

UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS
DE GUATEMALA



UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA

TESIS

PRESENTADA A LA JUNTA DIRECTIVA DE LA FACULTAD DE ARQUITECTURA
DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA

POR:

SERGIO HAROLDO MENDEZ SANTIZO

AL CONFERIRSELE EL TITULO DE

ARQUITECTO

GUATEMALA 1991



JUNTA DIRECTIVA

DECANO:	ARQ. FRANCISCO CHAVARRIA SMEATON
SECRETARIO:	ARQ. SERGIO VELIZ RIZZO
VOCAL 1o.	ARQ. MARCO ANTONIO RIVERA
VOCAL 2o.	ARQ. HECTOR CASTRO MONTERROSO
VOCAL 3o.	ARQ. SILVIA EVANGELINA MORALES C.
VOCAL 4o.	BR. ESTUARDO WONG GONZALEZ
VOCAL 5o.	BR. IRAYDA RUIZ BODE

TRIBUNAL EXAMINADOR QUE PRACTICO EL EXAMEN PRIVADO DE TESIS

ARQ. FRANCISCO CHAVARRIA S.
ARQ. SERGIO VELIZ RIZZO
ARQ. MARCO ANTONIO RIVERA
ARQ. ERWIN GUERRERO
ARQ. ELDA VELAZQUEZ DE LOPEZ

DL
07

T(498)

DEDICATORIA:

ACTO QUE DEDICO A: DIOS

MIS PADRES: NAPOLEON Y MARTA DE MENDEZ

**MIS HERMANOS: JAIME, CARMEN, ANA MARIA, Y SUS
FAMILIAS.**

A MI ESPOSA: NORMA G. DE MENDEZ.

**A MIS AMIGOS Y FAMILIARES QUE DE UNA U OTRA
MANERA AYUDARON A LA EJECUCION DE ESTE TRABAJO.**

AGRADECIMIENTO:

A TODAS LAS PERSONAS QUE CONTRIBUYERON A LA
REALIZACION DE ESTE TRABAJO: ARQUITECTO FRANSISCO
MENDEZ, ASESOR; ING. EFRAIN RECINOS Y EN ESPECIAL AL
APOYO DE MI ESPOSA NORMA GARZONA DE MENDEZ.

CONTENIDO

PUNTO DE TESIS:

1) Introducción	I
2) Problematización	III
3) Objetivos	IV
4) Antecedentes	V
5) Delimitación del Tema	VI
6) Justificación	VII
7) Diseño de la investigación	VIII
8) Marco Teórico	X
9) Metodología	XXXIV

CAPITULO I

ANTECEDENTES ARTISTICOS:

INTEGRACION PLASTICA EN GUATEMALA	1
MOVIMIENTOS DE LA ESCULTURA EN GUATEMALA	4
LA PINTURA EN GUATEMALA	6

CAPITULO 2

ANTECEDENTES GENERALES:

ANTECEDENTES HISTORICOS	15
ANTECEDENTES CULTURALES	16
ANTECEDENTES POLITICOS , ECONOMICOS Y DE DISEÑO	21
ENTORNO URBANO	38

CAPITULO 3

LA PLASTICA:

VOLUMEN, SUPERFICIE, LINEA, TEXTURA COLOR.	45
LA UNIDAD PLASTICA	59
LA ESTRUCTURA	64

CAPITULO 4

LA ESCALA:

ESCALA HISTORICA	67
ESCALA FISICA	67
ESCALA SICOLOGICA Y CONTRASTE ESPACIAL	70
ESCALA ARTISTICA Y PROPORCION	74

CAPITULO 5

ESPACIO:

LA EXPERIENCIA ESPACIAL	81
ESPACIO EXTERIOR	81
ESPACIO ACTIVO	87
ESPACIO CONTINUO	87
ESPACIO Y MOVIMIENTO	88
FLUENCIA ESPACIAL	89
ESPACIO Y TIEMPO	90

CAPITULO 6

DESCRIPCION TECNOLOGICA	93
--------------------------------	----

CAPITULO 7

COMENTARIOS ACERCA DEL TEATRO

La simbología de la obra de Efraim Recinos (Entrevista)	113
Comentario de la entrevista	118
Comentario del arq. Claudio Olivares (Entrevista)	121
Comentarios de varios escritores	127

CONCLUSIONES	135
---------------------	-----

BIBLIOGRAFIA	139
---------------------	-----

PRESENTACION

La inclinación personal por encontrar en la arquitectura, además de lo funcional, el sentido estético, ha hecho posible el desarrollo de este análisis tomando como centro de interés el Teatro Nacional del centro cultural Miguel Angel Asturias, ya que este es uno de los edificios en el que la pintura y la escultura se hacen presentes. Para todo guatemalteco es un orgullo tener tan hermoso edificio en el que el arte y la cultura se desarrollan en este medio propicio.

Poco sabemos de su historia y todos los condicionantes políticos, económicos, sociales y culturales que ayudaron a que tan magna obra se realizara, además, para el interés de un arquitecto o cualquier otra persona que se sienta inclinada al aspecto Formal del Teatro Nacional, le será de gran utilidad, no sólo los resultados que se obtuvieron de este análisis sino también, el uso, las ventajas y desventajas del método utilizado.

El Teatro es producto de el desarrollo de la expresión del arte en la arquitectura moderna de Guatemala y que ya forma parte de nuestra historia y es además como el último edificio construido con la tendencia -de integración plástica- que desde mediados de este siglo se buscaba en Guatemala en otros edificios antecesores a este como lo son: La Biblioteca Nacional, El Edificio del Crédito Hipotecario Nacional, el Banco de Guatemala, La Municipalidad, El IGGS, el aeropuerto La Aurora y otros, y que han sido producto de la participación conjunta entre ingenieros, arquitectos, escultores y pintores, por lo tanto el Teatro Nacional es donde el empeño por integrar las artes con la arquitectura se manifiesta en su máxima expresión en nuestro medio.

Con este trabajo no se intenta cubrir todos los aspectos que una obra arquitectónica conlleva, pues el principal propósito de este trabajo fue analizar la Forma del Teatro Nacional por medio de un método determinado, pero se trató de implementar este ensayo, con algunos de

esos aspectos que hacen mas comprensible el objeto arquitectónico como lo es el Teatro Nacional.

Por último, deseo que este trabajo sea una ayuda, para el estudiante de arquitectura o el profesional interesado en el aspecto Formal de cualquier edificio, encontrando en este estudio, una guía metodológica simple, basada en la experiencia que una persona tiene al estar en contacto con un edificio y saber valorarlo estéticamente

PROBLEMATIZACION

En nuestro medio profesional se han construido edificios que han sobresalido por su idoneidad para el uso, construcción, adecuación al clima y al terreno y por su aspecto formal; y que poco se conoce de ellos y mucho menos de las personas que los han planificado.

Por otro lado desconocemos los motivos, el ambiente social y cultural, el ambiente político que han influido en cada uno de ellos y qué significado tiene para el arquitecto diseñador y proyectista que trata de comunicar algo de los demás por medio de la forma.

En el caso del Teatro Nacional ubicado en el centro cultural, que es el tema de este trabajo, el cual todos lo conocen ya sea interior o exteriormente, provoca cierto interés para cualquier persona que lo observa, pero para la mayoría solo es algo, un edificio llamativo, pero ignoramos su significado, lo que es, lo que representa en su forma y valorarlo en su calidad estética. Esta situación se presenta muy frecuentemente con respecto a obras del pasado, realizadas en situaciones culturales que no son familiares al observador; sin embargo el goce que estos edificios pueden producir como obras de arte no está de ningún modo disminuidos.

OBJETIVOS

- 1) Hacer un análisis de la forma arquitectónica del Teatro Nacional para conocer si se integra la plástica con la Arquitectura.
- 2) Aprender a analizar estéticamente una obra arquitectónica y desarrollar un juicio crítico por medio de una teoría determinada (ver Marco Teórico).
- 3) Conocer aspectos importantes de su historia: concepción, desarrollo del proyecto, así como las personas que tomaron parte en la ejecución del teatro.
- 4) Aportar a la Facultad de Arquitectura y a las personas interesadas en este campo, los conocimientos que de este trabajo se obtengan.

ANTECEDENTES

Hasta ahora no se tiene noticias de un estudio serio y detallado sobre el Teatro Nacional y solo se han escrito documentos en los cuales no se ha entrado a un análisis en cuanto a la forma e integración plástica con la arquitectura, que profundice en este sentido.

El maestro Roberto Cabrera en su artículo "Notas sobre el Significado del Arte Integrado a la Arquitectura", hace varios análisis de edificios modernos que se han construido en Guatemala, en los que ha habido tendencia a integrar la pintura y la escultura a la arquitectura y propone al Teatro Nacional como el mejor ejemplo de integración escultórica-arquitectónica, siendo los demás edificios, intentos de integración y que solo han sido tratados como arte adosado a la arquitectura, pero sin que llegue a formar una unidad con el todo; de tal manera que si quisieramos quitar, por ejemplo, los murales de Carlos Mérida en el edificio del IGSS, la forma misma del edificio no cambia, cosa que no pasa con el Teatro Nacional porque los espacios arquitectónicos son a la vez escultura y pintura. Este es uno de los motivos principales, la integración plástica, en este trabajo, en saber cómo se lleva a cabo dicha integración en el Teatro Nacional.

DELIMITACION DEL TEMA

Se hará un estudio analítico de cómo la escultura y la pintura forman parte del espacio arquitectónico del Teatro Nacional en su estado actual por medio del análisis formal, tomando en cuenta las divisiones de la forma - que propone Enrico Tedeschi en su libro "Teoría de la Arquitectura" - que son: Espacio, Plástica y Escala, con las consiguientes características de cada una de ellas.

El teatro será analizado tanto en su aspecto formal interno como externo, utilizando las tres divisiones de la forma antes mencionadas, y tomando en cuenta: Planta, Elevaciones, Secciones y Perspectiva.

Como aspectos secundarios se tomarán en cuenta:

- a) Antecedentes Históricos, Sociales, Políticos y Económicos.
- b) Movimiento o corriente de la Plástica en el país, desde el momento en que intervino Efraín Recinos.
- c) Simbolismo de la Plástica de Efraín Recinos en sus obras, y en el teatro principalmente.
- d) Antecedentes del diseño y construcción.
- e) Descripción tecnológica.

JUSTIFICACION

El Teatro Nacional de Guatemala es una de las obras gubernamentales más importantes que se han llevado a cabo en nuestro país porque involucra factores económicos, políticos y sociales así como también culturales de mucha importancia que no conocemos, y como interés arquitectónico, que es lo que nos interesa, vale la pena entrar a un análisis de la forma arquitectónica para saber cómo se integra la plástica al espacio arquitectónico; con este estudio no se pretende saber todo acerca del Teatro Nacional, porque sería un trabajo sumamente extenso, lo cual nos distraería de nuestro objetivo principal.

DISEÑO DE LA INVESTIGACION

ANALISIS DE LA FORMA

FORMA: Plástica

Escala

Espacio

Plástica

Línea

Superficie

Volúmen

Textura

Color

Material

Estructura (a nivel plástico)

Unidad Plástica

La Multiplicidad Plástica

Escala

Proporción

Escala Histórica

Escala Física

Escala Psicológica

Escala Artística

Contraste Espacial y Escala

Espacio

La experiencia espacial

La forma Geométrica del ámbito

Dimensiones

Escala y plástica de los elementos que lo limitan

Espacio interior y exterior

Espacio Activo

Espacio Continuo

Espacio y Movimiento

Fluencia Espacial

Espacio y tiempo

MARCO TEORICO

ARQUITECTURA:

Las cuatro fachadas de un edificio no es más que la caja en la que está la joya arquitectónica. En todo edificio, lo que contiene es la caja de muros y lo contenido es el espacio interno. Se encuentran edificios en los que la caja de muros ha sido objeto de mayor pensamiento y trabajo que el espacio arquitectónico; además, a parte de que en la arquitectura existe el largo, ancho, y la altura que define el espacio, también existe la cuarta dimensión, que consiste en el desplazamiento sucesivo del ángulo visual. Por lo que toda arquitectura requiere del tiempo de nuestro recorrido, y ésta se llamará la "cuarta dimensión".

En escultura sucede la misma cosa, "el movimiento", viendo la obra desde cualquier punto a su alrededor, pero el hombre no puede penetrar a ella como en la arquitectura: el hombre que moviéndose en el edificio y estudiándolo desde sucesivos puntos de vista crea, por así decir, la cuarta dimensión, comunica al espacio su realidad integral; la cuarta dimensión es suficiente para definir el volumen arquitectónico, es decir, la caja de muros que involucra el espacio. Pero este en sí - la esencia de la arquitectura - trasciende de los límites de la cuarta dimensión.

Decir que el espacio interno es la esencia de la arquitectura no significa de ninguna manera que el valor de una obra arquitectónica se agote en el valor espacial.

Todo edificio se caracteriza por una pluralidad de valores: económicos, sociales, técnicos, funcionales, artísticos, espaciales y decorativos, y cada persona es muy dueña de escribir historias económicas, historias sociales, etc., y la realidad del edificio es consecuencia de todos estos factores; es claro que el espacio en sí - poniendo énfasis sólo en los factores artísticos -, a pesar de ser sustantivo de la arquitectura, no basta para definirla.

Pero un juicio estético sobre un edificio, se basa no solo en su valor arquitectónico específico, sino también en todos sus factores accesorios, sean escultóricos, pictóricos, como en los mosaicos, frescos y cuadros, o bien, de amueblamiento.

En conclusión, si bien en la arquitectura podemos encontrar las contribuciones de las demás artes, es el espacio interno, el espacio que nos circunde y nos incluye, el que da el "la" en el juicio de un edificio, el que constituye el "sí" o el "no" de cualquier sentencia estética sobre arquitectura.

Las demás cosas son importantes, pero son funciones de la concepción espacial.

Que el espacio, el "vacío", el protagonista de la arquitectura, resulta en el fondo muy natural, ya que la arquitectura no es tan solo arte, ni solo imagen de vida histórica o de vida vivida por nosotros o por los demás, es también y en primer lugar, el ambiente, la escena en la cual se desarrolla nuestra vida.(1)

(1) Bruno Zevi, "Saber ver la Arquitectura", Ed. Poseidón.

Pero un juicio estético sobre un edificio, se basa no solo en su valor arquitectónico específico, sino también en todos sus factores accesorios, sean escultóricos, pictóricos, como en los mosaicos, frescos y cuadros, o bien, de amueblamiento.

En conclusión, si bien en la arquitectura podemos encontrar las contribuciones de las demás artes, es el espacio interno, el espacio que nos circunda y nos incluye, el que da el "sí" en el juicio de un edificio, el que constituye el "sí" o el "no" de cualquier sentencia estética sobre arquitectura.

Las demás cosas son importantes, pero son funciones de la concepción espacial.

Que el espacio, el "vacío", el protagonista de la arquitectura, resulta en el fondo muy natural, ya que la arquitectura no es tan solo arte, ni solo imagen de vida histórica o de vida vivida por nosotros o por los demás, es también y en primer lugar, el ambiente, la escena en la cual se desarrolla nuestra vida.(1)

(1) Bruno Zevi, "Saber ver la Arquitectura", Ed. Poseidón.

sobre todo el de dar vivienda a grandes masas de población - suscita en ellos la idea de que la forma y la calidad expresiva puede pasar a un segundo plano. Actitud que se comprende, pero culturalmente ingenua, que vincula la idea de la calidad de la forma con el uso de materiales costosos y de programas edilicios dirigidos a lo superfluo y al lujo. Pero la calidad formal es el resultado de un buen proyecto y depende solo de la capacidad del arquitecto.

El hecho de la forma es ineludible. Todo lo que nos rodea existe para nosotros por cuanto tiene una forma; y esto es para cualquier cosa o edificio o conjunto de edificios. La finalidad última del diseño es alcanzar la forma más idónea desde todos los puntos de vista, inclusive el expresivo.

Renunciar a esto no significa anular el problema de la expresión artística sino solamente crear formas no totalmente idóneas, ineficaces y perjudiciales, también desde el punto de vista social, pues condenan al usuario a vivir en un ambiente que niega la posibilidad de darle bienestar psicológico y contribuir a su educación.

Sin embargo, esta actitud, en el fondo no produce inconvenientes, pues la calidad de arte raras veces se consigue cuando se le persigue muy directamente, mientras que sí puede ser el resultado dirigido hacia una exacta y sensible interpretación del tema en todos sus elementos, interpretación en la que se evidenciarán las condiciones artísticas del profesional y su capacidad de alcanzar formas que expresen su gusto y capacidad además de su personalidad, y que puedan mantener su valor universal de arte aún cuando haya desaparecido cualquier interés acerca de la solución de la precaria necesidad práctica.

Sin embargo, la aceptación de la arquitectura-arte conduce a un problema: definir qué es arte y qué no es arte, pues al decir que un edificio merece ser considerado arquitectura cuando alcanza calidad de arte, se da por supuesto que sabe que es arte y se puede reconocer su presencia en un edificio, de no ser así, la proposición no tiene sentido.

"Podría considerarse la historia de la estética como la historia de los intentos hechos para eludir el dilema de la relatividad del juicio y de la experiencia, por una parte, y la objetividad de la ciencia, por otra, y fijar ese inestable material de experiencia y juicios relativos en la rígida mole de un sistema estético objetivo." (2)

La investigación de la estética siguió dos caminos para contrarrestar esa relatividad empírica de lo estético.

a) Ponerse en camino a la estética absoluta y ésta, por su parte, no debía atribuir importancia a la relatividad empírica del juicio ni sentirse amenazada por ella así como no se siente amenazada la física porque se dé análoga disparidad de juicios en su propio terreno. Los griegos creían que el sol giraba alrededor de la tierra, nosotros estamos convencidos de lo contrario. Esta diversidad de pareceres deja intacta una verdad física absoluta. El alcance de la oposición de opiniones queda circunscrito dentro de lo psicológico. Entonces por qué no habría de ocurrir lo mismo en lo estético? La relatividad de los juicios estéticos tampoco sería, en tal caso, más que un accidente psicológicamente explicable, y susceptible de superarse mediante la fijación de una norma estética. Basta con dejar establecido qué propiedades debe poseer un objeto para ser estrictamente valioso. La estética sería pues, centralmente, una filosofía del valor estético.

b) El otro camino por el cual marchó la estética no deja a un lado la relatividad del juicio estético, a base de puras consideraciones filosóficas. Precisamente el punto de inicio ha de buscarse en esas experiencias y juicios relativos. La estética debe tomarlos y analizarlos y sistematizarlos sin empezar por decidir sobre su verdad o falsedad. "La ciencia estética será pues, la descripción, explicación y ordenación sistemática de las experiencias y juicios estéticos". (3)

(2) Moritz Geiger, "Estética", Editorial Argos, B.A. 1951.

(3) M. Geiger, idem.

El exámen de la experiencia artística es sin duda muy útil para aclarar el tema del arte, y en particular el juicio estético.

Está claro que es necesario tener en cuenta los tres factores para que se pueda hablar de una experiencia artística (artista, obra, conocedor) y también que en ellos la experiencia se completa y se concluye.

Existe una persona que produce una obra (arquitectura, música, pintura, poesía, etc.); esta obra deberá ser conocida y valorada por un conocedor a fin de establecer si tiene o no calidad de arte. Sin este juicio no se puede hablar de arte ni de artista.

En el caso de la arquitectura, en particular, pasa de distinta manera: el arquitecto proyecta y tiene que pasar por el o los propietarios del proyecto como primer juicio, aunque se hace constar que estas personas pueden o no ser conocedores y que pueden estar influenciados por muchos factores ajenos a la arquitectura, de allí que muchos arquitectos, famosos muchos de ellos, se ven forzados a sacrificar algunas de sus ideas por seguir las del cliente. Sin embargo, después de esta etapa y ejecutada la obra, el éxito depende de revistas y publicaciones de arquitectura que le dan valor en mayor o menor grado.

De modo que frente a la esterilidad de los intentos dirigidos a una estética axiológica, adquieren más interés concreto aquellos que tratan de estudiar, analizar, y ordenar los hechos de la experiencia estética, concentrando la atención en los tres factores: artista-obra, obra-conocedor, conocedor-artista. Muchas corrientes han aparecido en este campo de estudios, reflejando allí las posiciones de la filosofía de distintos momentos: genética y evolucionista, psicología entrelazada con la historia de la cultura.

Pero por esta dependencia de la teoría estética pierde fuerza y vuelve a contradecir a la autonomía del arte; además, al seguir las corrientes filosóficas que las generan, estas teorías mantienen su autoridad de un modo algo artificial y precario. Más vitales son las posiciones que

van directamente al análisis e interpretación de la experiencia artística en sí misma sin querer utilizarla en apoyo de un sistema general de ideas filosóficas.

Croce establece el carácter de arte como actividad espiritual particular y autónoma. Definiéndola como intuición o expresión y marcando el límite entre las demás actividades espirituales, afirmando el valor del artista y su personalidad y la unicidad de la obra de arte, e indica un camino para el juicio demostrando la identidad de historia y crítica de arte.

Esto último es importante, pues subraya la imposibilidad de una estética axiológica, pero sin aceptar la relatividad del juicio subjetivo. (4).

Por lo tanto afirma que el juicio artístico no puede ser arbitrario como un juicio de agrado o desagrado sino que debe basarse en una consideración histórica la cual supone preparación cultural además de sensibilidad en el crítico. No existe capacidad de juicio que no necesite preparación:... "Cualquier obra de arte produce efectos solo sobre espíritus preparados" pues "los signos naturales no existen, todos son de igual manera, convencionales o, hablando con la debida exactitud, históricamente condicionados". (5)

Esta aclaración sobre la personalidad del conocedor es importante, pues deberá haber una cultura histórica para situar la obra correctamente en el tiempo, reconocer sus relaciones con el pasado y con los contemporáneos. Más deberá también ser capaz de reconocer en ella el más alto nivel de creatividad que podrá discernir solamente si es suficientemente sensible y comprometido, pues un crítico distraído o profesionalizado hasta el punto de considerar el juicio como un acto rutinario, no es un verdadero crítico. Si está dotado de una intuición sensible y ejercitada, podrá desarrollar ese proceso de recreación, que es la parte más alta y decisiva del juicio.

(4) Croce, "Estética" Ed. Nueva Visión, B. A.

(5) Croce, idem).

Wolfflin es el primero en que, de una manera empírica, define elementos formales que determinan una obra de arte en sus conocidas "antinomias":

- a) lo lineal y lo pictórico
- b) la visión de superficie y profundidad
- c) la forma cerrada y la forma abierta
- d) la multiplicidad y la unidad
- e) la claridad absoluta y la relativa

Estos esquemas fueron hechos por él en su estudio comparativo entre el renacimiento y el barroco; de allí que a veces no sean suficientes para el examen de obras de otras épocas.

(6)

Reconociendo la necesidad de renunciar a una estética axiológica como ciencia de valores objetivos y adoptando el camino de la investigación de la experiencia estética como más fecundo, el trabajo más útil puede realizarse en este campo y establecer un lenguaje descriptivo y analítico que facilite la crítica -sin ser crítica aún- y la transmisión de las experiencias estéticas.

La forma puede ser vista como expresión que simboliza unos valores, en particular objetos sociales y culturales superiores, los cuales en la historia del arte toman el nombre de iconología o iconografía, y en arquitectura el de "arquitectura edilicia".

Si tratamos de reconocer el origen de los símbolos o signos en la arquitectura, veremos que pueden concentrarse en dos grupos: los símbolos de carácter social y los que nacen de la personalidad del arquitecto. Los de carácter social dependen esencialmente del uso, y son condicionados históricamente; el arquitecto que proyecta un edificio para un fin determinado, teatro, casa, templo, banco, etc., tratará de caracterizar el edificio a fin de que exprese de algún

(6) Heinrich Wolfflin, "Conceptos Fundamentales de la Historia del Arte", publicado en 1915, citado por E. Tedeschi.

modo el uso a que está destinado, pero no puede prescindir de su experiencia histórica de esos tipos.

La experiencia cultural de las tipologías se realiza por medio de las formas que estas toman en el tiempo, y estas formas han sido creadas por artistas que históricamente consideramos representantes de ese tiempo, creadores de su espíritu. Por tanto, cada obra expresa una visión particular de la tipología propuesta, visión que es particular de cada arquitecto y se concreta en su estilo, que incluye no solo preferencias formales sino también un modo particular de encarar el partido del edificio y de resolver sus problemas de uso. Ya que este estilo puede encontrarse en edificios del mismo arquitecto aún cuando sea de diferente uso, debe aceptarse que el estilo de un arquitecto tiene valor general de símbolo o signo, que alcanza en algunos casos a modelar la arquitectura de todo un período, como reconocemos al utilizar el concepto de manierismo, de modo que trascendiendo lo individual puede elevarse a un valor universal de arte.

LA FORMA

Para algunos forma es lo opuesto de contenido; para otros, superando esa dualidad estéril, es la expresión del contenido y por tanto, la misma calidad artística de la obra. Por eso hace falta aclarar que la forma de la que se quiere hablar es la forma como un hecho objetivo independientemente de su valor o símbolo.

Puede entenderse entonces que la sensibilidad contemporánea frente a la forma arquitectónica, con el énfasis que propone en cuanto al hecho espacial, traten de objetivar las sensaciones que produce la experiencia espacial. Esta se realiza en el movimiento que lleva el observador a recorrer el espacio, y por tanto a esta experiencia deben referirse los esquemas de análisis estructural de la forma: Espacio, Plástica y Escala.

Esta ordenación no pretende de ningún modo negar la unidad substancial de la obra de arquitectura; muy a menudo se evidenciará en los análisis la imposibilidad de tratar un aspecto sin hacer referencia a los otros.

Esta ordenación es el resultado de una consideración crítica, fundada en la experiencia del análisis formal de las obras de arquitectura de distintas épocas. Por otro lado, esta ordenación no nace de una ordenación apriorística metafísica o simbolista que postule ser la arquitectura ni tampoco se trata de forzar las obras que se amolden a esquemas predeterminados: la experiencia crítica ha indicado que un análisis se torna más claro y completo cuando se consideran ordenadamente algunos aspectos de la forma. Se trata por tanto de una ordenación empírica, que no tiene otra ambición que la de construir una herramienta de trabajo eficaz y cuya ventaja principal parece radicar en que permite considerar todos los aspectos objetivos de la forma arquitectónica, sin descuidar ninguno conectándolos entre sí en tres grupos homogéneos.

ESPACIO

Indica el carácter formal del volumen atmosférico físico delimitado por elementos contruidos y naturales (en un espacio externo), en el cual puede entrar y moverse el espectador. Excluyendo los espacios virtuales, bidimensionales, los puramente naturales y todas las alusiones al espacio como categoría filosófica, símbolo, representación, etc.

PLASTICA

Indica el carácter formal de los elementos contruidos que limitan el espacio, es decir, muros, pisos, techos, considerados con toda prescindencia de sus cualidades técnicas o funcionales.

ESCALA

Indica la relación dimensional entre edificio y un patrón. Si el patrón es el hombre, aparece la importancia de la escala como elemento de comunicación entre la arquitectura y el observador, y en particular como factor de la experiencia espacial.

Plástica y escala se refieren a aspectos parciales de la forma arquitectónica; espacio podría incluir una consideración de aquellas y convertirse así en el único punto de enfoque. La forma plástica de los elementos que limitan el espacio influye directamente en la valoración de éste. Así podemos decir que si a una habitación en la cual, sin variar sus dimensiones, se le cambian los colores como un primer caso: paredes claras y techo y piso claros, la sensación y el cambio es plástico, pero el resultado espacial diferente, pues en el primer caso la habitación parecerá más baja y ancha que en el segundo. Así mismo, el valor de la escala influye en la experiencia espacial, por cuanto el observador es muy sensible a la relación dimensional del espacio con su persona, aún cuando las proporciones y el tratamiento plástico no varíen.

LOS ELEMENTOS DE LA PLASTICA

Los elementos construidos que limitan el espacio: paredes, techos, pisos, se ofrecen al examen del observador como elementos de carácter pictórico y escultórico según prevalezca con ellos el valor de la línea y de la superficie, o el valor del volumen.

Por tanto, al considerar su estructura formal se considera justamente lo que constituye el carácter plástico del edificio, puesto que una valoración más completa incluye aspectos que ya no son plásticos sino espaciales.

Por ello puede afirmarse que la plástica aparece en un edificio con líneas, superficies y volúmenes para producir sensaciones pictóricas o escultóricas.

También las formas pueden ser ordenadas de acuerdo a la geometría o movidas libremente al gusto del arquitecto y ésto también puede caracterizar la plástica de un edificio, pero si bien líneas, superficies y volúmenes son como elementos básicos del orden plástico, no debe descuidarse la importancia de los materiales con su calidad y textura. La plástica depende también en gran medida de la luz y del color que imprimen una calidad particular a los materiales y valorizan las formas.

LINEA

La forman una sucesión de puntos. Pero en geometría tiene la línea una sola dimensión. No podemos expresar el largo con un material sin darle espesor. (7)

La línea se vale a veces del material para dibujarse en un espacio pero en otras obras caracterizadas por lineales, es el color el que dibuja la línea sobre el plano

También la línea en una obra gótica parece dominar en las tracerías, sin embargo, cuando las líneas se multiplican, la sensación plástica que prevalece es la de una superficie especialmente rica en textura y claroscuro. Pues la textura es una calidad propia, pero puede nacer del tratamiento que se dé a la superficie del material para valorizar su calidad, o de un tratamiento de líneas puntos o planos que no tiene especialmente en cuenta la calidad propia del material. También los bordes de los cuerpos sólidos, los bordes de los planos y las uniones de estos elementos, son líneas. Contribuye considerablemente a dar, así mismo, cualidades expresivas a la forma.

La línea plástica es aquella que existe por sí misma en el espacio, podría ser una viga o un cable o una barra. Cualquiera que sea su naturaleza material, si la extensión lineal domina sobre el ancho y la profundidad, la forma será interpretada como una línea plástica de el espacio.

(7)Guilliam Scott. "Fundamentos del Diseño", Ed. Victor Leru, B.A. pp 141.

SUPERFICIE

Es un plano definido por dos dimensiones. largo y ancho, y plásticamente el espacio se divide dependiendo a la forma de estos planos y su colocación en el espacio arquitectónico dando así un volúmen.

Pero en cada caso la abstracción geométrica de la superficie se vitaliza en el material y en la luz, por ejemplo los cristales de un edificio moderno que hacen resaltar el valor casi incorpóreo del límite transparente, o la triunfal explosión del oro y del brillo del mosaico en la luz cálida de las iglesias bizantinas.

VOLUMEN

Es el carácter propio de la tridimensionalidad de la arquitectura en la que puede prevalecer en la sensación plástica e incluso enfatizarse por voluntad del arquitecto, como en las obras poscubistas que lo aíslan en el espacio como forma geométrica pura.

Pero también en el volúmen, los otros elementos, materiales y luz, desempeñan su papel para definir el carácter plástico del edificio, como lo expresó Le Corbusier con su conocida afirmación de que la arquitectura es el juego sabio de las formas bajo la luz.

COLOR

La importancia del color es muy grande en arquitectura: "el color es uno de los medios elementales para hacer visible la armonía de las relaciones arquitectónicas. Sin el color las relaciones de proporción no constituyen realidades vivientes, y es por el color que la arquitectura se convierte en el punto final de todas las búsquedas plásticas, tanto en el espacio como en el tiempo. En una arquitectura neutra, acromática, el equilibrio de las relaciones entre elementos arquitectónicos es invisible" (Van Doesburg).

Un color es al mismo tiempo materia y luz, es decir, está ligado a los materiales de que el arquitecto puede disponer y al modo en que los ilumina, situando las fuentes de luz natural y artificial. Además en una obra de arquitectura el color, como todo elemento plástico, no puede separarse de la situación espacial. Esto es de importancia fundamental al proyectar, y es un error grave, aunque frecuente, olvidarlo.

Es importante recordar que ningún elemento construido en un edificio puede poseer valor plástico si no se integran allí los tres aspectos señalados. La forma geométrica no es suficiente; sin embargo, en la práctica del proyecto muchos arquitectos actúan como si solo esta tuviera interés. Esta forma - cuadrada, rectangular, circular, etc. -, que se dibuja sobre una línea con fondo blanco, es una representación de algo que se construirá con materiales que tienen textura, color, que ofrecen sensaciones visuales, táctiles, hasta térmicas y olfativas, y sugieren ideas de solidez o debilidad, de protección o desamparo, de tranquilidad o de ruido. La realidad de la arquitectura es que donde la forma plástica existe, existe también material, color luz y sombra.

UNIDAD Y MULTIPLICIDAD

Si se caracterizan algunos edificios de acuerdo con los esquemas formulados hasta ahora, considerando sus formas exteriores, se llegará a distinguirlos de una manera muy neta; pero puede ocurrir que produzcan la sensación de algo importante que los reúne en cuanto a la forma en su conjunto. La unidad que ha sido indicada por muchos; no se debe confundir con la idea de UNIDAD PLÁSTICA con la más general de unidad de la obra de arquitectura.

A la unidad de forma plástica se le opone la multiplicidad.

MODOS DE CONSEGUIR LA UNIDAD.

- a) La repetición de elementos iguales, dentro de una forma total, volumétrica o plana, crea una sensación de uniformidad y por lo tanto de unidad; la repetición genera en todos los casos la unidad.
- b) Uso de las formas simples y muy definidas (formas puras), tanto volumétrica como de superficie.
- c) El ritmo, que es una repetición alternada de elementos diferentes, también produce unidad y ha sido utilizado en muchas épocas y edificios.
- d) La simetría, repetición de partes iguales que se desarrolla en direcciones opuestas a partir de un eje, línea o punto.

MODOS DE LA MULTIPLICIDAD

- a) La yuxtaposición de elementos, se trata de elementos iguales pero en número y disposición tales que no permita hablar de repetición o de elementos diferentes, que no permitan establecer una simetría, un ritmo, un trazado regulador, hasta el punto de anular la multiplicidad.
- b) Penetración o ensamble. En esta situación se realiza un tratamiento de tipo escultórico, en el cual las partes parecen continuar en el interior de la otra. Por este carácter de continuidad, es un tratamiento dinámico que se opone a la estaticidad de la yuxtaposición, y es también por su aspecto de ensamble, expresión del hecho constructivo.
- c) La articulación de los elementos.

No se trata de elementos aislados o de elementos diferentes que se vinculan unos con otros, sino que la multiplicidad nace del hecho de que un mismo elemento, aparentemente, va diferenciándose en partes distintas pero vinculadas entre sí, tal como si estas partes fueran generadas por el elemento primario.

La articulación plástica está acompañada generalmente por la articulación espacial,

pues no debe olvidarse que la forma es única. Por esto, la caracterización de la obra desde el punto de vista de la plástica puede enriquecerse si se la relaciona con otros aspectos de la forma, y también si se trata de reconocer en ella influencias que puedan llegarle a otros motivos de arquitectura.

La relación con el espacio y la escala debe manifestarse como estrecha ya que debe existir a fin de que el edificio presente la coherencia formal necesaria para ser considerado obra de arquitectura; en realidad todas estas se caracterizan por la coherencia y el equilibrio entre espacio, plástica y escala. Los arquitectos más sensibles lo han advertido, aún cuando la norma o la rutina podrían haberlos desviado.

A veces la plástica se vincula con otros elementos de forma llamativa; ¿en cuántos edificios contemporáneos por ejemplo, la plástica no aparece relacionada estrechamente con la estructura, que parece regir toda la forma?

¿Cuántas veces la plástica no está influida por el deseo elemental de utilizar ciertos materiales, especialmente cuando se trata de materiales nuevos, que algunos arquitectos consideran garantía de novedad arquitectónica?

Estas situaciones son frecuentes en la arquitectura, puede suceder incluso, que el énfasis plástico sobre uno de estos motivos no se encuentre del todo refrendado con la integración del espacio, plástica y escala, pues los elementos como estructura o materiales, son intrínsecos del edificio y corresponde a la sensibilidad del arquitecto, por ejemplo el acento plástico sobre la estructura o el material puede contribuir o no a una más clara ordenación espacial. La estructura está ligada vitalmente a la disposición general de la forma, se expresa en ella y tiende

pues no debe olvidarse que la forma es única. Por esto, la caracterización de la obra desde el punto de vista de la plástica puede enriquecerse si se la relaciona con otros aspectos de la forma, y también si se trata de reconocer en ella influencias que puedan llegarle a otros motivos de arquitectura.

