

Irma Lorenzana de Luján

EL MURAL EN GUATEMALA.

ASESOR : Lic. Enán Moreno



Universidad de San Carlos de Guatemala.

FACULTAD DE HUMANIDADES

DEPARTAMENTO DE ARTE

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
Biblioteca Central
GUATEMALA, ABRIL DE 1994

DL
07
T(581)

Este estudio fue presentado por la autora como trabajo de tesis, requisito previo a su graduación de Licenciada en Arte.

Guatemala, abril de 1994

INDICE

<i>Introducción</i>	<i>Página</i>	5
 <i>Capítulo I</i>		
Objetivos, definición e hipótesis		
A. Objetivos		7
B. El mural: definición		7
C. Hipótesis		8
 <i>Capítulo II</i>		
El mural a través de la historia (De los inicios a Giotto)		8
 <i>Capítulo III</i>		
El mural y sus técnicas		12
A. Técnica del mosaico		17
B. Técnica del esmalte		
1. Historia del esmalte		19
2. Diferentes tipos de esmalte		20
 <i>Capítulo IV</i>		
El muralismo guatemalteco		
A. Epoca prehispánica		22
B. Período colonial		25
C. Período neoclásico (finales del S. XVIII y S. XIX)		30
D. El mural del siglo XX		31
 <i>Capítulo V</i>		
El problema de la integración de las artes		40
A. El artista y la ciudad		44
B. El papel del arquitecto		44
C. Nuevas técnicas arquitectónicas		45

Capítulo VI

Los murales del Centro Cívico de la ciudad de Guatemala.

1. Carlos Mérida: Canto a la Raza, Edificio de la Municipalidad.
 - a. Los ritmos en la obra de Carlos Mérida 48
2. Guillermo Grajeda Mena: La Conquista, Edificio de la Municipalidad 51
3. Dagoberto Vásquez: Canto a Guatemala, Edificio de la Municipalidad 53
4. Carlos Mérida: Alegoría a la Seguridad Social, Edificio del Instituto Guatemalteco de Seguridad Social (IGGS) 56
5. Roberto González Goyri: Nacionalidad Guatemalteca, Edificio del Instituto Guatemalteco de Seguridad Social (IGGS) 58
6. Carlos Mérida: Danzas Rituales Mayas, Edificio del Banco de Guatemala.
 - a. El estudio científico de la proporción y el ritmo como elemento de belleza. 61
7. Roberto González Goyri: Reminiscencias de una Estela Maya, Edificio del Banco de Guatemala 63
8. Dagoberto Vásquez: Economía y Cultura, Edificio del Banco de Guatemala. 65
9. Carlos Mérida: Intenciones Muralísticas sobre un Tema Maya 68
10. Roberto González Goyri: Economía y Cultura, Mural en el Crédito Hipotecario Nacional (fachada oriente). 71
11. Efraín Recinos
 - A. Características del relieve en la Obra de Efraín Recinos. 74
 - B. Efraín Recinos, Mural en el Crédito Hipotecario Nacional (fachada poniente, sin título). 79
 - C. Recinos y el Teatro Nacional. 81

Capítulo VII

Otros murales en la ciudad de Guatemala

A. Efraín Recinos: Mural en el edificio de la Biblioteca Nacional.	84
B. Efraín Recinos: Murales en el exterior del edificio de la Terminal Aérea.	85
1. Máquina Aérea	
2. Mujer en el Espacio	
3. Diurno de Nubes y Nocturno de Mares	86
C. Luis Díaz: Sus murales	88
D. Roberto González Goyri:	
1. Religión en Guatemala, Sus Raíces Prehispánicas, Coloniales y Sincréticas Contemporáneas Museo Nacional de Arqueología y Etnología.	91
2. Motivo de Otoño, Edificio Plaza Edyna	93
3. Composición Abstracta, Edificio Piccioto	93
E. Dagoberto Vásquez	
1. Las Fuentes de la Vida, Instituto de Nutrición de Centroamérica y Panamá (INCAP)	94
2. Ocios Humanos, Edificio Carranza	95
3. El Indígena a través de la Historia, Museo Nacional de Arqueología y Etnología	96
F. Juan Antonio Franco	97
1. La Maestra en Función de su Misión, Escuela tipo federación, Mixco	98
2. Murales de la Biblioteca del Congreso Nacional (sin título).	99
G. Antonio Tejeda Fonseca: La Producción y el Comercio, Edificio del Banco de los Trabajadores.	100

Capítulo VIII

Conclusiones	102
--------------	-----

<i>Capítulo IX</i>	
Bibliografía	104

Capítulo X

Anexos:

A. Biografías de los principales artistas y arquitectos que colaboraron en el Centro Cívico	111
---	-----

B. Inventario inicial de murales y proyectos	117
--	-----

C. Ilustraciones	123
------------------	-----

He deseado ofrecerle un testimonio de poesía: exacto de verdad práctica. Un libro de síntesis, de visión general, veloz e inesperado. Placa radiográfica y fotografía aérea al mismo tiempo. Hago una incursión en el ayer, vivo en mi recuerdo, hasta convertirlo en creación, sin celo alguno de desdoro o no sentido encumbramiento. Recojo y subrayo lo que juzgo capital para descubrir y fortalecer la filigrana del origen de nuestro sentimiento de nacionalidad. Amor de la realidad: he pesado a Guatemala sobre las alas de las mariposas, auxiliando siempre por experiencia, cifras y emoción. Sin embargo, me siento ante ella como un árbol podado soñando con las flores de sus ramas.

Luis Cardoza y Aragón

Guatemala: Las Líneas de su mano.

INTRODUCCION

El enfoque de este trabajo se orienta a la actividad mural guatemalteca, durante el período de 1956 a 1994; período fructífero en muchos aspectos, de la historia del arte guatemalteco. Empero, el principal objetivo de este estudio sobre el muralismo en nuestro país ha sido trazar el camino del mismo, desde sus más lejanos orígenes hasta nuestros días. Se insiste en este estudio, en el valor de la forma y el concepto de alegoría tal como nació en sus inicios en el arte cristiano. Este trabajo comprende, sin embargo, tres partes de desigual amplitud. De la época prehispánica no podemos decir que el tema es reducido, bien puede ser que estemos en el umbral de éste, o que aún no ha comenzado su historia. Lo mismo se puede decir de la época colonial. Es por esto que la parte más extensa se le dedicará a la época actual, es decir el arte creado por nuestros artistas contemporáneos.

Consideramos el conjunto del Centro Cívico como la creación más importante y coherente que se ha dado en el arte guatemalteco contemporáneo, pues se logró en parte, la integración de las artes. En este espacio también se buscó la solución de problemas urbanísticos y se involucró por primera vez, la integración de la ciudad a concepciones artísticas.

Estos problemas se trataron desde el punto de vista de la funcionalidad técnica y estética. Desgraciadamente hoy en día este conjunto se encuentra parcialmente desvirtuado. Pero ha trascendido a su época, implicando con ello que estas obras pertenecen al hombre guatemalteco que siente o que imagina. Es en parte la generación del 40 la que se hace presente, así como el grupo de arquitectos que recién retornaba a Guatemala y se incorporaba al movimiento artístico.

Ellos lograron lo expresivo y lo funcional en la arquitectura, con tecnologías modernas, así como con planteamientos racionales y plásticos, dando soluciones vigentes hasta hoy. El arte creado por este conjunto de artistas es hasta la fecha el trabajo más serio y más vigoroso creado en la época contemporánea, demostrándonos que el artista contemporáneo se expresa no mediante formas y colores, sino en las formas y colores, única manera racional de comprender el arte.

Estos no son hechos aislados, ya que se buscó involucrar al

conglomerado para que contribuyera a darle más vida con su participación. La historia del arte es el conocimiento del hombre a través del arte. Es por eso que al estudiar estos murales, leeremos en ellos, a través del lenguaje del arte - el más humano y fiel de todos los lenguajes- y por medio de él comprenderemos parte de nuestra historia. Sabremos también que aquí jamás existió lo trivial. Los arquitectos y artistas crearon formas puras donde descansa nuestra razón.

Hemos visto que desde que el hombre creó imágenes o formas, éstas nutrieron sus pensamientos y anhelos; y éste es el primordial legado que nos dan nuestros artistas. En estos muros está escrita en forma plástica parte de nuestra larga y trágica historia, así como en ellos sobrevivirán las danzas rituales de nuestros antepasados. A través de estas formas debemos comprender que el arte de una cultura es a la vez lo creado por ella y cómo ha sido representada. Este conjunto proclama una verdad que va más allá de las apariencias; en estos muros no existe ni la ilusión ni el sueño, porque la ilusión y el sueño se oponen a nuestra cultura, esencialmente concreta, pero existen en ella y esto es lo principal, la idea de lo infinito y la realidad de ella.

La metamorfosis del pasado la alcanzaron nuestros artistas y esto es en sí una revolución estética. El artista maya centró sus concepciones plásticas en el hombre y en sus múltiples facetas, lo captó como héroe, como triunfador o vencido. Ello es una constante en nuestros artistas. Toman al hombre como eje y plomada en sus creaciones; que nos baste admirar el conjunto de estos murales para convencernos de ello.

En ellos sabremos leer y comprender parte de nuestro pasado. En estos muros quedó inscrita la presencia del hombre guatemalteco, en sus luchas y en sus triunfos, por medio de la fuerza del concreto o la sutileza del esmalte o del mosaico. En ellos admiramos la grandeza emocional de la monocromía enlazada por medio de la luz y las sombras, con un lenguaje plástico tangible y cambiante. La presencia del hombre, como apuntamos, es una constante casi como si fuera una angustia, tal vez porque este hombre, plasmado en formas o colores, ha sido y es el testigo de nuestra historia.

El arte creado por nuestros artistas es hasta la fecha el intento más serio para lograr la integración de las artes y para comprender nuestra historia por medio de la imagen.

I. OBJETIVOS, DEFINICION E HIPOTESIS

A. Obejtivos

1. Valorar, mediante su identificación y análisis, los principales autores y murales guatemaltecos.
2. Analizar los aspectos formales y temáticos del muralismo guatemalteco, incluyendo el uso de materiales y técnicas empleadas.
3. Mostrar la riqueza y originalidad como aspecto primordial del arte guatemalteco.
4. Señalar que en el mural guatemalteco el hombre constituye el eje temático desde el período prehispánico hasta nuestros días.
5. Señalar los temas de la colonización y mestizaje, como dominantes en el muralismo guatemalteco.
6. Revisar los materiales plásticos empleados en el muralismo nacional.
7. Mostrar la importancia del Centro Cívico y su trascendencia histórica.
8. Efectuar un inventario inicial de los murales en Guatemala.

B. El Mural: Definición (del latín *muralis*)

La pintura mural es la que se ejecuta directamente sobre el muro, ya sea al fresco, seco, en caústica o temple. Puede asimismo ejecutarse sobre tela o tabla y luego enacastarlo en el muro permanentemente. A esto se le llama falso mural.

Se considera los ejemplos más antiguos del mural los realizados en las paredes de las cavernas como Altamira o Lascaux.

Podemos dividir al mural en dos grupos: Uno, los ejecutados para acentuar la belleza del muro, como los restos encontrados en Cnossos, la pintura egipcia y pompeyana. En estos se encuentra por primera vez el intento de crear la ilusión óptica de una tercera dimensión. Dos, el románico, en donde el muralismo es totalmente bidimensional, y se integra plenamente al edificio. Ejemplos magníficos los encontramos en toda Europa y probablemente los más originales se encuentren en Noruega.

En el Renacimiento, resurge la idea del ilusionismo óptico de las tres dimensiones, iniciándose con Piero de la Francesca, Mantegna, y la culminación será la obra de Miguel Angel en la Capilla Sixtina.

En definitiva, en el siglo XX se crea el mural conjuntamente con la arquitectura. No debe confundirse mural con fresco.

C. Hipótesis

Basados en interrogantes iniciales surgen para este trabajo, a manera de hipótesis, las siguientes afirmaciones:

1. En Guatemala el mural ha sido cultivado en todas las épocas de su desenvolvimiento histórico.

2. A través de sus murales, podemos ejemplificar la alta calidad estética de sus artistas.

3. Las más importantes muestras del mural guatemalteco contemporáneo se encuentran en el Centro Cívico de la ciudad de Guatemala.

II EL MURAL A TRAVES DE LA HISTORIA (De los Inicios a Giotto)

El muralismo, a través de la historia del arte, constituye probablemente lo más rico, variado y complejo en la representación plástica. Refleja, además, la evolución del hombre y su destino ante la historia. El mural se convierte en testigo de los anhelos, de los temores, y de los triunfos del hombre, del miedo y de la fuerza, cuando con genialidad y soltura plasmó en la cuevas de Altamira o Lascaux, animales a los cuales temía, pero por la magia de la representación los apresaba, y al hacerlo, esa presa dejaba de serlo porque el alma de la misma ya había sido capturada por el artista, por medio de colores, líneas y ritmos.

Es así como empieza esa larga lucha, que aún no termina, que es la

del enfrentamiento del artista ante el mundo. Los testimonios que se tienen de la pintura antigua son muy escasos. Por ejemplo, de la pintura griega existe poco, pero es probable que la pintura alcanzara el mismo grado de perfección de los maestros de la escultura, de la cerámica y de la arquitectura.

¿Qué sucedió con el advenimiento del Cristianismo y cuáles serán los nuevos valores que se le darán a las artes en la nueva cultura?

Parece que la representación humana, en general, fue víctima de una hostilidad de principio, entre el cristianismo y el arte figurativo. Lo mismo sucede con las otras dos grandes religiones, la musulmana y el oriente semítico. El cristianismo monoteísta fue francamente hostil a toda representación de la figura humana. Resuenan aún las palabras del Dios de Moisés que dictaba "no te harás imagen, ni semejanza de cosa" (Exodo, 20:4). O las del Deuteronomio, más enérgicas aún, que nos dicen "No hagáis para vosotros escultura, imagen de figura alguna, hembra o varón".

Es así como los nuevos cristianos vieron con profunda desconfianza y escrúpulos la representación humana. El arte del cristianismo bien pudo llegar a ser aicónico, y éste se hubiera reducido a ornamentaciones y combinaciones geométricas o vegetales. Si se convirtió al lenguaje de las formas, se debió a la habilidad y a una actitud de tolerancia por parte del clero, ya que una religión sin imágenes es una religión para grupos altamente espiritualizados y con una vida interior muy fuerte, capaz de adorar a un Dios sin recurrir a la imaginería.

Fue el Papa Gregorio Magno el primero en darse cuenta del poder de la imagen en el templo, y es así como le escribe a un obispo demasiado riguroso: "Las pinturas están colocadas en los templos para aquellos que ignoran las letras, que lean en los muros lo que no saben leer en los libros". Más tarde, en el S. IX, Walfrido Estrabón, con la misma idea del Papa Gregorio Magno, apunta la frase clave que hará resurgir el inmenso muralismo románico y gótico: "La pintura es como la literatura del iletrado".

Vemos entonces, que el origen del muralismo cristiano en sus inicios, fue una concesión provocada por la ignorancia casi generalizada de los fieles, y su increíble desarrollo fue justamente esa ignorancia, que llegó a ser el germen de la vasta pintura mural cristiana, convirtiéndose los templos en una apología visual para los creyentes.

La cultura cristiana estaba en manos de los monasterios y los monjes, y éstos eran los encargados de hacer dibujos para ilustrar a los creyentes y transformar los muros de las iglesias en magníficos libros de imágenes. La pintura mural se dirigía lógicamente a un público más amplio que las páginas de un libro. Es fácil entender por qué el arte fue la expresión más completa de esta cultura. El hombre, en los albores del cristianismo, se enfrentó con un Dios justo pero temible. Es así como el hombre cristiano descubre el miedo. Los dioses paganos comprendían las debilidades del hombre y, en algunos casos, las compartían. El hombre, en los albores del cristianismo, comprendió que cualquier acto de su vida tendría consecuencias. Como ejemplo, bástenos recordar los relieves de Autun¹, cargados de simbolismos en donde el hombre se desmaterializa, pero a la vez, como tal, grita y gesticula ante un juicio sin apelación. Todos estos temores, luchas e ideales han quedado plasmados a lo largo de la historia en los muros de iglesias, catacumbas o palacios. Así nos lo dice claramente Victor Hugo: "El género humano no pensó nada importante sin antes inscribirlo en piedra".

Al contemplar estos murales, comprobamos que el Dios del hombre cristiano conservó lo sobrecogedor de los antiguos dioses, pues éstos contienen la imagen conservando lo sobrenatural de las grandes simbologías. Los artistas de esa época crearon imágenes para fieles de un fervor inmenso. El nuevo cristiano se convierte en símbolo y testigo; si descubre el miedo, también encuentra la redención revelada por este nuevo Dios.

Sería incompleta la relación del mural si no mencionáramos el arte paleocristiano², la perdurabilidad de las formas creadas por estos artistas, que idearon imágenes con tal carga emocional que ellas están vigentes aún en nuestros días. Estos artistas simplemente trataron de expresar lo divino, mientras que sus antecesores se afanaron por expresar lo sagrado.

En el siglo XII, surge la trascendental figura de Giotto (escuela florentina, 1276-1337). Este pintor rompe no solamente con la pintura tradicional llamada "a la manera griega" que también es la bizantina. El giottismo rechaza casi la totalidad de la estereotipada pintura cristiana que le ha precedido. No es que Giotto aparezca en el mundo del arte como

1 Autun, Borgoña, Francia, Catedral de San Lázaro.

2 Tuvo su origen hacia finales del siglo I, extendiéndose por todos los dominios del Imperio Romano.

escuela que viene a oponerse a los fresquistas anteriores a él. El arte de Giotto entra en el dominio de lo puramente expresivo, sin precedentes. Podemos decir respecto a este pintor, que recibe poco de las influencias de otros maestros. Pero también es cierto que el misticismo de San Francisco de Asís y sus mensajes están presentes en la obra mural de este artista. El dramatismo y la inocencia franciscanas son obvias en la obra de Giotto, pero tampoco podemos olvidar a Dante.

El relieve pictórico no tiene relevancia para los pintores románicos. No era su objetivo primordial, encontrar y dar volúmenes a sus personajes. Su misión era el impacto emocional. Giotto no trata de representar planos alejados. Nos presenta una escena o bien sugiere un mundo en el cual se desarrolla la acción y ésta se desenvuelve entre accesorios simbólicos o naturales. (ver ilustración 1)

Los cielos de Giotto son de un azul opaco e intenso, pero al degradar este color nos sugiere una profundidad infinita, si bien desconoce la perspectiva, por medio de la belleza del color "inventa el cielo pictórico". No ignora la línea de horizonte, ordenadora del conjunto, aunque en algunos frescos parece olvidarse de ella. Los personajes surgen de la tierra y se acercan al cielo, no hay separación entre lo uno y lo otro, más que por un sabio cambio de color, el cielo surge de la tierra formando planos claramente delimitados, por consiguiente, anula la lejanía y crea el impacto psicológico.

Los pintores renacentistas reconocían en él al gran predecesor. Giotto rompe en ciertas partes de su obra con la tradición gótica. Pero el arte de este pintor está ligado para el arte, como el dominio de las referencias del color, y a la correlación de los elementos plásticos empleados. El arte no es la fidelidad o la conquista de un ilusionismo. El arte de Giotto no lo podemos definir ni por el grado de realismo que se desprende de su obra, o las correlaciones que él crea. Su obra está unida con los mensajes del Santo de Asís, o sea la expresión ejemplar, unida por la pintura al drama cristiano y a soluciones puramente plásticas.

Giotto no pinta paisajes, ni batallas; algunos retratos de donadores surgen en su obra.

Este pintor buscaba la justa y sencilla apariencia de lo real, porque así podía expresar mejor el mundo de Dios. Ya que el arte cristiano, sea con el oro luminoso del mosaico bizantino, trató de expresar la luz divina. En los ciclos pictóricos de Giotto, el oro no está ausente, pero éstos

expresan la voluntad inigualable, de captar a lo divino por medio de las apariencias en un mundo cambiante. Lo que realmente este pintor nos legó es una nueva visión del mundo de la pintura, donde, libremente conviven los seres creados por Dios. Influyó en casi todos los pintores florentinos y en muchos pintores sieneses de mediados del siglo XIV. Su influencia se debilitó al final del siglo para tomar nueva importancia en la obra de Masaccio y hasta en la obra de Miguel Angel.

III EL MURAL Y SUS TECNICAS

Se pensaba que el arte cristiano y su origen no podía ser otro que Roma. Al igual que las lenguas romances, el arte románico tendría que tener orígenes exclusivamente latinos, lo que era en realidad olvidarse, que si bien la iglesia cristiana se organizó en Roma su origen estaba en Palestina. La libertad para profesar la nueva fe se le debe en parte al Emperador Constantino, mediante el Edicto de Milán en el año 303. Es así como el inicio del cristianismo es claramente greco-judío. Sería muy largo enumerar los vocablos griegos empleados en la liturgia cristiana, por ejemplo, en el campo de las artes plásticas pueden ser lejanas estas referencias pero no por eso dejan de ser persistentes.

La revolución en el mundo de las ideas que provocó el cristianismo es indiscutible. Pero, ¿fue lo mismo en el plano estético? Sería hasta ocioso preguntarnos quién creó el arte gótico, que ciertamente no fueron los godos. Ellos lo difundieron, lo transportaron pero no lo crearon. Desde Ucrania hasta España llevaron este arte lleno de vigor, pero si nos preguntamos de dónde surge la idea del vitral, la respuesta la encontraríamos en Persia sasánida. Ciertamente el cristianismo lo modificó, pero por sobre todo lo llevó a un plano místico. Lo mismo sucede con el amplio campo del bestiario medieval, caracterizado por la rica decoración a base de animales y vegetales originalmente estilizados, los cuales producen un efecto de gran dinamismo. En el transcurso de la Edad Media la pintura se mantuvo subordinada a la arquitectura, y no será hasta el siglo XV en que ésta pasará a otro plano.

La pintura mural se adhiere al muro, pero a medida que el románico

avanza, el muro se estrecha y crece en altura, se elaboran vanos y calados en cuyos espacios se colocan los vitrales, de tal manera, que la pintura mural cede su sitio al vitral. Es en Italia en donde, con su postura francamente antigótica y con ideales arquitectónicos diferentes, el arquitecto continúa dejando a la disposición de los pintores grandes zonas de muros para la realización de los murales.

Cuando nos referimos a la pintura mural, en principio lo hacemos entendiéndose que se trata de la pintura al "fresco", término italiano que significa pintar sobre un enlucido o revoque aún húmedo. Esta técnica casi sólo se empleó en Italia en la Edad Media y en el Renacimiento. La mayoría de los murales fuera de Italia, están ejecutados al "destemple", es decir con un enlucido ya seco. Esta técnica los italianos la llaman precisamente, "al secco". La aludida técnica se ejecutaba de la manera siguiente: primero se revestía el muro con una capa de cal y grasa animal para hacerla más untuosa, luego sobre este enlucido el artista hacía los diseños en un ocre rojo, después pasaba una capa de pintura con cola y finalmente los tonos claros los diluía en cera.

La pintura al fresco requiere del pintor gran rapidez en el trazo, ya que el pigmento en el momento de ser aplicado pasa a formar parte del revoque. Esto tiene la ventaja de hacer la pintura más resistente a los embates del tiempo.

Es en Cataluña donde florecerá una opulenta pintura mural. Salvo casos que se denota la influencia árabe, en general la huella más clara es la de Bizancio. Estos frescos por su alto sentido de sincretización y el perfecto manejo de los planos, son los que han sido estudiados con más vehemencia por los pintores de la escuela cubista. El ejemplo más claro lo encontramos en el Cristo Pantocrator de San Clemente de Tahull.³ Las figuras han sido alargadas, en el caso de Cristo, este ha sido trabajado en verde y azul, el pintor utiliza la misma tonalidad para el fondo, dividiendo los planos únicamente por un trazo negro. Lo mismo sucede con el libro que sostiene en la mano izquierda, la parte superior del mismo está dibujada en perspectiva, pero la parte inferior es una línea recta, solución de gran originalidad y conocimiento del espacio pictórico. Los pliegues del manto están trabajados casi como un abanico desplegado, terminándolos

en forma abrupta, con una línea doble vertical. Al examinar estas soluciones, nos explicamos el interés de Picasso y los cubistas en estas pinturas y sus soluciones plásticas. (ver ilustraciones 2 y 2a) El pintor románico somete el tema a las medidas de alto y ancho.⁴ La profundidad se desenvuelve y soluciona en base a estos dos planos. El color también es diferente en estos murales; el ocre, el rojo y los marrones están presentes, pero dominan las tonalidades frías.

El pintor Carlos Mérida nos dice respecto a la pintura al fresco: "Muy poco se puede decir acerca de esta técnica de un procedimiento que es conocido y ensayado desde hace centenares de años; lo importante es dar a conocer métodos que han sido probados con ventaja por los más grandes maestros de la materia."⁵ Luego traza una guía para quienes se inician en aquello tan sencillo y a la vez tan complejo como es el manejo de la pintura al fresco. Estas observaciones tomadas de Carlos Mérida, las he ido extractando de textos antiguos y modernos. Estas notas pueden ser muy útiles, para la mejor comprensión del muralismo y para la mejor apreciación de esta. Apunta Mérida, "Sobre tres condiciones esenciales está basado el buen resultado de toda pintura al fresco- primera: el muro; segunda: el aplanado; tercera: los colores".⁶

Estas notas, Mérida las tomó del libro de Cennino Cennini, El Libro del Arte. Este tratado fue traducido al español por Ricardo Resta, en 1947. Constituye este escrito redactado en forma clara, observaciones útiles que básicamente son recetas y reflexiones de aspectos altamente interesantes, que todo pintor fresquista debería conocer, indica métodos y materiales que empleaban los muralistas de la escuela de Giotto y proporciona datos y técnicas de esta época, la cual constituye el clasicismo de la pintura al fresco. Cennini no fue un pintor de méritos excepcionales, contribuyendo el hecho que casi nada se conserva de él, pero por sus escritos sabemos que tuvo un largo aprendizaje, y que además estuvo en contacto con la obra de los grandes artistas de la época: Giotto, Tadeo, Gaddi, Agnolo.

Este libro, indiscutiblemente fue estudiado por Mérida, pues hace mención de este en varias ocasiones.

Lo mismo podemos deducir de los fresquistas mexicanos, sobre todo

4 Bidimensionalidad plástica.

5 Mérida, Carlos El Muralismo, México D.F. Centro Nacional de Investigación y Documentación de Artes. 1987, pag. 179.

6 Idem, Carlos Mérida, pag. 131

Diego Rivera, pues él trabajó con la técnica clásica del fresquista pre-renacentista.

Cennini, al referirse a cómo trabaja el muro, lo hace en los siguientes términos:

“Invocando la Santísima Trinidad quiero ponerte a colorar. Ante todo empieza a trabajar el muro, para lo cual te informaré paso a paso cómo debes proceder. Cuando quieras trabajar en muro, que es el trabajo más dulce y más agradable que haya, tomo antes cal y arena, bien tamizadas la una y la otra. Si la cal es bien grasa y fresca se requieren dos partes de arena y una de cal. Y mójala bien con agua, en cantidad que te dure quince o veinte días. Deja reposar la mezcla algunos días, hasta que salga de ella fuego, pues cuando es tan fogosa se abre luego el revoque que haces. Cuando vas a revocar primero escobilla bien el muro; mójalo bien, pero no debe estar demasiado mojado. Toma tu argamaza, bien mezclada con un palustre (paleta de albañil)”.⁷

Cennini fue el primer artista en escribir un tratado sobre pintura mural en lengua italiana, el cual constituye la fuente de la mayor parte de nuestros conocimientos sobre las técnicas de la pintura al fresco de esta época.

Retomemos el texto de Cennini por la claridad de sus enunciados y lo interesante del mismo. Escribe así cuando se trata de color para los paisajes:

“Acercas de la molienda de los colores: Para llegar gradualmente a la luz del arte entremos a tratar la molienda de los colores, indicándote cuáles son los colores más delicados, los más toscos o molido poco, cuál mucho, cuál requiere ténpera y cuál otra, pues así son, así como variados en los colores de la misma manera lo son la naturaleza de las ténperas y de la molienda”.

“Colores naturales como debe molerse el negro debe saberse a tres propiamente de la naturaleza terrea, como el negro, el rojo, el amarillo, y el verde; y tres son colores naturales aunque requieren intervención artificial, como blanco, azul ultramarino o de Alemania y el “Giallorino” (amarillo de Nápoles). No prosigamos más y volvamos al color negro. Para

7 Cennino, Cennini El Libro del Arte, Buenos Aires, Editorial Argos S.A., 1946. pag. 73

molerlo como es debido, toma una piedra fuerte y firme, pues hay varias para moler colores, como porfirio, como serpentina y mármol. La serpentina es una piedra tierna y no sirve. El mármol es peor" .

"Luego toma una cierta cantidad de este negro, tanto cuanto una nuez y ponlo sobre esta piedra y tritúralo. Luego toma agua clara de río, de fuente o de pozo y muele dicho negro media hora, una hora o cuantas quieres pero debes saber que si lo molieras durante un año saldría más negro y mejor color ". 8

De esta manera Cennini nos va dando recetas, respecto a los demás colores, concluyendo cómo es la mejor de moler los colores, en la que apunta, " es más bien tarea de lindas jóvenes que de hombres, pues ellas están de continuo en casa, sin salir y también tienen manos delicadas. Guárdate también de las viejas".

A lo largo de su trabajo Cennini nos indica cómo hacer pinceles , cómo se hace la preparación de las tablas, mordientes y barnizados.

En los interesantes párrafos del capítulo primero, narra cómo fueron sus primeros pasos como pintor y nos lo describe así:

"Como humilde miembro de cultivar el arte de la pintura, yo, Cennino, hijo de Andrea Cennini Da Coye di Valdesa, fui instruído en tal arte durante doce años por Agnolo Taddeo, su padre el cual fue bautizado por Giotto, de quién fue duscípulo por 24 años. Y Giotto mudó el arte de pintar, de griego a latino tornándolo moderno, y alcanzó un arte acabado como nadie jamás lo tuvo. Para alentar a todos los que deseen venir a dicho arte anotaré todo cuanto me enseñó el mencionado Agnolo, mi maestro, y con lo que mi propia mano he experimentado, invocando, ante todo a Dios Altísimo Omnipotente, es decir al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo, en segundo lugar a la Virgen María, dilectísima abogada de todos los pecadores, y a San Lucas Evangelista, primer pintor Cristiano, y a mi protector San Eustaquio y en general a todos los Santos y Santas del paraíso, Amén".9

Este libro, escrito en 1390, ha servido de guía a generaciones de fresquistas.

8 Idem, Capítulo XXV, pag. 48

9 Idem, Capítulo I, pag. 24

A. TECNICA DEL MOSAICO

La técnica del mosaico es casi tan antigua como la del fresco. Los sumerios, en los últimos siglos del IV milenio a.C. y principios del III milenio ya utilizaban en forma rudimentaria una especie de mosaico. Estos eran pequeños conos de tierra cocida, pintados en negro, rojo y blanco, aunque también utilizaron piedra natural. Mucho más tarde surgió la idea de aplicar un color y que este se fundiera al estar expuesto al calor. Es así como surge el antepasado del azulejo y el principio del mosaico. Es de hacer notar que las grandes civilizaciones del primer milenio a.C., utilizaron el mosaico únicamente para recubrir pisos. Por estudios arqueológicos se ha dado la fecha del primer año del último siglo a.C., cuando surge el mosaico como tal, y empieza a ser aplicado al muro. El arte cristiano lo hizo suyo y con fórmulas nuevas logró hacerlo más rico en color y suntuoso para su colocación.

Los mosaicos más antiguos que recubren pisos proceden de la época clásica griega (V y IV milenios a.C.). Fueron encontrados en Olinthe y Pella en Macedonia, y los colores eran escasos: blanco, azul-negro, rojo oscuro y ocasionalmente el amarillo. Es posible que la pintura de la cerámica, fundamentalmente la bicroma, pudo haber influenciado las creaciones del mosaico, pues temas geométricos encuadran generalmente a las representaciones realistas. Los motivos son muy similares a las decoraciones de los vasos helenos.

En el curso del siglo IV, a.C. se empieza a crear el modelado de la figura. La técnica se hace más compleja, pues se empiezan a utilizar láminas de plomo colocadas de canto, para dar nitidez al contorno de ciertos detalles importantes en la composición.

Durante la época helenística (siglo III y I a.C.) en Pérgamo, Alejandría y Delos, las piedras se dejan de emplear y se principian a utilizar pequeños cubos de piedra o mármol, regularmente tallados y estrechamente colocados, unos con otros. A esta técnica se le llamará "Opus Tessellatum" de allí el nombre de estos pequeños cubos, que hoy se le denomina teselas. Los artistas que crearon murales en mosaico, buscaron aún en motivos geométricos o abstractos, juegos de ilusiones ópticas, que sugieran profundidad, y en las representaciones figurativas se trató de rivalizar con la pintura al fresco, llegándose a emplear teselas de hasta 1 ó 2 milímetros

de lado, con lo que se lograron degradaciones de color y esfumados. Es de hacer notar que estas teselas no eran completamente planas, pues la superficie era irregular; con esto los artistas lograban una mejor captación de la luz.

Cuando surgió el mundo romano, éstos estaban influenciados por el arte griego, pero el artista romano imprimió al arte del mosaico su fuerte carácter. El artista romano tiene una preferencia casi sistemática por la utilización del mosaico en negro y en blanco. A partir del siglo I d.C. en Africa del Norte, y en Oriente Medio, se descarta la severidad de la escuela romana y resurge la tradición helenística del mosaico policromado.

El principio del "opus tessellatum" (ver ilustraciones 3 y 3a) se impone en las creaciones murales y en las bóvedas, generalizándose su uso, llegando a los primeros edificios cristianos. Lo que cambió fueron los materiales, para lograr mayor variedad en los colores.

Es así como se empieza a utilizar la técnica de la mayólica que consiste en lo siguiente: sobre una base de barro, piedra o mármol, se coloca el color, luego se pone al calor, logrando de esta manera una textura brillante y bastante resistente. Los colores se obtenían de diferentes óxidos, generalmente de origen mineral. El cobalto-azul, manganeso-violeta, cobre-verde y rojo, el cromo-verde y el hierro para el amarillo.

La innovación más importante es la utilización de la lámina de oro o plata, extremadamente fina, ésta se coloca sobre la superficie de la tesela y se superponía la capa que vitrificaría a la misma. Con esto se obtuvo gran variedad y calidad de colores, pero es el oro, lo que contribuyó a obtener luminosidad y efectos novedosos. Esta técnica fue llevada a sus más perfectas realizaciones por los artistas musulmanes.

La luz con reflejos de oro, exalta la espiritualidad del lugar del culto. Esta técnica se adaptó perfectamente a la iconografía y al simbolismo arquitectónico de la iglesia cristiana. Los ejemplos son múltiples, como Santa Sofía en Estambul y las capillas que se encuentran diseminadas en las lagunas de Venecia y Grecia. Esta técnica retorna de nuevo a Italia y de allí se produce su gran expansión.

En la época actual, el mosaico se utiliza de nuevo por los efectos plásticos que con esta técnica se logran, siendo de una gran variedad y riqueza, así como las estilizaciones que con esta técnica se pueden alcanzar. Por ejemplo, el revestimiento en mosaico utilizado por Efraín Recinos en la parte exterior del Teatro Nacional, tiene estas características. Cada tesela es irregular en la superficie, por esto mismo el color se enriquece cuando recibe la luz. Recinos utilizó el azul cobalto en sus

múltiples degradaciones, adquiriendo ricas y variadas tonalidades. Estos mosaicos fueron hechos en México, en Chilpancingo, y fue una donación de este país al pueblo de Guatemala.

B. TECNICA DEL ESMALTE

1. Historia del Esmalte

A principios del siglo XI surge en Europa el arte del esmalte, ya que probablemente con las primeras cruzadas se intensificó el comercio con el Oriente. Este arte se desarrolló casi simultáneamente en diferentes puntos de Europa, de modo que podemos distinguir algunas escuelas como la renana, la mosa y la limosina. El arte del esmalte es muy antiguo, probablemente se creó en China, luego pasó a la India y de allí a Persia. En Bizancio esta técnica llegó alcanzar una calidad muy depurada. El esmalte es en sí un material vitrificado que por medio de la fusión se adhiere al metal. Este soporte puede ser plata, oro o cobre. Los colores empleados son en general derivados de óxidos y minerales.

Existen diferentes técnicas del esmalte, el cloisonné, por ejemplo, consiste en que sobre una superficie de metal, los motivos del decorado se separan por medio de listones de metal (tabiques). En estos alvéolos creados por este listón, se coloca el esmalte en pasta y luego se fusiona. El cloisonné, es en sí una especie de tabique y estos son los que separan los colores, en Europa a estos compartimientos se le denomina champlevé o campeados. Los esmaltes más antiguos son algunos anillos micénicos del año 1200 a.C. También se han encontrado en Sumeria y Egipto. El esmalte bizantino es el que fue adoptado por los orfebres carolingios (siglo IX, X-XI), y fue en los monasterios en donde se crearon los primeros esmaltes europeos.

Los monjes enseñaban esta técnica a artistas que emigraban y de esta manera se logró su gran difusión. Las principales ciudades creadoras de esmalte se sitúan a orillas de los ríos Rin y Mosa. Todos estos centros crearon esmaltes, principalmente para objetos sagrados, así como pequeños altares portátiles, muy utilizados para poder officiar misa en lugares desprovistos de iglesias o capillas. En los años 1140 a 1180 se sitúa la edad de oro del esmalte europeo, entre los principales artistas, se conoce a Godofreo de Huy y a Nicolás de Verdún.

Los colores más utilizados eran el azul degradado hacia el blanco, y los verdes que puedan formar amarillos. Estos colores evocan los tintes de las tapicerías, mientras que entre los colores utilizados en Limoges, domina el rojo y el azul cobalto. Estos colores recuerdan el brillo de los vitrales.

2. Diferentes Tipos de Esmalte

a. Primero el esmalte blanco compuesto de óxido de plomo y estaño, sal marina y sal sosa. b. Esmalte de pintores, que son pinturas sobre placas de metal, generalmente de pequeñas dimensiones. c. Esmalte de orfebrería, y d. Esmalte vaciado y generalmente hecho al buril. Estos tipos de esmalte son los que más nos interesan, pero existen por lo menos 10 diferentes tipos de ellos.

Antiguamente no se utilizó ningún tipo de esmalte en Guatemala. El primero en emplearlo en 1968 fue el Maestro Carlos Mérida en los murales del Crédito Hipotecario y del Banco de Guatemala. Por el lugar donde se encuentran, estos sufrieron cierto deterioro.¹⁰

El más común de los esmaltes es el cloissonné. (ver ilustraciones 4 y 4a)

10.

Actualmente este espacio se ha puesto en valor y se utiliza como salón de exposiciones.

“Si hiciéramos una gráfica de nuestra trayectoria artística, nos encontraríamos con un dibujo parecido a la forma de un río. Su nacimiento se iniciará en las obras arcaicas, luego su punto caudaloso estaría en lo Maya, y después en los aportes de origen tolteca, pipil, quiché y cakchiquel que poco a poco se fueron sumando. Con la llegada de los españoles esto cambió bastante, pues al impacto de la conquista el indio aceptó el cristianismo pero sin abandonar del todo su pasado cultural, y así se enriqueció cada día más esta corriente, hasta lograr el mestizaje”.

Guillermo Grajeda Mena

EL MURALISMO GUATEMALTECO

A. EPOCA PREHISPANICA

La grandeza del muralismo en la época prehispánica debió ser muy importante, sobre todo asociada a la arquitectura. Se han encontrado innumerables restos en sitios arqueológicos de Guatemala como los de La Pasadita, cerca de Yaxchilán, Chiapas. Asimismo, en Tikal se han encontrado fragmentos de murales. En Uaxactún, Petén, se encontró un mural bastante importante, desgraciadamente destruído, el cual sólo conocemos por la copia ejecutada por Antonio Tejeda Fonseca.

En Iximché, durante el horizonte postclásico, también se han encontrado fragmentos y partes de murales con bastantes colores, como rojo, verde amarillo y negro.

Es en el año 1946 que tendrá lugar el descubrimiento de los murales de Bonampak, Chiapas, descubrimiento capital para la historia, así como para la historia del arte. Se discutió sobre la técnica empleada por los fresquistas de Bonampak. Pero por estudios realizados al respecto se concluyó que la técnica utilizada fue "el fresco" y no la pintura en seco. Es probable que si hubiera utilizado esta última, estas pinturas no hubieran llegado hasta nosotros. La técnica es casi la misma que la utilizada en Occidente y Asia, o sea: una capa de cal y arena de unos 5 centímetros de espesor como soporte.

El hombre maya conocía su entorno, así como las diferentes clases de minerales y piedras y las funciones que se desprenden de éstas, por el contacto cotidiano con estos elementos. Sabían las causas y los efectos de los diferentes materiales que utilizaban. En verdad es tan grande y refinado este conocimiento que en algunas pinturas encontradas en otra cultura precolombina, como la teotihuacana, el pintor agregaba al pigmento, polvo de marmaja, mineral bastante brillante que le confiere al color luz propia, según la forma en que esta lo ilumine. Esta técnica ha sido utilizada por algunos pintores contemporáneos, como el caso de Jackson Pollock (1912-1956) máximo exponente norteamericano de la llamada *Action painting*. Este artista utilizó vidrio triturado o fragmentos de metales, buscando el mismo fin que los artistas prehispánicos, o sea, que de la propia pintura se desprenda un foco luminoso.

La gama de colores utilizados por los artistas de Bonampak, según nuestras observaciones, es muy variado, pero, por la forma de colocar cada color, este va adquiriendo una mayor riqueza tonal; la paleta es la siguiente:

Siena quemada o tierra de Siena, verde esmeralda oscuro, verde claro, probablemente ese mismo verde esmeralda mezclado con amarillo ocre, azul turquesa llamado azul maya. Así mismo, blanco y negro. El color fue utilizado puro así como en gran variedad de mezclas, originando con ello la gran cantidad de tintas que aún hoy podemos admirar.

Tomemos uno de tantos ejemplos de este conjunto, como el personaje que representa al dios de la tierra, con el signo Ik en el ojo, figura representada de perfil. Al color verde esmeralda y al verde claro del tocado, se le fue mezclando tierra quemada, luego bajando por el rostro el color llegó a un siena puro, pero en la nariz y los labios se entrelazan los dos colores (sienas y verdes). El mismo método se va aplicando con los dos verdes, el pintor los entremezcla logrando tintas de gran riqueza, y al mismo tiempo separa la línea del color y la desenvuelve. En cierto modo la fragmenta, pero la línea que parte de la nariz, pasa por la frente llegando hasta el tocado, es ejecutado de un solo trazo, en el que admiramos la maravillosa soldadura. En las partes ocres, el pintor lo mezcla con el fondo turquesa produciendo una nueva y rica tonalidad, logrando a la vez unidad entre la figura y el fondo. Al examinar el perfil del músico que sostiene una concha de tortuga, da la impresión de que el pintor dio el mismo valor a los colores, ya que indistintamente coloca el mismo tono en el primer plano o en el más alejado, así como el "apoyo" que se dan un color en el otro. Estos colores vistos individualmente pudieran parecer opacos, pero es en el conjunto donde adquieren todo su vigor y su significado, o sea que los valores van adquiriendo riqueza con la vecindad con otro tono o color. En el rostro de este personaje se utilizó la línea como elemento expresivo, tomando como base el perfil, dicho trazo se mueve hasta terminar en el adorno de la oreja, luego empezando en la base del mentón, termina la línea en una ligera curva que finaliza en el instrumento que toca. Esta pequeña curva en algunos casos se provoca cuando se retira el pincel al finalizar el trazo.

En estas líneas, así como las del tocado, es en donde el pintor utiliza dos tonos de ocre, y así podemos admirar el gran dominio técnico de estos artistas. El color está trabajado en múltiples calidades de tonos, lo que

hace mayor contraste en la engañosa simplicidad de medios en que son tratados los cuerpos, tintas monocromas y casi planas en color siena, logrando un absoluto contraste con los tocados en los que los tonos verdes poseen un rica y variada gama de este color.

Si observamos los quitasoles, veremos que las posiciones de éstos no son paralelas, el pintor va cambiando los ángulos, lo cual provoca en el conjunto profundidades y movimientos, lo mismo que la elocuencia gestual de los personajes.

