christi*, presenta la forma de coplas y estribillo. Castellanos usa efectos estilísticos muy efectivos para dar expresión al texto, tales como trinos en semicorcheas sobre las palabras “queiebro” y “gorjeos”. El final de las coplas de esta composición ilustra la predilección del compositor por las terminaciones en tiempo débil (llamadas “cadencias femeninas” por algunos teóricos) típicas de ciertos géneros de música española. El estilo del poema es alegórico del alto barroco, y se refiere a los cuatro elementos de la naturaleza.³⁰

El texto de muchos villancicos es de carácter didáctico y constituye una reflexión o explicación de algún tópico teológico. Un ejemplo es *Dice el Génesis sagrado*, un villancico de Sor Juana Inés de la Cruz, cuya música por Castellanos se originó durante el primer año que vivió el compositor en la Nueva Guatemala en alojamiento temporal (1780). La seriedad del poema, que es una meditación sobre el poder redentor de María, se expresa a través del carácter casi marcial de la música.

El esquema del villancico es sustituido por el de recitado y aria en las obras designadas como *Cantadas*, *Arias*, y piezas con el subtítulo de “Tres” y “Cuatro”. La cantada española se deriva de la cantata italiana, constando de uno o varios recitados (*recitativo*, en italiano) con sus respectivas arias. El recitado puede ser “seco”, es decir, apoyado exclusivamente por el bajo continuo, o bien “acompañado”, en cuyo caso se unen los instrumentos de cuerda al fondo sobre el cual recita la voz o las voces de los cantores. Muchas veces, el primer recitado está precedido por una introducción instrumental. Su estilo, en contraste con el villancico, es más florido y de virtuosismo vocal, y la armonía es más compleja, derivándose de la que se utiliza en los géneros vocales del barroco europeo. Las referencias a la música vernácula o de danza,

29 cf. La grabación de Millennium de *Ay, ténganmele, señores y de Angeles del Cielo en Capilla Musical*, n.º 12 y 11, respectivamente.

30 cf. grabación de Millennium *De los prodigios en Capilla Musical*, n.º 8.

si las hay, suelen ser más sutiles. Este es el caso de la cantada *Al norte fija*, cuya aria (precedida por introducción y recitado) está escrita en tiempo de minueto, cuya ejecución sin embargo presenta reminiscencias del son local. En vista de que la ocasión es la ceremonia de profesión de una monja, se utiliza el tiempo de minueto estilizado en alusión a las nupcias que se celebran entre ella y su Señor.

Los aires con silbos, compuesta en 1766, está subtitulada “tres”, término que simplemente se refiere al número de voces requerido para su interpretación. La forma de la obra se deriva claramente de la cantata italiana, y consiste de una introducción instrumental, un recitado (*recitativo secco*), y un aria de forma ternaria. El carácter de la música es serio, como lo requiere el contenido devocional de la letra. Como es frecuente en los poemas del Barroco español dedicados al Santísimo Sacramento, el ambiente es amoroso y se utilizan símbolos religiosos, tales como alusiones al aire, aves, alas y mariposas.

En el estilo musical de Castellanos se pueden identificar diversas influencias propias de su época y ámbito cultural. Los rasgos del villancico tradicional español de los siglos XVII y XVIII están presentes junto a algunos elementos de la cantata italiana. En efecto, la base de su lenguaje musical está constituida por un estilo preclásico, claro y mayormente homofónico, cultivado por los compositores iberoamericanos durante la segunda mitad del XVIII.³¹

No obstante, dentro de esta práctica generalizada se puede observar una gran variedad en la obra de Castellanos, como resultado de la presencia de elementos provenientes de músicas vernáculas. En un extremo del espectro están sus obras litúrgicas en latín, en las cuales no hay referencia alguna a las músicas autóctonas; en el otro extremo se encuentran sus villancicos y tonadas pertenecientes a los diversos tipos tradicionales y nuevos que se describen arriba, en los cuales la influencia vernácula llega desde una sutil referencia hasta la absorción total del lenguaje autóctono. Estos elementos pueden estar representados, por ejemplo, por el acento particular del ritmo de son, como ocurre en *Oigan, oigan*; el punteado de cuerdas y la figuración marimbística (en *Negros de Guaranganá* y *Pastoras alegres*, respectivamente), y la cita directa de la música autóctona “maya” de *xul* con acompañamiento de *tun* (en *Con regocijo y contento*), para mencionar solo algunas.