La relación con el espacio y la escala debe manifestarse como estrecha ya que debe existir a fin de que el edificio presente la coherencia formal necesaria para ser considerado obra de arquitectura; en realidad todas estas se caracterizan por la coherencia y el equilibrio entre espacio, plástica y escala. Los arquitectos más sensibles lo han advertido, aún cuando la norma o la rutina podrían haber los desviado.

A veces la plástica se vincula con otros elementos de forma llamativa; ¿en cuántos edificios contemporáneos por ejemplo, la plástica no aparece relacionada estrechamente con la estructura, que parece regir toda la forma?

¿Cuántas veces la plástica no está influenciada por el deseo elemental de utilizar ciertos materiales, especialmente cuando se trata de materiales nuevos, que algunos arquitectos consideran garantía de novedad arquitectónica?

Estas situaciones son frecuentes en la arquitectura, puede suceder incluso, que el énfasis plástico sobre uno de estos motivos no se encuentre del todo refrendado con la integración del espacio, plástica y escala, pues los elementos como estructura o materiales, son intrínsecos del edificio y corresponde a la sensibilidad del arquitecto, por ejemplo el acento plástico sobre la estructura o el material puede contribuir o no a una más clara ordenación espacial. La estructura está ligada vitalmente a la disposición general de la forma, se expresa en ella y tiende

partes y entre cada uno y el todo de el edificio. De alberti a Pacioli, de Leonardo a Palladio se refieren a una misma concepción: "Una proporcionada cantidad de medida que las partes deben poseer entre sí y con el todo".

La escala relaciona al edificio con cualquier elemento que no forma parte de él, el elemento puede variar. Un edificio podrá estar a escala o no con el ambiente que le rodea, natural o construido pero debe presentar una relación de escala necesaria, ya en su espacio interior, ya en su construcción, con el hombre.

Es evidente que la confusión entre escala y proporción es nociva, tanto para la creación arquitectónica, como para el examen crítico, y mas grave cuando el elemento más importante, la escala, se reduce al menos importante que es la proporción.

Contemplando un objeto desde fuera, la proporción adquiere una importancia mayor, por la impresión que obtenemos de ella, en tanto que la escala puede pasar inadvertida, si no tenemos facilidad para establecer una relación entre lo observado y cualquier otro elemento cercano.

Pero si penetramos en algo, la impresión recibida depende entonces en la forma inmediata y fuerte de una relación de escala entre el espacio en que nos hallamos y nosotros mismos, y esta impresión sobrepasa en intensidad a la que nos puede brindar la proporción de una pared o de las partes en que está dividida.

En el fondo de todo el problema de la escala, está la relación básica entre el edificio y el hombre que lo observa y penetra en él.

ESCALA HISTORICA

Es aquella en la cual se historia la escala humana y que asume por esto un valor real y universalmente humano. Hay obras que están fuera de escala desde el punto de vista físico, pero

que mantienen su valor porque están en escala con el ambiente histórico. De allí que podamos entender la validez del Partenón en la escala histórica del mundo griego donde el hombre es la medida de todas las cosas y la universalidad de la iglesia católica, representada en la basílica de San Pedro

ESCALA FISICA

Está estrictamente ligada con el uso físico de un edificio así que depende también de la escala humana o el hombre que le da el valor físico: Así las puertas de una casa dependen del uso y las personas que la habitarán y de allí dependen sus dimensiones, lo que sucedería de diferente manera en un teatro, templo o escuela: las puertas, pasillos, sanitarios, pues debe permitir el acceso y el uso de las instalaciones para mayor funcionamiento para un número también mayor de personas al mismo tiempo.

ESCALA SICOLOGICA

Desde el punto de vista psicológico, en verdad, el problema de la escala excede inclusive a la arquitectura, la escala es un factor para la estabilidad emocional de las personas: las experiencias del mundo que los rodea se basan sobre el conocimiento de las dimensiones de los seres y cosas en relación con nosotros mismos. No existe grande o pequeño en el sentido absoluto sino con respecto a nuestra experiencia. Ninguno se siente intimidado en la sala de espera de una estación de ferrocarril, pero sí se puede sentir mal cuando pasa por una serie de salones vacíos y todo tipo de seguridad y es recibido en el extremo de una sala grande, como una plaza, atrincherados detrás de una mesa enorme, obligándolos a pasar todo ese espacio sobre pisos sonoros y lustrados, para ver por fin al dictador.

En psicología hay dos tipos de pérdida de escala como un hecho psicopatológico: la Agorafobia y la Claustrofobia que tienen una referencia inmediata a situaciones espaciales

propias de la arquitectura.

ESCALA ARTISTICA

La escala humana en arquitectura puede tener un significado artístico, que es el más interesante para el tema de la forma, puesto que se traduce en un hecho creador de formas, así también, se ha notado lo que se refiere a esa particular relación de escala que es la proporción, de interés evidentemente artístico, y que por su carácter abstractizante, se opone a la idea de escala humana.

Si una forma - una fachada- está bien proporcionada, esta situación se mantiene aún cuando pueda variar la relación de escala con el hombre; pero su calidad artística no permanece invariable, pues el conocedor, el hombre, no puede prescindir de la escala humana en la experiencia y en el juicio.

CONTRASTE ESPACIAL Y ESCALA

Se da cuando se busca una sensación de contraste y sorpresa espacial. Por ejemplo: Entrar en un ámbito extenso pero con techo bajo y no muy iluminado, para pasar de repente a un gran espacio, con bóvedas e iluminado para producir una sensación de expansión espacial, este cambio de relación de escala contribuye poderosamente al resultado artístico.

La escala en conclusión, es importante para la forma artística en arquitectura pero puede presentarse en modos diferentes.

Si bien la valoración humana de la escala es inevitable en todos los casos, no siempre el arquitecto desea establecerla directamente sino que la utiliza sobretodo para dar coherencia a su imaginación artística.

La forma plástica y la espacial aparecen al observador constantemente vinculadas entre sí, y la vinculación no puede establecerse sin la mediación de la escala.

Se manifestara entre la relación del edificio con el paisaje, y el edificio mismo, en el hecho visual de las proporciones de las partes y del todo, o en vivencia de su espacio.

Podrá referirse a una situación física o psicológica de uso, o mas bien, de alcanzar calidad de relación artística al procurar una continuidad de escala o un contraste, al disponer elementos de referencia intrínsecos o extrínsecos de la escala con el hombre, o al tratar de desvincularse de la referencia inmediata en busca de un efecto plástico o espacial abstractizado, conforme a la imagen que se ha formado el artista de su obra, pero actúa en todos los casos.

ESPACIO

Se expresó antes que espacio indica el carácter formal del volumen atmosférico físico limitado por elementos contruidos, o por elementos naturales, en el cual puede entrar y moverse el espectador, el hecho de que sea limitado es importante para diferenciar el espacio arquitectónico de otros tipos de espacio, especialmente cuando se trata de espacio externo.

El progreso cultural conduce a un mayor dominio del espacio, al que el hombre pone límites, hasta alcanzar una expresión completa de ámbito artísticamente definido.

LA EXPERIENCIA ESPACIAL

En ella actúan muchos factores, algunos objetivos y permanentes, como la forma geométrica y las dimensiones del volumen atmosférico, otros variables como la iluminación e inclusive la sonoridad y temperatura del ámbito; pero los primeros están influidos por los segundos y pierden algo de su objetividad. Puede pensarse que actúan también los elementos

propios de la plástica y la escala que crean nuevas dimensiones y formas del espacio, pero en realidad estos son componentes permanentes de la sensación espacial de ámbito determinado.

Todo espacio construido está integrado por la calidad plástica de sus límites; aún cuando esta calidad sea pobre o neutra, existe y actúa.

Al tratar de caracterizar un espacio se hará alusión tanto a su forma geométrica como a las calidades de la plástica y de la escala, todas determinantes de aquella.

FACTORES DE LA EXPERIENCIA

Puede decirse por tanto, que los elementos que actúan para determinar la sensación espacial son múltiples pero las principales son la forma geométrica del ámbito, sus dimensiones la escala y la plástica de los elementos construidos que lo limitan. Sensaciones secundarias como las sonoras y térmicas, contribuyen a la experiencia espacial, pero resultan demasiado variables y subjetivas para que se pueda considerarlas ordenadamente.

ESPACIO INTERIOR Y EXTERIOR

Debe observarse que todas las consideraciones que pueden hacerse sobre el espacio valen tanto para el exterior como para el interior. La situación de un espacio exterior no es diferente, en principio, de la de un espacio interior, en lo que se refiere a los modos en que puede presentarse. El espacio exterior tendrá generalmente dimensiones más grandes, le faltará por su puesto, uno de los límites construidos, podrá estar limitado en parte por elementos naturales -Vegetación del terreno- o se encontrará más influido por las situaciones atmosféricas cambiantes, que pueden modificarlo y enriquecerlo en el transcurso del día y del año.

Un edificio puede modificar el espacio exterior en mayor o menor grado de acuerdo con su capacidad para actuar sobre él. La idea del edificio como volumen aislado en el espacio,

preferida por el gusto racionalista es idea plástica y no espacial: el edificio queda absorbido por el espacio, al que no alcanza a modificar aún cuando pueda establecer una relación interesante con el paisaje desde el punto de vista plástico.

ESPACIO ACTIVO

El espacio interior puede fallar si no actúa sobre el espectador más atraído por los hechos meramente plásticos. En realidad el espacio interesa cuando se establece una relación activa entre él y el espectador.

En un espacio externo, la relación activa se manifiesta por el hecho de que el edificio aparece modificando el espacio existente; cuando en cambio está absorbido por él, se manifiesta una relación pasiva del edificio con el paisaje.

En el caso de un espacio interno, la relación activa se da por cuanto el espacio, integrado con la plástica y la escala, actúa sobre el espectador, si en cambio domina la plástica o la escala, el espacio mantiene una relación pasiva con él.

ESPACIO CONTINUO

En todos los casos, el espacio se manifiesta con una característica intrínseca: la continuidad. La discontinuidad produce espacios físicamente separados, cada uno de los cuales debe ser visto y tratado como un espacio autónomo y continuo.

ESPACIO Y MOVIMIENTO

Nace de la capacidad específica de la arquitectura, del movimiento del observador en el espacio. La cuarta dimensión, ha existido siempre en la realidad física de la arquitectura,

creadora de espacios que pueden recorrerse y vivirse en un tiempo medido por el paso del hombre

La experiencia espacial está acompañada siempre por el movimiento; por una transposición del lenguaje que es común especialmente al hablar de arquitectura, y que nos hace decir: la torre sube hasta el cielo, o la calle corre de este a oeste, cuando el observador es quien debe subir o correr aunque sea simplemente con la mirada; se tiene que atribuir al espacio calidades referidas al movimiento, como algo estrictamente conexo con su naturaleza.

FLUENCIA ESPACIAL

Es cuando se pone en contacto, por transparencia del cerramiento, un espacio interno con uno exterior y se consigue creando un equilibrio entre los dos espacios.

ESPACIO Y TIEMPO

Se ha reconocido en el movimiento, en cuanto elemento específico de la experiencia espacial y esto no se puede hacer sin darle importancia al tiempo.

El tiempo que es en parte subjetivo, pues nace de diferentes reacciones emocionales de quien recorre el espacio, pero que esta también en la obra, inscrito por voluntad del arquitecto.

En la obra de arquitectura existe un tiempo del movimiento que corresponde a la idea que el arquitecto tuvo del modo de recorrer el espacio, y que el observador puede o no respetar, pero que el edificio mismo sugiere.

METODOLOGIA

Se utilizará como base el análisis estructural que consiste en descomponer la Forma en sus tres elementos que la constituyen según el método planteado por Enrico Tedeschi en su libro "Teoría de la Arquitectura", que son: La Plástica, La Escala y El Espacio.

Estas tres características de la Forma van unidas entre si ya que la Forma es única pero por fines didácticos se han separado.

Este análisis estructural se basa en la experiencia espacial y la observación del edificio, por lo que este es un trabajo, en su mayor parte, de campo.

TECNICAS:

Entrevistas

Referencias bibliográficas

Fotografías

Análisis de Campo, (experiencia Espacial).

ANTECEDENTES

CAPITULO 1

INTEGRACION PLASTICA EN GUATEMALA:

Integración: Es un concepto que debe ser aclarado principalmente en primer término.

"En círculos de arquitectos, escultores y pintores, tanto de América como de Europa, se viene hablando mucho de ciertos años acá, de volver a un arte de integración al igual que aquel que hizo posible las grandes concepciones de la antigüedad. La idea generalizada a este respecto, es la colaboración que debe, o debiera existir, entre las artes: arquitectura, escultura y pintura.

Veamos la definición de integración que nos da el diccionario: Acción y efecto de Integrar. Aplíquese a las partes que entran en la composición de un todo a distinción de las partes que se llaman esenciales, sin las que no puede subsistir una cosa.

El concepto es claro y preciso ..., si un sinnúmero de elementos entran a formar parte de un todo, su significación es válida sólo en relación a ese todo. Pierden su sentido como valores independientes; y al revés, si a ese todo se le quita alguna de sus partes, cae; equivale a mutilar a un hombre una de sus piernas.

En Guatemala, a partir de 1931 a 1944, representan el momento ecléctico del arte guatemalteco. Se pretende recobrar los valores de nuestra tradición, acondicionados, por decirlo así, al sentir de la vida contemporánea, y el resultado es una mezcla rara de estilos que no convence ni como maya, ni como hispánico, mucho menos como moderno. El adefesio que se llama

palacio maya, en San Marcos, es muy ilustrativo a este respecto.

La revolución de Octubre de 1944, inicia el momento actual de la plástica contemporánea guatemalteca. El afán creativo y social que engendra el nuevo movimiento político se impacienta por expresarse, y de esta suerte, se hacen los primeros ensayos de la "aplicación" de la pintura y escultura en algunas escuelas tipo federación. Autores de estos trabajos son: el pintor Juan A. Franco y el escultor Rodolfo Galeotti Torres. Pero quizá por esa misma impaciencia de tipo romántico, muy similar a los naturalistas mexicanos, el ensayo queda solo en eso: en mera aplicación, en ornamento y el problema de colaboración orgánica, que es como debe entenderse la integración, se queda al garete.

Otro tanto sucede, aunque posteriormente, con los murales que se ejecutan en el congreso de la república, obra de los pintores Juan de Dios González, Victor Manuel Aragón y Ceballos Milián con la Arquitectura. Este primer impulso de la revolución se detiene, y, en realidad no deja mayores resultados positivos, salvo cierto clima de renovación que persiste en todos los órdenes.

Coincide con este clima el regreso a la patria de los primeros arquitectos que han ido a formarse fuera de Guatemala, ya que aquí solo existía la carrera de ingeniería.

Esta circunstancia, de arquitectos profesionales jóvenes que vienen con una visión fresca y un concepto nuevo de las cosas, señala en mi opinión, una etapa de un valor mucho mas significativo para la plástica guatemalteca. Consecuencia de ello es la Fundación de la Facultad de

Arquitectura, entre otras cosas

Se inicia la construcción del edificio de la municipalidad, obra de los Arquitectos Pelayo LLarena y Roberto Aycinena; colaboran en la parte escultórica y pictórica los artistas Dagoberto Vásquez Castañeda, Guillermo Grajeda Mena y Carlos Mérida.

En el Banco Inmobiliario, el arquitecto Carlos Hæusler, colabora el escultor Dagoberto Vásquez. A poco de construida la municipalidad se da comienzo a las oficinas centrales del Instituto Guatemalteco de Seguridad Social, y poco mas tarde, el Crédito Hipotecario Nacional y el Banco de Guatemala. En este conjunto hay toda una relación; se le denomina Centro Cívico, y mal que bien obedece a un intento de coordinación arquitectónico plástica. Posiblemente no se ha logrado enteramente la unidad, es cierto; pero también sería injusto negar que representa un esfuerzo valioso que servirá de base para elaborar conceptos mas ajustados en el futuro...

¿Se puede hablar esta vez de integración?, Insisto. Integración de acuerdo con el concepto que expuse al principio, no lo creo. Hay algunos aciertos de colaboración, más afortunados que otros que es lo que casi siempre ha existido en la historia del arte, pero no de integración como en la arquitectura gótica.

La integración de las tres artes es un fenómeno que tiene que nacer de golpe; como un todo unitario desde el principio. No admite siquiera la posibilidad de discusión sobre si es conveniente un mural aquí o un relieve mas allá.

Es indispensable que exista o el edificio queda truncado. Ya solo el hecho de discutir la posibilidad a posteriori demuestra que la pintura o la escultura viene a ser como un

recubrimiento feliz algunas veces, otras no.

¿Cuáles son las posibilidades actuales para que la arquitectura, la escultura y la pintura, se den la mano nuevamente?, Esta nueva relación de las tres artes, que concibo, debe estar basada en términos de reciprocidad. Es decir, que ninguna está subordinada a la otra; pero a la vez, que cada uno de los elementos funcione en relación al todo. La pintura y la escultura en relación a la arquitectura, deben ser en igualdad funcionales, orgánicas, dinámicas.

Ello quizás nos llevaría a una solución feliz en el cual la riqueza del conjunto se conjugaría con el valor de lo individual." (8).

MOVIMIENTOS DE LA ESCULTURA EN GUATEMALA

"De 1945 a 1953 varios escultores jóvenes salen becados para hacer estudios en el exterior. Un nuevo rumbo se abre a la plástica nacional. El panorama económico, político y cultural invita al trabajo para el estado, las autoridades y el público no se aventuran mucho en contratar a los escultores modernos. Con grandes intervalos tres o cuatro obras son encargadas a Galeotti Torres.

Existe el temor de salir defraudados en un terreno desconocido por el público; el arte ha cambiado tanto. La causa del temor, creemos, está en lo mismo que sucedía en los tiempos anteriores: falta de educación artística en el público, y que el arte actual ya no sigue un solo cauce. Alguien pensará que la sobrevivencia de las artes populares y de la imaginaria religiosa es suficiente para obtener la preparación que permita apreciar las obras de arte moderno; pero no es así; la prueba popular está en que si bien es cierto que contamos con una riqueza en el arte

(8) Extracto del artículo de Roberto Gonzalez Govri en el libro El arte de Guatemala y Occidente, de Josefina A. de Rodriguez.

popular, también lo es que la inmensa mayoría de nuestras gentes soporta, no aprecia, tales manifestaciones, obligada por las costumbres; y en cuanto al arte escultórico religioso, bien sabemos que la mayor parte de nuestros católicos aceptan esas obras por el respeto al contenido, pero con una ignorancia garrafal de los valores formales. He allí por que al enfrentarse nuestro público con obras que no son tinajas, pastores ni santos, su desconcierto es grande. Muchos piensan que las obras de arte moderno son producto de farsantes, de locos o de ingenuos. No hay nada de ello; lo que pasa es que el arte ha llegado a un clima especial en el que las recetas académicas con las que se trabajaba antaño y que por rutina llegaron a ser aceptadas, no cuentan ahora para nada. Quizá la palabra rutina suene mal a algunos oídos pero nos da la verdad; recordemos que en el arte maya y en el arte colonial, solo dos o tres cánones rigieron durante siglos.

En estos esfuerzos por resolver problemas básicos para lograr expresiones mejores en el arte, los artistas son sorprendidos en el año 1954 por un cambio político de tipo reaccionario. Ninguno está para pensar en asuntos plásticos en ese momento en que la política es todo. ¡Al diablo con la escultura! Pero los artistas necesitan resolver sus problemas y siguen estudiando su caso. Y así transcurre más tiempo. En 1957 la municipalidad contrata a Vásquez Castañeda y a Grajeda Mena para trabajar en los murales exteriores de un nuevo edificio. La indiferencia parece que va rompiéndose. Años después Roberto González Goyri trabaja un bajo relieve en el instituto de seguridad social; Recinos ejecuta el monumento a la industria, ingresando así en lo escultórico monumental. La escultura en Guatemala, como en el resto del mundo, ha llegado a bifurcarse.

Se presenta el problema de la definición. Por una parte tenemos el problema abstracto, y por otra el realista. Examinemos lo que tenemos: Unas esculturas de Roberto González Goyri,

de Dagoberto Vásquez y de Efraín Recinos que son de tipo abstracto, y algunas de Rodolfo Galeotti Torres y Arturo Tala García que son realistas. Otros artistas como Max Saravia Gual, buscan hermanar las dos tendencias. Así llegamos al año 1960." (9)

LA PINTURA EN GUATEMALA.

"Comenzamos el siglo XX en cuanto a política, con largos años de dictadura, hecho poco positivo para Guatemala, pero en el arte las perspectivas son muy diferentes y prometedoras.

El país había sido escenario en la colonia de producciones artísticas de alta calidad. Desde fines del siglo XVIII, la " Sociedad Económica de Amigos del País" , se ocupó de la creación de escuelas de dibujo, grabado y pintura, que formó a los artistas más relevantes del siglo XIX, entre ellos Francisco Cabrera, miniaturista y que además dejó documentos por los cuales podemos apreciar la pintura en su siglo.

Entre los artistas destacados está también García Aguirre, que fue el director de dicha escuela.

En 1878, el General Barrios se preocupó de esta sociedad que económicamente no estaba bien, por no haberse podido establecer en ella la escuela de pintura y escultura por carencia de fondos aunque en dos oportunidades se hizo el intento; circunstancia que hizo que el general

(9) Extracto del artículo " Cincuenta años de Escultura en Guatemala " -1910 a 1960- de Guillermo Grageda Mena, en el libro El Arte de Guatemala y Occidente , de Josefina Alonzo de Rodríguez).

extendiera un decreto de supresión de la sociedad, acordado en la asamblea legislativa en 1881,

Lo que estimuló en parte, el arte en el siglo XIX en Guatemala, fué que siempre hubo una constante preocupación de los diferentes gobiernos por estimular las artes y por crear una y otra vez la Escuela de Bellas Artes

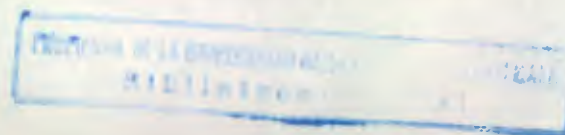
Ya en el siglo XX, en época de Estrada Cabrera, se crearon tres escuelas oficiales de Bellas Artes, de manera improvisada, aparentemente por llenar un vacío ; estas tres escuelas son las siguientes.

-Una anexa al Instituto Nacional Central de Varones creada en 1901 ; de esta escuela fué director el señor Eduardo Aqueche.

- Otra fundada en 1907 con el nombre de " Academia de Pintura y dibujo", de la cual fué director el señor Ernesto Bravo, academia que funcionó durante algunos años en una pequeña sala situada en la dirección General de Cuentas.

- Y otra, quizás la misma que la primera, que aparece con el nombre de Escuela de Bellas Artes, anexa a la escuela de varones " José Francisco Barrundia" y posiblemente la mas importante y a la cual se le suprime por haberse fundado un mes antes, la Academia de Bellas Artes, hasta 1947, desde entonces hasta la fecha, funciona con el nombre de "Escuela Nacional de Artes Plásticas".

La llegada a Guatemala del escultor Venezolano Santiago González, alumno de Rodín, fue un acontecimiento grande; que promovió con entusiasmo el arte en Guatemala a principios de siglo.



Agustín Iriarte, pintor guatemalteco, discípulo de González se refería a él con gran admiración: Era el maestro: ante la madre naturaleza nos electrizaba, la chispa se había encendido y la seguimos por todas partes.

Según Iriarte, Santiago González abrió una escuela entre los muros de San Francisco, a donde llegaban a estudiar J. Antonio Torres, Miguel Leal, Julio Dubois, Emilio Valenti, Alberto Guzmán, Jordán Alegria; a donde mas tarde también llegaron Carlos Valenti, Carlos Mérida, Rafael Yela Gunther, Hernan Martínez Sobral, Hector Asturias, José Morales, Rafaél Rodríguez Padilla, los hermanos De la Riva, Rafael Castro Gamero, etc.

Aunque el que mas contribuyó al arte en Guatemala fué el español Jaime Sabartés, que llegó a Guatemala lleno de impresiones de la Barcelona de los principios de siglo, quien animó a los artistas nacionales abriéndoles la mente, discutiendo, platicando y exponiendo las ideas más atrevidas y tentadoras en el arte. En este círculo conoció Carlos Mérida a su inolvidable amigo Carlos Valenti

Jaime Sabartés regresó a Europa, donde, desde entonces fué secretario de su compatriota Pablo Picasso; pero la semilla de inquietud que sembró en Guatemala, fructificó, y bien pronto:

Había también talleres particulares de escultores y pintores como el de Agustín Iriarte al que asistieron algunos de los mas sobresalientes pintores de nuestro siglo. Entre ellos: Julio Urruela Vásquez, Alfredo Gálvez Suárez, Rafaél Pérez de León y José Antonio Torres, hijo. También la academia de Bellas Artes de Guatemala, de Spiro y Frida Rossolimo, académia aparentemente particular, pero según se hace constar gozó de amplio apoyo de Estrada Cabrera.

Rodriguez padilla dirigía una academia particular de pintura (1,919), y al año siguiente organizaba un estudio junto con su amigo el pintor Eduardo de la Riva.

Europa es un imán, todos los artistas ansían cruzar el Atlántico.

En 1908, Agustín Iriarte marcha a Italia, y regresa seis años mas tarde. También en los primeros años del siglo había estudiado Rodriguez Padilla en España. Más tarde, en 1921, viaja Humberto Garavito a España -antes había viajado a México y va a Paris en 1925. Carlos Mérida y Carlos Valentí viajaron juntos a Paris, en donde poco tiempo después se escapa de la vida este último por medio del suicidio, uno de los sucesos más infortunados para el arte guatemalteco.

Los principios de siglo fueron un ir y venir, unos van y otros regresan y las ideas plásticas se renuevan, nacen, se airean. La técnica del impresionismo es la primera en hacer adeptos como Garavito y Valentí. Rodriguez Padilla como pintor, se revela como adepto a la escuela de Sorolla (expresionista).

Mérida a su regreso de Paris en 1914, re descubre a Guatemala en sus temas indígenas aunque con un sentido de síntesis en las formas, con sentido de geometría plana.

Mérida vivió en México donde tuvo su mayor producción pictórica (1919), convirtiendo lo guatemalteco en un mensaje universal.

Garavito y Gálvez Suárez siguen la línea americanista del indigenismo, con una extraordinaria riqueza del color el primero y gran sentido del dibujo el segundo.

Rodríguez Padilla también se suicida como Valentí en 1929. En 1928 le había sucedido en la Dirección de la Academia de Bellas Artes don Humberto Garavito, quien a su vez fué sucedido por Rafael Yela Gunther en 1935 y desde ese momento se puede hablar de continuidad y cohesión en el arte.

Y así, cerca de los años 30, comienzan a formarse los primeros grupos de artistas y escritores, en los cuales unen sus inquietudes artísticas los jóvenes de su tiempo, y surgen en orden cronológico los siguientes: Grupo Triama, Grupo Tepeus, Asociación de Artistas y Escritores Jóvenes de Guatemala, Asociación de Profesores y Estudiantes de Bellas Artes, Asociación Guatemalteca de Escritores y Artistas Revolucionarios, Saker-Ti, Arcada, Grupo Americanista de Intelectuales y Artistas, y Corporación de Pintores y Escultores Plasticistas de Guatemala. Estos son los que surgieron hasta 1953.

En el Grupo Triama encontramos, entre otros, a: Oscar Murúa, Rigoberto Iglesias, Ovidio Rodas Corzo y Jaime Arimany.

En el Grupo Tepeus: Rodolfo Marsicovétere y Durán, Valentín Abascal, Carlos Rendón, así como los escritores Manuel Galich, Francisco Méndez, Miguel Marsicovétere, Alfredo Balsels, etc.

En 1944 siendo director de la Escuela Nacional de Artes Plásticas Rodolfo Valladares, se funda la Asociación de Profesores y Estudiantes de Bellas (APEBA), integrada por los profesores Julio Urruela Vásquez, Oscar González Goyri, Rafael Castro Gamero, José María Sagone, Ovidio Rodas Corzo, Rodolfo Marsicovétere y Durán y Rodolfo Valladares; y por los alumnos Mario Alvarado Rubio, Guillermo Grajeda Mena, Dagoberto Vásquez, Roberto González Goyri, Rina Lazo

y muchos más.

Casi al mismo tiempo se va a fundar la Asociación Guatemalteca de Escritores y Artistas Revolucionarios (AGEAR).

Si el Grupo APEBA es exclusivamente de artistas de la plástica, formado dentro de los ámbitos de la academia, el grupo AGEAR está constituido además por escritores, y ambos se diferencian medularmente en su espíritu combativo y en la proyección social de este último. En los dos grupos encontraremos que militan en parte los mismos artistas de la plástica.

Sobre los artistas jóvenes de esta época se van a proyectar dos influencias: la que ejerciera el escultor Galeotti Torres, y la que dejara el crítico de arte cubano José Gómez Sicre quien contribuyó en gran medida a que los artistas de la nueva generación orientaran su curiosidad hacia las corrientes más nuevas del arte.

El mismo Gómez Sicre recuerda de 1945, que "el arte estaba entonces en los finales de su fase descriptiva y folklórica".

En torno a Galeotti Torres giraba un grupo de artistas inquietos al que él alentaba con inquebrantable tesón y bondad.

El pintor coruñés Eugenio Fernández Granell con su surrealismo (sui generis) despierta el interés de los críticos y el de algunos artistas en los que se advierte su huella, como: Guillermo Rohers B., Miguel Alzamora, y otros.

Para Alberto Aguilar Chacón -Albach-, Granell es "un caso mental de luz, un fenómeno

espiritual en acción, cuya obra, por más que fijaba con eficiencia y elocuente plasticidad, siempre guarda detrás de sí, cual musitante rumor, la condición primaria de su génesis mental".

La primera exposición del Grupo AGEAR se llevó a cabo en las plazas al aire libre en 1947 con los objetivos de llevar el arte al pueblo, la cultura que en los tiempos modernos no es un privilegio. De este grupo emergen en el campo de la pintura: Roberto Ossaye, Arturo Martínez, Miguel Alzamora Méndez y Dagoberto Vásquez.

Miguel Alzamora, que muere por una bala perdida, tuvo lugar en el cubismo, el surrealismo, el abstraccionismo, en su búsqueda de técnicas adecuadas a su deseo expresivo.

Dagoberto Vásquez ha cultivado la pintura y la escultura hasta nuestros días, sin desmayos ni claudicaciones. La pintura de Vásquez, desde sus inicios, tiende a la simplificación, al uso de pocos elementos plásticamente organizados, tal vez por ello haya ido derivando cada vez más la abstracción.

Grajeda Mena es otro de los grandes escultores que también han afirmado sus valores a través de la pintura. Poseedor de un extraordinario sentido de síntesis y de captación de elementos esenciales, que hacen de su pintura una realización simple y depurada en cada obra.

En 1946 se funda el grupo Saker-Ti, de vanguardia y con sentido de proyección artística. Formaron este grupo el escultor Adalberto de León, el músico Enrique Torres, los pintores Arturo Martínez, Miguel Angel Ceballos y Jacobo Rodríguez Padilla, varios escritores como René Augusto Flores, Humberto Alvarado, Alfredo Guerra, etc.

El grupo Arcada fue fundado en 1950 en el pasaje "Arcada"; aquí se da la separación de la pintura nacional: la de los paisajistas y la de los pintores atentos al movimiento de vanguardia. Lo integraron Humberto Garavito, Antonio Tejada Fonseca, Miguel Angel Ríos, Hilary Arathoon, Carlos Rigalt, Carmen de Pettersen, Julia Ayau, Jaime Arimany y Federico Sheaffer.

En 1951, se forma el grupo Americanista de Intelectuales y Artistas, entre sus más descollantes miembros están: Victor Manuel Aragón, Juan de Dios González, Miguel Angel Ceballos, Max Saravia y otros.

Como último grupo de esta época aparece la Corporación de Pintores y Escultores Plasticistas de Guatemala, de vida breve pero integrada por artistas ya conocidos, entre ellos: Eduardo de León, Guillermo Grajeda Mena, Roberto Ossaye, Arturo Martínez, Roberto González Goyri, Rolando Palma Figueroa, Dagoberto Vásquez y Rodolfo Galeotti Torres. (10).

Está también el grupo Vertebra, formado por Elmar René Rojas, Ramón Avila y Roberto Cabrera, pintores que expresan los problemas guatemaltecos tratando de hacer una pintura con las vivencias inmediatas, librando una batalla contra lo abstracto, geométrico, deshumanizado.(11).

En Guatemala en los últimos años, ha habido un sin número de corrientes pictóricas: paisajistas, expresionistas, realistas, cubistas, otras con tendencia op art, e incluso arte por computadora, etc. Es difícil enmarcar a cada uno en una corriente, porque cada uno de ellos tiene sus etapas y evoluciones en su estilo propio y, por otro lado, no se ha hecho un estudio que

(10) Extraclado del libro "El arte de Guatemala y Occidente"

(11) Revista Alero, 1970.

agrupe bajo un estilo o corriente a determinados artistas de la plástica contemporánea, por lo que sólo se nombrarán a algunos de los más destacados en la pintura: Enrique Anleu Díaz, Rodolfo Abularach, Juan Pedro Aroch, Ramón Banus, Miguel A. Ceballos Milián, Margot Fanjul, Ingrid Klussmann, Luis Díaz, Manolo Gallardo, Rolando Ixquiac, César Izquierdo, Marco Augusto Quiroa, Arnoldo Ramírez Amaya, Elmar René Rojas, Efraín Recinos, Erwin Guillermo, César Fortuny, Zipacná de León, Ramón Avila, Moisés Barrios, David Ordoñez, Ana María de Radermann y muchos otros que han desollado y que gozan de prestigio nacional e internacional. (12)

Este resumen sobre la pintura, escultura y arquitectura, extractado de varios autores del libro de Doña Josefina Alonzo de Rodríguez, nos da una idea de la evolución de todas las corrientes artísticas e inquietudes de los pintores, escultores y arquitectos que se han unido en busca de una integración plástica, y los intentos de esta fusión se han plasmado en varias obras físicas; la mayoría de los edificios del centro cívico han sido concebidos con esta idea integracionista, y los resultados han sido pobres si nos basamos en el concepto de integración que nos da González Goyri, pero han sido un positivo intento para la evolución y el desarrollo de la arquitectura; los resultados de todas estas inquietudes artísticas se pueden apreciar en el magnífico Teatro Nacional obra de Efraín Recinos, quien desde la época de los años cincuenta comenzó a participar en el arte guatemalteco. Su participación en el arte de Guatemala ha sido importante en las tres áreas de la plástica antes mencionadas y la obra de su realización es el teatro, que si bien no es una fusión incondicional entre pintura, arquitectura y escultura, sí es la mejor obra integracionista que se haya hecho en Guatemala.

A Efraín Recinos le debemos el hecho de fomentar en los arquitectos jóvenes de Guatemala la inquietud artística en la arquitectura. Contribución de un valor incalculable en nuestra cultura.

(12) (Fuente: folletos de exposiciones de Bienal de Arte Paiz, Juannio y Catálogos de exposiciones particulares.)

CAPITULO 2

ANTECEDENTES HISTORICOS

En el lugar donde está ahora el centro cultural, existía un fuerte denominado "de San José"; este fuerte surgió de la necesidad de fortificar la ciudad de Guatemala en la época de Mariano Aycinena, segundo presidente del país.

El general Arzú propuso y dirigió parte de su construcción en 1827 y 1828, pero el fuerte en mención terminó de construirse 19 años después.

Este fuerte fue inaugurado en el tiempo de Rafael Carrera (1844-1846), el 25 de mayo de 1846. Se construyó bajo la dirección del agrimensor don José María Cervantes, siendo usado como defensa y prisión del estado. Se le conoció también como "cuerpo o brigada de artillería". En 1868 fue nombrado el "Señor San José" como patrono del fuerte, en honor a la esposa del presidente don Vicente Cerna, doña Josefina Gutiérrez de Cerna.

Después de la revolución de 1871 hasta casi 1893, el fuerte de San José continuó siendo uno de los principales cuarteles de la ciudad, pero también se construyó un arsenal de viejas piezas de artillería y almacén de armamentos modernos. En 1862 fue inaugurada en el cuartel de San José, la primera escuela primaria, ya que el General Barrios tenía el firme propósito de hacer de cada soldado un ciudadano.