El pintor o pintores del mural sabían que el color exige de una enorme precisión. Algunos colores como el azul turquesa, vecino a una tierra quemada, provoca que estos dos colores vibren el uno con el otro. Cada una de las figuras de los personajes de este mural puede ser objeto de un estudio individual. Cada uno conlleva una vitalidad profunda y personal, pero es la representación del guerrero muerto o herido la que tiene una ambientación más expresiva, así como una atmósfera particular. Conferir vida a un trazo, hacer existir a un hombre por medio de una línea es el resultado de un profundo conocimiento de la naturaleza y la observación de la misma. La abstracción de lo real es un medio que ha existido siempre en el arte. El artista que puede expresarse por medio de la síntesis es porque contiene en ella su propio proceso de análisis y de observación.

El pintor que plasmó la figura de este hombre yacente conocía la complejidad de la anatomía humana, así como las reacciones mentales o emotivas que tienen que haber sido vividas y estudiadas con un gran sentido de la observación. Este hombre descansa en dos planos. Se apoya en el plano superior, y para dar mayor violencia al conjunto, sobre la frente de este hombre arranca la línea vertical de una lanza, la cual por su misma verticalidad confiere al desarrollo de la escena mayor dramatismo. Sin embargo la expresión esencial depende de la proyección del sentimiento del artista. En esta figura el pintor logró por medio de la línea y el color, el equilibrio exacto de las fuerzas que conllevan el trazo y el tono. Toda la superficie del mural está trabajada por medio de relaciones de gran exactitud, ya sea en el plano emotivo o en la resolución de problemas plásticos.

El artista o los artistas que trabajaron estos murales buscaron el carácter y la psicología del hombre, y con el lenguaje claro representan la agonía, el cansancio, la ira o la resignación. En el rostro de este hombre

herido, por el abandono del cuerpo, se pensaría que es el de un ser vencido, pero más bien nos parece que este hombre se ha liberado de las angustias terrenas.

En general, los elementos que componen cada figura traducen la misma amplitud en la construcción orgánica. Los rostros se expresan con diferentes signos y estados anímicos diferentes, no obstante que existe una gran vinculación entre ellos. Comparando cada personaje observamos que cada uno de ellos expresa en sí un carácter individual. El conjunto de los murales los baña la misma luz, la misma calidad plástica está en cada uno de sus detalles, rostros, indumentaria, gestos y fondos. Asimismo, encontramos expresado claramente la idea del peso de la vida y de la muerte, pues cada uno de estos personajes conlleva la penetración de esto. Es a través de la agresividad y a la vez la liviandad de la línea en donde el artista encuentra su libertad, unida a las exigencias de la composición. Esta libertad el artista la matiza y la vivifica, y nos demuestra que la libertad es la exactitud en el arte. (Ver ilustración 5)

B. PERIODO COLONIAL

Esta época indudablemente fue muy rica en manifestaciones muralistas, pues los evangelizadores que llegaban de Europa tenían prisa por convertir a los indígenas a la religión cristiana. Es lógico suponer que se valieron de la imagen tanto o más que de la palabra.

De los pocos restos que dan testimonio que existió una gran pintura mural son, entre otros, los que se encuentran en la iglesia de San Francisco el Grande de Santiago de Guatemala (S. XVII y XVIII), ahora Antigua Guatemala. Bóvedas completas debieron estar recubiertas con una rica decoración, pues quedan restos de ellos. Por ejemplo en el refectorio encontramos vestigios de dibujos y pinturas, en ocre rojo y negro, imitando casetones a lo largo de las fajas de dicha bóveda, probablemente dibujadas con estarcido (especie de plantilla, para que la decoración guarde una absoluta unidad. Este método es muy sencillo y consiste en dibujar en una hoja de papel resistente el motivo deseado, luego con un objeto punzante se hacen agujeros y se coloca sobre el muro, se golpea con un saquito el cual contiene polvo rojo o negro). El conjunto debió tener una rica calidez por

los tonos del color empleado. En la portería encontramos restos de lo que debió ser un interesante mural, del que sólo quedan fragmentos bastante desvaídos. El pintor representó a Santo Domingo, San Bernardino y San Antonio. Casi no queda color, pero el artista que ejecutó estos trazos conocía la técnica del mural y del dibujo. Las figuras son monumentales y las mismas guardan relación con la altura de la pared. El pintor no sugiere, ni estiliza; representa a los santos de una manera clara. Los tres rostros guardan una semejanza física entre sí. En el fondo distinguimos en amarillo ocre, árboles curiosamente estilizados, así como los techos y la arquitectura de una ciudad. Del color que nos podría guiar sobre la técnica del pintor, queda muy poco, solamente el ocre amarillo, el negro del diseño y un siena quemado. En el vestíbulo de la misma, se encuentran restos de la representación de los primeros franciscanos llegados a la Nueva España, muy semejantes estilísticamente a los murales de Huejotzingo en México, según Angulo Iníguez. Pero no se conoce hasta hoy de escuelas o maestros decoradores tanto de los conventos mexicanos o guatemaltecos, aunque ciertamente existe una gran similitud entre ambas escuelas.

En Europa, el arte musical no fue ajeno al movimiento plástico dedicado a ilustrar al iletrado. La música profana coincide con el movimiento artístico-histórico-literario, y en un momento es la música la que inspira a la pintura, como el caso de la Danza de la Muerte, de marcada raigambre popular. Probablemente estos pueblos estaban muy sensibilizados por la presencia real de la muerte, por las pestes que asolaron a Europa entre los años de 1340 a 1350. Desde los inicios del S. XIV, pintores y escultores representan la figura esquelética de la muerte, acechante y sorpresiva. Por primera vez, plásticamente es representada en el famoso fresco del camposanto de Pisa, por el pintor Francesco Traini. El mural lleva por título "El Triunfo de la Muerte", inspirado en el impresionante relato de la Danza Macabra. El pintor describe una visión patética de la muerte.

En las jambas de la puerta que da hacia el patio de la Iglesia de San Francisco, está representada la forma de un esqueleto, la cual guarda similitud con las representaciones de la Danza Macabra (**Ver ilustraciones 6 y 6a**). Esta representación, será utilizada por la Iglesia en forma alegórica como una lección moralizante. Estas figuras dibujadas con soltura han perdido su misterio y en el mural el misterio es parte del alma de la creación. Una oración franciscana debió existir en estos murales, pero el tiempo, la persistencia de los terremotos y la mano

irreverente del hombre la han borrado para que también nosotros pudiéramos compartirla. En esta iglesia encontramos restos de decoraciones vegetales y florales bastante estilizados, motivos en los cuales aún encontramos un rico color y un gran dominio técnico. La construcción de la iglesia es del S. XVIII, pero el área de la portería incluyendo los frescos es probablemente del S. XVII.

Del S. XVII es también la Iglesia de Rabiñal, Baja Verapaz, en donde se encuentran restos de algunos murales. Es probable que este templo tuviera en su interior gran cantidad de éstos. De lo poco que hoy podemos contemplar es un grupo de personajes probablemente participando de un ritual religioso. Como apunta Luis Luján Muñoz, "En cuanto a otro uso del fruto del jícaro o bien del morro, iconográficamente vale la pena mencionar su empleo como sonaja o chinchín, gracias a un valioso testimonio gráfico, tanto más por encontrarse en la Iglesia Parroquial de Rabinal, por ser la única evidencia iconográfica conocida del uso de la jícara o morro, como sonaja en este período, y por tratarse de un personaje indígena que lleva las sonajas en una ceremonia religiosa cristiana, lo que a su vez liga, sincréticamente, con el mundo religioso cristiano." ¹¹ Los colores principales de este mural son ocres, naranjas y grises, con trazos en negro.

De la orden franciscana es también la Iglesia de San Cristobal Totonicapán. Este templo fue parcialmente destruido por los terremotos de 1976, y cuando se inició, un año más tarde su restauración, al iniciar la limpieza de los muros, se encontraron bajo varias capas de pintura, restos de una rica decoración floral y vegetal, muy similares a los murales de San Francisco el Alto.

Si hacemos un recorrido a través de la historia del arte, vemos sobretodo, en los siglos V al XII, que el artista no se planteaba el problema de la integración de las artes. Esta surgía espontáneamente. El arte aislado es un fruto tardío que surge parcialmente en el Renacimiento, cuando el artista toma conciencia de su individualidad. Pero debemos hacer notar que éste siempre guardó un total sentido de lo que constituye la integración. Se hace esta introducción para hacer mención de un lienzo que por su colocación, tema y dimensiones, podría entrar en la catalogación

11. Luján Muñoz, Luis, y Toledo Palomo, Ricardo Jícaras y Guacales en la Cultura Mesoamericana Guatemala, Subcentro Regional de Artesanías, 1986, pag. 91

de mural. Tomemos textualmente del libro del Dr. Francisco García Peláez, en donde nos dice: "En una antesala de la antigua Audiencia existe un lienzo de dos varas en cuadro, con la pintura de los pasajes principales de la sublevación de los zendales", y abajo su explicación numerada que dice: "1. En el pueblo de Güistan cercan los indios a Don Fernando Monjes Gutiérrez y sus soldados. 2. Pasa el Alcalde Mayor, Don Pedro Gutiérrez, a socorrer a los de Güistán. 3. Matan los indios al Sargento Mayor, don Bartolomé Tercero de Rosas. 4. Resisten los indios debajo de una trinchera en San Pedro. Pasa el Alcalde Mayor y lo obligan a retirarse".

En esta concreta forma de narrar, continúa García Peláez hasta llegar a las referencias 21 y 22, las que dicen : (21) "En Chilán matan los alzados a los españoles y arrojan a muchos de la torre de la Iglesia. (22) En Tonalá matan los dichos al Padre don Francisco de Andrada, su cura. Arriba del lienzo tiene un brevete. En 1712, se sublevaron los pueblos de los partidos de los zendales de la provincia de Chiapas y en poco más de tres meses fueron reducidos, sujetos, castigados y entregados a la obediencia del Rey N.S." 12

Este lienzo, por el lugar que ocupaba en la antigua Audiencia, o sea el Palacio Real (actualmente llamado Palacio de los Capitanes Generales), tenía la función de enseñar, y en este caso, de advertencia. Creemos que el pintor fue cuidadoso en representar las escenas. Plásticamente pudo haber tenido cierta semejanza con el cuadro de la Construcción de la Tercera Catedral, de Antonio Ramírez Montúfar, puesto que éste también posee una nomenclatura para mostrar las distintas partes del cuadro. Esta obra es un ejemplo de falso mural.

Tomando como referencia la pintura de Antonio Ramírez Montúfar (1678),¹³ este pintor nos muestra la construcción de la tercera Catedral de la Ciudad de Guatemala. Nos presenta la cúpula en corte, obviamente para que podamos admirar las pinturas que se encuentran en dicha sección. El artista que ejecutó los murales de la misma no aprovechó el espacio cóncavo, éste lo dividió en fajas y con esto se pierde la cerrada

12. García Peláez, Francisco Memorias para la Historia del Antiguo Reino de Guatemala, Tomo II. Guatemala. Establecimiento Tipográfico de L. Luna, 1852, pag. 152.
13. Luján Muñoz, Luis La Plaza Mayor de Santiago hacia 1678. Guatemala, Instituto de Antropología e Historia, 1961, pag. 8.

armonía de la forma circular, y no se utilizaron las múltiples soluciones que se pueden crear en esta forma. El fresquista de esta cúpula no utilizó el espacio arquitectónico, sino que más bien la subdivide, utilizando módulos cerrados a manera de medallones (ver ilustración 7). Podemos pensar que el pintor no sabía expresarse en términos más amplios, o que pudiera ser una reminiscencia arcaica.

Probablemente las primeras iglesias que se levantaron en lo que hoy es Antigua Guatemala, debieron estar ricamente decoradas con murales, pero con la elaboración de los retablos la pintura mural fue sustituida por estos. No podemos dejar de mencionar la decoración exterior de la iglesia de la Compañía de Jesús, diseños a base de motivos geométricos y vegetales, decoración que se complementa con la sobriedad de la arquitectura.

En los murales de la Iglesia de San Francisco el Alto encontramos un estilo muy original, que se acerca a la corriente popular, es decir que el artista o artistas que crearon esta serie de pinturas bien podría ser un autodidacta o un artesano muy hábil. En estas pinturas no podemos hablar, ni de influencias, ni de escuelas, estamos frente a unas pinturas que por su propia ingenuidad y aún por sus titubeos nos conmueven por su fé sin conceptos; el artista crea libremente, por lo que surge espontáneamente la relación entre el hombre y su Dios. El pintor nos impone un universo ingenuo y puro. Así comprendemos porqué la pintura mural es un medio de comunicación privilegiado. El pintor divide asimétricamente la bóveda, sin seguir la forma curva de la misma, él impone la línea recta, el resultado es inesperado ya que con esta solución, las figuras se desprenden del conjunto y se aíslan. Si la composición llega a parecerse creación artesanal, contienen en sí la frescura y el encanto de lo espontáneo, libres de todo amarre o preocupación técnica. El arte nunca será ajeno a lo que nos podría parecer ilógico. Si la composición nos parece irreal, la decoración floral que rodea a estas imágenes contribuyen a hacerlo aún más, pues el pintor niega el espacio pictórico, ya que para él sólo existe uno, en el que viven libremente, ángeles, aves y flores, que invaden la bóveda hasta las pechinas. Aquí no se trató de sugerir relieves o espacios ilusorios, el pintor nos impone un espectáculo, en donde el azul nocturno, hace que los santos y las creaturas se acorden en una irrealidad esencial. Estos murales los podemos situar hacia fines del siglo XVIII, pero todavía dentro del barroco.

C. PERIODO NEOCLASICO (Finales del S. XVIII y S. XIX)

En ese período hubo un claro rechazo hacia la ornamentación. Las iglesias se fueron despojando de sus ricos decorados barrocos, esto mismo sucedía en la escultura y en la arquitectura. El neoclásico se rige por nuevas e innovadoras corrientes que llegan a Guatemala. Debemos pensar que el traslado de la ciudad de Antigua debió causar graves y profundos problemas, desde el sistema político al estético. La nueva ciudad guardó de la Antigua Guatemala únicamente el trazado de sus calles. De esta época existen pocos ejemplos de murales, la estética es otra.

Si el hombre barroco gustaba de la decoración, el hombre del neoclásico encuentra que en la ausencia de la decoración, allí radica la belleza. El neoclasicismo adquiere un carácter casi político y la estética de esta corriente se amalgama con hechos históricos y políticos (no solamente en Guatemala sino en toda Hispanoamérica).

Uno de los pocos ejemplos que se han conservado de esta época lo constituye un pequeño mural, que se encuentra en el oratorio de la casa del señor Antonio Juarros.¹⁴ Este pequeño oratorio, lo recubría una bóveda bastante rebajada y el mural consiste, en una serie de santos y santas colocadas a manera de friso alrededor de dicha bóveda.¹⁵ Las figuras de tres cuartos, de dimensiones iguales y con gestos y posturas repetitivas. Los santos están representados sin resplandor, este se encuentra sustituido por los rayos de la luz que surgen de las nubes y llegan a iluminar a los santos. Los cuerpos parece que van surgiendo de la parte inferior de la bóveda y van tomando corporeidad.

Si bien por el poco movimiento y la rigidez de las figuras sentimos el sello del neoclasicismo, en el tratamiento de la luz, encontramos soluciones barrocas. En el centro de esta pequeña bóveda existe un rompimiento de gloria, de la cual surge la luz como manifestación visible de lo sobrenatural. En este caso, el neoclasicismo asimiló la visión mística del arte barroco. El período que comprende el estilo Neoclásico en la plástica guatemalteca, lo llena la obra extraordinaria del miniaturista y grabador Francisco Cabrera (1781-1845).

14. Es probable que este mural se destruyera con los terremotos de 1976.

15. Idem, Luján Muñoz, Luis.

D. EL MURAL DEL SIGLO XX

En el inicio de este siglo surgen dos figuras que darán un gran impulso a las artes plásticas en nuestro país, una de ellas es Jaime Sabartés (1881-1968). De origen catalán, llegó a Guatemala en 1904, viviendo en nuestro país hasta 1927. El otro es el escultor venezolano Santiago González. Las condiciones sociopolíticas y económicas bajo la dictadura del licenciado Manuel Estrada Cabrera (1898-1920) son bastante conocidas. Es necesario hacer mención de Sabartés y González, ya que ellos le dieron el primer impulso a nuestros artistas, encaminándolos hacia soluciones del arte contemporáneo. Este impulso se hizo notar sobre todo, en los pintores Carlos Mérida y Carlos Valenti. Jaime Sabartés a su llegada a Guatemala, se rodea de los escritores, artistas e intelectuales de aquel tiempo, y gracias a Jaime Sabartés, la obra, y las nuevas búsquedas y soluciones que en ese momento realizaba Pablo Picasso, son conocidas, estudiadas y comentadas por nuestros artistas. Sabartés trajo consigo algunas obras de Picasso, entre las que se encontraban probablemente *El Bock*, obra capital, en las soluciones y desenvolvimientos que desembocaron en el cubismo. Jaime Sabartés escribió dos novelas, que se desarrollaron en Guatemala, sin mencionar en ninguna de las dos obras el nombre de nuestro país. En estos libros describe el ambiente triste y monótono y en ciertos momentos agobiante, en los que se desarrollaba la vida de la ciudad. Retrata el momento histórico a nivel de una familia de clase media.

Santiago González¹⁶ y su estadía en Guatemala es de gran trascendencia, pues con él surge el germen de la escultura moderna en nuestro país. Tanto Sabartés como González no eran artistas de primera línea, pero su gran labor fue en cierta manera la de formar, pero por sobre todo dieron a conocer las corrientes innovadoras que se creaban en Europa. Las inquietudes dejadas por Sabartés y González, fructificaron algunos años más tarde. Pero el arte en Guatemala, en estos primeros años del siglo XX, cayó en un academismo pobre y reiterativo. El licenciado Manuel Estrada Cabrera es derrocado en 1920. Luego de una serie de

16. S. González, 1850-1917 (?) Fundó una escuela de dibujo, pintura y escultura en esta ciudad en el año de 1900. Escribió el frontispicio del templo de Minerva.

presidentes casi intranscendentes, llega a la presidencia el General Jorge Ubico Castañeda (1931-1944).

Si Cabrera había soñado con el arte griego, el general Ubico soñó con resucitar un rico pasado colonial, mezclándolo con reminiscencias renacentistas barrocas y aún mayas. Con este tipo de conceptos no podría salir nada coherente, ni con la realidad ni con el arte. Como todos los dictadores no comprendió el arte de su tiempo, ya que ésta, probablemente no se adaptaba para desarrollar sus fines y gustos personales. El Palacio Nacional fue diseñado por el Arquitecto Rafael Pérez de León¹⁷, pero supervisado muy de cerca por el general Ubico. En este edificio se reúnen las tendencias antes apuntadas, en cuanto a lo colonial. Lo que si debemos admirar en esta obra es la excelencia del artesano guatemalteco, el acabado de las maderas, el hierro forjado; en sí, todo lo que a artesanía se refiere es de una gran calidad técnica. Para completar el conjunto se le encargó al pintor Alfredo Gálvez Suárez (1899-1962) la ejecución de una serie de murales en los que se describe la conquista, el mestizaje, etc.

Alfredo Gálvez Suárez interpretó el tema de la conquista incluyendo aspectos prehispánicos hasta llegar a la época moderna, pintados con ténpera sobre un soporte de Cellotex. Se ubican en los dos vestíbulos del Palacio Nacional y se finalizaron en los años de 1943 y 1945, respectivamente.

Admiro y respeto la obra de caballete de este pintor, la excelente calidad y limpieza de sus acuarelas, lo cuidadoso de su trazo, y su fidelidad hacia la representación de los trajes regionales, así como capta la fisonomía de hombres y mujeres indígenas con soluciones técnicas muy personales. Empero, los murales del Palacio Nacional creemos que constituyó un reto muy grande para este pintor acostumbrado al formato pequeño. El trabajo que implica la visión de la pintura muralista la desconocía Gálvez Suárez. El recrear formas en grandes espacios y que éstas no pierdan su fuerza creativa al asumir su realidad plástica, lo que le confiere el artista, no lo logró Gálvez Suárez. Obviamente el pintor se inspira, en parte, en el mural de Diego Rivera *Historia de México*. Gálvez Suárez en este mural, basa su obra en el desnudo, pero lo trabaja en forma romántica; de igual

17. Rafael Pérez de León, 1890-1958.

modo al tratamiento que le dio al hombre maya, no logró plasmarlo en forma convincente, pues no aplicó las soluciones plásticas que se requerían. El mundo de la plástica es un mundo de libertades cuando se trabaja subjetivamente, pero no se debe incurrir en el error de trabajar sentimentalmente, pues aunque existan buenas intenciones, el resultado es una serie repetitiva de personajes sin trascendencia.

Ejemplo muy notorio es el mural donde se muestra Don Quijote y Sancho Panza, las dos figuras representativas de la novela de Cervantes, en el cual por primera vez, la forma literaria alcanza lo problemático y lo relativo, la afirmación parcial y a la vez la negación de la realidad. Gálvez Suárez las tomó como modelo para la representación del idioma español. En este segmento el pintor no logró encontrar una solución plástica adecuada, ya que las dos figuras permanecen fuera de contexto y no se integran al conjunto del mural. Tanto el Palacio Nacional como estos murales los podemos tomar como ejemplos de anacronismos plásticos. Fueron colaboradores de Gálvez Suárez, Rafael Arévalo Piloni y José Luis Alvarez.

Con la caída del presidente Ubico, en 1944, se precipita la búsqueda de un pasado próximo y lejano. La revolución mexicana, iniciada en 1910, conmovió toda América Latina, no sólo en lo político, sino también en las artes, cuyos alcances y logros son más trascendentes. Si trazamos un pequeño panorama de las primeras décadas de este siglo, lo veremos como una época de fuertes luchas políticas. El punto más alto será la revolución mexicana, la reforma laboral en Uruguay de 1911 a 1915, la dictadura nacionalista implantada en Brazil (1930 a 1945). En Guatemala estalla la revolución en octubre de 1944, y unos quince años antes principia la lucha sandinista en Nicaragua, que recién termina en 1990. Las reformas universitarias se inician en casi toda América Latina.

Carlos Mérida intentó regresar a Guatemala. En carta fechada en México en el año 1931, nos deja un testimonio de ello, con una misiva enviada al licenciado Julio Gómez Robles y que textualmente dice:

"Mi querido Julio.

Hoy recibo su carta: en verdad que ya la extrañaba. Se la agradezco infinito. Como si le hubiese adivinado el pensamiento, le escribí a Ramón¹⁸ hace unos tres días, por vía aérea, solicitándole el apoyo de su Secretaría y ofreciéndole en cambio volver a Guatemala a iniciar un trabajo total de reorganización de las bellas artes: algo así como lo que platicamos antes de su salida: instalación de Escuelas libres de pintura,

organización de un departamento de enseñanza de dibujo en las Escuelas Primarias, a semejanza de México y que tan al dedillo conozco, organización de centros nocturnos de arte para obreros, reorganización de la Escuela de Bellas Artes bajo bases modernas en materia de enseñanza, ciclos de conferencias, cursos superiores de perfeccionamiento, curso de la historia del arte, exhibiciones de artes populares, etc., etc., etc.

Su carta me desanima un poco, creo que nada se logrará al fin, pero no he perdido esperanza del todo, quizá, tal vez.....

Leo los periódicos de Guatemala, me entero de tantos y tan variados nombramientos que se están haciendo. ¿No habrá un huequecito para mí? Agradezco sus cordialísimas gestiones y lo que Ud. haga en favor de mi idea. Le ruego ver a José Castañeda, indíquele que por lo menos, sino puede otra cosa, haga llegar por el correo, sino desea acercarse a la Casa Presidencial, la carta que le mende para el general Ubico con los recortes. Me interesa que no se demore. Vea Ud. si puede hablar con el presidente referente a mi caso. Nada se logrará si alguien no se interesa personalmente por arreglar este asunto. Tómese Ud. esta molestia. Todavía tengo un 5% de esperanza de poder salir y poder trabajar en Guatemala, con un apoyo guatemalteco.

Hable Ud. con el licenciado Manrique, con mi compañero Peralta y vea que la carta que tiene Castañeda llegue a poder del general. Es indispensable, ya no tengo ánimos de volver a escribir porque ya me fatigan tantas promesas fugaces como el humo de los cigarrillos que me fumo. Necesito querido Julio, antes que Ud. salga, que me dé noticias definitivas; si nada es posible, recurriré aquí a otros apoyos y seguiré mi peregrinación con otra gota más de amargura y nada más." 19

Como es de suponer esta carta quedó sin solución favorable.

En estas décadas, pintores e intelectuales se unen, publican revistas y manifiestos en los que exponen su pensamiento y sus anhelos. En todas estas publicaciones el sentir es claro, avanzar políticamente, y en la plástica, el de romper los esquemas académicos y sobre todo el de crear un arte latinoamericano consciente y orgulloso de su pasado y de su presente.

Los pintores, escultores y grabadores mexicanos se sindicalizan; su vocero *El Machete* expresa claramente el sentir del grupo. En Guatemala se crea la Asociación de Profesores y Estudiantes de Bellas Artes (APEBA), también surge la Asociación Guatemalteca de Escritores y Artistas Revolucionarios (AGEAR), la Asociación de Artistas Jóvenes de Guate-

18. Ramón Calderón, Ministro de Educación Pública de la época.

19. Luján Muñoz, Luis. Carlos Mérida, Precursor del Arte Contemporáneo Latinoamericano, Guatemala, Editorial Servipre Centroamericana, 198, pag. 91

mala ya había sido fundada en 1940, la cual conocemos precisamente como la Generación del 40. Este grupo reunía a escritores, músicos e intelectuales. Los artistas de la plástica que forman parte de este grupo son Dagoberto Vásquez C., Guillermo Grajeda Mena y Juan Antonio Franco, entre otros. Las publicaciones como *Saker-ti* en Guatemala, *El Machete* en México, la *Revista Avance* en Cuba, *Amauta* en el Perú, *Martín Fierro* en Argentina, son impresos en los que se siente la misma temática, la autoafirmación y la necesidad de colocar el arte latinoamericano a la par de las vanguardias en Europa. Es fácil suponer el impacto y las consecuencias que implicó al muralismo mexicano en Guatemala y en el resto de Latinoamérica. Los muralistas mexicanos captaron y sintieron el impulso que transformaba a México Orozco, Rivera y Siqueiros son la respuesta estética del momento histórico que México vivía. La pintura mural mexicana coloca la plástica de ese país acorde, pero diferente de las problemáticas plásticas del siglo XX. La posición de México es de equilibrio, en donde la tradición y los nuevos símbolos crean la imaginería de las nuevas ideas sociales, que pugnaban por surgir en toda Latinoamérica.

En el año de 1947, con el rango de Ministro Plenipotenciario, el pintor cubano Eduardo Abela llega a Guatemala. Es poca la bibliografía que hemos podido encontrar y lo que sabemos de su presencia en nuestro país es a través de pintores que trabajaron con él y que fueron sus alumnos. Su labor como diplomático impidió que su presencia como pintor dejara una huella más profunda. El recuerdo que se tiene de este pintor en el ambiente artístico es que era un artista generoso como hombre y con sus conocimientos artísticos.

Impartió clases ad-honorem en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, sobre técnicas del mural y más específicamente la técnica del fresco, la cual conocía y manejaba con total dominio, según nos cuenta el pintor Juan de Dios González, quien fuera alumno suyo. González piensa que Abela debió de haber estudiado en Italia,²⁰ pues su técnica de fresquista es la técnica clásica de ésta.

Su trayectoria en Cuba fue muy relevante y activa, ya que en el año de 1938 ganó el primer premio en la Exposición Nacional, con una pintura llamada "Güajiros". Sabemos que en 1924 regresó de Europa y en 1927

comienza a publicarse la *Revista Avance*, que como ya dijimos desempeñó un papel muy importante para el arte moderno en Cuba. Esta publicación salió a luz entre los años de 1927 a 1930. Revista marcadamente vanguardista, acogió y defendió al artista con ideas innovadoras, como Mario Carreño, Victor Enríquez y el propio Eduardo Abela, quienes también fueron ilustradores de la páginas de esta publicación.

Asimismo, se fundó el grupo "1927", claramente renovador. La *Revista Avance* publicó un manifiesto o directriz en la que fijan sus puntos de vista respecto a la posición de la "Exposición Arte Nuevo" del grupo antes citado. La postura de estos artistas se fija en estos términos:

"Cábele a 1927 el honor de agrupar bajo su patrocinio esta primera exposición colectiva de arte nuevo, que se celebra en Cuba, los nombres y aportaciones de todos los artistas de la nueva generación que, con ahincado empeño luchan para incorporar nuestro arte a los grandes empeños de nuestra hora, sin abandonar, empero, su cubanismo esencial. No se trata de alistar fuerzas, sino de una revisión esencial para nuestros empeños".²¹

Este grupo expuso las más polémicas exposiciones, como la del humorista Rafael Blanco. Al igual que el movimiento artístico mexicano, el vanguardismo cubano se identificó con las luchas populares y la temática será marcadamente nacionalista y social. El caso del pintor Pologotti, quien en Europa se había vinculado fuertemente con el Futurismo italiano y luego al movimiento abstraccionista. En 1930 cuando retorna a Cuba, su obra se encauza nuevamente hacia el realismo, obviamente para interpretar motivos de problemas sociales y luchas obreras. Retornando al pintor Abela, este ciertamente no abandona el realismo pictórico, marcado con un acento pre-impresionista.²² Abela representa al campesino y al hombre trabajador, sobre todo al campesino, etapa que se cierra en 1937. Además dirige el estudio libre de pintura y escultura e imparten cursos en dicha escuela René Portocarrero y Mariano Rodríguez, entre otros.

Como en casi toda Latinoamérica, a finales de la década del 40 se siente el gran esfuerzo de querer expresar una identidad y al mismo

20. Abela estudió en Italia la técnica del fresco.

21. Bayón, Damián América Latina en sus Artes, México, D.F. Editorial S. XXI, 1954, pag. 38

22. Según Juan de Dios González, la temática de Abela está más acorde al movimiento naturalista expresionista, derivado en parte de Orozco, sobretodo en sus obras de dibujo.

tiempo crear un arte, con un lenguaje universal. Con este rico bagaje pictórico, Abela se integró al movimiento plástico guatemalteco, aunque no totalmente, dado que su trabajo como diplomático no se lo permitía, pero a pesar de esto organizó series de conferencias en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, siendo director de ésta Rodolfo Galeotti Torres (1947-1954). Entre sus alumnos se encuentran Jacobo Rodríguez Padilla, Arturo Martínez, Juan de Dios González, Miguel Alzamora Méndez y Miguel Angel Ceballos Milian. En el año 1947 se invitó a Carlos Mérida para que impartiera un curso sobre pintura moderna en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, y parece que se creó una gran amistad entre Carlos Mérida y Eduardo Abela. Es probable, que si éste hubiera llegado a nuestro país como pintor y no como diplomático, la huella que nos dejara sería más profunda y fructífera.

Las clases de muralismo las impartía en el Instituto Normal Centro America (INCA). Se les comunicaba a los pintores anteriormente mencionados, cuándo un muro estaba concluído; el grupo se reunía y sobre este muro, con el reboque recién hecho, el maestro Abela impartía las clases sobre la técnica clásica del fresco. Desde luego, obviamente, no se conservaron. También en la antigua Escuela Nacional de Artes Plásticas, Abela asignó un pequeño espacio de muro a cada alumno, que lo integraba el mismo grupo antes mencionado. Cuando se derribó este edificio no se tuvo el cuidado de guardar estos pequeños frescos. Eduardo Abela ganó un primer premio organizado por APEBA,²³ también colaboró en la *Revista del Museo Nacional de Guatemala* con varios artículos, entre ellos "La pintura al fresco". Comienza dicho artículo advirtiéndole al lector que él no es pintor fresquista, pero hace hincapié, en que lo ha estudiado mucho y que con base en estos estudios pudo realizar un fresco en la Escuela Nacional de Santa Clara en Cuba, siendo el título del mural *La Conquista*.²⁴ Escribe una larga digresión sobre los términos pintura al fresco y pintura mural. Dice por ejemplo "La pintura mural debe ser por tanto un proceso pictórico esencialmente arquitectónico." También nos explica el porqué de la extrema perdurabilidad del fresco. Desgraciadamente no dejó en Guatemala ninguna obra de este tipo. Por

23. Asociación de Pintores y Estudiantes de Bellas Artes.

24. Mural con ciertas reminiscencias de Diego Rivera, tanto por la temática, como por el estilo.

lo que se ha podido apreciar en algunas reproducciones, según hemos dicho antes, su técnica podría tener alguna influencia de Diego Rivera; trabaja el tema tan querido por nuestros muralistas, como La Conquista y el Mestizaje.

Eduardo Abela expuso en la Escuela de Artes Plásticas y la presentación del Catálogo la redactó Carlos Mérida. La parte más importante de esta presentación es la siguiente:

“La obra reciente de este maestro posee calidades poéticas a la vez que tectónicas, como para recordarnos que nuestro pequeño globo está enlazado a la maravillosa armonía universal”.

Carlos Mérida, 1949

“El acto típico de la conciencia del arquitecto es establecer un centro de relación entre diversos aspectos de los fenómenos. El contribuye con su personal capacidad interpretativa, a la resolución de momentos distintos en un momento inescindible: la obra arquitectónica es el testimonio vivo, el evento del drama espacio-temporal. La expresión espacial no es concreta, sino lo es la definición temporal.

Y esta última se halla determinada en la realidad económica que condiciona el proceso de la sociedad.”

Ernest N. Rogers

V. EL PROBLEMA DE LA INTEGRACION DE LAS ARTES

El punto de partida de este capítulo es el de la integración de las artes. Ya se dijo que el artista griego lo logró plenamente. Los romanos, si bien se basaron en la mayoría de las soluciones utilizadas por los griegos, le dieron otro giro al arte y resolvieron problemas, que el arquitecto griego no había resuelto.

El estilo románico desde los siglos IX al XI dio origen al gran estilo internacional gótico, y en éste la integración de las artes alcanza un sentido total. El fresco y el mosaico son suplantados por el vitral, creación admirable, el cual caracteriza lo gótico. Pero es en la arquitectura y girando en torno a ella en donde se desarrollará la obra de arte integrada o sea una creación única. Los efectos y soluciones de las artes, armónicamente asociadas, darán como resultado lo que hoy llamamos integración de las artes. La arquitectura religiosa juega un papel exclusivista y dominante en donde todo esfuerzo está dedicado a la exaltación de la casa de Dios.

Encontramos que la integración ha sido una idea varias veces resuelta y siempre recomenzada. Carlos Mérida, con la misma claridad que resuelve sus problemas plásticos, nos habla sobre este tema de la integración y apunta con la misma inteligencia que en su pintura, "no se llegará a su plenitud mientras ésta no se desenvuelva hacia una funcionalidad lógica."²⁵

Entendemos por artes integradas la pintura, arquitectura y escultura. Los ejemplos son abundantes, pero curiosamente es en las iglesias creadas por arquitectos contemporáneos donde los artistas se han expresado más libremente "Lejos de la presión del poder público, siempre conservador y de iniciativa privada, anárquica", nos dice Carlos Mérida.

Podemos mencionar algunos ejemplos en donde las tres artes ya aludidas están integradas en forma magistral, uno de estos ejemplos es la Capilla del Rosario en Vence (1951), obra de Henri Matisse (1869-1954), pintor francés influenciado por el impresionismo, creador del Fauvismo, quien utiliza un lenguaje plástico muy personal y es considerado uno de los

grandes maestros del arte contemporáneo a la par de Picasso, Miró, Klee, etc.

La obra creada en esta capilla, fue la culminación de toda una vida de trabajo. Matisse confiesa: "no fue un trabajo que elegí, sino más bien un trabajo para el que fui elegido por el destino al final de mi camino, un camino que continúa conforme a mis búsquedas, y que esa capilla me brindó la ocasión de fijar y reunir".²⁶ En esta capilla, los colores actúan sobre el sentimiento por la fuerza y sencillez de los mismos, el azul de ultramar, rodeado por sus complementarios, actúan en forma enérgica sobre nuestros sentidos, lo mismo sucede con los amarillos y los rojos. Lo más sorprendente de esta capilla es el equilibrio existente entre una superficie luminosa a base de colores transparentes y la fuerza del muro con dibujos en negro sobre un fondo blanco. El trabajo fue inmenso para Henri Matisse, pero el resultado es la maravillosa floración de este esfuerzo. El interior está compuesto por superficies en cerámica esmaltada, como ya dijimos anteriormente, blanco brillante con dibujos filiformes en negro; el blanco no domina al negro y se complementan en forma armoniosa. El blanco es denso, con cierta robustez que origina un equilibrio perfecto con el muro opuesto, a base de vitrales, con los tres colores, antes apuntados. La relación entre los colores, se basa en las medidas de la superficies empleadas en cada color, pues esto da fuerza y equilibrio al color y a la vez los espiritualiza provocando un punto de equilibrio en los espacios.

Otra obra mural de gran trascendencia y ejecutada también en una iglesia es la de Alfred Manessier (N. 1911)²⁷, pintor abstracto francés de la Escuela de París. El conjunto creado por este pintor para la iglesia de Moutiers, Suiza, en 1966, es la arquitectura de un decantado purismo, y la luz, la que juega un papel preponderante, el interior penumbroso, está iluminado de tal manera que los focos de luz quedan colocados en las partes opuestas, es decir, en el ingreso de la iglesia y en el altar mayor, quedando en una semiclaridad todo el cuerpo central. En éste y a lo largo de 60 metros, colocado a manera de cenefa, el vitral que con su luz coloreada envuelve el espacio. El espíritu cristiano está representado en Cristo, pero es la de Cristo resucitado, es decir el pintor va más allá de lo humano.

26 H. Matisse Reflexiones sobre el Arte. Buenos Aires, Emacé Editores S.A., 1956. pag. 140.

27 Este pintor se retiró por algún tiempo en el monasterio Trapense de Soligny, Francia.

En estos vitrales nos presenta al Cristo como forma y signo. El artista utiliza el color tierra como significación de lo humano de Jesús, que nos hace sentir que el hombre es polvo, representado en colores sienas y ocre (colores de la tierra), pero le contraponen grandes espacios en azul ultramar intenso y puro que, colocado de esta manera, significa la luz o el color de lo divino. Estas creaciones constituyen un nuevo camino para representar las formas sagradas, en oposición a las imágenes tradicionales. La imagen-signo-color, está en concordancia con nuestro tiempo y acorde con la nueva estética. La iglesia lo ha aceptado para la arquitectura, sus monumentos y los vitrales y en ellos se refleja la visión transfigurada de Manessier. Esto no es más que la total libertad de expresión, que manifiesta su intensa espiritualidad y da testimonio de su fé.

Marc Chagall (1887-1985), pintor francés de origen ruso-judío, contribuyó con su obra integrada a dar soluciones originales a este problema. Aporta a ello numerosas y geniales soluciones, entre las que podemos nombrar: vitrales para la sinagoga de la Hadassah en Jerusalén, mosaicos para la Universidad de Niza, y vitrales para el Edificio de las Naciones Unidas, Nueva York, entre otros.

Otro ejemplo de gran importancia es la Capilla de Ronchamp de Le Corbusier. Podríamos decir que este arquitecto es signo de lo magistral en el manejo y dominio de la materia y la forma. Aquí, como en las antes mencionadas, el espacio se entiende como una pura realidad existencial, y la relación entre los elementos pintura-color-vitral-forma es tan intensa que se transforma en una fusión inseparable "La Conquista del espacio se resuelve con términos nuevos pero a la vez se arraiga en la tradición" Es el eco de tiempos lejanos condesados en la memoria del artista".²⁸ Lo más importante para Le Corbusier, a pesar de su gran espiritualidad fue, antes que nada, ser artista y por este medio poder interpretar el hecho religioso tan intensamente.

En América Latina los ejemplos son de gran calidad y originalidad. Uno de estos, en Bello Horizonte (Brasil) lo constituye la iglesia de San Francisco, diseñada por Oscar Niemeyer, realizada en 1943. En este conjunto se manifiesta el uso sistemático de la línea curva, en la parte frontal del edificio. La composición se desarrolla en dos parábolas, una mayor y una menor. La decoración es obra de Cándido Portinari (1903-

²⁸ Roger, Ernest. Experiencia de la Arquitectura. Buenos Aires, Argentina, Ediciones Nueva Visión, 1965. pag.191.

1962), pintor brasileño de origen italiano. La decoración la podemos considerar como la síntesis de su estilo. Portinari, por medio de grandes curvas, narra la vida del hombre americano. La estabilidad del conjunto es creada con cuatro parábolas, dos grandes y dos pequeñas. Sobre franjas horizontales, representa el vuelo de aves que se mueven en direcciones contrarias, provocando con ello, gran dinamismo en el conjunto, a base de balances, de ritmo y armonía, así como las relaciones del color, todo lo cual se enlaza plenamente.

Es así como se ha venido solucionando el tan estudiado tema de la integración, y es probable que el arquitecto sea el que resuelva estos problemas. Es él quien, en el momento mismo de la creación de un proyecto, siente la necesidad de integrarle, ya sea el color de la pintura, o la textura y las formas de la escultura o del relieve.

“Un artista no es solamente el que crea algunos signos o formas sobre superficies planas, para el uso restringido de algunos privilegiados. Un artista es el que participa de todas las manifestaciones de la vida y de la cultura más completamente que cualquier otro ser, puesto que él está dotado de una sensibilidad más grande. Para un artista digno de este nombre, no hay espacio por pequeño que sea, en el que no tenga el derecho sino el deber de invadir.”

Georges Mathieu

A. EL ARTISTA Y LA CIUDAD

En el año de 1953 viaja de México hacia Guatemala Carlos Mérida, para planear, primero, la decoración mural del Palacio Municipal, luego el Instituto Guatemalteco de Seguridad Social, el Crédito Hipotecario Nacional y el Banco de Guatemala. Este conjunto formará el Centro Cívico de la capital de Guatemala, además debería de ser integrado el Teatro Nacional, localizado en la colina del antiguo fuerte de San José (ver **ilustración 8**).

Es la Municipalidad de la capital la primera en desear construir un edificio acorde con los nuevos tiempos y a su recuperada autonomía. En el año de 1953 se inician los proyectos de este edificio. Es de hacer notar, que en esta época empiezan a retornar al país arquitectos que por no existir estos estudios en la Universidad de San Carlos,²⁹ debieron salir de Guatemala, primordialmente a México y a Estados Unidos de Norteamérica.

El proyecto del Palacio Municipal es obra conjunta de los arquitectos Roberto Aycinena y Pelayo Llarena. Los murales diseñados por Carlos Mérida cubren una superficie de 380 mts². El tema escogido por el maestro Mérida fue "Un canto lírico a la raza nuestra," utilizando mosaico veneciano. En la parte exterior del edificio colaboraron, para los relieves en concreto, los maestros Dagoberto Vásquez con el relieve llamado "Canto a Guatemala", en el oriente, Guillermo Grajeda Mena, con la misma técnica, trabajó el tema "La Conquista", en el sector poniente.

B. EL PAPEL DEL ARQUITECTO

El impacto que implicó la irrupción de la arquitectura europea en América a raíz de la conquista, tuvo como consecuencias que en esta época se lograra con la tecnología aportada por los españoles, una transposición de niveles arquitectónicos que corresponden por lógica a los cambios radicales sufridos en todos los ámbitos, tanto en lo político y religioso como en lo social. A la llegada de los conquistadores se organizaron rápidamente centros urbanos, y las aportaciones europeas se implantaron, pero ésta

29 La Facultad de Arquitectura, según acta del Consejo Superior Universitario, se creó el 8 de julio de 1957, siendo el primer decano el Arq. Roberto Aycinena E.

quedó marcada por el sello inconfundible de lo indígena precolombino. El barroco guatemalteco, por ejemplo, es testimonio de ello.

Del traslado de la ciudad de Santiago de Guatemala a la Nueva Guatemala de la Asunción, la recurrencia técnica del trazo de la ciudad se guardó intacto. Asimismo, la distribución de los edificios principales alrededor de la Plaza de Armas.

