

**UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
ESCUELA DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN**

**ESTUDIO SEMIÓTICO DEL MURAL DE LA PARED FRONTAL DEL
CEMENTERIO DE SAN JUAN COMALAPA**

Trabajo de tesis presentado por:

MIGUEL ANGEL OXLAJ CÚMEZ

Previo a optar al Título de:

LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

Asesora de tesis:

LICDA. MARÍA IMELDA GONZÁLEZ ESQUITE

Guatemala, agosto de 2012

UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
Escuela de Ciencias de la Comunicación

Director

Julio E. Moreno Ch.

Consejo Directivo

Representante de Docentes

M.A. Fredy Morales

Representantes Estudiantiles

Néstor Aníbal de León Velásquez

José Jonathan Girón Ticurú

Representante Egresado

Lic. Johny Michel Gonzáles Batres

Secretaria

M.Sc. Claudia Molina

Tribunal Examinador

Licda. Imelda Gonzáles Esquite, Presidenta

M.Sc. Sergio Morataya, Revisor

M.A. Otto Yela, Revisor

M.A. Elpidio Guillén, Examinador

M.A. César Urizar, Examinador

M.A. Wagner Díaz, Suplente



Escuela de Ciencias de la Comunicación
Universidad de San Carlos de Guatemala

Guatemala, 03 de agosto de 2010
Dictamen aprobación 65-10
Comisión de Tesis

Estudiante
Miguel Angel Oxlej Cúmez
Escuela de Ciencias de la Comunicación
Ciudad de Guatemala

Estimado(a) estudiante **Oxlej**:

Para su conocimiento y efectos, me permito transcribir lo acordado por la Comisión de Tesis en el inciso 1.12 del punto 1 del acta 06-2010 de sesión celebrada el 03 de agosto de 2010 que literalmente dice:

1.12 Comisión de Tesis acuerda: A) Aprobar al (la) estudiante Miguel Angel Oxlej Cúmez, carné 200118471, el proyecto de tesis ESTUDIO SEMIÓTICO DEL MURAL DE LA PARED FRONTAL DEL CEMENTERIO DE SAN JUAN COMALAPA, APLICANDO EL MODELO DE UMBERTO ECO. B) Nombrar como asesor(a) a: Licda. María Imelda Gonzales Esquite.

Asimismo, se le recomienda tomar en consideración el artículo número 5 del REGLAMENTO PARA LA REALIZACIÓN DE TESIS, que literalmente dice:

...“se perderá la asesoría y deberá iniciar un nuevo trámite, cuando el estudiante decida cambiar de tema o tenga un año de habersele aprobado el proyecto de tesis y no haya concluido con la investigación.” (lo subrayado es propio).

Atentamente,

ID Y ENSEÑAD A TODOS

M.A. Aracelly Mérida
Coordinadora Comisión de Tesis





Escuela de Ciencias de la Comunicación

Universidad de San Carlos de Guatemala

Guatemala, 29 de julio de 2011.
Comité Revisor/ NR
Ref. CT-Akmg 53-2011

Estudiante

Miguel Angel Oxlaj Cúmez

Carné **200118471**

Escuela de Ciencias de la Comunicación
Ciudad Universitaria, zona 12.

Estimado(a) estudiante **Oxlaj**:

De manera atenta nos dirigimos a usted para informarle que esta comisión nombró al COMITÉ REVISOR DE TESIS para revisar y dictaminar sobre su tesis: ESTUDIO SEMIÓTICO DEL MURAL DE LA PARED FRONTAL DEL CEMENTERIO DE SAN JUAN COMALAPA, APLICANDO EL MODELO DE UMBERTO ECO.

Dicho comité debe rendir su dictamen en un plazo no mayor de 15 días calendario a partir de la fecha de recepción y está integrado por los siguientes profesionales:

Licda. María Imelda Gonzales Esquite, presidente(a).
M.Sc. Sergio Morataya, revisor(a).
M.A. Otto Yela, revisor(a).

Atentamente,

ID Y ENSEÑAD A TODOS

M.A. Gustavo Bracamonte Cerón
Director ECC



M.A. Aracely Mérida
Coordinadora Comisión de Tesis



Copia: comité revisor. Adjunto fotocopia del informe final de tesis y boleta de evaluación respectiva.
Larissa Melgar
archivo.
AM/GB/Eunice S.



Autorización informe final de tesis por Terna Revisora

Guatemala, 29 de septiembre de 2011

M.A.
Aracelly Mérida,
Coordinadora
Comisión de Tesis
Escuela de Ciencias de la Comunicación,
Edificio Bienestar Estudiantil, 2do. Nivel.
Ciudad Universitaria, zona 12

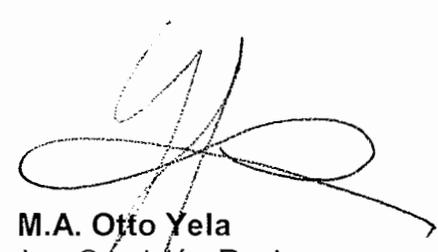
Distinguida M.A. Mérida

Atentamente informamos a ustedes que el (la) estudiante Miguel Angel Oxlaj Cúmez, Carné 2001-18471. Ha realizado las correcciones y recomendaciones a su TESIS, cuyo título es: "ESTUDIO SEMIÓTICO DEL MURAL DE LA PARED FRONTAL DEL CEMENTERIO DE SAN JUAN COMALAPA."

En virtud de lo anterior, se emite DICTAMEN FAVORABLE a efecto de que pueda continuar con el trámite correspondiente.

"ID Y ENSEÑAD ATODOS"


M.Sc. Sergio Morataya
Miembro Comisión Revisora


M.A. Otto Yela
Miembro Comisión Revisora


Licda. María Imelda Gonzales Esquite
Presidente Comisión Revisora



Escuela de Ciencias de la Comunicación

Universidad de San Carlos de Guatemala

Guatemala, 28 de marzo de 2012
Tribunal Examinador de Tesis/N.R.
Ref. CT-Akmg- No. 53-2012

Estudiante
Miguel Angel Oxlej Cúmez
Carné **200118471**
Escuela de Ciencias de la Comunicación
Ciudad Universitaria, zona 12

Estimado(a) estudiante **Oxlaj**:

Por este medio le informamos que se ha nombrado al tribunal examinador para que evalúe su trabajo de investigación con el título: ESTUDIO SEMIÓTICO DEL MURAL DE LA PARED FRONTAL DEL CEMENTERIO DE SAN JUAN COMALAPA, siendo ellos:

Licda. María Imelda Gonzales Esquite, presidente(a)
M.Sc. Sergio Morataya, revisor(a).
M.A. Otto Yela, revisor(a)
M.A. Elpidio Guillén, examinador(a).
M.A. César Urizar, examinador(a).
M.A. Wangner Díaz, suplente.

Por lo anterior, apreciaremos se presente a la Secretaria del Edificio M-2 para que se le informe de su fecha de examen privado.

Deseándole éxitos en esta fase de su formación académica, nos suscribimos.

Atentamente

ID Y ENSEÑAD A TODOS

Lic. Julio E. Sebastián Ch.
Director ECC



Copia: Larissa
Archive
JESCH/AM/IEunice S.

M.A. Aracelly Mérida
Coordinadora Comisión de Tesis





Escuela de Ciencias de la Comunicación

Universidad de San Carlos de Guatemala

Guatemala, 03 de agosto de 2012

Orden de Impresión/NR

Ref. CT-Akmg- No. 57-2012

Estudiante

Miguel Angel Oxlej Cúmez

Carné **200118471**

Escuela de Ciencias de la Comunicación

Ciudad Universitaria, zona 12

Estimado(a) estudiante **Oxlaj**:

Nos complace informarle que con base a la **autorización de informe final de tesis por asesor**, con el título: ESTUDIO SEMIÓTICO DEL MURAL DE LA PARED FRONTAL DE CEMENTERIO DE SAN JUAN COMALAPA, se emite la orden de impresión.

Apreciaremos que entregue dos tesis y un cd en formato PDF en la Biblioteca central de esta universidad, seis tesis y dos cd's en formato PDF, en la Biblioteca Flavio Herrera y diez tesis en la Secretaría de esta unidad académica ubicada en el 2º. nivel del Edificio M-2.

Es para nosotros un orgullo contar con un profesional como usted, egresado(a) de esta Escuela, que cuenta con todas las calidades para desenvolverse en cualquier empresa en beneficio de Guatemala, por lo que le deseamos toda clase de éxitos en su vida.

Atentamente,

ID Y ENSEÑAD A TODOS

Lic. Julio E. Sebastián Ch.
Director ECC



M.A. Aracelly Mérida
Coordinadora Comisión de Tesis



Copia: archivo
AM/JESCH/Eunice S.

DEDICATORIA

A Dios

Casi, indiscutiblemente.

A papá y mamá

Su vida entera bregando contra la corriente es la cátedra más formidable que jamás olvidaré.

A Vero, Victoria y...

Por existir, por ser. Por dejarme compartir su mundo.

A mis hermanas y hermanos

Porque también han sido mis maestros.

A la EECC

Por sus docentes -contados- que saben inspirar.

A usted

Por consultar estas líneas.

Para efectos legales el autor es el único responsable del contenido de este trabajo.

ÍNDICE

	PÁG.
Resumen	1
Introducción	4
1. MARCO CONCEPTUAL	6
1.1 Título	7
1.2 Antecedentes	7
1.3 Justificación	8
1.3.1 Importancia del problema a ser investigado	9
1.3.2 Importancia para la ciencia o técnica en general	9
1.3.3 Importancia para la institución promotora	9
1.4 Planteamiento del problema	9
1.5 Delimitación	9
1.5.1 Delimitación geográfica	9
1.5.2 Delimitación temática	10
2. MARCO TEÓRICO	11
2.1 Semiótica	12
2.1.1 Definición de Semiótica	12
2.1.2 El Signo	14
2.1.2.1 Componentes del signo	14
2.1.2.1.1 El Significante	15
2.1.2.1.2 El Significado	15
2.1.2.1.3 El Referente	16
2.1.3 Denotación	16
2.1.4 Connotación	17
2.2 El Estructuralismo	18
2.2.1 Análisis de Umberto Eco	19
2.2.1.1 Registro Visual	20
2.2.1.1.1 Análisis Denotativo	20
2.2.1.1.2 Análisis Connotativo	20
2.2.1.2 Registro Verbal	21

2.2.1.3 Relaciones entre los dos registros	21
2.3 La Pintura	22
2.3.1 Definición de Pintura	22
2.3.2 Corrientes pictóricas	23
2.3.2.1 Arte Naïf o Pintura Primitivista	23
2.4 La Pintura Mural	24
2.4.1 Definición de Pintura Mural	24
2.4.2 Clasificación de la pintura mural	25
2.4.2.1.1 Al Fresco	25
2.4.2.1.2 Al Seco o Destemple	25
2.4.2.1.3 Mixta	25
2.4.2.1.4 El Falso Mural	25
2.4.2.2.1 Murales Exteriores	26
2.4.2.2.2 Murales Interiores	26
2.4.2.3.1 Murales Decorativos	26
2.4.2.3.2 Murales Históricos	26
2.4.3 La Pintura Mural en Guatemala	27
2.4.3.1 Período Maya	27
2.4.3.2 El Período Colonial	28
2.4.3.3 El mural en el Siglo XX	29
2.4.3.4 Principales muralistas en Guatemala en el Siglo XX	30
2.5 El color en la cosmovisión maya	30
2.5.3.1 Blanco	32
2.5.3.2 Negro	32
2.5.3.3 Amarillo	33
2.5.3.4 Verde	33
2.5.3.5 Azul	33
2.5.3.6 Rojo	33
2.6 San Juan Comalapa	34
2.6.1 Datos Generales	34
2.6.2 Apuntes Históricos	35

2.6.2.1 Época Precolombina e invasión española	35
2.6.2.2 Época Colonial y época independiente	36
2.6.2.3 Comalapa y la revolución liberal	38
2.6.2.4 Conflicto en el seno de la Iglesia Católica local	39
2.6.2.5 Hechos recientes	39
2.6.3 La Pintura Primitivista en San Juan Comalapa	40
2.7 El Mural de la pared frontal del cementerio de Comalapa	43
2.7.1 Finalidad del Mural	44
2.7.2 ¿Quiénes lo realizaron?	46
2.7.3 ¿Cómo lo realizaron?	46
2.7.3.1 Etapa de Sensibilización	46
2.7.3.2 Etapa de capacitación	47
2.7.3.3 Etapa de ejecución	47
3. MARCO METODOLÓGICO	49
3.1 Objetivos	50
3.1.1 General	50
3.1.2 Específicos	50
3.2 Método	50
3.3 Técnica	53
3.3.1 Fichas de resumen	53
3.3.1.1 Fichas personales	53
3.3.1.2 Fichas de citas	53
3.3.2 Observación	53
3.3.3 Registro Fotográfico y en Video	54
3.4 Instrumentos	54
4. ANÁLISIS	55
4.1 Organización del Mural	56
4.2 Estilística del Mural	58
4.2.1 Estilística según el Muralismo	58
4.2.2 Técnica o corriente pictórica	58
4.3 Análisis según el modelo de Umberto Eco	59