En 1891 fue organizado el cuerpo del fuerte, quedando éste de la manera siguiente: en la plana mayor, once jefes y oficiales, la banda de guerra y tres compañías compuestas cada una con

cinco oficiales y cien individuos de tropa. Este sistema perduró hasta el 20 de octubre de 1944. Se menciona esta fecha ya que en esta época gobernaba el general Jorge Ubico, quien renunció a la presidencia, sucediéndolo el general Ponce Vaides. El pueblo disgustado con el gobierno de Vaides, decidió tomar las armas y dirigidos por el capitán Jacobo Arbenz, el mayor Javier Arana y el señor Jorge Toriello, libraron grandes batallas, siendo las principales el ataque del fuerte de San José y el fuerte de Matamoros. Estos estaban bajo el mando de las fuerzas leales al gobierno, pero debido al empuje del movimiento libertador de ambos, tuvieron que rendirse.

El fuerte fue destruido casi totalmente debido a los bombardeos que desde el campo de Marte, con cañones de 105 mm lo atacaron, por milagro, ninguno de los proyectiles alcanzó el polvorín "Santa Bárbara" el cual hubiera estallado y como consecuencia la total destrucción del fuerte.

Al tomar posesión la junta de gobierno formada por los tres personajes que comandaron el movimiento, el fuerte dejó de ser una instalación militar, quedando abandonado por completo hasta su restauración, la cual sucedió hasta 14 años después, bajo el gobierno de Ydígoras Fuentes, quien decidió hacer el complejo del teatro nacional. (13)

ANTECEDENTES CULTURALES

Desde 1773 se conoce que fueron extendidas las primeras solicitudes para construir un teatro en Guatemala, siendo contruido el primero en 1793 llamado teatro Antonio Camato, que costó en esa época la cantidad de 8000 pesos.

(13) Fuente: Seminario de investigación "El Centro cultural, su historia, estado actual y proyección futura" Waller Arriola, Fac. de Arquitectura U. M. G. 1988)

En 1819, también se construyó el coliseo de don Antonio José de Oñate.

Desde mediados del siglo XVII se escribía en Guatemala obras de teatro, como "Cara y la enfermedad" de Martínez Rosas; "Efectos de Amor y Odio" de Antonio José de Betancourt y otros.

Después de la Independencia de la América Central, se representaban comedias de autores españoles en casas particulares. Esto fue un estímulo para que se formaran sociedades de aficionados.

En 1830 se inaugura el teatro Fedriani en donde se hacen representaciones de óperas italianas y francesas.

Otros teatros:

Teatro Variedades(1808)

Casa de los Angelitos

Teatro de Oriente

Teatro la Paz

Salón de don Juan Matheu(1843)

Teatro Nuevo(primer función en 1844)

El teatro Carrera , que empezó a construirse en 1852 y se inauguró en 1859, llamado en época del presidente Barrios: Teatro Nacional y con motivo del cuarto centenario del descubrimiento de América, Reina Barrios dispuso llamarlo teatro Colón.

Teatro Villareal , Fundado después del gobierno del General Miguel Lisandro Barillas.

Salón Exelsior , Obra de Reina Barrios; desapareció en 1917.

Existieron otros teatros como,

Teatro Politeama

Teatro Abril

Teatro Renacimiento(1919)

Salón Europeo

Teatro Rex

Teatro Rivoli, Clausurado en 1928.

Teatro Capitol y Palace.

En nuestra época funcionan otros teatros como:

Teatro Gadem

El teatro de la Universidad popular

Teatro Metropolitano

Teatro del IGA

Teatro Abril, etc. (14)

Cuando fue demolido el Teatro Colón, fue disuelta la antigua orquesta de la ópera que acompañaba a los artistas nacionales y extranjeros que actuaban en aquel edificio. En 1931, fue integrada la orquesta Unión Musical con 40 profesores que pertenecían a la orquesta del teatro Colón. Su director fue el italiano Salvatore Soriente.

En 1932 el maestro Castañeda, fundó la Sociedad de Música de Cámara y Sinfónica, con 40 profesores. Los conciertos eran ofrecidos en el Club Guatemala, este conjunto duró 2 años.

Disueltas tal orquesta, un grupo de profesores y estudiantes del conservatorio nacional, fundaron en 1934 el conjunto "ARS NOVA". Este estaba integrado por mas de 60 personas. Estos conciertos eran transmitidos a traves de la radio que funcionaba en el edificio que albergaba al partido liberal del General Ubico, bajo la dirección del maestro José Castañeda, el grupo fue subvencionado por el gobierno y se denominó oficialmente Orquesta Progresista de Guatemala. En 1938 el maestro Castañeda dejó la dirección de la orquesta, haciendose cargo el maestro Gastón Pellegrini, quien la dirigió hasta 1944. Bajo el gobierno de Arévalo, la Orquesta se denominó "Orquesta Sinfónica Nacional", bajo la dirección del maestro Andrés Archila, quien viajó a Estados Unidos, y la dirección pasó a manos de Ricardo del Carmen y Jorge Sarmientos, quienes son sus actuales titulares.

EL CORO GUATEMALA

El maestro Oscar Vargas , tuvo a su cargo la formación de un grupo de cantantes nacionales sin acompañamiento instrumental.

El primer programa fue ofrecido el 30 de marzo de 1943 bajo el nombre de coro Guatemala; este conjunto no tenía subvención y se desintegró por tal motivo.

Bajo el gobierno de Arévalo, el coro se volvió a integrar y gozó de protección oficial.

Se formaron sus estatutos y fué reconocida su personería jurídica. Hasta hace poco el coro se encontraba bajo la dirección del maestro belga Augusto Ardenois.

Este coro ha acompañado a la Orquesta Sinfónica Nacional en innumerables obras importantes.

Con el ejemplo del coro Guatemala, surgieron otros cuerpos de música coral, como el coro de la Universidad de San Carlos, etc.

BALLET GUATEMALA:

Fundado en 1948 al inaugurarse la Escuela Nacional de Danza, fueron sus primeros directores los belgas Jean Devaux y Marcelle Bonge de Devaux. Posteriormente el Ballet contó con la dirección de renombradas figuras extranjeras, tales como María Tchernova y Leonida Kat. Con el Ballet Guatemala también participaron varias figuras de prestigio mundial como Erick Brun, Violette Verdi y muchos más.

Desde 1962 estuvo bajo la dirección de Antonio Crespo y Cristha Mertins, quienes incluyeron en su repertorio obras como Guiselle, El Lago de los Cisnes, Coppelia, Romeo y Julieta, etc.

BALLET MODERNO Y FOLKLORICO:

Fundado en 1964. En este mismo año presentó su primera temporada oficial. Ha sido dirigido por importantes figuras de la danza, entre quienes se encuentran Vol Quitzow, Farnesio de Bernal, y las bailarinas guatemaltecas Judith Armas de Geredas y Julia Vela.

COMPAÑIA NACIONAL DE OPERA:

En 1948 el maestro Miguel Angel Sandoval, organizó un cuerpo nacional de ópera que representó durante corto período algunas de las más gustadas piezas operáticas italianas. Para tal efecto, además de los cantantes nacionales y del Coro Guatemala, se trajeron directores de escena, solistas y otras personalidades extranjeras.

LOS FESTIVALES DE ARTE Y CULTURA:

La Dirección de Cultura y Bellas Artes ha organizado festivales de arte y cultura en la ciudad de Antigua Guatemala. El primero se llevó a cabo en 1955 bajo la dirección del Dr. Carlos

Rendón Barnoya. El segundo en 1956, presentó por primera vez en Guatemala la Sinfonía Coral de Beethoven y el Requiem de Verdi. El 28 de abril de 1957 abrió el tercer festival con un programa más completo. Se presentó por primera vez la Sinfonía Lírica y Coreográfica en cuatro partes, cuyo libreto fue escrito por el guatemalteco Antonio Morales Nadler; Juana en la Hogera, con música de Honnegger, y Dionisios y el Mar en el majestuoso escenario de las Ruinas de la Iglesia de Santa Cruz. Los dos últimos festivales presentaron sus programas completos: teatro, música sinfónica, coral y popular, exposiciones de pintura y escultura. Se realizaron varios festivales posteriormente pero actualmente ya no se llevan a cabo. (15)

ANTECEDENTES POLITICOS, ECONOMICOS Y DE DISEÑO

ADMINISTRACION DEL DR. JUAN JOSÉ ARÉVALO

Los terremotos de 1917 y 1918 dañaron el magnífico teatro Colón, por lo que la ciudad de Guatemala carecía de un teatro nacional, solamente existía uno en la ciudad de Quezaltenango, dentro del concepto técnico de la palabra.

Con esta idea en mente al comienzo del periodo presidencial del Dr. Arévalo, el Sr. Ramiro Samayoa Martínez sugirió la construcción de un nuevo teatro en la ciudad de Guatemala, ya que nuestro país no contaba con un edificio apropiado para realizar actividades culturales de gran magnitud.

El presidente Arévalo respondió a esta sugerencia diciendo que la primera misión de su gobierno sería atender a la educación, y por tal motivo tenía un plan destinado a la construcción de escuelas tipo federación que representaría una erogación considerable, por lo tanto correspondería al próximo gobierno hacer realidad la inquietud artística.

(15) Fuente: Historia del Arte, Milián

ADMINISTRACION DEL CORONEL JACOBO ARBENZ

Durante esta administración, el gobierno no contaba con suficientes fondos para emprender la construcción del teatro. Fué entonces cuando los integrantes del teatro de arte de Guatemala T. A. G. , Lic. Manuel Galich, Ing. Carlos Girón Cerna, Escritor Miguel Marsicovétère y Durán y el Actor Rufino Amézquita, Presentaron una petición al Congreso de la República a nombre de T.A.G. para la creación de un impuesto del diez por ciento sobre el premio mayor de la lotería Nacional y la Chica. Estos fondos serian destinados a la construcción del teatro Nacional. Como el proyecto de decreto no avanzaba en las discusiones parlamentarias, varias instituciones artísticas, por medio de sus personeros, se dirigieron al congreso pidiendo la emisión de este decreto, lo que al fin se hizo.

Los fondos así recaudados producirían un ingreso anual aproximado de 350,000 quezales, cantidad suficiente para emprender una obra de tal importancia, pues se suponía que cualquier banco concedería tal financiamiento a 20 años plazo.

ADMINISTRACION DEL CORONEL CARLOS CASTILLO ARMAS

El Coronel Castillo Armas apoyó la realización de tan importante proyecto, desde el inicio de su gobierno nombró un comité para continuar los estudios que resolverían el dilema de la construcción de un teatro Nacional; Lo integrarían personas de reconocida honorabilidad como: Don Jesús Ordóñez, Sra. Gilda Cofiño de Herrera y otros.

Si embargo se desconocen las razones por las cuales, dicho comité no pudo realizar el proyecto.

Como primera medida el Señor Ramiro Samayoa sugirió al presidente Castillo Armas que

en vista de que el departamento de fincas nacionales, estaba en proceso de liquidación, dispusiera de alguna de esas fincas para el proyecto del teatro nacional. Esta idea fue aceptada por el Coronel Castillo Armas, Durante su periodo presidencial resolvió que el lugar ideal para la erección del teatro era la colina de San José, no sólo por la topografía del terreno que permitía un mayor lucimiento de su arquitectura que se intuía majestuoso, sino fundamentalmente por la proximidad inmediata a lo que sería con el tiempo el Centro Cívico de Guatemala.

El Gobierno procedió a nombrar a los arquitectos Carlos Haeussler, Roberto Aycinena Jorge Montes e Ing. Carlos Girón Cerna, quienes fueron enviados a Europa por término de tres meses a recabar información técnica factible para el proyecto del teatro, así como también a visitar edificios de la misma índole. Al volver del Viaje, los profesionales, procedieron a hacer los planos de anteproyectos y demás trabajos pertinentes, pero cuando todo estaba listo para dar inicio a la obra, ocurrió la trágica e inesperada muerte del Coronel Castillo Armas, en consecuencia el proyecto del teatro queda nuevamente en suspenso. (fotos 1,2,3,4 y 5).

ADMINISTRACION DEL CORONEL GUILLERMO FLORES AVENDAÑO

Durante este periodo se suspendieron todos los proyectos del teatro Nacional.

ADMINISTRACION DEL GENERAL YDIGORAS FUENTES (1961-1963)

Durante este régimen se inició la planificación y construcción del teatro, por el impulso que en forma determinante le dió el General e Ingeniero Ydígoras Fuentes, ya que durante su gobierno se realizaron los primeros trabajos de su estructura. La fecha de iniciación de estos trabajos fué en 1961 y la unidad ejecutora fué el comité pro-construcción del teatro Nacional



foto 1. Perspectiva del primer anteproyecto de el Teatro Nacional, que se construiría en el hipódromo del norte (fuente: archivo del T.N.)

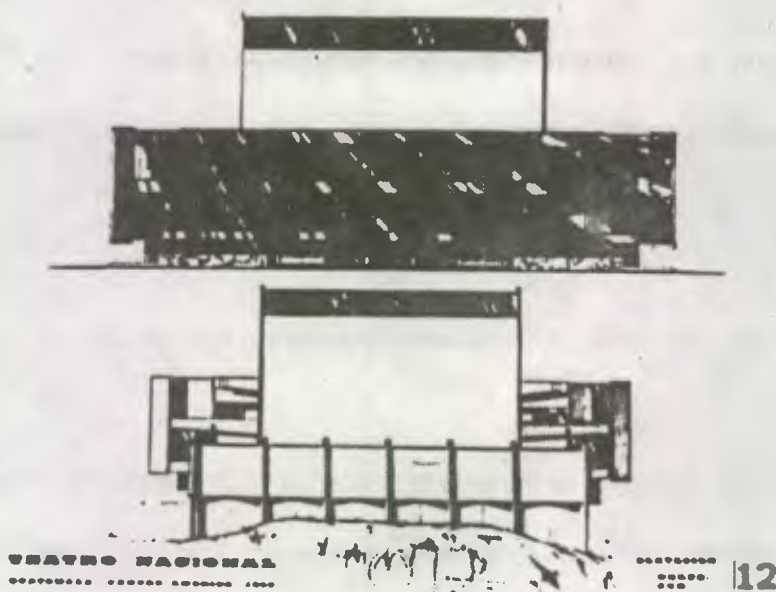


foto 2: Fachadas, Norte y Sur del proyecto que se comenzó a construir, (fuente: Archivo del T. N.).

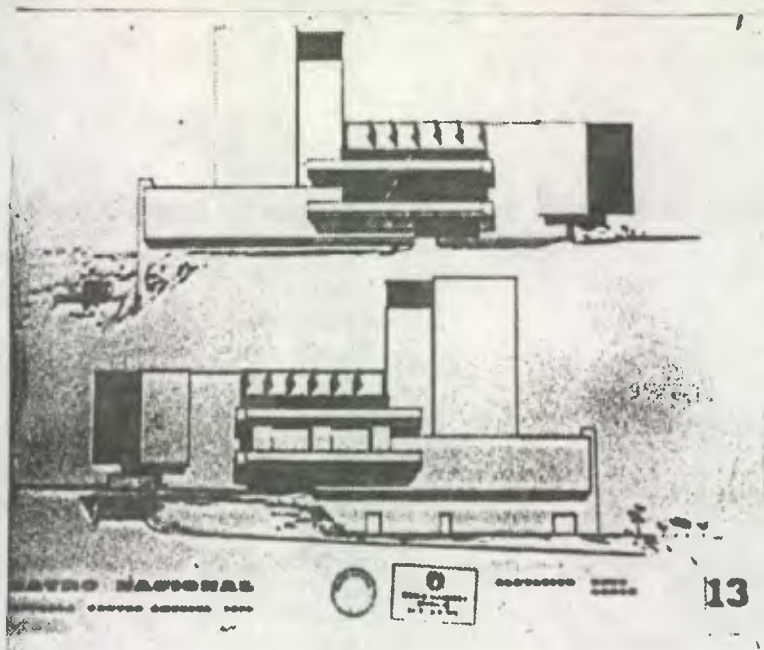


foto3: Fachada Oriente y Poniente del proyecto Anterior al Actual Teatro, (fuente: Archivo del T. N.)

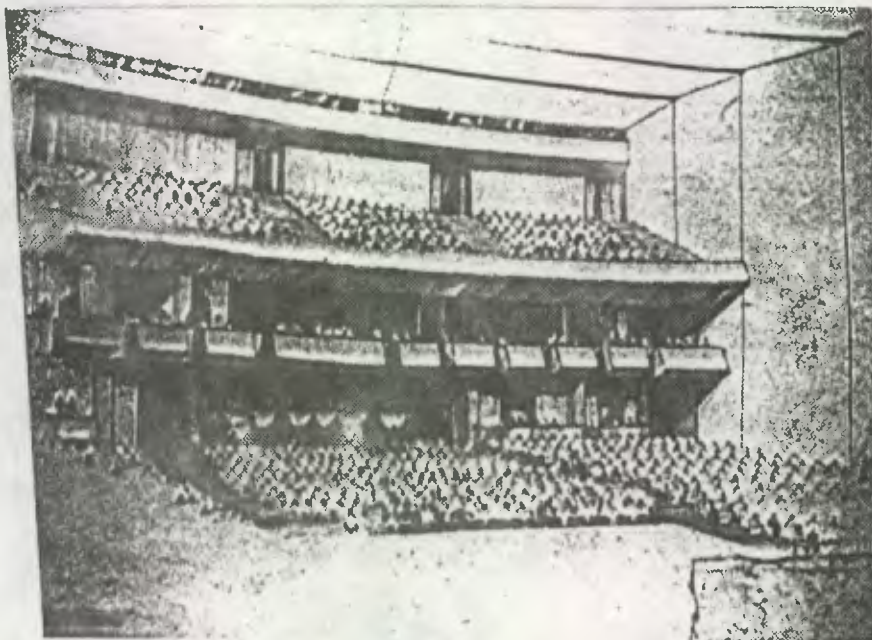


foto 4: Perspectiva interior del proyecto anterior al actual, auditorio; (fuente: archivo del T. N.)

integrado por las siguientes personas: Jesús María Ordóñez, Luis Canella, Edmundo Nanne, Jorge Sittenfeld y Aída Campo Asturias. (foto 6).

En honor a la verdad, puede decirse que el régimen del Coronel Ydígoras Fuentes, fue el que dió el impulso definitivo a la construcción del teatro Nacional.

Al principio surgieron dos ideas sobre el lugar en donde pudiera situarse el teatro Nacional. La primera fue construirlo en el lugar que ocupó el templo Minerva, en el hipódromo del Norte; y la segunda, en el Centro Cívico, o sea en la colina del fuerte de San José, ya que esta ofrecía ventajas tales como el eco producido por los aviones al pasar; es más débil que hacia el Norte de la ciudad, donde estuvo el templo, en vista de que el barranco que ese encuentra en esas inmediaciones funcionaba como caja acústica. Para llegar a esta determinación se empleó un año.

Al tener el sitio apropiado, se reforzó el equipo humano para que procediera con los ingenieros Rafael Fernández, Luis Vázquez, Moisés Cohen, Efraín Recinos y los arquitectos Vinicio Asturias, Juan Tres, Miguel Ydígoras Fuentes hijo, el Ing. Holtzeu, el Sr. Ramiro Samayoa y otros.

El primer problema que confrontó este equipo fué la falta absoluta de fondos para trabajar el proyecto. Sin embargo este problema fue solucionado con una disposición presidencial al ordenar el Ing. Ydígoras la primera transferencia presupuestaria destinada a la construcción del teatro, por la suma de 200,000 quezales. Esta cantidad fué incrementada mas tarde al ordenar el presidente el traspaso a favor del comité de la finca " Palo Gordo", la que se encontraba en pésimas condiciones, produciendo únicamente 250,000 quintales de azúcar. Esta finca fué vendida en subasta pública con la colaboración del Banco Crédito Hipotecario Nacional de Guatemala, lo que permitió continuar con los trabajos iniciados en el teatro.



foto 5: Perspectiva del proyecto anterior al actual visto desde la plaza Italia. (fuente: Archivo del T. N.)

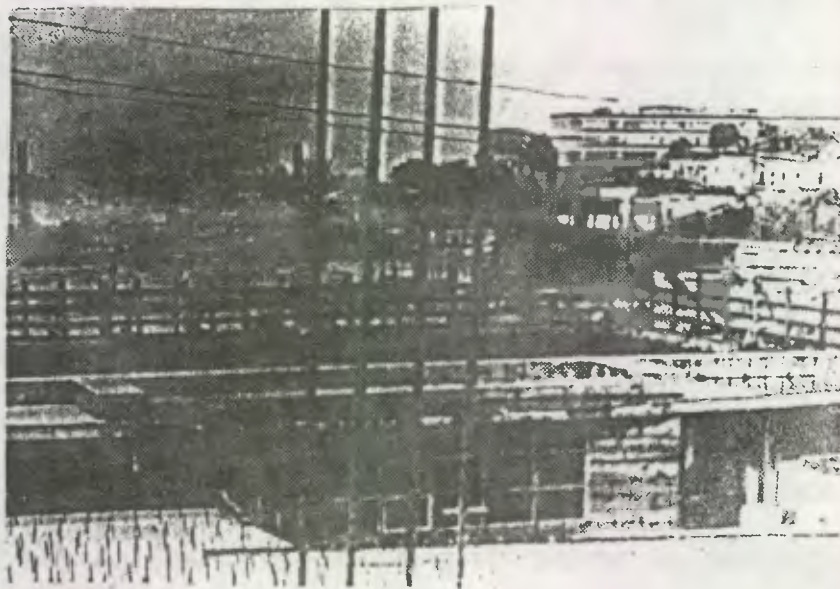


foto 6: Detalle de la construcción de los sótanos y talleres del proyecto anterior al actual. (fuente: Arch. del T. N.)

Siendo el futuro Teatro Nacional una obra de gran envergadura proyectada con todos los adelantos técnicos modernos, se llegó a la conclusión de que no eran suficientes los aportes monetarios internos concedidos por el presidente de la república, y que por tal motivo era necesario contratar un préstamo bancario en el exterior de seis millones a largo plazo, pagaderos con el 10% de las loterías, con lo que se complementarían la disponibilidad necesaria para la terminación total de la obra.

Dentro de los planos respectivos estaba contemplada una modernísima instalación para el funcionamiento del teatro, tales como la construcción del cubo escénico, que deberá ser acero estructural y una plataforma accionada eléctricamente para subir y bajar la orquesta, circunstancia por la cual tubo que contarse con la asesoría técnica de varios ingenieros enviados por la United States Steel Corporation de Norteamérica.

Sin embargo, con la salida del General Ydígoras Fuentes de la presidencia, la obra del teatro sufrió nuevamente una interrupción, así como los proyectos adicionales que se habían contemplado, tales como la idea de que los terrenos que iban a ser vendidos para la construcción del Camino Real y Guatemala Biltmore, que en ese tiempo no habían venido al país, así como la construcción de un edificio destinado a una terminal de buses, un estacionamiento de tres pisos con capacidad para 400 automóviles, lo mismo que un edificio para el registro general de la propiedad, podrían ser apropiados, con lo que hubiera logrado un costo de cinco millones en favor del presupuesto. Sin embargo, malogrado este proyecto, la adquisición de estos terrenos sufrirían en su valor una alteración considerable subiendo la inversión al doble o triple de lo que se había calculado. También quedaría en suspenso la ayuda desinteresada que para la construcción del teatro aportarían países amigos de Guatemala, entre los que se contaba con la oferta de

butacas, cortinajes, aparatos, etc. , que equivaldrían más o menos a un millón de quetzales y que definitivamente quedaban sin efecto, lo que causaría desde luego otro aumento en el costo total de la construcción del teatro

El proyecto original del Centro Cultural comprendía:

- a) Edificio del Teatro Nacional.
- b) Teatros al aire libre.
- c) Fuentes.
- d) Bar Santa Bárbara
- e) Urbanización y Construcción.

Durante la administración del presidente Ydígoras Fuentes se efectuó el movimiento de tierras en la colina de San José, se terminaron en un 75% los trabajos del teatro al aire libre y bar Santa Bárbara y se iniciaron los Cimientos del Teatro.

La inversión total durante la administración del presidente Ydígoras Fuentes, que comprendió de Noviembre de 1961 a marzo de 1963 fue de Q. 1,097,983.00.

ADMINISTRACION DEL CORONEL PERALTA AZURDIA(1963-1966).

Durante la administración del Coronel Peralta Azurdia que comprendió de Abril de 1963 a Junio de 1966, continuó el interés por la construcción del complejo del teatro.

La unidad ejecutora en este período fué la Dirección General de Obras Públicas.

Sin embargo, por causas desconocidas, durante la administración, los trabajos se redujeron a jardinizar y urbanizar la colina de San José. Se interesaron por la construcción del teatro al aire libre, mientras que la obra del edificio principal quedó paralizada y los fondos destinados para su construcción fueron invertidos en los diferentes trabajos de urbanización y jardinización antes mencionados.

Durante estos tres años y tres meses, la inversión fue de Q. 1,758,614.00.

ADMINISTRACION DEL LIC. JULIO CESAR MENDEZ MONTENEGRO(1966-1970).

Durante la administración del Lic. Julio César Méndez Montenegro, que comprendió de Julio de 1966 a Junio de 1970, la unidad ejecutora fué la Dirección General de Obras Públicas. En esta época se llevo a cabo la inauguración del teatro al aire libre, bar Santa Bárbara y se terminó en un 70% la Escuela de Artes Plásticas. (fotos 7 y 8).

La inversión durante este período fue de Q. 1,034,760.00

ADMINISTRACION DEL GENERAL CARLOS MANUEL ARANA OSORIO (1970-1974).

Esta comprendió de Julio de 1970 a Junio de 1974. En 1970 se concluyó la escuela de Artes Plásticas. Con esto finaliza la etapa del proyecto original.

En este período se remodeló el proyecto original del teatro nacional, ordenada por el Ing. Mario Solís Oliva, director de la obra en ese entonces, ya que la planificación antes efectuada en la administración de Ydígoras Fuentes era muy alta para el presupuesto que el General Osorio había destinado al Teatro Nacional.

El proyecto remodelado prácticamente nuevo en su concepto arquitectónico, diferente al inicial, de proporciones mas modestas aunque con la misma capacidad de público y escena, utilizando cimentación existente, fue diseñado por el Ing. Efraín Recinos, y se empezó a construir en Junio de 1972, teniendo como director inicial de la obra al Ing. Luis Felipe Toledo y al siguiente personal:



foto 7: Vista parcial del teatro al aire libre.



foto 8: Vista aérea del teatro al aire libre y parte del castillo de San José, actual Museo de Armas del ejército de Guatemala.

Diseño e integración:	Ing. Efraín Recinos
Acústica:	Dr. Wilhem L. Jordan
Estructura:	Ing. Adrián Juárez Joaquín Lottman Roberto Monterroso Roberto Solís C. Marroquín
Escenografía:	Dr. Donald Swinney
Tramoya:	Ing. Jorge Locket
Iluminación:	Ing. Gonzalo Molina Mario Fortuny
Iluminación de Escena:	Ing. Federico Licht
Aire Acondicionado:	Ing. Howard Ellis Ing. Carlos Marroquín W.
Desarrollo:	Arq. Claudio Villatoro Mario Novela Roberto Mariscal Ing. Rodolfo González
CONSTRUCCION	
Directores:	Ing. Luis Felipe Toledo Roberto Molina Humberto Ochaita
Jefes de Planta:	Arq. Claudio Olivares Augusto de la Riva Ing. Edwin Sanabria
Encargado de Construcción:	Sr. Augusto Ordóñez

Durante ésta administración se concluyó la construcción del edificio y se compró el 80% del equipo que posteriormente fue instalado. La inversión fue de Q 6, 844,580.00 (Ver fotos 9,9a, 10,11y12)

ADMINISTRACION DEL GRAL. KJELL EUGENIO LAUGERUD GARCIA(1974-1978)

La administración del General Lauguerud estuvo comprendida de Julio de 1974 a Julio de 1978. Al tomar posesión de su cargo, el Gral. prosiguió con gran impulso la construcción del teatro nacional.

El ministerio de Comunicaciones y Obras Públicas al mando del Ing. Ricardo Arguedas y Jaime Cáceres Knox pusieron todo el interés necesario para acelerar la construcción.

Durante esta administración fue confiada la dirección del proyecto al Ing. Roberto Molina y la construcción estuvo a cargo del Ing. Humberto Ochaita.

Se realizaron Cambios importantes en el aspecto decorativo del teatro así como se tuvo que efectuar la remodelación total de la platea en vista de que la construida en el proyecto original impedía la visibilidad del escenario.

Al finalizar el periodo del Gral. Lauguerud fue inaugurado el Teatro Nacional, sin embargo quedaron pendientes de ser terminadas, áreas que debían ser cubiertas con alfombras y tapices. compra de equipo adicional para completar el ya instalado, la colocación de pasamanos en la sala principal y en el vestibulo del edificio, así como también la obra civil del area administrativa del teatro. La reparación del castillo de San José destruido en el terremoto de 1976, la construcción de garitas y taquillas del teatro al aire libre, así como los acabados finales en la plaza principal y el parqueo de artistas.

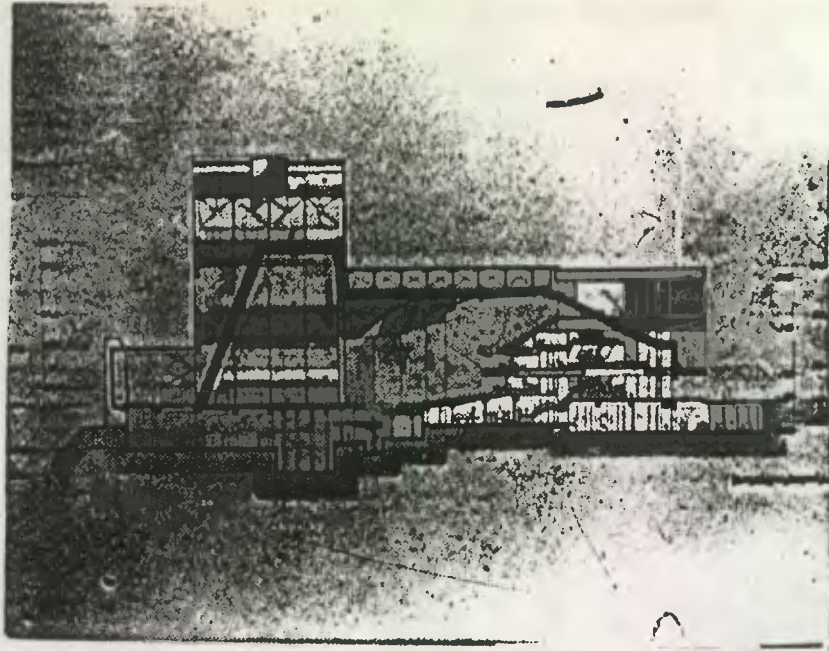


foto 9: Demostración en corte del proyecto antiguo y el proyecto actual, el último marcado con una línea mas gruesa. (fuente: archivo del T. N.)

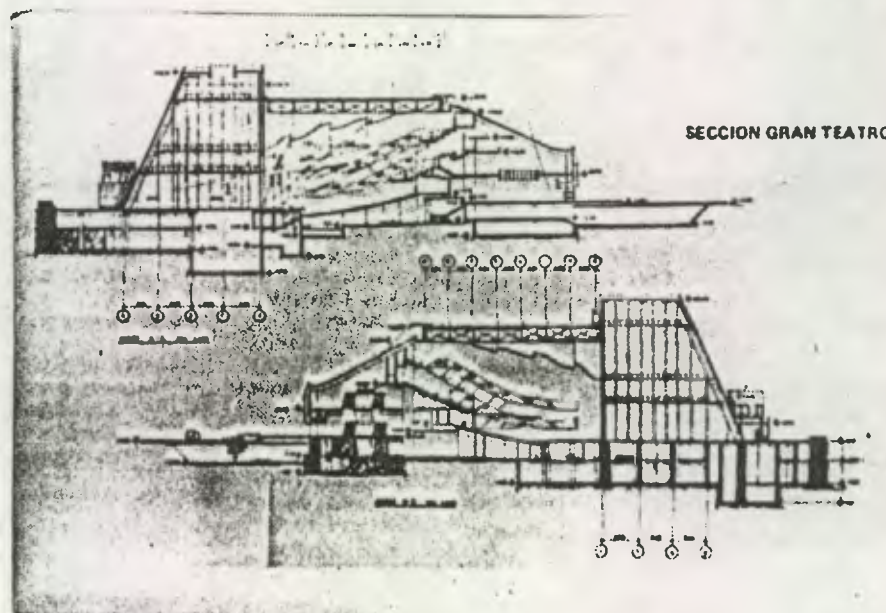


foto 9a: Secciones del proyecto actual (fuente: Arch. del T. N.)

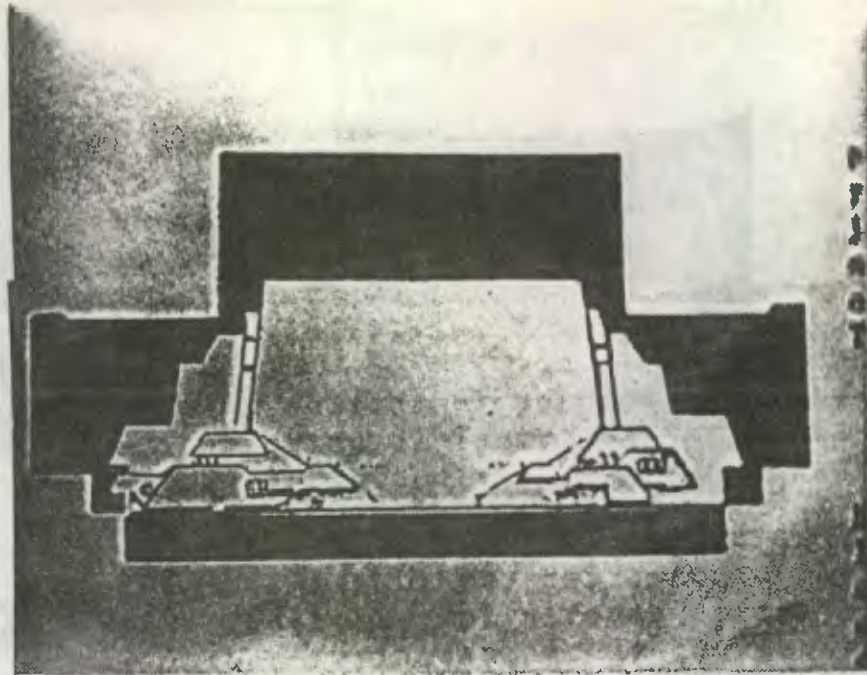


foto 10: Comparación en dimensiones del proyecto antiguo(color negro) y el edificio actual(color blanco). (fuente: T.N).

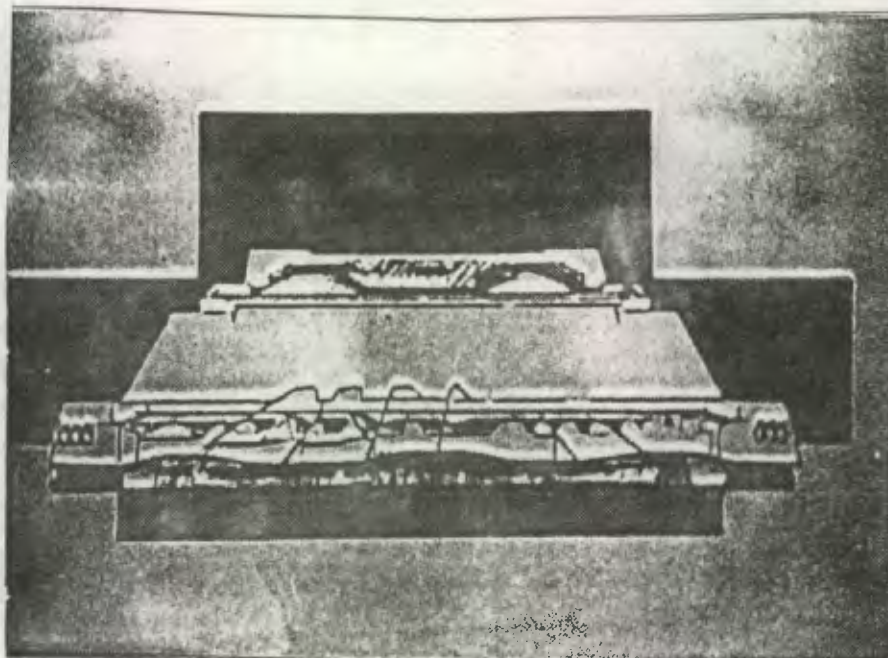


foto 11: fachada Norte del teatro actual en blanco y el proyecto antiguo en negro. (fuente: T. N.)