Las guerras de independencia a inicios del siglo XIX en toda América, trajeron junto con la ansiada libertad, un impulso hacia las creaciones arquitectónicas, que en las recién creadas repúblicas deberían satisfacer las necesidades que planteó el nuevo orden político. El Neoclasicismo está presente en los edificios que se levantan en la nueva capital, si bien el barroco provinciano continúa actuando en algunos rasgos en el estilo de éstos, sobre todo en los eclesiásticos. No podríamos dejar de mencionar la llegada de arquitectos franceses e italianos, ellos influyen decisivamente en el estilo que caracterizará la arquitectura de esta época (finales del siglo XIX).

Guatemala es esencialmente un territorio sísmico, y sería largo enumerar la incidencia de ellos, pero es precisamente este fenómeno lo que hará de la arquitectura de nuestro país, una arquitectura totalmente original. En 1917-18 de nuevo la capital es casi destruída, pues pocos edificios principales se salvaron. Es por esto que se toma conciencia de crear una arquitectura sólida la cual pueda soportar en parte a estos fenómenos telúricos.

C. NUEVAS TECNICAS ARQUITECTONICAS

Con la llegada del general Ubico al poder, se inicia una época de construcción en el terreno de edificios públicos (1931- 1944). Se construyó mucho, si bien en el plano estético las deficiencias son obvias, pero las estructuras propiamente son sólidas, las cuales han sobrevivido a continuos y fuertes terremotos, el último en 1976.

El hormigón armado o concreto es el elemento básico para la construcción en nuestro país, y en general a nivel mundial. A partir de la década del 50, su utilización se perfeccionó, sobre todo en las técnicas del acabado, se usa sin revestimiento o sea expuesto, se aprovecha al máximo en todas sus posibilidades, y el ejemplo más completo lo tenemos en el

Banco de Guatemala, y el Crédito Hipotecario Nacional, en donde se empleó con gran éxito en el campo de la plástica. Los arquitectos guatemaltecos utilizaron este material lo mismo que el hierro y el cristal, de modo que es en la década antes mencionada cuando se abrió el camino hacia nuevos conceptos, específicamente a la arquitectura en función social. Es el arquitecto Roberto Aycinena, al que le debemos en parte el cambio que sufrió la fisonomía de nuestra capital, así como el grupo de arquitectos, que recién retornaban del extranjero, quienes reaccionaron con fuerza contra el deterioro y eclecticismo en que había caído la arquitectura de nuestra ciudad.

En el año de 1950, se planteó la necesidad de crear otro centro urbano, con un lenguaje arquitectónico coherente con las nuevas corrientes que surgieron a nivel mundial (se empieza la construcción de Brasilia, 1950). La creación de este nuevo centro urbano en nuestra capital rompe con una realidad caduca o sea, la homogeneidad concentrada alrededor de la Plaza de Armas. Esta idea perdió vigencia, como lo podemos apreciar en el plano de la ciudad creado por Roberto Aycinena en 1954. Es así como nuevas formas de construcción irrumpen en nuestra ciudad con fuerza y racionalidad. De esta manera se abre el camino hacia nuevos conceptos, de lo que debe ser la arquitectura en función social unida a las necesidades del hombre. Se creó una arquitectura, en donde la colectividad en su propia configuración ambiental sería en parte el reflejo de nuestra cultura. Se incluyó, además la legibilidad y la comprensión de los elementos que componen esta arquitectura. Roberto Aycinena crea en base a lo establecido, una ciudad axial, en la que partiendo de la Plaza Central se tomaría como eje la séptima avenida logrando un ordenamiento urbano, que culmina en lo que hoy es el Centro Cívico (Ver ilustración 9). Los urbanistas, según Le Corbusier, deben ser los arquitectos, pues ellos son los indicados para construir la ciudad y se expresa de esta manera: "El arquitecto ocupándose de una simple cocina, elige en sí mismo volúmenes, crea espacios y determina la circulación en pleno acto creador de urbanista y arquitecto que son uno solo." Apoyándose y retomando la idea de León Bautista Alberti el cual retoma una antigua idea filosófica, nos afirma, "La ciudad es una casa grande de la misma manera que la casa es una ciudad en pequeño".

Como apuntamos anteriormente, el primer edificio en construirse fue el Palacio Municipal, obra conjunta de los arquitectos Roberto Aycinena

y Pelayo Llerena. Debemos hacer notar que cuando R. Aycinena estudiaba arquitectura en la Ciudad de México, trabajó en el estudio del Arquitecto Mario Pani, allí tuvo este arquitecto la oportunidad de conocer y apreciar el trabajo del maestro Carlos Mérida, quien tenía absolutamente claro lo que debía ser el mural moderno, trabajado conjuntamente con el arquitecto. A este tipo de mural Mérida le denomina **Muralismo Analítico**, en oposición al mural de tipo romántico, como por ejemplo Gálvez Suárez en el Palacio Nacional.

En 1954 Mérida viaja a nuestro país y empieza lo que será una de las realizaciones maestras en su vasta obra, o sea los murales del Palacio Municipal en la ciudad de Guatemala. El trabajo de mosaico se ejecutó en México en la localidad del Cerro Gordo. Luego en 1957-60 vendría a consolidar el Centro Cívico, la conclusión del Edificio del Instituto Guatemalteco de Seguridad Social, obra de los arquitectos Jorge Montes y Roberto Aycinena. Cuando llegó el momento de construir el edificio del Crédito Hipotecario Nacional, y a sugerencia de Jorge Montes, el Maestro Mérida crea los murales para los edificios de éste y del Banco de Guatemala en la parte interior de ellos.

Es así como las obras del arquitecto, el pintor y escultor se unieron en tal forma que no podríamos separar ninguno de los aportes por ellos creados. La conformación del Centro Cívico duró ocho años, luego vendría a darle su acento la creación del Teatro Nacional.

No podríamos dejar de mencionar a los maestros albañiles, que en forma anónima, pero con la excelencia de su trabajo interpretaron en forma óptima las ideas de los artistas, siendo Arturo Tala García, el principal Maestro de Obra. Según el maestro Efraín Recinos, las formaletas ejecutadas por ellos, eran en sí extraordinarias esculturas, en la misma forma se expresa el Maestro Grajeda Mena, agregando que con el entusiasmo y talento de ellos se logró una calidad absoluta, sobre todo, en el dominio del concreto.

VI. LOS MURALES DEL CENTRO CIVICO DE LA CIUDAD DE GUATEMALA

1. Carlos Mérida: Canto a la Raza, Edificio de la Municipalidad

Los murales de Carlos Mérida en este edificio son probablemente los más complejos en su vasta obra, si bien en los murales del Instituto Guatemalteco de Seguridad Social Mérida trabaja el espacio-forma, logrando magistralmente espacios, en donde por el dominio de la forma encuentra en ella misma las soluciones del movimiento y el camino hacia fórmulas de un geometrismo más decantado.

Carlos Mérida, en sus escritos sobre la sección áurea o la "divina proporción", como la llamarían los renacentistas, le dedica interesantes acotaciones a este tema. Margarita Nelken y Luis Luján Muñoz tratan el mismo aspecto, pero por lo interesante y complejo del mismo creo necesario insistir en ello.

a. Los ritmos en la obra de Carlos Mérida

Los artista griegos sabían que la proporción es fuente de belleza. Vitrubio, en su tratado, insiste en el correcto uso de la escalas armónicas, mediante las cuales las más importantes dimensiones se hacen submúltiplos del total (ver ilustración 10). Los renacentistas le deben a Vitrubio su obsesión por la analogía entre la figura humana y la arquitectura. También Mérida nos habla sobre la división de la recta y sus secciones. Así, Margarita Nelken menciona "también es euritmia una pirámide maya de su Petén,"³⁰ refiriéndose a la obra de Mérida sobre esta palabra y otras creo necesario insistir, ya que las considero claves para la justa comprensión de la composición de Mérida utilizadas en los murales de este edificio.

"Proportio, Simetría, Eurythmia y Commensus"

Estas son las palabras básicas y claves, en las que en gran parte, Mérida basa sus complejas composiciones, y las aplica con justeza en

30 Nelken, Margarita. Carlos Mérida, Mexico, D.F., UNAM., 1961.
pag. 21.

estos murales.

Proporción

Consideramos que a este término se pueden dar muchas interpretaciones, pero si lo aplicamos a la obra de Mérida la debemos de considerar como desigualdad de dos proporciones y a la vez igualdad de las mismas³¹, o relación lógica de tamaños comparativos, o sea la dimensión de las partes comparadas con el todo. En cada sección de este mural existe un secreto en la composición, el cual nosotros debemos encontrar, Mérida con rigurosa geometría dibujó o representó nuestra historia.

Simetría

Se produce por la relación de una parte o módulo, o sea que dos formas son simétricas respecto a un plano cuando sus puntos son proporcionados con un punto en el mismo plano.³² Mérida, con gran dominio de la geometría euclidiana, nos da soluciones que a primera vista son sencillas, pero en el fondo estas proporciones encierran una gran complejidad. Así como en la utilización del "triángulo de pentalpa", o sean triángulos que continúan la forma pentagonal, este signo o triángulo significa "salud y vida"³³ y lo encontramos formando la línea constructiva en muchas partes de este magistral mural y, en general, en todas las obras del maestro.

Euritmia

Es la combinación armoniosa de las líneas y las proporciones de la forma. Vitrubio definía este concepto como "La graciosa apariencia producida por el uso de proporciones convergentes."³⁴ No debemos olvidar que, también para el artista griego, la repetición rítmica de razones iguales o desiguales llega a constituir un elemento importante en el conjunto.

Conmensuración

Serían las dimensiones comparativas, en función de las medidas principales, y éstas deben tener una relación entre sí. Se ha escrito sobre las soluciones que Mérida utilizó, que pudieran estar basadas en ritmos musicales; tal vez por su vinculación con la música, podría fundamentarse esta teoría o relación en la composición geométrica; ésta vendría a ser el

31 Ver dibujo 11

32 Ver dibujo 12

33 Ver dibujo 13

34 Sholfield Ph. Teoría de la Proporción en Arquitectura, Barcelona, Editorial Labor, S.A., 1970. pag. 89.

principio por el cual el grupo de notas musicales producidas por cuerdas de longitudes similares, colocadas en relación, producirían sonidos agradables.

En líneas generales los ritmos musicales serían la transposición de lo audible a lo visible, esto podría ser una solución relativamente fácil. Mérida va mucho más lejos en lo que a ritmo se refiere, ya que el oído no es capaz de transferir a la mente razones musicales a razones plásticas en forma total. Kandisky trató de conferirle un valor musical al color. Se han hecho interesantes ensayos al respecto, como los realizados por el pintor cubista Roberto Delaunay (1885-1945), y el músico Olivier Messian, en la década del 40.

Mérida base sus ritmos en proporciones, con el objeto de crear un orden expresivo riguroso y a la vez libre. Las analogías musicales tienen en la obra de Mérida una función muy importante, pero no es la fundamental.

Estos murales constituyen el mayor esfuerzo del artista para crear una obra basándose en enunciados geométricos, que adquieren una base hasta cierto punto científica; pero este artista tiene suficiente genio para que sea la poética y serena majestad de la obra de arte completa, la que primero llegue a nosotros. Consideramos que estos murales son una de las obras maestras de Carlos Mérida (**ver ilustraciones 14 y 14 a**). Bajo el nombre de "Canto a la raza" exalta a nuestras dos culturas primordiales, las que constituyen el mestizaje. Trata el tema llegando a los más profundo de nuestras raíces por medio de formas y colores íntimamente estudiados. En esta obra el color magnifica el todo con base en ricas degradaciones del mismo. El turquesa muy similar al azul maya,³⁵ utilizado con extrema sobriedad, por un lado, luego el color amarillo ilumina el conjunto y lo ordena. Existen espacios de interrelaciones de color logrando gamas tan extraordinarias, que tal pareciera fuera la primera vez que las vemos.

Los murales están divididos en tres estancias, repartidos en los dos frentes del edificio y en los espacios de los cubos de los elevadores, Mérida pareciera que nos prepara a lo que será el desenvolvimiento de estos

murales. Las intenciones plásticas de esta sección son claramente introductorias (cubos de los ascensores).

Los temas en esta parte son de gran pureza armónica y constructiva. El gris monocromo juega un papel moderador, difundiéndose en formas geométricas, en color naranja sobrias de forma y color, éstas se desprenden escuetas y puras del gris de serena sobriedad. Es el inicio de la lucha entre los dos culturas, en esta clara parte introductoria se desarrollan en una serie de variaciones geométricas, las cuales culminan en los temas indígenas por un lado y los conquistadores por el otro. Mérida ha decantado al máximo la manera de expresarse, casi podríamos decir que es la pasión transformada en geometría, logrando armonías perfectas, de tal manera que nada podría añadirsele o quitársele sin que la obra se alterara o deformara.

2. Guillermo Grajeda Mena: La Conquista, Edificio de la Municipalidad

Nombre: La conquista. Concreto in situ. Medidas:; 10 metros por 6 metros. Fecha: 1956.

Este relieve en concreto tiene un grosor de diez centímetros. La medida se estudió para que la luz no provocara sombras profundas, lo que se logró al trabajar con una sola medida en el relieve, evitando de esta manera que las sombras se sobrepongan. La significación plástica de la conquista la dividió el artista en tres tiempos:

1. Elementos: Dinámicos= Movimiento, tensión y ritmo.
2. Elementos morfológicos= Punto, línea, plano, textura, luz y sombra.
3. Elementos escalares= Dimensión, formato, escala, proporción y situación en el espacio.

El maestro Grajeda Mena, manejando la composición cerrada, utiliza la simetría agrupando las figuras 2-2.

Recreando en este mural parte de la obra de Bernal Díaz del Castillo Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España, el artista utilizó elementos morfológicos que poseen una naturaleza espacial en la estructura del mural, logrando la modelización del espacio real. Utiliza con este recurso relaciones plásticas de gran fuerza expresiva, logrando por medio

de la línea y la forma transmitirnos en forma clara el drama de la conquista. Las dos figuras centrales poseen una jerarquía plástica dentro del conjunto, ya que las percibimos como unidad, independientemente que una represente al guerrero y la otra al evangelizador. Pero las dos representan la fuerza de la represión, una por medio de la fuerza y la otra por la persuasión religiosa. Esta proposición visual es una representación proyectiva, ya que representa el único aspecto de estas formas, o sea la fuerza (material o espiritual).

Cada figura posee en sí las propiedades que salvaguardan la identidad de su papel en el mural. Para que no quede duda respecto a la fuerza que representan, la figura frontal y agresiva del conquistador y, en segundo plano, la del evangelizador, el Maestro Grajeda Mena colocó muy claramente una J estilizada con un punto. Esta marca, según el autor, es la forma del hierro con el cual se marcaba a los indios esclavos, produciendo una clara determinación plástica lograda por la selección y ordenamiento iconográfico para tal fin, es decir, aquellos en los que los criterios de eficacia visual y emocional, actúen fuertemente sobre el espectador.

En este mural, el orden de la imagen y su simbología rigen la composición, la cual se manifiesta a través de las estructuras de las figuras y su articulación en el espacio, o sea orden-estructura y significación.

- Orden= Significación plástica, mensaje icónico.
- Estructura= Relación de Vectores, curvas de composición, relación de forma.
- Significación= Por medio de las relaciones plásticas y la fuerza de la línea, el artista analiza formalmente el momento más trágico de la conquista (sincretización).

En cuanto a las figuras femeninas, o sea las que representan el sometimiento del indígena, la figura de la izquierda "ofrece" en un acto claro de sumisión, pero colocada sobre un templo prehispánico, es decir, aún con sus originales y propias creencias. La figura de la derecha, en posición aún más sumisa, tiene subrayado el gesto por los brazos del evangelizador en actitud de recibirla, los brazos de ella echados hacia atrás, pero en actitud de aceptación. Aquí el templo está sustituido por una iglesia. El sincretismo religioso ya se produjo. Debemos tener presente que

la justa representación plástica es el resultado ideal de las relaciones iconográficas.

El Maestro Grajeda Mena crea una síntesis visual a la cual le impone un carácter directo, libre de elaboraciones secundarias. Las formas depuradas y estructuralmente sintetizadas, se armonizan en forma justa, pero el vigor expresivo se logró con base en una construcción sumamente depurada.

La composición se desplaza ligeramente hacia la izquierda, inducida por los vectores que representan la espada y la línea del lienzo de la portadora de frutas, quedando las figuras de las mujeres encerradas en dos cuadrantes, izquierdo y derecho. Estos cuadrantes son la continuación de las líneas que dividen el muro simétricamente vertical y horizontalmente.

En este mural, admiramos la fuerza del gesto, del signo, y del ritmo, y la elegancia de las soluciones plásticas empleadas. Grajeda Mena es el primer escultor en trabajar directamente *in situ* con la compleja técnica del concreto.

3. Dagoberto Vásquez: Canto a Guatemala, Edificio de la Municipalidad

Nombre: Canto a Guatemala. Concreto *in situ*. Medidas: 10 metros por 6 metros. Fecha: 1956

Inspirándose en la poesía de Rafael Landívar, dedicada a Guatemala en la *Rusticatio Mexicana*, el Maestro Vásquez utilizó para este mural la composición cerrada, en donde las figuras forman un esquema secuencial, acorde con los hexámetros de la poesía landivariana. Las figuras forman una composición ordenada a manera de friso, creando una lectura plástica, de izquierda a derecha.

Antes de entrar a estudiar formalmente la composición de este mural y su análisis, es necesario comprender el concepto de "orden plástico", o sea, la continuidad y legibilidad de la palabra a la forma. En la composición del mural, la imagen será la que rige la intención poética por medio de la estructura icónica, y ésta, la que rige la intencionalidad muralística, ya que la imagen contiene en ella el poder representativo de la poesía.

Vásquez utiliza la estructura de la misma, o sea el hexámetro. Estas

primeras seis palabras, en el mural se transforman en seis figuras, es decir, se trasladó la palabra a la forma. El poema se inicia de esta manera:

Salve, madre amada, dulce Guatemala, salve
Fuente, origen, delicia de mi vida.
Como alienta recordar tus dones :
tus fuente y tus calles, tus iglesias, tus casas
y templado clima.

(Traducción de Manuel José Arce)

"Salve, madre amada" está representada en el mural por una mujer plenamente hermosa; es la madre y la patria. En el poema de Landívar, la frase es rotunda, penetra musicalmente e invade con esta introducción la fuerza de la poesía. La palabra "madre", se extiende en el poema, imprimiéndole una calidad absoluta y total de evocación. Vásquez, utilizando el lenguaje plástico, coloca la figura de la madre-patria en el cuadrante superior derecho, logrando que nuestra vista sea lo primero que aprecie. Es el cabello de ésta lo que une a los elementos espirituales y materiales.

La palabra "salve", que se eleva como un estandarte al inicio y al final del primer verso, procura un matiz sin reservas para ensalzar a la patria lejana y a la madre, que aquí son una. El escultor coloca a las seis figuras del mural, como ya apuntamos, en forma secuencial, exaltando las riquezas y dones de nuestra tierra. La relación iconográfica se inicia con nuestras riquezas naturales, luego se representa a la Historia, la cual sostiene en sus manos un caracol, recuerdo y presencia de la música sorda de un imaginario oleaje de mar. Luego una mujer, que representa a la fertilidad y los dones de nuestra tierra, la cual se une a la figura de la patria-madre por la cabellera de ésta.

En el ángulo inferior derecho, aparecen dos músicos y en medio de ellos una milpa. El hombre que toca una flauta une este instrumento a los hojas de la planta, indicándonos con este recurso plástico que nuestra cultura nace en parte de las raíces indígenas.

La emoción poética se ha transformado en forma; la poesía toma corporeidad por la fuerza de la imagen unida a los elementos utilizados por el artista, como son, el concreto expuesto y el elemento luz y sombra, esenciales en esta composición.

Cada palabra en esta poesía es única e inamovible; ésta encierra una totalidad creada con palabras irremplazables. Vásquez recreó, por medio de imágenes, sombras, líneas, luz y ritmo que en la realidad del mural se transforman en formas únicas, por el hecho de que cada una contiene en ella lo representativo y lo simbólico del poema. Magistralmente el artista trasladó la palabra al hecho plástico. La poesía se define claramente utilizando el orden sintáctico. En el mural, la naturaleza narrativa y emotiva se nos hace evidente por medio de la imagen. La composición del mural nos obliga a llevar una lectura de izquierda a derecha, en donde las tres zonas del mural quedan claramente definidas, siendo las figuras uno y dos, las directrices, ya que éstas giran y se desenvuelven alrededor del eje. La naturaleza secuencial la crean los elementos plásticos concretos. La relación existente entre poesía y representación plástica consiste, en este caso, en el poder del artista de compenetrarse en la poesía y el poder interpretar plenamente su estructura por medio de las equivalencias plásticas. La representación es el resultado de la interacción de dos esquemas, el primero sería la realidad poética, o lo pre-icónico; y el segundo, la respuesta plástica de este precepto expresado en el mural, o sea el equivalente plástico de la poesía.

La composición, como puede apreciarse, está equilibrada y sólidamente centrada en dos triángulos y dos grandes curvas. La composición axial favorece la progresión hacia el cuadrante superior derecho. Las directrices dominantes del ángulo izquierdo hacia la parte superior del eje, permiten el desplazamiento de los tres elementos figurativos, reforzado por otros vectores que van de la parte superior izquierda hacia el inicio del eje. Al examinar los fundamentos teóricos de la composición, la zona en donde los elementos iconográficos adquieren mayor peso compositivo, se encuentra en el cuadrante superior derecho, en donde está representada la mujer como símbolo, jerarquizando de esta manera, la composición plástica, tal como lo hace Landívar por medio de la palabra. (Ver ilustración 15) Este relieve tiene un grosor de 10 centímetros, para que el sol del mediodía al proyectarse, provoque que la sombra y la luz, adquieran la misma fuerza.

4. Carlos Mérida: Alegoría a la Seguridad Social. Instituto Guatemalteco de Seguridad Social (IGSS)

La construcción del Centro Cívico continúa en 1957. En 1960 se inicia la construcción del edificio del Instituto Guatemalteco de Seguridad Social (IGSS), obra de los arquitectos Roberto Aycinena y Jorge Montes. La obra de Carlos Mérida está conformada por un muro de 30 mts². En la parte norte y en el exterior, se desarrolla el tema "Alegoría a la Seguridad Social". El maestro Mérida utilizó mosaico veneciano para la ejecución de este mural.

A lo largo de éste, el artista colocó un espejo de agua, cuya finalidad era que el mural se reflejara en él, incomprensiblemente este estanque se rellenó para utilizar el espacio como estacionamiento de automóviles,³⁶ con lo que obviamente se le restó gran parte de la intención de Mérida. Acotamos que el color con el que se han pintado las locetas salientes de este edificio y por la naturaleza y fuerza del color, impide el poder apreciar justamente este mural, "Alegoría a la Seguridad Social", finalizado en 1959.

Alegoría a la Seguridad Social

En este mural Mérida buscó lo figurativo. Las formas nos remiten a una realidad cercana. Una de las características del arte y de la obra de Mérida es la libertad en la utilización de los espacios pictóricos. Cuando los artistas del Renacimiento introducen la perspectiva se cambia la noción del espacio pictórico.

Cuatro siglos más tarde se retorna, más o menos, a la noción del espacio medieval.³⁷ Mas los nuevos espacios que crea Mérida en estos murales son sus propias soluciones pictóricas. Utiliza algunas veces la profundidad sin llegar a una perspectiva naturalista, se trata más bien de una profundidad dinámica. Henry Focillon distingue "el espacio donde se mueve la vida" y el "espacio pictórico", o sea el espacio plástico cambiante y construido según las leyes propias de cada artista. La perspectiva naturalista no tiene ningún punto de contacto con la obra de Mérida. Este

36 Actualmente se está reparando este error.

37 Bidimensionalidad

pintor crea un espacio imaginado y pictórico, autónomo, o más bien un espacio utópico, el cual confiere agudeza y dinamismo a las formas desarticuladas donde se mueven los planos. Es en la maestría y la utilización del espacio y en la poética del mismo donde Carlos Mérida alcanza sus mejores logros. En este conjunto las formas blancas se desprenden de los fondos azules o naranjas. Estas formas, que bien pueden representar hombres, casas, aves, manos o una cruz, son las que van estableciendo el ritmo del mismo, la espacialidad del azul o del naranja se desencadena en relación a estos blancos y sobre todo a los pequeños espacios en negro. Maravillosa facultad del artista, el cual tiene el poder de rehacer el mundo y animar el espacio.

Utilizando una de las técnicas más antiguas, como lo es el mosaico, Mérida divide este espacio en siete segmentos, alternando el fondo azul y el naranja. Mérida trata el tema del hombre representándolo en el punto justo de la forma real y de la forma abstracta, fundiéndolas una con la otra. En esta obra Mérida nos muestra su profundo respeto hacia el hombre y su naturaleza. Construye imágenes activas perpetuamente en transformación y no excluye del conjunto formas reales. Realista y narrativo nos hace pensar en una naturaleza recién creada, elaborando ella misma su propia mitología, pero no quiso llegar hasta su conclusión o su última transmutación o sea lo propiamente figurativo. Este conjunto es la representación del pueblo, el cual es resguardado por el Seguro Social. La significación de las formas, la reducción de éstas a geometrismos fundamentales es lo que imprime vigor al conjunto. En algunas parte de esta obra, el tema y el fondo tienen el mismo valor pictórico o sea que ningún punto es más importante que el otro, pero para subrayar el valor espiritual y material del tema, el artista inscribe las palabras Hospital o Maternidad. Mérida se aleja de una realidad cotidiana, pero por medio de estas palabras, acerca al espectador al desenvolvimiento del tema logrando una interpretación muy clara. La forma plástica en esta obra encierra un claro valor y no es necesario encontrar claves ni explicaciones. El estudio realizado por Mérida sobre los planos y las superficies se apoya en la realidad creada por el pintor así como en nuestra realidad (**Ver ilustraciones 16 y 16a**).

5. Roberto González Goyri: Nacionalidad Guatemalteca, Edificio del IGGS

Título: Nacionalidad Guatemalteca. Relieve en concreto. Medidas: 40 metros de largo por 3 de alto. Fecha: 1959.

La obra de González Goyri es un magnífico ejemplo de lo que constituye la integración plástica. El tema fue trabajado con un realismo idealizado y sintetizado. Las composiciones de Roberto González Goyri se caracterizan por un sentido hacia lo inventivo y lo poético, en donde la composición regida por la geometría dirige el conjunto, sintetizando la forma y los ritmos. A diferencia de Grajeda Mena y Dagoberto Vásquez, González Goyri utiliza diferentes grosores en el relieve para la captación de la luz y que la proyección de la sombra sea otro elemento más en el conjunto.

La composición de este mural está basada en el valor que confiere la geometría. El artista conoce el valor creador de la forma abstracta y el conjunto es la continuación de la misma forma. Imágenes reunidas en un proceso geométrico recomponen la imagen y la somete. Estas figuras son en sí mismas, desenvolvimientos de geometrías, pero a la vez son seres que viven, gesticulan y luchan.

Admiramos la colaboración estrecha entre lo abstracto y lo figurativo en las formas esquematizadas. González Goyri les imprime toda la riqueza de la vida en que compone y combina los cuerpos de los personajes. El dinamismo y estabilidad de la composición central la dirige la lanza que empuña un conquistador. El impulso de esta línea horizontal está contrarrestado por otra, con la que contraataca el guerrero indio. Las curvas que se forman en los hombros del primero y del segundo contribuyen a imprimir tensión u oposición a las rectas. El conjunto de líneas horizontales, oblicuas y rectas, lo resuelve el artista en la composición a base de círculos que sería el movimiento perpetuo de la línea, y éstos, a la vez, representan los escudos de los guerreros.

Esta composición responde a una concepción dramática de la forma, y la línea en grandes trazos contiene en ella lo trágico de la acción. Con riguroso sentido constructivo, González Goyri aplica las leyes del equilibrio que serán las que dirigen la estructura de este mural, ellas pudieron ser calculadas o medidas, o bien espontáneamente aplicadas.

El artista logró una espacialidad pura, con un dinamismo extremo, en donde las líneas se organizan y las formas logran una armonía sensorial, en equilibrio del conjunto del cual forman parte. La figura es sometida a un proceso de sintetización y análisis. El artista, al dar diferentes grosores al mural, resuelve en forma cubista el problema de las diferentes profundidades, ya que la sombra, elemento real, adquiere diferentes dimensiones y tonalidades. Este proceso es claro en las sombras proyectadas por las líneas horizontales, así como en los brazos y piernas. Cada espacio tiene la dimensión de la sombra deseada y esto provoca, en conjunto, profundidad, movimiento y acción.

El tema de la conquista y el choque producido por el mismo es el motivo central de este mural. Luego vendrá la evangelización, encerrando el tema en dos arcos. La figura del evangelizador encierra en ella soluciones de un valor plástico extraordinario. Esta figura se marca por una extrema voluntad de orden, en donde por medio de una severa construcción geométrica, el artista capta la forma haciéndola vivir. En estas siete figuras, los gestos, los movimientos y la expresión corporal confieren al conjunto la proyección mental de la imagen y del movimiento, logrado bajo una apariencia geométrica, los personajes adquieren vida lejos de alejarse de ella. La geometría es precisamente la que le da impulso y solidez. La vasta noche de nuestros orígenes de lucha y pasiones se transforman en geometrías rigurosas y precisas, y de esta manera es como se va dibujando nuestra historia. (Ver ilustraciones 17 y 17a).

¿Debemos cuestionarnos lo que significa naturaleza en el arte contemporáneo y examinar cómo los artistas han visto a ésta en cada época? Es necesario deshacerse del prejuicio o de una oposición radical entre naturaleza y abstracción o la forma en que cada artista interpreta a la naturaleza. González Goyri se acercó a las experiencias cubistas, en este mural del IGSS, por consiguiente sus soluciones son concepciones derivadas de esta escuela. La manera de representar a la naturaleza en este artista es a base de esquematizaciones, pero en ellas sentimos el calor de lo humano y la vivencialidad de los elementos, en los que no tiene cabida lo gratuito.

Este mural se inicia con el paraíso narrado en el Popol Vuh. Aquí vemos animales como la serpiente ricamente estilizada, el perico, el coyote, se transforman en formas, que se desenvuelven alrededor de los cuerpos de un hombre y una mujer. La mano representa el punto de

partida de nuestro destino y en la palma de ésta, se encuentra el desenvolvimiento de la forma de un caracol. Las interpretaciones que se le pueden dar a esta forma son variadas, por ejemplo: la belleza frágil del mismo, o la forma de crecer en un desenvolvimiento riguroso y matemático. El artista y el hombre han encontrado en la belleza del caracol un valor simbólico, unido siempre a su destino frágil.

Luego vendrá el choque de la conquista, continuándose con la evangelización, cúmulo de luchas y frustraciones, pero el hombre continúa el camino de su destino. Nada hay incompleto en esta obra, tampoco nada que no sea el fruto de una rigurosa lógica. Su obra es uno de los documentos más valiosos, cuando se quiera estudiar el arte de nuestra época.

6. Carlos Mérida: Danzas Rituales Mayas, Edificio del Banco de Guatemala

Obra de los arquitectos Jorge Montes y Raúl Minondo.

Título: Danzas Rituales Mayas. Técnica: placas de esmalte sobre cobre, fondo en marmól de Zacapa. Concluído en 1965.

Probablemente el conjunto del Banco de Guatemala es donde se logra más plenamente la integración de las tres artes mayores. La pureza de las líneas arquitectónicas y el uso del concreto como elemento escultórico muralista, en donde la materia opaca y monocroma de este material, contrasta en forma justa y armoniosa con la brillante superficie del esmalte y el vidrio, así como la magnificencia de los colores empleados por Carlos Mérida. El empleo de cobre esmaltado proporciona al pintor calidades de texturas y tonos en donde la luz, elemento natural, le confiere gran riqueza. (Ver ilustración 18)

Danzas rituales mayas

A diferencia de la técnica empleada en el edificio de la Municipalidad, en donde no existen espacios abiertos, Mérida en estos murales se sirve del espacio, como elemento primordial y esencial, ya que el tema y el material empleado así lo requerían.

El artista siempre ha tenido presente la idea básica de la importancia de las proporciones como fuente de belleza, de su dependencia y de la relación de las partes entre sí y con el todo. El artista tiene la libertad del creador. Mérida se sirve de esta libertad pero la somete a enunciados que

van más allá de la pura intuición, por grande que ésta sea.

Mérida, en sus escritos, hace constantes alusiones a medidas y ritmos, así como a los ritmos musicales propiamente.

Es lógico pensar cuando estudiamos esta serie de murales, que este artista llevó a la práctica el uso de escalas armónicas, y aritméticas, mediante las cuales las más pequeñas dimensiones se hacen múltiplos y ayudan a la solución total.

a. El estudio científico de la proporción y el ritmo como elemento de belleza.

Debemos aclarar que este enunciado inicialmente fué recibido escépticamente, dado que infiere contra la tradición de los principios estéticos. Para el hombre en general el artista es el creador de objetos bellos. Sobre esto no existe discusión, pero comienzan a replantearse los razonamientos que implican no el valor de la belleza, sino su naturaleza. Cuando se habla de factores como textura, color, forma, ritmo, equilibrio, unidad y espacio, que el artista utiliza, estos elementos son cualidades que estimulan nuestros sentidos y éstos deben estar supeditados al contexto, que el artista les confiere en el conjunto (espacio y textura), o sea las cualidades reales de formas, las cuales debemos comprender, ya que éstas ponen en relieve el aspecto objetivo y real de la belleza, permitiéndonos la posibilidad de formular aspectos sobre la naturaleza del arte, los cuales subrayarán el aspecto objetivo y subjetivo de nuestro juicio.

Es decir, no podemos apreciar a cabalidad una obra de arte compleja, asistidos únicamente por nuestra intuición. De esa manera nos quedaríamos en el umbral de la comprensión, pero si a nuestra intuición le agregamos la razón y si aceptamos este principio, resulta posible una mayor comprensión del hecho plástico o una especie de ciencia del arte. León Bautista Alberti sería el fundador de esta disciplina, pero antes que él, fue Cennini el que había dado un cierto enfoque científico a la técnica del mural. Los pintores renacentistas no dudaron en pensar que la proporción es la causa objetiva de la belleza, y Alberti le da la definición siguiente:

“Defino la belleza como armonía de todas las partes en cualquiera que sea el objeto en que aparezca, ajustadas de tal modo a la proporción y conexión de tal modo que nada pueda ser añadido, separado o modificado”³⁸ Asimismo, Alberti utilizó las armonías musicales; si bien esto nos explica en parte la sucesión de formas armónicas, no nos define lo suficiente en cuanto a proporciones se refiere.

El tema de la danza, tan cercano y querido por Carlos Mérida, es el tema con que desarrolla la serie de estos murales. El artista guarda el respeto por las relaciones establecidas, logrando con ello una sucesión de ritmos, los cuales no sugieren movimiento, sino que son movimientos.

El maestro Mérida utiliza la transposición de la forma. Aquí no existen fantasías o efectos del azar. Admiramos la culminación de búsquedas, en donde se guardan las relaciones establecidas en estas formas. Los colores y la línea en manos del maestro Mérida son fuerzas, y en el juego de esas fuerzas en equilibrio, reside el secreto de estas creaciones. El color rojo juega el papel de ordenador del conjunto, apoyándose a su vez en las profundidades de los azules, amarillos vibrantes y el valor plástico del oro.

Estos colores poseen en sí mismos una luz interior. Cada color completa en sí su propia creación y belleza, y ésta se acentúa con el color vecino y complementario, así como cada forma es el producto real de su propia armonía y de las relaciones recíprocas. Estos colores y formas que se mueven sobre el campo blanco del mármol, encerradas en finas líneas negras de desigual altura sobre el muro, en que las figuras están levemente espaciadas entre sí, para que cada una alcance una vida propia, pero íntimamente entrelazada, logrando espacios ilimitados, al mismo tiempo que se intensifica la sensación de grandeza. La mutua influencia de los colores es esencial en este fondo blanco. Mérida lo obtiene sin que sean materialmente expresados; es el reflejo de los rojos y azules que al proyectarse en el blanco brillante del mármol, se materializan en lilas o naranjas de gran delicadeza. En todo este conjunto no existe una sola línea, ni un solo color que no contribuya a darnos la sensación de movimiento.

38 Gadol, Joan Principios Arquitectónicos en la Edad del Humanismo
Buenos Aires, 1968 pag. 102

Las formas surgen de los muros resplandecientes. Mérida logró esta impresión en forma constante en todo lo que constituye este mural. (Ver desplegado 19).

Existe en el artista una generosidad total y un despojamiento profundo, y ésta es la génesis en toda la obra del maestro Mérida. El nos legó la belleza, y por su intermedio nos revela lo que fue la fresca y deslumbrante realidad de un mundo ya perdido en el que él se inspiró. Debemos agregar que cuando el maestro Mérida ejecutó los murales del Centro Cívico, era un artista con pleno dominio de sus técnicas.

Si en algún momento se utiliza la palabra búsqueda, es en el sentido en que el artista siempre buscará algo en el lenguaje plástico, ese algo que es la cualidad de un gran artista. Buscar un devenir, no quedarse estático, por ello la riqueza y variedad del arte de Mérida siempre es una confirmación, sobre todo cuando trabaja para la colectividad. La majestad y el rigor de la inteligencia, es lo que caracteriza el arte de Mérida.

7. Roberto González Goyri: Reminiscencias de una Estela Maya, Mural en el Banco de Guatemala

Mural en concreto. Medidas: Fachada poniente 40 metros de alto dividido en tres segmentos de 7.21 metros cada uno . Ejecutado *in situ*.

El movimiento artístico que da inicio en la década de los 40 tiene su punto de culminación en el conjunto del Centro Cívico, en donde las aportaciones de cada artista tienden a una integración de las artes plásticas. González Goyri asume una responsabilidad en la cual las soluciones plásticas dan respuesta a este anhelo. El espacio trabajado por él es extenso, y la sensación que imprime a estos murales es sobre todo de gran libertad. En esta obra, González Goyri elimina lo figurativo, conservando una constante abstracta. Kandinsky, en su libro Lo espiritual en el arte, nos dice: "La figura es un soporte, pero en ella también existe una limitación" . 39

39 Kandinsky, Vassili Du Spirituel dans l'art. Paris, Editions René Druain, 1946. pag. 91.

El artista analiza las formas y las reduce a esquemas esenciales, geometrizando, simplificando y analizando, según la estética cubista y la suya propia. Con mesura y libertad las formas se desenvuelven o se encajan en el espacio, creando una sensación de grandeza. El cubismo fue, en el desenvolvimiento de la plástica una reacción de lo espiritual contra la expresión o la efusión del sentimiento.

En estos murales sentimos la voluntad ordenadora del artista, precisa y rigurosa. González Goyri trabaja con la armonía de la imaginación y del cálculo. En cuanto a las formas depuradas y rigurosas, podemos decir que justamente en unión de la simplificación y el rigor, es como el artista resuelve lo monumental. Es interesante cómo da soluciones y resuelve el problema de la luz y de la sombra que se crea con el relieve. El autor divide en tres partes la altura del mural y no le da el mismo grosor a los relieves, así como a la medida de las formas. El grosor de los relieves es variable, de 5, 8 y 12 cms., y las medidas de las formas de 12, 20, y la mayor de 40 cms., en la parte más baja.

Esto provoca una sensación de fuga en nuestra posición de espectador, al irse gradualmente empequeñeciendo las sombras y las formas, lo cual contribuye a afirmar la monumentalidad de la arquitectura. Cuidadoso de no ceder a fugas por medio de las sombras proyectadas, el artista mantiene con sobriedad y rigor el conjunto de la obra, logrando en esta superficie la unidad espacial del mural, en que el desenvolvimiento del mismo se rige por las relaciones perfectamente equilibradas.

Técnicamente, González Goyri resuelve el problema que implica desarrollar una idea plástica teniendo como base proporciones afines. En estos murales no existe el color, solamente formas de gran calidad plástica, las cuales se adaptan a la atmósfera material. Para poder captar la belleza de la misma es necesario contemplar estos murales a distancia, y es así como su significado surge claro y coherente. Cada forma tiene su respuesta en otra, así como las líneas en la finura y sensibilidad de las mismas, adquiriendo con ello toda su fuerza y dinamismo. Aún lo áspero de la materia, como lo es el concreto, adquiere otra dimensión, pierde su rudeza y se adhiere a la sensibilidad de las formas. Ningún sentido de lo violento se desprende de estas formas. Únicamente nos llega el sentimiento de la creación plástica, la cual es autónoma en su propia lógica. Es por ello

que la creación abstracta conserva su fuerza, al poder emplear formas no para llenar una superficie sino para animar ésta, por medio de ritmos y formas esenciales de proporciones claras, con un deseo consciente de encontrar arquetipos, con los que los mayas pareciera ya habían soñado.

Según la opinión del maestro González Goyri y de la que yo participo, es el conjunto del Banco de Guatemala en donde mejor se ha logrado la integración de las tres artes. El artista nos dice: "aquí existe un equilibrio justo en que las tres artes se hermanan, colaborando en la totalidad del conjunto y al mismo tiempo cada una de ellas conserva su propia personalidad."

8. Dagoberto Vásquez: Economía y Cultura, Edificio del Banco de Guatemala

Título: Economía y Cultura. Mural en concreto. Medidas: Fachada oriental, 40 metros de alto dividido en tres segmentos de 7.21 metros cada uno.

El maestro Dagoberto Vásquez divide la altura de la superficie en seis partes. Estos relieves, por su propia orientación, reciben el sol gran parte de la mañana y al medio día. Esto produce sombras profundas, de las cuales el escultor se ha servido como un elemento esencial en la composición. Juega con ellas utilizándolas en forma justa, en donde la más pequeña línea tiene su propia fuerza expresiva. Sustrae gran parte de la apariencia real, dejando solamente la idea intrínseca de las figuras. Vásquez transforma la realidad de figuras a formas, pero éstas resumen la idea de lo vivo, o sea que las formas conservan en sí la vibración de la vida.

Nos encontramos con una obra donde la naturaleza está gobernada por las leyes propias de la estética del artista, en donde cada elemento conlleva un alto grado de interrelación, los unos con los otros, de modo que, mientras más asimilación exista entre un elemento y otro, el coeficiente de belleza tiende a ampliarse.

En los tres grandes murales, comenzando con el de la izquierda, la composición se va desenvolviendo en forma de zig-zag,⁴⁰ las figuras de los

40 Propiamente sería más correcto hablar de planos paralelos y planos perpendiculares, esto le da fuerza a la composición y se amarra a la estructura del edificio, pues la vertical del edificio forma parte de la construcción del relieve.

hombres van tomando forma y las líneas adquieren diferentes valores constructivos, es decir, una línea, por tenue que sea, liga cada una de las partes, logrando una lectura coherente. La abstracción es evidente en el proceso de esta obra, o talvez sería más adecuado hablar de procesos de esquematización, partiendo en algún momento del cubismo, puesto que el escultor trabaja a partir de una forma real e inicial, pero ésta la va reteniendo y dividiéndola con otras.

Vásquez toma la figura y la esquematiza, sin por ello quitarle el contenido de lo humano. Estos personajes que trabajan se mueven o gesticulan son hombres, pero en estos murales representan la esencia de lo humano, por medios puramente plásticos, como justamente nos dice el pintor Gino Severinni: "la obra de arte no debe comenzar por el análisis del efecto, sino por el análisis de la causa".⁴¹ La composición del segundo segmento es sumamente rigurosa, en la parte inferior dos grandes triángulos se superponen, éstos a su vez y con su sombra, forman otros triángulos.

Vistos a cierta distancia, los dos grandes triángulos son el desenvolvimiento de dos figuras geométricas, en que las incisiones que existen en ellas, imprimen dinamismo y volumen al conjunto. La luz y las sombras ejercen una sensación de mayor profundidad de la que en sí poseen. Los recursos y las soluciones empleadas nos parecen casi ilimitadas, por la gran riqueza de formas y de ritmos y por el uso de la línea en diferentes intensidades, lo que confiere riqueza y plasticidad al conjunto. Pero dejemos que sea el propio maestro Vásquez, quien nos guíe en la lectura de estos murales.