4.3.1 Sección "Orígenes del pueblo maya"	59
4.3.1.1 Cuadro N° 1: Creación del Hombre	59
4.3.1.2 Cuadro N° 2: Período Clásico Maya	63
4.3.1.3 Cuadro N° 3: Post Clásico Maya	68
4.3.2 Sección "Así se fundó San Juan Comalapa"	74
4.3.2.1 Cuadro N° 4: Invasión española a Abya Yala	74
4.3.2.2 Cuadro N° 5: Fundación de San Juan Comalapa	79
4.3.2.3 Cuadro N° 6: Construcción del templo católico	85
4.3.2.4 Cuadro N° 7: El mercado en la nueva plaza central	89
4.3.3 Sección "Ixchel: la diosa del tejido y del parto"	92
4.3.3.1 Cuadro N° 8: La inspiradora diosa Ixchel	92
4.3.3.2 Cuadro N° 9: Elaboración de la indumentaria comalapense	97
4.3.4 Sección "La vida en la colonia"	104
4.3.4.1 Cuadro N° 10: La agricultura de supervivencia	104
4.3.4.2 Cuadro N° 11: Veneración a Yum Ka'x	107
4.3.4.3 Cuadro N° 12: La trilla del trigo	110
4.3.5 Sección "Comalapa, municipio en 1870"	113
4.3.5.1 Cuadro N° 13: El Municipio de San Juan Comalapa	113
4.3.6 Sección "1871: Privatización de las tierras y el cerro Xecupilaj"	117
4.3.6.1 Cuadro N° 14: Privatización de las tierras comunales	117
4.3.7 Sección "Mujer"	123
4.3.7.1 Cuadro N° 15: Mujer	123
4.3.8 Sección "Conflicto en la iglesia católica"	127
4.3.8.1 Cuadro N° 16: Trifulca en la iglesia católica	127
4.3.9 Sección "4 de febrero de 1976: terremoto"	132
4.3.9.1 Cuadro N° 17: Terremoto: Muerte y Destrucción	132
4.3.10 Sección "Ayuda humanitaria y solidaridad popular pos-terremoto"	135
4.3.10.1 Cuadro N° 18: Asistencia alimentaria y en salubridad	135
4.3.11 Sección "El conflicto armado, las masacres y el desplazamiento"	139
4.3.11.1 Cuadro N° 19: Masacre y desplazamiento	139
4.3.11.2 Cuadro N° 20: Muerte y destrucción	143

4.3.11.3 Cuadro N° 21: Aniquilación completa del caserío “Papumay”	146
4.3.12 Sección “Violencia intrafamiliar y social después del conflicto”	151
4.3.12.1 Cuadro N° 22: Maltrato infantil post conflicto armado	151
4.3.12.2 Cuadro N° 23: Violencia social post conflicto armado	155
4.3.13 Sección “Homenaje a víctimas del conflicto armado 1960-1996”	158
4.3.13.1 Cuadro N° 24: Versos del dolor	158
4.3.13.2 Cuadro N° 25: Epílogo	161
4.3.14 Sección “El proceso de paz”	165
4.3.14.1 Cuadro N° 26: La Construcción de la Paz	165
5. CONSIDERACIONES FINALES	170
6. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	177
6.1 Conclusiones	178
6.2 Recomendaciones	180
Referencias Bibliográficas	182
ANEXOS	190
Anexo I - Glosario	
Anexo II – Guía de observación	

RESUMEN

TÍTULO:

Estudio semiótico del mural de la pared frontal del cementerio de San Juan Comalapa.

AUTOR:

Miguel Angel Oxlej Cúmez

UNIVERSIDAD:

Universidad de San Carlos de Guatemala

UNIDAD ACADÉMICA:

Escuela de Ciencias de la Comunicación

PROBLEMA INVESTIGADO:

¿Cuáles son los mensajes que comunica el mural de la pared frontal del cementerio de San Juan Comalapa?

INSTRUMENTOS UTILIZADOS:

Referencias bibliográficas, sitios de internet, dispositivos electrónicos, cámara fotográfica, cámara de video, entre otros.

PROCEDIMIENTO PARA OBTENER DATOS E INFORMACIÓN

Al inicio se realizó una investigación bibliográfica y documental en distintas bibliotecas de la Universidad de San Carlos de Guatemala, así como a través de internet.

Seguidamente, se visitó el mural con el objetivo de realizar una Observación Participativa. En dicha visita se logró apreciar las características generales y específicas de cada escena pictórica.

La realización del análisis incluyó el uso de:

Observación Directa: Se visitó el mural y se realizó una inspección minuciosa a cada cuadro que conforma la macro-sección Memoria Histórica de San Juan Comalapa.

Guía de Observación: Se utilizó para determinar los aspectos que debían observarse en el Mural.

Cuaderno de Notas: En él se registró la información útil que se observó durante la visita al mural.

Registro Fotográfico: Se fotografió cada cuadro con el objetivo de tener a mano la información visual exacta de la realidad.

Complemento documental: El desarrollo del análisis semiótico obligó al investigador a fortalecer la información bibliográfica, debido a que el Mural presenta distintas expresiones temáticas en cada cuadro.

CONCLUSIONES

- El mural del cementerio de Comalapa narra con imágenes la historia de la población. Esto afirma que, para los comalapenses, el conocimiento de su historia propia es una necesidad para explicar su presente; pero más aún, es requisito indispensable para la construcción de un futuro sustentable.
- La concepción histórica local difiere de la "historia oficial". La historia oficial ha sido impuesta por el Estado como la verídica y es enseñada en el sistema nacional de educación. La historia local ha sobrevivido gracias a la tradición oral. La propuesta histórica del mural es una prueba irrefutable de esa incongruencia.

- El hombre y la mujer kaqchikel son representados con su indumentaria comalapense-kaqchikel. El hecho de que ellos, desde el plano icónico, se representen a sí mismos con su indumentaria confirma que se ven y se definen a sí mismos como “kaqchikeles” y que su identidad étnica y cultural está fuertemente arraigada. Esto contraria tajantemente a un Estado que se concibe a sí mismo como monoétnico, monocultural y monolingüe. (Cuadros 6-25)
- La precariedad es común denominador en casi todos los cuadros. Esto expone la pobreza, la marginación y la exclusión social que el Estado opresor ha hecho vivir históricamente al comalapense. Así mismo, ninguno de los cuadros que narran la historia a partir de la llegada del español, presenta al comalapense ostentando poder económico, político, religioso o social. Con ello se demuestra su continua condición de subordinado. (Cuadros 17-21)
- El mural presenta escenas violentas correspondientes a distintos momentos históricos. En todas, el comalapense es quien aparece como víctima y el Estado como victimario. Con ello se denuncia a un Estado ensañado en contra de su propio pueblo, quien lejos de velar por su bienestar, propicia continuamente su calamidad. (Cuadros 4-6, 10, 14, 16-21)
- La mujer aparece en los cuadros cumpliendo su rol familiar y social en sujeción al marido. Esto la coloca en un plano de doble subordinación y desventaja, porque está *sujeta* a un marido *sometido*. (Cuadros 7, 10, 14, 15)
- La sección “Memoria Histórica” del mural, es sin duda, un discurso agresivo y rebelde; pero congruente con la realidad histórica de la población. Así mismo, cabe mencionar que es una propuesta con tinte izquierdista, por cuanto desnuda, critica y rechaza el sistema imperante.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo se realizó con el objetivo de conocer los mensajes expresados a través de los signos contenidos en cada uno de los veintiséis cuadros que compone la macro sección "Memoria Histórica" del mural de la pared frontal del cementerio de San Juan Comalapa; considerando a esta obra pictórica como un medio de comunicación comunitario.

Todo proceso de comunicación es susceptible de ser analizado e interpretado gracias a las herramientas que proporciona la semiótica, la disciplina que estudia los procesos culturales, por cuanto procesos de comunicación. Para realizar el análisis se tomó como norte la propuesta de Umberto Eco, la cual está conformada por tres niveles de análisis: a) Registro visual, b) Registro verbal y c) Relaciones entre los dos registros.

El trabajo está organizado en seis Capítulos. En el Capítulo I el lector encontrará el Marco Conceptual, donde se estableció el nombre de la investigación, los antecedentes del tema, su importancia para ser investigado, el planteamiento del problema, entre otros.

En el Capítulo II se desarrolla el Marco Teórico, que no es más que la documentación bibliográfica que sustenta la investigación. En él se desarrollan temas como la semiótica, el modelo de Umberto Eco, la pintura, la pintura mural, una breve monografía de San Juan Comalapa, entre otros.

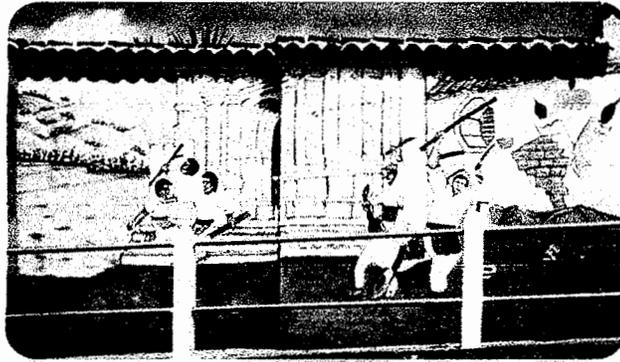
El Capítulo III presenta el Marco Metodológico, donde se establecen los objetivos y alcances de la investigación, así como el método, las técnicas y los instrumentos necesarios para la realización del estudio.

En el Capítulo IV se desarrolla el Análisis Semiótico de cada cuadro que compone el Mural de la pared frontal del cementerio de San Juan Comalapa. Este apartado

presenta un patrón de análisis similar para cada escena pictórica objeto de estudio: Primero aparece una fotografía del cuadro con su numeración y nombre, lo que constituye el registro visual. Seguidamente se presentan, en dos columnas, las denotaciones y connotaciones; siguiendo la propuesta de Eco.

Debido a que la mayor parte de cuadros -23 de 26- carecen de mensajes verbales, se presenta una “relación entre denotaciones y connotaciones”. Finalmente, se listó los significantes más representativos de cada cuadro y se explicó su o sus posibles significados de manera objetiva.

El Capítulo V expone algunas consideraciones finales, por medio de las que se resumen algunos hallazgos encontrados a lo largo de la investigación. Finalmente, el Capítulo VI presenta las Conclusiones y Recomendaciones del análisis; así como la bibliografía que se utilizó para la realización del mismo.



CAPÍTULO I

Marco Conceptual

*Quien olvida su historia o simplemente no la conoce, está
condenado a repetirla.*

Jorge Agustín de Santayana

CAPÍTULO I

MARCO CONCEPTUAL

1.1 Título

Estudio semiótico del mural de la pared frontal del cementerio de San Juan Comalapa.

1.2 Antecedentes

La investigación bibliográfica permitió identificar trabajos relacionados con el tema. Entre éstos se puede mencionar: “Estudio semiológico de la pintura primitivista de carácter religioso de San Juan Comalapa, Chimaltenango” 2007, tesis de licenciada en Ciencias de la Comunicación de Ericka Consuelo Girón Muñiz. En él se realizó un análisis semiológico a seis cuadros pictóricos con motivos religiosos, de seis pintores de San Juan Comalapa. El estudio demostró que las obras hacen uso de distintos elementos recurrentes, tales como: metáfora, sinécdoque, antítesis; las funciones motivadora, referencial y estética. Así mismo, que dichos cuadros representan las tradiciones religiosas y culturales de la localidad.

El estudio “Análisis semiológico de seis murales de la Universidad de San Carlos de Guatemala” 2004, tesis de licenciada en Ciencias de la Comunicación de Eveline Nineth Soto Galeano, realiza un estudio semiológico a seis murales de distintos edificios de la Universidad de San Carlos de Guatemala. El análisis permitió identificar el mensaje estético de cada uno de los cuadros pictóricos analizados.

Así mismo, se ubicó la publicación: “El Mural de Comalapa, un camino hacia la paz” 2003, Colección Cultura de Paz, Revista N° 3, de UNESCO / FLACSO. Este material presenta información referente a porqué se realizó un mural

pictórico de esta naturaleza, cómo surgió esta idea entre los comalapenses, quiénes tomaron parte en dicha obra, cómo se desarrolló cada etapa del proceso hasta culminación del monumento. Presenta, también, una narración verbal que complementa cada escena pintada en el mural y muestra una galería fotográfica donde se recogen rostros y momentos durante la realización de la obra.

1.3 Justificación

1.3.1 Importancia del problema a ser investigado

El mural pintado en la pared frontal del cementerio de San Juan Comalapa es un monumento emblemático por su valor artístico, cultural y por su contenido histórico. Está compuesto por cincuenta y nueve cuadros distribuidos en veinticuatro secciones que, de manera organizada, narran la historia de San Juan Comalapa, así como las principales costumbres y tradiciones de esta población de origen kaqchikel.

Los doscientos metros lineales de pared por dos metros de alto se han convertido en un medio de comunicación comunitario, a través del cual, distintos sectores de la comunidad han plasmado su historia, sus pensamientos y sus sueños como individuos y como pueblo, utilizando las formas y los colores.

Por esa razón es tan importante realizar un estudio semiótico de este mural, por cuanto fue creado para comunicar, para informar y para instruir. Además, San Juan Comalapa tiene una tradición pictórica, ya que sus múltiples artistas dedicados a la Pintura Primitivista o Arte Naif le han conferido un reconocimiento a nivel nacional e internacional y el Mural del Cementerio es una muestra de ello.

Finalmente, se aclara que en esta población se aprecian otros tres Murales aparte del que será objeto de este estudio, siendo éstos: el pintado en el kiosco del parque central de la población, el pintado en la pared frontal de la Escuela Oficial "Rafael Álvarez Ovalle" y el que aparece frente al edificio que ocupa la sede local de la Asociación Grupo CEIBA.

1.3.2 Importancia para la ciencia o técnica en general

El mural del cementerio de San Juan Comalapa, por cuanto se ha constituido en medio de comunicación, es necesario estudiarlo desde la óptica de la semiótica, para determinar con objetividad el significado de los signos que lo integran y establecer así, los mensajes que comunica.

1.3.3 Importancia para la institución promotora

Hacer un estudio semiológico del mural de la pared frontal del cementerio de San Juan Comalapa es otra forma en que la Universidad de San Carlos de Guatemala cumple con su responsabilidad de contribuir con el desarrollo de las ciencias y con el enriquecimiento cultural de la nación.

1.4 Planteamiento del problema

¿Cuáles son los mensajes que comunica el mural de la pared frontal del cementerio de San Juan Comalapa?

1.5 Delimitación

1.5.1 Delimitación geográfica

El estudio semiológico se realizará al mural de la Pared frontal del cementerio de San Juan Comalapa, Chimaltenango, ubicado en la 1ª Avenida de la zona 4, en la entrada principal a la población.

1.5.2 Delimitación temática

El mural de la pared frontal del cementerio de San Juan Comalapa está dividido en dos macro secciones, separadas físicamente por la puerta principal del cementerio. La primera, en veintiséis cuadros, narra la historia de la población y la segunda, con treinta y tres paneles, cuenta las principales expresiones culturales de este municipio de origen kaqchikel.

En este estudio se analizarán las primeras 13 secciones conformadas por veintiséis cuadros, pertenecientes a la macro sección “Memoria Histórica en San Juan Comalapa”. Corresponde desde la sección denominada “Los orígenes del Pueblo Maya” hasta la sección “El proceso de paz”.