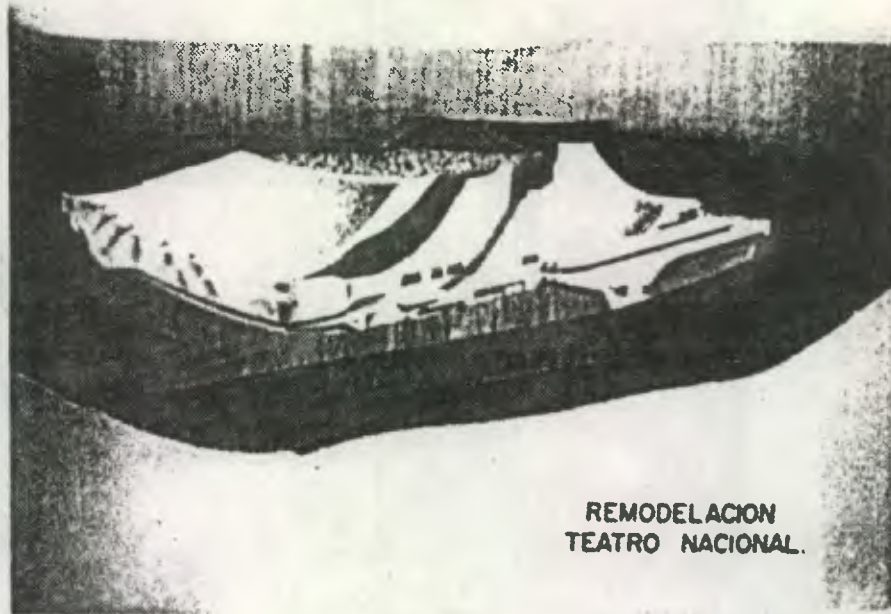


foto 12: perspectiva del teatro actual en fase de anteproyecto. Las formas se ven mucho mas simples. (fuente: T. N.)

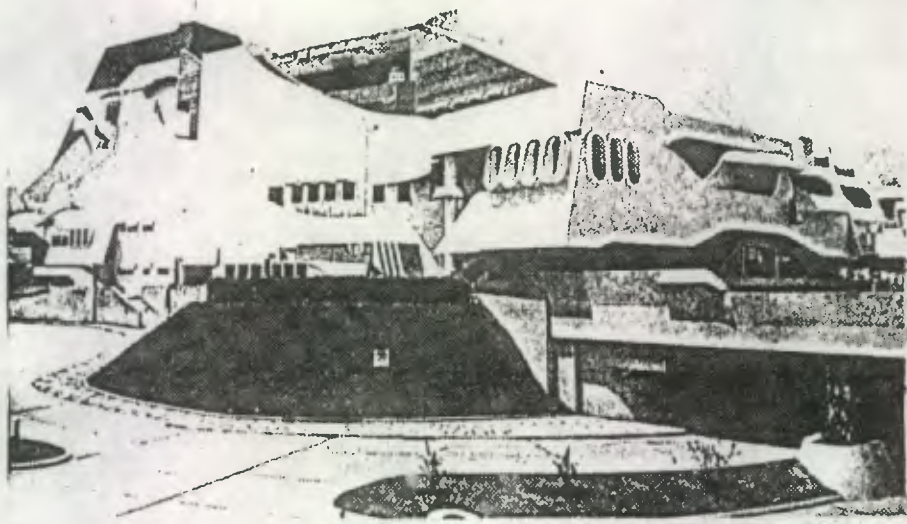


Foto 13: Fachada Este del teatro nacional.

Durante este periodo se concluyó en un 98 % el Centro Cultural y la inversión fue de Q.6,758,204.90

ADMINISTRACION DEL GENERAL FERNANDO ROMEO LUCAS(1978- 1982)

En este periodo el ministro de comunicaciones Ing. Otto Block y el viceministro Ing. Carlos de La Cerda, aunaron esfuerzos a fin de terminar en su totalidad la obra del Teatro Nacional; se compró el equipo complementario, como el equipo de pánico,intercomunicación, seguidoras laterales, taquillas y se efectuaron así mismo pruebas finales de reparación del equipo de aire acondicionado iluminación y alarmas.

Durante este periodo fue director de la obra el Ing. Humberto Ochaita y la inversión fue de Q. 559,832.00

Así queda concluída la construcción de esta portentosa obra cultural. (foto 13)

Como es propio en esta clase de trabajos, hubo contratiempos y problemas que fueron felizmente superados gracias al cariño, voluntad y empeño puesto por todos y cada uno de quienes intervinieron en ella.

La inauguración oficial del Centro Cultural se efectuó el 18 de Junio de 1978. El primer concierto se llevó a cabo en el Gran Teatro Nacional el 15 de Septiembre de 1979.

El costo total de la obra queda así resumido durante las diferentes administraciones:

<u>PRESIDENTES</u>	<u>PERIODO</u>	<u>ASIGNADO</u>	<u>GASTADO</u>	<u>TRANSFERIDO</u>
Miguel Ydígoras F.	01-11-81	Q. 1,097,983	1,097,983	
	01-04-63			
E. Peralta Azurdia.	01-04-63	Q. 1,758,614	1,758,614	
	01-07-67			
J.C.Méndez M.	01-07-67	Q. 1,034,760	1,034,760	
	01-07-70			
C. Arana Osorio	01-07-70	Q. 8,447,560	6,844,580	1,602,979
	01-07-74			
K.E. Lauguerud	01-07-74	Q. 6,799,984	6,758,204	41,799
	01-07-78			
F. Romeo Lucas	01-07-78	Q. 559,832	559,832	
TOTALES:		Q. 19.698.733	18.053.974	1.644.758

ENTORNO URBANO

El Teatro Nacional y el Centro Cultural están localizados en la colina del fuerte de San José, ubicado en la zona 1; a su vez colinda con el resto del centro cívico: Municipalidad, Corte Suprema de Justicia, Finanzas Públicas, el IGSS, Banco de Guatemala, Banco del Crédito Hipotecario Nacional; edificios localizados al Oriente del Centro Cultural. Su relación con el conjunto es poca ya que los accesos peatonales están desligados del resto del conjunto y por su topografía elevada hace un tanto difícil el acceso al centro cultural; por otro lado la 6a. avenida es una arteria que divide estos edificios, haciendo que no haya integración física. Actualmente ya se construyó una pasarela que está situada desde la municipalidad, pasando sobre la sexta avenida

hacia una de las entradas peatonales del teatro, lo que en alguna medida integra el Centro Cívico con el Centro Cultural. (Foto 14).

Hacia el Norte está situado el mercado "La presidenta", área de contaminación por medio de basuras y desperdicios que provienen del mismo, en el que la actividad de mercado predomina haciendo un contraste muy grande por ser actividades completamente distintas.

Hacia el Poniente colinda en su mayor parte con la zona uno y zona tres, áreas en las que se entremezclan actividades de comercio, vivienda, bares etc., en las que se observan calles no asfaltadas aún, y en franco deterioro, lo que hace una visual bastante desagradable por el contraste arquitectónico entre el Teatro, de proporciones monumentales y estilo moderno, con el resto ya mencionado. (foto 15 y 15 a).

Pasa exactamente lo mismo hacia el Sur que ya es parte de la zona 8, en la que también proliferan la champas y cobachas, calles sin drenajes y sin pavimentación, bares y cantinas; la línea férrea que también pasa muy cerca del teatro, acentúa más ese deterioro ya que a cada lado de ésta, existe un ambiente urbano deteriorado. (foto 16).

Hacia el Sur-Oriente está la zona cuatro, área con menos problemas de contaminación visual, ya que los edificios construidos allí, como el centro comercial de la zona 4 y sus dos torres profesionales, el edificio del Banvi, El INDE, etc., hacen de esta zona una área de comercio de más alto nivel económico y profesional que el resto de la zona ocho y la zona uno.

Un poco más lejos, hacia el Sur, está el mercado de la terminal de buses, área densamente poblada por comercios y congestionamiento de tránsito, de buses urbanos y extraurbanos, camiones etc., lo cual por el movimiento que allí se genera provoca problemas de circulación vehicular y de delincuencia.

Se ha considerado hacer esta descripción del entorno urbano por considerar importante los diferentes efectos visuales de los alrededores del teatro y que afectan las funciones del mismo física y psicológicamente.



foto 14: Vista del entorno del teatro, correspondiente al lado Oriente.



foto 15: Aspecto del entorno del teatro, lado Poniente.



foto 15a: Otro aspecto del entorno del teatro hacia el poniente.



foto 16: Entorno Sur del teatro.

En cuanto al entorno del teatro en sí mismo, no existe mayor problema, ya que la colina es como un elemento que aísla al complejo de todo lo demás, la cual ha sido tratada con jardines, plazas y caminamientos, armoniosamente combinados con todo el centro cultural. (foto 17).



foto 17. perspectiva aérea del proyecto de remodelación del entorno del teatro, el cual consiste en centros de convenciones, salones de exposiciones, conferencias, restaurantes y hoteles etc. (fuente: T N.)

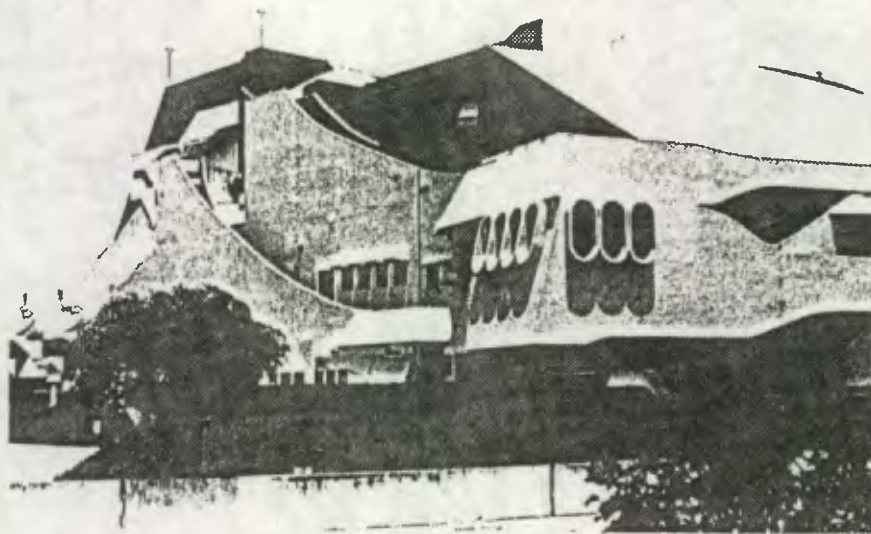


foto18: Fachada Oriente del Teatro.

UBICACION DEL TEATRO NACIONAL EN LA CIUDAD DE GUATEMALA.



ANALISIS FORMAL

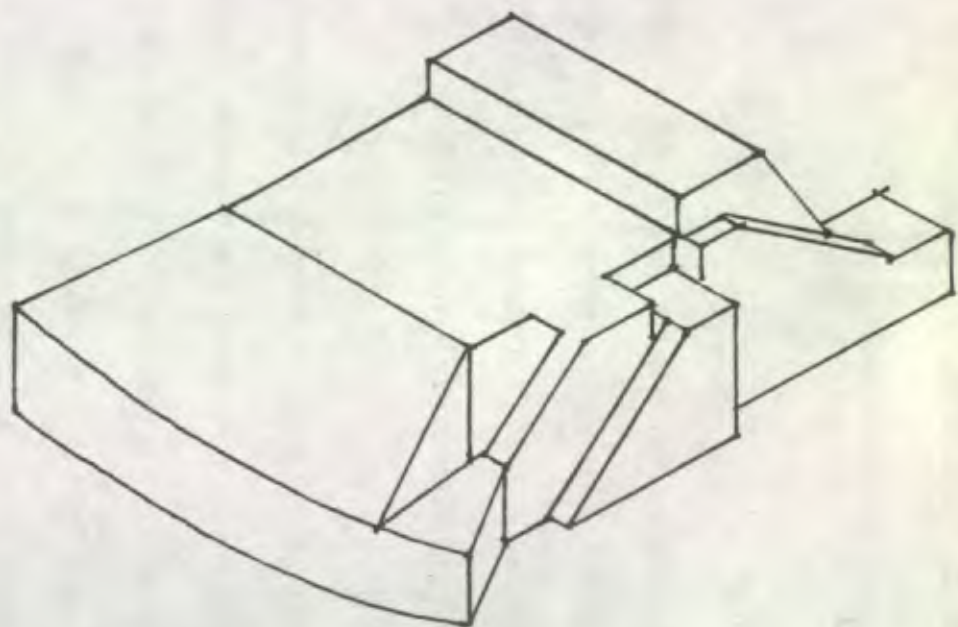
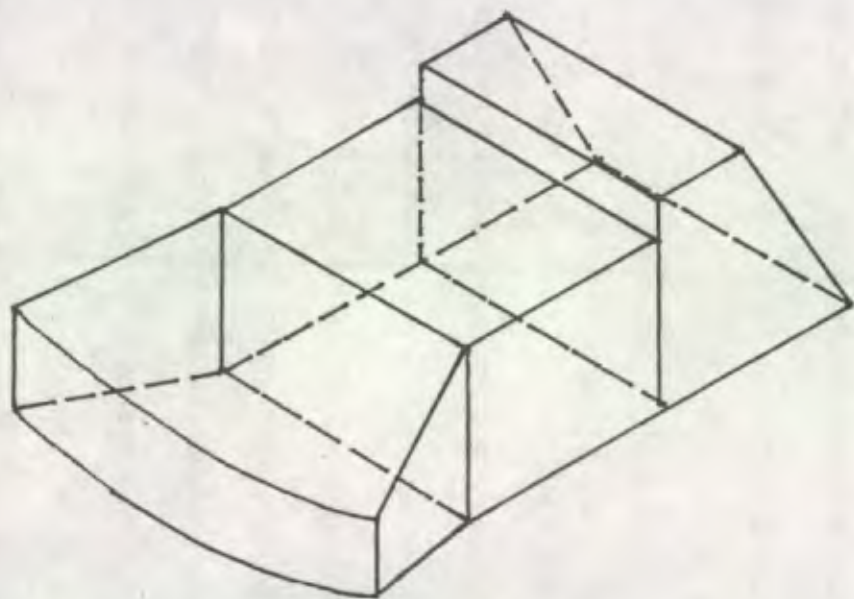
CAPITULO 3

LA PLASTICA

El teatro nacional esta inscrito basicamente en tres volúmenes : un prisma trapezoidal que define el cuerpo del cubo escénico, un paralelógramo que en su interior alberga la sala principal o auditorio y un volúmen que en planta es un segmento de circunferencia que define los vestíbulos del gran teatro (ver esquema volumétrico).

Adicionalmente a estos volúmenes, en su fachada Oriente tiene adosadas las escaleras de emergencia que son como volúmenes seriados paralelos a la fachada, tratados con superficies curvas que definen tres trapecios irregulares cuya linea acendente se trunca en una superficie plana y horizontal. Estos elementos guardan un ritmo entre sí como elementos repetitivos a manera de planos seriados que armónicamente se entrelazan con otras superficies curvas o planas , provocando un movimiento visual constante. Estas mismas superficies o planos están tratados con mosaico blanco que contrasta con el mosaico azul de los volúmenes principales del edificio (foto 18)

Adicionalmente a esta fachada -Este-, existen otras superficies con gran variedad de formas en donde el tratamiento de la fachada cambia casi por completo como en el caso del salón dorado, compuesto por tres balcones a manera de volúmenes seriados y que destacan por su linea completamente recta formando cuadrados, triángulos etc., la superficie de el techo de este salón es curvo, coronado por tres planos verticales y dispuestos perpendicularmente, arrancando desde este con una suave linea curva acendente cortandose a cierta altura por una linea horizontal y que, viendolos desde un ángulo en diagonal a la fachada, hacia el sur , se integran al paisaje del fondo con el volcán de pacaya (foto 19).



ESQUEMA DE LOS VOLUMENES BASICOS DEL TEATRO



foto 18a. Fachada Este del teatro. (fuente: Arch. del T. N.)

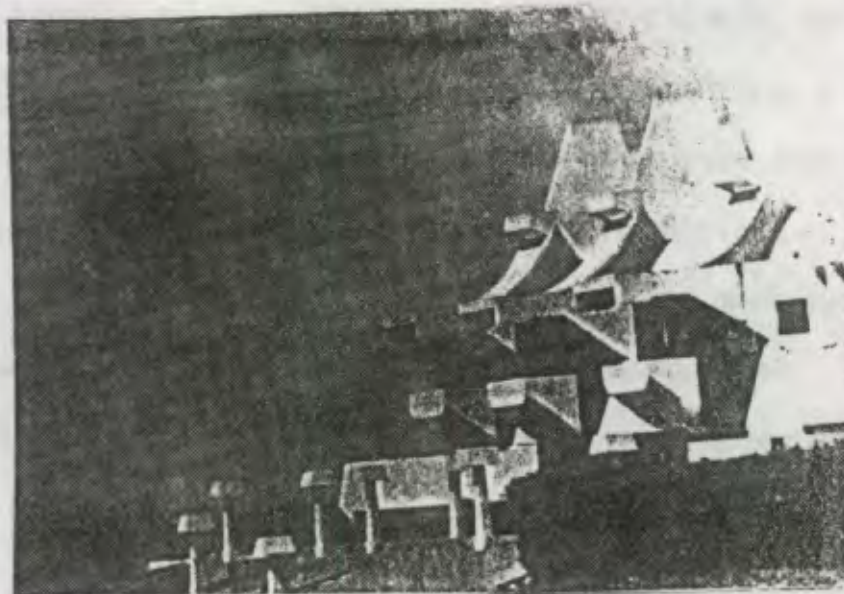


foto 19: Balcones del Salón Dorado integrados al volcán del fondo. (fuente: Efraín Recinos).

La fachada principal -Norte-, se caracteriza por tres sectores principales sugeridos en línea horizontal (foto 20):

a) Superficie del techo, que es completamente lisa sin ninguna abertura como ventana y sin ningún elemento escultórico; este techo cubre los vestíbulos de entrada al teatro y es inclinado, viniendo desde un nivel superior hasta el nivel de fachada del edificio, en línea descendente; este techo posee una doble curvatura: una, en todo lo largo de la fachada siendo ligeramente convexo y la otra, en el ancho del mismo techo (aspecto que se puede apreciar en un corte longitudinal del edificio), siendo este también ligeramente concavo (foto 21).

b) Sector de balcones; que corresponde a la fachada del segundo nivel del teatro; este está tratado con una gran riqueza de volúmenes que le dan una textura mucho más rica en formas, produciendo gran variedad de luces y sombras.

En planta y también en elevación, se puede notar que estos balcones, los conforman unas superficies verticales perpendiculares a la fachada en forma trapezoidal, sugiriendo nuevamente los planos seriados, habriéndose en forma de abanico; la intención de esta ventanería fué que el observador, desde la plaza sintiera como si estos fueran ojos, evitando el centralismo y la simetría en ellos, por lo que todos son diferentes. La línea de estos balcones es recta, observándose muy pocas líneas curvas; y si estas existen, son muy suaves o se sugieren por medio de varias rectas. La línea predominante es la línea inclinada produciendo una sensación de inquietud, movimiento y agresividad.

En el teatro nacional se da esta sensación al sentir que los balcones en forma de ojos están a la expectativa y por sus líneas inclinadas, producen la sensación de hostilidad (foto 22).

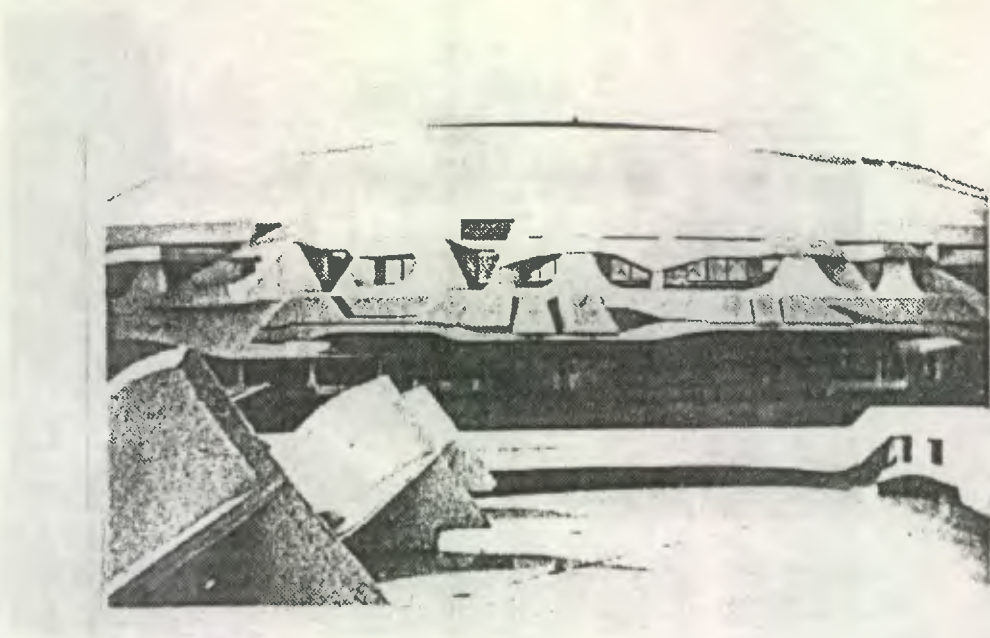


foto 20. Fachada Norte del Teatro Nacional.

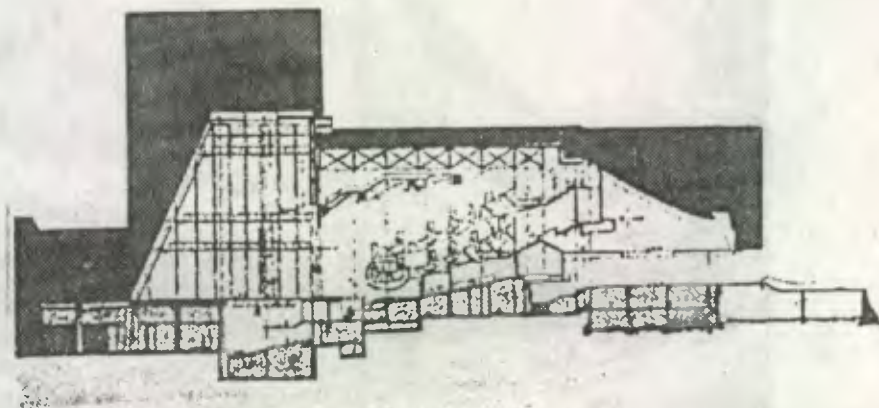


foto 21: Sección Longitudinal del teatro (Arch. del T. N.)

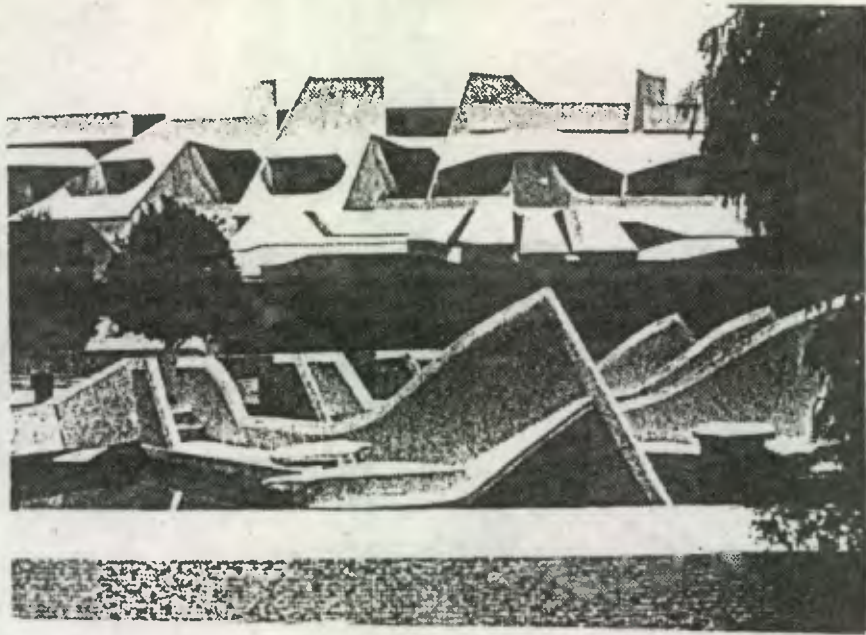


foto 22 Detalle de los balcones de la fachada frontal

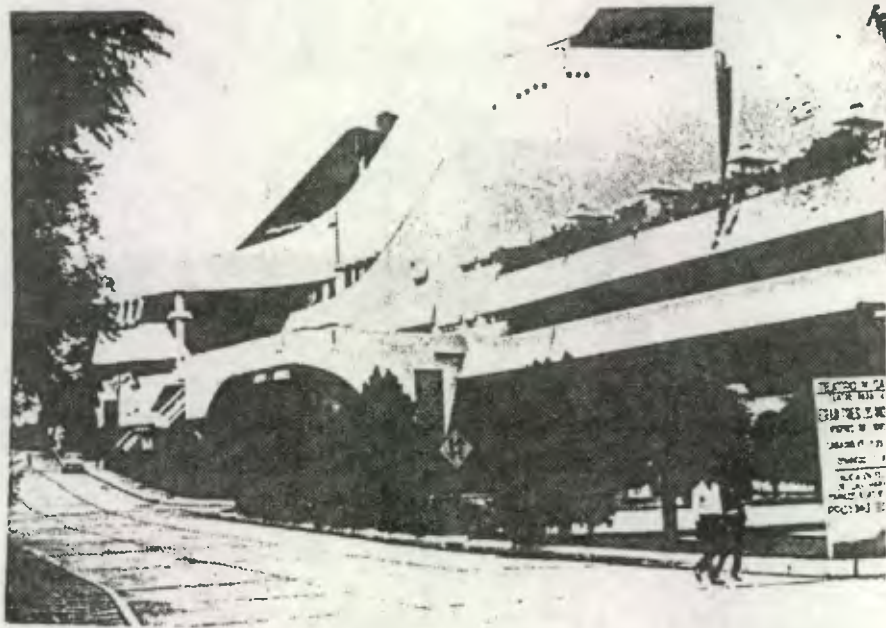


foto 23 Detalle de la fachada Oriente

c) Nivel inferior: este corresponde al nivel de entrada del edificio, su tratamiento es totalmente diferente, aquí las superficies son casi en su totalidad vidriadas en el centro, con ventanales de piso a cielo, y en los laterales de este sector de la fachada, hay ventanas rectangulares con las esquinas redondas, las superficies en este sector de la fachada son tratadas también con mosaico blanco y azul (ver foto 20) .

La fachada Oeste es muy similar a la fachada Este, con sus superficies curvas que cubren las escaleras de emergencia; varía un poco con respecto a la fachada Este, aquí en los niveles inferiores, se nota la predominancia de las líneas horizontales, de color blanco sobre superficies pintadas de azul; internamente estos niveles inferiores corresponden a las bodegas y áreas de trabajo así como también al área de máquinas y mantenimiento. Estas grandes superficies azules se ven interrumpidas únicamente por la entrada al teatro de cámara, compuesta por una serie de planos en forma trapezoidal , a manera de planos seriados en los que ninguno de ellos es igual al otro en dimensiones y forma pero guardan entre sí un ritmo y una unidad; unidad que se acentúa mas por la conexión de estos elementos con la losa que sostienen y que en planta es una superficie de líneas rectas formando un trapecio irregular. Estas superficies que sostienen dicha losa están tratadas con mosaico de varios colores en las que predomina el color blanco en su parte superior, uniéndose a franjas horizontales de colores amarillo, rojo, violeta y negro, desde la mitad de su altura, alternándose con suaves cambios de dirección por medio de líneas rectas inclinadas para unirse nuevamente a otras horizontales. (fotos 23 y 24) .

La fachada sur del teatro que corresponde al cubo escénico es muy simple y está tratada con mosaico azul , degradando el color desde sus bases hacia arriba, llegando a un celeste en la cima del volumen; esto se produce por medio de líneas horizontales o franjas de color alternadas , balanceando así el dramatismo de las líneas inclinadas de sus costados. En su parte inferior, en los laterales hay dos escalinatas que llegan a diferentes niveles o descansos, los



foto 24 Acceso hacia el teatro de cámara

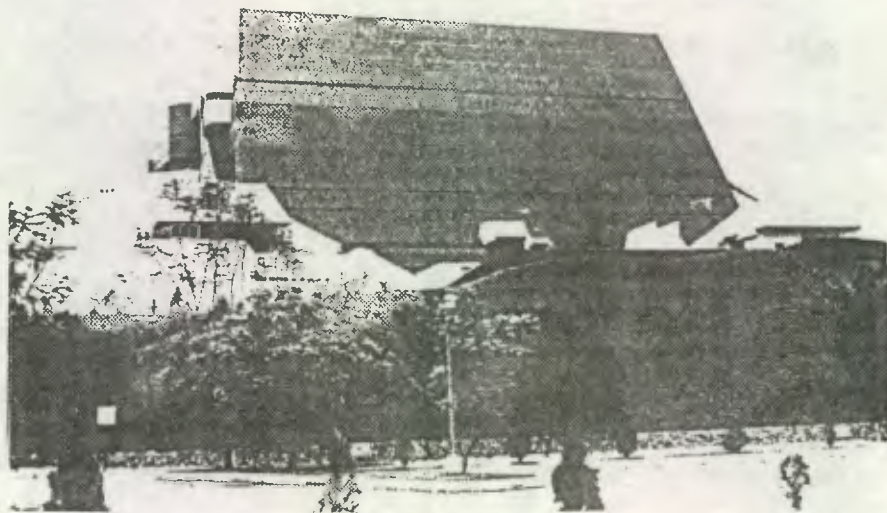


foto 25 Vista de la fachada del cubo escénico

cuales se pueden utilizar para la ejecución de juegos malabares, recitar poemas, hacer tertulias y cantos; estos espacios están techados y por su volumetría recuerdan las construcciones mayas (foto 25)

En el interior del teatro encontramos primeramente los vestíbulos en los cuales el volumen interno corresponde al volumen exterior. De planta ligeramente circular con superficies alfombradas casi en su totalidad, dándole una textura suavemente rugosa. Estas superficies alfombradas como techo y piso y algunas paredes, producen en la persona una sensación de confort y calidez. Las escaleras al segundo nivel están tratadas también con alfombra azul y en los descansos existen unos espejos que tienen grabados motivos mayas (foto 26).

El cielo del segundo vestíbulo está tapizado de alfombra color naranja el cual le da mayor calidez a estos ambientes, el techo de los mismos es inclinado el cual tiene como particularidad unas líneas curvas formadas por paneles superpuestos el todo lo largo del espacio que siguen paralelamente la forma semi-circular del espacio. De este mismo techo pende también la lámpara que es como una malla espacial que sugiere líneas y planos horizontales y verticales. Esta lámpara penetra por un vacío central, hasta casi el primer nivel acentuando así la continuidad espacial entre los dos vestíbulos (foto 27 y 27a). En este espacio predomina fuertemente la línea horizontal, anulando casi por completo la vertical.

Las paredes que dividen los vestíbulos de la gran sala o auditorium están decoradas con tapices que tienen diseños que se expresan en línea horizontal, cambiando suavemente a inclinadas para luego unirse a otras horizontales, los colores son naranja, amarillo, azul y rojo, estando los colores más oscuros en la parte inferior de las paredes; tanto los colores como la horizontalidad de el diseño, producen una sensación de entusiasmo pero de una manera



foto 26: Vista del vestíbulo principal, primer nivel (fuente: Efraim Recinos)

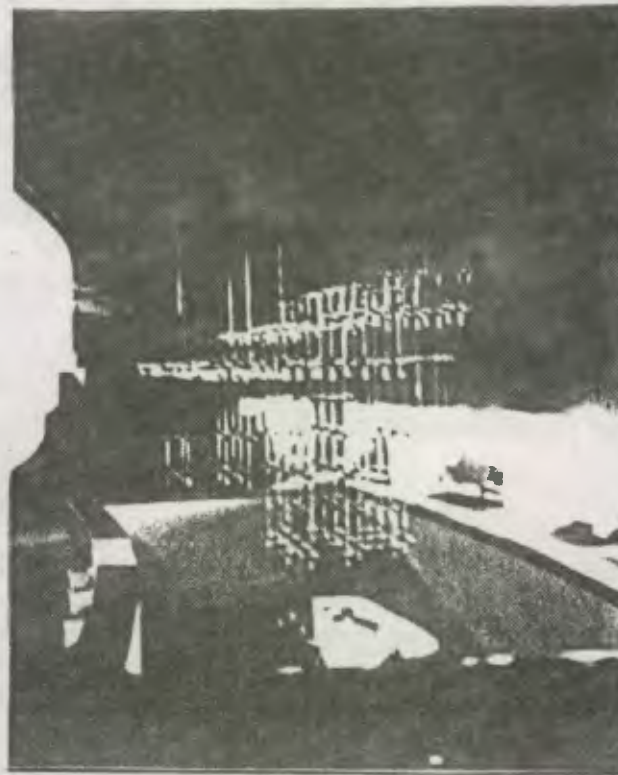


foto 27: Vista del segundo nivel del vestíbulo principal

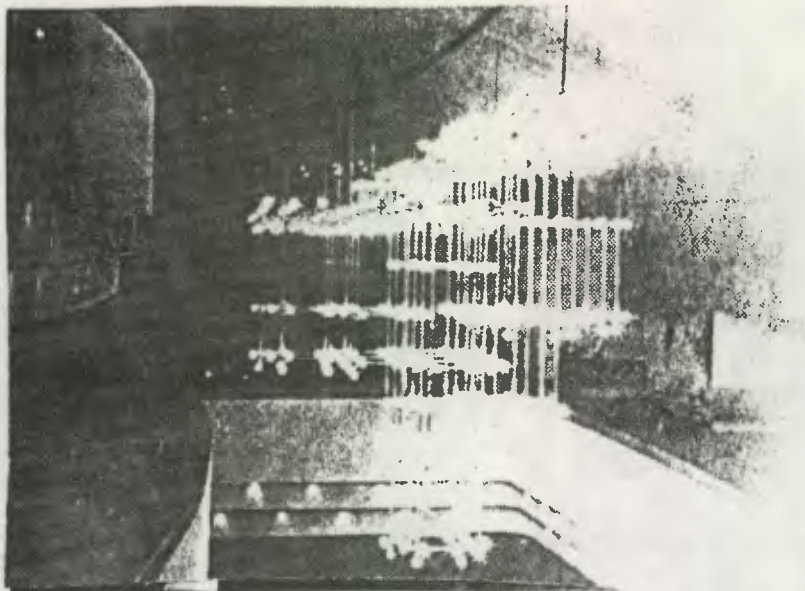


foto 27a: vista de la lámpara de los vestíbulos (fuente: Efraín Recinos).

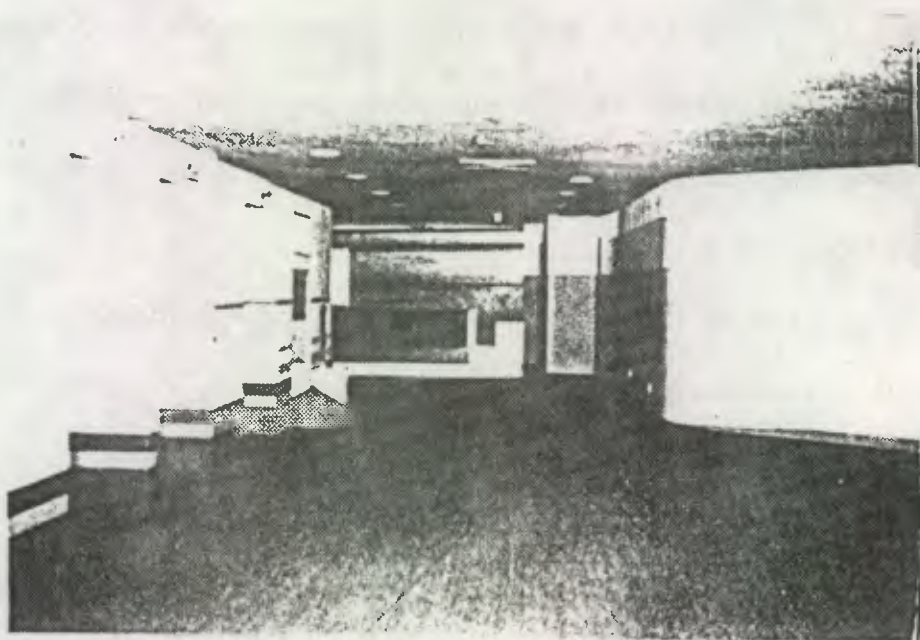


foto 28: vista de uno de los vestíbulos laterales.

controlada por la horizontalidad de las líneas. Este mismo tratamiento puede observarse en los pasillos y vestíbulos laterales. (foto 28 y 28a).