Aparte del aspecto puramente técnico, se aprecia la sistematización constructiva que a veces, tomando los niveles del edificio como punto de partida, le proporciona el equilibrio buscado. Nos dice así el artista:

"El diseño no rompe con la estructura exterior del edificio, enfatizando su aspecto arquitectónico fundamental. El propósito que se

persigue es integrar su esquema compositivo al del edificio, el cual está constituido en dos planos abiertos y dos cerrados. Temáticamente cada panel se desarrolla de abajo hacia arriba, y cada uno de ellos está dividido en sub-temas. Cada división tiene su punto de partida en cada dos niveles del edificio. En el primer panel encontramos: a) la creación del mundo, la tierra, el agua, la lluvia, los peces, las aves, y el hombre según el Popol Vuh. b) El universo. c) la fecundidad, representada por una mujer embarazada d) La familia guatemalteca, en la que el padre lleva la carga a cuestas, a su lado se ven el hijo y la madre. e) El ambiente cósmico, integrado por la lluvia, nubes, pájaros y los cuatro puntos cardinales mayas."

El segundo panel enfoca la cultura. En este segmento las formas están absolutamente sintetizadas. Por ejemplo en el hombre, la cabeza es representada como un círculo, los brazos dos trapecios angostos, las piernas triángulos, en sí la composición está regida por una síntesis muy próxima a la abstracción cubista futurista. Prosigue el artista:

"a. el tiempo y la obra del hombre; b. el fuego como fuerza creadora y junto a él tres figuras que constituyen un solo cuerpo: la historia, la economía y la cultura; c. una figura en actitud de movimiento, el hombre y la ciencia; d. la mujer en representación de la belleza; e. el hombre creador. El tercer panel representa el proceso de la economía; a. se inicia con las formas rudimentarias de la economía, caza, pesca y recolección; b. el comercio de los bienes; c. el incremento de los bienes ; d. finalmente el quetzal, el ave símbolo y algunos elementos decorativos de nuestra moneda."

Dagoberto Vásquez buscó la belleza intrínseca del concreto y la fuerza que se desprende de él. La misma solución nos da cuando trabaja otros materiales, ya sea metal, madera o bronce. Cada materia encierra en sí su propia belleza, el trabajo del escultor es sacarla a luz y respetar la naturaleza de éste.

En estos murales tanto González Goyri como Vásquez, desarrollaron una idea puramente estética, cumplen con la función de exteriorizar los valores objetivos de la obra arquitectónica.

9. Carlos Mérida: Intenciones Muralísticas sobre un Tema Maya, Edificio del Crédito Hipotecario Nacional

Obra de los arquitectos Jorge Montes, Raúl Minondo y Carlos Hauessler. Murales exteriores. Fachada oriental: Roberto González Goyri. Fachada poniente: Efraín Recinos. Murales interiores: "Intenciones muralísticas sobre un tema maya": Carlos Mérida (1963-1965).

En estos murales el maestro Carlos Mérida empleó placas de cobre esmaltados, colocadas sobre madera y mármol de Zacapa. Estas placas de cobre esmaltado se elaboraron en Italia, en los laboratorios Pésaro, bajo la dirección de Franco Bucci. Los murales recubren las paredes del vestíbulo y el tramo de las escaleras, así como los cubos de los elevadores y cenefas del entrepiso del vestíbulo. Por la textura y la brillantez del esmalte y la bidimensionalidad de estos murales, Mérida denominó a esta modalidad "serigrafías murales". En esta obra dicho autor utiliza materiales ya experimentados pero les infunde un concepto nuevo. La técnica de esmalte sobre cobre es muy antigua, pero el maestro Mérida, utilizando la modalidad del campeado, lo utiliza en superficies de color de dimensiones bastante grandes, mientras que el típico campeado o tabicado es para superficies pequeñas. La técnica es la misma, lo que Mérida cambió fueron las dimensiones y la forma novedosa de su utilización.

Los colores empleados son: ocre, azul de cobalto, rojo y dorado. El maestro Mérida empleó el color puro, pero por el fondo brillante y la irregularidad del mismo, el color adquiere variedad y riqueza en sus calidades tonales, sobre todo en la utilización del blanco del mármol como fondo, en los cubos de los ascensores.

Mérida una vez más nos muestra su inagotable espíritu de creación, estos murales, en efecto, son testimonio de ello. El pintor realiza una obra llena de fantasía e invención. De estos murales irradia una precisión llena de delicadeza, pero unida a una gran fuerza constructiva. El color, por su dimensión, exige una enorme cautela en cuanto a los aportes de las distintas partes componentes y requiere, también, que su acción sea empleada de la manera más directa. Sentimos en Mérida el amor al color por el color mismo, y a la forma por su poder evocador. Al contemplar estos conjuntos individualmente admiramos el rigor constructivo, pero a la vez del color irradia una libertad absoluta. ¿Cómo estas dos fuerzas,

contradictorias y antagónicas pueden conjugarse y armonizar sus acciones de manera tan justa? Creo que Mérida juega con la intuición, pero siempre su arte es de reflexión.⁴² Es un arte conceptualmente libre, pero con gran respeto a la técnica y al tema empleado. Kandinsky, en su libro *Lo espiritual en el Arte*, nos dice:

“Crear una obra es crear un mundo. Y el descubrimiento de los colores en la paleta y también en el pomo, encontramos que éstos se parecen inconfundiblemente a seres vivos, y cada uno de estos colores poseen un alma y su fuerza secreta brilla y se manifiesta en la acción del artista, esto para mí son experiencias espirituales.”

Retengamos la frase "experiencia espiritual". En la obra de Mérida, los colores fluyen como una experiencia espiritual. Las obras de este artista no son demostraciones de un teorema y menos aún de lo gratuito. Su técnica es altamente depurada, reflexiva y rigurosa; debemos pensar que todo este mundo plástico está regido por la sensibilidad y lo espiritual del artista.

En los murales de Mérida encontramos que el cubismo está sobrepasado. El artista utiliza un material rico y hasta suntuoso, pero a éste le opone una economía de medios expresivos, nutridos por el profundo conocimiento de su experiencia artística y estética. Elabora y medita las formas, analiza la naturaleza y termina por liberarse de ella, pero alcanza a expresarla en su esencia más sutil y más pura. La composición en este artista es depurada, compleja e inteligente.

Para encontrar el ritmo, antes debemos encontrar la plomada que determina la dirección vertical y forma con su opuesta, la horizontal, el ritmo requerido. Observemos las verticales y éstas nos servirán de indicadoras, pues serán las ordenadoras del conjunto.

El lenguaje estético de Mérida está claramente vinculado al del artista maya.⁴³ La limpieza del trazo largamente reflexionado, nutrido por su larga experiencia en el análisis de la naturaleza del hombre,

42 El mayor misterio en la creación de Mérida es el poder extraer de sí mismo imágenes poderosas, de esta manera comprendemos que el mayor misterio de la creación, es la verdad con que fue creada.

43 Tal como lo creaba el artista maya, imágenes poderosas, unidas por la fuerza del trazo, o el valor absoluto y preponderante de la línea.

expresándola así en formas de rigurosas geometrías. Mérida crea en los murales del Crédito Hipotecario Nacional, leyes organizadoras en donde no existe nada que pueda implicar facilidad o romanticismo. Construye su estética sin ser un teórico; esto significa para él la forma de expresar claramente su mundo. El encuentro con la obra de Miró, Picasso y Klée, así como el redescubrimiento de nuestro folklore y el arte maya consolidó y afirmó la fuerza de su individualidad.

El maestro Mérida siempre evitó muestras de virtuosismo; esto no estaba en su naturaleza. Los murales de este edificio son el resultado de experiencias tan complejas que sería muy difícil llegar a determinarlas, así como el querer clasificarlo en cualquier tipo de escuela, lo que sería limitativo para una obra tan rica y original. Pero sí podemos afirmar que este artista crea un estilo sumamente personal. Cuando leemos sus escritos, en donde desarrolla sus puntos de vista para apreciar y valorar a otros muralistas o bien a determinadas técnicas; encontramos que estos escritos, dedicados a sus discípulos, encierran un cierto orden del mundo del arte y la manera cómo este autor lo representa y lo siente.

La obra de Mérida, a través de estos murales, nos demuestra que la creación significa libertad, instinto y originalidad, pero todo manejado por él, de manera que, partiendo de la línea, se llegue al conocimiento perfecto de la forma y se alcance lo interior yendo más allá de ésta, alcanzando también, en parte, el misterio de la creación.

La línea en Mérida es fuerza viva, independiente, que se busca a sí misma y que finalmente se determina y define por su posición y el movimiento en el espacio pictórico. Mérida sabe que no se puede desplegar una extremada imaginación si no se poseen los medios precisos y estrictos para dominarla. El artista estudió la línea en las formas naturales y en las matemáticas; probablemente en los textiles indígenas guatemaltecos, entre otros.⁴⁴ Es así como él la utiliza en función de la dinámica, unida estrechamente a la forma y al color, alcanzando de esta manera todo lo eficaz que conlleva la dinámica del movimiento y el ritmo, al mismo tiempo que logra una vitalidad sensible.

En estos murales podemos encontrar el orden y la realidad. El orden es creado por el artista quien, al combinarlo con la realidad, logra alcanzar un mundo trascendental, pero a la vez sereno. Su obra es una constante

44. Probablemente Mérida estudió el valor de la línea en los frescos de Bonampak.

interrogación sobre nuestro pasado, en donde Mérida encuentra la fuerza primordial que nutre parte de su obra. De ella surgen afinidades de nostalgias, expresadas con un lenguaje plástico que el artista toma del arte precolombino o del folklore, pero hay que ir más lejos de esto y llegar a la personalidad del artista, la cual se muestra absolutamente generosa e inteligente. El artista reivindica la fuerza del conocimiento. Partiendo del sentimiento y de la reflexión, nos da un mundo de fantasía y frescura, pero por sobre todo se dirige a nuestra inteligencia y a nuestra disponibilidad de espíritu. Nada en su obra es infranqueable, las más sorprendentes creaciones pueden llegar a ser, si nos lo proponemos, lugares familiares, donde nuestra mente puede recrearse con la facilidad que implica la felicidad y la inteligencia. (Ver ilustración 20)

10. Roberto González Goyri: Economía y Cultura, Mural en el Crédito Hipotecario Nacional (fachada oriente)

Cinco paneles, cada uno de 14 metros de alto x 7 metros de ancho. Técnica: concreto.

El artista asimila e incorpora gradualmente el mundo que lo rodea en el proceso de creación, como parte de si mismo, y éste se proyecta en su obra. El trabajo del artista es el sentimiento elaborado y la culminación de un largo proceso de reflexiones y renunciaciones.

El artista extrae de su entorno lo que puede ser asimilado a su visión interior, de esta manera se va enriqueciendo, con las formas, de las cuales se va apropiando; luego ordenará éstas en algún momento, pero ya elaboradas según su propio ritmo y su estética. Y es en la realidad del ritmo de la forma en la que la actividad del artista será realmente la ordenadora. Pero es necesario, para alcanzar ese ritmo, un constante despojamiento, al ir eliminando detalles que él considerará superfluos. González Goyri elige entre un gran número de apuntes todas las combinaciones posibles, en donde generalmente es la línea en su mayor riqueza la que se revela plenamente expresiva. Buscar esas equivalencias que se encuentran en la naturaleza y lograr con ellas el "hecho pictórico", no es en absoluto una tarea fácil, en sí es la culminación de series de búsquedas, entre formas y líneas en total equilibrio. Es allí donde el artista encuentra el secreto de las formas. La expresividad de González Goyri radica en la creación meditada, en las que viven las formas, los relieves y los vacíos que se van

creando alrededor de ella, así como en las proporciones⁴⁵. Todo adquiere presencia y participación, cada forma se coloca en el conjunto y tomará el papel que le corresponde, ya sea el principal o el secundario en su plano. Su obra implica armonía de conjunto, en donde cada detalle, por secundario que pudiera parecer, alcanza a los ojos del espectador la calidad de elemento esencial.

Los temas de estos murales están relacionados con la banca y el papel que ésta juega en la sociedad. En cada panel se desarrolla un tema. Según texto del Maestro González Goiry:

1o. Trueque o Cambio

“En la era preliteraria correspondiente al período paleolítico, el hombre de la época es representado por un grupo de cazadores y pescadores, ya conocían el dominio del fuego y habían llegado a perfeccionar sus armas. La caza y la pesca le proporcionaban los alimentos básicos para su subsistencia. En el segundo paso vemos la figura humana acompañada de algunos animales. El hombre dejó de ser un simple recolector y se convirtió en labrador y pastor, nos encontramos en el período neolítico que comenzó hace diez o quince mil años y terminó con la edad de bronce, la flecha y el arco ya habían hecho su aparición. Además el descubrimiento de la agricultura se debió a la mujer”.

2o. El ahorro.

“Notamos en la parte superior un aula escolar en donde se encuentra la maestra y varios niños que, se supone, reciben una plática sobre la conveniencia del hábito del ahorro. El hecho de tener un grupo de niños de primer grado, obedece al simbolismo del futuro y la grandeza de una nación, ya que el pensamiento y el alma del niño es campo fértil y propicio para que prenda todo afán noble y constructivo. El segundo aspecto es representado por la unión familiar. Pasando al tercer aspecto de esta sección

45

Las proporciones empleadas son: 10, 14 y 18 centímetros, siendo las máximas 22 y 30 cms.

encontramos varios elementos estilizados que sugieren la vivienda, el contorno de tejados, así como varias casas dispersas, todo lo cual constituye en sí una de las aspiraciones con que el ser humano norma su felicidad.”

3o. Economía y agro

“Es el hombre con quien identificamos este tercer panel. Encontramos en la parte superior un aspecto de la siembra, dos hombres bajo el sol que utilizan métodos rudimentarios, pero que aún se conservan en varias regiones de nuestro país, la cual viene prácticamente desde tiempos inmemorables. Es solamente el padre sol quien con sus rayos fertiliza la semilla, su maíz nativo de América y herencia de nuestros antepasados los mayas. Más abajo otro grupo que muestra la labor de recolección del maíz, del trigo y el café, que han sido fuente de nuestra economía incipiente.”

4o. Economía e industria

González Goyri nos dice que “este aspecto muralístico es quizá el más ajeno a interpretaciones literarias, Y aunque las figuras tienen bastante objetividad, él se preocupó más que todo en el aspecto puramente formal del diseño. Por esta razón las chimeneas de fábricas, tuberías, ganado lechero, etc., no tienen otro propósito que representar símbolos de nuestras actividades industriales.”

5o. Economía y cultura

“Llegamos al último de los paneles y el artista nos dice ‘no sólo de pan vive el hombre’, como nos revela la Biblia, sino también del espíritu. El aspecto formalístico de este mural es semejante al anterior, cuyo simbolismo es el siguiente: comienza representándose la caza, el hombre luchando por su subsistencia, pero él piensa que es necesario valerse de otros medios para asegurar la presa, el hambre le acosa, su familia también depende de él. Recurre entonces al poder de la magia, se dibuja el acto de la caza y la magia

en una danza sin igual de animales en movimiento. Acudimos aquí al nacimiento de la cultura. Se ve a la derecha la silueta de unos venados, cuyos fragmentos simbolizan los primeros balbuceos artísticos del hombre. Nos trasladamos en seguida a un aspecto de la cultura griega y su innegable proyección universal en sus dos aspectos fundamentales: la arquitectura y la literatura, representados por un capitel dórico. Hay así mismo dos perfiles, uno frente al otro, la serenidad de Apolo por un lado y el vértigo de Coatlicue, diosa azteca de la tierra y la fertilidad. Más abajo, a la izquierda, tres figuras enlazadas que simbolizan la danza y la música, nuevamente abajo, a la izquierda, el estilo arquitectónico de la cultura maya y en la última fase aparece la muerte, pero al extremo derecho Orfeo, que es la resurrección del hombre a través del arte o sea el triunfo del espíritu sobre la materia, escrito en el tiempo ya ido y el devenir de los años."

Para este conjunto, trabajado con la técnica del bajo relieve, primero se hicieron las formaletas, para luego fundirlo en el concreto, directamente sobre los muros.

11. Efraín Recinos

A. Características del relieve en la obra de Efraín Recinos

A lo largo de la historia del arte surgen artistas de los cuales es imposible separar su personalidad y su obra. Las características personales de este artista son tan recias y complejas que, éstas, se reflejan con total plenitud en la intención de su arte. Su responsabilidad artística está completamente comprometida con la creación, y si desconocemos parte de esta personalidad o alguna faceta de su individualidad, no podremos captar totalmente lo complejo de esta obra, completa en cada una de sus manifestaciones, ya sea arquitectura, escultura o pintura, reunidas de manera tan íntima que hay casos en que nos es difícil desligarlas.

Cuando examinamos la obra de Recinos vemos la integración de su

arte. Por ejemplo, en la arquitectura, definitivamente volumétrica, notamos que él se basa en la ordenación de volúmenes, y éstos a su vez colaboran en la integración con el espacio, estableciéndose mutuas relaciones llegando con un todo a un compromiso total. Su obra en ciertos momentos llega a ser un testimonio poético del mundo, pero a la vez unidos a éste. El valor de su compromiso estético es global, y éste gobierna lo que es en sí la larga y fructífera gestación en la creación de Recinos. La solidez y la energía del arte de Recinos son fuerzas disciplinadas, él es capaz de someter éstas a formas que surgen por su propia voluntad. Acepta la responsabilidad no en forma personal, sino como una tarea conjunta, que conlleva las posibles combinaciones formales en relación al espacio.

Recinos es un verdadero clásico, aunque este término pueda parecerse contradictorio, pero aplicado a la obra de este artista, el término me parece justo, y en consonancia y concordancia con su obra. La serenidad con la que Recinos afronta los problemas de la creación, por graves o complejos que éstos sean, tienen siempre algo de magistral. El artista nutre su arte con las raíces más ricas, complejas y fecundas de nuestra cultura, las formas por él creadas se documentan y entroncan el arte con la vida cotidiana.

En arquitectura ordena los volúmenes austeramente pero a la vez los rodea de una inmensa fantasía, siempre impregnados de grandeza. Nuestra época, en efecto, no ha podido sobrevivir a las insistentes corrientes de desintegración por la que atravesamos. Efraín Recinos encuentra más allá de estos derrumbamientos de las apariencias, la estructura esencial que nutre su obra y su realidad. La tradición no es suficiente para darnos respuestas y ayudar al artista a crear o explicar el universo, Recinos crea su universo con sus propias leyes en estrecha entrega y relación con su mundo plástico.

Existe en esta obra la fe de poder reconstruir una nueva realidad plástica en la que el hombre encuentre respuesta a sus inquietudes, como única forma de vencer nuestra trágica condición humana. Esto vendría a significar, poseer el poder para transformar la vida del arte en formas y signos, según su voluntad creadora, puesto que la vida del arte no es el estatismo sino la continua metamorfosis de realidades vencidas.

El predominio de la sombra, presente en casi toda su obra, se transforma en luz y orden. La fuerza es disciplina y con ésta Recinos

realiza volúmenes monumentales en donde siempre encontramos la voluntad constructiva.

Percibimos la suma de caligrafías, que en primera instancia, son las ordenadoras de este mundo reorganizado por el artista. La fogosidad con la cual se sobreponen las formas que a su vez se van modificando, obedecen todas, sin embargo, a un estricto control basado en la voluntad e inteligencia del artista. El nos da respuestas a las interrogantes de nuestra época. Su ideal sería el de construir una nueva realidad, basada en la realidad del arte.

Los relieves están fundidos a la arquitectura o surgen más bien de ella, para unirse al movimiento del espacio donde gira la vida, o sea el espacio real del entorno de la obra de arte. El arabesco se transforma en un dibujo complejo y en un movimiento sin fin, el ritmo constante vendría a ser una de las características en el arte del Recinos, o sería más justo afirmar que es una constante en la compleja obra de este artista.

En su escultura no busca el movimiento, es decir, un movimiento material y realista. El movimiento que impulsa sus formas en el momento de ser creadas es una dinámica propia, que aunque fija el muro, evoca una perpetua movilidad y una disposición a todas las variaciones posibles y múltiples que su obra nos sugiere.

Huye de toda opacidad, lo que hace que retengamos las curvas de una impecable geometría y sus planos cerrados. En sus grandes esculturas en madera conserva un decantado y misterioso realismo, son representaciones con un claro contexto de una forma evidente, pero pudieran ser representaciones míticas de antiguas leyendas.

Es en el relieve trabajado en concreto y hierro donde invariablemente nos hace pensar en nuestra rica herencia de un arte refinado y misterioso. Releamos parte del Manifiesto Realista escrito en 1920 por artistas como: Antoine Pevsner (1886-1992), y Naun Gabo (1980)⁴⁶. Los manifiestos son interesantes por lo que dicen y por lo que no dicen. Veamos cómo continúan vigentes estos enunciados, escritos hace más de 60 años. Cuando salió a luz este manifiesto, Kandinsky y Malevitch, eran artistas jóvenes que pugnaban por hacer triunfar una nueva estética. Las partes más importantes de este manifiesto dicen así:

10. "Para dar una respuesta a la realidad de la vida,"

46

En contradicción al manifiesto constructivista de Vladimir Tatlin (1885-1953). Trabajó para el cine y teatro y fue discípulo de Wölfflin.

(pensamos el volumen como expresión del espacio) "el arte debe basarse sobre dos elementos fundamentales: espacio y tiempo".

2o. "El volúmen no es la única expresión espacial". (veamos la importancia que da Recinos al vacío o sea la ausencia del volumen, ausencia o vacío que también se transforma en volúmen).

3o. "Los elementos dinámicos pueden permitir la expresión del tiempo real, los ritmos estáticos no son suficientes".

4o." El arte no debe ser imitación".

Pevsner agrega: "el volúmen de la masa y el volúmen del espacio, no son plásticamente lo mismo, sino dos materiales concretos y mensurables, además nuestras construcciones deben contener en sí mismas la luz y la sombra."⁴⁷

Este último párrafo es importante pues contiene en parte las mismas ideas con las que Recinos ha creado sus relieves. Tomamos conciencia clara de lo que la luz significa en esta obra. La luz y sus diferentes acentos nos dan la sensación de que la obra cobra valor y vida, con la acción del tiempo-espacio y la luz simultáneamente; esto produce la constante de movimiento y acción de las formas del relieve. La vida orgánica de la obra plástica alcanza esquemas constructivos en unión con las leyes de la arquitectura y de la vida, en donde estos murales viven.

La forma de crear en Recinos es una ciencia en sí, independiente, autónoma, y que se rige con las leyes creadas por el artista para su propia obra. Las matemáticas se materializan en formas plásticas, creadas con el poder de su imaginación, así como el poder de la intuición, pero sobre todo por la inteligencia.

Es importante hacer notar que si superficialmente el arte de Recinos nos pudiera parecer intelectualizado, es el elemento orgánico y biológico lo que siempre debemos retener. La materia, específicamente el concreto, parece que se va suavizando para establecer por medio de la curva el movimiento de la creación y de la emoción, pero éstas se expresan

también en la forma, y en organizaciones rigurosas, pero siempre con un espíritu lúdico, en el que el artista se recrea en yuxtaponer materias y formas singulares con fantasía, humor y talento, rescatando constantemente temas que la vida va ofreciéndole.

Se cataloga la obra de Efraín Recinos en la corriente del "realismo mágico", pero siento que esta obra es más compleja y rica pues, su plástica se acerca a nosotros por los sueños y por la realidad cotidiana, y logra algo sumamente difícil de manejar: el humor en la plástica. De esta manera su creación se familiariza con nosotros. También por medio de caligrafías rápidas y extraordinariamente dinámicas palpitantes de vida, crea su propia mitología, original y personal, situándola en el momento justo entre lo real y lo irreal. Sentimos el amor que profesa a sus semejantes, por su propia naturaleza y por su arte, ya que con imaginación e inteligencia construye imágenes en un continuo devenir. Desconfiamos en llamar musical a una pintura. Existen muchos riesgos en ello, pero no es aventurado afirmar que, la obra de Recinos, como la obra de Mérida, conllevan un cierto orden musical, en donde se mueven y viven los cálidos acordes de formas, figuras y colores, y es allí donde sentimos la vibración de la vida y de la música en la serenidad y la alegría del ritmo.

Recinos entreteje lo real y lo irreal, sabiendo que es en la vida en donde existe la fuente de los sueños y las realidades. El lenguaje plástico de Recinos no es sencillo; es a la vez muy refinado y complejo, no nos da sus secretos fácilmente; si lo vemos en forma superficial, para comprender las múltiples facetas de su obra, hay que ir las ganando y merecerlas. De esta manera podremos identificarnos con ella, pues gran parte de esta obra es interiorizada y secreta, y una mirada superficial no es suficiente. Recinos posee el don de comunicarse misteriosamente con su entorno. La línea más sencilla puede convertirse en sus manos en una armonía. Asimismo, posee la intuición de encontrar el lado misterioso de las formas más simples. Su contacto con la naturaleza nos lo revela, y en algunos casos da la impresión de que él corrige la estructura profunda y elemental de ésta, creando así su propio mundo, con su propio y original lenguaje de artista.

B. Efraín Recinos: Mural en el Crédito Hipotecario Nacional (fachada poniente, sin título)

Dimensiones: 5 segmentos, cada uno de 14 mts. de alto por de 7 mts. de ancho. Fecha: 1964 - 65

El muro está dividido en cinco espacios a manera de formar grandes "estelas". Recinos integra el mural plenamente a la arquitectura, pero a la vez, integra estas formas al mundo vivo y cambiante que lo rodea. El movimiento de los hombres fue largamente estudiado, con respeto y cariño hacia ese hombre que trabaja y se afana alrededor de estas construcciones.

La comunión entre el entorno y el mural magnifica el conjunto por medio de formas esenciales. El principio de lo material y espiritual que rige la unión de estos hombres con el mural lo refleja por medio de la técnica de un rigor absoluto. Esplendor de formas y ritmos, sombras y luz, que son en sí la energía del movimiento de la naturaleza y el hombre. Estos murales se caracterizan por el continuo diálogo entre las diferentes texturas, superficies lisas y superficies rugosas, y por un especie de naturalismo abstracto, en el cual sintetiza los ritmos naturales. Por lo óptimo de la captación de la luz, Efraín Recinos no da el mismo relieve a las formas que componen estos murales, les va cambiando el grosor y esto produce intensidades en la luz y las sombras. Asimismo subraya la impresión del movimiento por medio de diferentes texturas, Recinos aprovecha al máximo las posibilidades de este material, para este artista no existe materiales nobles o deleznable. El saca el mejor provecho de cualquier material, ya sea en el plano arquitectónico, pictórico o escultórico.

En el año de 1958 la Galería Armand en París inauguró una exposición con el nombre de "Divergencias", aplicándose por primera vez, el término barroco al arte contemporáneo. Personalmente nos parecía no adecuado, pensando que el barroco o lo clásico se limitaban en la historia del arte, a épocas claramente delimitadas. La técnica moderna de la historia del arte se opone a esta concepción estática. Para el historiador del arte actual la historia es dinámica, una especie de movimiento perpetuo o un constante devenir. Es así como se comienza a emplear esta terminología para ser aplicada a la estética contemporánea. Así el término clásico vendría a ser "las formas que pesan" y lo barroco "la formas que vuelan y se entrelazan." Pero la separación entre los dos términos no es

completamente absoluta, puesto que el barroco no excluye la pesantez. Estas dos tendencias corresponden a dos concepciones claramente opuestas. El clásico es rigor, purismo y razonamiento; y lo barroco sería pasión, impulso y sueños. El barroquismo actual es más violento, puesto que la visión que tenemos del mundo ha cambiado radicalmente, se ha vuelto más panorámico y con un dinamismo diferente.

El hombre del siglo XX ha realizado míticos sueños, ha navegado en el espacio, por ejemplo, y hemos visto con estupor la desintegración del átomo. Estas nuevas visiones forzosamente han impuesto al artista una nueva visión de las formas, espacios y estructuras. Formas y materias son el punto de partida que, nos permite situar las efervescencias en las nuevas búsquedas. Se han encontrado nuevos espacios plásticos, que no son lineales, ni aéreos; y en el caso de Recinos, el espacio ha sido convertido en una especie de utopía.

Si examinamos una estela maya, encontramos estas dos constantes, lo barroco y lo clásico, reconciliándose en la creación de dos tendencias opuestas. Otro elemento característico en el arte guatemalteco, desde sus inicios, lo encontramos en el acabado limpio, meticuloso y metódico, otra característica en la obra de Recinos.

Existe en este artista una amistad profunda entre él y su entorno, en el sentido más completo. Es por esto que, con aparente facilidad, puede transformar la figura en forma, la línea en movimiento y el gesto en acción durable. El contacto humano lo encontramos inscrito en éstos murales, y en el conocimiento del hombre; es precisamente lo que le da fuerza, vigor y solidez a estas formas que vibran de vida. No es nada fácil encerrar en formas algo tan cambiante y fugaz, como es el movimiento y captarlo por medio de geometrías estrictas, pero a la vez dúctiles. La depuración de su técnica se afirma con las diferentes formas con las que trabaja. Se le siente por momentos fuertemente apegado a soluciones espontáneas, en donde la transposición musical no está ausente. Su vinculación hacia el arte maya y el arte popular está presente por medio de grafismos profundamente reflexionados. En estos murales existe una dosis de misterio, ¿cómo no podría ser misterioso este mundo de formas que el artista va tomado una a una de la naturaleza, y que con ellas rehace un mundo, disponiéndolo según su propia intuición y su propia lógica, inscribiéndolo en la superficie de una estructura? La razón y la fantasía se armonizan y le confieren humanidad al edificio (ver ilustraciones 21 y 21a).

B. Efraín Recinos: Mural en el Crédito Hipotecario Nacional (fachada poniente, sin título)

Dimensiones: 5 segmentos, cada uno de 14 mts. de alto por de 7 mts. de ancho. Fecha: 1964 - 65

El muro está dividido en cinco espacios a manera de formar grandes "estelas". Recinos integra el mural plenamente a la arquitectura, pero a la vez, integra estas formas al mundo vivo y cambiante que lo rodea. El movimiento de los hombres fue largamente estudiado, con respeto y cariño hacia ese hombre que trabaja y se afana alrededor de estas construcciones.

La comunión entre el entorno y el mural magnifica el conjunto por medio de formas esenciales. El principio de lo material y espiritual que rige la unión de estos hombres con el mural lo refleja por medio de la técnica de un rigor absoluto. Esplendor de formas y ritmos, sombras y luz, que son en sí la energía del movimiento de la naturaleza y el hombre. Estos murales se caracterizan por el continuo diálogo entre las diferentes texturas, superficies lisas y superficies rugosas, y por un especie de naturalismo abstracto, en el cual sintetiza los ritmos naturales. Por lo óptimo de la captación de la luz, Efraín Recinos no da el mismo relieve a las formas que componen estos murales, les va cambiando el grosor y esto produce intensidades en la luz y las sombras. Asimismo subraya la impresión del movimiento por medio de diferentes texturas, Recinos aprovecha al máximo las posibilidades de este material, para este artista no existe materiales nobles o deleznable. El saca el mejor provecho de cualquier material, ya sea en el plano arquitectónico, pictórico o escultórico.

En el año de 1958 la Galería Armand en París inauguró una exposición con el nombre de "Divergencias", aplicándose por primera vez, el término barroco al arte contemporáneo. Personalmente nos parecía no adecuado, pensando que el barroco o lo clásico se limitaban en la historia del arte, a épocas claramente delimitadas. La técnica moderna de la historia del arte se opone a esta concepción estática. Para el historiador del arte actual la historia es dinámica, una especie de movimiento perpetuo o un constante devenir. Es así como se comienza a emplear esta terminología para ser aplicada a la estética contemporánea. Así el término clásico vendría a ser "las formas que pesan" y lo barroco "las formas que vuelan y se entrelazan." Pero la separación entre los dos términos no es

completamente absoluta, puesto que el barroco no excluye la pesantez. Estas dos tendencias corresponden a dos concepciones claramente opuestas. El clásico es rigor, purismo y razonamiento; y lo barroco sería pasión, impulso y sueños. El barroquismo actual es más violento, puesto que la visión que tenemos del mundo ha cambiado radicalmente, se ha vuelto más panorámico y con un dinamismo diferente.

El hombre del siglo XX ha realizado míticos sueños, ha navegado en el espacio, por ejemplo, y hemos visto con estupor la desintegración del átomo. Estas nuevas visiones forzosamente han impuesto al artista una nueva visión de las formas, espacios y estructuras. Formas y materias son el punto de partida que, nos permite situar las efervescencias en las nuevas búsquedas. Se han encontrado nuevos espacios plásticos, que no son lineales, ni aéreos; y en el caso de Recinos, el espacio ha sido convertido en una especie de utopía.

Si examinamos una estela maya, encontramos estas dos constantes, lo barroco y lo clásico, reconciliándose en la creación de dos tendencias opuestas. Otro elemento característico en el arte guatemalteco, desde sus inicios, lo encontramos en el acabado limpio, meticuloso y metódico, otra característica en la obra de Recinos.

Existe en este artista una amistad profunda entre él y su entorno, en el sentido más completo. Es por esto que, con aparente facilidad, puede transformar la figura en forma, la línea en movimiento y el gesto en acción durable. El contacto humano lo encontramos inscrito en éstos murales, y en el conocimiento del hombre; es precisamente lo que le da fuerza, vigor y solidez a estas formas que vibran de vida. No es nada fácil encerrar en formas algo tan cambiante y fugaz, como es el movimiento y captarlo por medio de geometrías estrictas, pero a la vez dúctiles. La depuración de su técnica se afirma con las diferentes formas con las que trabaja. Se le siente por momentos fuertemente apegado a soluciones espontáneas, en donde la transposición musical no está ausente. Su vinculación hacia el arte maya y el arte popular está presente por medio de grafismos profundamente reflexionados. En estos murales existe una dosis de misterio, ¿cómo no podría ser misterioso este mundo de formas que el artista va tomado una a una de la naturaleza, y que con ellas rehace un mundo, disponiéndolo según su propia intuición y su propia lógica, inscribiéndolo en la superficie de una estructura? La razón y la fantasía se armonizan y le confieren humanidad al edificio (ver ilustraciones 21 y 21a).

C. Recinos y el Teatro Nacional

“La belleza resultará de la forma y correspondencia del todo con respecto a sus diferentes partes, de las partes en relación con ellas mismas y de éstas, a su vez, con el todo; la estructura debe parecer como un cuerpo entero y completo en el que cada miembro concuerde con el otro”.

León Bautista Alberti

En este conjunto se cumple a cabalidad al sueño del artista, creador de formas y de la posibilidad de unir íntimamente la arquitectura, la pintura y la escultura, sin que ninguna de éstas adquiriera dominio sobre las otras.

Tomando textualmente del Libro Primero de la Arquitectura, de Andrea Palladio, obtenemos las siguientes consideraciones que bien pueden aplicarse en parte a la obra de Recinos, con la misma actualidad que cuando este renacentista escribió su tratado en 1570: “En toda construcción deben considerarse tres cosas, sin la cuales ningún edificio merecerá ser alabado. Estas son: la utilidad o comodidad, la perpetuidad y la belleza”⁴⁸

En el renacimiento el artista, tanto los arquitectos como los escultores o los pintores, se afanaron en encontrar la belleza con base en las proporciones geométricas, es decir la igualdad en las proporciones. Así como las teorías de Alberti, o sea la estricta aplicación de razones, o el sistema “Fugal” de las proporciones de Andrea Palladio. ¿Cuál es el sistema de proporciones empleadas por Recinos?

Toma la forma triangular o primigenia, forma ideal que en sí, encierra la belleza pura. Las proporciones por la misma función del edificio las basa en la escala humana. La completa y armónica belleza de este conjunto reside en la justa integración de ésta a su entorno, y de cada parte con el todo. La compleja integración del edificio al ambiente exterior, como el cielo, volcanes, jardines y espacios abiertos (**ver ilustraciones 22 y 22a**). Como sucede con una arquitectura en donde se logra la excelencia ésta adquiere, vista de lejos, una forma escultórica y como tal

48

Palladio Andrea Los cuatro Libros de Arquitectura. Madrid, Ediciones Akal, S.A. 1988 pag. 98.

la debemos contemplar. Recinos logra plenamente conjugar las dos coordenadas: arquitectura hacia el exterior y hacia el interior, no solamente por las formas geométricas, lo que justifica la originalidad irreductible, sino porque consigue que nuestro pasado resurja depurado y nuevo. En las decoraciones interiores las formas estilizadas de un jaguar, por ejemplo, le dan vida y dinamismo a los balcones. El dinamismo constructivo está presente por medio de formas y signos, y cada uno de éstos contienen en sí la fuerza y el vigor de la armonía y del cálculo. Multiplicando los puntos de vista del observador, juega con la ambivalencia de las formas y utiliza la riqueza que se desprenden de cada una de ellas. La figura del jaguar, un "prodigio de gracia felino".⁴⁹

Se convierte en forma pura, guardando la fuerza expresiva de la misma. Existe un impulso que se construye en sí mismo, las formas se desenvuelven en la intensa búsqueda de la perfecta armonía, por medio de formas nítidas basadas en equilibrios justos. Recinos buscó crear formas, que son mezcla de rigor y fantasía, aliadas al sentido de la monumentalidad.

El color utilizado en el exterior, en mosaico, es un azul cobalto, que lo va degradando en tonos hasta llegar al blanco. Utiliza como unidad de expresión el azul, ya que éste posee en sí todas las cualidades y calidades de poder aliarse con el espacio. Se resuelven de esta manera las relaciones entre el color, ambiente y forma. Recinos, por medio de formas geométricas, las yuxtapone o las combina unas con otras; se esfuerza por encontrar un orden en un contexto de lo universal, y lo encuentra por la pureza y fuerza que se desprende de esta estructura. Este artista logró un arte renovador y vivo, partiendo de enunciados rigurosos, reúne experiencias científicas unidas con el sentimiento de lo humano. En esta obra capital se logra con justeza y originalidad la integración de las artes.

Este artista ha meditado sobre todo lo que es pasado y presente. Recinos es un artista que puede crear en formas materialmente puras. Su intelectualismo y el estudio atento de la naturaleza le suministran elementos para que de su estilo se desprendan rigor y fantasía. El conjunto es un sistema totalmente coherente, a pesar de la complejidad de los elementos constitutivos, así como la vehemencia casi infalible de su inventiva.

A este respecto hacia las leyes de la materia y forma nos hace

recordar las frases de Frank Lloyd Wright, que se aplican justamente a la obra de Recinos.

“Empecé a estudiar la naturaleza de los materiales aprendiendo a observarlos. Entonces aprendí a ver el ladrillo como ladrillo, la madera como madera, el cemento, el vidrio, y el metal cada uno por sí mismo y todos en cuantos a tales. Cada material requería ser tratado en distinta forma y daba la posibilidad de utilizaciones conformes a su propia naturaleza; un diseño ideal de simplicidad en tanto que plasticidad orgánica”. 50

O también la frase Mies Van der Rohe “En arquitectura se puede resolver cualquier problema, pero desde luego es necesario tener el genio para lograrlo”.

La medida humana se encuentra en armonía en este conjunto dentro de la relación funcional y concreta, y al mismo tiempo vital y fecunda. La arquitectura de Recinos en el Teatro Nacional llega a ser testimonio vivo en donde la imagen táctil es una realidad sobre la cual la imagen visual atrae nuestra atención. En el interior de este edificio y en el vestíbulo del Teatro de Cámara, Recinos, con colores contrastantes, recreó en formas abstractas un pequeño mural que lleva como título “El Teatrino”.

Con el edificio del Teatro Nacional, se concluyó, luego de ocho años de trabajos, lo que hoy conocemos como Centro Cívico.

VII OTROS MURALES EN LA CIUDAD DE GUATEMALA

Al iniciar este trabajo, no pensábamos que nuestra ciudad poseyera una gran riqueza muralística. Pensábamos que ésta se circunscribía al Centro Cívico, pero poco a poco fuimos descubriendo que poseemos una gran riqueza muralística. Desgraciadamente, mucho se ha destruido incidiendo grandemente los sismos, sobretodo el del año de 1976. Pero también es cierto que mucho pudo haberse rescatado. Hemos encontrado magníficos murales en casas particulares, con lo que comprobamos que la ciudad de Guatemala posee una cultura muralística. Concientes de este patrimonio, instituciones como el Banco de Guatemala, han puesto de nuevo en valor los murales de Carlos Mérida, lo mismo que el Instituto Guatemalteco de Seguridad Social.

Esperamos que otras instituciones así como el Estado, tomen conciencia de la riqueza plástica que poseemos y se apliquen las leyes existentes para salvaguardar lo que aún queda.

A. Efraín Recinos: Mural en el Edificio de la Biblioteca Nacional

Sin título. Alto relieve en concreto y hierro. Fecha de ejecución: 1967-68.

El edificio de la Biblioteca Nacional es obra del arquitecto Rafael Pérez de León. En si el edificio es una forma geométrica sencilla, el cubo, al cual en partes se le recubrió con mármol negro. La verticalidad de este edificio quedó anulada por la poca altura del mismo. El problema principal radicaba en que las gradas de ingreso desembocan directamente en la puerta del edificio, no existía un descanso, y al construirse estas gradas la parte frontal se convirtió en una especie de muro muerto, al cual había que darle vida ¿Cómo integrar y crear un mural que pudiera unirse con la fría realidad de este edificio? Efraín Recinos le dio una solución sumamente original, apegándose a la realidad ambiental. El mismo nos dice: "sin sentirlo me fui alejando poco a poco del edificio, el mural no se integraba a este, cada vez y sin sentirlo se integraba más con el bullicio de la calle y el paso de la gente". Imaginémosnos el estrépito de una tarde de domingo

se acercan al mural y se unen casi en una metamorfosis al compás del movimiento humano, con las formas y ritmos del mural, fundiéndose naturalmente el arte y la vida.

Las palabras o frases que Recinos grabó más parece que se fueron inscribiendo al irse repitiendo miles de veces y que finalmente, se incrustaron en el muro. La obra es, en sí, la continuación del bullicio popular, captada en su cálida vitalidad y a la par del mismo. Por la misma forma física del muro, esta obra se desarrolla en forma horizontal. El concreto, con el paso del tiempo, ha adquirido ricas calidades cromáticas. Recinos lo trabajó en alto relieve, lo que confiere al mismo sombras y luces de calidades extraordinarias y profundas, además el escultor trabaja con texturas, como granulados y líneas verticales. La vida cotidiana del hombre es claramente perceptible, lo que no está narrado, está evocado por medio de palabras o frases, como "paso", "nada", "no tenemos ganas de nada solo de vivir". Existen en estas formas, una felicidad precaria. Ciertamente evoca la felicidad, pero a la vez lo efímero de ella, como es la efímera felicidad en una tarde de domingo. Pareciera que todos los seres que han pasado han dejado su huella, y esas huellas de la vida adquirieron realidad plástica, cuyos caracteres Recinos captó en forma vital por medio de una operación puramente intelectual, pero a la vez con extraordinaria sensibilidad (ver ilustración 23).

B. Efraín Recinos: Murales en el edificio de la Terminal Aérea La Aurora

Técnica: Alto Relieve. Concreto y mármol. Fecha: 1966-68

Estos murales constan de dieciocho paneles, nueve en cada sección lateral del edificio. En el lateral norte el tema es:

1. Máquina Aérea

2. Mujer en el Espacio (ambos en el exterior del edificio)

El artista toma temas de la mitología como el de Icaro (hijo de Dédalo, que al huir del laberinto se acercó demasiado al sol, derritiéndose sus alas). En estos relieves, aprovechando y beneficiándose de la considerable variedad de estas obras y la disposición privilegiada en el espacio, ya que el sitio en sí es un lugar de movimiento; Recinos logra que estos murales complementen dicha sensación. Empleo la línea, multiplicándola como soporte en el desenvolvimiento de las profundidades y de las relaciones

entre ellas; la línea es objeto de nuevas y ricas utilizaciones, así como el original uso del concreto. A éste le imprime una infinita variedad de texturas, como por ejemplo "Mujer en el Espacio", en la cual las líneas rectas y paralelas llevan una trayectoria independiente y al final éstas se abren o se cierran en ángulos curvos, los cuales forman el umbral de las profundidades, buscando una especie de laberinto. La línea se apropia del espacio y cortándose con ellas mismas, logra volúmenes casi aéreos, donde la ligereza y la densidad varían constantemente, por medio de sutiles cambios de texturas. La oposición y la asociación de rectas se inclinan para abrirse en nuevos planos, y estos a su vez se transforman en sombras que tienen importancia y tanta existencia como la realidad del relieve. En todos estos paneles entre líneas, planos y sombras se crean relaciones de espacios de singular sutileza. Recinos, con una técnica absolutamente original, emplea materiales de gran ductibilidad, pero este material es exigente y requiere de gran maestría en su utilización, logrando con él una gran expresividad, excluyendo de su obra todo lo que pudiera ser gratuito o de un fácil virtuosismo. La maestría con la que se expresa y las relaciones que se encadenan entre la materia y el artista, origina un lenguaje plástico refinado y sensible, en donde pareciera que las formas primordiales de la naturaleza surgen espontáneas. El artista toma la forma inicial y ésta será el germen de otras formas, hasta llegar a su desarrollo final. Las formas se armonizan o contrastan tomando diferentes direcciones en el espacio, disminuyendo o aumentando la intensidad del volumen. Este artista logró un arte renovador y vivo partiendo de enunciados rigurosos, y lo une con el sentimiento de lo humano. En esta obra se logra con justeza y originalidad la integración de las artes. (Ver ilustración 24) .