CAPÍTULO II

Marco Teórico

La historia está escrita con sangre. Pueden encubrirla, pero no cambiarla.

Anónimo.

CAPÍTULO II

MARCO TEÓRICO

2.1 SEMIÓTICA

Fue Ferdinand de Saussure quien, en su obra póstuma *Curso de Lingüística General*, bautizó como *Semiología* a la ciencia que estudiaría los signos en el seno de la vida social. Por su parte, el norteamericano Charles Sanders Peirce designó *Semiótica* a la disciplina encargada de estudiar los procesos semióticos.

La semiología y la semiótica, tal y como la explicaron estos dos autores, difieren en dos aspectos. El primero consiste en que la semiología es de base Lingüística y la semiótica es de base Lógica. El segundo es que la semiología se ocupa de dos campos de análisis: el semántico y el sintáctico; mientras que la semiótica abarca un tercero: el campo pragmático.

Estas dos escuelas sostuvieron una discusión teórica que duró muchos años. En la actualidad, la mayoría de autores sostienen que esta disputa ya se ha superado. Una de las autoridades académicas en la materia, Umberto Eco ([1968]1986:7) indica que ahondar en esa discusión no tiene sentido ya que la Asociación Internacional para los Estudios de la Semiótica (*International Association for Semiotic Studies*) adoptó desde enero de 1968 el término Semiótica para referirse a esta disciplina, “aunque sin excluir el uso de *semiología...*”.

2.1.1 Definición de Semiótica

Muchos autores han aportado su definición de semiótica. Charles Morris, citado por Interiano (2003:107) considera a la semiótica “como una disciplina

correlacionada con otras que estudian las cosas o las propiedades de las cosas en su forma de servir como signos.”. Desiderio Blanco y Raúl Bueno (1983:108), la definen como “la disciplina que se ocupa de la descripción científica de los signos y de los sistemas de significación, cualquiera que sea su materia significante.” Para Velásquez (2006:34) la Semiótica es la “ciencia que estudia todos los procesos de comunicación y/o significación; es la ciencia que estudia los signos y la semiosis.”

Puesto que este estudio se circunscribe a la teoría de Eco, su definición de semiótica es un paso obligatorio. En *La Estructura Ausente*, Introducción a la semiótica, indica: “la semiótica estudia todos los procesos culturales como procesos de comunicación; tiende a demostrar que bajo los *procesos* culturales hay unos *sistemas*; la dialéctica entre sistemas y proceso nos lleva a afirmar la dialéctica entre código y mensaje.” Eco ([1968]1986:28). Así mismo, en su “Tratado de Semiótica General” Eco define a esta disciplina como “una teoría general de la cultura”. Velásquez (2006:21).

Cabe aclarar que la propuesta de Eco no consiste en reducir todos los elementos culturales a procesos mentales puros, sino que la cultura puede ser explicada y entendida desde la óptica de la semiótica. “En la cultura cada entidad puede convertirse en un fenómeno semiótico. Las leyes de la comunicación son las leyes de la cultura. La cultura puede ser enteramente estudiada bajo el punto de vista semiótico. La semiótica es una disciplina que puede y debe ocuparse de toda la cultura.” Eco ([1968]1986:28)

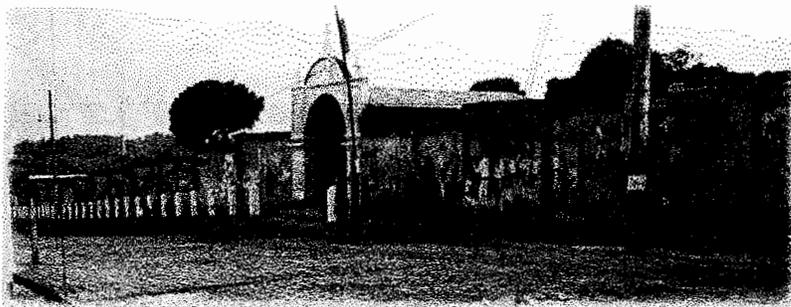
Siguiendo entonces a Eco, se puede afirmar que la semiótica es la ciencia encargada de estudiar y explicar los procesos culturales, por cuanto éstos surgen, se desarrollan y se comparten en la sociedad gracias al fenómeno de la comunicación.

2.1.2 El Signo

El hombre vive rodeado de signos. Su mundo físico y su mundo abstracto adquieren sentido gracias a los signos y a los procesos de significación. Sanders Peirce (1974) indica: “Un signo o representamen, es algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o, tal vez, un signo aun más desarrollado (...) el signo está en lugar de algo, su objeto”.

Roland Barthes (1974) dice que signo “es la relación entre un significante y un significado”. Así mismo, Umberto Eco (2000:22) define al signo como “cualquier cosa que pueda considerarse como sustituto significante de cualquier otra cosa”.

Aunque existen distintos criterios sobre el signo, todos coinciden en que el signo es un significante que evoca, sustituye o representa una realidad. Así pues, diremos que el signo es una aproximación de la realidad, es una realidad que representa y comunica otra realidad.



Vista panorámica del mural

2.1.2.1 Componentes del signo

La semiología reconoce dos elementos en el signo: el significante y el significado. La semiótica de Peirce reconoce un tercero: el referente. No obstante, Velásquez (2006:50) indica que en la actualidad existe todavía una

discusión acerca de los elementos del signo. Dicha discusión inició cuando Peirce consideró como parte del signo al referente y paralelamente, Saussure postuló la teoría que ha prevalecido en la actualidad: el signo se compone de dos elementos, el significante y el significado.

Eco sostiene que el signo tiene solo dos elementos y argumenta que éstos solo son construcciones abstractas que los seres humanos utilizan para comunicar y que el referente es necesario solo para algunos casos dentro del proceso de semiosis. Por ejemplo cuando se dice "Tráigame esa bombilla" se está refiriendo a una bombilla en particular, la cual vendría a ser el referente, pero no cuando se dice "bombilla", pues se está refiriendo no a una en especial, sino al concepto mental que evoca dicho significante. Si se dice "estoy triste" no tendríamos un referente para dicho signo, y no por ello deja de ser signo, no por ello deja de comunicar un significado.

2.1.2.1.1 El Significante

Es la manera en que el signo se manifiesta a nuestros sentidos. Puede manifestarse a través de los sonidos (oído), por medio de una fotografía, una imagen, una escena o bien por las letras escritas de una palabra (vista), a través de un olor, un aroma (olfato), por medio de un sabor (gusto) o a través de una superficie (tacto). La fotografía de un caballo es significante del signo caballo. La palabra escrita "caballo" también es significante del signo caballo. En esencia se puede decir que el significante es la sustancia material del signo, es la forma en que nuestros sentidos lo perciben.

2.1.2.1.2 El Significado

El significado es la idea que evoca el significante. Es el concepto mental que está asociado al significante. El significante "árbol" trae a la mente un elemento del reino vegetal con un tronco, ramas y hojas, generalmente de color verde. El significante "cuento" evoca una narración corta y generalmente ficticia.

2.1.2.1.3 El Referente

El norteamericano Peirce consideró al referente, además del significante y el significado, como el tercer elemento del signo. Su propuesta se conoce como “la tricotomía de Peirce”. Dicha teoría indica que el referente es el objeto real al que se refiere el significado. Pero ha sido puesto en duda. No obstante, Eco (1968:60) afirma que se puede hablar de referente solo en casos concretos, cuando “el emisor produce una expresión para un destinatario en una situación concreta (...)” Un ejemplo sería cuando se dice: “este cuaderno”. En este caso, se está refiriendo a algo concreto. Esto se conoce con el nombre de Teoría de referencialidad del signo y su estudio corresponde a la pragmática.

2.1.3 Denotación

De acuerdo con Eco (1968:84), la denotación es “la referencia inmediata que un término provoca en el destinatario del mensaje.” También indica que [...] es la referencia inmediata que el código asigna a un término en una cultura determinada.”

Estas dos definiciones de denotación que Eco proporciona son bastante claras y se complementan entre sí. Todas las culturas poseen códigos de comunicación que han sido desarrollados y convencionalizados –por los miembros de dicha cultura– a lo largo del tiempo. Dichos códigos están conformados por signos, los cuales son “una realidad que representa a otra realidad”. El código, a través de la convención social, ha asignado a cada signo más de un “significado”, “idea” o “referencia”. Tanto el signo como los significados que le han sido asignados son conocidos por los individuos miembros de la cultura. Pero, de los distintos significados que puede tener un signo siempre hay uno que es el más inmediato y a éste se le llama denotación. La denotación, entonces, es la primera idea que aparece en la mente del individuo cuando capta a través de sus sentidos el signo al que pertenece.

Por ejemplo, la denotación del signo automóvil es: “medio de transporte terrestre con cuatro llantas”. La denotación del signo gallo es: “ave de dos patas con cresta roja, plumaje brillante y una espuela en cada pata.”

2.1.4 Connotación

Eco (1968:89) indica que “La connotación es el conjunto de todas las unidades culturales que una definición *in-tensional* del significante puede poner en juego; y por lo tanto, es la suma de todas las unidades culturales que el significante puede evocar institucionalmente en la mente del destinatario. Diciendo <<puede>> no aludimos a ninguna posibilidad psíquica, sino a una disponibilidad cultural. En una cultura, la secuencia de interpretantes de un término demuestra que éste puede vincularse a todos los demás signos que se refieren a él de alguna manera.”

Tal y como se anotó con anterioridad, el código de comunicación adjudica más de un significado a cada signo. Si el significado más inmediato es la denotación, los demás significados (unidades culturales, según Eco) del significante son lo que se conocen como connotación. Velásquez (2006:64) explica: “La connotación consiste en la serie de significados secundarios que evoca un significante a partir de la denotación.”

En los ejemplos anteriores, el signo automóvil denota: “medio de transporte terrestre con cuatro llantas”; pero en nuestro contexto connota comodidad, riqueza, posición económica, clase social y más. El signo gallo denota: “ave de dos patas con cresta roja, plumaje brillante y espuelas.” Pero además de eso, en nuestro contexto connota virilidad, libre albedrío, energía, machismo y más.

Se puede decir, entonces, que la connotación es la sucesión de significados que se producen en la mente con respecto de una denotación. Pero la connotación está ligada al plano individual, puesto que los significados secundarios que cada individuo asocia a una denotación dependerán de sus

experiencias personales así como del entorno en el que se desenvuelve y de la manera en que él lo interpreta. Es por eso, que un signo puede estimular distintas connotaciones en cada persona.

Sin embargo, que estén ligadas al plano individual no significan que sean subjetivas, es decir, que sean interpretaciones caprichosas, sino que son producto de los convencionalismos aceptados socialmente en el seno de cada grupo cultural (lo que Eco llama "disponibilidad cultural.")

2.2 EL ESTRUCTURALISMO

El Estructuralismo es una corriente filosófica y a la vez un método de análisis de la comunicación. Fue postulado por Ferdinand de Saussure bajo los principios de la lingüística y más tarde fue desarrollada por varios críticos de la comunicación, entre los que destacan Propp, Barthes, Jakobson, Greimas, Todorov, Morin, Eco, entre otros. (Velásquez 2006:26)

El estructuralismo "descansa sobre los presupuestos de que toda creación humana responde a determinada estructura en la cual cada una de las partes se relacionan y condicionan entre sí y con el resto. De esta manera, para explicar una actividad humana hay que ubicarla dentro de la estructura a la que pertenece." (Idem)

Saussure, su precursor, indica que la estructura debe entenderse como "(...) un sistema en el cual el valor de cada uno de sus componentes se haya establecido o determinado por sus posiciones o determinado por sus posiciones y diferencias dentro del mismo. Esta estructura sólo aparece cuando se comparan entre sí fenómenos diversos, reduciéndolos a un mismo sistema de relaciones. Su forma cambia a través de los personajes, objetos, objetos personajes, situaciones, lugares, etc." Interiano (2002:134)

En este sentido, el enfoque estructuralista enseña que cualquier actividad humana o cualquier proceso de comunicación cobra sentido cuando se estudia en el marco de estructuras lógicas, cuando se ubica dentro de la estructura que la engloba y se establece su posición dentro de la misma, así como sus relaciones y sus diferencias con los demás componentes de dicha estructura.

El estructuralismo ha recurrido a la lingüística para desarrollar sus instrumentos de análisis, pues, los estructuralistas más conocidos tienen en común basar sus estudios en la teoría saussureana. Así, el llamado Círculo de Praga (grupo de lingüistas y críticos literarios) descubrió estructuras repetitivas en la literatura oral, más adelante, el ruso Vladimir Propp, demostró que todos los cuentos de tradición oral presentaban una estructura similar. Por su parte Barthes, en su *Retórica de la imagen* (1964), planteó su modelo de análisis aplicado a la imagen y fue el primero en aplicar el modelo estructuralista a la imagen. Más adelante, Eco (1968) también analizó mensajes publicitarios en su obra "La estructura ausente. Introducción a la semiótica" y con ello sentó las bases de uno de los modelos de análisis semiótico aplicado a la imagen.

2.2.1 Análisis de Umberto Eco

Como se ha explicado anteriormente, en 1968 Eco publicó su libro "La estructura Ausente, Introducción a la Semiótica", que dicho sea de paso, ha sido reimpresso en distintas ocasiones. En esta obra, dedicó un inciso (páginas 229-250) para realizar un análisis semiótico a cinco mensajes publicitarios. Cabe aclarar que Eco no realizó el análisis con la intención de establecer un método de análisis semiótico, pero debido a su utilidad, se ha aceptado como tal.

En dicho análisis, Eco siguió tres pasos o niveles de análisis:

- a. Registro Visual
 - a. Análisis Denotativo
 - b. Análisis Connotativo
- b. Registro Verbal
- c. Relaciones entre los dos registros

2.2.1.1 Registro Visual

Eco utiliza el registro visual para describir las denotaciones y analizar las connotaciones de cada imagen que presentan los cinco anuncios a los que aplica su modelo de análisis semiótico. Velásquez (2006:121) indica que “El análisis del registro visual sirve para ver cómo se utilizan las imágenes y qué significados transmiten. El objetivo es detectar y fijar algunos significados que puedan pasar desapercibidos a primera vista. Para ello se analizan tanto las denotaciones como las connotaciones.”