En sí, en estos vestíbulos predomina la línea horizontal enfatizada por el ancho de estos y por sus techos relativamente bajos. En el vestíbulo superior, esta sensación de horizontalidad disminuye considerablemente ya que el techo posee doble altura, dando la sensación de expansión espacial.

Los balcones del segundo nivel, en su interior, están provistos por unos paneles verticales de forma triangular, entre columnas, como elementos repetitivos producen una sensación de ritmo. (foto 29).

La gran sala es un espacio amplio, suficiente para albergar a 2052 personas; su forma interna es rectangular, cuya verticalidad de la línea se acentúa por medio de las duelas de madera que cubren las paredes de este ambiente. La boca del escenario está compuesta por líneas verticales, dando la impresión de monumentalidad. Las paredes laterales están interrumpidas por los palcos que descienden en una suave línea curva con el propósito de proporcionar la mejor visual hacia el escenario.

Los palcos laterales están formados por múltiples volúmenes como triángulos, cuadrados, prismas etc., por medio de líneas rectas; la volumetría de los mismos es casi indefinible por la cantidad de formas que estos poseen y que provocan un movimiento visual constante. Estos palcos están tratados en su superficie por un papel metálico color dorado, y tanto el material como las formas ayudan a mejorar las condiciones acústicas de la sala. En los palcos laterales, con respecto a las formas exteriores de las fachadas, es donde más existe integración

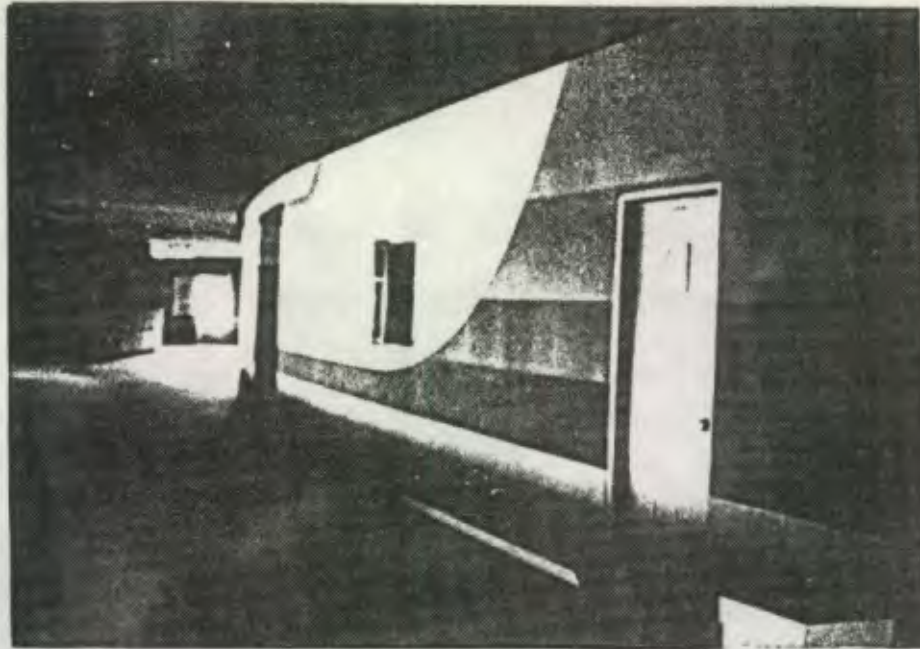


foto 28a: otra vista de uno de los pasillos laterales

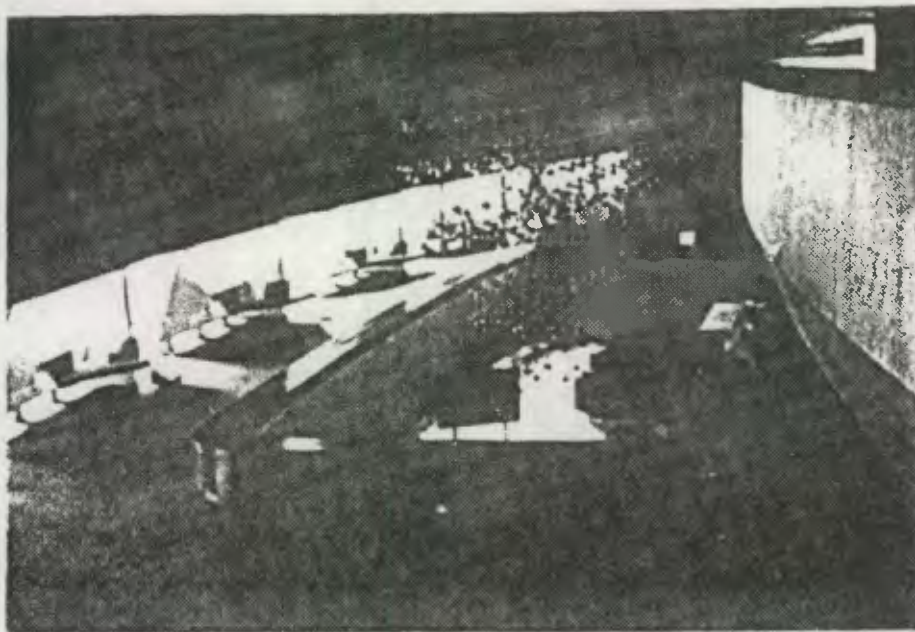


foto 29: Vista de los balcones desde el interior de los vestibulos.

interior y exterior, y que, al parecer, son unos volúmenes que parecen adosados y no parte del espacio del auditorio principal, aún así, rompen con la severidad de las líneas del auditorio.

El color rojo de las butacas, así como también del piso, dan una sensación de comodidad, balanceándose con el color oscuro de las paredes que en sí es un color neutro que sugiere tranquilidad y predisposición para escuchar.

El techo de la gran sala está formado por planchas metálicas perforadas haciéndolo más liviano. Estas superficies son curvas y se interrumpen para colocar el equipo de iluminación hacia el escenario. En conjunto, este techo sugiere movimiento y ritmo muy suave colocados a manera de superficies seriadas quitándole la severidad de la línea vertical de la sala.

El volumen interior de la sala, está definido por condicionantes y determinantes técnicos: como iluminación, sonido, ventilación, la isóptica etc... (foto 30).

El área de camerinos para artistas principales, está tratada también con colores propios para la concentración y el relajamiento, estos son verde musgo gris y blanco. Los camerinos de los artistas de coro, están tratados con colores más encendidos con el fin de estimularlos a la actuación.

Espacialmente se produce una sensación de contraste cuando un artista sale de su cubículo o camerino que es pequeño hacia el gran espacio del escenario, lleno de luces y frente al público, si es un buen artista puede sentirse bien y deseoso de ejecutar un buen papel, en caso contrario puede ponerse nervioso y actuar mediocrementemente. Este aspecto puede influir en la psicología del actor.

LA UNIDAD PLÁSTICA

Repetición de elementos iguales

En el teatro nacional existe la unidad plástica, por medio de elementos repetitivos. En la fachada Este, las superficies curvas que conforman a las gradas de emergencia, por su forma similar, aunque diferentes en dimensiones, producen una uniformidad y por lo tanto una unidad. Lo mismo sucede en la Fachada Oeste, estos mismos elementos se repiten en una como en otra fachada, aunque entre las dos fachadas existen diferencias, por lo que no son totalmente idénticas (ver fotos 18 y 23).

La repetición de elementos iguales se produce también en la fachada principal (Norte) los balcones del segundo nivel, aunque ninguno es igual al otro en su tamaño y forma, si son muy parecidos entre si formando una sola unidad. También los planos verticales y de forma trapezoidal que unen a estos balcones, están dispuestos en forma de planos seriados abriéndose en abanico; esta característica también proporciona unidad plástica y ritmo (ver foto 20).

Las características de unidad en la fachada sur, las sugiere únicamente el volumen masivo del cubo escénico carente de movimiento y es totalmente simétrico (ver foto 25).

En las cuatro fachadas del teatro existen elementos que se repiten, como cierto tipo de ventanería de forma elíptica, unas veces simulada y otras sirviendo realmente como ventanas, lo que acentúa la unidad total del edificio.

En general la unidad plástica de las fachadas se da también en el estilo de la obra de Efraín Recinos. La unidad de estilo hace que una obra de arquitectura, desde cualquier ángulo que sea vista, se reconozca la manera particular de expresión del diseñador, lo que le da un sello muy particular y esto sucede en el teatro nacional.



foto 30: Vista de la gran sala o auditorium, desde el escenario. (fuente: trabajo de seminario de Waller Arriola, U. M. G.)



foto 31: Otro aspecto de la gran sala del teatro. (fuente: Idem).

En los interiores existe unidad en cuanto al tratamiento plástico, concretamente refiriéndose a los vestíbulos principales y laterales en los que tanto el piso como el techo están tapizados de alfombra de color azul y las paredes que dividen los vestíbulos de la sala o auditorium, decoradas con tapiz de franjas de colores dispuestas horizontalmente, en la mayor parte de las veces, y algunas otras, inclinadas (fotos 26 y 27).

La gran sala de audición es de por sí una unidad, porque el espacio no está fraccionado y por lo tanto es único. Esta unidad también se reconoce en el tratamiento de las paredes que han sido recubiertas con madera oscura. Así mismo el color de todas las butacas y el piso de la platea y palcos, de color rojo acentúan esa uniformidad. (foto 31).

La simetría que es una característica de la unidad Plástica se ve acentuada en los espacios internos, en el cubo escénico, en la gran sala, en los vestíbulos y en el teatro de cámara. A los costados de la gran sala del escenario existen ambientes más pequeños de diferentes usos, estos no son simétricos en cuanto al espacio y forma de los mismos. Aún así la simetría general del edificio no se rompe pues estos ambientes no son significativos (foto 32).

En las fachadas la simetría está ausente; en la fachada Este esta no existe en ella misma, pero al compararla con la fachada Oeste, se notan elementos iguales en cada una de ellas, aunque no son totalmente iguales estas dos fachadas. En la fachada Norte no existe simetría excepto en el nivel inferior o primer nivel; esta está sugerida por un voladizo que marca la entrada principal al teatro, por la disposición de las taquillas y por los ventanales de piso a cielo colocados al centro de la fachada. Los lados laterales de este primer nivel de la fachada son muy similares tratados con ventanas rectangulares con un sillar a .90 m de altura, por todos estos

aspectos de la fachada del primer nivel , se puede decir que es simétrica, aunque la intención al diseñar el edificio fue romper la simetría.

La fachada sur , por sus características si se puede decir que es simétrica, su forma responde a la función interna, y por ser solo un volumen carente en un 90% de tratamiento escultórico.

El ritmo que producen los volúmenes de las fachadas también está presente en el edificio. En la fachada Este, el ritmo lo producen las superficies que cubren las escaleras de emergencia; estas como superpuestas una frente a la otra, provocan un movimiento visual rítmico. En la fachada de el salón dorado, con sus tres balcones repetidos coronados por las superficies a manera de "crestas" también producen la misma sensación rítmica .

En los balcones de la fachada Norte el ritmo se produce girando la dirección de los mismos y divididos por paneles verticales que se despliegan en abanico proporcionando así la sensación de movimiento (foto 20).

La fachada Oeste es muy similar a la fachada Este por lo que las mismas características rítmicas se dan en una y en otra (ver fotos 18 y 23).

La fachada Sur es totalmente carente de ritmo y movimiento por sus características propias ya antes mencionadas (foto 25).

En el interior el ritmo de los elementos se puede notar en el vestibulo de segundo nivel, precisamente en los balcones en donde las columnas se intercalan con unos paneles triangulares entre cada una de ellas produciendo una alternación de elementos diferentes. (foto 29).

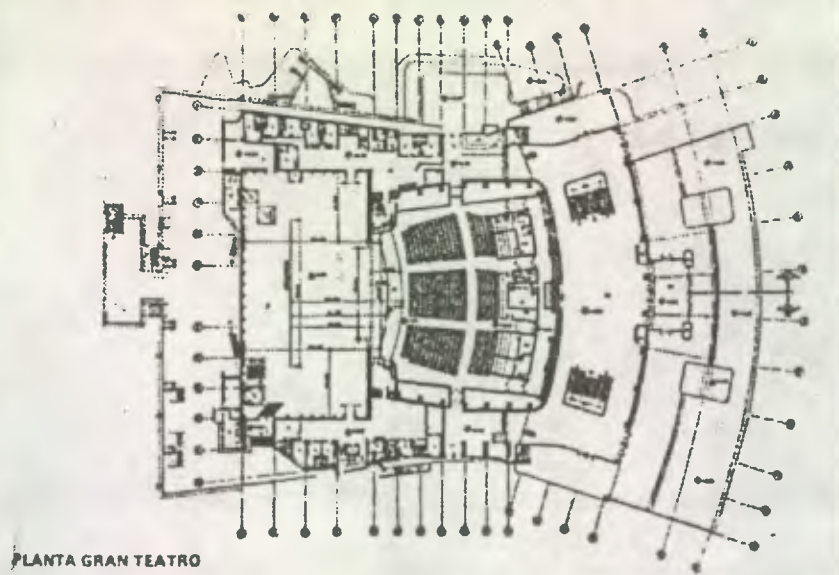


foto 32: Planta del primer nivel del Gran Teatro. Se pueden apreciar el auditorio, los vestíbulos principales y laterales, el escenario y las áreas de camerinos. (fuente: Arch. del teatro nacional)

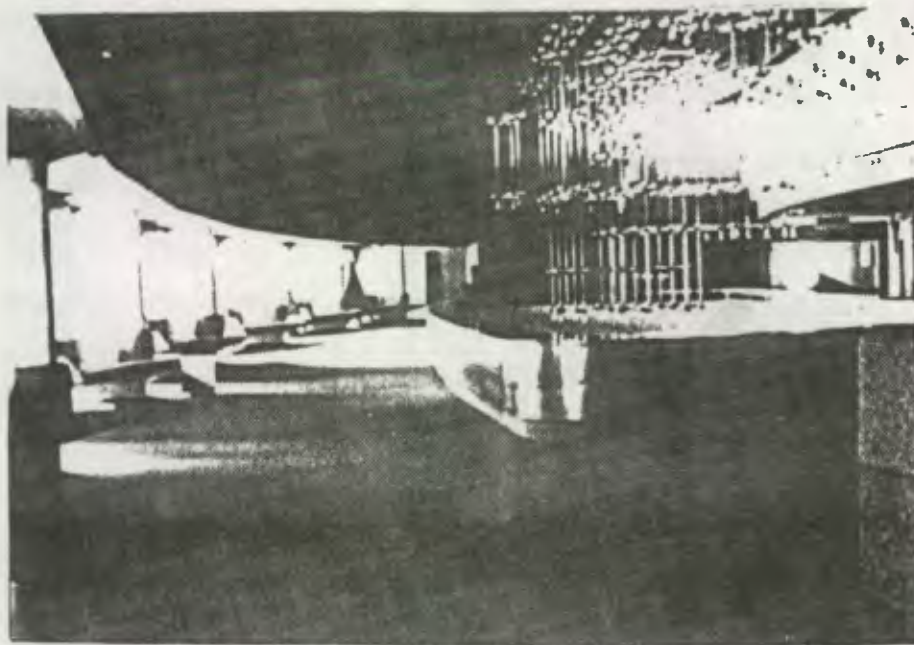


foto 33: Se aprecia la plasticidad de la estructura las pocas veces que hace patente.

Los palcos laterales del auditorio también poseen las cualidades de ritmo con sus múltiples formas cuadradas, rectangulares, en forma de prisma, etc., divididos por paneles que van girando, desde lo más alto de los palcos, hacia el escenario (foto 30).

LA ESTRUCTURA

Desde el punto de vista de la Plástica, la estructura del teatro Nacional en muy pocos casos interviene ya que ésta en gran parte permanece oculta por el tratamiento escultórico. La gran riqueza de formas niega los elementos estructurales y cuando estos no pueden ser disimulados, como en el caso de las columnas que se observan en el vestíbulo inferior y el superior, han sido tratados escultóricamente, quitándoles rigidez para hacerlos más plásticos, más humanos (foto 33).

La estructura del auditorio principal está escondida dentro de las paredes de éste, en el interior tampoco se aprecia, porque en las paredes laterales las columnas se esconden entre los muros y el forro de madera con que está tratada la sala.

La estructura del cubo escénico sí puede apreciarse en su interior ya que esta queda al descubierto y sin ningún tratamiento plástico, pero en este espacio no importaba disimularla puesto que la función que tiene el escenario, no requería tratarla plásticamente (foto 34).

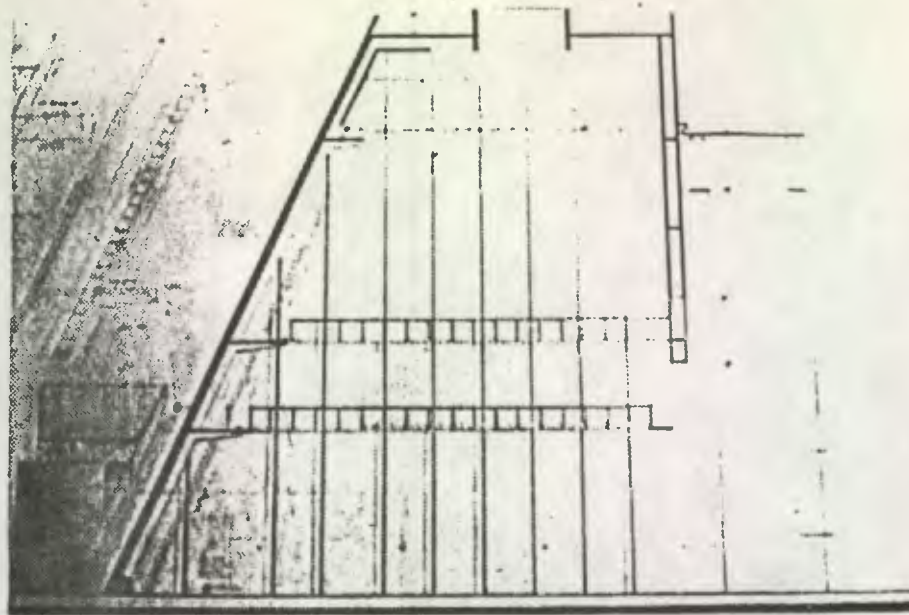


foto 34: La estructura del cubo escénico queda escondida dentro de sus paredes. (fuente Arch. del T. N.)

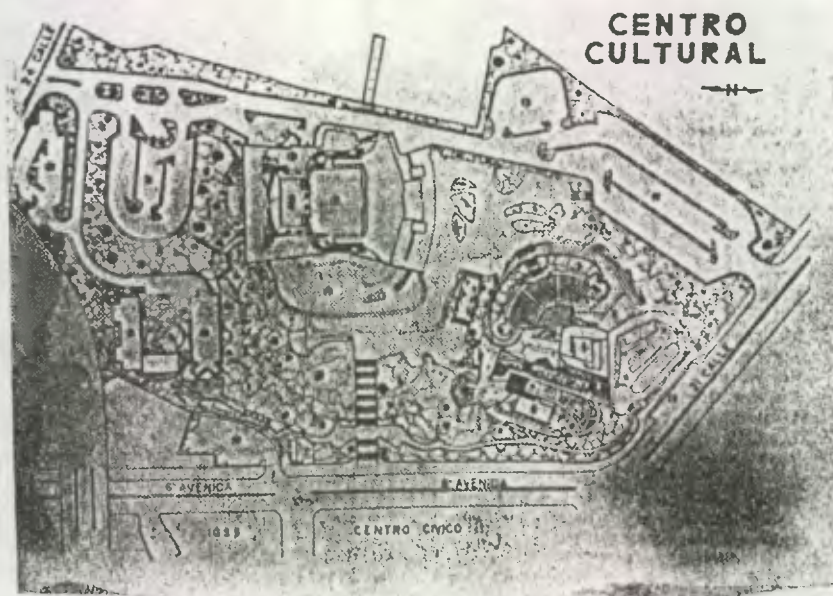


foto 35: Planta de conjunto del centro cultural. (fuente Arch. del T. N.)

ANALISIS FORMAL

CAPITULO 4

LA ESCALA

ESCALA HISTORICA:

Evidentemente en la escala del teatro nacional, sus proporciones con respecto a si mismo y al ambiente que lo rodea, la colina sobre la cual está construido, su riqueza artística etc., nos demuestran las profundas raíces culturales sobre las cuales está concebida esta obra. En este aspecto el teatro representa el arte de Guatemala y su capacidad de expresión enraizadas en el arte ancestral de los mayas, de la cultura hispanica y de la época moderna, sirviendo como símbolo de la arquitectura, escultura, pintura y las artes escénicas, la música y la danza de nuestro país. Por decirlo de algún modo, en este edificio se concentra toda manifestación de la cultura de Guatemala.

El proyecto antiguo del teatro nacional no estaba de acuerdo con la escala histórica de nuestro pueblo, ya que era de proporciones mucho mas grandes que el edificio actual y además una copia de la arquitectura prevaleciente en ese entonces en los países europeos, por lo que se desligaba mas de nuestra identidad.

ESCALA FISICA

La escala física está ligada sobre todo a la funcionalidad de un edificio de acuerdo con las medidas antropométricas del hombre. En el caso del teatro nacional, este funciona para la

cantidad de personas (2,052) que lo usan a lleno completo, mas actores y personal del teatro. Asi podemos notar que los ambientes principales, como los vestibulos que cuentan con el espacio requerido para que un buen porcentaje de espectadores quepan parados y con algura en un comienzo, intermedio y final de un espectáculo. De acuerdo al numero de personas. También el diseño del volúmen interno de la gran sala está dado de acuerdo a la cantidad de metros cúbicos de aire que se necesitan para tal numero de personas que durante un promedio de dos horas que dura una audición ocupan el espacio.

El cubo escénico, igualmente, está diseñado para todo tipo de eventos y principalmente su volúmen responde a la actividad de cambio de escenas, luces, proyecciones, montaje etc. La puertas de salida y entrada hacia la sala de audición principal estan colocados de tal forma que permite el fácil ingreso y en casos de emergencia, una evacuación fácil y rápida; hay dos puertas de salida laterales en la primera planta y cuatro hacia el frente con sus dimensiones especiíficas y propias para el numero de personas que se puedan alojar en platea.

Lo mismo sucede en el primero y segundo balcón, las gradas hacia estos tienen el ancho requerido para que la fluidez del tránsito de personas sea rapida.

Aun así, es de notar el inconveniente que tienen las gradas de los balcones, la conta-huella es muy peraltada y al ingresar del vestibulo hacia las butacas, se siente una sensación de inseguridad y desequilibrio.

Otro aspecto que se puede observar es que el graderio de butacas en estos niveles, su superficie queda a unos .10 ó .15 m bajo el nivel del respaldo de las butacas de la fila del nivel inferior, provocando un serio peligro para las personas que se encuentran sentadas abajo, ya que las personas que transitan en el nivel superior de butacas podrian lastimarias con los pies. Pero este defecto responde a los requerimientos que demandan las necesidades funcionales en cuanto a la isóptica del lugar.

El cubo escénico tiene dos salidas laterales que conectan por medio de un vestíbulo con los camerinos para artistas que se encuentran a uno y otro lado del escenario; cada uno está diseñado para albergar a tres artistas principales.

En fin, el teatro está capacitado, para dar comodidad, funcionalidad y confort al usuario tanto individual como colectivamente, al espectador y al artista. El aspecto de la escala física, según la teoría que se está utilizando para este estudio, va estrictamente ligada al número de personas que usan el espacio, así una casa con sus dimensiones propias está diseñada para el número de personas que la habitan, lo mismo sucede con una iglesia o un oratorio o un edificio de oficinas.

Como ya se ha visto, el centro cultural lo forman básicamente: el edificio del teatro nacional, el teatro al aire libre, el museo de armas que antes era el castillo de San José, la escuela de artes plásticas, los diferentes estacionamientos y la plaza que integra los diferentes ambientes (foto 35). Esta plaza está jardinizada y cuenta con unas piletas escultóricamente trabajadas, también forma parte de esta plaza, la plaza de las mujeres situada a un costado de la plaza principal, entre el teatro al aire libre y el teatro nacional. Los árboles, en este caso, sirviendo como unidad o patrón de escala en relación con el edificio, se sienten pequeños debido a las proporciones monumentales del teatro, aunque estos están lo suficientemente separados del edificio para no anular la existencia de los mismos haciéndose sentir su presencia (foto 36).

La relación que el edificio tiene con otros edificios es casi inexistente. Si vemos al teatro desde el nivel de la plaza del centro cultural, se destaca este sin la menor rivalidad de otros edificios, sobresaliendo así solamente el teatro. Si nos situamos en la plaza Italia, este destaca con un carácter de monumentalidad, acentuándose por la colina sobre la cual está emplazado, pero sin anular también la existencia del resto de los edificios del centro cívico.

ESCALA PSICOLOGICA Y CONTRASTE ESPACIAL

Externamente el teatro visto desde un nivel del centro cívico, produce una sensación de una arquitectura monumental enfatizada por la colina sobre la cual está construido. La cercanía que el antiguo castillo tiene con el teatro, hace sentir en el observador el estar frente a una fortaleza infranqueable.

El tratamiento espacial interno de los vestíbulos se percibe como un espacio grande y vacío, si el espectador está solo, pero cuando hay varias personas en él, como en algún evento o función, este ambiente se siente acogedor e invita a las personas a permanecer en él. El tapiz de alfombra en el techo como en el piso ayudan a que este espacio sea más humano y la amplitud del lugar se anula por medio del color azul que hace que predomine la horizontalidad. Se sabe que el tratamiento plástico influye estrechamente en la sensación espacial que produce en el hombre. Así la absorción de sonido de los materiales influye en las sensaciones físicas en el hombre así como también otras cualidades de estos.

El paso de los vestíbulos hacia la gran sala es estrecho como un embudo y al llegar a esta, el espacio se abre en gran amplitud teniendo como centro visual el escenario.

A pesar de las dimensiones gigantescas de la gran sala, el espectador no se siente pequeño, pues cuando esta está llena de personas pre dispone al espectador a escuchar, sintiéndose en un ambiente cálido y cómodo. Aquí también los materiales con los cuales está tratado el espacio, influyen en el ánimo de la persona (foto 37).



foto 36: Relación de la vegetación con el edificio

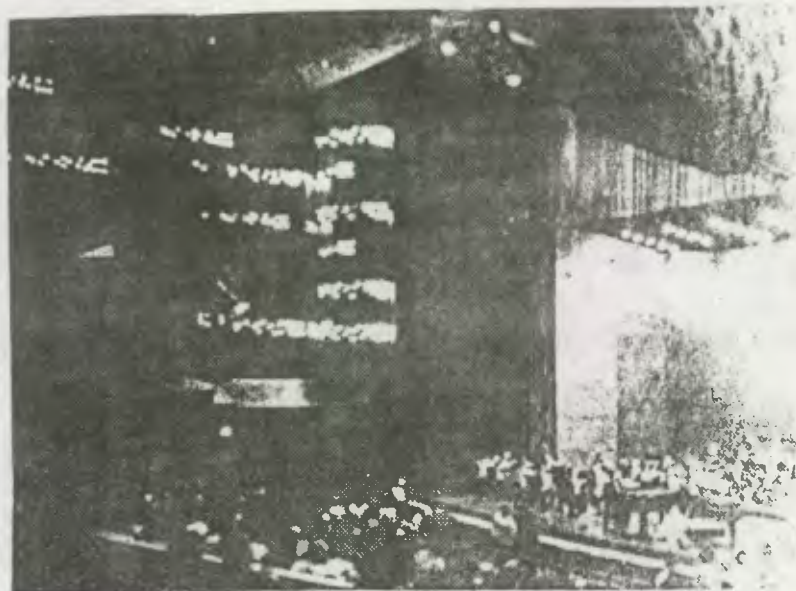


foto 37: Expansión espacial en la sala de audición y el escenario. (fuente: Efraim Recinos)

Los camerinos para artistas, ambientes relativamente pequeños en los que se pueden alojar 3 personas como máximo, dan la sensación como si uno estuviera en una casa pequeña.

El cubo escénico, que es un espacio de dimensiones muy grandes, puede parecer sumamente pequeño algunas veces y otras gigantesco. Aquí lo que importa para dar diferentes sensaciones es la escenografía, por medio de esta se pueden dar diferentes sensaciones, ambientes y estados de ánimo, por medio de luces, colores, materiales que pueden actuar en diversidad de maneras para provocar distintos estados de ánimo. Los actores, por medio de la escenografía pueden anular o resaltar a el hombre .

El teatro de Cámara y su vestibulo son espacios mucho mas pequeños en los que el tratamiento plástico en el espacio ha sido diferente proponiendo colores mas claros con el fin de que la persona que transita por el vestibulo y entra a la sala de el pequeño teatro, no se sienta aprisionada en estos ambientes. En este caso, los colores con que han sido tratados estos ambientes ayudan sicologicamente a dar la sensación de una expansión espacial (fotos 38 y 38a). El contraste espacial, que influye en la escala sicológica, se da cuando se busca una sorpresa espacial entre dos ambientes continuos, así en el teatro esto se da:

- a) Al entrar al vestibulo principal, viniendo de un ambiente externo a un interno; la sensación por el espacio delimitado, donde la horizontalidad es relevante, el tratamiento mas rico en colores y texturas, la calidez de la lámpara y las luces , provocan asombro y espectación; todo esto hace que el contraste espacial entre el interior y el exterior sea sentido
- b) De los vestibulos pasando hacia el auditorium principal , mucho mayor en tamaño y diferente en colores, en el que al observador se le hace pasar por una puerta y un pasillo bastante estrechos , consiguiendo así el contraste espacial.

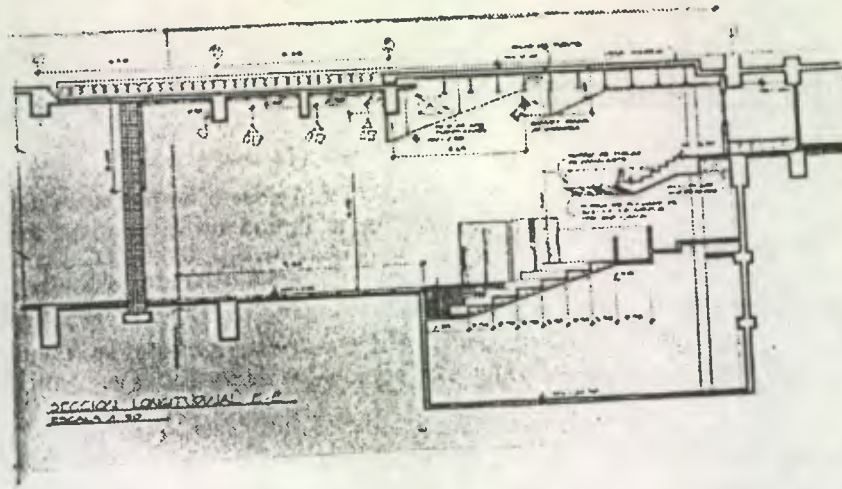


foto 38: Sección Longitudinal del Auditorio de Cámara. (fuente: Arch. del T. N.)

TEATRO CAMARA:

Número de Butacas 305 asientos en 2 niveles

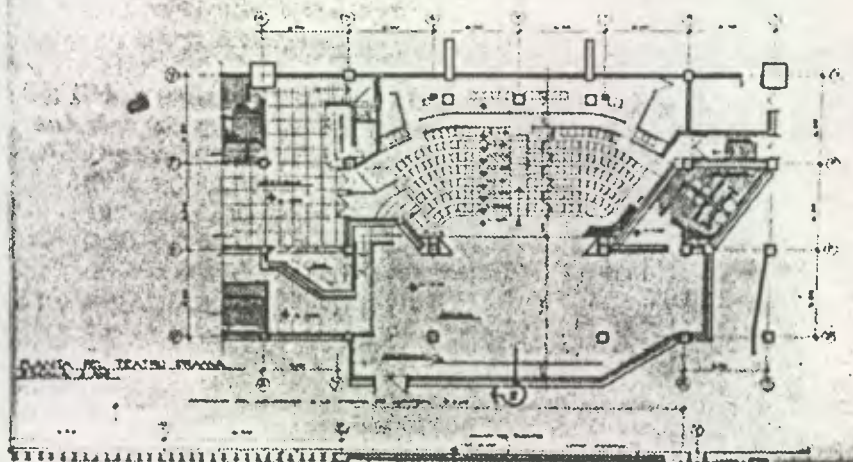


foto 38a: Planta del teatro de Cámara. (fuente: Arch. del T. N.)

c) En el área de camerinos, estos, de dimensiones pequeñas en contraposición con el gran espacio del cubo escénico en el que el actor puede ser influenciado por este contraste.

ESCALA ARTISTICA Y PROPORCION

La integración del teatro nacional con la naturaleza se hace patente al ver este edificio como una prolongación de la colina sobre la cual está construido; Así mismo, las crestas que sobresalen del techo del salón dorado tratan de integrarse al paisaje de las montañas del fondo; pero la intención principal es plasmar escultóricamente de una manera expresionista las diferentes actividades artísticas que se llevan a cabo en el teatro como lo son: la música, el teatro, la danza, el folklor, el drama. A este respecto Efraim Recinos dice: " Solo me interesa lo poético, la integración a la naturaleza... Los usos de este local son de tipo artístico y el arte es otra forma de realidad, generalmente de tendencias dramáticas, epopéicas, líricas, pero no todo es lo que sucede en la realidad. Hay otra serie de matices en lo que es el espectáculo, que no sucede en la literatura, y como esto era parte del espectáculo (el teatro), yo traté de que hubiese una cierta expresividad de tipo escultórico y artístico". (17)

El teatro nacional es pues una interpretación artística de las funciones para las cuales ha sido diseñado, guardando una concordancia y proporción entre cada uno de sus elementos conjugándose al mismo tiempo volúmenes, superficies, líneas, unas veces dramáticas y otras, curvas y sutiles, entrelazándose unas con otras armoniosamente, para cambiar nuevamente de una superficie curva a una superficie plana.

La proporción va muy ligada a la escala artística excluyendo al edificio de todo patrón externo, como el hombre, un árbol u otro edificio, por lo que se analiza en relación a sí mismo.

(17) Fuente: Entrevista personal con Efraim Recinos.

PROPORCION:

En el teatro nacional la proporción de sus elementos, según la concepción artística de Recinos, esta fuera de todo trazo regulador o matemático, se dá la proporción mas que nada de una manera intuitiva y que establece una relación entre las partes del edificio.

Volumetricamente, y visto de una manera general, el espacio mas grande es el volúmen que alberga a la sala principal, siendo este unas dos cuartas partes del edificio; el volúmen del cubo escénico es aproximadamente una cuarta parte y los vestibulos principales y laterales, otra cuarta parte (ver secciones foto 9). sin tomar en cuenta los demas espacios que se encuentran bajo la primera planta del teatro.

Las características de proporción en la fachada en la facha Este, tanto como en la Oeste, consiste en que todas las superficies de color blanco, aunque siendo mayores en cantidad y area que las superficies azules, guardan un balance entre unas y otras ya que el color azul es mas pesado que el blanco.

Las superficies horizontales de los volúmenes principales se ven también armoniosamente conjugadas por las líneas ascendentes de los tres elementos o cuerpos blancos adosados a los volúmenes básicos. Estos cuerpos guardan una proporción entre ellos, así el mayor, adosado al cubo escénico, posee visualmente, tanto en el extremo superior como inferior, la misma longitud que los extremos horizontales de los otros elementos (foto 18a.)