Como apuntamos respecto a los murales de la Biblioteca Nacional, Recinos maneja el humor en la plástica, pero éste, en algunas de sus obras, más pareciera ser la sublimación de la angustia.

3. Diurno de Nubes y Nocturno de Mares (Interior del edificio)

Técnica: Mayólica Fecha: 1966-67

Desgraciadamente estos murales sufrieron serios daños con los terremotos del año 1976, y no se rescataron como debiera haberse hecho con las partes dañadas.

El color predominante es un azul prusia, mezclado con el azul cobalto, llevando estos colores hacia el negro, con lo que se logró un profundo azul. Este color se mezcla justamente con el ocre, lográndose ricas gamas de tonalidades de azules y de verdes, así como con los ocres y blancos. Jean Bazaine, refiriéndose a la pintura contemporánea, la define en su libro *Notas sobre la pintura de nuestro tiempo* y nos dice:

“Vemos levantarse bajo esta lluvia de apariencias, grandes signos esenciales que son la fe de la verdad y la fe del universo. Existe en esta gran estructura común la igualdad profunda entre el hombre y su mundo”.⁵¹

En algunos casos, el título de la obra nos interesa, ya que este esquema verbal es en sí una especie de sugestión o la intención de una revelación figurativa. Recinos nos da esta indicación, pero a la vez deja a nuestra imaginación el poder interpretarlo según nuestro propio criterio y sensibilidad.

La composición, o sea la estructura geométrica del conjunto y de los planos, es visible en estos murales, pero debemos interpretar la intención y la función de los colores en relación con la geometría y composición, sobre todo, cómo estos colores actúan en la psicología del espectador; ellos se funden en el ambiente por la fuerza de su intención. Obviamente es el azul y sus múltiples degradaciones los que ejercen un papel, lo cual induce a la calma espiritual. El mundo de Efraín Recinos llega a ser un mundo y un universo sensible y cambiante, concebido para la felicidad de la vista y la inteligencia. La intención del pintor no fue la de esquematizar, el artista sustrae la forma esencial de su contenido puramente figurativo. Las formas de este mural nos sugieren más que describen. Todas ellas dan la sensación de arranque, de movimiento y de ímpetu y a la vez de serenidad. Recinos siempre se une a los caminos de la lógica, aceptando también los caminos de un impulso interno de los cuales jamás se aparta. La justas proporciones no las encuentra el artista fuera de él sino están en él. Con cada técnica Recinos se impone nuevas soluciones, pero siempre fiel a sí mismo. El color posee una carga dinámica y a la vez una calidad simbólica. El azul, en especial, a través de la historia del arte ha jugado el papel del

51 Notes sur la peinture de notre temps. París, Editions Albin Michel, 1959.

color de lo espiritual, contrario al rojo. Recinos los emplea en estos murales, conociendo la naturaleza del hombre, y el efecto que el color pueda provocar en él. En esta obra la forma es lo simbólico y el color es lo formal. Efraín Recinos con inteligencia y paciencia ha consagrado su vida al arte, sin apartarse de su estética, sin compromisos más que consigo mismo, indiscutiblemente su obra es completa tanto como arquitecto, pintor o escultor. En su obra existe la voluntad de enriquecer al mundo. En alguna parte de su vasta obra, encontramos contrapuntos que, nos pueden recordar soluciones musicales. Recinos desenvuelve los temas libremente, en donde no tiene cabida el dogmatismo. Existe en su obra la libertad, la fantasía y la inteligencia. Por medio de la libertad y con absoluto dominio técnico, libera las formas de lo inerte. Este conjunto es un sistema coherente y complejo por los elementos constitutivos que lo conforman, así como la vehemencia casi infalible de su inventiva. Crea pequeños mundos en espacios reales, los diseños o el proyecto constituyen para este artista la abstracción de los elementos naturales en términos geométricos, es decir, la geometría y el color se unen en una abstracción mental.(ver ilustración 25)

C. Luis Díaz: Sus murales

Luis Díaz nació en la ciudad de Guatemala el 5 de diciembre de 1939. Pintor, escultor y arquitecto, ha trabajado en estrecha colaboración con algunos arquitectos para la creación de originales murales. Ha participado en numerosas exposiciones en esta ciudad y en el extranjero, como en la Bienal de Paris en 1965 con la obra Serie de Muros y en Nueva York, en el Pabellón Centroamericano de la Feria Mundial. En el año de 1968 realizó un mural en Santiago de Chile. En 1971 participó en la Bienal de Sao Paulo, haciéndose acreedor del Gran Premio Latinoamericano en dicha bienal.

Ha trabajado la escultura, el dibujo y el grabado. También se ha dedicado a la docencia.

Este artista afirma la voluntad de liberar su obra de los amarres tradicionales, pero siempre preservando la pureza de su contenido, existiendo una estrecha relación entre la forma y el espacio. No recurre al modelado ni a la perspectiva. El entrenamiento psicológico o la disponibilidad mental para captar sus creaciones, son tan complejas como la experiencia técnica y el conocimiento de la estética para poder crearlas. A causa de esto es probable que la obra de Díaz no obtenga en nuestro medio su justo valor, y exista cierta resistencia hacia ella. Pero no está lejos el día que en esta obra se reconozcan los elementos capitales del carácter cultural que representa, en su esencia más pura y compleja del hombre guatemalteco. Logra eliminar lo superfluo para resguardar únicamente las estructuras esenciales, quedando la forma real, o la realidad de una idea. Tratar de explicar la obra de arte, en este caso la pintura por medio de la palabra, es casi un drama que no deja de ser angustioso, sobre todo cuando se trata de una obra tan compleja y rigurosa como lo es la obra de Luis Díaz. Trabaja el color a base de empastados y casi sin vibraciones, pero siempre extremadamente sensibles.

La pintura de Díaz no es una pintura fácil, y se le podría considerar, en la misma línea de la obra de Poliakoff. No se parecen de ninguna manera por las formas que emplean uno y otro, pero existe en ellos el mismo deseo de despojamiento, así como la economía de medios empleados. La obra de Díaz es emotiva a pesar de su carácter sobrio. Su pintura es versátil y poética y en ellas se amalgama el rigor y la fantasía.

Los colores en este artista no ceden su lugar, en la obra, a elementos ajenos a la pintura, como las placas de metal, madera y espejos. Conviene señalar que Díaz trabaja el metal como un hábil orfebre.

Su técnica nos intriga, pues en ella demuestra que la pintura abstracta puede ser narrativa. Cada obra de Díaz se desarrolla según su propia "sección áurea", pinta con capas sucesivas de color o bien otro material (masilla utilizada en la pintura de automóviles). Algo extraordinario en su obra, es que casi siempre una pintura es la continuación de la primera, logrando magníficas secuencias.

En general es la fuerte textura metálica la que rige el espacio pictórico, pero nunca el color domina al metal, ni éste al color. Su técnica nos hace pensar en los maestros de los evangelarios del siglo X, cuando con infalible maestría, ni el color se supeditaba al metal, ni éste al color, sino que cada elemento exalta el poder evocativo de cada textura. (Ver ilustración 26).

En las formas creadas por Díaz no existe lo gratuito, ellas surgen por la voluntad del artista, casi como un poema plástico, en donde la vida está siempre presente, pero en ésta constante depuración no se llegará a la deshumanización, ya que no existe ruptura entre el hombre y la vida, pues estas formas están ligadas a la existencia misma.

El arte del Renacimiento estuvo íntimamente unido a la estética del hombre, en que lo Divino llegó a ser la exaltación de la belleza de éste. En el siglo XVII la pintura se subordina a la exaltación de la fe cristiana, utilizando el poder de la imagen. En las postrimerias del siglo XIX la figura del hombre cede su lugar al paisaje. Es hasta el siglo XX cuando asistimos a la representación y triunfo del "objeto", tal como lo demuestran los pintores cubistas. Pero es en el arte actual en el que veremos "surgir" la esencia o alma de las "cosas".

El hombre primitivo pintaba o esculpía "el espíritu del fuego" "el espíritu de las aguas o de la tierra". Los pintores contemporáneos, con otros medios pero con la misma idea, nos representan la esencia del mundo, que es en sí la esencia o el verdadero sentido de la vida, logrando la espiritualidad del objeto, no revelado en este mundo de imponderables. La obra de Díaz obedece a las leyes esenciales de la pintura de todos los tiempos y la misma sintaxis exigente, a la cual él mismo le impone un orden riguroso, pero en ella siempre palpita la vida.

Los murales mas importantes de Luis Díaz, en orden cronológico son:

- 1964: Mural de Barro. Génesis. 15 mts. de largo por 2.50 de alto.
- 1972: Mural en acrílicos. Génesis. Banco Inmobiliario.
- 1974: Mural en acrílico. Nido de Quetzales. INFOM.
- 1975: Mural en concreto. Grieta. 9 x 2 mts. Casa Salem.
- 1976: Mural de espejos y viniles. Huipil. 1,200 mts. cuadrados Plaza del Sol.
- 1977: Mural en concreto. 8 x 2 mts. Planta Lo de Coy.
- 1980: Mural en concreto y espejos. Cámara Guatemalteca de Comercio.
- 1987: Mural Alto Relieve. La Familia. 200 x 300 mts. Casa Gutiérrez.

D. Roberto González Goyri

1. Religión en Guatemala , sus Raíces Prehispánicas, Coloniales y Sincréticas

Contemporáneas, Museo Nacional de Etnología y Arqueología

Técnica: acrílico sobre tela. Medidas: 30 metros de largo por 2.70 de alto. Inaugurado el 26 de febrero de 1992 en el Museo Nacional de Arqueología y Etnología.

En este mural, González Goyri nos narra los orígenes de la religión maya, el mestizaje y la época actual.

En la primera parte vemos surgir a las divinidades mayas de la obscuridad hacia la claridad. El pensamiento del hombre adquiere vigor y emoción cuando lo vemos representado por medio de imágenes. El texto del Popol-Vuh es en sí una poesía compleja, en su concepción y en su forma. Siempre ha existido una mutua correspondencia entre literatura y pintura. En este mural, por medio de las imágenes, comprendemos mejor esa poesía llena de gravedad y lirismo, por ejemplo, cuando se describe a los primeros protagonistas contemplando la salida del sol. El Popol-Vuh nos lo describe en esta forma:

“Como la neblina, como la nube y como la polvareda fue la creación, cuando surgieron del agua las montañas”.

Admiramos la fidelidad con que interpretó este párrafo González Goyri. Es contemplando estos murales como encontramos muchas respuestas del papel tan importante que ha desempeñado el mural a través de la historia del arte.

Las formas interpretan una poesía de sonoridades profundas y líricas, y por medio de colores formas y ritmos, este texto se nos hace más comunicativo, ya que la morfología de la palabra escrita es admirada en forma visible. Tal como lo narra el Popol-Vuh, estos primeros hombres se orientan por la luz del sol y lo que puebla el universo, y pareciera que éstos surgen cuando la luz del sol los ilumina, logrando una impresión de cálida frescura y hondo misterio.

La princesa Ixquic figura compuesta rítmicamente, aparece liberada de tonos locales, encontrando su realidad por medio del color y la textura. En esta figura González Goyri encuentra una solución directa y global,

encerrada en su fuerte perfección. El primer esbozo de ésta nos parece que fue la ideal y la absoluta, no es que en este primer dibujo el proceso esté agotado, sino que, esta forma está tan interiormente estudiada que, cuando llegó el momento de materializarla, estaba, por así decirlo, terminada.

En cambio el estudio del arcángel, fechado en 1978, sufrió cambios radicales. En el primer proyecto el arcángel barroco está representado por ritmos simultáneos de color. Esta forma más bien evolucionó hacia la solución de la síntesis requerida. En el primer estudio el color descompone la forma hacia la búsqueda de la representación, pero buscando la estilización. El arcángel está visto como a través de un prisma, tratando de suprimir la imagen real, pero captando la idea del movimiento barroco, así como la riqueza del color del mismo. Esta la sintetiza pasando de la forma sólida (escultura) a la forma luminosa (color).

El artista partió de la forma real, o sea el arcángel, pero captó la del movimiento y el color de la escultura. Luego la fue despojando y en el boceto de 1990 la escultura aún posee calidades de tonalidades en rojo y violeta; en este momento surgen las manos del escultor. El artista estudió la escultura, la captó, pero prefirió representar el inicio de la creación artística y no la escultura acabada. El tener la oportunidad de estudiar los procesos de la creación artística, nos permite adentrarnos en la comprensión del proceso de la obra de arte.

En el primer proyecto, en los últimos planos del segundo segmento, donde se recorta la pirámide maya, el color predominante era un violeta, asimismo existían muchos elementos dispersos como partes de la decoración. En general el tono cálido pasa a ser un tinte frío, y con la técnica de veladuras las texturas se tornan más ricas, imprimiéndole a la composición una realidad transfigurada. Con estas tonalidades la atmósfera adquiere gran espiritualidad, los contornos se acentúan, y las formas van tomando su lugar definitivo.

En el juego de la pelota, en el primer plano, el artista, por medio de formas geométricas, sugiere una gran profundidad y, por los tonos empleados, la oscuridad y la luz. El juego de la pelota tenía entre los mayas un significado de rito sagrado. La composición es de un total dualismo, las formas en movimiento surgen liberadas pero se entretajan con las líneas de la composición. El movimiento surge gracias a un juego de expansiones. En general es en la génesis de la obra de arte en donde encontramos la

perpetua capacidad de creación y de transformación incesante. En los bocetos de este mural y en los subsiguientes se encuentra la voluntad y la capacidad de este proceso; es así como comprendemos en qué consiste el camino hacia la búsqueda de la perfección, anhelo constante en todo artista. González Goyri parte de una idea meditada y casi finita. Sus bocetos son testimonio de ello, pues es la primera idea la casi ideal, y por consiguiente cambia poco en el transcurso de los diferentes estudios. (ver ilustraciones 27 y 27a)

2. Motivo de Otoño, Plaza Edyna (13 calle, 6a. avenida, zona 10)

Materiales: acrílico sobre madera. Fecha:1991

Con la utilización de nuevas técnicas, González Goyri nos ilustra de manera sorprendente el empleo de nuevos espacios. Logra en este conjunto lo que podríamos llamar la espacialidad pura. Las formas se despojan voluntariamente con un espíritu racional e intelectual. Es en el color donde encontramos el carácter orgánico de la composición. Estas formas y ritmos explícitos se definen por sus propias interrelaciones, que evolucionan en un espacio real, o sea el muro; las formas de colores azules, verdes y rojos están sostenidos por el color negro. Las superficies ensambladas entre sí parten de un núcleo, que sería el segmento de un círculo y triángulos; luego se expanden horizontal y verticalmente. Se trata de lograr las tres dimensiones y el movimiento en una superficie, desenvolviéndose en trazos que son en sí estructuras espaciales libres de todo soporte, ordenadas según la estética de González Goyri, inteligente y sensible, conocedor profundo del movimiento de los planos y la línea en el espacio, así como las interrelaciones del color. Establece en este mural contrastes de formas y acuerdos entre ellas. La arquitectura debe encerrar en ella misma el factor estético para que el mural abstracto sobreviva en el conjunto urbano. La espacialidad en este mural surge en el espacio, creando así González Goyri un mural que busca formar parte de la estética colectiva, que pueda ser asimilado a su entorno por la frescura de las formas y colores. De esta manera se reivindica una vez más la colaboración que debe existir entre el arquitecto, pintor y escultor.

Despojada de su pura función ornamental, la obra de arte, según González Goyri, debe ser un elemento útil a la vida o un marco concebido para ella en la forma más completa. No se trata de buscar la pura

decoración, sino encontrar una organización de la estética para la colectividad.

3. Composición Abstracta: Edificio Piccioto (15 calle y 5a. avenida zona 1)

Técnica: Mosaico. Fecha: 1955.

Roberto González Goyri, juntamente con Dagoberto Vásquez y Guillermo Grajeda Mena, pertenecen a la generación del 40. Con estos artistas y desde luego otros, encontramos el punto de partida para lograr el proceso de integración en el arte guatemalteco. En sí esta generación es la que representa con más vigor este proceso. La obra de González Goyri es un constante devenir. En los murales creados en este edificio y con soluciones encontradas por él, que vendrían a ser el rigor y la pureza, tanto en lo constructivo, como también en el color, la composición está lograda con base en grandes ensambles geométricos, en donde el más leve desfase la desequilibraría.

Esto sólo se puede lograr cuando se conocen íntimamente el proceso de las relaciones, tanto de la forma como del color. González Goyri, con base en grandes planos, establece la justa equivalencia. El color y sus relaciones son muy elaborados. En este mural el rojo bermellón, y el gris se complementan. La composición es una síntesis o una serie de ellas, trabajadas con una pureza absoluta. En esta composición el dibujo depende del rigor, y el color presta su intensidad luminosa (el bermellón en unión con el color gris), y por medio de teselas, a manera de puntillismo, se logran tonalidades y texturas de gran calidad.

E. Dagoberto Vásquez

1. Las Fuentes de la Vida, Instituto de Nutrición de Centroamérica y Panamá, INCAP

Técnica: Mosaico. Medidas: 7.50 mts. x 2.50 mts. Fecha: 1943

En este mural existe un claro predominio de la forma, sustentándose la composición en la línea geométrica de una sobriedad absoluta. Los colores no se confrontan, más bien se unen unos con otros en armonías muy delicadas en donde el color azul es el predominante y el ordenador.

La visión del conjunto es global. El color y la línea, la forma y el movimiento; éstas son las constantes de la composición de este mural. Pareciera que el artista se basó en la técnica de la estatuaria y la unió a la idea de la pintura. Dagoberto Vásquez se impuso a una ardua labor, talla en bloque, que no es madera ni mármol, sino cromatismos y luz. Se impone, asimismo, una tarea muy difícil, ya que el artista confiere la idea del volumen al color. La obra adquiere vida gracias a un juego de expansiones y repliegues debido a las propias configuraciones de las formas, y éstas surgen espiritualizadas, en donde los cuerpos no tienen sombra, siendo ellos mismos una sombra brillante de una gran liviandad. El conjunto contiene una impresión de frescura, pues es un mundo donde no existen sombras, es el mundo de la luz. El sol radiante decisivo y voluntarioso. La luz lo invade todo. La luz natural hace brillar la luz creada por el artista. La atmósfera en donde evolucionan estas mujeres y hombres es la tierra y el cielo, unidos por medio de sus elementos.

Las tres mujeres sentadas representan la prolongación de las virtudes del cielo, o sea que son portadoras de la vida. El lenguaje plástico de Vásquez es claro, el diálogo que se establece entre nosotros y los elementos esenciales de la vida es natural. El hombre comparte con el universo y se mezcla y vive en él. Es la luz el elemento clave de este mural de una armonía absoluta. La luz es acogedora y a la vez vibrante, como lo es el sol, fuente primordial de la vida, como el agua y el aire donde se desenvuelven las formas creadas por el artista.

2. Ocios Humanos, Edificio Carranza

Relieve en concreto in situ. Medidas: 90 mts. de largo x 1.40 de alto.
Fecha: 1962

Este mural lo constituye un ensamble de formas geométricas, logrando el escultor una prodigiosa unidad. La gravedad de este artista, y su austeridad, se reflejan en la disposición de estas formas en donde la luz y la sombra entran en juego. Las formas y ritmos característicos en Dagoberto Vásquez son una constante a la cual, podríamos decir, él siempre retorna. Estas formas creadas por Vásquez son en sí una "forma simbólica". Traduce con vehemencia las fuerzas que mueven la vida de la obra de arte; él ordena estas formas y líneas, y es así como las grandes curvas evolucionan

en varios planos según el grosor del relieve. Existe en la obra de Vásquez, ya sea la escultura o la pintura, la utilización de un repertorio de formas simbólicas, creadas con una seguridad inquebrantable y sentido natural del rigor, unido a una estricta disciplina intelectual. Estos murales quedaron parcialmente destruídos con el terremoto de 1976.

3. El Indígena a través de la Historia, Museo Nacional de Arqueología y Etnología

Técnica: Caseína sobre cartón piedra. Medidas: 30 metros de largo por 2.40 de alto. Fecha: 1989

Este mural forma una cenefa en el vestíbulo de este edificio. Dada sus dimensiones, y según el Maestro Vásquez, esta posición ayuda al espectador ya que puede ser apreciado desde muy diferentes ángulos. La lectura de éste lógicamente es de izquierda a derecha. Se inicia con la creación del hombre, según el génesis del Popol Vuh. Lo primero que vemos es una mano, en tonalidades neutras, dentro de la cual se forma el hombre. Luego, la aparición de éste, representado por un señor maya tocado de plumas de quetzal.

Los colores en esta obra son generalmente planos, pero cada figura se desprende del fondo en relieves vigorosos, destacando en cada elemento los vacíos, formando éstos parte activa en el conjunto. La bidimensionalidad y las líneas compositivas determinan la sobriedad y densidad del mensaje plástico. La composición está tratada sin dar la sensación de imponer mayor importancia a un segmento o a otro. Es por la fuerza psicológica del tema, que cada elemento toma su lugar en el conjunto. El mestizaje, está representado por una mano unificadora, o sea la necesidad de la integración cultural. Finalmente la falta de coherencia del mestizaje, en donde el indígena aún no ha encontrado un camino digno.

Todo el problema del mestizaje, segregación, falta de identidad, Dagoberto Vásquez lo trata en este mural, basándose en las leyes de la armonía y el equilibrio que son las que dirigen la construcción de éste, así como el sistema fundamental del ritmo y la armonía, lo mismo que el tratamiento que le impone a la forma del hombre en función de sus valores arquitectónicos.

El pintor no busca en ningún momento lo anecdótico sino que proyecta

en cada forma, todo un universo subjetivo y objetivo, imprimiéndole al conjunto la pasión y el patetismo de la condición del hombre guatemalteco. Vásquez le da forma a una realidad la cual es nuestra verdad, puesto que es la vida de frustraciones la que crea a estas formas. De esta manera el artista crea una realidad pictórica con gran fuerza de convicción.

Característica del Maestro Vásquez en su obra, es la gravedad excepcional con la que resuelve los temas. Existe en este conjunto una interioridad silenciosa y dramática que hace de esta obra, una estética y una ética. El carácter profundo de este mural es una interrogante sobre nuestro pasado y destino, llegando a la conclusión que no se ha logrado plenamente ésto que comúnmente llamamos mestizaje.

F. Juan Antonio Franco

Nació en la ciudad de Guatemala, el 6 de noviembre de 1920. Realizó sus primeros estudios en la Academia de Bellas Artes, hoy Escuela de Artes Plásticas, de 1936 a 1941. Trabajó con el pintor cubano Eduardo Abela. Es probable que este artista ejerciera alguna influencia a partir de las nuevas corrientes que surgían en toda América Latina, y que él compartió. En ese momento las artes plásticas en Guatemala toman un giro netamente anti-académico. Es hacia 1911 cuando surge el despertar de la conciencia americanista, como apuntamos anteriormente.

En Guatemala es hasta el año 1940 cuando se participa activamente en esta toma de conciencia. Juan Antonio Franco es probablemente el pintor más representativo de esta época. Trabajó juntamente con Dagoberto Vásquez, Guillermo Grajeda Mena y Roberto González Goyri en la realización, bajo la dirección de Julio Urruela, de los vitrales del Palacio Nacional.

En el año de 1942 marchó hacia México, donde trabajó como ayudante de Diego Rivera. También fue alumno de Frida Kahlo en la escuela fundada por ella, llamada "La Esmeralda". Con estos artistas aprende, con el primero, la técnica clásica del fresco, con la segunda, la apreciación del arte y la cultura popular.

1. La Maestra en Función de su Misión, Escuela tipo federación, Mixco

La obra de Franco, como fresquista, es muy reducida. La mayoría de sus proyectos lastimosamente sólo quedaron como tales. Es probable que si a este artista se le hubiera dado la oportunidad de realizar sus proyectos, el muralismo en Guatemala, sería mucho más completo. De los pocos murales que ejecutó Franco, el más importante se encuentra en la Escuela tipo federación de Mixco. Debemos acotar que fue durante la presidencia del Dr. Juan José Arévalo, cuando se construye este tipo de escuelas, es probable que estos edificios sean los primeros en los que se involucra de lleno al artista. Estos murales, que llevan por título "La Maestra en función de su misión", son la exaltación del trabajo del maestro. Están colocados en el salón de actos en forma semicircular. Esta construcción es del año 1949, por lo que constituye uno de los primeros intentos de la integración de las artes en nuestro país.

En la obra de Franco podemos percibir lejanamente la huella de Rivera, sobre todo el ímpetu con que trabaja el aspecto social. El mural izquierdo representa, "La Escuela en la época de Ubico". Simbólicamente la maestra tiene las manos atadas, el ambiente es pobre pero sobre todo triste. Contrastando con el mural del lado izquierdo, ya en época del Dr. Arévalo el mural del lado derecho y en este, la maestra está representada con gran serenidad siendo esta parte la contrapartida del primero. En el exterior de esta escuela Galeotti Torres ejecutó un excelente relieve.

La técnica utilizada por Franco en este mural es sumamente especial, al enlucido le colocó una capa de pintura negra, probablemente témpera, luego dibujaba sobre él, con la técnica del estarcido, siguiendo las formas en punteado rojo, según Juan de Dios González, este enlucido era muy fino. Luego Franco aplicaba el color, antes de que el negro secara completamente; obviamente este negro inicial se volvía a humedecer, provocando que los colores se ensuciaran al mezclarse, de modo que estos se tornaban grises y pesados, provocando que el ambiente pictórico sea marcadamente oscuro. Empleó la técnica del mural a la manera de Orozco, pero, éste dejaba que el fondo negro secara completamente y además este pintor empastaba el color, logrando gran dramatismo y

expresividad en lo representado.

Franco constituye dentro de la plástica guatemalteca la rebeldía y la innovación. Es uno de los representantes en la plástica de la Revolución de Octubre de 1945. Su obra es de gran fuerza dramática, idealista y simbólica, lleno de una emotividad trascendente. Entró de lleno en una realidad profunda de los fenómenos sociales. Su obra nos deja adivinar las fuentes que la inspiraron, como apuntábamos anteriormente. Su trabajo como muralista se quedó lastimosamente en proyectos, pero su obra de caballete, es rica y en muchos casos alcanza logros plásticos de una calidad excepcional.

2. Murales de la Biblioteca del Congreso Nacional (sin título)

Técnica: Duco esmalte, solvente thinner. Fecha: 1952-53

El mural fue trabajado conjuntamente con los artistas Juan de Dios González, Miguel Ceballos Millian y Víctor Manuel Aragón. Estos murales contienen un contexto histórico, político y social. Representan, 1o., la Época Prehispánica y la Conquista, medidas: 3 x 8 mts. 2o., Época Independiente, medidas: 3 x 12 mts. 3o., La Revolución de Octubre, y 4o., el Reformador Justo Rufino Barrios, los dos últimos con medidas de 3 x 12 mts.

En los cuatro murales se trató que guardaran una estrecha relación entre sí, por medio del color, a base de ocre, azules y verdes, con la degradación de tonos de estos colores. Los artistas trabajaron en la geometrización de las formas. En el primer mural, en el tema la conquista a la izquierda, surge un caballo aniquilador, se puede apreciar el sojuzgamiento del indígena por parte de los españoles. La época independiente nos muestra la agobiante situación social del momento, tanto del artesano como del campesino. El tercer mural resalta la Revolución de Octubre de 1944, en donde un campesino rompe las cadenas de la dictadura, se puede apreciar la explotación de las riquezas naturales de nuestro país, por parte de los extranjeros. En el cuarto mural se magnifican los logros de Justo Rufino Barrios, con las luchas de los trabajadores, así como sus triunfos. Este mural de tipo político, no excluye logros plásticos, aunque por su situación en el edificio es difícil poder apreciarlos.

En estos murales, para que el pigmento secara mas lentamente, se trajo de México un solvente retardador del pigmento, utilizado con gran éxito por el muralista David Alfaro Siqueiros.

G. Antonio Tejeda Fonseca: La Producción y el Comercio, Edificio del Banco de los Trabajadores (8a. avenida y 11 calle zona 1)

Técnica: Témpera. Fecha: 1959

La obra de Antonio Tejeda Fonseca, la podemos dividir en tres grandes aspectos: la acuarela, el mural, y su excelente trabajo en el campo del dibujo arqueológico. Fue uno de los fundadores del grupo Triama, en 1930, nombre formado por las iniciales de los componentes del grupo (Tejeda, Rodas Corzo, Iglesias, Arimany, Murúa y Arathoon). Entre los aportes más sobresalientes en el campo de la pintura arqueológica, se destaca la copia de los murales de Bonampak, la cual se encuentra en el Museo Nacional de Arqueología y Etnología de Guatemala. Copia de excelente factura, en donde se evidencia su dominio en la técnica de la acuarela, así como el difícil trabajo de reproducir el complejo trazo de la línea maya.

Como acuarelista, su obra es extensa y de gran calidad plástica. También trabajó el óleo, pero es indudable que la técnica de la acuarela se adaptaba más a su personalidad. Las acuarelas de la selva petenera, son obras en donde con una rica paleta nos muestra ese mundo misterioso de la selva en unión con las ruinas mayas. Su factura naturalista es de un gran colorido, pero el ser realista no implica en ello una copia vanal, su obra está bañada de una serena belleza, en donde el dominio ágil de la técnica de la acuarela, le proporciona motivos para desenvolvimientos ricos en color y textura. Fue discípulo de Humberto Garavito y Adalberto Aguilar Chacón.

La obra principal como muralista la constituye el mural que se encuentra en el Banco de los Trabajadores. Las medidas de este mural son de 5.21 de largo por 3.79 mts de alto. El tema es "La producción y el comercio", el cual Tejeda Fonseca divide a manera de tríptico en la superficie del mural: 1o. Lo prehispánico, 2o. El mestizaje, y 3o. La época moderna. Por lo que hemos estudiado del muralismo en Guatemala, este tema ha llegado a ser una constante dentro de la temática muralística. Tejeda Fonseca ejecutó este mural con la técnica de la témpera, la misma que usó en los murales de Antigua Guatemala (casa particular).

Epoca Prehispánica

El conjunto gira alrededor de una ceiba, árbol gigante en que a su alrededor se desarrolla el mercado. El árbol domina el ambiente, el tronco recto como un fuste colosal, sirve de nicho en donde se cobija la figura de un señor maya, tocado con un espléndido penacho de plumas de quetzal. En la frondosidad de este árbol sagrado, se recorta la silueta de un sacerdote, las hojas y las ramas le sirven de capilla, el árbol tiene un significado de lo sagrado, evocando un mundo sobrenatural en donde se pueden cobijar los dioses y los hombres.

En este conjunto y alrededor del árbol, aparecen dos figuras masculinas de perfil y dos mujeres de frente, el hombre de la izquierda, sostiene un collar de jade en sus manos, mientras que el otro muestra un caracol, todos elementos valiosos en el comercio de la cultura maya. En un primer plano, un árbol de cacao, lo que nos hace recordar el papel que desempeñó las almendras de este fruto en el comercio de dicha cultura. También aparecen plantas de maíz, sustento primordial y elemento de base de la riqueza de estos pueblos.

Mestizaje

En el segundo segmento, en el primer plano, aparecen canastos con variados y ricos productos de la tierra; una mujer indígena sosteniendo un collar, se dirige al espectador, luego a la derecha se aprecia la evangelización, y el uso de la rueda y la carreta. Dominando el conjunto una inmensa cruz de atrio, significando el triunfo del cristianismo, una iglesia de un solo cuerpo y al fondo un hermoso paisaje de montañas, árboles y nubes.

Epoca moderna

El tercer segmento representa los nuevos cultivos, fuente primordial de nuestra economía, el café y el banano, así como elementos de la tecnología moderna, y al fondo se recorta, fundiéndose con la naturaleza la silueta de una ciudad moderna, así como el Volcán de Agua; surcando

el cielo, un moderno avión. El cono del volcán domina la composición, y da ambiente al conjunto; simbólicamente, recortándose sobre éste, un quetzal colocado frontalmente. El ave, con gran movimiento vertical y horizontal, cubre con sus alas extendidas parte del cono del volcán. Los colores utilizados son de una variada gama de verdes y azules en ricas tonalidades. El pintor divide la construcción del mural en tres partes, y éstas a su vez se dividen en dos espacios pictóricos, en cuya parte inferior se desarrolla el quehacer y el movimiento cotidiano del hombre. En la parte superior, claramente el artista introduce motivos espirituales y simbólicos.

VIII CONCLUSIONES

Los artistas creadores del Centro Cívico, comprendieron plenamente la función del mural como manifiesto afirmativo y didáctico de nuestra historia. Los muralistas guatemaltecos, desde sus inicios, han tomado al hombre como eje y fundamento de sus obras.

Comprobamos que en la decoración mural, tiene cabida toda la gama de escuelas, desde lo puramente figurativo, hasta la máxima abstracción. El artista es el que impondrá su estilo particular.

La trascendencia del muralismo mexicano, y sus manifiestos, cobraron vigencia en toda América Latina. En Guatemala, a raíz de este movimiento, surgieron por primera vez agrupaciones, publicaciones y manifiestos de tipo artístico y de reivindicación social. De esta manera, comprobamos que el artista es el primero en proclamar el inicio de la libertad.

Las imágenes y formas creadas por nuestros muralistas conllevan, cada una, parte de nuestra historia, la cual, de este modo, trasciende de la idea pura a la representación iconográfica.

Es notoria la estrecha relación que existe entre el artista guatemalteco y su entorno. Llegamos a la conclusión de que el arte creado por nuestros artistas es la resultante de la estrecha relación del artista con la tierra y el medio. Los valores dinámicos del mural

guatemalteco están impulsados por la historia, desde sus inicios, hasta nuestros días.

En el estudio del ritmo, se establece la necesidad de partir de la simetría, o sea la repetición regular de una forma o figura, conteniendo ésta, un valor plástico y estructural dentro de la composición. El ritmo sólo puede existir en la medida que éste pueda ser conceptualizado.

Comprobamos a través de este estudio, cuán dilatado y complejo es el mundo de la imagen, forma y color, por lo que es necesario un estudio cuidadoso para poder valorizar el impacto de estos elementos en la sociedad para la cual fueron creados.

La obra de arte es símbolo, así como también es comunicación entre lo material y lo no material. El hombre de todas las épocas ha sentido la necesidad de comunicar, de conmemorar y de embellecer.

En la creación del Centro Cívico, existió unidad de criterios entre arquitectos y artistas. Las obras de los muralistas de tipo naturalista o geométrico, en algunos casos, cohonestaron la realidad un tanto rígida de la estructura arquitectónica.

Cierra el conjunto del Centro Cívico la creación del Teatro Nacional, en donde de nuevo se comprueba que la arquitectura es la correcta correlación de volúmenes en el espacio; éstos a su vez, se integran al paisaje y el todo a su entorno.

El acercamiento a la obra de arte, por medio del análisis, nos lleva a estudiar los componentes que la forman. Este análisis ayuda a la comprensión de la obra, pero no debe pensarse que el artista crea por medio de un proceso de análisis. El artista crea, por medio de un acto único, fundamentalmente intuitivo.

Los arquitectos creadores del Centro Cívico, sabían de la validez y vigencia del mural como manifiesto activo, afirmativo y didáctico de nuestra historia.

Resulta muy difícil determinar el futuro que aguarda al muralismo guatemalteco, totalmente desligado de la pintura de caballete. Creemos que si las instituciones estatales o privadas no toman conciencia de la importancia de éste, sin su aporte no se podrán realizar obras de real envergadura, como lo fue, en la década del 50, el Centro Cívico. Se crearán, esporádica y aisladamente, murales queplásticamente serán creaciones válidas, pero éstas no alcanzarán la grandeza y la verdadera función del mural, que es la de educar y transmitir una idea a la sociedad a través de la imagen.

IX. BIBLIOGRAFIA

- ABELA, Eduardo *Pintura al fresco en Revista Museo Nacional de Historia. Época III, No. 1 y 2 (enero-junio, 1947) pp. 53-61. Guatemala, Tipografía Nacional, 1942.*
- ANGULO INÍGEZ, Diego *Historia del Arte Hispanoamericano, Barcelona, Salvat Editores, S.A. 1950, Tomo II*
- BASTIDE, Roger *Arte y Sociedad, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1948.*
- BAYON, Damián *América Latina en sus Artes, México D.F., Siglo XXI, 1947.*
- BRION, Marcel *Art Abstrait, París, Edition Albin Michelle, 1956.*
- BRUYNE, Edward *Historia de la Estética. Madrid, Biblioteca Autores de Cristianos, 1951. Tomo I.*

CARLY, Enzo

Mussei Sienesi, Novara, Instituto Geográfico de Agostine, 1961.

CENNINO, Cennini

El Libro del Arte. Buenos Aires, Argos S. A. Editorial, 1947.

CIRICI PELLICER, A.

Picasso antes de Picasso. Barcelona, Joaquin Gili, S. A., 1946.

DE JUAN, Adelaida

Pintura cubana, México, D.F., Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM. 1980.

GADOL, Joan

Leon, Bautista Alberti, Universal Man of Early Renaissance, Chicago, University Press, 1973.

GARCIA PELAEZ, Francisco

Memorias para la Historia del Antiguo Reino de Guatemala. Establecimiento Tipográfico de L. Luna, 1852, Tomo II.

GHYKA, Matila C.

Estética de las Proporciones en la Naturaleza y en las Artes. Buenos Aires, Editorial Poseidon, 1953.

GILSON, Etienne

Pintura y realidad. Madrid, Ediciones Aguilar, 1961.

GRIS, Juan

Posibilidades de la pintura y otros escritos. Madrid, Editorial Assandri 1957

KANDINSKY, Vassili

Du Spirituel dans l'art. París, Editions René Drouin, 1946.

KLEE, Paul

Diario. 1888-1918. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1984.

LUJAN MUÑOZ, Luis

Notas sobre la pintura mural en Guatemala. Revista Antropología e Historia de Guatemala.

2 época. Vol. 2 (1980) págs. 197-213, Dirección General de Antropología e Historia, Guatemala 1981.

Jaime Sabartés en Guatemala. 1904-1927. Guatemala, Dirección General de Bellas Artes, 1981.

Carlos Mérida Precursor del Arte Contemporáneo Latinoamericano. Guatemala, Serviprensa S. A., 1985.

LUJAN MUÑOZ Luis,
PALOMO TOLEDO Ricardo

Jícaras y Guacales en la Cultura Mesoamericana, Guatemala, Subcentro Nacional de Artesanías y Artes Populares, 1986

MALRAUX, André

La Metamorphose de Dieux. París, Galerie de la Pleiade, 1958.

MARCADE, Jean

Mosaïques et fresques.
Geneve, Suisse, Editions
Nogel, 1973.

MARTIENSEN, R. D.

**La idea del espacio en la
arquitectura.** Buenos Aires,
Ediciones Nueva Visión, 1961.

MATISSE, Henri

Reflexiones sobre el arte.
Buenos Aires, Emecé Editores,
S. A., 1977.

MOHOLY NAGY, Laszlo

**La nueva visión y reseña
de un artista.** Buenos Aires,
Ediciones Infinito, 1972.

MURRAY, Linda y Peter

**Diccionario de Artes y
Artistas.** Barcelona,
Parramon Editores, 1978.

NELKEN, Margarita

Carlos Mérida. México D.F.,
Universidad Nacional
Autónoma de México, 1961.

OLIVIER, Fernande

Picasso y sus amigos.
Madrid, Editorial Taurus,
1954.

PALLADIO, Andrea

**Los cuatro libros de
arquitectura.**
Madrid, Ediciones Akal S. A.,

PAZ, Octavio

Posdata. México, Siglo XXI
Editores, 1956. 1988.

PERALES DE LA CAL,
Ramón.

**Del Ars Antiqua al
Renacimiento en España,**
Madrid, Editora Nacional
Torregalindo, 1979

PEVSNER, Nicolau

**Estudios sobre arte,
arquitectura y diseño.**
Barcelona, Editorial
Gustavo Gili S. A., 1963.

**Pioneros del diseño
moderno.**
**De William Morris a
Walter Gropius.**
Barcelona, Ediciones Infinito,
1963.

**Los orígenes de la
arquitectura moderna y
el diseño.**
Barcelona, Editorial Gustavo
Gili S. A., 1973.

PEVSNER, Antonin

Manifiesto constructivista.
París, Galerie Drouin, 1947.

RAGON, Michelle

**Naissance d'un Art
Nouveau.**
París, Edition Albin Michelle,
1959.
**L'aventure de l'art
Abstrait.**
París, R. La Font, 1958.

ROGER, N. Ernesto

**Experiencia en la
Arquitectura.** Buenos Aires.
Ediciones Nueva Visión, 1956.

RUPPERT, Karl. Proskouriakoff,
Tatiana, THOMPSON, Eric

Bonampak, Chiapas
México, Washington D.C.,
Carnegie Institution, 1955.

RUSKIN, John

Las siete lámparas de la arquitectura. Barcelona, Editorial Labor S. A., 1971.

SCHOLFIELD, P. H.

Teoría de la proporción en arquitectura. Santiago de Chile, Editorial Labor S. A., 1971.

SULLIVAN, Louis

Charlas con un arquitecto. Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1959.

SOUSTELLE, Jacques

México, pintura prehispánica. Italia, UNESCO, 1958

SORRE, Max

El paisaje urbano. Buenos Aires, Ediciones 3, 1952.

VENTURI, Leonello

Historia de la crítica del arte. Barcelona, Editorial Gustavo Gili S. A., 1979.

VIGNOLA, Jácome

Regla de las cinco órdenes de la arquitectura. Librería Curial, Roma, 1653.

VON MARTIN, Alfred

Sociología de renacimiento. México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1962.

WEISBACH, Werner

Reforma religiosa y arte medieval. Madrid, Espasa Calpe S.A., 1949.

WEYL, Herman

La simetría. Buenos Aires,
Editorial Nueva Visión, 1958.

WORRINGER, Wilhelm

La esencia del estilo gótico.
Buenos Aires, Editorial Nueva
Visión, 1957.

**Problemática del arte
contemporáneo.**

Buenos Aires, Editorial
Nueva Visión, 1957.

El arte y sus interrogantes.
Buenos Aires, Editorial Nueva
Visión, 1957.

ZURKO, Edward de

**La teoría del funcionalismo en la
arquitectura.** Buenos Aires,
Editorial Nueva Visión, 1960.

VARIOS
México D. F.,

Cuarenta siglos de arte mexicano.
Editorial Herrero, 1969.

**Arte contemporáneo.
Occidente Guatemala,**
Guatemala, Facultad de
Humanidades de la
Universidad de San Carlos,
1969.

X. ANEXOS

A. BIOGRAFIAS DE LOS PRINCIPALES ARTISTAS Y ARQUITECTOS QUE COLABORARON EN EL CENTRO CIVICO.

Aycinena, Roberto

Nació en la ciudad de Guatemala en 1917. Realizó estudios de arquitectura en la ciudad de México D. F. en la Universidad Nacional Autónoma de México. Fue el primer decano de la Facultad de Arquitectura en la USAC, cuando ésta fue creada en el año de 1958. Ha sido jefe de Urbanismo de la Municipalidad de Guatemala; miembro fundador del Consejo Nacional para la Protección de La Antigua Guatemala. Gran conocedor de la arquitectura colonial; a este arquitecto le debemos la idea de crear un nuevo centro urbano para la ciudad de Guatemala, lo cual moderniza y transforma la fisonomía de nuestra capital. Con ello se logra crear un ambiente cuyo símbolos y signos puedan ser asimilados a la colectividad. De un espacio inhóspito se logró crear un centro de participación social.