Referente a su manejo de las formas musicales, se debe decir que a pesar de que el compositor jamás se aparta de los diseños morfológicos heredados de su tradición cultural, los maneja con gran flexibilidad para adecuarlos a las

31 Sobre el estilo de la música catedralicia en la Nueva España colonial, ver Gerard Béhague, *Music in Latin America-An Introduction* (Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1979), p. 7.

necesidades de la composición de música destinada a diferentes tipos de texto poético. Sus melodías presentan diseños fraseológicos claros, delatando la filiación preclásica y clásica que corresponde a la era de la razón.

De esta manera, sus villancicos abarcan desde la simple tonada hasta las variedades extensas y elaboradas utilizadas en los tipos dramáticos (como en el *Bonetero*). Su flexibilidad en la organización de diseños también se puede observar en su incorporación de tonadas al unísono dentro del esquema, así como su libre utilización de una variedad de posibilidades en cuanto a la secuencia de las secciones.

Su manejo de la armonía es hábil y sólido. A pesar de que las modulaciones a tonalidades cercanas son frecuentes, el compositor nunca se aleja demasiado de su centro tonal. Su elección de tonalidades abarca desde cuatro sostenidos hasta cuatro bemoles en la armadura. Ocasionalmente se observa el aprovechamiento del color armónico con propósitos de dar expresión al texto (e.g. el uso de acordes disminuidos). La repetición insistente de esquemas armónicos como V-I (dominante-tónica) ocurre en pasajes de pronunciada referencia a algún estilo vernáculo. Un recurso frecuente es la terminación en tiempo débil.

La invención melódica de Castellanos posee cualidades de frescura y espontaneidad. A pesar de que ocasionalmente usa melodías derivadas de acordes, sus melodías proceden con fluidez y naturalidad. En los villancicos y tonadas, su composición es predominantemente silábica; no obstante, se encuentran los melismas floridos y elaborados en pasajes solísticos o cuando la expresión del contenido poético lo exige.

Los metros más usados por Castellanos en sus villancicos son $6/8$, $3/8$, $2/4$, $3/4$ y $4/4$ o C. La hemiola y la síncopa constituyen elementos rítmicos característicos, especialmente en sus *negros*, pero también en otros tipos de composiciones. En compás de $3/8$, puntea la primera nota como la segunda. El uso de tresillos, una característica típicamente hispana, es muy frecuente.

En conclusión, en la obra de Castellanos nos encontramos con una heterogénea y variada colección de más de 150 encantadoras composiciones vernáculos destinadas al oficio de maitines de las principales fiestas del año litúrgico. Todas estas obras están caracterizadas por su colorido y originalidad, tanto en lo referente a la letra, como también en la música. La relación de la letra y la música es tal, que esta última está llamada a expresar los afectos poéticos a través de una amplia gama de recursos musicales que, además de los propios del tiempo del compositor, incluyen frecuentes referencias a las músicas populares de su momento y circunstancia. El compositor es dueño

de un sólido oficio y muestra creatividad e inventiva musical poco comunes, cualidades que le confieren un lugar de preferencia en el contexto de la música iberoamericana del siglo XVIII. Uno de los rasgos más interesantes de los villancicos navideños de Castellanos es precisamente la frecuente referencia, en letra y música, a elementos de las culturas vernáculas locales, tanto en la letra, como en la música, que constituyen reflejos de la identidad guatemalteca en formación, cuyo estudio resulta revelador de un aspecto más de la riqueza de la cultura guatemalteca y de la contribución que su conocimiento significará para la cultura literaria y musical universal.