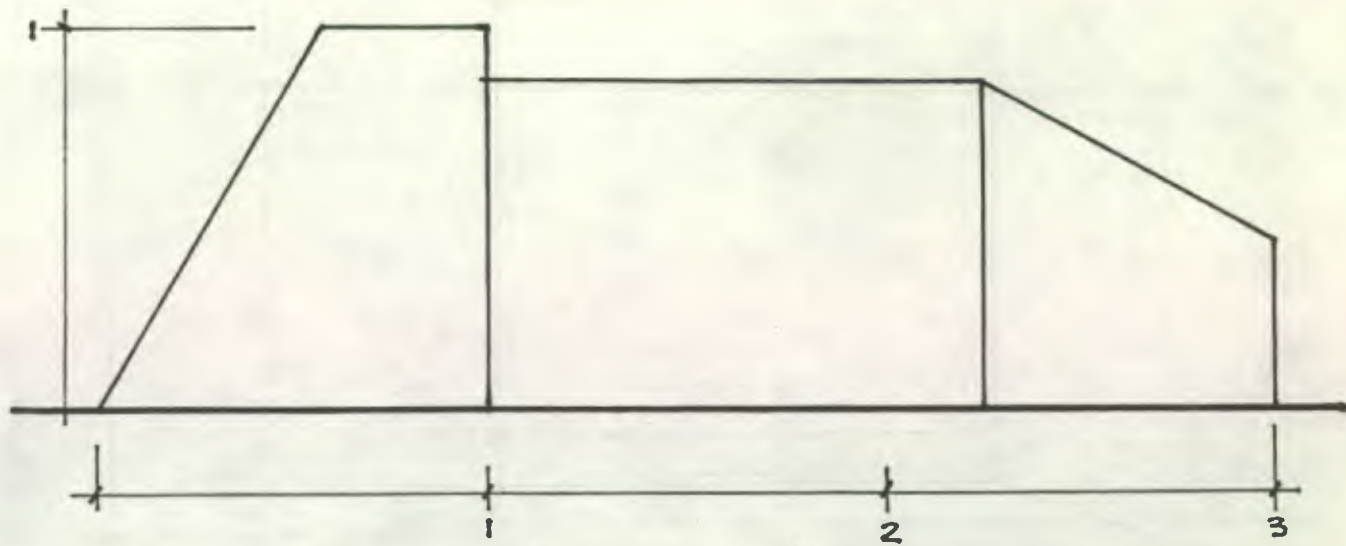
En la fachada Norte, la superficie lisa del techo inclinado se equilibra con la fachada del segundo nivel, guardando visualmente la misma area de superficie, la que es totalmente profusa en formas y volúmenes. Esto mismo sucede con el primer nivel de la fachada; aspecto que hace pensar en tres areas delimitadas horizontalmente que guardan las mismas proporciones entre una y otra (ver fachada , foto 20)

En la fachada Sur domina la superficie del cubo escénico, como un volumen rígido y pesado contrastado únicamente por volúmenes pequeños en color blanco que están ubicados a los lados inferiores. Esta fachada no posee elementos comparativos de proporción como en las fachadas restantes, no sólo en sus dimensiones sino también en el tratamiento escultórico. Pero de ningún modo se puede decir que esta fachada esté fuera de proporción con el resto del edificio, pues sus dimensiones están ligadas al uso interno.

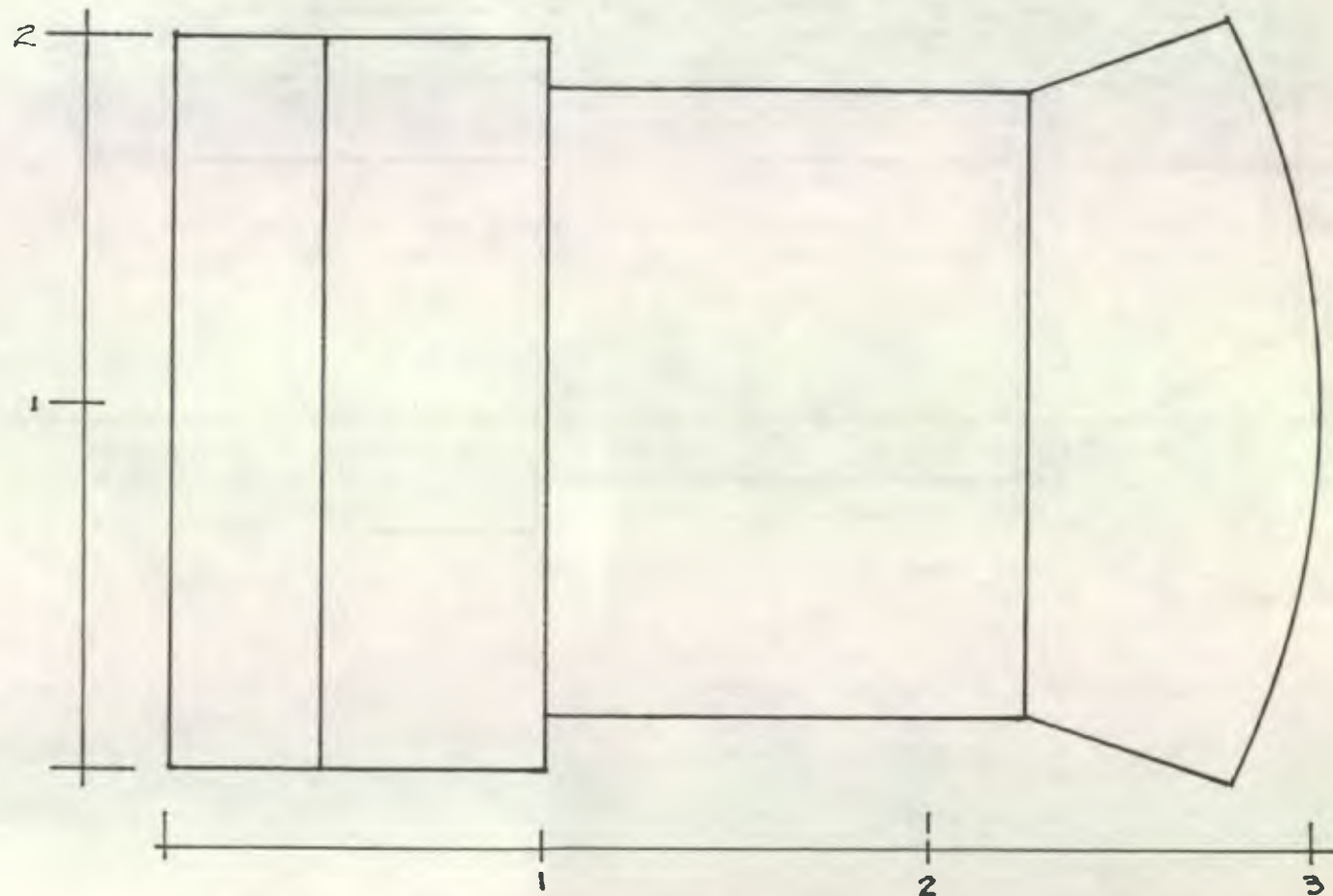
Analizando las proporciones de los volúmenes básicos de una manera más concreta y matemática se puede apreciar que la altura del teatro es equivalente a una tercera parte de su longitud, guarda una proporción de 1:3.

El ancho del edificio (en planta) es igual a dos terceras partes de su longitud o sea, guarda una proporción de 2:3.

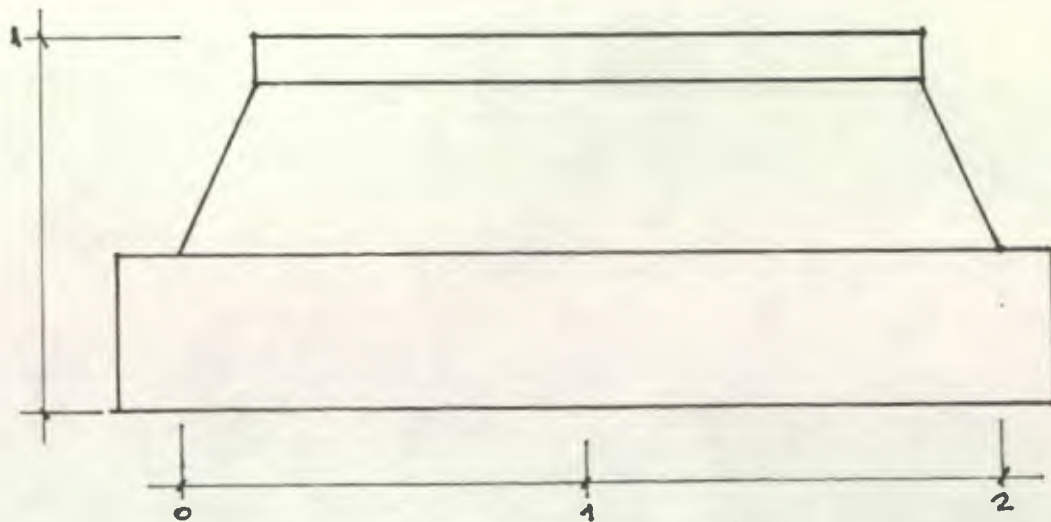
La altura del edificio que es un tercio de la longitud, con respecto a su ancho es la mitad del mismo (ver los siguientes esquemas).



PROPORCIÓN DE 1:3 (ALTO Y LARGO) EN ELEVACIÓN LATERAL.



PROPORCION DE 2:3 (LARGO Y ANCHO) EN PLANTA



PROPORCION: 1:2 (ALTO Y ANCHO) ELEV. FRONTAL

ANALISIS FORMAL

CAPITULO 5

ESPACIO

El espacio está ligado a la escala y a la plástica por lo que se hará alusión tanto a su forma geométrica como a las calidades de la plástica y de la escala.

LA EXPERIENCIA ESPACIAL

La experiencia espacial consiste en recorrer los espacios y sentir todas las cualidades de la plástica y la escala. Como estas tres categorías de la forma van estrechamente ligadas es difícil describir solamente el espacio sin que alguna de las otras dos tome parte.

Los elementos que actúan para determinar la sensación espacial son múltiples, pero las principales son la forma y el espacio, la escala y la plástica de los elementos construidos que lo limitan. Además muchas veces se presentan como reflejos de otras situaciones del espacio: La sonoridad puede ser un efecto secundario del tamaño, la forma geométrica y los materiales usados en el edificio, es decir, de hechos propiamente espaciales y plásticos, la sensación de calor o frío puede conectarse con la iluminación natural y la penetración del sol, o con los materiales, su calidad, color y textura.

ESPACIO EXTERIOR:

El espacio exterior del teatro, o entorno, lo forman los estacionamientos, plazas y el

teatro al aire libre con el Castillo de San José, actual Museo de Armas. La plaza tiene abundante vegetación y está cuidadosamente jardinizada, siendo el piso de concreto y pedrín blanco, formando un peculiar diseño de "adoquín" que juega con el estilo de las formas del teatro. A la vez, esta plaza posee unas pilas escultóricamente decoradas, las cuales están forradas con mosaico blanco.

La vista predominante es hacia el teatro y, en segundo lugar, hacia el norte, la constituye el teatro al aire libre (fotos 39 y 40).

En este caso, el edificio del teatro se impone ante el medio ambiente que le rodea y a la vez, se integra con todo el conjunto.

El espacio de esta plaza lo limitan: hacia el norte, el teatro al aire libre; hacia el poniente, la vegetación que lo circunda y los parqueos; hacia el sur, el gran teatro y hacia el oriente, el límite se pierde por estar sobre una colina, viéndose únicamente las cúspides de los edificios del centro cívico. La plaza, por ser un espacio abierto, no tiene límites hacia arriba, pero el edificio del teatro nacional, con su color azul, trata de integrarse al cielo como queriendo acercarlo. Cuando el cielo está nublado, estas masas del edificio, que son azules, resaltan produciendo un rico contraste.

En su parte nor-oriental el teatro está rodeado por caminamientos que conducen hacia él. Estos caminamientos angostos van rodeando parte de la colina serpenteando acidentemente, dando la sensación de sorpresa cuando se camina por ellos ante lo que se puede encontrar. Este tratamiento de espacios externos se ha utilizado en diferentes épocas de la historia, como sucede en la acrópolis de la antigua Grecia, edificada sobre una colina dedicada a los dioses; esto también

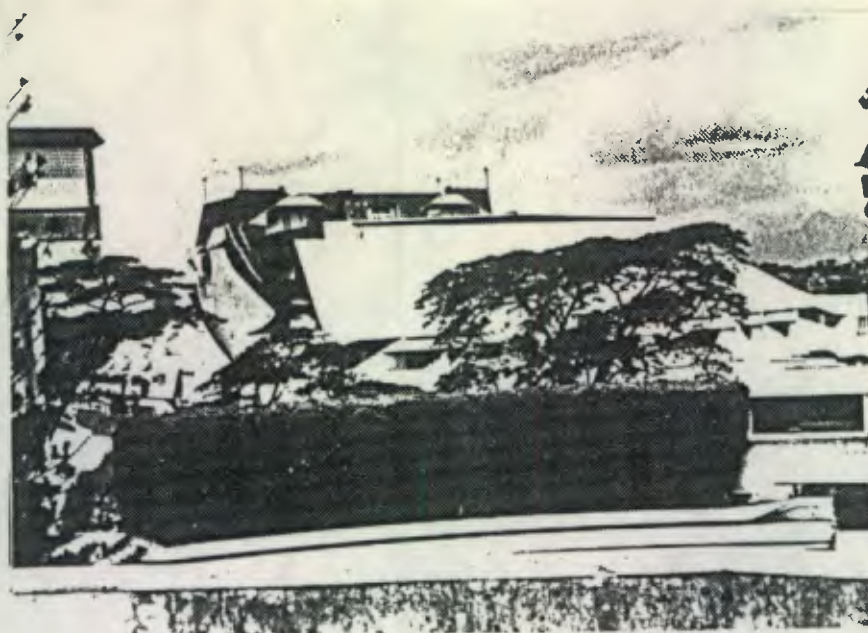


foto 39: Vista desde el Museo de Armas hacia el teatro

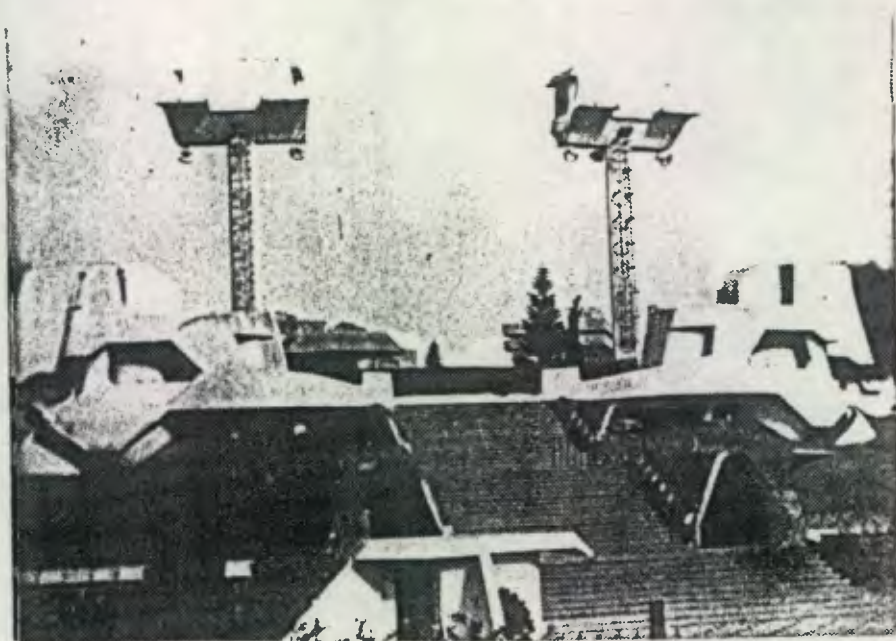


foto 40: Vista desde la plaza hacia el graderío de ingreso del teatro al aire libre



foto 41: plaza y fuentes que se integran al edificio



foto 42: Vista desde los balcones hacia la plaza.

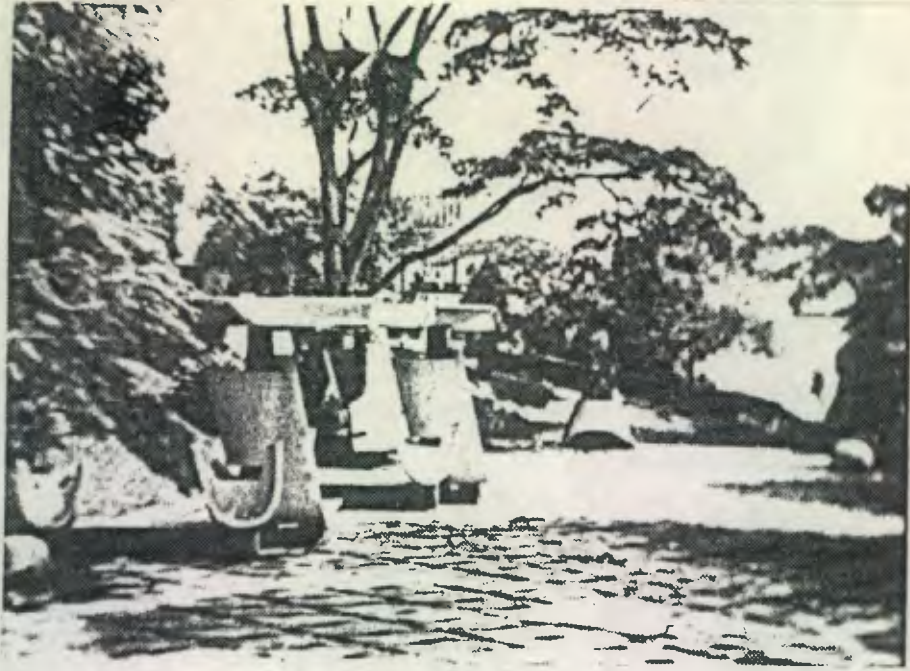


foto 43: Ambientación y jardinización. Plaza de las mujeres.



foto 44: Otro aspecto de la plaza de las mujeres. (fuente: Efraín Recinos).

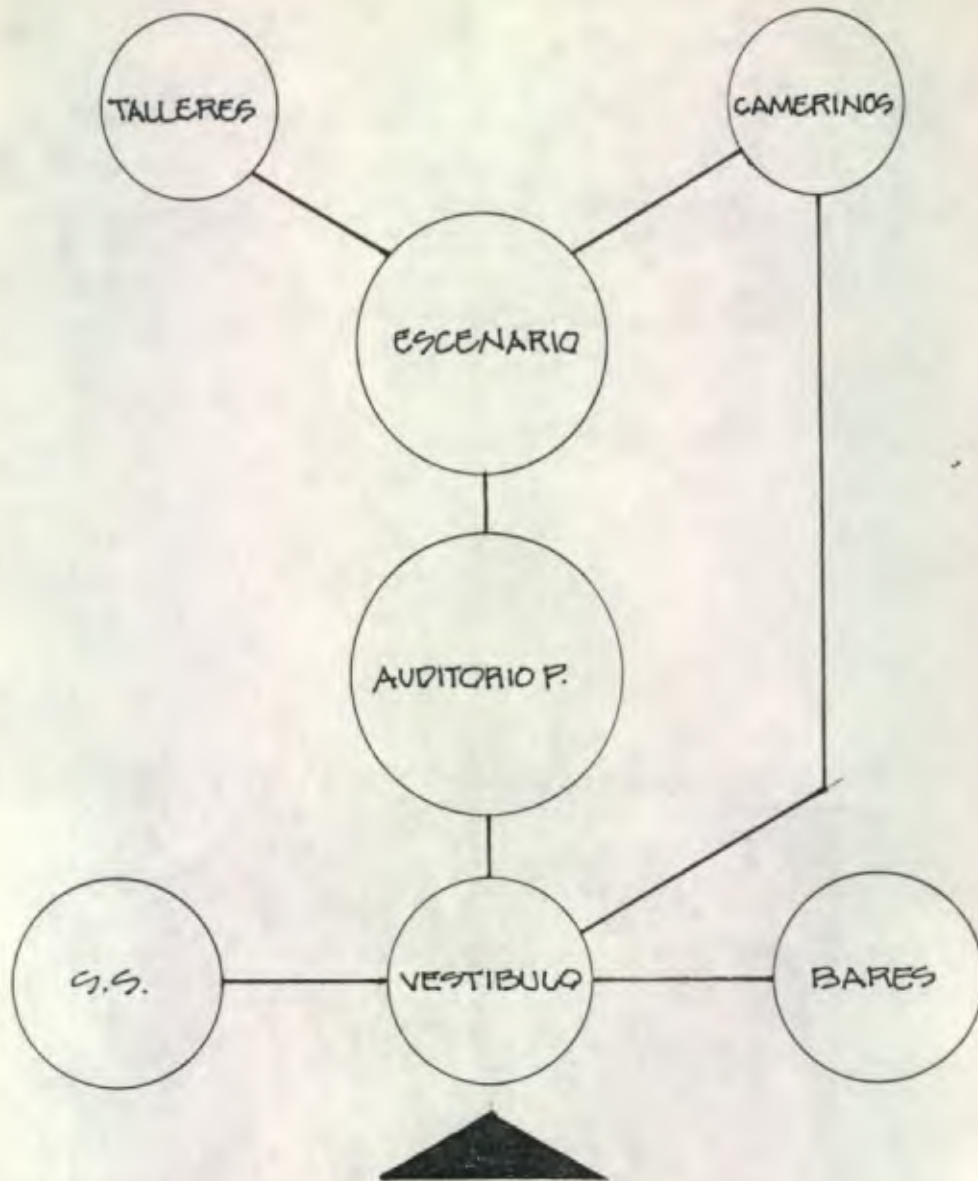


DIAGRAMA DE RELACIONES ESPACIALES EN EL TEATRO

se utilizó en la pirámides mayas con sus grandes escalinatas de difícil acenso con el fin de provocar psicológicamente una sensación de respeto hacia algo sagrado; y así durante la historia se pueden observar muchos ejemplos como los mencionados. Al llegar a la plaza del centro cultural se explaya el espacio y se encuentra el monumental edificio que por si solo, con su riqueza escultórica sorprende al individuo. La fachada frontal , con su tratamiento en los balcones también produce una sensación en la que la persona se siente como observada desde dentro ya que estos tienen la forma de multiples ojos que ven hacia todos lados como custodiando incansablemente al edificio.

El edificio del teatro no anula el espacio exterior , más bien, se integra a él y a la topografía del terreno sobre el cual está emplazado; no siendo un edificio aislado, sino una continuidad del medio.

ESPACIO ACTIVO:

Se ha definido un espacio activo cuando este, la plástica y la escala actúan sobre el espectador. En el teatro nacional todos los espacios internos y externos son activos pues la persona que transita dentro de ellos se siente invitada a recorrer los.

ESPACIO CONTINUO:

El espacio continuo se da cuando existe una fluidez espacial mas o menos marcada entre uno y otro espacio. En el teatro esta característica se da en los mismos espacios, es decir , los vestíbulos poseen una gran continuidad espacial tanto horizontal como verticalmente; estos vestíbulos rodean toda la sala principal fluyendo así el espacio; verticalmente los vestíbulos son

contínuos por el espacio abierto en el centro de la losa del primer nivel que hace que haya continuidad espacial. La relación que existe entre este espacio y el auditorio principal es mínima; aquí no se puede hablar de continuidad espacial, en todo caso sería relación espacial; con esto se quiere decir que un espacio conduce a otro por medio de pequeñas aberturas que lo relacionan (puertas), pero el espacio es prácticamente separado. La razón de ser así se debe a que esto responde a condicionantes acústicas y funcionales las cuales son muy obvias.

En cambio la continuidad espacial entre el auditorium y el escenario se puede decir que es prácticamente el mismo espacio, que a veces se ve separado por la cortina o telón, pero cuando se está llevando a cabo una función, existe una estrecha continuidad tanto espacial como visual.

Los demás espacios del teatro, como oficinas, talleres, bares etc., menos importantes para este estudio, siempre están conectados espacialmente por vestíbulos, corredores etc., en donde la continuidad espacial fluye por los mismos.

La relación de continuidad entre el teatro de cámara y su vestíbulo tiene las mismas características de continuidad que el auditorio grande y sus vestíbulos y el escenario.

ESPACIO Y MOVIMIENTO:

ESPACIOS ESTATICOS Y DINAMICOS:

Los espacios estáticos son aquellos en los que el observador no necesita recorrerlos para poder aprenderlos.

En los vestíbulos del teatro el espacio es dinámico, y aunque simétrico, este necesita

ser recorrido para conocerlo en sus diferentes características de la forma. No es lo mismo estar en el vestíbulo superior que en el inferior o en los laterales. Así, estando en uno de ellos, existe la necesidad de trasladarse de un lugar a otro.

En la gran sala el espacio se puede llamar unitario y simétrico pero este tiene que ser recorrido para poder asimilarlo y aprenderlo. Aquí, no es lo mismo estar en platea, adelante, al final, o a un lado; ni tampoco es lo mismo en palco I ó en palco II, o parado en el escenario viendo hacia el público. Por lo que a este espacio se le puede llamar dinámico.

El espacio del cubo escénico es único, si no está seccionado por telones o escenografía, de tal forma que el observador estando parado en el centro de este, y girando sobre sus talones puede conocer el espacio sin perder ningún detalle; este es un espacio estático, y a la vez es dinámico en cuanto a que las vigas inclinadas que se pueden observar provocan un movimiento visual constante.

El vestíbulo del teatro de Cámara es un espacio dinámico, puesto que tiene que recorrerse para ver su forma. Es diferente estar al principio o en la entrada que a las puertas del auditorium viendo hacia afuera o hacia la parte donde este se ensancha. El auditorium del teatro de Cámara posee también las mismas características de el gran auditorio; no es lo mismo también, estar en el escenario cara al público y ver todo el espacio de la sala, que estar sentado frente al escenario en platea o en el palco pequeño que este posee, por lo que estos dos espacios son dinámicos.

FLUENCIA ESPACIAL:

La fluencia espacial se produce en el caso de que el espacio interno como el externo

lleguen a ponerse en contacto por transparencia del cerramiento.

El edificio del teatro nacional, aunque teniendo algunas ventanas, no se da una fluencia espacial, porque precisamente para mejor aislamiento acústico ha sido tratado con el máximo de cerramiento sólido. Las pocas ventanas que existen son de reducido tamaño con el objeto de permitir solo la entrada de luz natural como sucede en los pasillos laterales, las cuales han sido tratadas con doble vidrio para que sus cualidades aislantes sean más eficaces.

ESPACIO Y TIEMPO:

La relación entre espacio y tiempo está muy vinculada con la escala ya que el hombre es quien recorre los espacios.

La dimensión tiempo es muy subjetiva porque nace de diferentes reacciones emocionales por lo que depende de la influencia que el espacio, la plástica y la escala tengan en el observador.

Así por ejemplo, en los vestíbulos del teatro, una persona impresionada por la espectacular lámpara, puede pasar mucho tiempo admirando las luces. La oportunidad que el observador tiene para recorrer el espacio en la sala grande, es mínima puesto que este, si es un usuario común que llega a buscar su asiento ya numerado previamente, recorrerá el espacio de la manera más corta posible y buscando su butaca, luego se sentará y observará el espacio desde allí. En este sentido el tiempo de recorrido es mínimo, además de que la persona que entra a buscar su butaca, lo hace poniendo atención a las filas de asientos para ocupar su lugar.

El espectador común que llega a ver algún espectáculo permanece en una posición pasiva no interesándole recorrer el espacio para asimilarlo y comprenderlo, para sentir las diferentes sensaciones desde cualquier otro punto. Y lo mismo sucede cuando se dispone a salir de la sala,

éste-el espectador- sale por la misma puerta por donde entró, que seguramente es la mas próxima. Esto es muy común que suceda para cualquier persona que visita el teatro y es poco común que haya personas que se sientan realmente interesados y recorran este espacio en todos los puntos para verlo desde diferentes ángulos, pero como este hecho, el del tiempo, es muy subjetivo porque todo depende de el interés que el edificio despierte en la persona.

Otro factor importante es la cultura del observador, porque por medio de esta estará mas preparado para absorber y sentir las diferentes sensaciones que produce un espacio.

Por todos estos factores subjetivos no se puede medir el tiempo de recorrido en los diferentes ambientes, pues escapa de la objetividad, para ser analizado. Mas o menos las mismas situaciones se dan en todos los espacios y no solo del teatro sino de cualquier edificio.

El teatro externamente tiene la particularidad de poder recorrerse por todos lados, es mas, el mismo puede ser recorrido por medio de las escaleras de emergencia que suben hasta el techo, provocando en su recorrido diferentes sensaciones. Pero se insiste, el tiempo de recorrido, ya sea de un espacio interno como externo, es tan subjetivo que es difícil de definirlo.

DESCRIPCION TECNOLOGICA

CAPITULO 6

Como ya se ha señalado anteriormente, el actual teatro nacional está construido sobre las bases y cimientos del antiguo proyecto el cual ya se había comenzado a construir y que por las razones ya expuestas se suspendió la obra.

Las bases del teatro o cimientos fueron construidos de la manera tradicional, algunas de las zapatas tienen hasta diez metros de profundidad y llegan a medir seis metros cuadrados, y de un metro a metro y medio de peralte; algunas columnas llegan a alcanzar un metro cuadrado de sección y el concreto utilizado fué calculado para soportar 4,000 lbs/pul. cuadrada.

La pared del cubo escénico fué fundida completamente con concreto de dos en dos metros hacia arriba, por lo que en total fueron 13 fundiciones completando así los 26 metros de altura que tiene el cubo. La formaleta utilizada fueron tablas y parales colocados externa e internamente formando un entramado sumamente complicado para tal fundición.

La razón por la cual el cubo escénico no posee estructura metálica es debido a que interesaba construir pronto una buena parte del teatro con el fin de acelerar la obra y la estructura metálica había que mandar a hacerla en el extranjero lo que demoraría los trabajos.

Las paredes perimetrales de el cubo están calculadas para soportar los diferentes pandeos que experimenta en sí misma contando con un espesor de .12 m. Estas están revestidas

de mosaico, donado en su totalidad por el gobierno de Mexico, el cual está pegado con mezcla simple, a las paredes de todo el teatro, las cuales fueron tratadas antes de colocar el mosaico con un impermeabilizante.

Todas las paredes del gran auditorio son dobles y completamente hechas con ladrillo maciso; Una de ellas es de ladrillo de soga y la otra es de ladrillo de punta. La separación entre cada una de ellas es de .30 m., logrando de esta manera un completo aislamiento acústico. A los laterales de estas paredes cuenta con un refuerzo a la manera de los arbotantes góticos y que se esconden debajo de las gradas exteriores de las salidas de emergencia.

El techo de esta sala o auditorio está suspendido por vigas de acero de sección " I " que tienen un peralte mayor al metro cincuenta, y están colocadas entre cada una de ellas a cuatro metros de separación contando con breisas rigidizantes que unifican la estructura. Estas vigas descansan sobre otras vigas de acero en las paredes laterales del auditorio sustentadas por las columnas laterales o perimetrales. La unión entre cada elemento es a manera de soldadura y también por pernos debidamente calculados y ensamblados.

Esta estructura metálica sostiene la primera losa que tiene un espesor de 12 metros, esta es nervada en un sentido y está colocada perpendicularmente a las vigas de acero. Existe una segunda losa exterior que está separada de la primera a una distancia de .30 m. Esta segunda losa no se junta con la primera mas que en los apoyos sobre las vigas principales por medio de planchas de neopreno. Por razones de aislamiento acústico estas losas tienen un diferente peralte de manera que al pasar un avión haciendo el usual y estrepitoso ruido de sus motores, posean un diferente período de vibración, y el vacío que queda entre las dos aísla a una de la otra.

Las duelas de madera que cubren las paredes interiores del auditorio se van separando una de otra a medida que se alejan del escenario, y entre cada espacio se colocó fibra de vidrio de manera que las duelas reflejan el sonido y la fibra de vidrio lo absorbe para controlar la reverberación.

Las puertas hacia esta sala están hechas de playwood y tablex y en medio de las dos hay planchas de fibra de vidrio. El grueso de cada una de ellas es de 3 pulgadas. Las razones de que estas puertas estén tratadas de esta manera responden nuevamente a los requerimientos acústicos.

Las bisagras de tales puertas fueron fabricadas especialmente para soportar el peso de cada una de ellas.

Los tapices de los muros exteriores de la sala son de tela sintética y fueron importados de los estados unidos.

Las ventanas de los vestíbulos son de vidrio de doble hoja, cada una de las cuales tiene diferente grosor y el espacio que hay entre una y otra hoja ha sido vaciado y herméticamente cerrado para evitar no solo la condensación de vapor sino también la penetración del sonido.

Los elementos de acero que sostienen el techo de los vestíbulos son vigas de sección "I" las cuales cubren una luz de 18 metros. Estas vigas están compuestas de dos partes, dándole una forma semi curva y que hacen que el techo sea ligeramente cóncavo del lado de afuera. La losa que

descansa sobre estas vigas mide 0.12m de grosor y es única, es decir, no tiene el tratamiento acústico que tiene la cubierta de el auditorio principal; en el caso de los vestibulos no ha sido necesario tanto aislamiento acústico y cualquier ruido que puede filtrarse hacia este espacio, no penetra a la sala principal por el doble muro que esta posee.

Las vigas de los vestibulos son de acero y sostienen un cielo falso consistente en planchas de tablex a las cuales está adherida la alfombra color naranja formando planos seriados superpuestos.

El sistema constructivo que se utilizó para todos los volúmenes exteriores fue el siguiente:

Con los planos a la vista, y en el lugar de la obra, se colocaban hierros de 3/8" que se moldeaban en el espacio formando el volumen requerido, en el momento en que estos alcanzaban la forma deseada, se sujetaban al resto de la estructura y seguidamente se se entramaban los hierros para la fundición y luego formatear y fundir cada elemento o volumen.

Los obreros que trabajaron constantemente en la obra fueron al rededor de 500, todos ellos, según dice el propio Efrain Recinos, trabajaron con gran esmero y mucha capacidad que no deio nada que desear. La manera en que se hicieron grupos de mas o menos cien personas coordinados por un supervisor, y estos a su vez estaban dirigidos por el director de la obra.

En el área de planificación hubo 30 dibujantes de planta que a diario sacaban planos que muchas veces se requerian el mismo día.

En total, el teatro necesito para su ejecución al rededor de 5,000 planos y miles de horas de planificación y diseño y que aún se sigue teniendo para terminar algunos detalles y



foto 45. Detalle de la ambientación escultórica en las plazas. (fuente: Efraín Recinos).

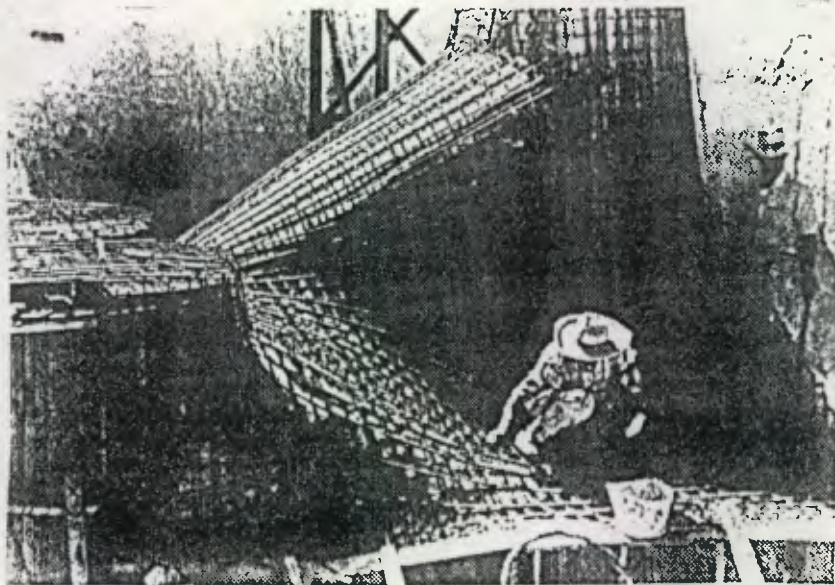


foto 46: detalle de el armado y formaleta de las esculturas del teatro (fuente: Efraín Recinos).



foto 47: detalle del cernido liso a base de cemento en las superficies de las escaleras de emergencia (fuente: Efraim Recinos).