2.2.1.1.1 Análisis Denotativo

El análisis denotativo es aplicado por Eco para describir las imágenes y los elementos visuales que se presentan en los anuncios. Enumera cada elemento que aparece en el anuncio y describe sus características más importantes: formas, tamaños, posiciones, expresiones, colores, ubicación y demás aspectos que se pueden observar a simple vista.

Esta etapa no admite ningún tipo de exageración ni omisión. Se trata, simplemente, de trasladar al código verbal –de manera objetiva– lo que presenta el código visual. Velásquez (2006:121) opina que en el análisis denotativo de Eco: “se detallan los elementos que a simple vista puedan parecer importantes en la aportación de sentidos.”

2.2.1.1.2 Análisis Connotativo

Luego de listar los elementos visuales y sus características, Eco se da a la tarea de interpretar los significados que el código visual confiere a dichas

imágenes. El análisis connotativo, entonces, se desprende del análisis denotativo. Mediante este análisis se establecen los significados profundos “connotados” en la o en las imágenes.

Estos significados, como se ha aclarado, son producto de los convencionalismos compartidos en la sociedad, es decir, no se emiten a partir de una interpretación antojadiza de parte del sujeto que analiza, sino que son aportadas por los códigos establecidos y aceptados por la sociedad o por el grupo cultural dentro del cual se da el proceso de comunicación.

2.2.1.2 Registro Verbal

Eco (1968:232) explica que: “el registro verbal tiene la función primaria de *fijar* el mensaje, porque con frecuencia la comunicación visual aparece ambigua, conceptualizable de muchas maneras.” Los mensajes verbales, cumplen una función informativa y referencial, es decir, pretenden ampliar la información al receptor, conducirlo a lo que el anuncio pretende y en muchos casos, reiteran lo que las imágenes dicen (redundancia).

Así mismo, los mensajes verbales muchas veces acuden a figuras retóricas, desde las cuales también se pueden obtener significados connotativos y denotativos.

2.2.1.3 Relaciones entre los dos registros

Eco indica que esta última fase del análisis pretende examinar las relaciones que existen entre el registro visual y verbal con el fin de establecer las ideas que predominan en el anuncio. Cuando Eco realiza esta etapa en su análisis busca establecer los vínculos y el sentido de complementariedad que hay entre las denotaciones y connotaciones de las imágenes visuales y las retóricas. Explica de qué manera el discurso verbal apoya al visual o viceversa.

Al respecto, Velásquez (2006:121) anota: “Este paso consiste en establecer la conexión entre lo descubierto en ambos registros. Se trata de arribar a conclusiones a partir de los datos interpretados en los pasos anteriores. Al igual que con cualquier método de análisis, estas conclusiones deben ser objetivas: basarse estrictamente en los datos aportados por los pasos anteriores y tratar de no aportar interpretaciones personales, subjetivadas o sesgadas.” (Idem Op.Cit.)

2.3 LA PINTURA

La pintura es una de las formas de expresión a las que el hombre ha recurrido para comunicar sus ideas. Este arte ha acompañado al hombre a lo largo de la historia. Desde las pinturas prehistóricas y rupestres hasta las distintas corrientes pictóricas contemporáneas, la pintura muestra al ser humano como un ente capaz de expresarse a través de imágenes, formas y colores.

2.3.1 Definición de Pintura

En el sitio web www.profesorenlinea.cl se define pintura como “el arte que enseña a representar en una superficie plana cualquier objeto visible o imaginario, o a sugerirlo por medio de la línea y el color.” En www.definicionabc.com encontramos: “La pintura artística es considerada una de las bellas artes, entendida como representación gráfica a partir de la utilización de pigmentos y/o otras sustancias para la creación de una obra visual.” Así mismo, la Enciclopedia Encarta 2009 define la pintura como “arte de representar imágenes reales, ficticias o, simplemente, abstractas sobre una superficie, que puede ser de naturaleza muy diversa, por medio de pigmentos mezclados con otras sustancias orgánicas o sintéticas.”

Estas definiciones difieren en algunos aspectos, pero tienen en común conceptos como: arte, representación de imágenes, pigmentos, dibujo, línea, etcétera. De esta forma, se puede decir que la pintura es el arte de representar imágenes sobre una superficie por medio del dibujo y el color.

2.3.2 Corrientes pictóricas

Las corrientes pictóricas se establecen cuando diferentes artistas adoptan un estilo particular de pintar y ello se convierte en una fuerza de interpretación dentro de las artes, la cultura o la sociedad. Así, se encuentran como corrientes de las artes el arte gótico, el barroco, el impresionismo, etc. El sitio www.sepiensa.org.mx clasifica estas corrientes pictóricas como las más representativas: Abstracción Geométrica, Abstracción Lírica, Aeropaisaje, Art Déco, Arte Abstracto, Arte Conceptual, Cubismo, Esteticismo, Fauvismo, Futurismo, Hiperrealismo, Impresionismo, Modernismo, Realismo Mágico, Renacimiento y Romanticismo. Por su parte, www.ciber-arte.com incorpora otras corrientes o movimientos pictóricos en el listado y entre ellos figura el Arte Naïf o Pintura Primitivista.

2.3.2.1 Arte Naïf o Pintura Primitivista

La Pintura Primitivista o "Arte Naïf" es una corriente pictórica que surgió en Francia a finales del Siglo XIX en contraposición al Expresionismo (www.ciber-arte.com/movimientos/naif.htm). Al inicio este arte era considerado inmaduro e incipiente, no obstante, el paso del tiempo permitió que paulatinamente fuera aceptado y valorado. La característica principal de este movimiento pictórico es la ternura, la frescura, la simplicidad y la espontaneidad. Se le ha llamado también el arte de la ingenuidad, debido a que el vocablo "Naïf" en idioma francés significa "ingenuo".

Empero de que algunos artistas profesionales han incursionado en el campo de la pintura primitivista, en general, los autores del arte naïf son personas autodidactas. Pintores que no han tenido ninguna instrucción académica relacionada con el arte plástico. Es por eso que muchos concuerdan en que es un arte único, libre y espontáneo; ajeno a los estilos y a las escuelas de arte.

Desde un punto de vista técnico, el arte naïf presenta con frecuencia colores vivos, formas ingenuas y deformación de la perspectiva. Estos cuadros suelen

presentar temas relacionados con la vida campesina, la vida familiar, las costumbres, las tradiciones y la religión. Es una forma de expresión popular, donde se plasma de manera genuina la cultura y la percepción del mundo que rodea a los pintores primitivistas.

2.4 LA PINTURA MURAL

El mural es la forma más antigua de pintura que las manos del hombre han realizado. Las pinturas rupestres de las cuevas de Altamira en España, las de la cueva de Lascaux en Francia junto a otros murales rupestres que recientemente se han descubierto en todos los continentes del planeta son las pinturas de mayor antigüedad que se conocen. En la mayoría de los casos las pinturas representan animales, antropomorfos y signos de enigmático significado que son la expresión de un arte de cazadores, la manifestación de su espiritualidad que representa su forma de entender el mundo. (Sitio web del Museo de Altamira: <http://museodealtamira.mcu.es>)

La palabra mural viene del latín “Muralis” que significa: “Obra pictórica sobre un muro u otra superficie vertical fija de gran tamaño” (Wikipedia: <http://es.wiktionary.org/wiki/mural>) o “Todas las pinturas y escritos hechos sobre un muro” (Soto 2004:1).

2.4.1 Definición de Pintura Mural

Parramón, citado por Soto (2004:1), indica que: “la pintura mural es algo que está en función de, es decir, no constituye –como un dibujo o un cuadro- una obra de arte en sí misma, aislada e independiente de otras obras, sino una obra aplicada a otra, a un muro que forma parte de otra habitación que a su vez forma parte de una edificación.

Es esencial, por tanto, que la pintura mural sea ideada, proyectada y realizada en razón del lugar a que va destinada: No puede ser un cuadro con marco que,

como ventana abierta al exterior nos lleva a un mundo distinto del que nos rodea”.

2.4.2 Clasificación de la pintura mural

2.4.2.1 Por la técnica o el método que se utiliza para su realización, la pintura mural se clasifica así: Al Fresco, al Seco, Mixta y Falso mural.

2.4.2.1.1 Al Fresco

Es la técnica de pintura mural que consiste en la aplicación de los pigmentos (colorantes) en polvo fino disueltos en agua sobre un enlucido o revoque húmedo y reciente, es decir, fresco. En este método, los pigmentos se fusionan con la superficie y se convierten en parte integrante de la pared.

Esta técnica se utiliza más en países secos como Italia y España, ya que, la humedad daña la pintura, y se ha utilizado desde los tiempos griegos, pasando por los romanos hasta nuestros días.

2.4.2.1.2 Al Seco o Destemple

Se conoce así a la técnica en la que la pintura es realizada sobre un revoco seco. En este caso, los pigmentos se fijan al muro por medio de un aglutinante en el que van disueltos o mezclados. Los aglutinantes que más se han utilizado son: la cal, la témpera y el óleo.

2.4.2.1.3 Mixta

Se conoce así a la pintura mural cuya base está realizada *al fresco* y luego ha sido completada o finalizada *a seco*.

2.4.2.1.4 El Falso Mural

Este método consiste en realizar la pintura sobre tela o tabla y ya finalizada, se incrusta en el muro de manera permanente.

2.4.2.2 Por su ubicación con relación al edificio en que están pintados, los murales puede ser exteriores o interiores.

2.4.2.2.1 Murales Exteriores

Son los que han sido pintados en la cara exterior de las paredes perimetrales o exteriores de los edificios. Estos murales se hacen para mostrarlos al público sin restricción alguna.

Los murales exteriores son los más vulnerables puesto que, en muchos casos, están expuestos directamente a los rayos del sol y a la lluvia, e incluso a la mano malintencionada del público. Por esta razón, estos murales tienden a deteriorarse con más frecuencia y necesitan de mantenimiento constante.

2.4.2.2.2 Murales Interiores

Los murales interiores han sido pintados en la cara interior de las paredes de los edificios. Normalmente estos murales están en lugares públicos, pero con ciertas restricciones. Por esa razón, están mejor cuidados y corren menos riesgos que los exteriores.

2.4.2.3 Por su finalidad, la pintura mural se clasifica en: Decorativa e Histórica.

2.4.2.3.1 Murales Decorativos

Éstos son los que se realizan con el fin de ornamentar los muros. Persigue acentuar la belleza o el deleite de la misma.

2.4.2.3.2 Murales Históricos

Éstos se pintan con el objetivo de dar a conocer un acontecimiento o una secuencia de hechos históricos.

2.4.3 La pintura mural en Guatemala

2.4.3.1 Período Maya

La pintura mural ornamentó las manifestaciones plásticas de la cultura maya. La mayoría de construcciones arquitectónicas estaban pintadas y retocadas con murales con tópicos históricos, religiosos y conmemorativos. La policromía estaba presente en la vida del mundo maya desde el período Pre-clásico hasta el Post-clásico.

De León (1983:2) afirma que "(...) la plástica guatemalteca se inicia en las pinturas rupestres de las cuevas de Yalpemach en la región de Chisec, Alta Verapaz, pasando por todas las culturas prehispánicas que se desarrollaron en sitios como Quiriguá, Uaxactún, Piedras Negras, El Baúl y muchas otras".

Los edificios de las ciudades mayas eran construidos con piedra caliza y recubiertos con estuco, que era una mezcla de cal y arena. Este recubrimiento proporcionaba una superficie lisa y blanquecina, sobre la cual se trazaban las figuras y se impregnaban los pigmentos. Debido, posiblemente, a la fragilidad de las pinturas y al paso del tiempo, es muy poco lo que queda de estos murales en los exteriores de los edificios. Las escenas pictóricas que han logrado conservarse se encuentran en el interior de los edificios y de las tumbas.

Staines (2004:5) indica que "Las imágenes pictóricas ocuparon diversos espacios arquitectónicos como jambas, dinteles, cornisas, frisos y molduras en el exterior y, pisos, muros, banquetas, la bóveda y las piedras tapas de bóveda, en el interior de los cuartos"

Ya en el período post-clásico tardío, los murales fueron decreciendo en cantidad, debido a que las culturas de origen maya que ahora vivían en las tierras altas estaban comenzando a consolidarse como tales a la llegada de los españoles. Aún no contaban con la infraestructura y los recursos con que

contaron sus antepasados en las tierras bajas. No obstante, sus nacientes ciudades estaban decoradas con murales que presentaban la cosmovisión y el relato de los acontecimientos políticos.

2.4.3.2 El período colonial

El período colonial se caracterizó por la abundante cantidad de pinturas murales que se realizaron, sobre todo en los interiores de las iglesias católicas. Éstas representaban escenas bíblicas y se utilizaron con fines evangelísticos. Lorenzana (1995:27) indica que de esta riqueza pictórica, en nuestros días, se pueden apreciar los restos que quedan en las bóvedas de la Iglesia San Francisco el Grande de la Antigua Guatemala.

Así mismo, continúa explicando Lorenzana, cuando se procedió a la restauración de la iglesia de San Cristóbal Totonicapán, que fue destruida parcialmente por el terremoto de 1976, se limpiaron las paredes y bajo varias capas de pintura se encontró una valiosa decoración floral y vegetal, muy similares a los de la iglesia de San Francisco el Alto, en la que se encuentra un mural con un estilo que se acerca a la corriente popular, es decir, que su o sus creadores eran personas autodidactas o artesanos hábiles.

La iglesia de Rabinal, Baja Verapaz, también presenta restos de pinturas murales correspondientes al siglo XVII. Lo que queda de ellos, representa un grupo de personas que, probablemente, participan en un ritual religioso; siendo el ocre, naranja, gris y trazos negros los colores principales del mismo.

Desafortunadamente la riqueza artística del muralismo perteneciente a la época colonial en Guatemala ha desaparecido casi por completo, por efecto de los desastres naturales entre los que se puede mencionar, por ejemplo, los terremotos de 1773 y 1976.

2.4.3.3 El mural en el siglo XX

El siglo XX es visto como el renacimiento del arte en general en Guatemala, debido a que durante el siglo anterior a éste hubo un silencio artístico. Melgar (1999) afirma que durante el siglo XIX "(...) Las iglesias se fueron despojando de sus ricos decorados barrocos, esto mismo sucedía en la escultura y la arquitectura."