Referencias consultadas

- Béhague, G. (1979). *Music in Latin America: An Introduction*. Englewood Cliffs, Nueva Jersey: Prentice Hall.
- Borg, P. (1985). "The Polyphonic Music in the Guatemalan Music Manuscripts of the Lilly Library". Tesis doctoral inédita. Bloomington: Universidad de Indiana.
- Capilla Musical. *Disco compacto*. (1992). Cristina Altamira, Quinteto Millennium, Dieter Lehnhoff. Guatemala: Fundación para la Cultura y el Desarrollo. HGG30192 CD.
- Castellanos, R. (2002). *Con regocijo y contento. Música guatemalteca del siglo XVIII*, ed. Dieter Lehnhoff. Guatemala: Universidad Rafael Landívar, Instituto de Musicología.
- Chase, G. (1959). *The Music of Spain*. Nueva York: Dover.
- Claro Valdés, S. (1974). *Antología de la música colonial en América del Sur*. Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile.
- Ezquerro Esteban, A. (2000). "Jácara". *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vols. Madrid: Sociedad General de Autores y editores.
- Lehnhoff, D. (2005). *Creación musical en Guatemala*. Universidad Rafael Landívar y Fundación G&T Continental, Guatemala: Editorial Galería.
- _____. (1994). *Rafael Antonio Castellanos: vida y obra de un músico guatemalteco*. Guatemala: Universidad Rafael Landívar, Instituto de Musicología.

- _____. (1996). *El «Plan de reformas piadosas» y el «Apéndice histórico» (1843) de José Eulalio Samayoa: Primera historia de la música en Guatemala. Cultura de Guatemala, Anuario musical*, pp. 55-111.
- Lehnhoff, D. (1984). ed. *Música de la Época Colonial en Guatemala: Primera Antología. Antigua Guatemala: CIRMA.*
- _____. (1998) "El testamento de Rafael Antonio Castellanos". *Cultura de Guatemala, Anuario Musical*, pp. 101-108.
- Libro de Actas del Cabildo V de la Catedral de Guatemala. MS. Guatemala: Archivo Histórico Arquidiocesano "Francisco de Paula García Peláez".*
- Méndez de la Vega, Luz. *La amada y perseguida Sor Juana de Maldonado y Paz. Guatemala: Universidad Rafael Landívar, Programa Patrimonio, Cultura e Identidad en América Central NUFU/URL, 2002.*
- Méndez Plancarte, A. (1952). ed. *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz, vol. II "Villancicos y letras sacras". México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.*
- Pfandl, L. (2000). *Juana la Loca. Madrid: Ediciones Palabra.*
- Sánchez Romeralo, A. (1969). *El villancico (estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI). Madrid: Gredos.*
- Stevenson, R. (1976). *Latin American Colonial Music Anthology (Washington, D.C.: Secretaría General, Organización de Estados Americanos.*
- Tello, A. (1990). *Archivo musical de la Catedral de Oaxaca, Catálogo. México: CENIDIM.*
- _____. (1997). *Sor Juana Inés de la Cruz y los maestros de capilla catedralicios o de los ecos concertados y las acordes músicas con que sus villancicos fueron puestos en métrica armonía. (Cultura de Guatemala, Anuario musical 1997, p. 15.*

REFLEXIÓN PEDAGÓGICA DE XAVIER ZUBIRI

Juan Pablo Escobar Galo

Transcurriendo el año de 1926, el reconocido filósofo español Xavier Zubiri (1898-1983), publica en la Revista de *Pedagogía* de Madrid un artículo titulado *Filosofía del ejemplo*¹. Es poco común encontrar escritos de Zubiri sobre el tema pedagógico en sí mismo, pero desde este breve texto manifiesta con claridad y profundidad lo que para él debe ser la acción educativa.

En los primeros párrafos el autor detalla con precisión la necesidad de profundizar en dos aspectos propios del hecho educativo: el reflexionar sobre el sujeto humano y sus formas de aprender, y la claridad en cómo se le debe educar desde diversos procesos metodológicos. Temas que se deben abordar en todo curso de filosofía de la educación en la actualidad, dando prioridad a la reflexión sobre los sujetos que interactúan en el hecho educativo.

Desde una primera aproximación podemos decir que para Zubiri, educar es un caminar personal desde lo que se es hacia lo que se puede ser en términos de posibilidades. Es decir, cuando realizamos procesos educativos nos encontramos como sujetos situados en una realidad concreta, frente a la cual divisamos una serie de posibilidades que nos pueden ayudar a comprender y a relacionarnos de mejor forma con el mundo, con nosotros mismos y con los demás. El partir desde lo que se “es” también implica la comprensión histórica de cada sujeto que participa en la acción educativa (sujeto situado), sin olvidar que educando y educador son sujetos activos de su propia historia, ninguno es sujeto pasivo al momento de desarrollar la acción educativa.