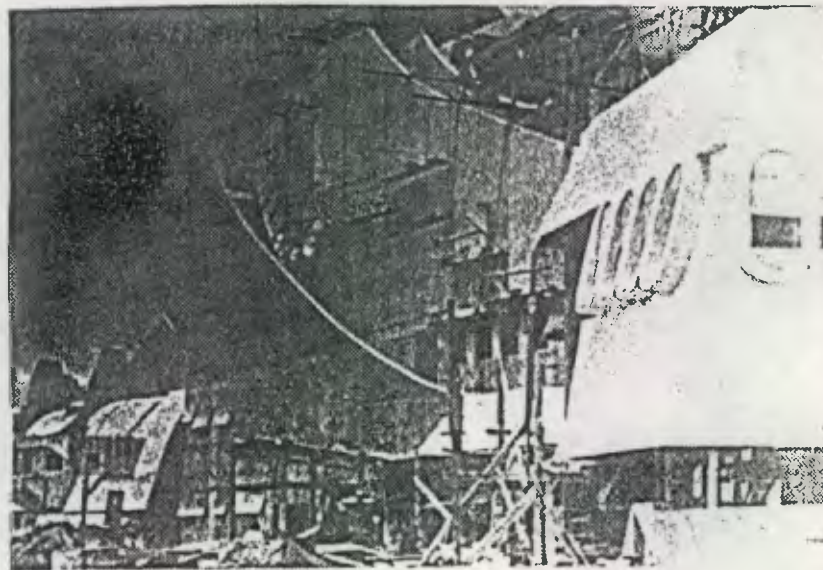


foto 48: Otro aspecto de las escaleras de emergencia en fase de acabados (fuente: Efraim Recinos).

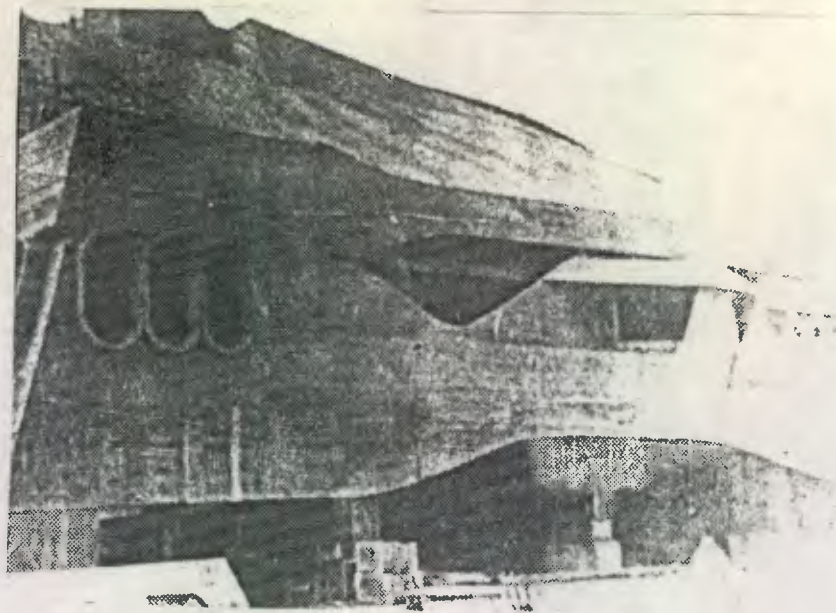


foto 49: Fundición terminada de los balcones de la fachada frontal (fuente: Efrain Recinos).

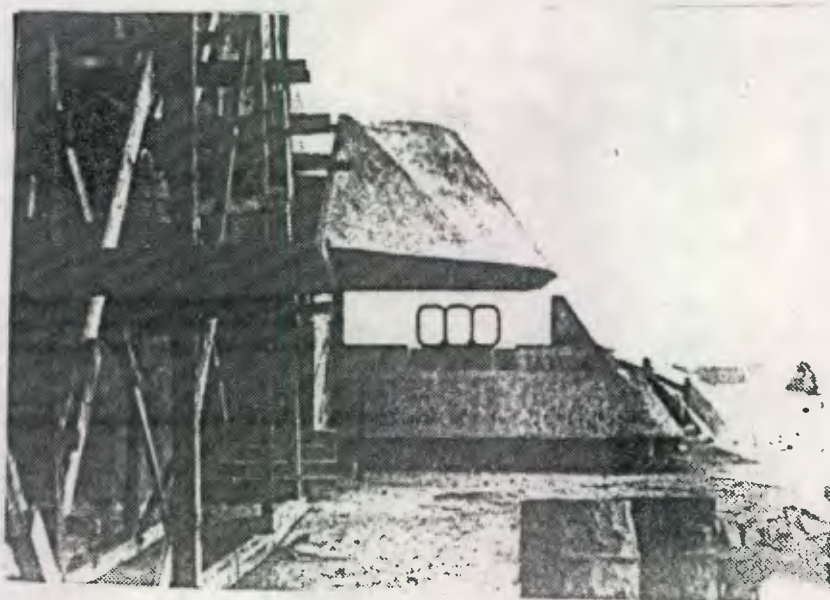


foto 50: Plaza techada adosada a la espalda del cubo escénico, en fase de acabados.

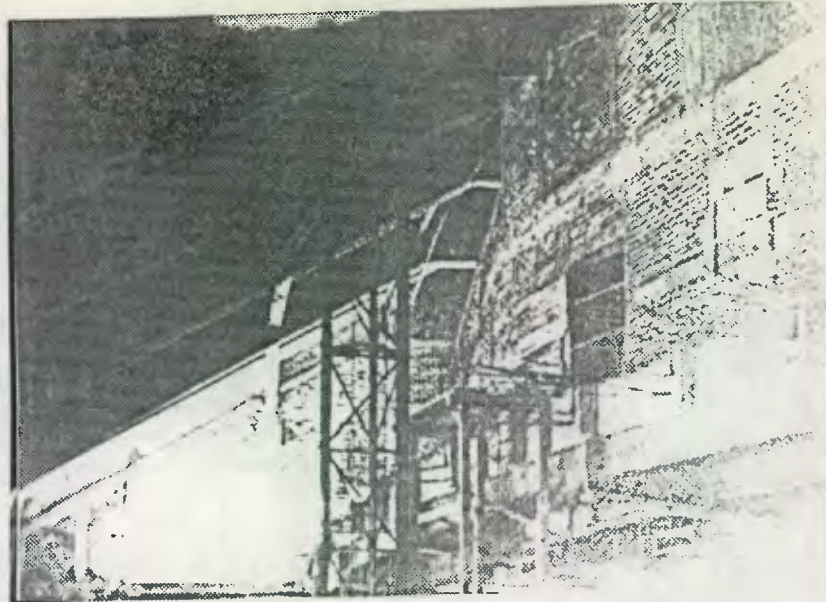


foto 51: Detalle de las vigas de acero de los vestibulos y muros de la gran sala (fuente: Efraín Recinos).

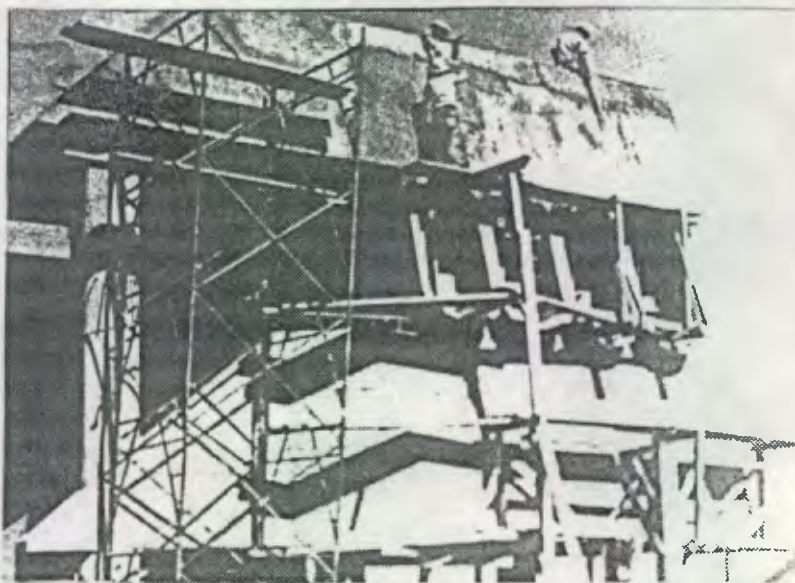


foto 52. Alisado de uno de los volúmenes exteriores (fuente: Efraín Recinos).

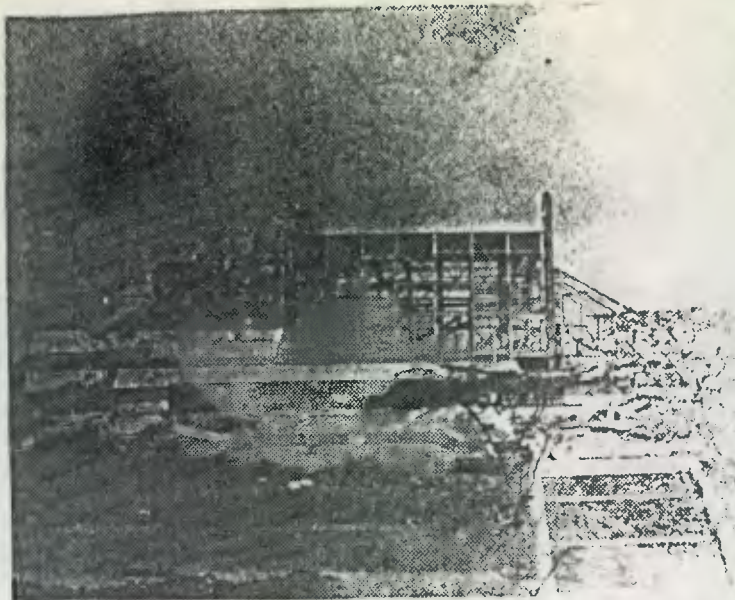


foto 53: Estructura de acero de la gran sala y cubo escenico ya fundido (fuente: Efraín Recinos).

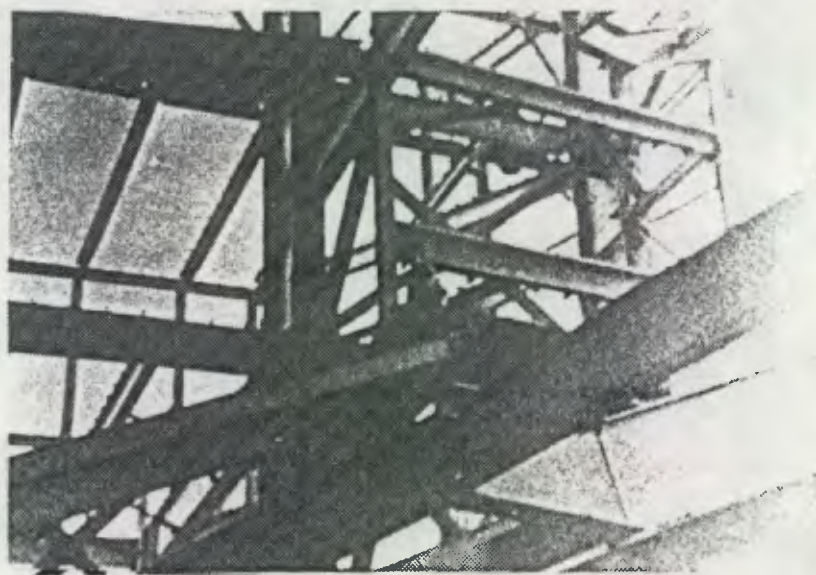


foto 54: Detalle estructural entre la sala de audición y los vestibulos. (fuente: Efraín Recinos)

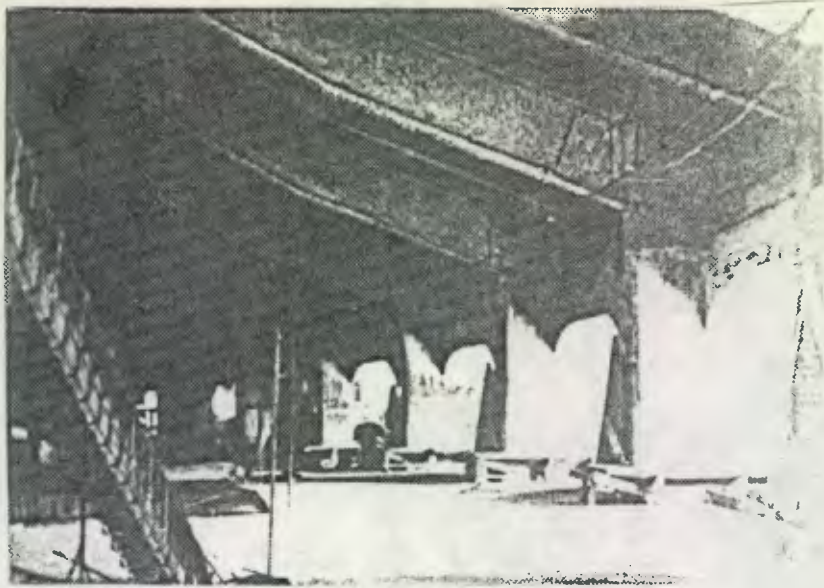


foto 55: Detalle de las vigas de acero del vestíbulo principal y paneles triangulares de los balcones (fuente: Efraín Recinos).

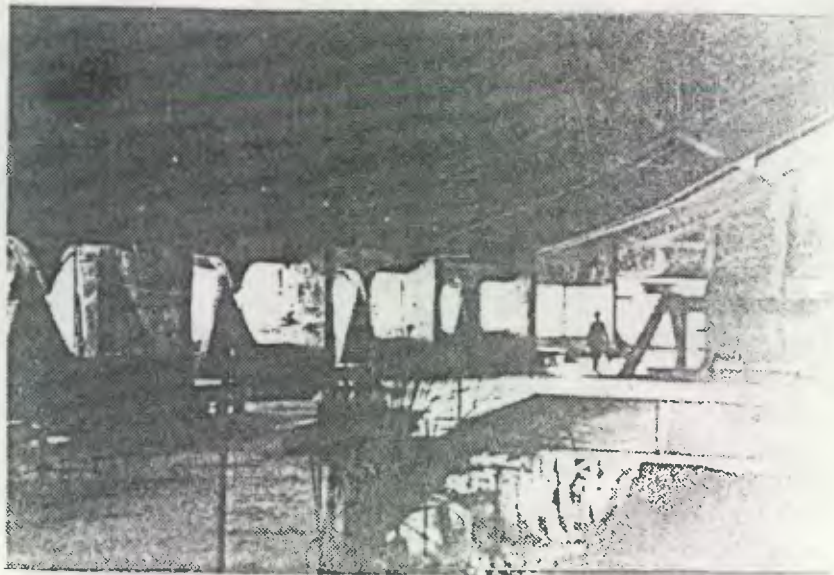


foto 56: Otro detalle de la construcción del segundo nivel de los vestíbulos (fuente: Efraín Recinos).

también para su mantenimiento adecuado. (18)

EL GRAN TEATRO

El gran teatro cuenta con 2,052 butacas, distribuidas en tres niveles: Platea 910, primer balcón 572, segundo Balcón 313, palcos laterales inferiores 142, palcos laterales superiores 115.

ANCHO DEL ESCENARIO

Máximo 21.00 mts.

Mínimo 17.00 mts.

ALTURA DE LA BOCA ESCÉNICA

Máximo 13.00 mts.

Mínimo 10.00 mts.

CICLORAMA

Ancho del Ciclorama 33.50 mts.

Altura del Ciclorama 13.70 mts.

Distancia del ciclorama al borde de la escena 19.30 mts.

Distancia del ciclorama al borde de la escena con el foso de la orquesta nivelado con la misma: 22.30 mts.

Distancia del ciclorama a la boca escénica 15.80 mts.

Distancia de la boca del escenario al borde del frente de la escena con el foso a nivel de la misma 6.50 mts.

(18) Fuente: Datos obtenidos de la entrevista personal con Efraín Recinos.

Distancia de la cabina de proyección del ciclorama: 53.00 mts.

Distancia del ciclorama a la pared trasera del fondo del cubo escénico: 10.00 mts.

Hombro derecho del escenario: 25 x 14 mts

Hombro izquierdo del escenario: 25 x 14 mts.

ACCESOS AL ESCENARIO

Puertas de entrada de carga por montacarga: está a 7.50mts. bajo el nivel de la escena, y la carga llega a ésta por medio de un elevador.

Elevador de carga: 4.05 x 3.40 mts.

Puerta este: En el nivel de la escena se accede a ella por un túnel de 3.90 mts. de alto que llega a la puerta este de 2.70 mts por 2.25mts.

TRAMOYA

a) 56 Juegos de operación manual y tres juegos de operación control remoto.

Seis escaleras laterales para iluminación y un puente de acero para el mismo fin.

Los juegos para operación manual son dos, de diez líneas para cortinas principal e intermedia.

Un juego de diez líneas con poleas para el ciclorama.

Seis juegos de dos líneas para escaleras.

Dos juegos de tres líneas para máscaras laterales.

46 juegos de 8 líneas para el resto de cortinas.

b) Sistema de proyección de escenario y efectos, compuesto por:

1 pantalla de proyección trasera de 20' 3" de alto x 40' de ancho, marco de aluminio

1 sistema de proyección de transparencia con capacidad de desvanecimiento, incluyendo dos proyectores de 35mm, tipo carrousel, lámpara de xenón de 2.000 a 5.000 lúmenes de salida,

lentes desde cada uno de los siguientes tamaños. 2", 3" 200 de 4" a 6", 7 y 10".

Un proyector de 3 1/4" para proyección de transparencias.

Lámpara Xenon de 9000 lúmenes.

1 sistema de pantalla de proyección de 11' 6" x 15".

c) Sistema de Cortinas:

c.1) cortina principal, movimiento vertical y apertura horizontal de 12 mts. de ancho x 10.40 de altura, cada pánel.

c.2) friso frontal de 23.00 mts de ancho x 6.50 de altura.

c.3) un par de portales, movimiento vertical y apertura horizontal de 6.00 mts. de ancho por 13.40mts. de alto, cada pánel.

c.4) Cuatro pares de pernos de movimiento vertical y apertura horizontal de 6.00 mts. de ancho y 10.40 mts. de alto , cada pánel.

c.5) cuatro frisos de movimiento vertical de 23.00 mts. de ancho por 6 de altura.

c.6) una cortina trasera de movimiento vertical y apertura horizontal de 12.00 mts. de ancho x 10.40 mts. de altura, cada pánel.

ILUMINACION:

1 pánel de potencia para cargas normales

216 dimmers de 2.4 kw.

2 dimmers de 6 kw

12 dimmers de 12 kw.,

situados en el cuarto de dimmers.

Pánel de potencia para cargas de emergencia y normales.

96 dimmers de 2.4 kw.

11 dimmers de 6 kw.

2 dimmers de 12 kw

Sistema de comunicación entre cabina y control de escenario.

a) 1 consola de control del director de escena

acceso a memoria

control de paneles de potencia

controles maestros de luces de sala

sistema de comunicación entre cabina de control y centro de distribución de cargas.

b) Interruptores para luces de trabajo situadas en el escenario.

1 consola de control principal

acceso a memoria

control manual de iluminación

Sistema de comunicación entre centro de distribución de cargas y escenario.

control de paneles de potencia

9 controles de luces de sala en la cabina principal de iluminación

grabadora de cassettes

Display para indicar qué circuitos están en operación.

Display para indicar qué circuitos operan en la próxima escena

3 voltímetros situados en la cabina de iluminación

3 amperímetros

fuentes de poder

Selector de voltaje o corriente de cualquiera de los paneles de potencia, situados en la cabina de iluminación.

PISO PERMANENTE Y TEMPORAL

a) Piso permanente.

Consta de duelas de pinabete con hilo perpendicular de 4" x 6' x 1/2" de espesor, colocadas sobre la tabla de ciprés de una pulgada de grosor por doce de ancho sobre piezas también de ciprés de 2" x 3" en retícula de .60 x .60 m.

Entre esta retícula y la tabla de ciprés hay un colchón de neopreno de 0 .005m. en toda la retícula mencionada. Las piezas de 2" x 3" tienen respiraderos de 3/8" x 3/8" y el conjunto descansa sobre el concreto.

b) Piso temporal

Consiste en láminas flexibles de vinil reversible blanco o negro, de acabado mate, no reflejante de luz y no deslizante, que puede pintarse según se requiera con cualquier pintura de emulsión.

SONIDO

1 consola de 10 entradas extensibles a 24, y 4 salidas

10 microfones

20 amplificadores de 150 watts.

44 entradas de micrófonos ubicadas en el escenario, tres de las cuales para micrófono aéreo con su respectivo mecanismo para variar la altura, controlable desde la consola.

2 bocinas para bajos ubicadas en el techo.

4 columnas laterales para frecuencias. Ubicadas 2 de cada lado del escenario.

42 bocinas ubicadas en todo el perímetro del teatro en cuatro grupos, cuyo ancho de onda puede ser retardado para efectos de eco.

2 grabadoras para dos y cuatro canales.

2 tornamesas.

CAMERINOS

Quince camerinos para estrellas, cada uno con espejo de tres caras y un espejo de piso a cielo, baño privado, closets, sofás y canapés.

Tres camerinos generales para hombres, espejos, sillas, luces, cada uno con tres regaderas, capacidad para 120 artistas.

Tres camerinos generales para mujeres, espejos, sillas, luces, cada uno con tres regaderas, capacidad 120 artistas.

Los camerinos para estrellas están localizados a ambos lados del escenario, los camerinos generales se ubican un nivel abajo del escenario del teatro principal, se comunican con el escenario con gradas a ambos lados del mismo.

Cuenta además con lavandería, tintorería, peluquería y sastrería, máquinas lavadoras y servicio de planchaduría así como salón de belleza que se encuentra disponible

SALONES DE ENSAYO

Se encuentra con varios salones de ensayo generales o de calentamiento, ensayos para arte dramático y ensayo de la orquesta sinfónica.

BARES Y CAFETERIA

Dispone de varios bares abiertos al público durante el espectáculo: Salón dorado; utilizado también para asambleas, conferencias, proyecciones, cuenta también con el servicio de de bar, servicios sanitarios, balcones y salida directa al parqueo de artistas.

Bar Blanco y Negro; Decorado con un gusto exquisito, todo en tonalidades blanco y

negro, hasta en los servicios sanitarios, forradas las paredes y techo de alfombras, cuenta con dos barras equipadas y en forma de espiral.

Bar Tras Bastidores; Ubicado al lado Oriente del gran teatro, cuenta con instalaciones bien equipadas y su característica es que las mesas y sillas están colgando del techo en forma de columpios.

En ambos lados de la sala principal del teatro se encuentran ubicados bares mas sencillos, que funcionan a toda hora y en cualquier espectáculo.

Cafetería para artistas: tiene capacidad para 40 personas, abierta al público en general ubicada al lado poniente del gran teatro.

Cafetería las terrazas: utilizada también para exposiciones, conferencias y asambleas, por su fácil accesibilidad y por contar con una amplia terraza.

PARQUEOS

Se encuentran localizados en los alrededores del gran teatro, y tiene una capacidad para 500 automóviles, y tiene acceso por la 24 calle y por la 21 calle de la zona I.

TEATRO DE CAMARA

El teatro de cámara cuenta con 305 butacas, distribuidas en dos niveles.

ESCENARIO

Distancia de la boca escénica al borde enfrente a la escena: 1.35 mts.

Altura de la boca escénica: 5.00 mts.

Ancho de la boca escénica: 9.39 mts.

CICLORAMA

Distancia de la boca escénica: 9.65 mts.

Ancho: 12.25 mts.

Alto: 5.23 mts.

ACCESOS AL ESCENARIO

Por dos puertas ubicadas al fondo del mismo, una a cada lado del escenario.

TRAMOYA

1 cortina principal de 6.40 mts. x 5.20 de altura.

1 friso frontal de 12.20 mts. de ancho x 1.80 mts. de alto.

1 cortina trasera de 6.10 mts. de altura x 4.90 mts. de ancho en cada pánel.

1 ciclorama color azul cielo.

ILUMINACION

42 dimmers de 2.4 kw.

9 dimmers de 12 kw.

18 circuitos de 30 amperios. non dim.

18 circuitos de 20 amperios. non dim.

12 circuitos de 20 amperios. non dim.

CONSOLA DE CONTROL

54 contoles manuales.

54 selectores (ind-off-preset).

- 1 gran master.
- 1 independent master.
- 5 masters de escena.
- 1 control de luces de sala.
- 1 interruptor de luces de emergencia.
- 270 controles manuales.

SONIDO

- 1 consola de 8 entradas y dos salidas.
- 3 micrófonos de condensador , con entradas del escenario a la cabina de sonido.
- 1 grabadora de dos canales.
- 1 tornamesa.

VESTIBULO

Cuenta con un pequeño vestíbulo, decorado muy convenientemente, habiendosele incorporado salas de espera, servicios sanitarios, y dos bares en la entrada principal a la sala, además cuenta con sus propios camerinos y estacionamiento.

CIELO FALSO

Cabe mencionar el cielo falso del teatro de cámara, porque todo fue pintado a mano, con una técnica especial, dirigido por el Ing. Recinos.

USOS DEL CONJUNTO

1. Música Sinfónica, de cámara , coral ,solista.
2. Danza: Ballet Clásico y Moderno. Danza: Folclórica y Moderna.
3. Espectáculos compuestos: ópera, operéta, zarzuela, comedia musical, drama musical.

(Música , Teatro, Danza).

4. Teatro: de masas, drama y comedia. (con o sin refuerzo de sonido)

5. Música popular , canción , Festivales (con o sin refuerzo de sonido)

6. Convenciones. (con sistema especial de refuerzo de sonido). (19)

COMENTARIOS ACERCA DEL TEATRO

CAPITULO 7

LA SIMBOLOGIA DE LA OBRA DE EFRAIN RECINOS

Efrain Recinos, pintor, escultor e ingeniero civil, con un amplio recorrido profesional y artístico a nivel nacional e internacional, advierte que en su obra no hay ninguna simbología, no se preocupa de ello, sino más bien lo que plasma en su obra visual son diseños respecto a símbolos, es decir, que plasma la realidad pero "re-diseñando" esa realidad, definiéndola perimetralmente, por afuera.

En sus obras escultóricas, relacionadas con la arquitectura, trata de integrarse al lugar, como en el caso del Banco Crédito Hipotecario Nacional; en este edificio se integró al deseo de los arquitectos colocando un mural escultórico en su fachada poniente con el fin de evitar la incidencia del sol dentro del edificio, así mismo hay integración a la gente que transita diariamente por esas calles y a la vez estas esculturas recuerdan los monolitos mayas, que si bien no es copia de ellos pero si basado en su barroquismo.

En el caso del mural de la biblioteca nacional, la intención fué integrarse al parque centenario y a la actividad que se lleva a cabo en él: las ventas de comida rápida, lustradores, el tu y el yo que pasan, conversaciones dispersas etc., es un mural que se identifica con el bullicio y el desorden de la ciudad, sin intención de dar un mensaje social.

En una obra arquitectónica como el teatro nacional, la intención fué integrar topográficamente el edificio a la colina, al paisaje, al medio aéreo, es decir, al cielo azul y blanco

para la mayor parte de personas que están bajo el nivel de la colina, al grupo urbano de personas; aparte de esto se puede hablar de integración a lo maya, concretamente las pirámides y palacios, sin copiarlas nunca, pero si ese sentido, el ser hermano de ellos. Esto va en contra de lo racional de la primera mitad de este siglo; en contra totalmente de la geometría Euclidiana: el paralelepípedo, la esfera, el cubo etc., lo cual en este caso no interesa, mas bien es una geometría simple, que se unan entre si en una forma que no se puede elevar a ecuaciones. Por ejemplo en el teatro, dos rectas se unen por medio de una curva, casi siempre, ya sea espacial o linealmente.

Existe otro tipo de integración que es lo expresivo, que es a secas expresionismo, cosa que cuando se diseñó el teatro andaba de "capa caída", en arquitectura le llaman así solo por diferenciarlo del racionalismo; es la arquitectura como la de Gaudí y Mendelsson.

Lo que Recinos llama como expresividad es simplemente tratar de expresarse al uso del edificio, en el teatro lo que se hace es arte del espectáculo, música, danza, teatro, canto, folklor etc., arte del espectáculo que está cambiando la realidad y la transforma en otra cosa; como los usos del teatro son artísticos, se trató de expresar esa realidad artística en expresividad artística, sin tratar de representar la música o la danza, sino simplemente representar arquitectura con su funcionalismo que es mas evidente en el cubo escénico. En esta manera de integrarse a lo expresivo, Recinos trata de representar la poesía de la raza, mas sensual, lo romántico, eso ya en sí involucra integración en la plástica del teatro.

El estilo de Efraín Recinos, como el mismo lo dice, es neo- barroco, que no es basado en el barroco del siglo XVI, o de las iglesias de abigarradas multitudes o templos indús, sino en

ciertos puntos de interés que es donde especialmente circula el individuo, allí es donde está centrado el barroco, en el sentido de multitudes.

En el teatro nacional la ventanería de las elevaciones balancea las enormes superficies de los techos inclinados: la espalda del cubo escénico. por lo que no todo es barroco en el sentido de las obras del siglo XVI y XVII, ni el barroco Gótico, ni mucho menos el barroco de Gaudí en donde cada metro cuadrado está lleno de diferentes impresiones visuales. En el teatro Efraín Recinos intentó unificar el barroco que hay en él y lo que necesariamente no necesita serlo.

En cambio en sus obras pictóricas es eminentemente barroco porque le gusta serlo, porque según él, nuestro interés en nosotros como latinos, necesita cambiar; nuestra serenidad va cambiando como en un equilibrio inestable siempre. Esto puede llamarse neo- barroco, en este siglo; o neo sensual, lo que según los críticos es armónico; todo se empalma sujetándose y uniéndose entre sí, elementos curvos, medio elipsóides, sin curvas geométricas exactas.

Nuestro pueblo es barroco y entra también el aspecto temperamental muy propio de nuestra raza, que es el horror al vacío.

En el caso de Efraín Recinos, no le gusta lo simplista, por lo que en el teatro trató de integrarse a cómo somos nosotros.

El se considera en su expresión, erótico y sensual, en lo que a pintura se refiere, casi en todo lo que hace está plasmada esta manera de expresarse, no así en la arquitectura, porque lo que interesa es que, aparte de que funcione el edificio arquitectónicamente, y que además

expresarse una totalidad en la que el individuo, el "yo erótico" deja de momento esa relación hombre-mujer, para transformarlo en algo en que allí sí podría llamarse simbolismo expresivo. En el teatro hay superficies rectas, bruscas, ligadas a otras curvas y de esta unión podrá haber la única relación posible entre lo femenino y lo masculino, pero de ninguna manera erótico, más bien armónico.

En lo que respecta a las curvas acidentadas de los laterales del teatro, no sólo sirven como escaleras de emergencia, sino también le interesa que el individuo se sienta estimulado a recorrer el lugar, por fuera y por dentro, cosa que no se hace en un edificio; que la gente se sienta invitada a caminar al rededor de él; y los antecedentes vienen de las pirámides mayas, en las que se pueden recorrer por fuera. Así como se puede recorrer una colina, también se puede recorrer una "montaña" hecha por el hombre.

En cuanto a la fachada principal se trató de hacer un énfasis hacia afuera: lo que a Recinos le interesaba, era que, aparte de que las ventanas fueran mucho más pequeñas por razones de sonido, el observador estando afuera sintiera como si esas ventanas fueran ojos del edificio, aunque sin lograrlo en su totalidad, porque el vidrio colocado allí, por ser acústico y de marcos cuadrados, no colaboraba con el diseño original, por lo que se llegó a muchos compromisos en torno a esa fachada; pero se intentó hacer los marcos no monotonos al público que está en los vestíbulos. Lo que el espectador ve afuera es lo que se trató de hacer adentro. Estas ventanas sirven o debían servir también como balcones, aunque no se pudo por cuestiones económicas y de tiempo etc.

Otro aspecto importante en la fachada principal, era quitarle centralismo, debido a que los elementos sobre los cuales se diseñó, eran tan simétricos que se corría el riesgo de hacer lo que todo el mundo hace, una cosa simétrica. La simetría es imperiosa, poco humana.

Las formas exteriores comparadas con las interiores del teatro, difieren un poco, no sólo por cuestiones estructurales sino también por cambios de última hora; económicas, de diseño etc., por lo que fué más difícil mantener una concordancia en el tipo de diseño que a él le interesaba.

La integración entre escultura y espacio arquitectónico se da más que nada en los vestíbulos y en la platea con sus palcos, lo demás era casi imposible integrarlo, sobre todo en las áreas de trabajo que ya existían cuando el Ing. Recinos re-diseñó el teatro; por eso es que la espalda (fachada sur), difiere de las elevaciones laterales; aunque por parte de él sí hubo un intento de tratar todas las fachadas del teatro en la misma forma, por ejemplo en la espalda del cubo escénico, se intentó colocar espacios prendidos a él, como lugares de habitación para artistas a los que se ingresaba por atrás, pero a esto le llamaron "locuras", por lo que en ese sentido, el Ing. Recinos no se expresó como hubiera querido y que el medio no le permitía tantas libertades, o mejor dicho, tanta integración.

El término de escultura habitable es importante, porque hay mucho de ello desde los años 50 con André Block, por ejemplo, que hizo muchas cosas de ese tipo pero siempre eran esculturas habitables en su interior, en el caso del teatro, es una escultura habitable en su interior y específicamente también en su exterior, con el fin de sugerir la libertad del ser humano. (20).

(20)Fuente: Entrevista personal con Efraim Recinos. resumen.

COMENTARIO DE LA ENTREVISTA

No cabe duda que el Teatro Nacional para Efraín Recinos fue un reto que afrontó con mucha capacidad e ingenio, pues desde un principio, con grandes dificultades, como el hecho de que los cimientos y las bases del antiguo proyecto ya estaban construidos, incluso algunos ambientes como talleres de trabajo, bodegas, etc.; aún así, se modificó el diseño original casi en su totalidad, integrándose a lo existente. Las dificultades existieron en todo momento por lo cual él no pudo expresarse libremente y como hubiera querido. Su concepto de teatro es totalmente diferente, debía romper toda la simetría haciendo un escenario tipo "arena", en que esta se pudiera desmontar fácilmente sin aparatos mecánicos incluso, pero se tuvo que regir a la estructura que ya estaba, aún así, su creatividad artística la pudo plasmar imponiendo su estilo personal, tanto que al ver el teatro no puede pensarse que no haya sido diseñado por él.

Inspirado en las artes escénicas: la música, el folklor, dió como respuesta una multiplicidad de formas armónicas que se entrelazan en constante armonía dando en cada detalle, diferentes sensaciones visuales, integrándose a los volcanes, al azul del cielo, a la gente que transita por las calles, invitándoles a recorrer el espacio por dentro y por fuera, haciendo más humana la obra arquitectónica. Esta comunicación con la gente que se nota al querer romper con la simetría y el deseo de que fuera una escultura habitable en el interior y exterior, dan un carácter de confianza y apertura, haciendo sentir a las personas dueñas del espacio arquitectónico.

En obras de gran magnitud como ésta, es un equipo de personas que toman decisiones en base a factores económicos, constructivos, temporales, funcionales, etc., que fueron limitantes.

para Efraín Recinos, por lo que tuvo que renunciar a muchas de sus ideas originales, y ceñirse a las condiciones anteriores.

No se sabe qué hubiera pasado si Efraín Recinos se hubiera expresado con toda libertad, posiblemente hubiera sido un edificio muy parecido al actual, con más profusión de formas que lo indentifican con su "Neo-barroco", o completamente diferente, rigiéndose a la concepción personal de teatro. Lo cierto es que el Teatro Nacional es el producto de muchos estudios técnicos, funcionales y artísticos en los cuales el esfuerzo por llevar a cabo esta obra fue muy grande y arduo, no solo para las personas que como el Ing. Recinos trabajaron en la obra física, sino también para todo el pueblo de Guatemala, económicamente, pero es una obra representativa de la arquitectura guatemalteca y la expresión plástica, basada en la identidad propia del país, proporcionando un espacio adecuado para el desarrollo de la música, el ballet, la danza y el teatro, promoviendo la cultura en Guatemala.

La personalidad de Recinos, plasmada en su obra pictórica, escultórica y arquitectónica marca un estilo reconocible y único; un estilo que tiene la particularidad que durante sus muchos años como artista no ha cambiado y tanto una obra de Recinos de hace treinta años, como una actual, es reconocible. Al parecer Efraín Recinos encontró hace mucho tiempo, las formas tridimensionales o planas y los colores con los que el se ha expresado, por lo que su evolución artística a sido casi imperceptible.

Si tubieramos que situar a Efraín Recinos es muy posible que no acertáramos al encajar su obra dentro de una corriente ya determinada, Efraín Recinos crea un estilo muy personal, ¿Influenciado por otras corrientes?, talvez; Pero no se puede comparar con algún otro artista nacional o extranjero. Lo que resulta mas seguro es atenernos a lo que el mismo nos dice " Soy netamente Barroco", pero al describirse a sí mismo como barroco, nosotros, los espectadores no

debemos pensar inmediatamente en el barroco colonial de Guatemala ni en el de otros países. A lo que Recinos se refiere es a la profusión de formas que componen una escultura, un cuadro, o una obra arquitectónica como en el caso del teatro, y nada más.