De León, citado por Soto (2004:6) indica: "(...) en 1904 viene a Guatemala Jaime Sabartés, quien impulsa a los jóvenes artistas del momento: Carlos Valenti, Rafael Rodríguez Padilla, Carlos Mérida, Agustín Iriarte, Eduardo de la Riva, Hernán Martínez Sobral y Humberto Garavito.

Carlos Valenti y Carlos Mérida viajan a Paris, Rafael Rodríguez Padilla a España, Agustín Iriarte a Italia. Con excepción de Valenti que fallece en Paris, todos regresan a Guatemala, en los albores de la primera guerra mundial."

En 1920 Rafael Rodríguez Padilla, luego de regresar de España, funda la Escuela de Bellas Artes, lo que hoy es la Escuela de Artes Plásticas. De esa fecha para acá, este centro ha formado a una cantidad de artistas notables que han dejado su huella en la historia del arte guatemalteco.

Uno de los murales pictóricos más emblemáticos que esta generación de artistas legó a nuestro país son los murales del Palacio Nacional, obra del pintor Alfredo Gálvez Suárez quien interpretó temas históricos comprendidos desde la época prehispánica hasta llegar a la época moderna, pasando por la conquista y el mestizaje de nuestro país.

Otro mural de gran importancia procedente del siglo XX, que aunque no es pictórico sino que está clasificado como mural en relieve, es el que decora los edificios del Centro Cívico de la ciudad de Guatemala, particularmente el

edificio del Banco de Guatemala, el Crédito Hipotecario Nacional, el Instituto de Seguridad Social y la Municipalidad de Guatemala.

Esta obra monumental se debe a "(...) los artistas Carlos Mérida, Roberto González Goyri, Guillermo Grajeda Mena, Efraín Recinos y Dagoberto Vásquez, entre otros. Algunos de estos maestros plásticos encontraron en esos edificios la consolidación de sus carreras." (Lanuza Campo, s.a. Los murales del Banco de Guatemala. Una visión estética de la nacionalidad. http://www.banguat.gob.gt/info/murales_banguat.pdf)

2.4.3.4 Principales muralistas en Guatemala en el Siglo XX

Rodríguez, citado por Soto (2004:13), indica que entre los principales muralistas que se destacaron en el país durante el siglo XX están:

Muralista	Obra realizada
• Carlos Mérida	"La Seguridad Social" IGSS (1959)
• Alfredo Gálvez Suárez	"La Conquista" "Don Quijote y Sancho Panza" Palacio Nacional (1942-1944)
• Antonio Tejeda Fonseca	"La Producción y el Comercio" Mural al Fresco. "Banco de Londres y Montreal" Ciudad de Guatemala. 1959
• Juan Antonio Franco	"San Miguel Allende" Guanajuato, México. 1946
• Dagoberto Vásquez	"Las Fuentes de mi vida" Mural en Mosaico. INCAP, Guatemala. 1953-1954

2.5 El color en la cosmovisión maya

Cada cultura asigna sus propios significados a los objetos materiales o abstractos que le rodean, de acuerdo con su manera de pensar, de sentir, de interpretar la realidad. El color es una de esas abstracciones a las que los

grupos humanos han asociado diversos significados. Pero un color no tiene la misma carga de significaciones en una y otra cultura. Así, el blanco, que para la cultura occidental simboliza pureza, paz e inocencia; para la cultura japonesa y para la mayor parte de países islámicos representa la muerte.

De la misma manera, dentro de la cosmovisión maya el color tiene su propia carga de significados. Éstos no necesariamente son opuestos a los de la cultura occidental, sencillamente son distintos. Dichos significados propios están inmersos dentro de la particular manera de ser y de pensar de este pueblo; así como de su manera de concebir y de relacionarse con el mundo.

Méndez, citado por Monterroso (2005:14) anota: "Los colores y su uso en la cosmovisión indígena posiblemente se originaron de la naturaleza, de la culebra jaspeada, de la serpiente emplumada, del coral, del cantil, de la policromía del paisaje, del azul de los lagos y de los ríos, del verde de las plantas y de las hojas, de los diversos tintes alegres y vistosos de las flores, así también de los colores opacos de la tierra."

El color, presente en la vida cotidiana, en las manifestaciones arquitectónicas y artísticas, toma su mayor punto de significación en la espiritualidad maya. Este, se materializa en los ritos y en las celebraciones y especialmente en las denominadas "Ceremonias Mayas".

Aunque existen diferentes motivos para realizar estas ceremonias, el objetivo que prevalece es el del agradecimiento. Yac (s.a:3) señala: "El valor de la gratitud y el agradecimiento es el de los más desarrollados y enseñados en las comunidades mayas. Tan importante es su práctica en la familia y en la sociedad, que está relacionado con la creación de los cuatro primeros hombres y sus mujeres."

La descripción del significado de los colores que se realiza a continuación, está dentro del contexto de la utilización de los mismos que se hace en el ritualismo de las ceremonias mayas.

2.5.1.1 Blanco

Se compara con el maíz blanco, lo que constituye la principal fuente de alimentación del pueblo maya. Por tanto, está vinculado al soplo de vida, a la vida, a la semilla, a la esperanza en el mañana. Es el color del “Aj Q’ij”¹ y por ello representa la claridad, la verdad y la pureza.

Está presente desde el origen de la vida del ser humano: En el semen, luego en la leche materna; lo que permite el desarrollo y el crecimiento. En el cuerpo aparece en los huesos, en los ojos, en los dientes.

2.5.1.2 Negro

Se compara con el maíz negro. Representa a Xibalbá, la oscuridad, la muerte, las malas ideas, la noche. No obstante, significa también el descanso, que es para recuperar energía. Por eso significa esperanza y la posibilidad de alcanzar mañana lo que no se pudo alcanzar hoy, es el sentido de la continuidad, no del fin.

¹ “Aj Q’ij” era el curandero que trataba las enfermedades y los problemas desde la perspectiva de la claridad o de la luz. Era el brujo o curandero “bueno” porque trabajaba valiéndose de las fuerzas del bien. La traducción literal es: “Aj” = “el que se dedica a o el que trabaja con / en”; “Q’ij” = “sol, día”; y por extensión, luz, claridad. A pesar de que dentro de la cosmovisión maya el “Aj Q’ij” era una persona respetable, dedicada al servicio de su comunidad e identificada con “el bien” y con “lo bueno”, los españoles, a su llegada, lo consideraron como satánico y demoníaco; ya que ellos consideraban así a todo lo que no era católico o “cristiano”. En nuestros días, se continúa calificando de esta manera a los curanderos “Aj Q’ij”.

En el cuerpo se encuentra en los ojos, en los lunares y en el cabello. Es el color del “Aj Itz”² y se relaciona con las sombras, con la oscuridad y con lo oculto.

2.5.1.3 Amarillo

Es el color del maíz amarillo. Significa madurez, es el núcleo y la semilla. Es el color del oro y representa la riqueza, la nobleza, la opulencia. Simboliza al sol, la luz, la energía. Por otro lado, también significa enfermedad. Cuando la semilla no germina, es la esterilidad. En el cuerpo se encuentra en la piel.

2.5.1.4 Verde

Es la madre naturaleza, el medio ambiente, las plantas. Representa la juventud, la época propicia para la reproducción. Antecede a la primavera y es el color de la vida. Es el color del jade y del quetzal, por lo que simboliza elegancia y nobleza.

2.5.1.5 Azul

Representa el cielo, el mar y el infinito. Es el color del firmamento, de la ciencia y de los conocimientos. Muchas aves se visten de él y por ello significa libertad.

2.5.1.6 Rojo

Es el color del maíz rojo, del fuego, la fuerza y el de la sangre. Está fuertemente vinculado con la guerra, la euforia y el patriotismo. También con el triunfo y con la derrota, con la vida y con la muerte.

² “Aj Itz”, en contraposición al “Aj Q’ij”, es el brujo o curandero que trata las enfermedades y los problemas desde la oscuridad y lo oculto. Es el “malo” ya que trabaja con las fuerzas del mal. La traducción literal es: “Aj” = “el que se dedica a o el que trabaja con / en”; “Itz” = “Maldad”.

Los españoles jamás intentaron entender la diferencia entre el “Aj Q’ij” y el “Aj Itz”, simplemente los consideraron a ambos como personas que practicaban la brujería y la maldad.

El rojo se interpreta como la idea, la salida y la puesta del sol. Yac (s.a.:7) indica: “Cuando nos levantamos, como una actitud antropológica siempre miramos hacia el oriente, en la salida del sol, nuestro primer comportamiento es ver el sol. Como anécdota, cuando le pregunta a un maya qué hora es: primero mira el sol, luego su reloj y dice que hora es.”

2.6 SAN JUAN COMALAPA

2.6.1 Datos generales

San Juan Comalapa es uno de los 16 municipios del departamento de Chimaltenango. Su extensión territorial es de 76 Km². Limita al norte con San José Poaquil y San Martín Jilotepeque, al sur con Zaragoza y Santa Cruz Balanyá, al este con Chimaltenango y al oeste con Tecpán. (www.sanjuancomalapa.com).

El municipio está constituido por tres áreas: urbana, peri-urbana y rural. El área urbana lo conforma la cabecera municipal, el área peri-urbana comprende ocho caseríos, dos colonias y un barrio; el área rural lo componen doce aldeas y dos caseríos. Comalapa dista a 82 kilómetros de la ciudad de Guatemala y a 28 de Chimaltenango. Su vía de acceso principal es la ruta nacional C-A-1. Así mismo, conecta a los municipios aledaños con caminos vecinales transitables durante todo el año.

Según el censo poblacional 2,002 elaborado por el Instituto Nacional de Estadística INE, San Juan Comalapa es el quinto municipio más poblado en el departamento de Chimaltenango. Su población consta de 35,441 habitantes, de los cuales, el 97% se define como indígena de origen kaqchikel y el 3% como no indígena. Así mismo, el género femenino constituye el 51% de la población y el 49% corresponde al género masculino. (INE: <http://www.ine.gob.gt/index.php/demografia-y-poblacion/42-demografiaypoblacion/75-censo2002>).

El clima regularmente es templado, aunque durante los meses de noviembre a enero es frío. Esto, aunado a su topografía montañosa y con grandes planicies, propicia las condiciones necesarias para la producción de cultivos como: frijol, maíz, tomate, arveja, fresa, papa, haba, brócoli, flores, entre otros.

La agricultura continúa como la actividad económica principal de los comalapenses (57%), pero también figura la producción de textiles, el comercio, la pintura, las artesanías y la prestación de servicios en el sector formal. (Ídem Op. Cit.)

2.6.2 Apuntes Históricos

La historia de San Juan Comalapa es una relación de sucesos y acontecimientos accidentados. Es una narración matizada por hechos violentos, desastres naturales y diversos eventos que están entrelazados y cuyo resultado se palpa en la actual Comalapa. Puesto que el Mural objeto de este estudio narra en imágenes esta historia, se realizará un breve esbozo histórico de San Juan Comalapa, que va desde la época precolombina hasta nuestros días.

2.6.2.1 Época Precolombina e invasión española

La historia de San Juan Comalapa se remonta hasta el final del Post-Clásico Maya, cuando este territorio formaba parte del Señorío Kaqchikel y era conocido como "Chi Ruy'al Xot", que en idioma kaqchikel significa "En la fuente de los comales". Yool (2007:9) dice que el área que comprendía lo que se conocía con este nombre estaba "(...) circundado por los cerros de Guadalupe, el Calvario y San Antonio (...)" lo cual coincide con la ubicación actual de la población.

Yool (Ídem) indica además, que durante la reconstrucción del edificio colonial de la Iglesia Católica "(...) se encontró evidencia de un templo prehispánico y de entierro de personajes importantes"; lo cual indica que probablemente fue

habitado antes de la llegada de los españoles, o bien fue un centro ceremonial importante.

Por otro lado, Polo (1986) anota que los kaqchikeles, luego de su primera sublevación ante el dominio español y después de abandonar su capital Iximché, probablemente se hayan desplazado hacia la región que hoy ocupa Comalapa, ya que luego de seis años de lucha "(...) los señores kaqchikeles fueron capturados en un sitio llamado Nimache (bosque grande) a diez leguas al oriente de Tecpán Guatemala [lugar que muy bien podría ser Holom Balam (cabeza de tigre) en los alrededores de Comalapa, que los kaqchikeles mencionan en el Memorial de Sololá]" (Polo 1986:86).

Al respecto, el Memorial de Sololá (versión de Adrián Recinos) citado por Yool (2007:11) indica: "En un principio los kaqchikeles se refugiaron en la cercanía de Iximché, luego llegaron hasta "Ru Yaal Xot". El hermano de Pedro de Alvarado y sus tropas siguieron combatiendo contra 30,000 guerreros Kaqchikeles que se había reunido; cuando llegaron a Ru Yaal Xot los mexicanos indígenas en Náhuatl: COMALAPAN. El día I Coak (27 de marzo de 1527 comenzó nuestra matanza por parte de los castellanos combatidos por la gente y siguieron haciendo la guerra "prolongada"."

Estos datos demuestran que Chi Ruy'al Xot no solo formaba parte del territorio del Señorío Kaqchikel, sino que fue un escenario importante en el que se desarrollaron distintos hechos históricos previo, durante y después de la invasión española a estas tierras.

2.6.2.2 Época Colonial y época independiente

Investigaciones recientes indican que el pueblo kaqchikel protagonizó una segunda insurrección ante los españoles entre los años 1532 a 1535, (Polo 1986:93) y que finalmente, Caji' Imox, el último Señor de los kaqchikeles que aún vivía y que capitaneaba dicha sublevación, fue ahorcado "El día 13 Ganel

(26 de mayo de 1940)” a petición del Ayuntamiento de la Capitanía General de Guatemala.

Después del sometimiento final de los kaqchikeles se procedió a su reubicación en su antiguo territorio y se fundaron distintas poblaciones. La fundación de Comalapa estuvo a cargo del fraile Diego de Alvaque. Al respecto, Oxlaj (2004:22) anota: “La fundación del pueblo de San Juan Comalapa fue producto del reasentamiento de los indígenas en su territorio ancestral denominado Chixot o Ruy’al Xot tras la sublevación de éstos. El proceso de reducción lo llevó a cabo el fraile franciscano Diego de Alvaque entre los años de 1544-1553.”