Haeussler, Carlos

Nació en la ciudad de Guatemala en 1921. Realizó estudios de arquitectura en la ciudad de México D. F. Retornó a Guatemala en 1952, involucrándose en las nuevas corrientes arquitectónicas. Ha trabajado en colaboración con otros profesionales. Fue uno de los arquitectos creadores del Centro Cívico. Trabajó en la creación del Banco de Guatemala y el Crédito Hipotecario Nacional. Ha ejecutado una considerable obra. También se dedica a la docencia universitaria.

Llerena, Pelayo

Nació en la ciudad de Guatemala en 1927. Estudio en la Universidad de Illinois, E.U.A. Colaboró con Roberto Aycinena en la ejecución del Palacio Municipal, durante la gestión edilicia de Juan Luis Lizarralde y Alfredo Obiols. También creó el Banco de la Vivienda, en donde colaboró con el maestro Carlos Mérida en la ejecución de los murales exteriores creados en concreto coloreado.

Minondo, Raúl

Nació en la ciudad de Guatemala en 1927. Estudió en la Universidad de Harvard, Boston, E.U.A. Colaboró en la ejecución del Crédito Hipotecario Nacional y Banco de Guatemala con el arquitecto Jorge Montes.

Montes, Jorge

Nació en la ciudad de Guatemala en 1927. Estudió en la Universidad de Auburne, Estado de Alabama, Estados Unidos de Norte América. Fue uno de los principales promotores para la ejecución del Centro Cívico. Colaboró con Roberto Aycinena en la ejecución del edificio del Instituto Guatemalteco de Seguridad Social, así como en el Crédito Hipotecario Nacional y Banco de Guatemala. A Jorge Montes le debemos en parte la obra mural que dejara Carlos Mérida en Guatemala, gran conocedor de este artista. La poética particular con que cada uno de estos artistas expresó su propio estilo, se encuadra en una visión de conjunto muy amplia, lo cual confiere a este conjunto la formulación de una estética, en donde partiendo del arquitecto y del artista pugna por extenderse a la estructura social. Fruto de la convicción de estos arquitectos, es que la arquitectura conlleva el poder de mejorar la condición del hombre en la sociedad.

González Goyri, Roberto

Nació en la ciudad de Guatemala, en el año de 1924. Sus primeros estudios los realizó en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de esta ciudad, para luego marchar, junto con Roberto Ossaye al Art Student's League y al Sculpture Center de Nueva York, E.U.A. Su obra artística la inicia como escultor y obras suyas figuran en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de Nueva York. A este respecto podemos decir que su obra escultórica es casi complementación de su pintura. Si su pintura es cuidada y hasta preciosista, con todo el buen sentido que implica esta palabra, sus esculturas son representaciones de movimiento, la sistematización de las vibraciones de la luz en la compenetración de los planos y las formas. Logra el movimiento por medio de las simultaneidad de sus planos. Este profundo conocimiento de la forma lo llevó a crear relieves, los cuales ya hemos estudiado. En su obra pictórica mural o de caballete, el artista nos entrega una obra en donde la forma y el color permiten al artista proyectar una personalidad generosa y grave, pero

revestida de una infinita paz interior. Emanada de su obra una colaboración entre el pintor y su creación proyectando de esta manera su rico universo personal. Dirige la composición por las leyes de su técnica y de su original estética. Por otro lado utiliza con amplitud la libertad para crear una nueva representación del universo que encierra en sí lo subjetivo y objetivo de la misma.

En las formas creadas por este artista, ya sea de escultura o pintura, siempre encontraremos la generosidad y la frescura en toda su integridad. Las sensaciones tal como éstas fueron percibidas y la restitución de éstas, bajo la forma de una emoción pura e íntegra. La obra de González Goyri es completa, sus murales son ejemplo de ello. Muchos proyectos no se realizaron y con ellos el panorama del mural en Guatemala sería más completo y rico. Podemos mencionar entre los proyectos no realizados Los progenitores, creado para el Banco de Occidente (1978), en donde el maestro González Goyri, utilizando un fondo monocromo en tonalidad ocre, coloca en el centro cuatro figuras muy elaboradas, pero con gran espíritu de síntesis, alrededor de éstas giran en forma elíptica los elementos, alcanzando un movimiento como si las figuras centrales dirigieran a las formas y figuras que componen este proyecto. El conjunto está trabajado en ricas gamas de azules. Otros proyectos de dimensiones monumentales eran para tres edificios que complementarían el Centro Cívico. Estos edificios deberían tener una altura de 70 metros. El primer proyecto era la Moneda y la Banca, su influencia en el desarrollo de Guatemala. El segundo, Influencia de la Banca Central en el desarrollo socioeconómico, y el tercero, Evolución de la sociedad guatemalteca desde los mayas hasta la fecha y su proyección futura.

El último mural realizado por González Goyri tiene por nombre "La religión en Guatemala sus raíces prehispánicas, coloniales y a sincréticas contemporáneas". Este mural se encuentra en el Museo Nacional de Arqueología y Etnología en la ciudad de Guatemala. La obra de González Goyri ha sido sumamente fructífera tanto en el campo de la escultura, pintura y como muralista. También se ha desempeñado como docente en diferentes universidades de la capital.

Grajeda Mena, Guillermo

"Lo que hago no es más que un testimonio de mis visiones, de mis ideas y de mis emociones, realizado plásticamente dentro del juego

estético. Es cierto que he visto ángeles y que he visto diablos pero los he visto aquí dentro de nosotros mismos, son mis modelos." Grajeda Mena nació en la ciudad de Guatemala el 10. de octubre de 1918. Inició sus estudios en la Academia Nacional de Bellas Artes. En 1941 ingresó en la Asociación de Artistas y Estudiantes Jóvenes de Guatemala. Fundó, asimismo, la Asociación de Profesores y Estudiantes de Bellas Artes (APEBA).

En compañía de Dagoberto Vásquez, viajó a Chile para completar sus estudios. Permaneció tres años en la ciudad de Santiago (1945-48). Escultor de gran fuerza expresiva, sobre todo en la técnica de la talla directa. Su obra como caricaturista es muy importante por lo original de su trazo incisivo y agudo. Los murales sobre "La cultura olmeca", realizados en 1972 y años subsiguientes, en el Museo de la Democracia en Escuintla, nos demuestra su conocimiento de la historia prehispánica, así como el dominio de la técnica del mural. Este fue realizado en pintura acrílica sobre paneles de madera. En la parte inferior de este mural, formando una cenefa, colocó varias figuras, como el jaguar y el sol. En estas figuras admiramos la sintetización de las formas, la fuerza y nitidez de su trazo. Dibujante de calidades extraordinarias, puede cambiar la forma de dirigir la línea ya sea suelta, ligera, o firme pero siempre esta línea es una fuerza en sí.

Su obra escultórica es sumamente rica y variada en las relaciones entre espacio interior y espacio exterior. Grajeda Mena crea soluciones de gran fuerza expresiva como "Maternidad", obra tallada en piedra (1946-1947). No lo podemos considerar un escultor puramente abstracto aunque en algunas de sus obras se acerca a esta corriente. Ciertas obras suyas son únicamente masas de ritmos y movimientos de una vitalidad extraordinaria, y a la vez prodigiosamente sencilla. Ha trabajado con diversos materiales, tales como bronce, piedra y concreto. Respeta a la materia y a su belleza intrínseca así como sus posibilidades expresivas, las cuales concuerdan muy bien con su sentido de grandeza material y espiritual.

Mérida, Carlos

Uno de los más importantes artistas latinoamericanos, nació en la ciudad de Guatemala el 2 de diciembre de 1891. Participó del grupo de artistas e intelectuales que reunió Jaime Sabartés. A mediados del año de

1912 marchó a París, juntamente con Carlos Valenti. En esta ciudad forma parte del grupo, de lo que hoy conocemos como Escuela de París, este grupo estaba formado por Paul Klee, Vasily Kandinsky, Joan Miró, Pablo Picasso, y el italiano Amadeo Modigliani, entre otros. Viaja por varios países de Europa y en 1914 regresa a Guatemala. Con Rafael Yela Gunther, trata de iniciar un movimiento nacionalista e indigenista en las artes plásticas. En 1919 se establece en México. Exhibe juntamente con Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y Jean Charlot. En 1911 se inicia el gran movimiento muralista mexicano. Como apunta justamente Mérida "de este mi primer período de trabajo no queda nada sino el recuerdo de un esfuerzo, la manifestación tangible de una ambición."

Con su inigualable talento, trabaja varios géneros de pintura, así como crea novedosas y modernas técnicas: "He trabajado con todos los medios y todas las técnicas, he practicado el grabado, la litografía, el arte de la imprenta, ha diseñado para el teatro y en especial para el ballet. Mi amor por la danza me hizo aceptar el puesto de director de la Escuela de Danza de la Secretaría de Educación Pública; allí hice interesantes experimentos con bailes indígenas."

Admiraba la fogosidad del talento de Picasso, la poesía de Paul Klée, la sobriedad y la profundidad de los estudios de Kandinsky, el humor y la fantasía en Miró. Su obra es pionera del arte de vanguardia en Latinoamérica. Mérida logró extraer de sí mismo muchas respuestas que invaden, por así decirlo, lo inmortal de su obra. Para mí, parte de su obra lo constituye también la casi incomprensible generosidad de su talento creador. Nos legó imágenes poderosas y con ellas reafirmamos nuestro pasado y nuestro presente. Nos demuestra que del arte surge la verdad. Nos hace comprender, que el mundo del arte bien puede ser la inmortalidad. Su obra fue una constante búsqueda y una constante metamorfosis y en esto radica parte de lo imperecedero de la obra de Carlos Mérida. Reivindicó siempre sus raíces mayas, y dejó para Guatemala, obras que constituyen lo más admirable de su arte. Falleció en la ciudad de México el 21 de diciembre de 1984.

Recinos, Efraín

Nació en la ciudad de Quetzaltenango en 1932, y es graduado en la carrera de Ingeniería, USAC. Trabaja la escultura, arquitectura y pintura, se considera un autodidacta.

Recinos es probablemente uno de los artistas más originales dentro de la plástica actual guatemalteca. Maneja las técnicas de las tres disciplinas, con un extraordinario, variado, y original lenguaje plástico. No ignora el juego del virtuosismo, en lo amplio y positivo de lo que esto implica. En cada obra de escultura, pintura o arquitectura, nos da soluciones originales. Sobre todo, nos da soluciones espaciales. No existe en su obra lo gratuito o lo que pudiera implicar facilidad. En sus trabajos, los conceptos dinamismo y estatismo dejan de ser antagónicos. Cuando consideramos la vitalidad interna de estos seres que son esculturas o estructuras, ya sean en concreto, madera o metal, terminan éstas por ser cada una la aventura del sentimiento y la razón. El resultado no es el triunfo del artista sobre la materia, sino la complicidad que se forma entre ambos. Su escultura puede llegar a ser violenta y dramática ya sea por los motivos o por el tratamiento de los planos. En general su escultura fue creada para que ésta domine grandes espacios, en donde alrededor de estos volúmenes se conjugaran las líneas de fuerza del paisaje. Su pintura es una lenta creación a base de empastados, ajustados con minuciosidad. Son ellas testimonio de largas y duras búsquedas en la persecución de la perfección estética, en donde tiene cabida también, el juego con la armonía y el humor. En sus búsquedas por encontrar un lenguaje propio, llega a las formas más sutiles y complejas. Logra crear una misteriosa mitología, la cual es utilizada por este artista ya sea para la escultura, pintura o arquitectura. En ésta última crea grandes volúmenes que en sí son esculturas monumentales y por la vehemencia de sus formas encontramos que allí radica una gran fuerza estética y dinámica. Su obra es la expresión de un mundo original que pareciera estar recorrida por impulsos dinámicos. En su obra arquitectónica se conjugan las tres disciplinas, logrando perfectamente la tan buscada integración de las artes.

Vásquez C. Dagoberto

Nació en la ciudad de Guatemala en 1922. Escultor y pintor, realizó sus primeros estudios en la Escuela de Artes Plásticas. Discípulo de Rafael Yela Gunther, colaboró con Julio Urruela y Grajeda Mena en la creación de los vitrales del Palacio Nacional. En los años de 1945 a 1949, gozó de una beca para completar sus estudios de escultor en la ciudad de Santiago de Chile. Juntamente con Guillermo Grajeda Mena, pertenecen a lo que se ha denominado la generación de los 40. En su estética se acerca a lo

que el estudio del mismo, sí existe. Este pequeño inventario queda como prólogo para futuros estudios.

Aguilar, Edwin

Mural en la Facultad de Agronomía, USAC, 1982.

Mujeres Indígenas y su Resistencia, Zunil, 1989.

Fuera de Guatemala ha realizado dos murales , en Basilea, Suiza y Saabruken, Alemania)

Aguilar, Rolando.

Aldeas Juveniles SOS, Quetzaltenango.

Alzamora Méndez, Miguel 1922-1950.

Ingresó a la Academia Nacional de Bellas Artes en el año de 1922. Discípulo del pintor español Eugenio Fernández Granel, el cual ejerció una decisiva influencia en su obra (surrealismo). Dejó una importante obra de caballete. El único mural que ejecutó fue realizado en la Escuela tipo federación en Santa Elena Barillas, depto. de Guatemala.

Barrientos, Oscar (1924)

Mural en concreto martelinado in situ. Edificio de la Municipalidad de Cuyotenango, Suchitepequez. En formas muy estilizadas, Barrientos recrea en este mural los animales y plantas de esta rica región.

Fortuny, César.

Basándose en fotografías de las fiestas populares guatemaltecas del doctor Alfredo MacKenney, Fortuny, con un fuerte colorido, recreó éstas en el área interior del edificio del Centro Financiero (Banco Industrial). Ejecutó estos murales en acrílico; la intención de un acercamiento hacia la integración de las artes en este conjunto está ausente. Mural en la Escuela de Estudios Militares: En este mural se nota cierta influencia de Efraín Recinos.

De León, Zipacná.

Las artesanías. Técnica: esmalte. Biblioteca de la Casa de la Cultura en la ciudad de Quetzaltenango.

abstracto, pero es la figura humana la que sustenta gran parte de su obra, ésta la analiza y la sintetiza, por ejemplo los rostros y las cabezas son estudiadas hasta llegar a los planos más puros. El bronce y el hierro imponen sus leyes severas, pero Vásquez somete estos materiales al rigor que él les impone, la pureza que exigen estos metales, los cuales no toleran trazos o impresiones que no sean las de un total conocimiento de la técnica y del tratamiento de los planos, así como un gran conocimiento de la estética. En el dominio técnico, él es quien dirige la técnica con su voluntad y su fantasía, hacia un rigorismo absoluto. Abstrae la figura humana a su más pura esencia. Asimismo trabaja el metal en planos aéreos, resolviendo profundidades y movimientos que proporcionan el dinamismo de los vacíos. Trabaja la forma cerrada y compacta, así como la construcción o formas abiertas, lo que le proporciona una gran riqueza de soluciones, así como el poder renovarse constantemente. Sus obras en bronce de 1946 nos demuestran su intención rigurosa y original de llegar a la cuarta dimensión o sea el movimiento, luego de haber terminado la exploración de los planos. Construye con gran severidad, así como con el profundo respeto que siente por la materia, cuando trabaja el bronce donde la fuerza rigurosa del mismo, le permite crear volúmenes y superficies lisas, en donde la luz al reflejarse tiene un papel primordial. La precisión con la que trabaja su obra escultórica y pictórica, no excluye ni el rigor, ni la fantasía. Su obra la encaminó hacia la búsqueda de lo esencial en la pureza de las formas, pero esta libertad, es el fruto de una gran disciplina. La originalidad de su obra es el resultado del rigor con la que encara el proceso de la creación; caracterizada ésta por la constante unidad de espíritu creando así su propio lenguaje plástico.

B. INVENTARIO INICIAL DE MURALES Y PROYECTOS.

Al iniciar este estudio del muralismo, pensamos que en la ciudad de Guatemala, casi sólo se circunscribía al espacio del Centro Cívico, pero poco a poco fuimos descubriendo la riqueza del mural en la capital y también en otras ciudades de nuestro país. Debo advertir que cuando se menciona la palabra "proyecto", esto significa un mural no realizado, pero

Franco, Juan Antonio.

Proyectos de la Biblioteca Nacional, actualmente únicamente se conservan los diseños.

Garavito, Humberto (1897-1970).

En la década del 50 se construyó en la Catedral Metropolitana, un ábside falso. En este espacio, Garavito pintó al óleo tres murales de grandes dimensiones, ya que este espacio tenía una altura de 15 m. El tema era "La primera misa". Por lo frágil de esta construcción, la cual formaba un cuarto de segmento de círculo, con los terremotos del año de 1976 quedó completamente destruido. También ejecutó Los Cuatro Evangelistas (óleo), para la Iglesia de San Francisco el Grande en la ciudad de Antigua Guatemala.

González, Juan de Dios.

Juntamente con Juan Antonio Franco ejecutó los murales en la Escuela tipo federación de Mixco. Técnica: témpera. Murales Biblioteca del Congreso Nacional. Exaltación del Quetzal para el Ministerio de Relaciones Exteriores, sobre diseño de Carlos Mérida; actualmente éste se encuentra en el Museo Nacional de Arte Moderno.

González Goyri, Roberto.

Murales en diferentes tipos de madera en la iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe en Guatemala. Murales en azulejos con predominancia hacia los ocres en la oficina del arquitecto Jorge Montes, Ave. Las Américas 10-60. Murales interiores y exteriores en el Edificio del Instituto Guatemalteco Americano (IGA). Murales Hotel Conquistador Sheraton. Acrílico sobre el muro. Proyectos para completar el Centro Cívico: Se iban a ejecutar dos grandes edificios de 70 mtrs. de alto y los relieves de las fachadas de estos edificios los iba a crear el maestro González Goyri, pero como estos edificios rompían con la integración que se trataba de lograr, estos magníficos proyectos ya no se realizaron. Proyecto para el Banco de Occidente: Los Protagonistas. Mural Edificio Ibiza, zona 14, título: Pájaros Radiantes, acrílico sobre el muro, 1993.

Grajeda Mena, Guillermo.

Murales para la Academia de Geografía e Historia. Técnica: acrílico, 1982.

Murales para el Museo de la Democracia en Escuintla, basándose en temas inspirados en el Popol Vuh y otros temas de carácter precolombino.

Guillermo, Erwin.

Murales para la Agencia del Banco Granai Towson, Avenida de la Reforma, 1992. En esta obra Erwin Guillermo ejecuta un desenvolvimiento de sus temas, los juguetes populares, personajes imaginarios etc. La tonalidad es de una gran calidez en base a rojos y naranjas.

Guzmán Schwartz, Alfredo.

Murales Capilla del Milagro, La Florida, zona 19.

Lazo, Rina.

Nació en esta ciudad en el año de 1929. Sus primeros estudios de pintura los realizó en la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Con el goce de una beca partió a México D. F. a continuar sus estudios. Fue discípula y ayudante de Diego Rivera. En esta ciudad ejecutó un mural con el nombre "Fuentes de la Vida" para el Club Italiano. Este mural fue trasladado al Museo de la Universidad de San Carlos (MUSAC). Único mural en nuestro medio ejecutado con la técnica del fresco. Fue restaurado por ella misma en 1989 con la técnica de la acuarela. En este mural podemos apreciar cierta influencia de Diego Rivera.

Mérida, Carlos.

Casa Picciotto. Mural ejecutado en mosaico veneciano. Vitrales en la casa de habitación de Rafael Sabbaj, en tonalidades rojas (actualmente desmontado). Murales en concreto coloreado para el edificio del Banco Nacional de la Vivienda (BANVI). Actualmente los colores han cambiado radicalmente. Proyecto para el Edificio de Correos en la zona 1, se conserva dicho proyecto, en donde podemos admirar una vez más la maestría en el manejo del espacio. Este mural tiene por nombre "Mayas comunicantes".

Ossaye, Roberto (1927-1954).

Murales, Hotel San Carlos 1946-47. Técnica: témpera. Estos murales se desmontaron, actualmente forman parte de una colección particular. Proyectos: El Calvario, técnica: duco esmalte. Región de lo Fértil, encáustica.

Proyecto para la Biblioteca del Congreso, Revolución y Raza Maya, y La Faena de 2.77 x 1.21 mts. Técnica: en cáustica.

Ramírez Amaya, Arnoldo.

Murales, Cenefa entre el primero y segundo piso de la Facultad de Arquitectura, Universidad de San Carlos.

Recinos, Efraín

Murales exteriores, Corte Suprema de Justicia, 1962. Mural Edificio de Correos y Telégrafos GUATEL, zona 1. En ejecución, mural para el Conservatorio Nacional de Música. Este mural constituirá una de las obras más originales del Maestro Recinos.

Rigalt. Carlos (1901- 1970)

Nació en la ciudad de Guatemala. Realizó estudios de escenografía y decoración en Madrid. Los principales murales realizados por Rigalt se encuentran en la Iglesia de Chiantla, depto. de Huehuetenango. Colaboró en la decoración del Palacio Nacional en los artonados, zapatas, y vigas, en un estilo que recuerda las cartelas renacentistas. En el salón de banquetes del Palacio Nacional, realizó dos imitaciones de tapiz con temas indígenas. Murales de la Capilla del Colegio de Infantes. Mural Banco de Guatemala en la ciudad de Huehuetenango, destruido. Mural Edificio Tenenbaun, 13 calle y 7a. avenida zona 1, destruido terremoto 1976. Mural antiguo Consulado de México, destruido.

Rojas, Elmar René.

Murales en mayólica para dos gasolineras de la marca Gulf. Uno de ellos completamente destruido y el otro desmontado en buenas condiciones. Título: El Hombre de Palo de Pito

Tejeda Fonseca, Antonio.

Murales en residencia particular de Antigua Guatemala: Mujer con Ramos de Cartuchos, y el mural La Ciudad de Antigua vista en perspectiva. Mural: Mapa de Guatemala, con los productos y riquezas de cada región (muy mal estado). Murales Hotel "Guatemala-Excelsior" Personajes inspirados en los murales de Bonampak. Misma temática en el Edificio de la Biblioteca Nacional en tomas de los "Códices mayas", trabajados con J.

Antonio Oliveros. Murales Hotel Maya Excelsior, temas sacados de los Murales de Bonampak.

Otros murales fuera de la capital

Con la bonanza económica que trajo a principio de siglo a nuestro país el cultivo del café, hubo una gran efervescencia de construcción, tanto en la capital como en la ciudad de Quetzaltenango, en donde se construyeron magníficas residencias en un estilo europeizante. De los pocos ejemplos que han sobrevivido en Quetzaltenango, se encuentra el Pasaje Enríquez, con una delicada decoración neoclásica. Este lugar debería ser motivo de mayor cuidado para que el mismo no termine por desaparecer. De las residencias particulares, la que debió ser la más importante, es "Villa Lesbi", perteneciente a la familia Fleischman, hoy propiedad de la Orden de los Salecianos. Esta residencia estaba completamente decorada al fresco por el pintor italiano F. Scotti. Las paredes simulaban mármol, y éstas enmarcaban paisajes de tipo europeo como montañas nevadas, puestas de sol, etc, es decir, el muralista no utilizó el rico paisaje quetzalteco sino más bien trabajó de memoria el paisaje europeo. El salón de baile, de unos 40 metros de largo, tenía todo el techo decorado con profusión de guirnaldas, amorcillos, nubes, etc., en un total estilo post-romántico. En el mismo estilo, estaba decorado el comedor y el resto de la residencia. Estos murales, como representaban muchos desnudos, fueron inmediatamente repintados, y posteriormente se pintó de blanco el inmueble. Lo interesante de estos murales, es que si bien su valor estético podría ser discutido, el pintor conocía perfectamente la técnica del fresco, y por lo que se aprecia en documentos gráficos, el colorido era bastante agradable.

Posteriormente, surgió la moda de pintar paisajes en los zaguanes de las casas. Todavía existen algunos ejemplos como el que se encuentra en la residencia ubicada en la 11 avenida y 4a calle de la zona 1 de la capital.

También en la región de Alta Verapaz, cerca de San Juan Chamelco, existían pequeños oratorios decorados en su interior con pinturas murales. Estas pequeñas capillas se integraban perfectamente al paisaje por encontrarse en los caminos vecinales. Desgraciadamente, no se ha conservado nada de ellas. Es importante recordar que esta región,

después de la conquista, fue de las primeras en ser evangelizadas. Por lo tanto, el mural cumplía el papel de enseñar por medio de la imagen.

C. ILUSTRACIONES

No. 1

Los cielos de Giotto, son de un azul intenso. Por medio de la belleza del color, inventa el cielo pictórico.

No. 2 y 2a

El pintor románico somete el tema a la bidimensionalidad pictórica. Existe un parentesco real entre las soluciones de la pintura románica y cubista. Nótese el Tablero de Ajedrez (S.VI) y La Naturaleza Muerta de Picasso (1946).

No. 3 y 3a

Mosaico Romano, S. IV

Es de hacer notar que estas teselas no eran completamente planas, pues la superficie era irregular. Con esto los artistas lograban una mejor captación de la luz. Abajo: Carlos Mérida, Mosaico en el IGGS

No. 4 y 4a

Arriba: detalle del esmalte mural de Carlos Mérida, Crédito Hipotecario (Cloisonné). Abajo: Medallones en cloisonné, ejecutados en Constantinopla en 1204.

No.5

Este hombre descansa en dos planos, y para dar mayor violencia al conjunto, arranca de la frente la vertical de una lanza.

No.6 y 6a

Representación de la Danza de la Muerte en San Francisco el Grande, Antigua Guatemala. Grabado de la Danza de la Muerte, S. XIII

No. 7

El fresquista no utilizó la cerrada armonía de la forma circular de la cúpula. Copia al óleo del cuadro de A. Ramírez Montúfar, realizada por Irma de Luján, 1980.

No.8

Detalle del plano creado por Roberto Aycinena en 1954 .

No. 9

Primer maqueta del Centro Cívico, realizada por Arq. Roberto Aycinena

No.10

Los renacentistas le deben a Vitrubio su obsesión por la analogía entre la figura humana y la arquitectura.

No. 11

Estudios de Proporciones, dibujos de Carlos Mérida.

No. 12 y 13

Estudios ejecutados por Carlos Mérida sobre la proporción y triángulo de Pentalpa.

No.14 y 14a

Cubo de los Ascensores . Las intenciones plásticas en esta sección son de una gran pureza armónica. Detalle del Mural "Canto a la Raza"

No.15

Dagoberto Vásquez: Canto a Guatemala.

No. 16 y 16a

Carlos Mérida: Alegoría a la Seguridad Social, Edificio del Instituto Guatemalteco de Seguridad Social IGGS.

No.17 y 17a

Roberto González Goyri: Nacionalidad Guatemalteca en el IGGS.

No. 18

Carlos Mérida: Danzas Rituales Mayas, Banco de Guatemala, detalle.

No. 19

Ritmos en la obra de Mérida (desplegado)

No. 20

Carlos Mérida: Intenciones Muralísticas sobre un Tema Maya, Crédito Hipotecario Nacional.

No. 21 y 21a

Efraín Recinos, Crédito Hipotecario Nacional (foto Efraín Recinos)

No. 22 y 22a

Efraín Recinos: Teatro Nacional (foto Efraín Recinos)

No. 23

Biblioteca Nacional, detalle (foto Efraín Recinos)

No. 24

Efraín Recinos: Terminal Aérea, interior (foto Efraín Recinos)

No. 25

Efraín Recinos: Terminal Aérea, exterior (foto Efraín Recinos)

No. 26

Luis Díaz: El Quetzal en Persona

No. 27 y 27a

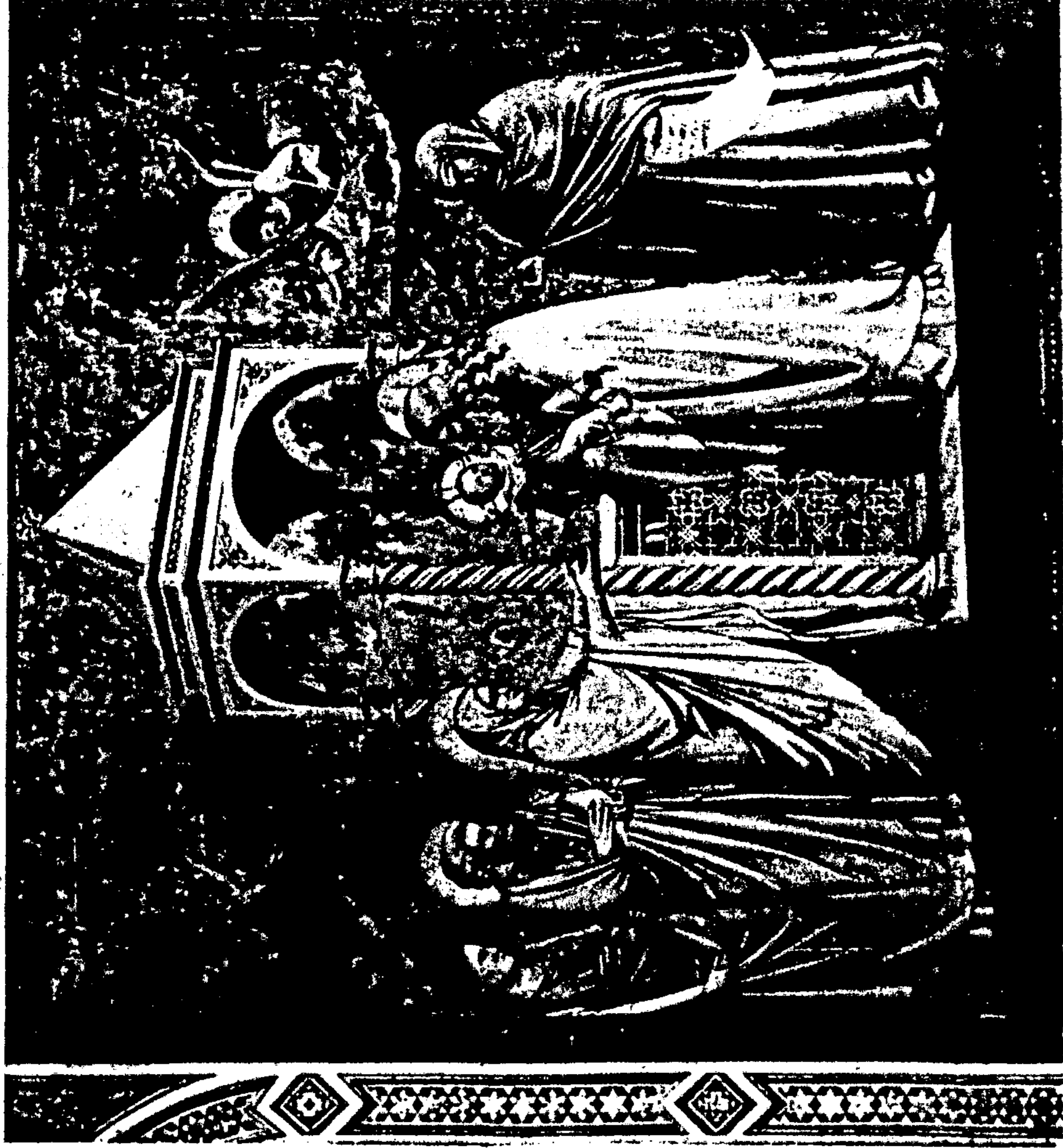
Roberto González Goyri: Religión en Guatemala - Sus Raíces Prehispánicas, Coloniales, y Sincréticas Contemporáneas. Museo Nacional de Arqueología y Etnología.

AGRADECIMIENTOS

Si algún mérito tiene este trabajo, debe atribuirse a la generosidad y ayuda recibida por parte de algunos de los artistas creadores del Centro Cívico, los cuales con reseñas, inigualable talento e interés, contribuyeron a darle vida a este estudio. La ayuda por ellos recibida, supera ampliamente la breve mención de agradecimiento. Ellos son Roberto Aycinena, Roberto González Goyri, Guillermo Grajeda Mena, Dagoberto Vásquez, y Efraín Recinos. Asimismo, mi reconocimiento a los Maestros Juan de Dios González y Luis Díaz, cuya colaboración fue de inigualable valor. Lo mismo puedo decir de todos los artistas a quienes acudí en algún momento.

Al Banco de Guatemala, en la persona del Lic. Ricardo Martínez, encargado de Relaciones Públicas de dicha institución. Su aportación fue altamente significativa.

Por último, mi profundo agradecimiento a mi esposo, Luis Luján Muñoz, el cual compartió conmigo sus conocimientos bibliográficos, formulándome siempre útiles y valiosas observaciones. Mi agradecimiento asimismo, al Lic. Enán Moreno, asesor de esta tesis.



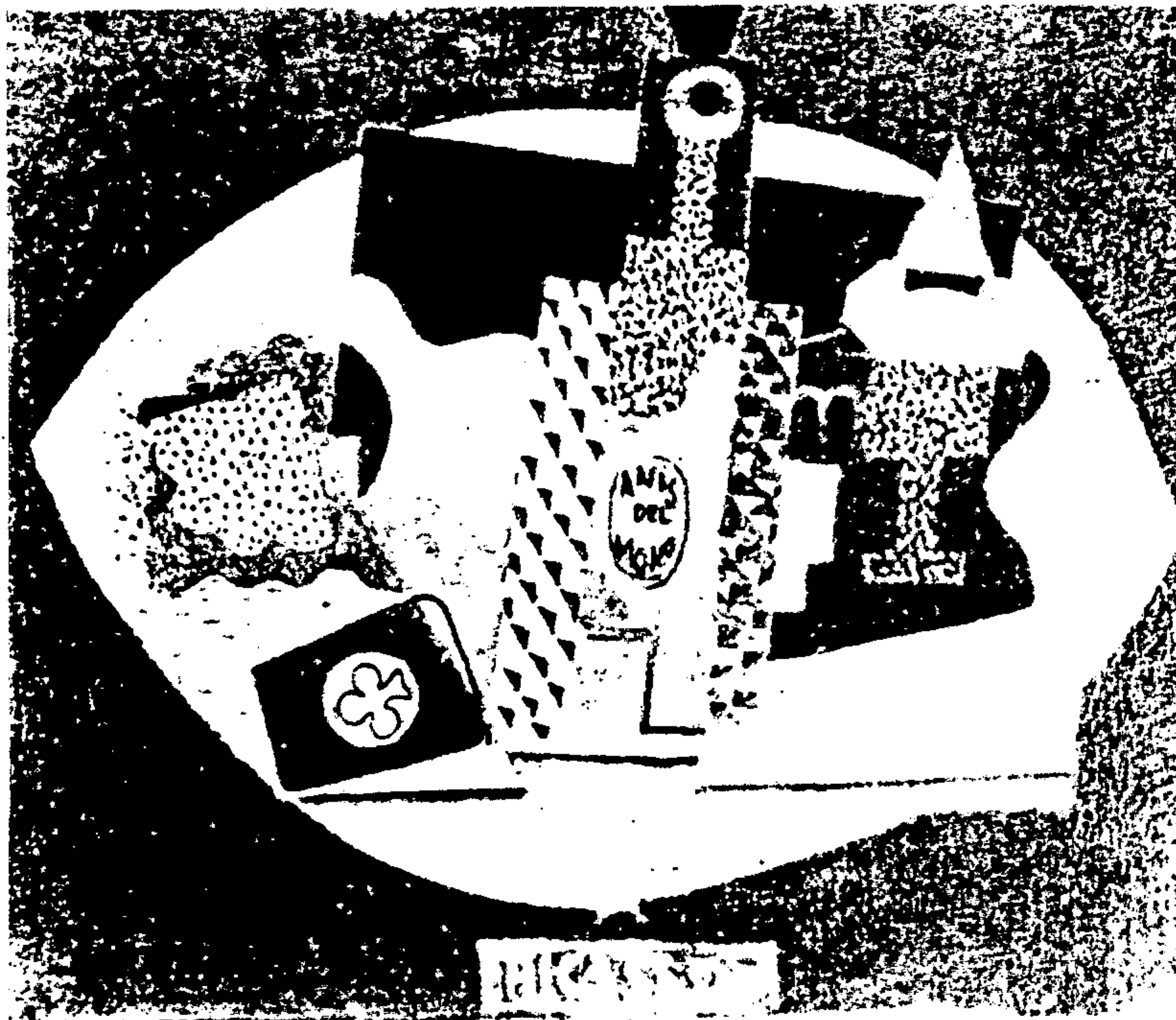
No. 1

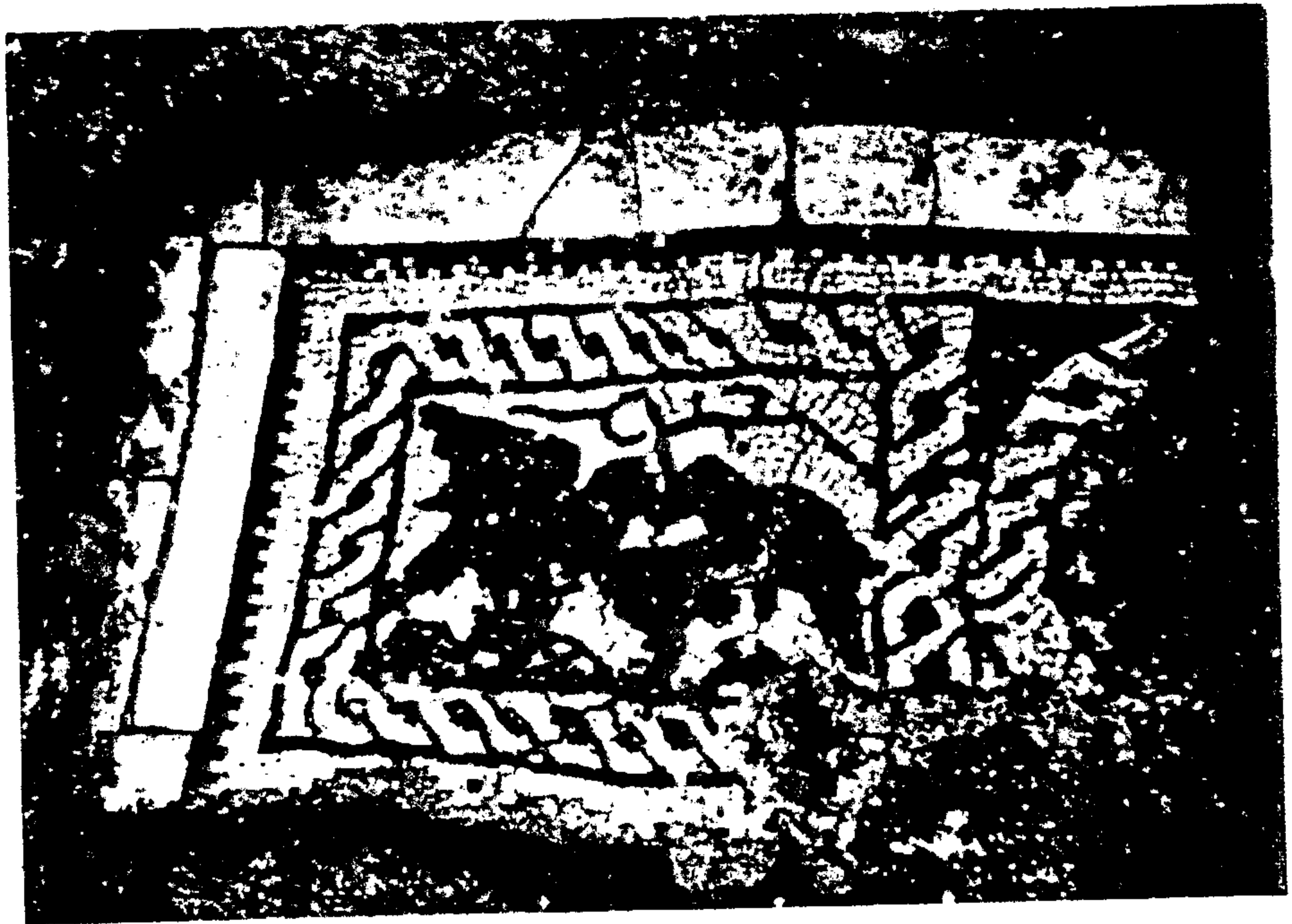
Los cielos de Giotto, son de un azul intenso.
Por medio de la belleza del color, inventa el cielo pictórico.



No. 2

El pintor románico somete el tema a la bidimensionalidad pictórica. Existe un parentesco real entre las soluciones de la pintura románica y cubista. Nótese el Tablero de Ajedrez (S.VI) y la Naturaleza Muerta de Picasso (1946).



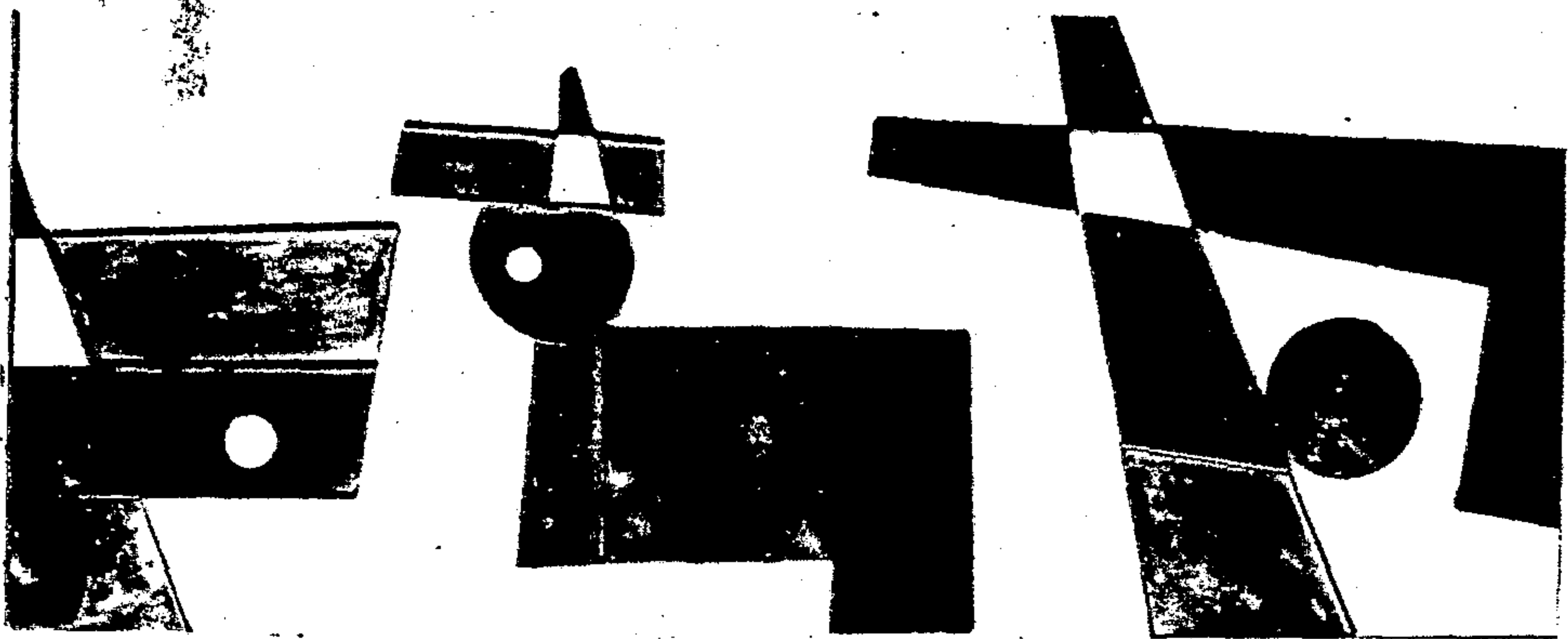


No. 3 y 3a

Mosaico Romano, S. IV

Es de hacer notar que estas teselas no eran completamente planas, pues la superficie era irregular. Con esto los artistas lograban una mejor captación de la luz. Abajo: Carlos Mérida, Mosaico en el IGGS.