Es importante recordar que durante los siglos XVII y XVIII con mayor énfasis, se ha discutido si los procesos educativos deben favorecer el desarrollo de la razón desde la postura racionalista, o si deben ser sustentados desde el desarrollo de la experiencia, tema propuesto por los empiristas; llegando dicho debate incluso a nuestros días.

Frente a esta problemática Zubiri logra dar un salto más allá de las dos posturas polarizadas, estableciendo que “la intuición intelectual es el método de que toda pedagogía se viene sirviendo sin percatarse tal vez de su enorme

1 Actualmente este artículo se puede encontrar en Zubiri, Xavier (2000) *Primeros escritos*. Edición preparada por Antonio Pintor Ramos. Madrid: Alianza Editorial.

trascendencia filosófica”², afirmando que la educación debe ser intuitiva, ni racional ni empírica; sino desarrollada desde la intuición de la conciencia que nos permite conocer. Ya que cuando “un objeto es dado a la conciencia humana, se halla presente a ésta por entero, con todos sus elementos, lo mismo sensibles que inteligibles”³.

Educar no es simplemente propiciar espacios para que el sujeto piense, porque el pensar no siempre nos lleva al conocer. Además, el pensar es propio de la vida humana y todos los seres humanos constantemente pensamos. El pensar nos permite discurrir, pero los discursos de una u otra forma nos llevan a fundamentar juicios desde otros discursos, no llegando así a apropiarnos de la realidad, siendo este caso concreto, el aprendizaje significativo del educando.

Por tanto, no basta con enseñar en la escuela un pensar que discurre, lo cual no es malo ni debe ser desechado, pero es necesario educar un pensar que conoce, siendo el conocer una experiencia que enfrenta al educando y educador en forma conjunta y permite afrontar, comprender y transformar la realidad. El discurrir únicamente nos permitiría explicar algo, pero no nos permite apropiarnos intelectivamente hablando, de ese algo.

Desde otro ángulo de reflexión, al apostar únicamente por los procesos de la observación y experimentación, muy propios del empirismo, el sujeto conocerá aquello que se le “muestra”, o con lo que se “encuentra”; pero que no logrará interpretar o significar una realidad concreta, sino lo significará en la realidad de los objetos, porque “toda descripción tiende, pues, a apresar la realidad”⁴, desde la realidad del objeto; careciendo de una significación y apropiación del sujeto.

Desde este análisis a criterio de Zubiri, “el educador de la inteligencia es el que enseña al discípulo a ver el ‘sentido’ de los hechos, la ‘esencia’ de todo acontecimiento. La intuición se tiene o no se tiene, no cabe refutarla ni forzarla”⁵.

El arte de la enseñanza, como bien se denomina en muchas ocasiones a la acción pedagógica, consiste en como el maestro es capaz de situar a su estudiante en el lugar “correcto”, para ver y/o descubrir el “sentido” de los hechos, en donde a través de un proceso de mediación pedagógica, el educando logra encontrarse con la “esencia” de los acontecimientos.

2 Zubiri, Xavier (1926). *Filosofía del ejemplo*, p. 290.

3 Ídem., núm. 1.

4 Zubiri, Xavier (1926). *Filosofía del ejemplo*, p. 288.

5 Ídem., núm. 1.

Educar desde la intuición conlleva generar una serie de espacios y procesos de enseñanza-aprendizaje que faciliten al educando un encuentro real consigo mismo, con los demás y con las cosas; de modo que el sujeto adquiera un carácter propio de relación desde estas experiencias. No es tarea fácil, pero sí es un esfuerzo humanístico sensato y profundo que surge de la propuesta fenomenológica.

La formación intelectual (educar), no es entonces una acción ni puramente racional ni empírica, ni una suma de ambas. La formación intelectual es intuitiva, lo cual permite conocer, con el fin de que el educando sea capaz de aprehender la realidad y tomar un rol protagónico dentro de la misma. Educar es generar posibilidades para que cada uno sea el protagonista de su historia.

Para Zubiri la intuición permite que los sujetos se comuniquen con la intimidad de los objetos logrando “una entrega confiada del intelecto a las cosas”⁶, en donde el “régimen psicológico de la intuición es el amor; y el régimen psicológico del concepto es el temor”⁷.