En adelante, San Juan Comalapa no figura de manera considerable entre las crónicas de los historiadores de la época. No obstante, se sabe que durante la época colonial los kaqchikeles de Comalapa, “(...) al igual que otros “pueblos de indios”, tuvieron que pagar tributos y mano de obra a los conquistadores y a sus descendientes a través de la encomienda, del repartimiento y otras arbitrariedades que cometieron los invasores (...)” Yool (2007:13).

En 1944 se publicó un documento firmado por Fray Francisco de Zuaza escribió con fecha 8 de junio de 1689 en el que se lee: “CONVENTO DE SAN JUAN COMALAPA. El pueblo de San Juan Comalapa ha sido siempre grande desde su gentilidad; su situación es en la sierra al norte de Guatemala (la actual Antigua Guatemala), ocho leguas distante de la ciudad; y está rodeado por todas partes de sierras y barrancas profundas aunque su planta es en tierra llana, cuyo temperamento es frío, aunque ocasionados por malos aires. Tiene dos mil y seiscientas personas de confesión de ambos sexos, todos indios, sin interpolación de persona alguna ladina, a quienes se administra en lengua kaqchikel.” (Ídem Op. Cit.)

Yool (Ídem) señala que “En el año 1800 Comalapa era cabecera de curato dentro del partido de Chimaltenango. Contaba el curato con dos iglesias, diez cofradías y 7,645 feligreses; la lengua predominante era el kaqchikel.”

En 1839, al hacerse la división política administrativa de Guatemala unos 18 años después de la independencia de Guatemala, Comalapa pasó a formar parte del departamento de Chimaltenango. Más tarde (1886) fue disuelta como municipio y fue designada como Cabecera de Circuito adscrita a Sacatepéquez, con jurisdicción sobre Santa Apolonia, Tecpán Guatemala, Patzún, el Molino Balanza y San Martín. Después de esto, su municipalidad fue restablecida el 6 de mayo de 1895. (www.sanjuancomalapa.com).

2.6.2.3 Comalapa y la revolución liberal

La reforma liberal encabezada por el General Justo Rufino Barrios en 1871 impactó de manera considerable la historia política, económica, social y religiosa del país. Fue en esa época en que los kaqchikeles de San Juan Comalapa, se enfrentaron a un nuevo problema comunitario: la expropiación o privatización de las tierras comunales. Yool (2007:19) anota: En 1873, Barrios fue nombrado presidente, su gobierno ordenó a los jefes políticos garantizar mano de obra indígena a los finqueros mediante un instrumento jurídico que se conoce como Reglamento de Jornaleros, y expropió los bienes inmuebles de la Iglesia Católica, en especial sus haciendas, así como las tierras comunales, las cuales repartió a sus allegados.”

Al respecto, la publicación “El Mural de Comalapa, un camino hacia la paz”, Colección Cultura de Paz, N° 3, señala: “(...) años después, en 1870, el entonces presidente Justo Rufino Barrios, declarado liberal, decidió que San Juan Comalapa se transformara en municipio. El Estado, monopolizado por la clase criolla, no reconocía a los pueblos indígenas y ahogaba cualquier tipo de autonomía local, otorgándoles privilegios sólo a la población no-maya a la que se le llamaba ladina. Las tierras, parte de la naturaleza, don del Ajaw para

beneficio de la gente, pasaron a ser “propiedad privada”. Aparecieron entonces terrenos cercados, títulos de propiedad, y a los mayas se les impuso el trabajo forzoso en las nuevas fincas.”

2.6.2.4 Conflicto en el seno de la Iglesia Católica local

El catolicismo vino articulado con la invasión española. Fue una invasión no solamente militar, política, económica y cultural; también fue religiosa. Desde esa época, el catolicismo se fue acentuando en la vida cotidiana de los kaqchikeles, al igual que en todos los pueblos mesoamericanos.

A pesar del brutal asedio religioso, que incluyó la masacre de los sacerdotes así como la quema indiscriminada de los códices mayas, el pueblo kaqchikel de Chixot logró mantener viva su religiosidad ancestral. Ya en el seno del catolicismo, surgió la figura del “Cofrade” y de las “Texeles”, que no es, sino la forma en que sobrevivió antigua manera de organización de los kaqchikeles (UNESCO/FLACSO: 2003).

Sin embargo este hecho, con el tiempo, disgustó a la dirigencia de la iglesia católica local, hasta que el 28 de diciembre de 1967 desembocó en una tragedia comunitaria con el saldo de una persona fallecida.

2.6.2.5 Hechos recientes

La historia reciente de San Juan Comalapa está marcada por dos acontecimientos importantes: el terremoto del 4 de febrero de 1976 y la violencia política en la década de los ochenta.

El terremoto de 1976, denominado “San Gilberto” cobró alrededor de 25,000 vidas en toda Guatemala. De este total San Juan Comalapa perdió aproximadamente 4,500 vidas (18%) y más de 5,000 viviendas, siendo uno de los poblados más golpeados por este recordado desastre natural.

Sin haber vivido una recuperación total de la secuela de destrucción que dejó el terremoto, de 1979 a 1985 el pueblo kaqchikel de San Juan Comalapa experimenta otra tragedia, solo que ésta fue generada por las manos del hombre: la Violencia Política de los ochenta.

Este período coincidió con el ejercicio del poder gubernamental de los Generales Fernando Romeo Lucas García (1978-1982), José Efraín Ríos Montt (1982-1983) y Óscar Humberto Mejía Vítores (1983-1985).

Masacres, destrucción, muerte, violaciones, maltrato, abuso son las palabras con que se resume este período en San Juan Comalapa. Varias comunidades rurales de este municipio fueron desoladas por el Ejército de Guatemala entre las que se pueden mencionar a Paxán, Patzaj, Xiquin Sanaí, entre otras. Así mismo, el destacamento militar instalado a 3 kilómetros de la población en 1981, se convirtió rápidamente en una carnicería humana. A la fecha, han sido inhumados 8 cuerpos femeninos, 115 masculinos y 11 no finalizados. Por su parte el EGP también masacró a 40 personas en el Caserío Papumay en agosto de 1982. (Yool, 2007:25)

Hoy San Juan Comalapa, pujante municipio del altiplano guatemalteco, atraviesa un período de relativa bonanza, asediado nada más por las vicisitudes propias de nuestro tiempo. Un municipio con una conciencia colectiva clara: el conocimiento de su historia, punto de partida para la construcción de su futuro.

2.6.3 La Pintura Primitivista en San Juan Comalapa

Comalapa es reconocido a nivel nacional e internacional por su pintura primitivista. Parece ser que el comalapense tiene una sensibilidad innata orientada al arte pictórico. De hecho, en muchos círculos sociales se ha acuñado la idea de que “si es de Comalapa, es pintor”.

La pintura primitivista se ha convertido en una actividad de mucha importancia en la vida cotidiana de esta población. Empero de que la mayor parte de comalapenses se dedica a la agricultura, al comercio y a la producción de textiles, cada vez la pintura gana mayores espacios.

La mayoría de los artistas dedicados a esta actividad son autodidactas, es decir, que no han recibido ninguna formación académica relacionada con la pintura; aunque cabe mencionar que, gracias a los espacios que se han ganado, varios pintores han finalizado estudios en importantes centros para el arte, como la Escuela Nacional de Artes Plásticas, la Universidad de San Carlos de Guatemala e inclusive fuera del país.

La pintura primitivista de Comalapa nació con don Andrés Curruchich Cúmez (1891-1969)³, su gran precursor. Luego, se sumaron a él don Francisco Telón Chalí (1922) y don Santiago Tuctuc Apén (1920-1985). Si bien don Andrés Curruchich fue el primero en incursionar en este campo, se considera a él junto a don Francisco Telón y don Santiago Tuctuc, como los tres fundadores de esta corriente pictórica en Comalapa. Ellos son la trilogía de pintores reconocidos como los más importantes de éste género.

Después de ellos comenzó a destacarse otra generación de pintores como Salvador Cúmez, Esteban Xocop, Julián Chex, Francisco Mijangos, Oscar Perén, Francisco Otzoy, Eladio Mux, Filiberto Chalí, María Elena Curruchich, Rosa Elena Curruchich, Paula Nicho, Julián Gabriel, Iván Gabriel, entre otros⁴.

³ Don Andrés Curruchich Cúmez (1891-1969) fue el primer comalapense que dedicó su vida a la pintura primitivista. Vendió su primer cuadro de arte naïf en 1930. A principios de 1960 recibió la Orden del Quetzal. Se puede encontrar la biografía de él en "Arte Naïf – Pintura Maya Guatemalteca Contemporánea" de UNESCO, Guatemala 1998.

⁴ Un grupo de pintores comalapenses se ha organizado en la Asociación de Artistas Mayas Comalapenses - ADAMCO-, con el objetivo de trabajar en pro del desarrollo del arte naïf comalapense y asegurar su continuidad entre las nuevas generaciones.

A finales del siglo XX se dio a conocer una nueva generación de pintores, cuyo número es abrumador y sería mucho aventurarse al dar una cifra. Entre quienes se han destacado se puede mencionar a los hermanos Ángel y Juan Fernando Poyón⁵, Geovani Mijangos, Julián Sotz, Geovani Simón, Julio Apén, Eladio Bal, entre otros.

Todos estos artistas han destacado con sus obras, prueba de ello es que muchos han tenido la oportunidad de exponer su trabajo no solo en Guatemala, sino en países como Noruega, Alemania, Francia, Dinamarca, Suiza, Rumania, Bélgica, Japón, Taiwán, Canadá, Estados Unidos, México, Centro y Sur América. Esto le ha valido a Comalapa para que se conozca con el apelativo “La Florencia de América”.

En la actualidad, en San Juan Comalapa ya no se habla solamente de pintores primitivistas, sino que muchos han abrazado corrientes como la surrealista, el paisajismo, el realismo mágico, entre otros. Otro dato interesante acerca de la actividad pictórica en Comalapa es que hay un buen grupo de mujeres que ha incursionado de buena forma en este arte, las que han sido reconocidas por la calidad artística de sus obras y en el año 2003 recibieron la Orden Nacional del Patrimonio Cultural en representación de todas las Pintoras Mayas de Comalapa.

⁵ El pintor Juan Fernando Poyón participó en 1995 en una exposición de pintura naïf a nivel mundial realizada en Taiwán. En 2006 fue uno de los seis artistas seleccionados en la XV Bienal de Arte Paiz.

2.7 EL MURAL DE LA PARED FRONTAL DEL CEMENTERIO DE COMALAPA

Mural del Cementerio⁶ de San Juan Comalapa es un monumento emblemático por su valor artístico, cultural y por su contenido histórico. Este mural se ha convertido en un medio de comunicación, a través del cual, distintos sectores de la comunidad civil organizada de la población han plasmado su historia, sus prácticas sociales, sus pensamientos y sus sueños como individuos y como pueblo, utilizando las formas y los colores.

El mural tiene una longitud total de ciento ochenta y cuatro metros y su altura es de dos metros con treinta centímetros. Está dividido en dos macro secciones, separadas físicamente por la puerta principal del cementerio. La primera, en treinta y un cuadros, narra la historia de la población y la segunda, con treinta y tres paneles, cuenta las principales costumbres y tradiciones de este municipio de origen kaqchikel. En conjunto contiene sesenta y cuatro cuadros distribuidos en veintitrés secciones temáticas, mismas que están agrupadas en las dos macro secciones.

Este cuadro, de elaboración personal, brinda una idea más clara de la estructuración del mural:

⁶ El Mural del Cementerio es el segundo Mural pictórico de Comalapa. El primero aparece en el Kiosko del Parque Central. Así mismo, se aprecian dos murales más: El pintado en la pared frontal de la Escuela Oficial Mixta "Rafael Álvarez Ovalle" y el Mural de Pintura Rupestre, elaborado en el frente del edificio que ocupa la sede local de la Asociación Ceiba. Fuente: Observación personal.

	Nº de Cuadros	Nº de Secciones	Temática de las Secciones ⁷
Macro Sección Memoria Histórica de Comalapa	26	14	<ol style="list-style-type: none"> 1. Los orígenes del pueblo maya 2. Así se fundó San Juan Comalapa 3. Ixchel: la diosa del tejido y del parto 4. Vida en la colonia: el dios del maíz, la trilla del trigo 5. Comalapa municipio en 1845 6. 1871: Privatización de las tierras y el cerro Xecupilaj 7. Mujer 8. Conflicto en la iglesia católica en 1967 9. 4 de febrero de 1976: terremoto 10. La ayuda humanitaria y solidaridad después del terremoto 11. El conflicto armado, las masacres y el desplazamiento 12. Violencia intrafamiliar y social después del conflicto 13. Homenaje a las víctimas del conflicto armado interno 1962-1996 14. El proceso de paz
Macro Sección Cultura de Paz y Visión de Futuro en Comalapa	33	10	<ol style="list-style-type: none"> 1. La juventud reconoce el pasado y construye el futuro a partir de su realidad 2. El noviazgo, la boda y la familia, elementos fundamentales de la vida 3. Los ancianos transmiten la cultura oralmente por medio de las leyendas, los cuentos, las costumbres mayas... 4. Las tradiciones religiosas como: la visita a Esquipulas, la Fiesta de San Bernardino, la Semana Santa... 5. La feria de San Juan, el 24 de junio y el día de los santos... 6. La fiesta de Guadalupe, la visita del niño... 7. La juventud observa la realidad de pobreza y las necesidades básicas de la comunidad 8. La deforestación, la contaminación, la sequía... 9. La comunidad teje un nuevo futuro para Comalapa con reforestación 10. El respeto entre hombres y mujeres, libertad, agua potable, más escuelas, desarrollo económico valorizando la cultura
TOTAL	59	24	

2.7.1 Finalidad del Mural

La publicación de UNESCO/FLACSO (2003:2-7) indica que el mural fue realizado en el contexto de la construcción de una cultura de paz para Guatemala. Señala el documento que el trabajo de la paz no solo consiste en el fin de una guerra, sino que implica diversas acciones en distintas esferas.