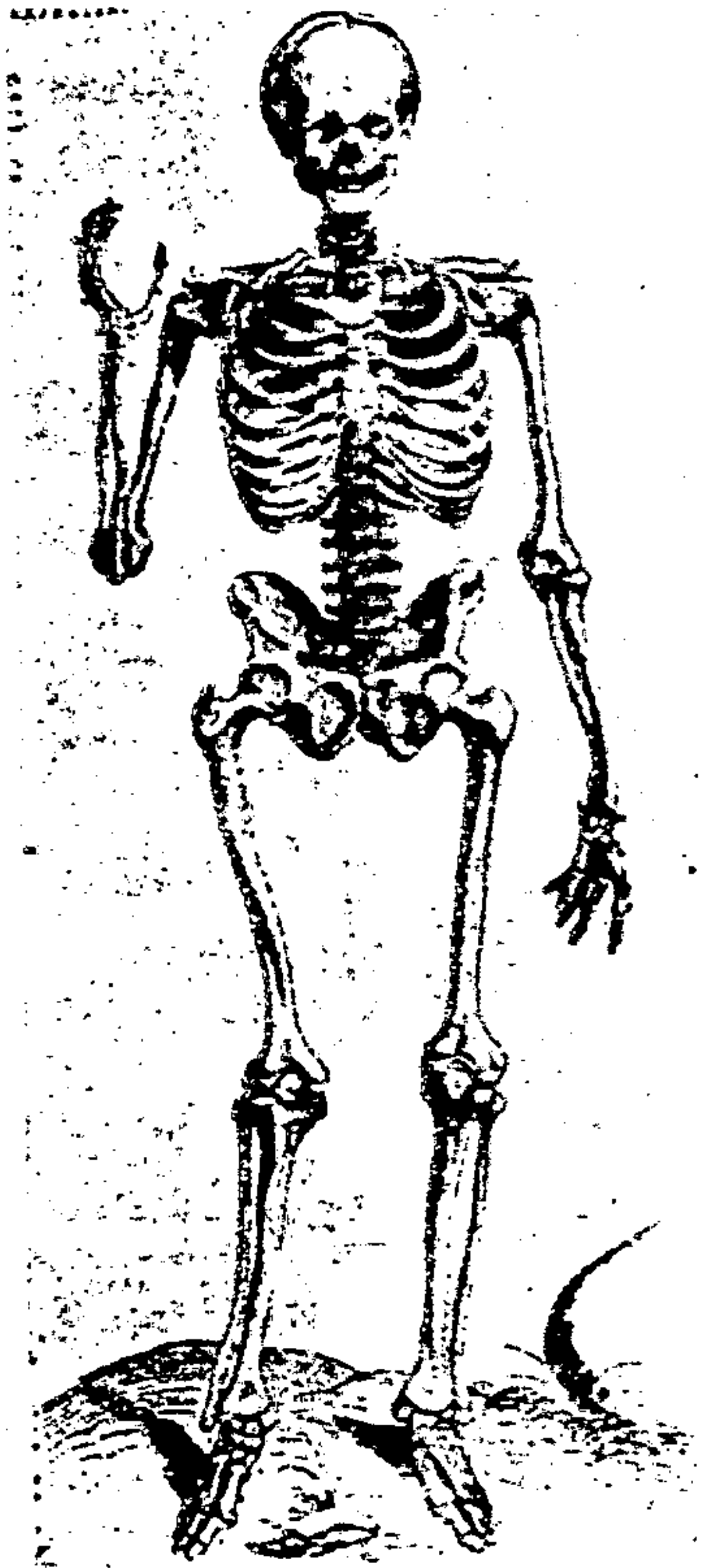
No. 4 y 4a.

Arriba: detalle del esmalte mural de Carlos Mérida, Crédito Hipotecario (Cloisonné). Abajo: Medallones en cloisonné, ejecutados en Constantinopla en 1204.



No. 5

Este hombre descansa en dos planos, y para dar mayor violencia al conjunto, arranca de la frente la vertical de una lanza.



No. 6 y 6a.

*Grabado de la Danza de la Muerte,
S.XIII*

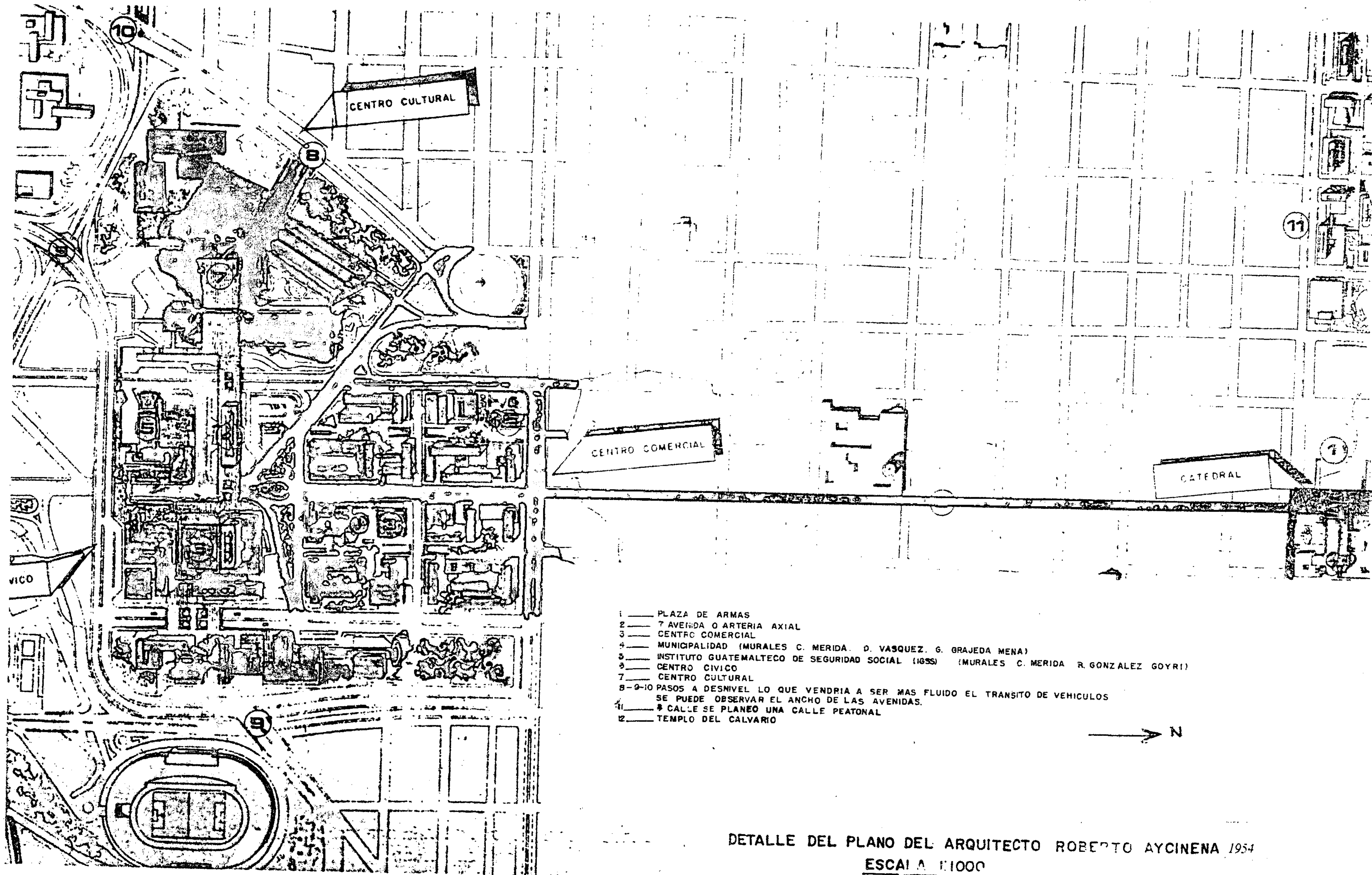


*Representación de la Danza de la
Muerte en San Francisco el Grande,
Antigua Guatemala.*



No. 7

El fresquista no utilizó la cerrada armonía de la forma circular de la cúpula. Copia al óleo del cuadro de A. Ramirez Montúfar, realizada por Irma de Luján, 1980.

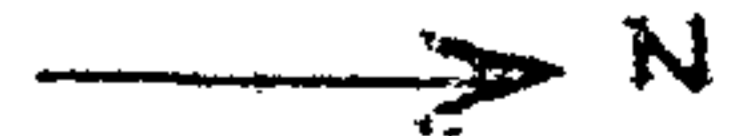


CENTRO CULTURAL

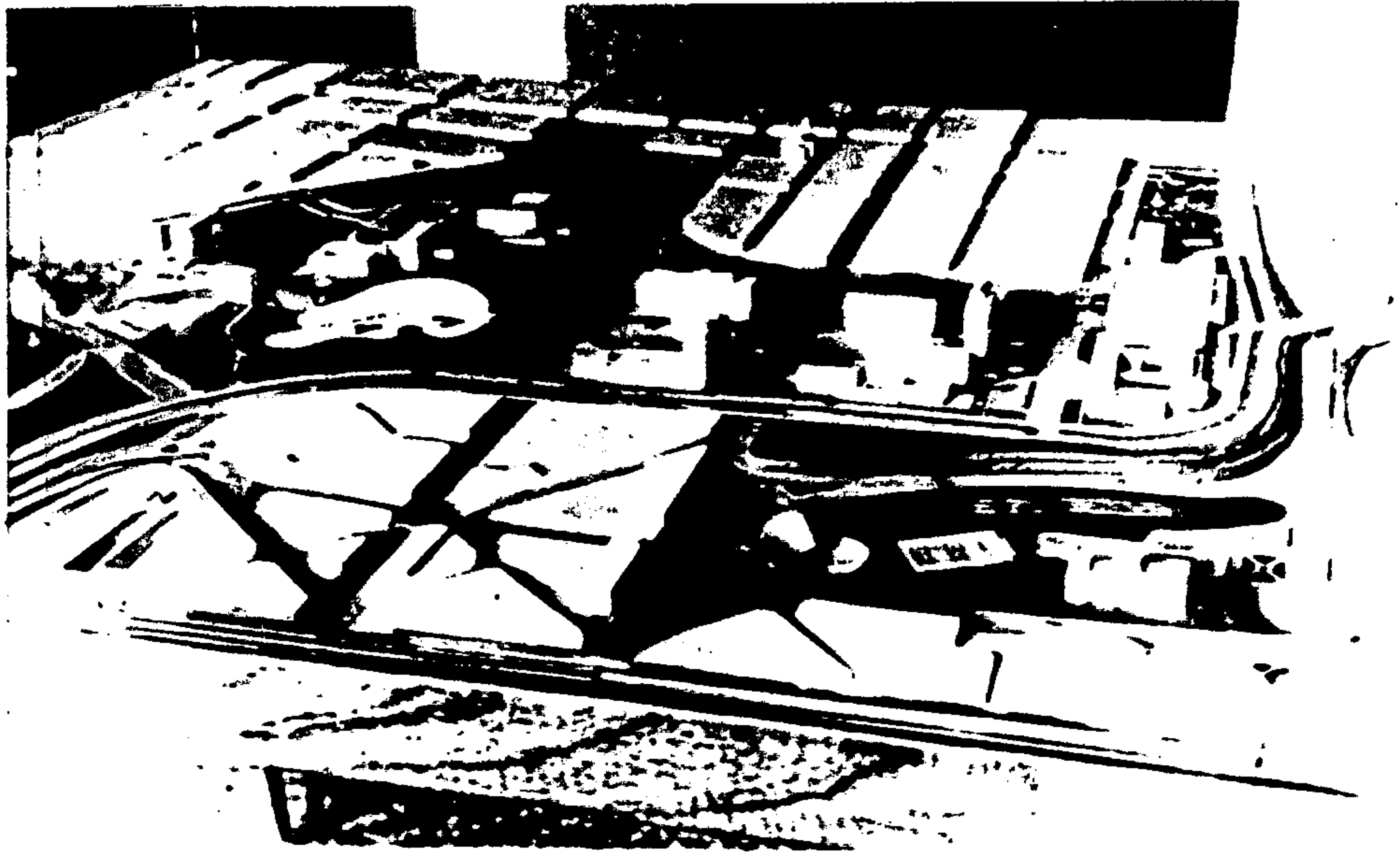
CENTRO COMERCIAL

CATEDRAL

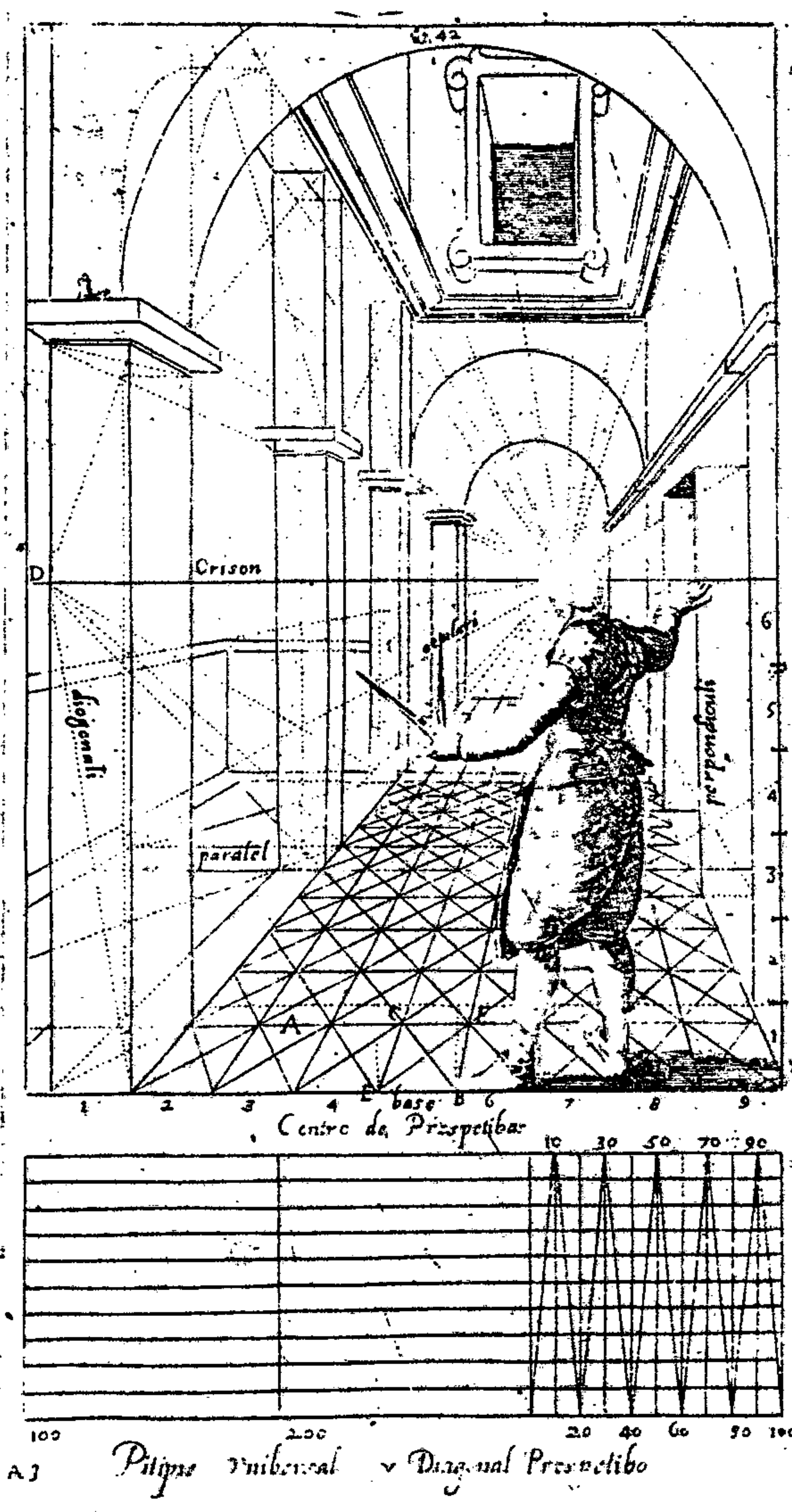
- 1 — PLAZA DE ARMAS
- 2 — 7 AVENIDA O ARTERIA AXIAL
- 3 — CENTRO COMERCIAL
- 4 — MUNICIPALIDAD (MURALES C. MERIDA, D. VASQUEZ, G. GRAJEDA MENA)
- 5 — INSTITUTO GUATEMALTECO DE SEGURIDAD SOCIAL (1935) (MURALES C. MERIDA, R. GONZALEZ GOYRI)
- 6 — CENTRO CIVICO
- 7 — CENTRO CULTURAL
- 8-9-10 PASOS A DESNIVEL LO QUE VENDRIA A SER MAS FLUIDO EL TRANSITO DE VEHICULOS
SE PUEDE OBSERVAR EL ANCHO DE LAS AVENIDAS.
- 11 — CALLE SE PLANEO UNA CALLE PEATONAL
- 12 — TEMPLO DEL CALVARIO



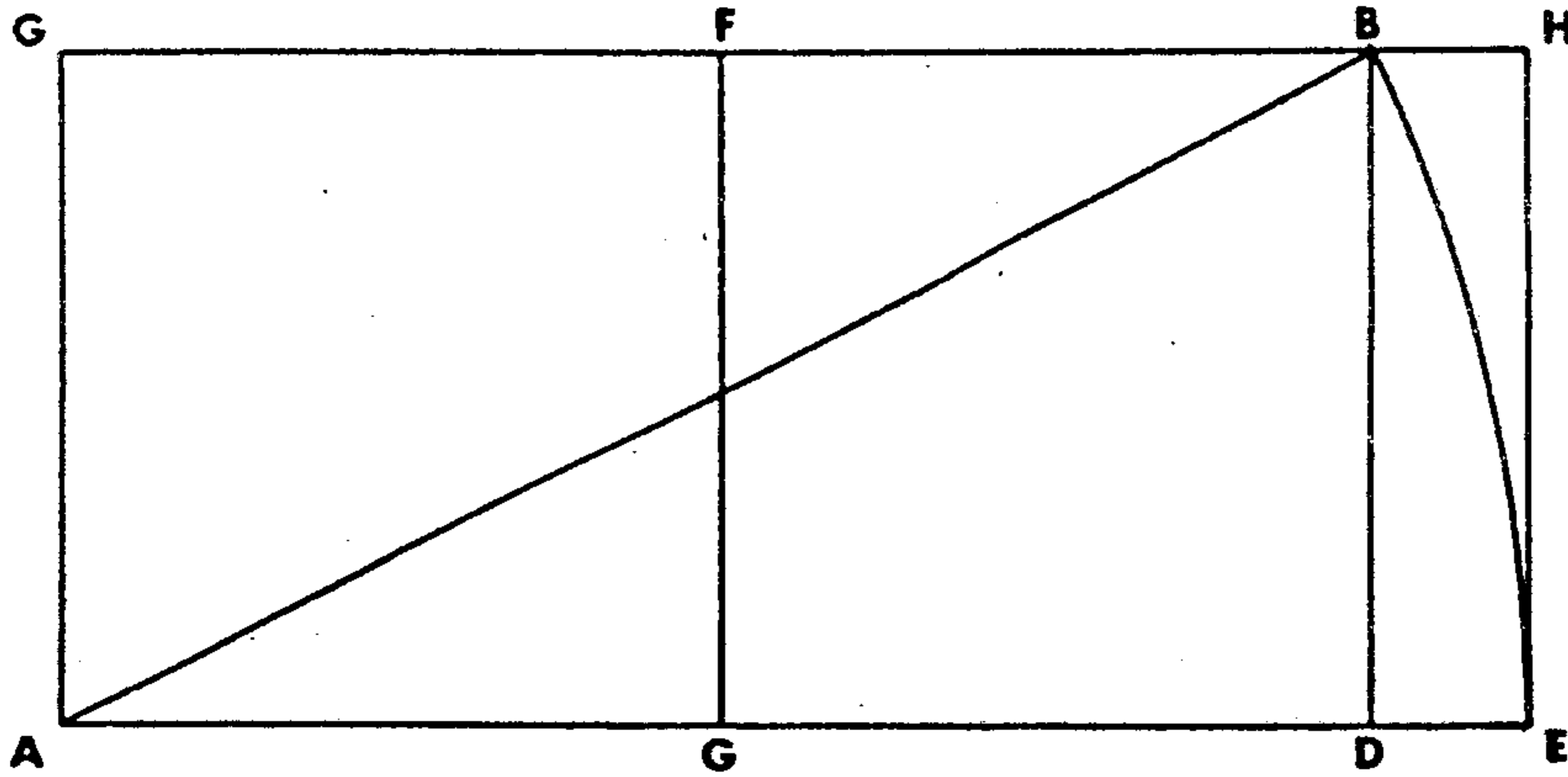
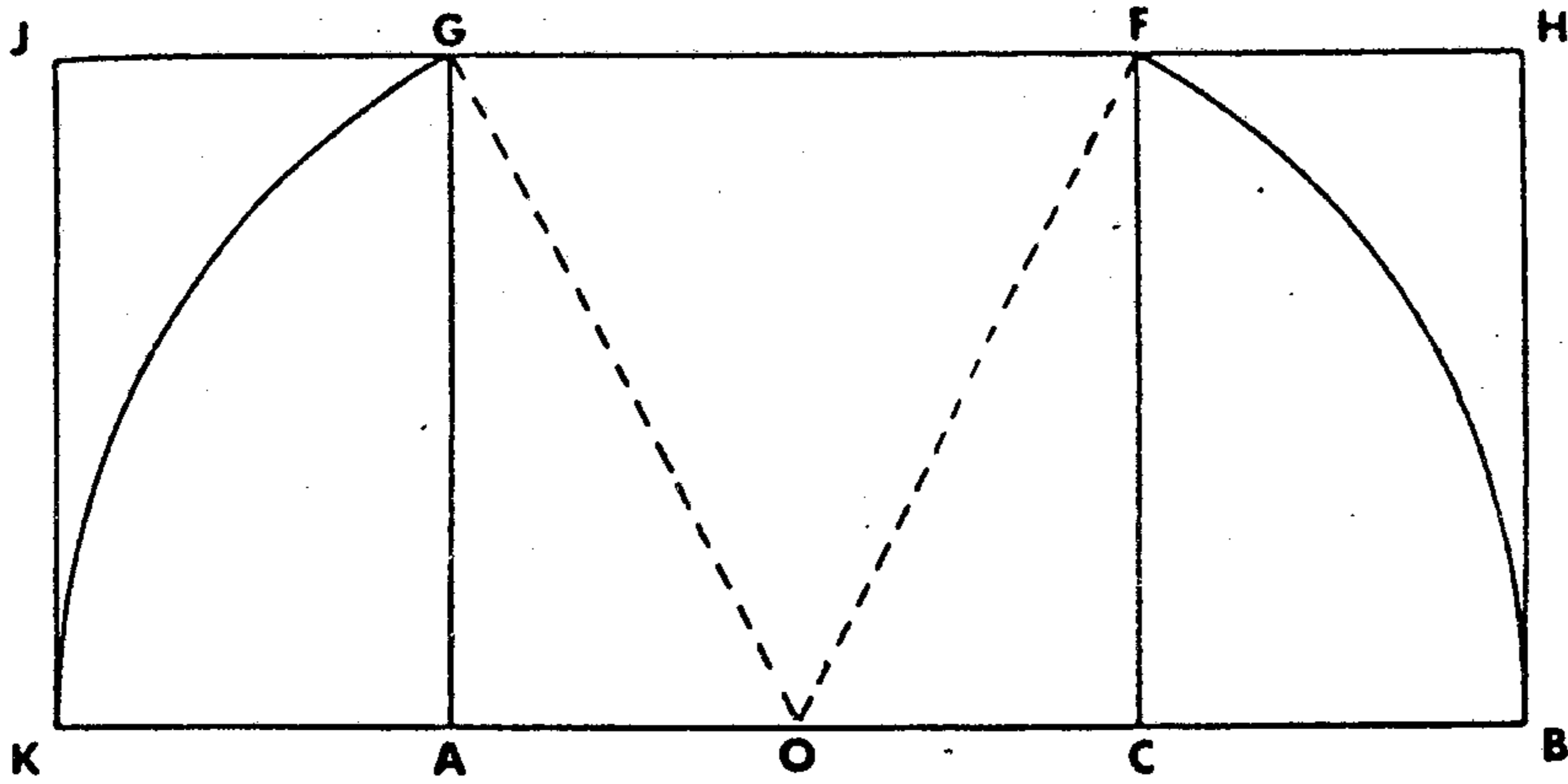
DETALLE DEL PLANO DEL ARQUITECTO ROBERTO AYCINENA 1954
ESCALA 1:1000



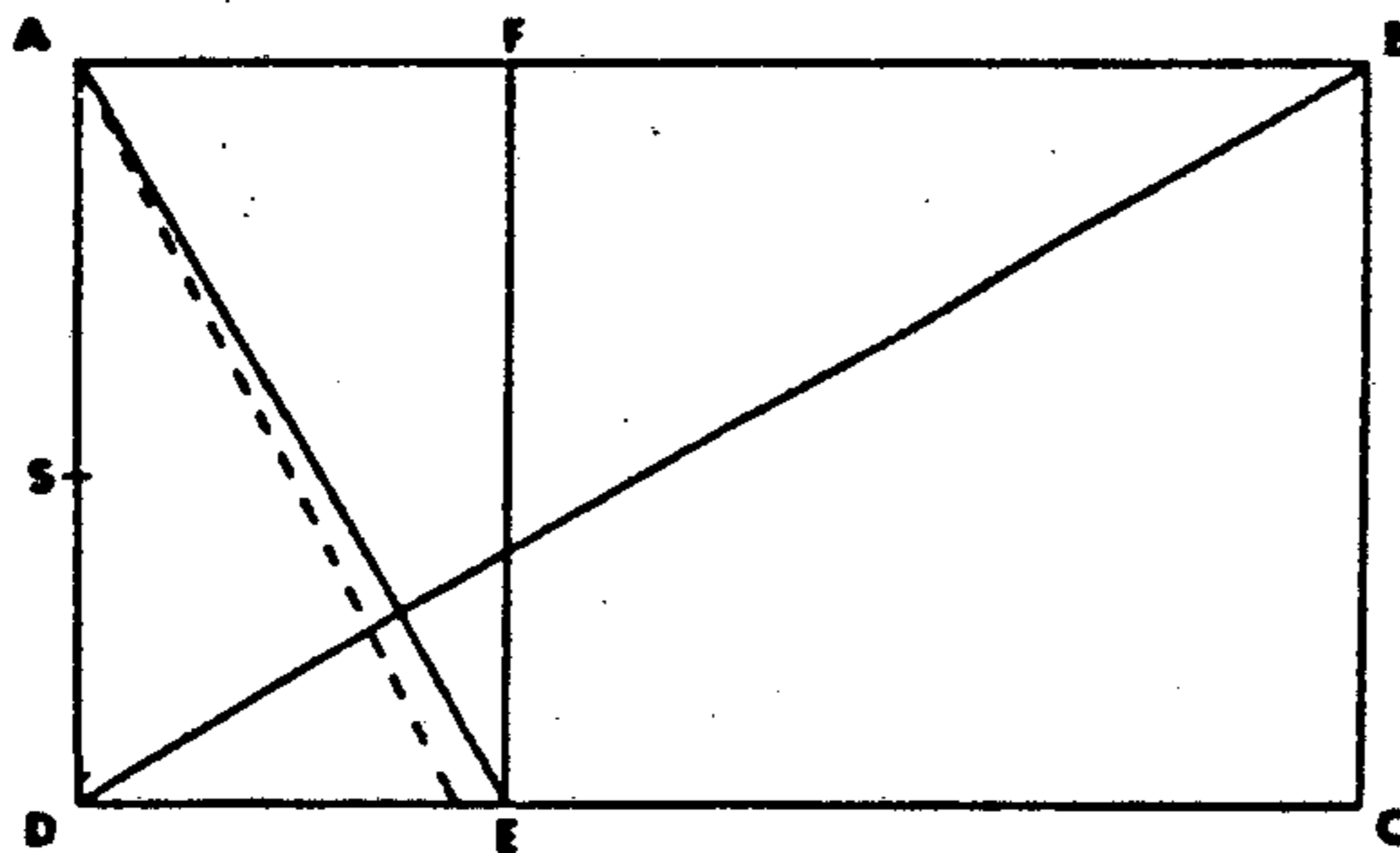
No. 910. 9
Primera maqueta del Centro Cívico, realizada por Arq. Roberto
Aycinena.

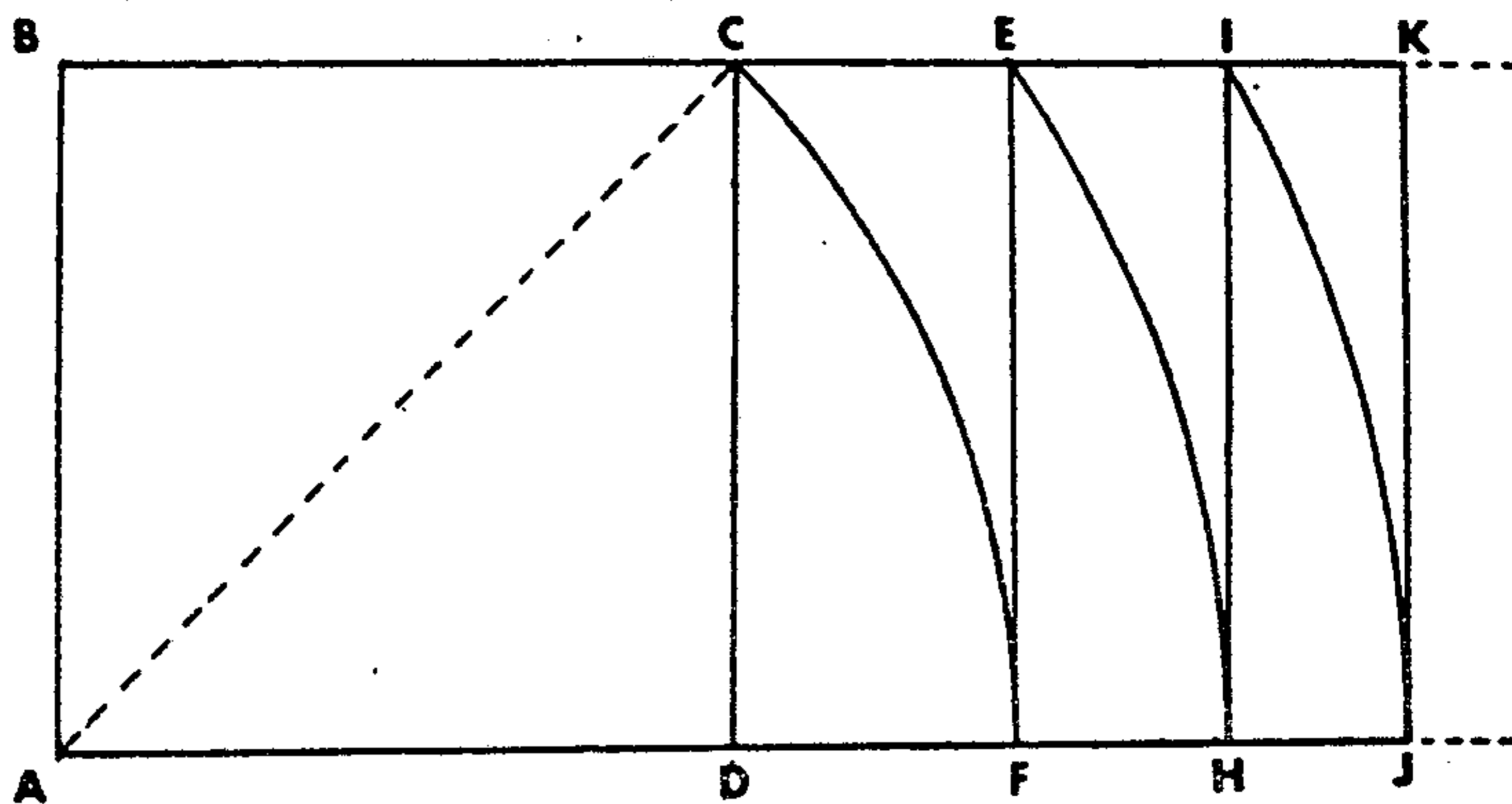


No. 10
 Los renacentistas le deben a Vitruvio su obsesión por la analogía entre la figura humana y la arquitectura.

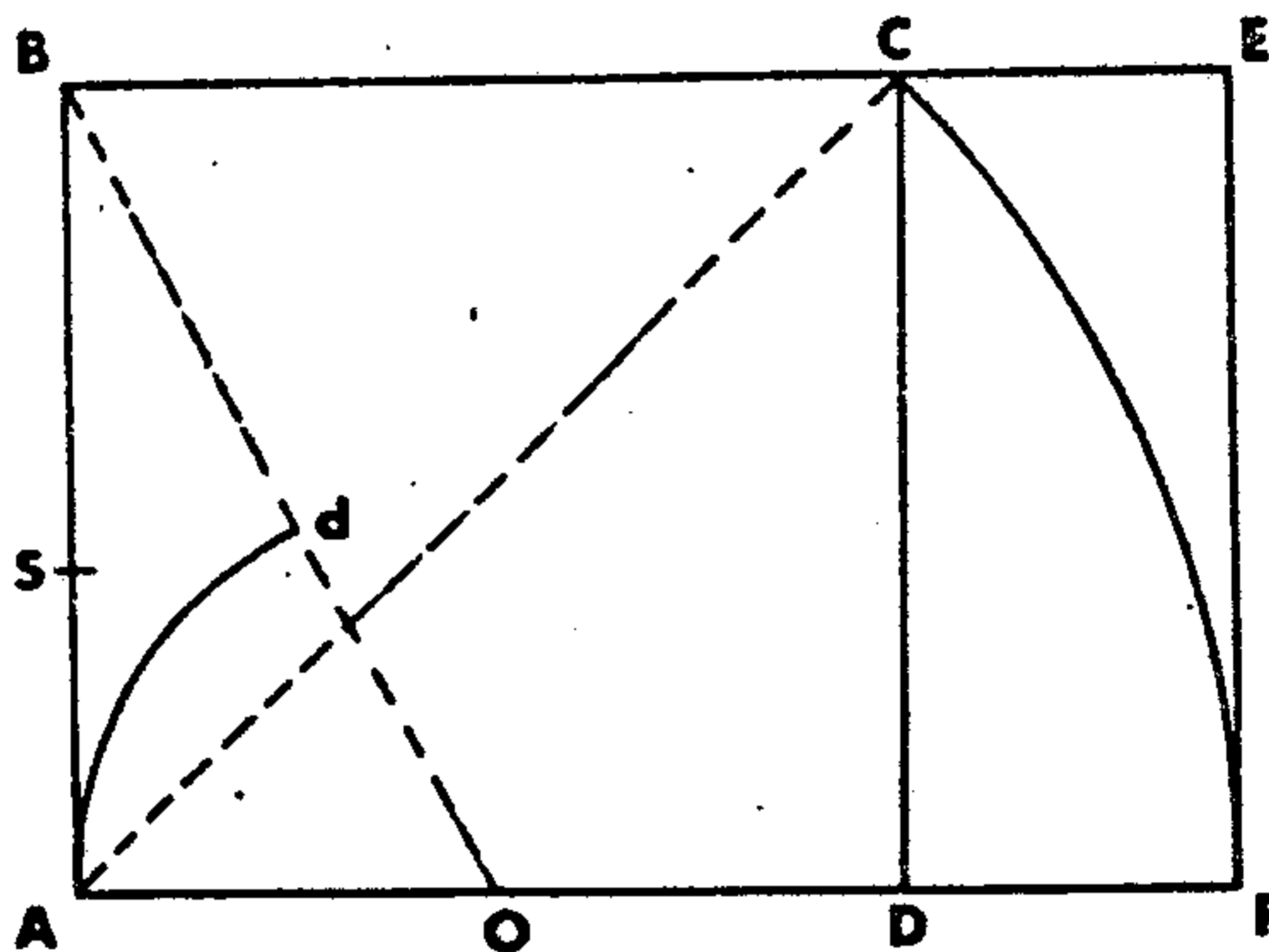


Puerta Armónico o rectángulo giratorio.

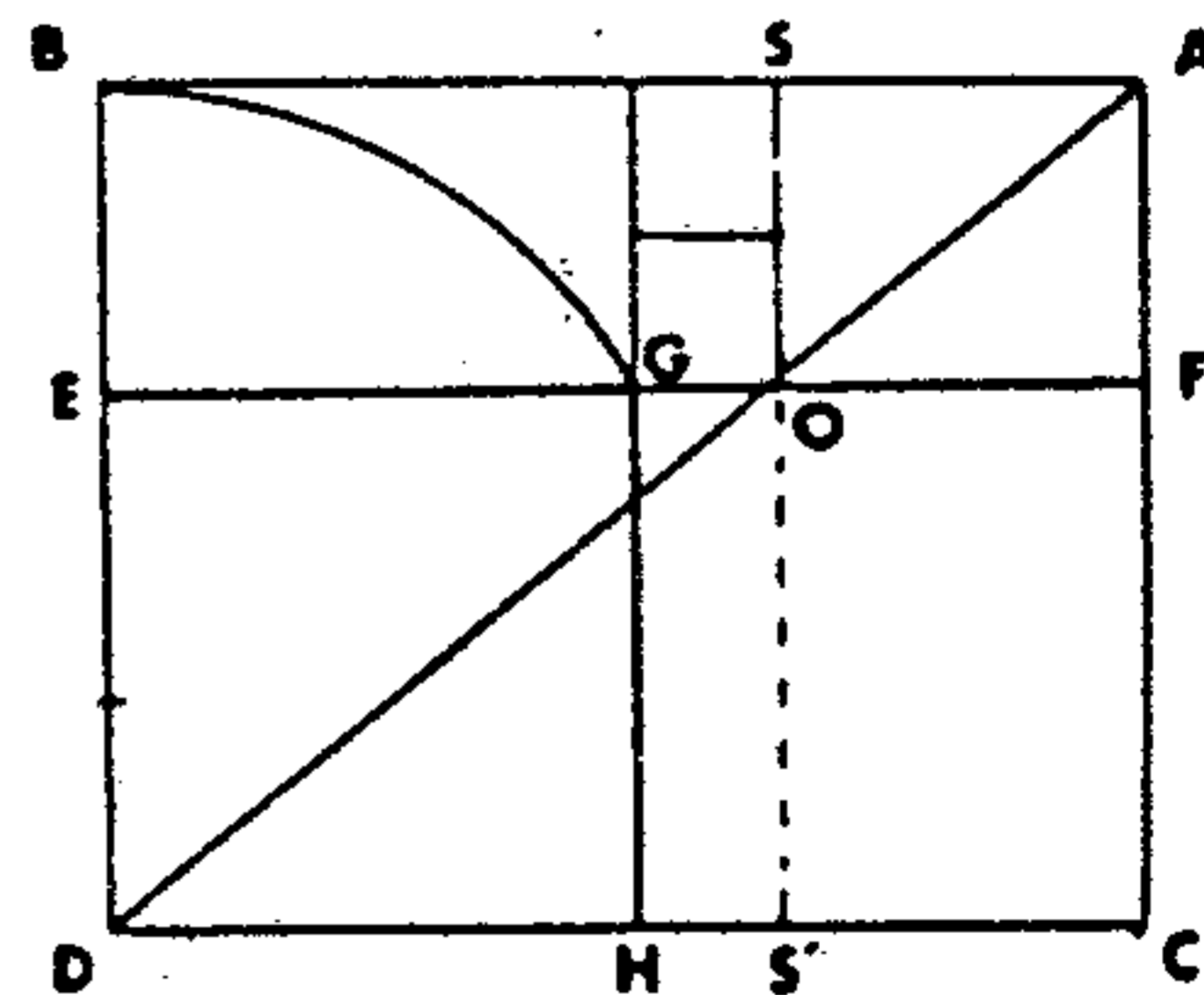
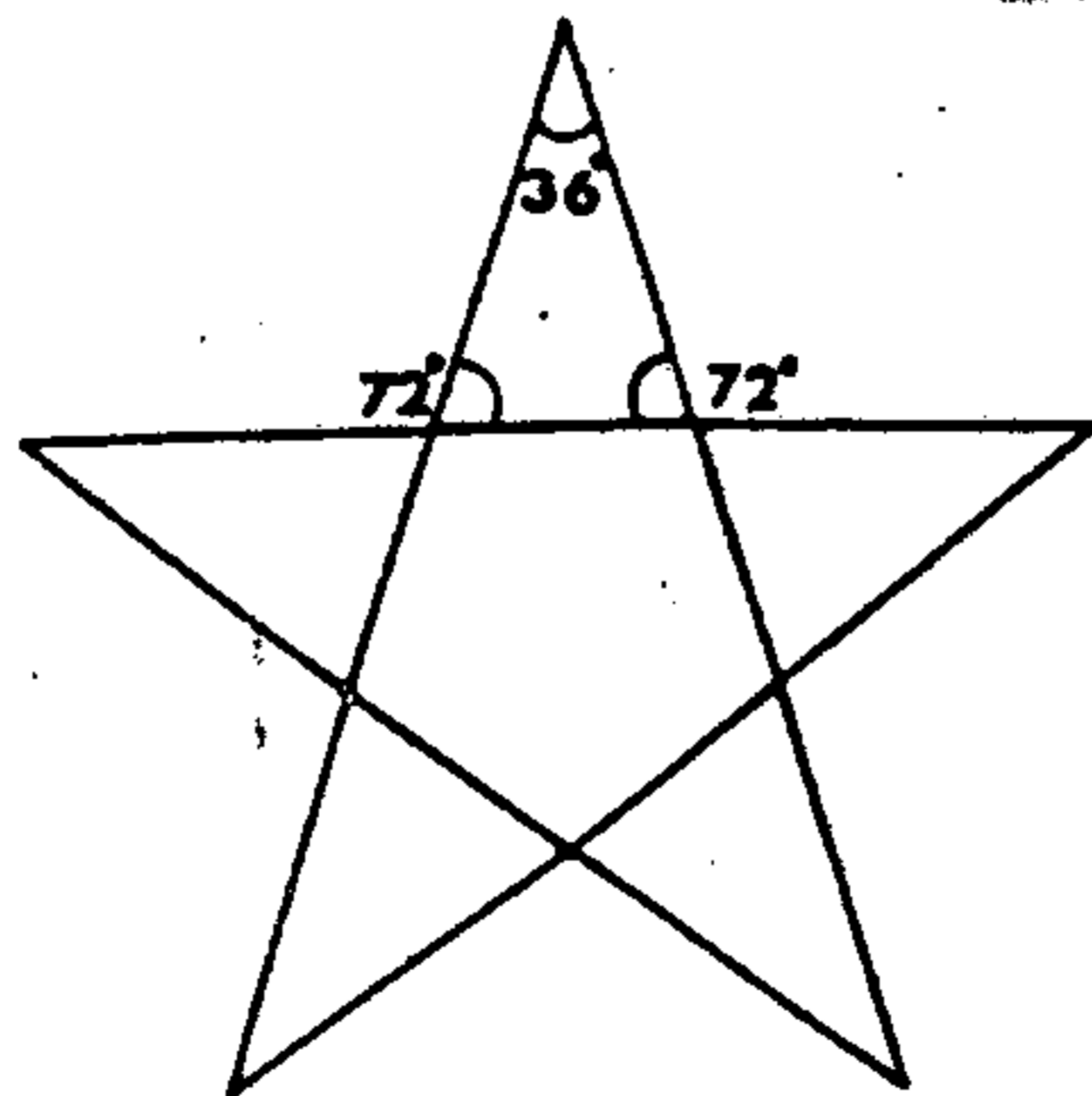




Rectángulo Dinámico.



Las perpendiculares resultantes todos obedecen a "La Proporción Divina".