Al momento que la intuición se comprenda desde el amor, en nuestras escuelas no tendrá cabida la actitud autoritaria del educador quien en base al miedo y al control sobre el “saber” dice educar. Al contrario, al educar desde el amor la acción docente se fundamentará en la confianza, la familiaridad, el acompañamiento y la realización humana del educando.

Educar es pues, enseñar a ver el “sentido” de los hechos y la “esencia” de los acontecimientos, para que el educando pueda interpretar y conocer la realidad, para luego interactuar con esta en la búsqueda de una vida mejor.

Quizá nos puede parecer poco novedoso o incluso desactualizado, lo que Zubiri entiende que debe ser la acción educativa, sobre todo ahora que se aboga por un aprendizaje contextualizado y por el desarrollo de procesos de metacognición, pero no olvidemos que este tema ha sido abordado por el autor hace ya casi un siglo. Independientemente de la distancia cronológica, encuentro en la reflexión de Zubiri muchos elementos que son vigentes y/o no han sido incorporados a los procesos pedagógicos contemporáneos, lo que exige una relectura del rol pedagógico en la actualidad desde la reflexión fenomenológica.

Referencia:

Zubiri, X. (1926). Filosofía del ejemplo. Revista de *Pedagogía de Madrid*, España: año V, núm. 155, pp. 289-95.

6 Zubiri, Xavier (1926). *Filosofía del ejemplo*, p. 291.

7 Ídem., núm. 5.

COLABORAN EN ESTE NÚMERO

Sabrina Castillo Gallusser

Directora y fundadora del Centro de Danza e investigación del Movimiento de la Universidad Rafael Landívar. Estudió el baccalaureatus, la licenciatura y la maestría en Ciencias Naturales en la Universidad del Valle de Guatemala, UC Berkeley, Rutgers University y el doctorado en Filosofía en la Universidad Rafael Landívar. Es “analista de movimiento” certificada por el *Laban Institute of Movement Studies* de Nueva York. En el 2009 fue académica invitada en el Departamento de Filosofía de SUNY Stony Brook, gracias a una beca Fulbright.

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 de la Universidad Rafael Landívar. Vicepresidenta 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 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

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

Jorge Carro L.

Doctor en Filosofía y Letras, publicista, periodista, escritor y catedrático universitario. Director de la red de bibliotecas Landivarianas y autor de más de 20 libros de literatura, publicidad y periodismo. Conocedor de cine y apasionado lector.

Margarita Kénéfic

Licenciada en Arte Dramático por la Universidad de San Carlos de Guatemala. Actriz, autora y directora de teatro. Comenzó su carrera teatral en los 70 con el grupo argentino Once al Sur, y luego se integra al grupo de teatro guatemalteco Teatro Club, fundado en los 80 por Hugo Carrillo. Es fundadora junto a Luis Escobedo de la Compañía Teatral La Vasija. Ha trabajado con directores y dramaturgos latinoamericanos en Nicaragua, México y Cuba. Durante el 2015 acompañó al Laboratorio Teatral de Artes Landívar con la dramaturgia de su última creación *Legado inútil* texto dramático que publicamos en esta revista.

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

Dieter Lehnhoff

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 Mozarteum de Salzburgo, Austria. Sus obras sinfónicas, corales, de cámara y electroacústicas se escuchan con frecuencia en Europa, Asia y las tres Américas. Ha sido director de la Nueva Orquesta Filarmónica, la orquesta Metropolitana, el Coro Nacional de Guatemala y de la Orquesta Millennium, la cual dirige hasta la fecha.

Desde 1985 es 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.

Juan Pablo Escobar Galo

Magíster en Filosofía, posgrado en docencia universitaria y licenciado en Educación. Profesor y coordinador académico de la Facultad de Humanidades de la Universidad Rafael Landívar de Guatemala.

Esta publicación fue impresa en los talleres gráficos de Ediciones Papiro, S. A., en noviembre de 2015. La edición consta de 500 ejemplares en papel Couché de 80 gramos.



ISBN: 978-9929-54-128-3



9 789929 541283

EDITORIAL

**CARA
PARENS**

UNIVERSIDAD RAFAEL LANDÍVAR



Universidad
Rafael Landívar

Tradición Jesuita en Guatemala