⁷ La titulación de las secciones no aparece explícitamente en el mural. Las que aquí se anotan no se han designado de manera arbitraria, sino que se han tomado de la publicación "El Mural de Comalapa, un camino hacia la paz" Colección Cultura de Paz, Nº 3 de UNESCO / FLACSO, Guatemala 2003.

Una de esas acciones, continúa, consiste en la recuperación de la memoria histórica local. Que el conocimiento de las raíces es la manera de conocerse, y conociéndose, es posible proyectarse a un futuro más pleno. Así mismo, el documento hace alusión a la identidad cultural, la cual consta en los paneles de las costumbres y tradiciones del mural. A cerca de ello indica: “Lejos de una visión folklorista, la costumbre tiene un valor de vital importancia en la dinámica social. [...] una cultura es la continuación ininterrumpida de valores y modalidades repetidos desde siempre, transformados en cosa cotidiana.” (Ídem)

Más adelante, indica que el mural fue realizado “(...) con el fin de reconstruir la memoria histórica del pueblo y poder transmitirla a las nuevas generaciones.” Puesto que el descubrimiento de la propia historia es una forma de recuperar y de reafirmar la identidad, “en definitiva: para leer con ojos críticos el pasado y la realidad presente [... para...] comenzar a concebir otro futuro.”

El documento en mención, también señala que los datos históricos narrados en el mural corresponden la versión no oficial de la historia, es decir, que “es la de los perdedores”, misma que ha sobrevivido gracias a la tradición oral de los ancestros. Hace esta aclaración partiendo de la premisa de que “La historia es siempre la “historia oficial”, la historia de los ganadores; generalmente ese relato “triumfal” termina siendo la versión escrita de los acontecimientos.” UNESCO/FLACSO (2003:5).

Otro de los motivos para haber realizado el mural, señala el documento, consiste en revalorizar la expresión artística del pueblo maya, pues ésta constituye parte de su cosmovisión, parte de las expresiones de la tradición maya; y además porque “Comalapa ha sido y es tierra de pintores; esa tradición es el horizonte que ha permitido plasmar el trabajo de niños y jóvenes en un mural.” UNESCO/FLACSO (2003:5).

2.7.2 ¿Quiénes lo realizaron?

En la coordinación del proyecto intervinieron tres instituciones: la Municipalidad de Comalapa, el Proyecto de Cultura de Paz de UNESCO y FUNDAMAYA. Estas organizaciones unieron esfuerzos y lograron materializarlo en 2002-2003.

La ejecución del proyecto generó la participación de centenares de estudiantes que pertenecen a diversas escuelas, colegios e institutos, así como el involucramiento de maestros, pintores y otras personas que vieron con buenos ojos la realización de la obra.

2.7.3 ¿Cómo lo realizaron?

A cerca de la manera en que fue realizado el mural, UNESCO/FLACSO (2003:10-15) expone la metodología que se utilizó. En dicho documento se explica que se realizaron, al menos, tres etapas importantes: Sensibilización, Capacitación y Ejecución.

2.7.3.1 Etapa de sensibilización

La campaña de sensibilización se realizó para medir el grado de interés que existía en la comunidad para la realización del proyecto. Para ello el Proyecto de Voluntarios de las Naciones Unidas / UNESCO elaboró un folleto "con conceptos relacionados con patrimonio cultural, qué es una pintura mural, objetivos del proyecto." (Ídem)

Esto se proporcionó a maestros de las materias de Estudios Sociales y de Artes Plásticas, con el fin de activar el interés en los niños y jóvenes estudiantes. También se realizaron talleres en los que participaron más de 900 estudiantes en donde se les dio a conocer el proyecto y se les brindó información relacionada con la pintura mural.

La respuesta de los estudiantes fue positiva. Se recibió alrededor de 1,300 dibujos a colores y en blanco y negro con una excelente calidad en los que se abordaron temas relacionados con las costumbres, tradiciones, monumentos importantes. No obstante, se echó de menos un análisis profundo sobre temas históricos, sobre la situación actual y sobre la visión de futuro.

Esto obligó a los que coordinaban el proyecto a realizar talleres y conferencias sobre la memoria histórica de San Juan Comalapa. En esta etapa, distintas personas de la comunidad brindaron su testimonio sobre los eventos que habían vivido. Así se habló de temas como el conflicto en el seno de la iglesia católica en 1967, el terremoto y el conflicto armado. Así mismo, se realizaron conversatorios, en donde se trataron temas como desarrollo humano, visión de futuro y turismo con enfoque sostenible.

Después de esto, los participantes reportaron más de 3,000 piezas entre los que había dibujos, poemas, cuentos, relatos y testimonios. Basados en estos, se realizaron los bocetos del mural.

2.7.3.2 Etapa de capacitación

Puesto que ninguno conocía la técnica de la pintura mural, fue necesario contar con la presencia del pintor y muralista italiano Aurelio C., quien compartió sus conocimientos y sus técnicas con un grupo de jóvenes, con quienes sostuvo tres reuniones semanales durante tres meses. UNESCO/FLACSO (2003:74)

2.7.3.3 Etapa de ejecución

Después de que la municipalidad de Comalapa concluyera los trabajos de remodelación de la pared del cementerio, se procedió a la realización del mural. Cabe decir, que era el mes de noviembre, cuando las clases en los establecimientos habían terminado, por tanto, no se pudo organizar a los niños

y jóvenes estudiantes para la elaboración del mural. Esto permitió que participaran libremente niños, niñas, jóvenes y adultos.

Cuando el boceto final del mural estaba concluido, se eligió una técnica moderna que consiste en colocar en acetato los dibujos seleccionados y luego, con la ayuda de un retroproyector, trasladarlos a la pared. Esto obligó a los dibujantes a trabajar durante la noche, que era el momento adecuado para la técnica que se utilizaba.



CAPÍTULO III

Marco Metodológico

La persona que no conoce su historia, sus orígenes y su cultura, es como un árbol sin raíces.

Anónimo.

CAPÍTULO III

MARCO METODOLÓGICO

3.1 Objetivos

3.1.1 General

Realizar un estudio semiótico del mural de la pared frontal del cementerio de San Juan Comalapa.

3.1.2 Específicos

- Describir los principales signos de los veintiséis cuadros que componen la macro-sección “Memoria Histórica” del mural de la pared frontal del cementerio de San Juan Comalapa.

- Establecer los mensajes denotativos y connotativos de los principales signos que componen los veintiséis cuadros de la macro-sección “Memoria Histórica” del mural de la pared frontal del cementerio de San Juan Comalapa.

3.2 Método

Para realizar la investigación se utilizó el método analítico descriptivo. Asimismo, se siguió –con algunas variaciones– el modelo de análisis semiótico propuesto por Umberto Eco en su Estructura Ausente, Introducción a la Semiótica.

Cabe destacar que los cuadros 15, 21 y 24 son los únicos que utilizan los tres niveles de análisis del modelo de Eco (a. Registro Visual, b. Registro Verbal y c. Relaciones entre los dos registros), debido a que éstos sí presentan mensajes verbales. Para analizar los demás cuadros solamente se utilizó el Registro Visual (a. Análisis Denotativo y b. Análisis Connotativo) porque no contienen mensajes verbales. Pero, con el fin de establecer una mejor

interpretación semiótica de estos cuadros, se agregó una sección denominada “Relación entre denotación y connotación”. A continuación se presenta un esquema de cómo se operativizó el modelo de análisis:

CASO 1

Cuadros 15, 21 y 24 (Modelo completo de Umberto Eco)

<p>A. REGISTRO VISUAL</p> <p>Aquí se consigna la imagen objeto de análisis, se identifica y se enumera. Ejemplo:</p> <p style="text-align: center;">Cuadro N° 1</p> <p style="text-align: center;">Prohibición de estacionarse</p> <div style="text-align: center;">  </div>	
<p>A.1 ANÁLISIS DENOTATIVO</p> <p style="text-align: center;"><i>DENOTACIÓN</i></p> <p>En esta parte se listan todos los elementos visuales que componen el cuadro. También se describen sus características generales (color, tamaño, posición...).</p>	<p>A.2 ANÁLISIS CONNOTATIVO</p> <p style="text-align: center;"><i>CONNOTACIÓN</i></p> <p>En este espacio se establecen los significados profundos que se desprenden de las denotaciones. Se realiza de manera objetiva, según los significados e ideas asignadas culturalmente a las denotaciones.</p>
<p>B. REGISTRO VERBAL</p> <p>En esta parte se anota el texto tal y como aparece en la imagen objeto de análisis.</p>	
<p>C. RELACIONES ENTRE LOS DOS REGISTROS</p> <p>Última fase del análisis donde se establecen las conexiones entre las imágenes y el texto, se establece de qué manera se complementan y se descubre cuáles son las ideas que predominan en el anuncio.</p>	

CASO 2

Cuadros 1-14, 16-20, 22-23 y 25-26 (Modelo de Umberto Eco **modificado**)

A. REGISTRO VISUAL Aquí se consigna la imagen objeto de análisis, se identifica y se enumera. Ejemplo: <p style="text-align: center;">Cuadro N° 2</p> <p style="text-align: center;">Prohibición de fumar</p> <div style="text-align: center;"></div>	
A.1 ANÁLISIS DENOTATIVO <i>DENOTACIÓN</i> En esta parte se listan todos los elementos visuales que componen el cuadro. También se describen sus características generales (color, tamaño, posición...).	A.2 ANÁLISIS CONNOTATIVO <i>CONNOTACIÓN</i> En este espacio se establecen los significados profundos que se desprenden de las denotaciones. Se realiza de manera objetiva, según los significados e ideas asignadas culturalmente a las denotaciones.
B. RELACIÓN ENTRE DENOTACIÓN Y CONNOTACIÓN En esta parte se interpretan las connotaciones a partir de las denotaciones, se explican las conexiones existentes entre ambos análisis y se establecen las ideas que predominan en la imagen.	

3.3 Técnica

Se utilizaron las siguientes técnicas de investigación⁸:

3.3.1 Fichas de resumen

Esta técnica se ha utilizado para recolectar y almacenar la información bibliográfica, la cual nos ha servido para sentar las bases teóricas del estudio. Se han utilizado dos tipos de fichas:

3.3.1.1 Fichas Personales

Recogieron ideas y apreciaciones personales del autor sobre los temas que se consultaron.

3.3.1.2 Fichas de Citas

Contienen citas textuales de autores cuyos libros, tesis, revistas, sitios electrónicos y otros, se han examinado.

3.3.2 Observación

Se empleó esta técnica para realizar la descripción de los signos que contiene el mural, así como para el análisis que permitió determinar las connotaciones y denotaciones que se desprenden de los mismos. Para ello, se utilizó:

La observación directa: Se visitó el mural para realizar una inspección minuciosa a cada uno de los paneles que componen la macro sección histórica. Con ello se logró conocer generalidades así como detalles del mural.

⁸ Las fichas de resumen, las fichas personales, las fichas de citas son técnicas de investigación que se utilizan para la documentación bibliográfica. No son parte del modelo de análisis de Umberto Eco. El registro fotográfico tampoco lo es, pero se recurrió a él para disponer de información objetiva para la realización del análisis. La observación y la observación directa es una técnica implícita en el modelo de análisis de Eco. No así la "guía de observación" que es un instrumento de elaboración personal.

Guía de observación⁹: Sirvió para determinar de manera concreta los aspectos que se observaron en el mural. Esto permitió reunir información útil concerniente al estudio realizado.

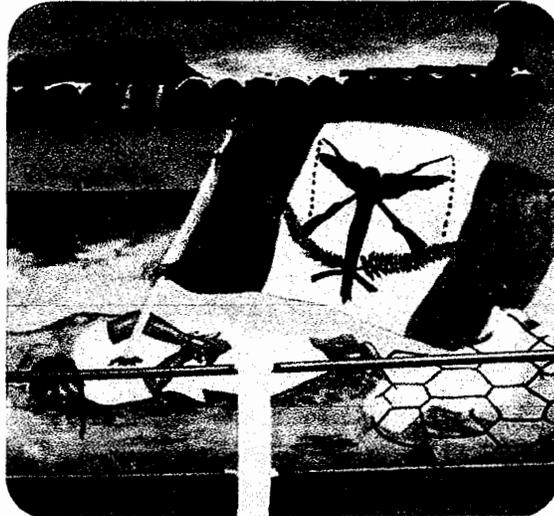
3.3.3 Registro Fotográfico y en Video

Se utilizó esta técnica con el fin de capturar imágenes del mural desde distintos ángulos. Estas imágenes ayudaron a disponer de información objetiva acerca del mural durante la realización del análisis. Asimismo, permitieron ilustrar de mejor manera la investigación.

3.4 Instrumentos

Se utilizaron referencias bibliográficas, sitios de internet, dispositivos electrónicos, cámara fotográfica, cámara de video, entre otros.

⁹ Ver Anexo II.



CAPÍTULO IV

Análisis

Cada pueblo tiene dos historias: la oficial y la verídica.

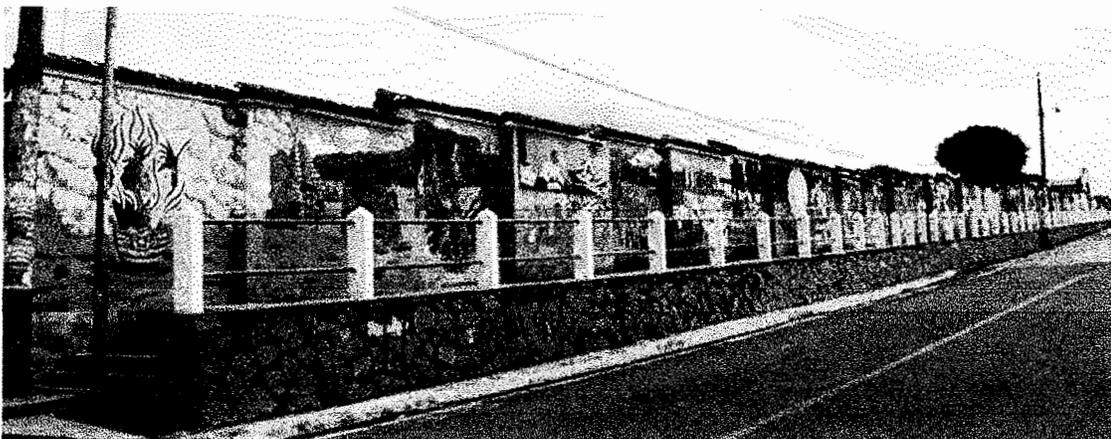
Anónimo.