Se inspira en lo maya, como recordando una gran cultura y nuestras raíces pero jamás copia un elemento tal y como lo concibieron los antepasados mayas. Este barroquismo es muy de él, estilo en el que está muy presente el horror al vacío, en el que cada espacio que él crea, está lleno de sensaciones visuales, planas y tridimensionales, valiéndose del color, los volúmenes, las texturas etc...

La pregunta: ¿ responde el teatro Nacional a la línea de Recinos o se aparta?, Se Explica 'Así: Cuando él tomó a su cargo el teatro, este ya iba avanzado en sus cimientos, cambió radicalmente el diseño original dándole una nueva volumetría pasando de la rigidez a la plasticidad dinámica. Logicamente Recinos tenía que aprovechar los cimientos del teatro comenzado y armarlo encima de las bases, limitante que ya definía prácticamente los espacios y el área de construcción. No sabemos ni por asomo qué hubiera hecho Recinos si no hubiera tenido limitaciones de ninguna especie, pero sí estamos seguros que sería completamente diferente al actual y además, reconocible como obra de Recinos.

La personalidad de Recinos plasmada en su obra, marca un estilo reconocible y único, un estilo que tiene la particularidad que durante sus muchos años como artista no ha cambiado y tanto una obra de Recinos de hace treinta años como una actual, es reconocible. Al parecer Efraín Recinos encontró hace mucho tiempo, las formas tridimensionales o planas y los colores con los que él se ha expresado por lo que su evolución artística ha sido casi imperceptible. Si tuviéramos que situarlo en alguna corriente artística pre determinada, es muy posible que no acertáramos. Efraín Recinos crea un estilo muy personal, ¿Influenciado por otros? Tal vez; pero no se puede comparar con ningún otro artista nacional y menos extranjero. Lo mejor es atenernos por el momento, a lo que él mismo dice: " Soy netamente Barroco". Esta autodescripción no hay que

interpretarla según nuestra idea que tenemos del barroco. A lo que Recinos se refiere es a la profusión de formas que componen una escultura, un cuadro o una obra arquitectónica como el caso del teatro.

000

En este capítulo se reunieron además, algunos comentarios, entrevistas y escritos de personas que en el tiempo de construcción del Teatro o posteriormente, opinaron a cerca de la obra, o de las repercusiones artísticas que tal edificio podría tener y también de la integración artística entre pintura escultura y arquitectura.

ENTREVISTA CON EL ARQ. CLAUDIO OLIVARES

- ¿Cuál fue su cargo en la construcción del teatro?

Mi cargo fue de jefe de planta, estuve en la segunda etapa hasta que se concluyó. Había una dirección y habían dos unidades: Una se refería a la construcción y otra a la elaboración de planos y especificaciones; fui el jefe de la parte que se dedicaba a la construcción, a la ejecución de la obra.

- ¿Cuál era el personal que tenía a su cargo?

Tenía ingenieros auxiliares, arquitectos, hubo varias personas, en algunos casos hubo cambio de personal, el ingeniero Ocharita estuvo siempre hasta el final y varios ingenieros que, desafortunadamente tengo mala memoria y no recuerdo.

Había un encargado general obviamente, habían sub-encargados, jefe de plomería, jefe de electricistas, jefe de taller y herrería, había mecánicos, carpintería; en fin era una organización piramidal completa para poder llevar a cabo la ejecución de la obra.

- ¿El tiempo que usted trabajó allí fue desde su inicio hasta la finalización de la obra?

Fue cierta parte, comencé hacia 1972, que fue cuando se retomó la construcción para llegar lo

a terminar, yo estuve allí hasta 1974, postrimerías del 74 mas o menos, yo dejé hecho lo que era la obra civil completa y gran parte de las instalaciones de tipo general, quedaron bastante pendientes las instalaciones especiales, todavía tuve que ver un poco con las instalaciones especiales: Las instalaciones de circuitos de bajo voltaje, algunos acensores, por allí.

Ya la parte muy fina de luz, sistemas de sonido, consolas, eso ya mas bien lo hizo el ingeniero Ochaíta, ya fue el final, digamos..., eso se llevó a cabo del 75 al 76 probablemente y creo que lo reinaguraron precisamente en el 78. A mi me cupo la suerte de que me llamaran de nuevo para que yo manejara el teatro desde el punto de vista administrativo, de funcionamiento. Para mí fue tal vez la mejor experiencia de mi vida en el sentido de haber trabajado en la construcción y después ponerlo a funcionar, es como haber hecho el carro y después kilometrarlo.

- ¿Cómo fue la participación de Efraín Recinos, no como decorador, no como diseñador de la forma sino mas que todo como arquitecto?

Yea, obviamente son apreciaciones personales. Primero Recinos es Ingeniero Civil de formación, él es un artista nato totalmente, realmente podría ser un arquitecto, más que muchos otros arquitectos que hay aquí en el medio. Realmente un teatro, en cualquier forma en que se vea dispone de elementos que en cualquier lugar del mundo son necesarios, ya sea el teatro de Sidney o cualquier teatro de los E.E.U.U., estos elementos son el escenario con todo lo que lleva, el auditorio y las circulaciones que son precisamente para llegar de uno a otro lado y conformar lo que es el teatro.

Realmente, entonces, el trabajo de Efraín Recinos, arquitectonicamente, pues claro, tenía que ver con esas cosas, pero en eso casi cualquier arquitecto o cualquier técnico lo puede definir aproximadamente. Entonces, claro, Recinos participaba en todo eso y no solo en la parte constructiva sino también en la parte productiva. Aún así creo que tomaba mas participación y decisión en los aspectos exteriores.

Yo no le llamaría Decorativo, porque decorativo suena a "Pipiripau", no, es más que eso. Para mí el teatro es una gran estructura. es una obra de Efraín Recinos. totalmente personal. es decir, es una envoltura, si usted quiere, de lo que es una sala de teatro.

-¿Recinos no tuvo ningún impedimento en cuanto a liberarse totalmente en lo que él quería o tuvo alguna restricción a nivel económico o conflicto internamente en la construcción?

Ah sí. Conflictos habían casi a diario, porque había que adaptar la concepción de ese envoltorio y sustentarlo, había que poderlo apegar, digamos, a lo que era el teatro. Entonces, Efraín Recinos, artista de la plástica, toma la masilla y comienza a sentir y expresar sus formas, pero para llevar eso a una forma constructiva..., hay que traducirlo a fórmulas matemáticas y geométricas y eso no es fácil, porque no es lo mismo hacer una forma o línea bonita, si usted quiere y después a esa curva encontrar una ecuación que la defina más aritmética para, en función de eso, después poder llevarlo constructivamente a hacer las cosas. A veces se hacía algo y a Efraín no le gustaba, por consiguiente, había que botarla, esperar, volverla a hacer, y si tampoco le gustaba, botarlo y reacerlo: con la consecuente irritación de los que trabajábamos en el asunto. A nadie le gusta hacer algo y que después lo boten, eso indiscutiblemente, y eso significaba también dinero. Por otro lado se quedaba parada la obra porque no estaba definida aún una etapa anterior, y sobre la marcha se iban cambiando las cosas. Es más, a veces en la construcción íbamos más adelante que en los planos.

-¿A nivel de funcionamiento y requerimientos, el teatro responde como tal o se aparta?

Una sala de estas tiene distintos propósitos, es muy difícil poder conjugar lo óptimo en cuanto a distintos tipos de actividades artísticas o culturales que se pueden dar en el interior de una sala: si lo que se pretende hacer es una sala de audición, las características ópticas caen en un segundo plano respecto a las características acústicas y viceversa. Y en el teatro a lo que se le dió mayor importancia fué a la sinfónica, o sea a la acústica, en segundo lugar fué la óptica, después a la función de teatro, y así, bajando hasta el último lugar fué la función de tipo auditorio que es desafortunadamente como más se ha venido utilizando.

-¿En cuanto a la relación de espacios, está optimizado todo el conjunto del teatro o existe algún tipo de antifuncionalidad?

Lo que es la parte medular del teatro, yo diría que no hay ningún tipo de antifuncionalidad. Fuera del edificio o accesoriamente al edificio, si hay cosas que no funcionan o no llegaron a funcionar, ya la parte urbanística si usted quiere. Los parqueos son sumamente deficientes, no existía la posibilidad de ampliarse, y se tenía que meter con calzador y hacer lo que se pudiera para tener una capacidad que no llegó a funcionar. El teatro al aire libre está ubicado en una posición que no funciona apropiadamente. Eso solo se puede utilizar bien ahora en la época de febrero, marzo y abril; es un lugar donde hay mucho predominio de viento y frío y cuando no, es época lluviosa y desafortunadamente por el ciclo escolar, todo lo que es el ministerio de educación o el de cultura que tienen que trabajar y proveer con respecto a los espectáculos, ellos en este momento (Febrero), empiezan a planificar lo que van a hacer durante el año, de tal manera que cuando ya tienen su programa para poder hacer algo, ya estamos dentro de la época lluviosa y por consiguiente el teatro al aire libre: "Muy bien muchas Gracias". En general eso no funciona bien. Había un concepto general, grandilocuente, de pensar en integrar la escuela de artes plásticas, la escuela de música etc..., pero como ve, no se hizo realidad, ni creo que algún día lo sea. En el primer piso hay un teatro de cámara, que, por que no se instalaron los gatos hidráulicos para subir y bajar el escenario, pues se aprovechó el gran espacio vacío que había abajo para poder hacer el teatro de cámara, como se le llama; la infuncionalidad que tiene es, que cuando se hacen representaciones o ensayos de ballet, arriba, en el escenario principal, abajo no se puede hacer ningún tipo de audición porque el ruido se pasa de arriba hacia abajo a pesar que se trató de aislar lo máximo posible. Allí hay un pequeño choque o interferencia de sonido. además la capacidad del teatro de cámara ya no daba para más, y hubo que aprovechar el hueco y lo más que se pudo fue para unas trescientas y tantas personas, pequeño, debió haber sido un poco más grande, debió haber tenido unas 500, de 400 a 500, ya es un buen tamaño.

-¿En cuanto al aspecto formal del teatro, Según su criterio personal, le agrada, le gusta, le parece identificado con nuestra cultura?

No, no me parece identificado con nuestra cultura, realmente es una obra de Efraín Recinos. Que él sea guatemalteco...; vea, él tiene un arte propio, durante este tiempo, cuando se comenzó a construir el teatro mucha gente llegó a pensar: Ah, la forma del cubo escénico es como la de las pirámides de Tikal, para mí eso fue pura interpretación personal de la gente que quiso ver eso, no fue ese el propósito, ni por asomo de lo que quiso hacer Recinos. Es decir; la obra es Efraín Recinos. Llamar a esa obra que es nacional o que es autóctona o representa algo de nuestra cultura, no. Vea, más que todo, no soy yo quien para poder decir eso, eso hay que hablarlo con personas que se dedican al estudio filosófico del arte; de que me gusta, no me desagrada pues, pero hablar de que me gusta o no me gusta, no es así como se juzga una obra de arte. Para hacerlo se necesitan patrones específicos.

-En cuanto a integración entre escultura y arquitectura...?

Ah sí, eso sí, definitivamente.

Yo diría que si hay una integración, mucho más integrado que algunas otras que le llaman integración aquí en nuestro medio. Cuando uno ve los balcones, está integrado y bien integrado.

Efraín Recinos construyó eso como si fuera un parque en el que todo el mundo pudiera entrar a pasear todo el tiempo; que todos pudiéramos circular dentro de su arte y al rededor de su arte, para eso son todas las escaleras exteriores. Había una penetración al interior del teatro para volver a salir y así tener una conjugación interior-exterior y viceversa pero eso se tubo que suprimir por razones de tipo acústico, en el cual intervino Efraín Recinos, él mismo se dió cuenta que no podía mantener eso porque la acústica se hubiera perdido.

-Cree usted que Efraín Recinos esté satisfecho con el teatro?

Yo pienso que sí, aunque no lo puedo asegurar, lo que sí es que Recinos, si pudiera, pediría

que le cavaran su tumba y fuese enterrado en el teatro nacional. El teatro nacional es su vida, es su obra, él allí vive, él se siente identificado con el teatro nacional.

-Hay mucha gente que critica el costo de la obra con respecto al uso que se le da. ¿Cree usted que esté funcionando cabalmente para lo que fué hecho?

Ni por asomo, pero está funcionando... creo que es en una mínima parte de su funcionamiento, vea, aquí en Guatemala para mí que estamos en un sistema en el cual predomina bastante el aspecto económico, porque no hay una concepción de cuánto tengo que invertir en un guatemalteco para educarlo para que a la vuelta sea una persona educada que le va a dar un bien al país, eso sí no lo ven. Si el aspecto educativo implica también el aspecto cultural, obviamente la cultura aquí en nuestro medio es sumamente elitista, es una pequeña élite la que la puede tener.

Entonces, habrilo y hacerlo teatro de tipo "popular", ¿Cómo?, ¿Con qué?, es decir, necesita fondos.

Se necesita mucha cultura para evitar, los que fuman, "chupan" y la patanería de la gente que llega, para poder apreciar una obra de arte como tal lo es y luego los fondos que se necesitan para echarlo a andar...Ante ayer hablaba yo con Tasso precisamente, y él me decía " cuando usted estaba en el teatro se cobraba por una representación como mil ochocientos quetzales, en cambio ahora están pidiendo como dos o tres y todavía les parece caro"

Mire Tasso -le decía- eso es cuestión de ver cuál es la factura de electricidad que tiene el teatro, solo para comenzar por allí pues, entonces uno se da cuenta de la enormidad de gastos que se hacen para hacer una función allí.

Mas, cuando comenzó a funcionar el teatro, todavía estábamos para hablar de espectáculos internacionales al uno por uno, entonces había bastante movimiento cultural extranjero y propio porque lo hacíamos un poco competitivo con lo que pudiera haber aquí, pero la gente lo podía pagar, pero ahora olvidese que se vaya a traer un espectáculo pagando cien quetzales por butaca,

es imposible pues, sin embargo lo llenan con que venga cualquiera de esos cantantes populares de pipiri-pau, y llegan a pagar cien quetzales , pero eso ni es arte ni es cultura pues.

Ayer veía yo por la televisión, algo que le estaban preguntando, por cierto, en unas carreras de bicicleta, o algo así, a uno de los del comité olímpico de Guatemala, y el decía con sobrada razón: cómo es posible que le estén exigiendo al comité olímpico que estemos produciendo deportistas de un alto grado cuando nosotros no tenemos ingerencia donde debe comenzar el deporte que es en los primeros grados de primaria, es decir: el ministerio de cultura y deporte es el que tiene que comenzar a ver cómo promueve deportistas desde que son niños para que en un momento dado sea el comité olímpico quien los tome y los saque adelante y perdone la analogía pero eso es lo mismo que pasa con la cultura, ni mas ni menos.(22).

000

" Efraín Recinos es uno de los más completos artistas Guatemaltecos de hoy. Sus esculturas, muy similares en formas y volúmenes a su arquitectura, utilizan tanto la piedra, como la madera y el metal. Excelente pintor , sus murales, cuyas figuras y composición también se relacionan con sus diseños estructurales, provocan el mismo deslumbramiento que su Teatro Nacional, cuyo diseño sigue la topografía del terreno y esa comunicación, de una verdadera comunión con la naturaleza circundante, caracteriza tanto las concepciones espaciales exteriores como interiores: en los vestíbulos y áreas de circulación la luz penetra de tal manera, las perspectivas se habren tan hábilmente desde los diferentes niveles que la solución ambiental proporciona una integración completa y constante entre paisaje y lenguaje arquitectónico".

(22) Entrevista con el Arq. Claudio Olivares.

"Cuando los presidentes de Guatemala, Ydígoras, Méndez Montenegro, Arana y Laugerud lleguen a pedir admisión al paraíso, a lo mejor encontrarán gente por allí gritándoles sugerencias e incitando a San Pedro para que los mande al Diablo. Los cuatro presidentes no deberían preocuparse. San Pedro va a abrir su archivo, leer sus notas, quitarse los anteojos y les va a decir con mucho respeto: "bienvenidos, señores, ustedes participaron en la construcción del Teatro Nacional de Guatemala, ¿verdad?, y dieron rienda suelta al gran arquitecto Efraín Recinos. Pasen adelante, Alejandro VI y León X, se encuentran a la derecha sentados platicando en la nube numero 12. Seguramente querrán saludarlos y discutir con ustedes el renacimiento italiano... La arquitectura...(23).

000

"Cuando llego al lugar de los hechos y observo la inmensa mole de concreto armado hundida en la colina, lo comprendo todo, se trata de una versión ampliada y mejorada del Teatro Total de Walter Gropius con el cual sueñan los directores teatrales y los arquitectos desde hace casi cuarenta años, desde que Gropius lo diseñó y Piscator se murió de amor por la "maquette" y que al fin comenzó a hacerse realidad no en Nueva York ni en Moscú, sino en la ciudad de Guatemala.

Aquí están los cientos e inmensos "Gatos" que pueden hacer desaparecer subitamente el foso con toda la orquesta en medio minuto. Todo listo para instalar una maquinaria que tenga capacidad y permita levantar desde las profundidades y colocar sobre el escenario a los diez elefantes necesarios para la representación de "Aída" con que soñaba Ydígoras.

Casi dos millones de dólares se han invertido en esta monumental infraestructura y se dice que ocho mas serán necesarios para construir el resto de la mole aunque es posible que nunca se levante el telón sobre la marcha triunfal de "Aída", y desde luego no la verá Ydígoras.

(23) Dick Smith, en "comentarios", 1977).

que tomó el camino del exilio no bien puesta la primera piedra del edificio.

Mientras se sucedían los años, sin conseguir fondos para continuar la obra, otro joven arquitecto fue capaz de construir en solo cinco años, un pequeño teatro al aire libre situado sobre la misma colina, entre el museo histórico, cuyos muros sirven de fondo al pequeño escenario, y el macrocefálico Teatro Nacional. Se trata de Efraín Recinos, que tiene hoy cuarenta años y que por lo tanto tenía treinta cuando le dieron carta blanca y medio millón de dólares para construir el teatro al descubierto.

Efraín Recinos no es menos delirante que los demás proyectistas macondianos del Centro Cultural, pero su delirio toma una auténtica creación artística, encabalgado sobre la arquitectura y la escultura a modo de un Gaudí de la Hispanoamérica subdesarrollada, pero que hubiera vivido en la época de los vuelos espaciales y los "comics" que cuentan las civilizaciones de la nebulosa Andrómeda, y que además hubiera pertenecido a una cultura donde a través del rostro hispánico dominante se transparentan las imágenes de una cultura maya que no cesa". (24)..."

000

Veamos lo que a nivel de integración de que venimos hablando, puede considerarse como el ejemplo más acabado de esta tendencia, con respecto a la "síntesis de las Artes": el Centro Cultural, obra casi en su totalidad -como diseño e integración- de Efraín Recinos.

Sabido es que en una obra de tal magnitud participan muchos hombres, desde el trabajador albañil a los técnicos de diferente especialización y, entre todos ellos, el ingeniero pintor-escultor Recinos como técnico-artista y artesano al mismo tiempo. Como es sabido, el Centro Cultural ha tenido varias etapas de realización y proyección. El tiempo transcurrido desde que se iniciaron los trabajos hasta hoy día, no puede constituir - aparte de otros factores de

(24)Artículo. Los Arquitectos de Macondo, por Angel Rama, Mexico 1972.

orden económico, político y directamente tecnológico— una sola dirección y visión de conjunto. El Centro Cultural ha ido surgiendo de la colina donde se encuentra el ex-fuerte de San José de Buena Vista, construcción iniciada en 1827-28, que hasta 1944 cumplió su cometido como instalación militar. Pasó a ser luego un parque de diversiones (Luna Park), así como plaza de toros. No será sino hasta 1961 que se inicia su construcción, después de una serie de proyectos que fueron quedando en el olvido. Recinos interviene primeramente como escultor en el diseño del Teatro al Aire Libre y en los espacios para circulación peatonal y jardinería. Es esta la parte de su trabajo más plenamente escultórica dentro de un espacio que ha sido remodelado. Esta parte del centro cultural es un logro en cuanto a integrar dos tipos de espacios aparentemente contradictorios: un fuerte y un teatro-parque en una unidad condicionada por la estructura original, es decir, la colina con el fuerte. Mas adelante, esto será lo que continuará desarrollando cuando empiece a realizar los muros inclinados que circundan el lado oriente de el gran Teatro Nacional, sobre los cimientos del primer proyecto cuya construcción ya había sido iniciada a principios de los sesenta. Es sobre esta base que Recinos iniciará su trabajo como ingeniero-escultor-pintor de ese gran bloque de forma piramidal que constituye el Teatro Nacional.

Recinos comienza por cambiar el proyecto original y a partir de las bases ya realizadas "modela" una de las obras arquitectónico-escultóricas más constantes y atípicas que existen en nuestro medio. El resultado final es una lograda mezcla-integración de su escultura y pintura en un objeto arquitectónico que tiene mucho de lo que el mismo Recinos concibe como objeto concreto-sensible materializado en esculturas y pinturas.

Esta realización de Recinos es, indudablemente, la obra de integración personal más acabada que se ha realizado en las últimas tres décadas en nuestro país. Integración difícil de

lograr si no es al mismo tiempo -como en la época de Miguel Angel- pintor-escultor arquitecto-ingeniero". (25).

000

"Credo: El nuevo Teatro Nacional de Guatemala será uno de los más hermosos edificios del mundo.

Credo: Efraín Recinos es un verdadero Genio.

He oído muchas críticas del teatro pero no puedo prestarles mucha atención. Estoy francamente enamorado de este edificio que corona la acrópolis de Guatemala, pero a juzgar por el volumen de las críticas, talvez soy el único.

Pero qué se le critica, sobre todo se oye que el gobierno (en realidad cinco gobiernos desde 1962) ha cometido una tontería (o peor) en gastar millones de quezales en un palacio de espectáculos mientras que millones de guatemaltecos viven en cobachas.

Otros se quejan de la locura que es construir un solo teatro grande cuando los departamentos carecen de teatro. Otros sospechan que está tan mal diseñado por dentro que no servirá para nada; que será tan complicada la luminotecnia que nadie podrá operarlo; que será tan costoso de operar que ningún grupo podrá utilizarlo sin ayuda estatal. Otros dicen... bueno, ¿quién no ha oído críticas del nuevo teatro?

Pero, quién puede apartar la vista de sus originales líneas y adornos, de sus atrevidos planos y masas, y del progreso de sus azulejos que cubren más y más con cada día de trabajo que pasa su pellejo gris con ricas variaciones de azul? Si ese teatro es un error, es un error de muy buen gusto...

Los colochos y adornos del Teatro Nacional son muy de Recinos, pero la grandiosidad del proyecto lo inspiró a algo inusitado: Los dramáticos ángulos y severos planos del exterior.

Estos factores en contrastes con lo caprichoso de los adornos y combinado con la originalidad del colorido, hacen que logre un conjunto impresionante.

... El costo es, por su puesto, lo que alarma a la mayoría de las personas e inspira mucha demagogia; Durante el tour pude ver por todos lados las razones para tanto gasto. La masa del edificio es impresionante vista por fuera, pero el espacio del auditorio principal es algo que lo deja a uno boquiabierto.

Un ejercito de trabajadores escalaban las paredes, martillaban, formaban bloques de cemento en el piso, colgaban lineas eléctricas. Parecían hormigas en la bastedad del auditorio. Por todos lados hay formas impresionantes. Una columna de metal sale alocadamente de un rincón del escenario desde el piso hasta el techo - unos 25 metros mas arriba, me explicó Recinos- que servirá para el aire acondicionado; tanto para controlar los sonidos del exterior, como para balancear los cambios de temperatura que las luces y el público producirían en la eterna primavera guatemalteca.

Se ve dónde se ha ido el dinero. La pregunta que muchos se hacen sin embargo queda: ¿qué hubiera sido mas importante para Guatemala en los últimos diez y seis años? Gastar los trece millones en este teatro o haberlos gastado en algo que podría mejorar en forma mucho mas directa la lamentable situación de muchas familias guatemaltecas?

Es una pregunta difícil, pero el teatro tendrá que responder bien, considerando las dificultades que el país afronta. Australia talvez puede gastar 100 millones en el teatro de Sidney, pero trece millones en Guatemala...

Complica las cosas aún más el hecho de que no somos sólo nosotros los que podemos opinar sino también las generaciones venideras. ¿Cómo juzgarán nuestra inversión?

Obviamente los beneficios y el impulso cultural que el Teatro Nacional traerá consigo

son incalculables. Podemos decir con certeza que los gringos, con razón o sin ella han puesto al hombre en la luna y los chapines, con razón o si ella, tienen ya casi terminado en su jardín principal a uno de los hermosos y bien equipados teatros del mundo. La pregunta inmediata no es ¿fue sabio construirlo? Deberíamos mas bien preguntarnos ¿puede usarse sabiamente?

El empresario que ambicione traer talento internacional encontrará muchos obstáculos en los sindicatos (10% sobre el ingreso que obtiene un extranjero, y la contratación de igual número de talento guatemalteco) y con el Ministerio de Finanzas (11% de impuesto sobre las remuneraciones de los artistas). Nadie puede condenar los celos de los artistas nacionales: siempre han vivido de la gloria y muertos de hambre, y los pocos que viven de su arte están, en su mayoría en las planillas del gobierno. Casi cualquier secretaria gana más que las estrellas del ballet. Y los actores ni siquiera piensan en ganar.

Una de las críticas mas duras hechas al teatro, es que probablemente sólo los artistas muy famosos del extranjero lograrán llenarlo. Si hay alguien que debería ganar con el nuevo teatro, ese debería ser el artista guatemalteco. Podrá este volverse tan profesional en poco tiempo, que logre arrancar sus de sus televisores y del cine a los demás guatemaltecos?

Si no, volveremos a la triste historia de los espectáculos públicos hasta la fecha: casi todos subvencionados por el estado y casi todas esas subvenciones siendo usadas para pagar propaganda, programas, energía eléctrica y un sin número de carpinteros, técnicos, sastres y almas que poseen quizá una gran afición a las artes, pero ninguna razón para ganar más que las personas que salen en escena.

Todo esto subraya una crítica que el nuevo teatro lanza hacia nosotros. Porque la mayoría de nuestros artistas no pueden llenar aún hoy en día las salitas que existen? Porque somos tan perezosos en aceptar nuestra responsabilidad como público, como comentaristas, como promotores de nuestra vida cultural?

El Teatro Nacional será un gran reto intelectual para todos y tal vez es por esa razón mas que por los factores economicos que criticamos tanto al edificio. Es un reto incómodo para todos , público y artistas, que nos impide continuar con nuestros hábitos de pereza intelectual. Los actores, músicos , bailarines y técnicos tendrán que superarse para llegar a un nivel más profesional, y el público tendrá que abandonar de vez en cuando sus telenovelas y sus películas adultos III. No es de maravillarse entonces que el teatro levante tanto revuelo: ¡Nos asusta con sus exigencias!..(26)

(26) El reto del Teatro Nacional, por Ricardo Azmitia, Suplemento Atracciones, 4-3-77)

CONCLUSIONES

El método utilizado para este trabajo contempla el análisis formal desde el punto de vista artístico, o sea lo estético en la arquitectura, por lo que se adecuaba a los propósitos de este estudio.

El autor de tal método llamado por él "Análisis Estructural" que consiste en dividir la forma en tres partes que son: Plástica, Escala y Espacio, sugiere además unas subdivisiones de cada una de ellas; las de la plástica por ejemplo, son Línea, Superficie, Volumen, Textura, Color, material, etc.; siguiendo este orden como el autor lo propone, tendía a perderse el lector llegando a hacer difícil su comprensión; por lo que fue necesario cambiar el orden quedando de la siguiente manera: Volumen, Superficie y Línea además de las otras características de la Plástica: Textura, Color, Material; pero estas no eran tan importantes, para establecerles un orden distinto. De esta manera, se comenzó analizando los volúmenes básicos y después los volúmenes secundarios, seguidamente las superficies de las cuatro fachadas y por último la línea de cada conjunto de los volúmenes escultóricos.

En lo que respecta a la Escala, también se hicieron varias reformas al método propuesto por Tedeschi. La Escala originalmente lleva este orden: a) Escala Histórica, b) Escala Física, c) Escala Sicológica, d) Escala Artística, e) Contraste Espacial y f) proporción.

En esta característica de la forma, que es la Escala, se encontraron puntos comunes entre algunas de las subdivisiones, por lo que se decidió unir a algunas de ellas con el objeto de no repetir el análisis en cada una de ellas quedando de la siguiente manera: a) Escala Histórica, b) Escala Física, c) Escala Sicológica y Contraste Espacial, d) Escala Artística y proporción.

En el capítulo cinco, Espacio; afirmamos que va íntimamente ligado con la Plástica, ya que esta influye en el Espacio por medio del color, la línea y la textura además de la acústica y la

luz, incidiendo y cambiando visualmente los espacios y por lo tanto influye también en la Escala. Consideramos que al hablar de Espacio es prácticamente imposible no referirse a las otras dos categorías de la Forma, por lo que fue muy difícil hacer caso omiso de estas, y no repetir lo mismo de los anteriores capítulos.

El método de análisis es puramente formal por lo que se creyó conveniente enmarcar al Teatro en cuanto a su entorno, describir de una manera sinética los materiales, la estructura, los métodos constructivos y además los factores económicos, sociales, políticos, culturales que incidieron en la planificación y construcción del Teatro Nacional.

Estamos de acuerdo en que arquitectura no es solo Forma, por lo que se trató de complementar a manera de información todos los demás aspectos antes mencionados, ofreciendo la posibilidad para otras personas que se interesen en el Teatro Nacional, de profundizar en estos temas en estudios posteriores.

RECOMENDACIONES A CERCA DEL METODO

-Para el análisis formal de la Plástica y para ir de lo general a lo particular es necesario invertir el orden del estudio de esta manera: Volumen, Superficie y Línea y luego las demás subdivisiones que se pueden tratar sin un orden específico, que son: textura, color, etc.

-En la Escala, se recomienda unificar La Escala artística con la Proporción y la Escala Sicológica con el Contraste Espacial, ya que tienen entre ellas mucho en común.

-Unificar al estudio de la Forma aspectos como: financieros, Políticos, Culturales e Históricos, Aspectos Tecnológicos, Mano de Obra, Entorno Urbano, etc., para una mejor comprensión del objeto arquitectónico.

El análisis de la Forma del edificio del Teatro Nacional da como resultado la más completa integración entre la pintura, la escultura y la arquitectura, aunque no en un cien por ciento. Pues según el concepto que se tiene de integración es que todas tomen parte indivisible del objeto arquitectónico. En el Teatro Nacional, esto no se da a cabalidad; tomando un ejemplo de esto se pueden mencionar los balcones del segundo nivel: por dentro son ventanas cuadradas y colocadas de manera convencional, por fuera, las esculturas disimulan su rigidez y convencionalismo, están colocadas como ornamentación de la fachada y no están integradas al uso arquitectónico. Podemos observar en los vestíbulos, por ejemplo, la carencia escultórica, mientras que sí hay una integración entre pintura y arquitectura. En la gran sala, se pueden apreciar mejor las esculturas de los palcos laterales en los que sí existe la escultura en función del uso arquitectónico y que por la multiplicidad de sus volúmenes, se advierte una analogía entre el exterior y el interior del edificio, en este espacio hay una advertida carencia de pintura.

En resumen se puede afirmar que el Teatro Nacional es el mejor intento de integración entre escultura, pintura y arquitectura que existe en Guatemala, aunque no se da completamente esa integración de manera total.

En el Teatro Nacional se advierten varios tipos de integración, no siendo la estética la única, también se da entre la topografía de la colina y el edificio; se nota también entre la plaza que une al conjunto del Centro Cultural y los edificios del mismo. Estructuralmente se integró la estructura del proyecto que se comenzó a construir con la estructura del edificio actual. Se da también una integración de las culturas maya y la guatemalteca moderna por medio de sus formas, recordando las construcciones monumentales de la cultura precolombina, sin copiar ninguna de ellas. Otra integración es la que el edificio tiene con la montañas de fondo, los volcanes, que en algún momento imitan lo natural. La integración del edificio con el cielo azul se da por medio de sus colores azul y blanco del mosaico que cubre en su totalidad el edificio; cuando

el cielo está despejado el Teatro se funde con el como formando parte de la atmósfera; cuando el cielo se nubla, el edificio resalta y se hace más visible. En conclusión se puede hablar de siete integraciones diferentes.

Plásticamente el Teatro tiene una gran multitud de formas que lo hacen dinámico invitando al espectador a recorrerlo por todos lados tanto por fuera como por dentro, eliminando todo tipo de estatismo y rigidez, aún en la estructura que se hace visible algunas veces.

La Escala del Teatro, con sus grandes dimensiones, no anula la historia y las raíces de la cultura guatemalteca sino más bien afirma nuestra identidad, nuestros valores y la producción artística.

La Escala Física del Teatro afirma también al hombre, y por ser un conjunto de espacios relacionados, creados para el esparcimiento y la cultura han sido planificados para proveer de confort y la máxima funcionalidad posible.

Los espacios internos del teatro tienen una continuación entre sí, muy poca debido a la función propia de cada uno de ellos y la fluencia espacial entre el interior y el exterior, también es muy controlada por motivos acústicos.

En el interior del Teatro todos los espacios son activos, pues cuando interviene la plástica en el espacio, este se transforma en un dinamismo constante visual y que estimula en el espectador la acción de recorrerlo. La plástica en todos los espacios juega un papel muy importante, sin la cual los ambientes interiores como el exterior serían monótonos causando repulsa a permanecer en ellos. Cuando el espacio y la plástica van completamente de acuerdo, la escala se une a estos dos elementos haciendo que el hombre sienta una equilibrada armonía entre él y el edificio.

BIBLIOGRAFIA

ARTE CONTEMPORANEO GUATEMALA-OCCIDENTE

Josefina Alonzo de Rodriguez

Imprenta Universitaria USAC

FUNDAMENTOS DEL DISEÑO

Robert Guillian Scott

Ed. Victor Lerú S.R.L.

LA PINTURA E IDEOLOGIA DE LA REVOLUCION 1944-1954

Gloria Palacios

Tesis, Facultad de Arquitectura, USAC

TEORIA DE LA ARQUITECTURA

Enrico Tedeschi

Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, Argentina

SABER VER LA ARQUITECTURA

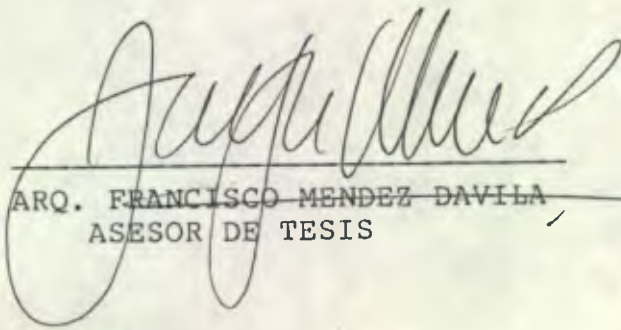
Bruno Zevi

Editorial Poseidón

REVISTAS, FOLLETOS Y PERIODICOS VARIOS

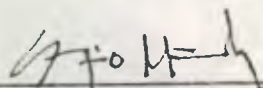
- Artículo "Comentarios", 1977.

- Artículo "Los Arquitectos de Macondo", México 1972.
- Fragmento de Roberto Cabrera, artículo obtenido sin nombre
- Artículo "El Reto del Teatro Nacional", Ricardo Azmitia, Suplemento Atracciones 4-3-77.
- Diario de Centro America 24-4-77.
- El Imparcial, Abril de 1927.
- Folleto de Promoción del Centro Cultural.
- Folletos de exposiciones de la Bienal de Arte Paiz, Juannio, Catalogos de Exposiciones particulares.
- Listin, Diario de Santo Domingo, 1976.
- Revista Alero, 1970.
- Seminario de Investigación "El Centro Cultural, Su Historia, Su Estado Actual y Proyección Futura", Walter Arriola, Facultad de Arquitectura U.P.G., 1988.


ARQ. FRANCISCO MENDEZ DAVILA
ASESOR DE TESIS


ARQ. FRANCISCO CHAVARRIA SMEATON

IMPRIMASE:


SERGIO H. MENDEZ S.
SUSTENTANTE