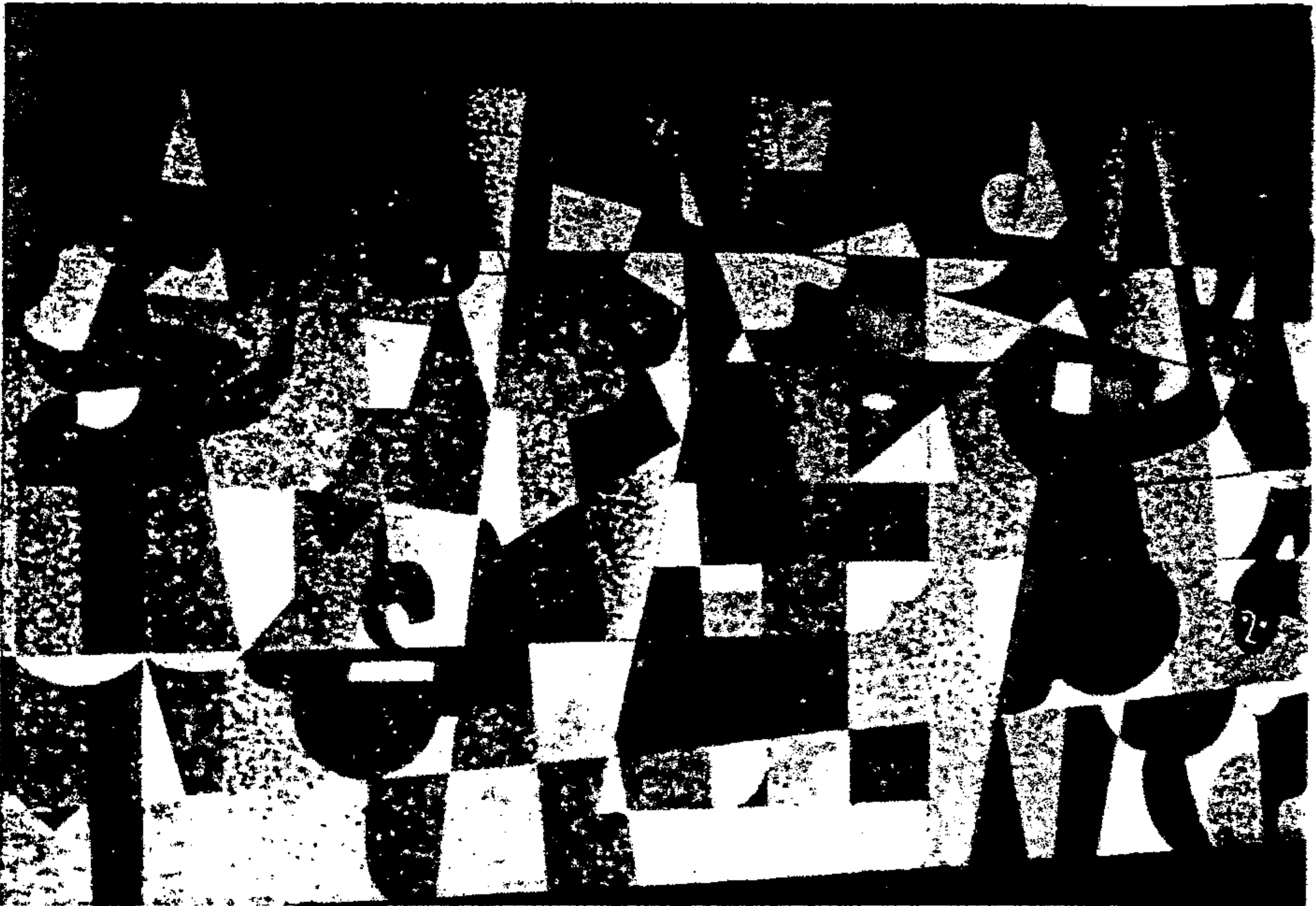


No. 12 y 13
 Estudios ejecutados por Carlos Mérida sobre la proporción
 y Triángulo de Pentalpa.



No. 14 y 14a

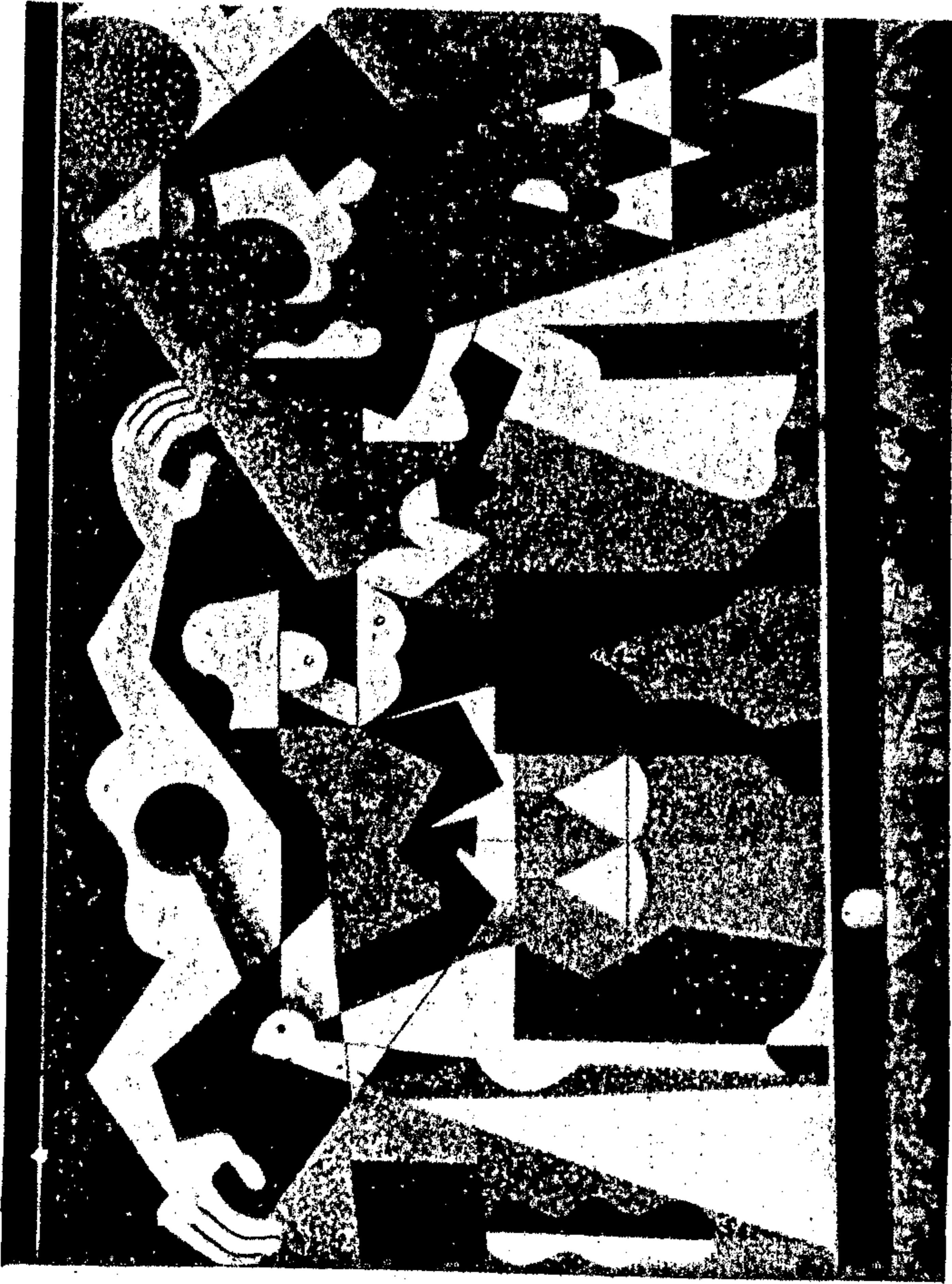
Cubo de los Ascensores. Las intenciones plásticas en esta sección son de una gran pureza armónica. Detalle del Mural "Canto a la Raza"





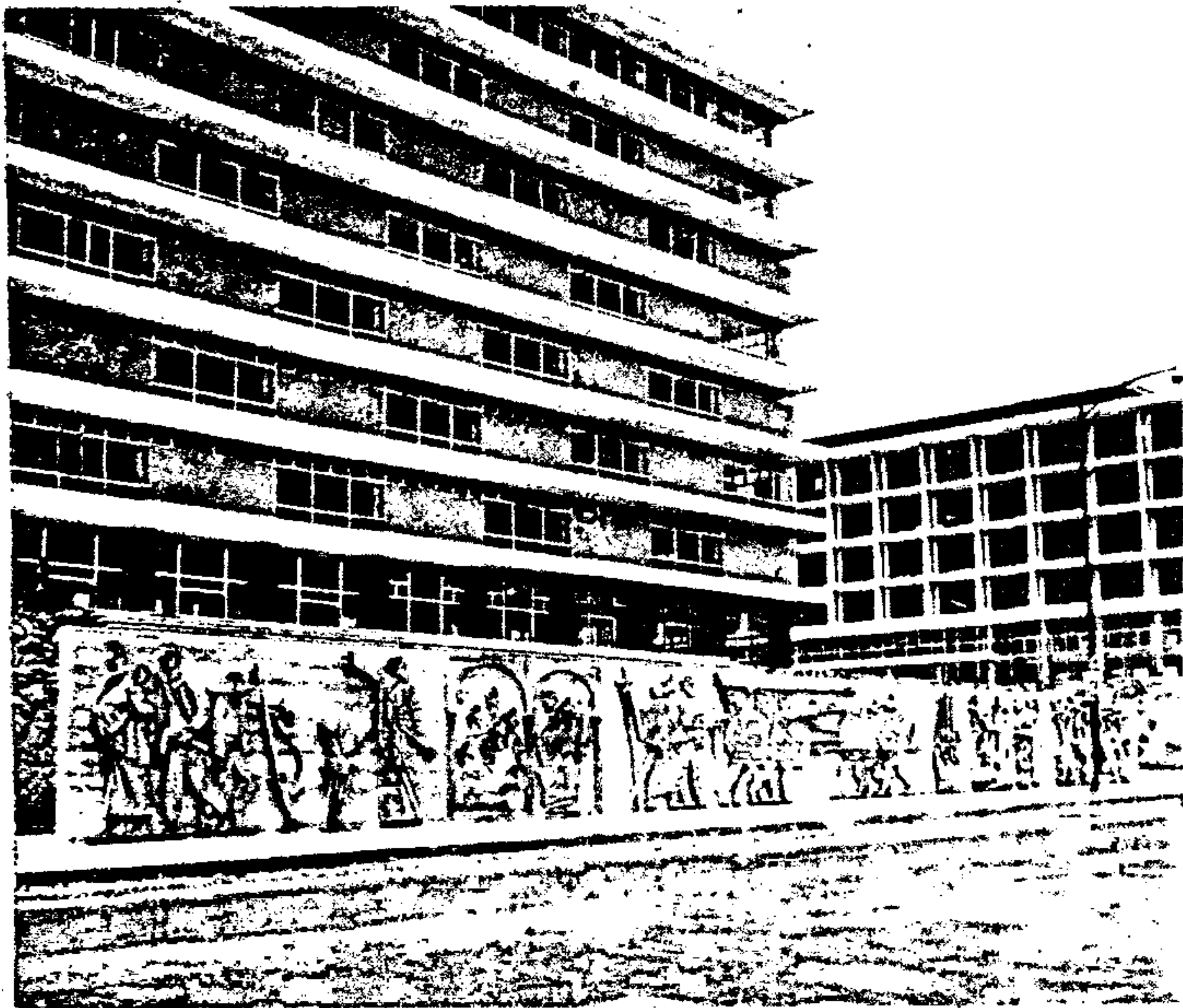
No. 15

Dagoberto Vásquez: Canto a Guatemala.



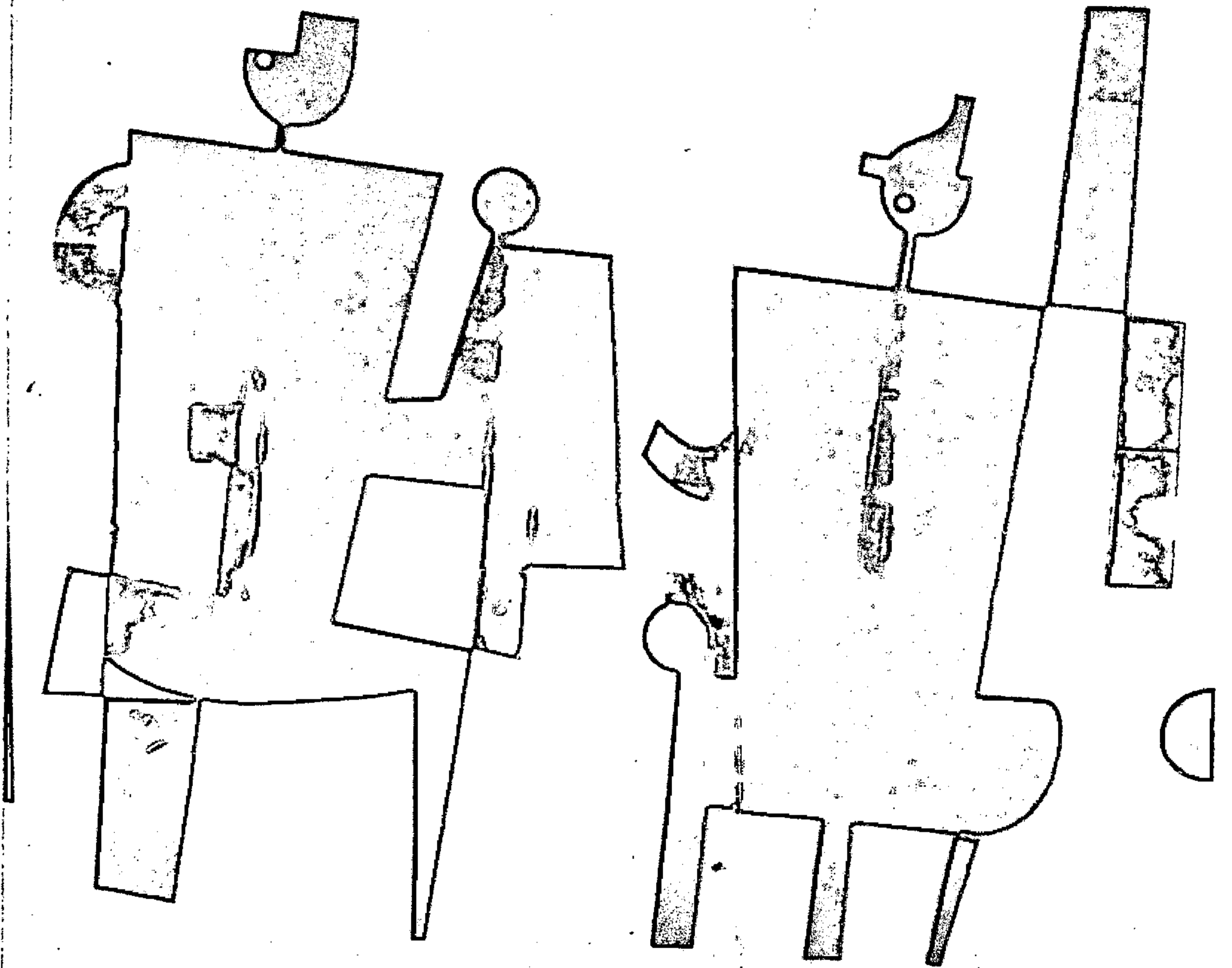
No. 16 y 16a
*Carlos Mérida: Alegoría a la Seguridad Social, Edificio del Instituto Guatemalteco
de Seguridad Social IGGG.*





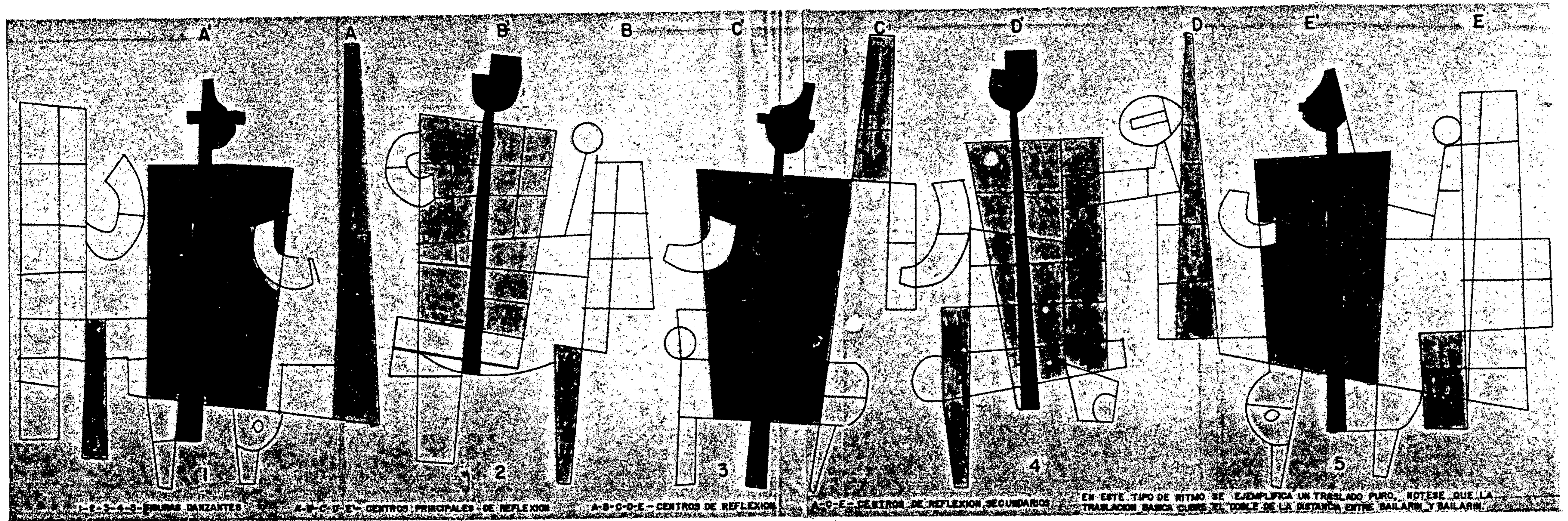
No. 17 y 17a
Roberto Gonzáles Goyri: Nacionalidad Guatemalteca en el
IGGS.





No. 18

Carlos Mérida: Danzas Rituales Mayas, Banco de Guatemala, detalle.



No. 19
 Ritmos en la obra de Mérida (desplegado)

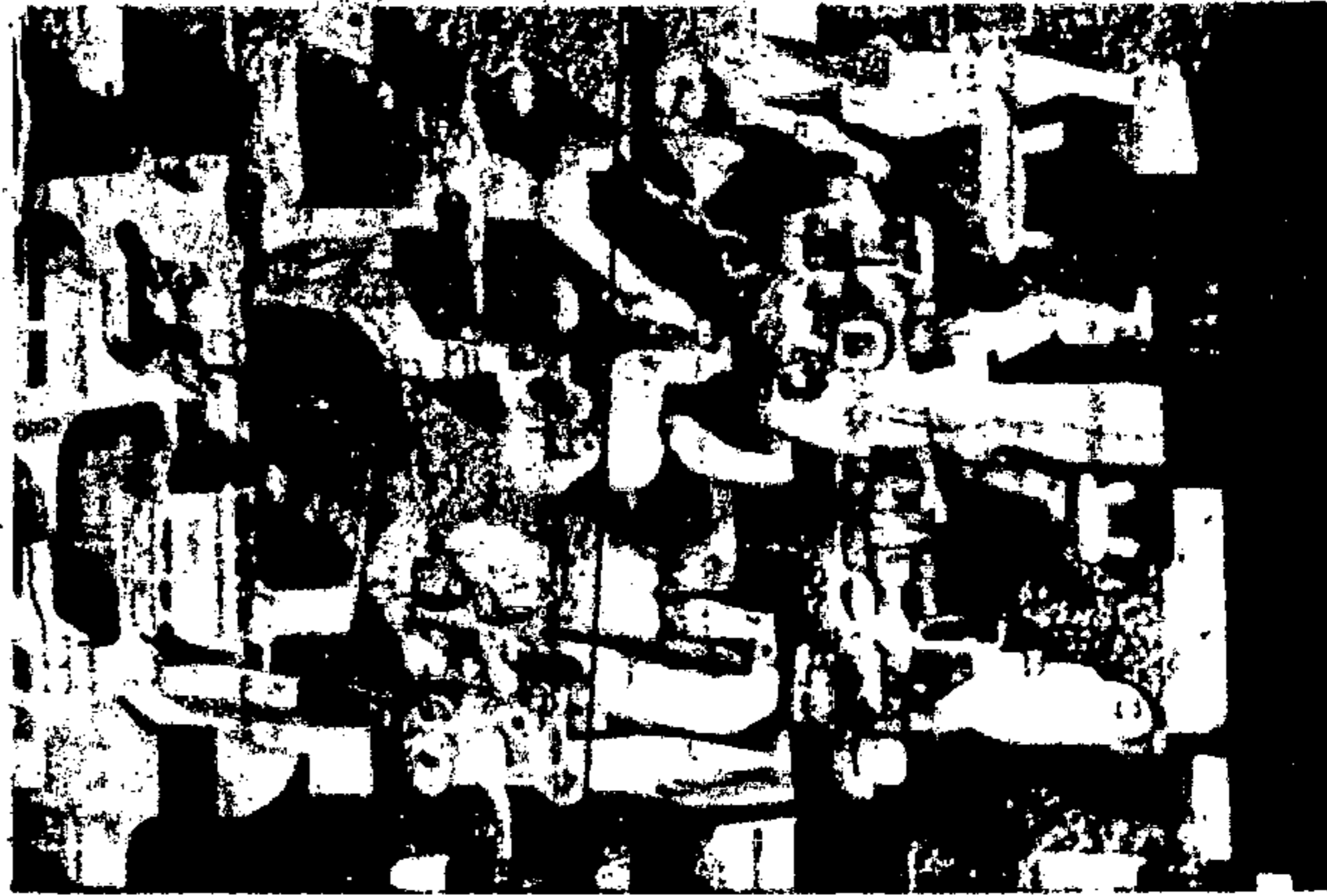


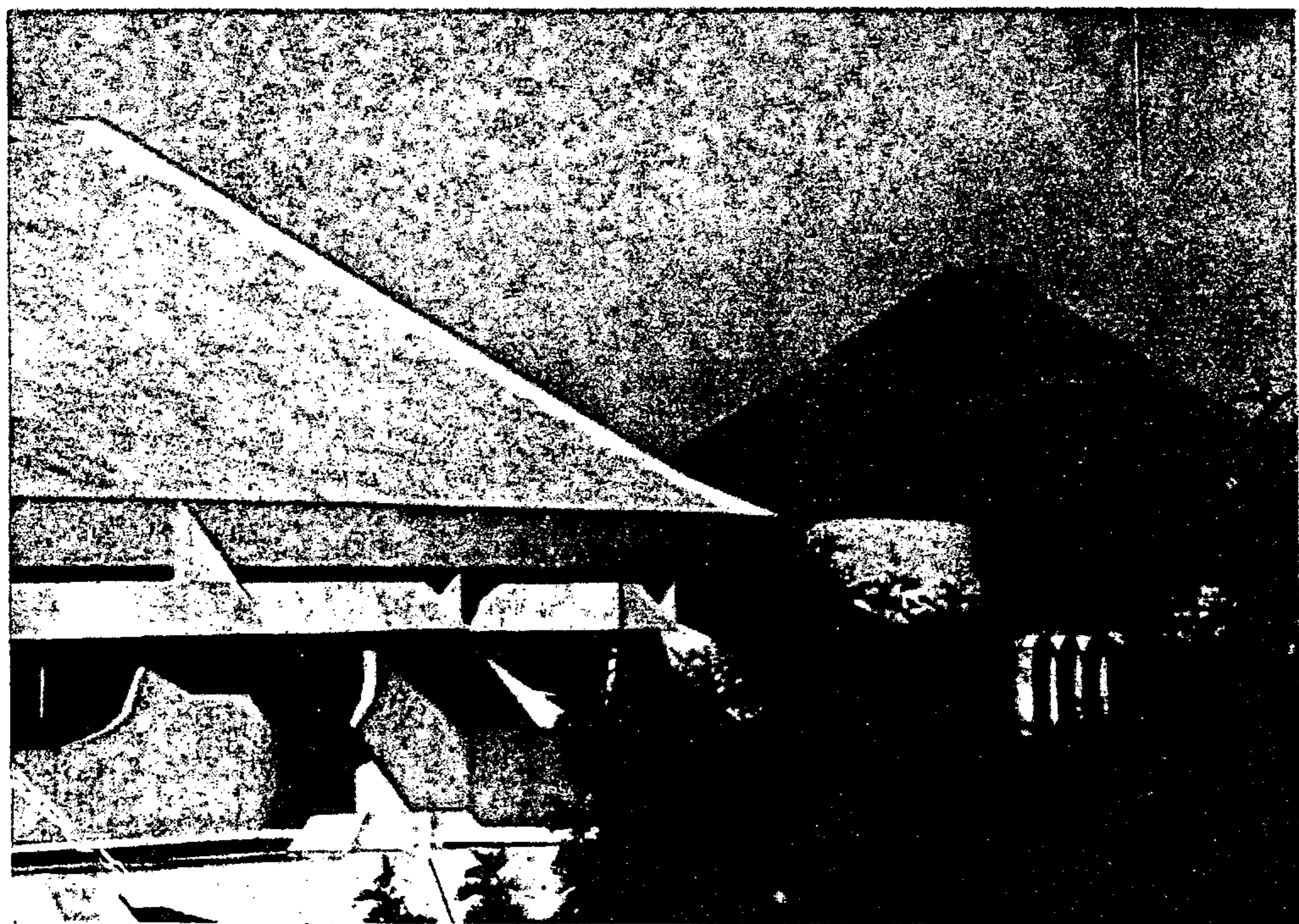
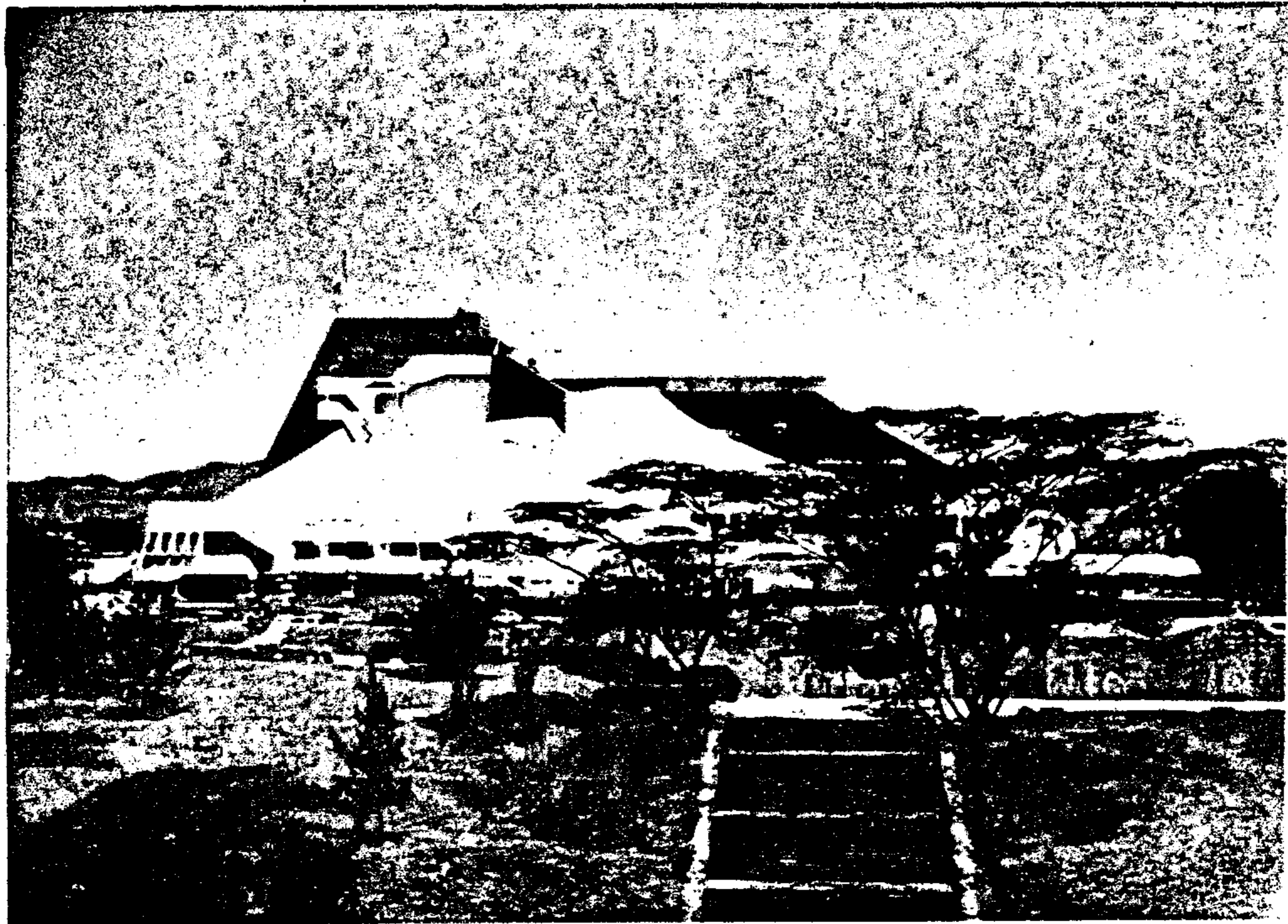
No. 20

Carlos Mérida: Intenciones Muralísticas sobre un Tema Maya, Crédito Hipotecario Nacional.

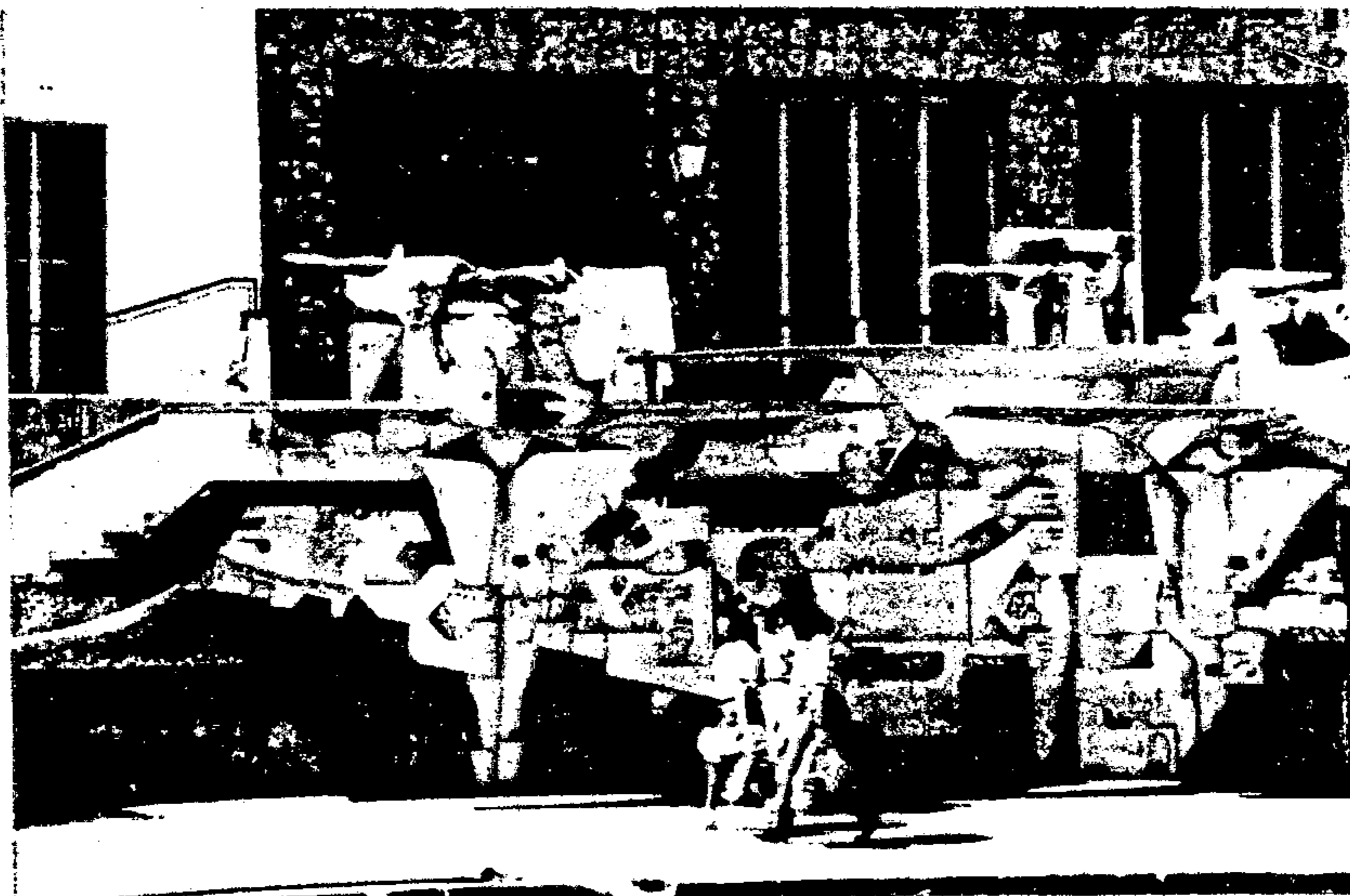


No. 21 y 21a
Efraín Recinos, Crédito Hipotecario Nacional (foto Efraín Recinos)

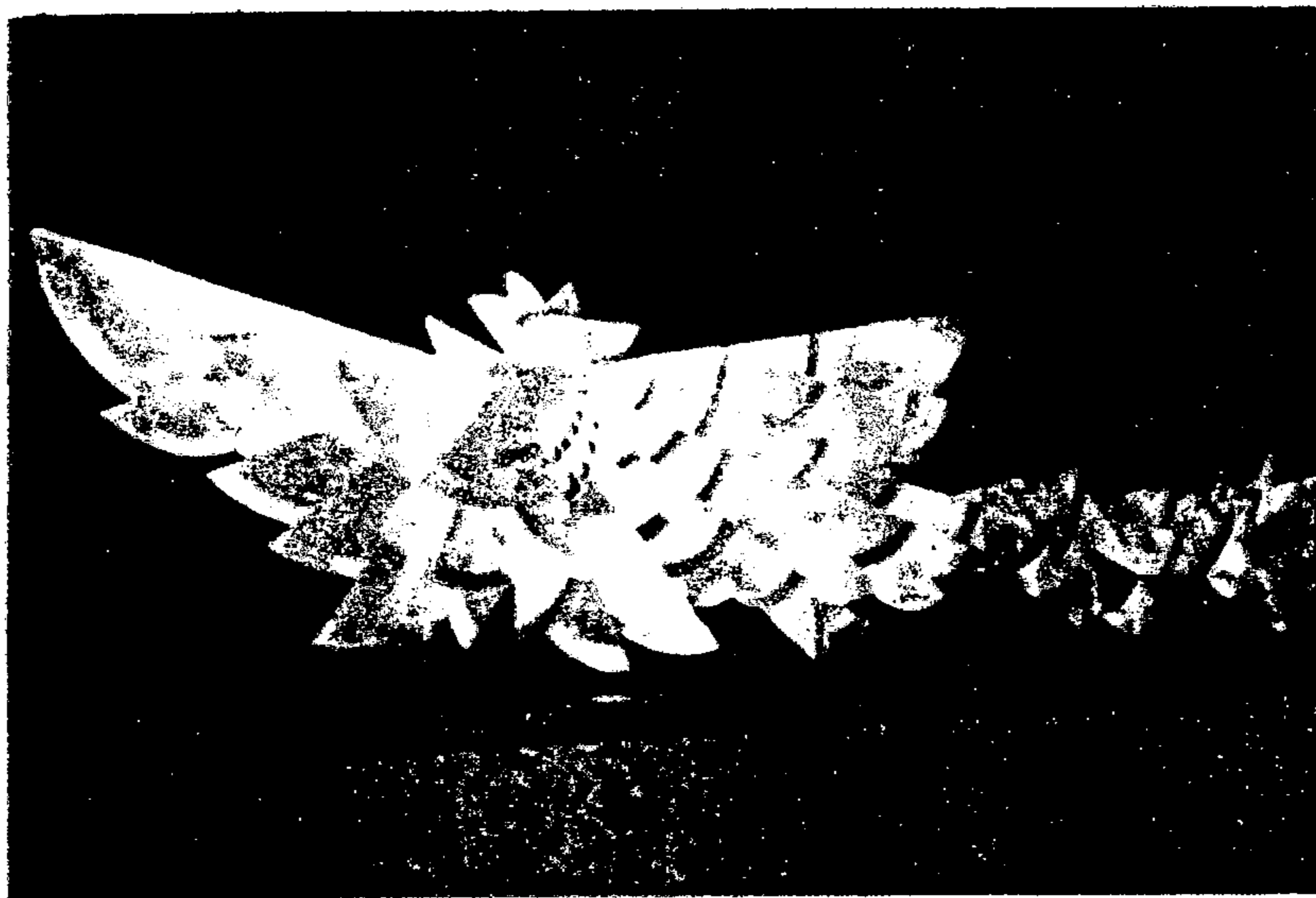




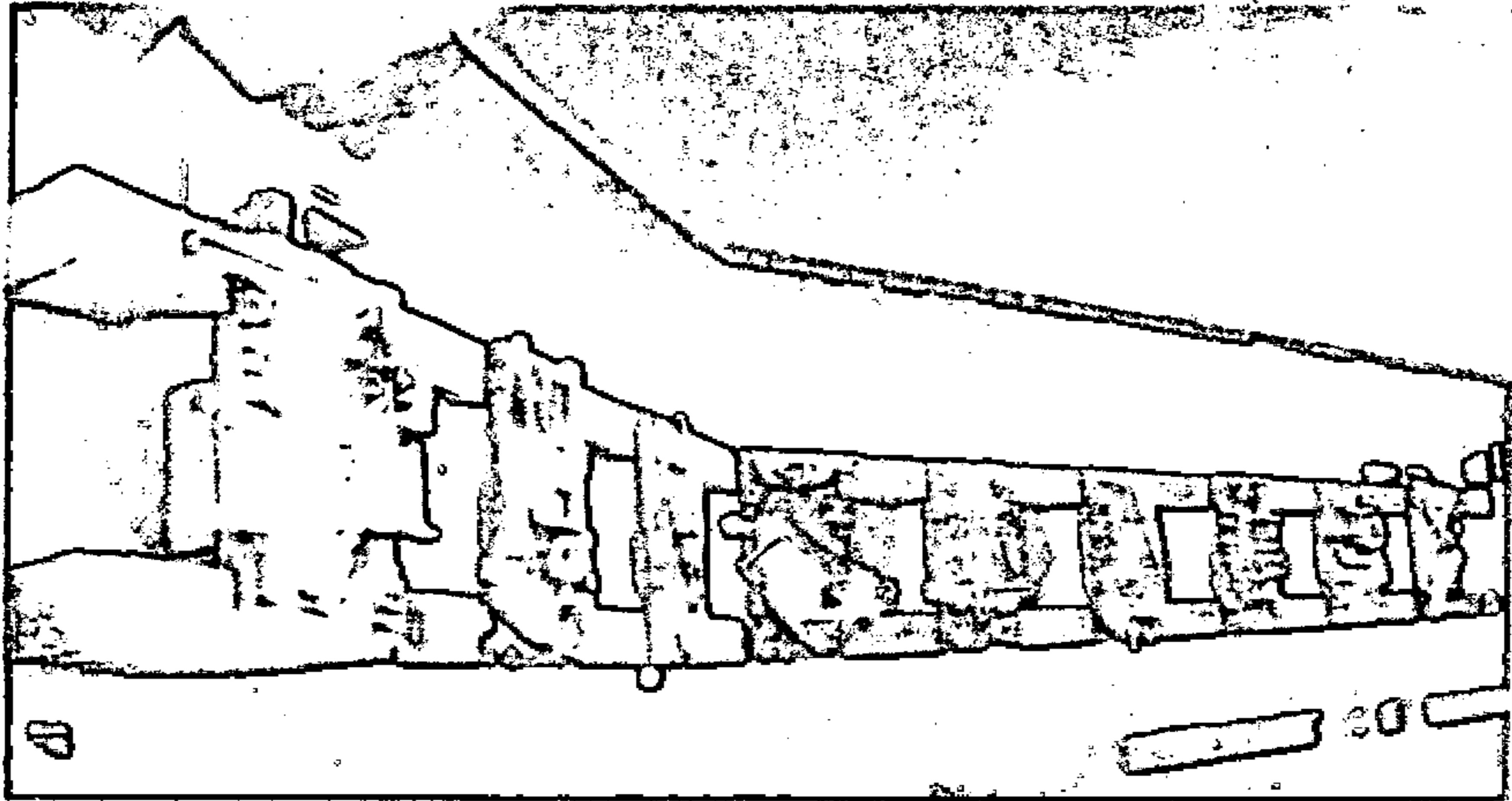
No. 22 y 22a
Efraín Recinos: Teatro Nacional, (foto Efraín Recinos)



No. 23
Biblioteca Nacional detalle (foto Efraín Recinos)



No. 24
Luis Díaz: El Quetzal en Persona.



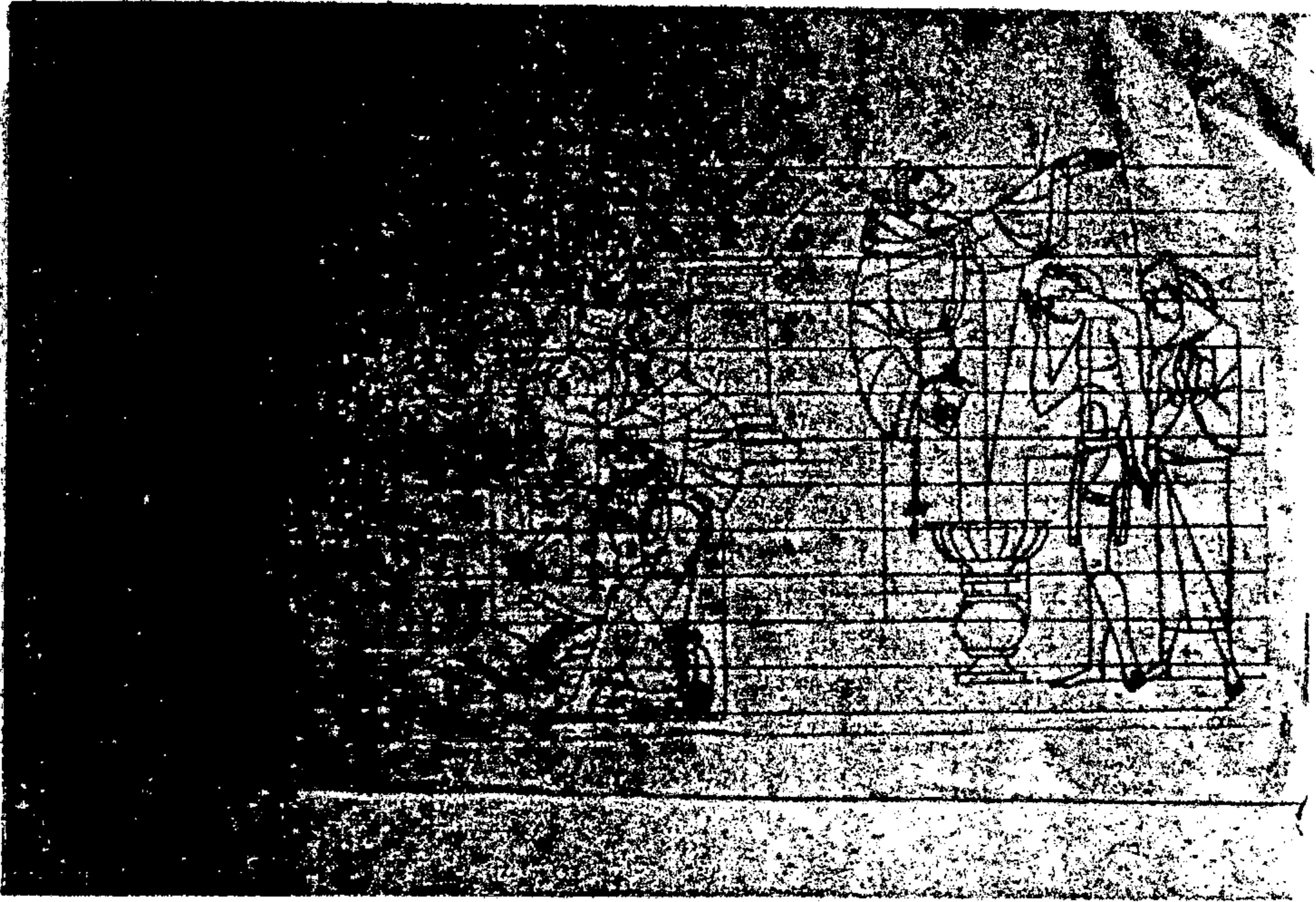
No. 25

Efraín Recinos: Terminal Aérea, exterior (foto Efraín Recinos)



No. 26

Efraín Recinos: Terminal Aérea interior (foto Efraín Recinos)



No. 27 y 27a

Roberto González Goyri: Religión en Guatemala -Sus raíces Prehispánicas, Coloniales y Sincréticas Contemporáneas. Museo Nacional de Arqueología y Etnología.