CAPÍTULO IV

ESTUDIO SEMIÓTICO DEL MURAL DE LA PARED FRONTAL DEL CEMENTERIO DE SAN JUAN COMALAPA, APLICANDO EL MODELO DE UMBERTO ECO

4.1 Organización del Mural

El mural de la pared frontal del cementerio se encuentra ubicado en la 0 Avenida de la Zona 4 de San Juan Comalapa, entrada principal a la población. Tiene una longitud total de ciento ochenta y cuatro metros y su altura es de dos metros con treinta centímetros. Está dividido en dos macro secciones, separadas físicamente por la puerta principal del cementerio.



Vista Panorámica del Mural. Macro Sección Memoria Histórica de Comalapa.

La primera macro sección se denomina “Memoria Histórica de Comalapa”, ya que en ella se narra la historia de la población; a la segunda se le llama “Cultura de Paz y Visión de Futuro en Comalapa” (UNESCO/FLACSO: 2003), pues en esta parte se realiza un recorrido entre las principales prácticas y expresiones culturales, los cuentos y leyendas; así como entre la manera en que este pueblo de origen kaqchikel concibe su futuro.

Ambas macro secciones están subdivididas en secciones temáticas y éstas, están compuestas por cuadros, los que a su vez, se conforman de uno o más paneles.

La primera macro sección presenta catorce secciones y tiene veintiséis cuadros en total. La segunda, está compuesta por 10 secciones y posee treinta y tres cuadros. En total, el mural tiene cincuenta y nueve cuadros distribuidos en veinticuatro secciones.

Este estudio se va a centrar en la macro sección "Memoria Histórica de San Juan Comalapa". Dicho bloque está subdividido así:

Macro Sección Memoria Histórica en San Juan Comalapa		
Núm.	Nombre de la Sección	Número de Cuadros
1.	Los orígenes del pueblo maya	3
2.	Así se fundó San Juan Comalapa	4
3.	Ixchel: la diosa del tejido y del parto	2
4.	Vida en la Colonia	3
5.	Comalapa municipio en 1870	1
6.	1871: Privatización de las tierras y el cerro Xecupilaj	1
7.	Mujer	1
8.	Conflicto en la iglesia católica en 1967	1
9.	4 de febrero de 1976: terremoto	1
10.	La ayuda humanitaria y la solidaridad popular después del terremoto	1
11.	El conflicto armado, las masacres y el desplazamiento	3
12.	Violencia intrafamiliar y social después del conflicto	2
13.	Homenaje a las víctimas del conflicto armado interno 1962-1996	2
14.	El proceso de paz	1
TOTAL		26

4.2 Estilística del Mural

4.2.1 Estilística según el Muralismo

El mural pictórico objeto de este estudio se clasifica así:

Por la **técnica** que se utilizó para su elaboración: **Destemple o “Al Seco”**

Por su **ubicación** con relación al edificio donde está: **Exterior**

Por la **finalidad** con que fue realizado: **Histórica, informativa, educativa.**

4.2.2 Técnica o corriente pictórica

La corriente pictórica que predomina en el mural es el Arte Naïf o Pintura Primitivista. Esto se confirma al observar cada uno de los cuadros. En ellos se aprecia escenas de la vida cotidiana de la población, se ve el predominio de colores vivos, se observa cierta deformación de la perspectiva y sobre todo, se percibe mucha espontaneidad y frescura.

No obstante, se encuentran muchos cuadros donde se rompe con este esquema y se utiliza predominantemente el realismo mágico, así como el surrealismo.

4.3 ANÁLISIS SEGÚN EL MODELO DE UMBERTO ECO APLICADO AL MURAL DE LA PARED FRONTAL DEL CEMENTERIO DE COMALAPA

4.3.1 Sección “Orígenes del pueblo maya”

4.3.1.1 Cuadro N° 1

**La Creación del Hombre,
según la Cosmovisión Maya**



DENOTACIÓN	CONNOTACIÓN
<p>Una vasija de arcilla adornada con un rostro contiene cuatro mazorcas. Una blanca, una amarilla, una roja y una negra. De las mazorcas brotan vástagos y detrás de cada uno emerge un rostro del mismo color de la mazorca de la cual procede. La vasija está colocada sobre la hierba verde y una nube de vapor, que también emerge de la vasija, envuelve las mazorcas, los rostros y cubre por completo el horizonte.</p>	<p>Dentro del contexto de la cultura y la cosmovisión maya, el cuadro connota génesis, creación, poder, orden, pureza, diversidad, divinidad.</p> <p>Para el mundo occidental connota razas, mayas, misticismo, mitología, creencias e idolatría.</p>
<p>RELACIÓN ENTRE DENOTACIÓN Y CONNOTACIÓN</p>	
<p>Esta escena muestra la creación del hombre, según la cosmovisión maya. De acuerdo con el Popol Vuh, el hombre fue hecho primero con barro, pero era un ser inanimado y fácilmente se destruyó al contacto con el agua. Después fue realizado por los Progenitores y Formadores con cibaque (<i>Cyperus alternifolius</i>), _que es una planta con la que se hacen numerosos enseres domésticos como</p>	

los petates, sopladores y diversas artesanías_, pero tampoco funcionó, pues estos seres carecían de alma y de inteligencia y fueron destruidos por un diluvio, y los que de éstos lograron escapar, hoy son los monos.

Luego, el Popol Vuh indica: "Y dijeron los Progenitores, los Creadores y Formadores, que se llaman Tepeu y Gucumatz: "Ha llegado el tiempo del amanecer, de que se termine la obra y que aparezcan los que nos han de sustentar y nutrir, los hijos esclarecidos, los vasallos civilizados; que aparezca el hombre, la humanidad, sobre la superficie de la tierra" así dijeron. [...] Y moliendo entonces las mazorcas amarillas y las mazorcas blancas, hizo Ixmucané nueve bebidas, y de este alimento provinieron la fuerza y la gordura y con él crearon los músculos y el vigor del hombre. Esto hicieron los Progenitores, Tepeu y Gucumatz, así llamados." (RECINOS1991:159-161)

Este relato, si bien el mismo autor indica que fue escrito desde el seno del cristianismo¹⁰, contradice tajantemente la teoría bíblica de la creación. La Biblia indica que Dios formó al hombre con el barro (Gen. 2:7), mientras que el Popol Vuh afirma que los Progenitores y Formadores crearon al hombre con el maíz; y que su intento de crearlo con el barro, fue una prueba fallida, porque este material no funcionó, pues dio como resultado a un ser inanimado, sin alma y carente de inteligencia.

Por esta razón la cultura y el pensamiento occidental consideran como mística, esotérica y hasta diabólica a la cosmovisión maya y a su manera de explicar los orígenes del ser humano. El hecho es que es una explicación distinta.

4.3.1.1.1 Elementos que integran el cuadro

La vasija de arcilla

La vasija de barro o arcilla, desde la antigüedad, ha sido utilizada por distintas culturas, entre las que está la cultura maya. Los mayas la utilizaban en los quehaceres domésticos y también como un importante utensilio ceremonial. En la imagen representa la estrecha relación del pensamiento maya con la tierra, considerada como "madre naturaleza", quien brinda todo lo que el hombre

¹⁰ El autor del Popol Vuh expresa en la parte introductoria del manuscrito: "Esto lo escribiremos ya dentro de la ley de Dios, en el Cristianismo; lo sacaremos a luz porque ya no se ve el *Popol Vuh*, así llamado..." (RECINOS 1991:77)

necesita para su supervivencia. También indica realeza, nobleza, poderío, ya que las vasijas con acabados finos eran reservadas para el uso de este sector de su organización social.

No obstante, también deja claro que, en la cosmovisión maya, el barro es un elemento secundario y periférico en la creación del hombre, ya que fue utilizado únicamente como un utensilio donde se cocinaron las mazorcas.

Las cuatro mazorcas

Las cuatro mazorcas, una de cada color, plasman la idea de heterogeneidad. Indican con claridad que aunque tenemos rasgos distintos _físicos y espirituales_, procedemos de un tronco común.

Al estar dentro de la vasija, muestran que, en el pensamiento maya, el maíz es la materia prima con la que el hombre fue creado.

Los cuatro rostros

En estas tierras no se conocían a los hombres negros y a los blancos antes de la llegada de los europeos. Los que habitaban el continente de Abya Yala¹¹ eran distintos pueblos, entre los que figuraban los mayas. El color de la mayoría de estas personas era el cobrizo o café claro. El mural presenta cuatro rostros, uno de cada color, lo cual sugiere la idea de “diversidad” o de “heterogeneidad” que los creadores del mural desean fijar. No obstante, cada rostro tiene rasgos mayas, lo cual indica que en el pensamiento maya, todos los hombres tienen un mismo origen.

Según el Popol Vuh, cuatro hombres son los que fueron creados al principio: “Estos son los nombres de los primeros hombres que fueron creados y formados:

¹¹ **Abya Yala** es el nombre dado al continente americano por el pueblo Kuna de Panamá y Colombia antes de la llegada de Cristóbal Colón y los europeos. Literalmente significa *tierra en plena madurez o tierra de sangre vital*. (http://es.wikipedia.org/wiki/Abya_Yala)

el primer hombre fue Balam-Quitze, el segundo Balam-Acab, el tercero Cahucutáh y el cuarto Iqui-Balam.” (RECINOS 1991:161)

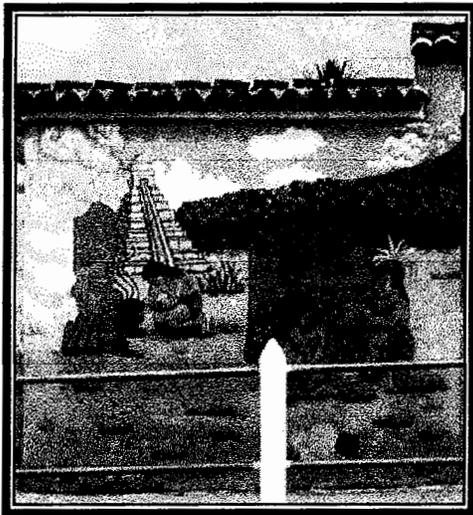
Esta idea también contrasta con la ideología cristiana, la cual afirma que Dios creó a Adán y luego a Eva, de quienes procede toda la humanidad.

La nube blanca

Este elemento indica la divinidad. Hace alusión a los Progenitores y Formadores del Popol Vuh, de su presencia divina e inmaterial. Sugiere luz, divinidad, armonía y pureza.

Da a entender también un proceso de cocción, lo cual coincide con la teoría del Libro Sagrado del Quiché, cuando indica que la Abuela Ixmucané hizo nueve bebidas con las mazorcas y con ellas fue creado el ser humano: “[...] Y moliendo entonces las mazorcas amarillas y las mazorcas blancas, hizo Ixmucané nueve bebidas, y de este alimento provinieron la fuerza y la gordura y con él crearon los músculos y el vigor del hombre.” (RECINOS 1991: 160-161).

4.3.1.2 Cuadro N° 2



**El desarrollo de la Civilización
en las Tierras Bajas (Período
Clásico Maya)**

DENOTACIÓN	CONNOTACIÓN
<p>La escena se desarrolla en un claro, en la llanura. De fondo, la selva y más allá, la montaña. Aparece un templo con su característica forma de pirámide escalonada, cuya cresta sobresale por encima de la vegetación. Un hombre, en postura de adoración, presenta su ofrenda ante una deidad. Más al frente, dos hombres esculpen una figura humana, acompañada de una inscripción con glifos sobre una piedra rectangular. El vapor que cubre el horizonte del cuadro anterior, baña la parte posterior de la deidad y de la pirámide.</p>	<p>El cuadro connota espiritualidad, devoción, reverencia, respeto, poder político y económico, organización, trabajo, arte.</p> <p>En el pensamiento occidental este cuadro sugiere historia, indios, politeísmo, idolatría, satanismo.</p>
<p>RELACIÓN ENTRE DENOTACIÓN Y CONNOTACIÓN</p>	
<p>“Desde un punto de vista histórico, la civilización maya comprende tres periodos: el periodo preclásico o formativo, que comenzó, cuando menos, hacia el 1,500 a.C.; el periodo clásico, que duró entre el 300 y el 900 d.C.; y el periodo posclásico, desde el 900 hasta la llegada de los españoles a principios del siglo XVI.” (ENCARTA 2008).</p> <p>El cuadro N° 2 presenta una escena correspondiente al período clásico maya, el cual se desarrolló en el área que se conoce como Mesoamérica. Dicha área abarca lo que hoy es el sur de México, todo el territorio de Guatemala y Belice, así como la parte noroccidental de Honduras y El Salvador.</p> <p>Discovery Chanel en un apartado dentro de su sitio web denominado “Mayas”,</p>	

indica sobre este período: "Gracias a la investigación de las estelas los científicos han establecido tres fases distintas en la historia del Período Clásico o Dinástico:

292 - 633: Durante esta fase ya se habían construido una serie de ciudades mayas muy importantes. La fase se identifica con el estilo de cerámica característico, denominado "Tzakol".

634-730: Se extendió durante menos de cien años. Los arqueólogos también asocian la fase con el estilo cerámico predominante en la época, llamado "Tepeu".

731-987: Evidenció el apogeo de los grandes centros urbanos de Palenque, Yaxchilán y Piedras Negras. Durante esta fase se produjo el máximo brillo cultural de los mayas."

Fue en este periodo cuando los mayas forjaron su milenaria civilización. Los avances científicos que alcanzaron les permitió construir sus grandes complejos ceremoniales y ciudades entre las que destacan El Mirador, Uaxactún, Piedras Negras, Calakmul, Tikal, Copán, Quiriguá, entre otras.

4.3.1.2.1 Elementos que integran el cuadro

El templo maya

La pirámide escalonada que aparece en el cuadro, sugiere el avance tecnológico y arquitectónico alcanzado por los mayas en su apogeo (Clásico 250 a.C – 900 d.C). También es una muestra de su poder económico, político y militar, así como de su espiritualidad intensa. A cerca de esto, el sitio web Almendrán.com indica: "Las pirámides mayas responden a distintas exigencias. La diferencia principal entre una pirámide maya y una egipcia está en que la primera, igual que el zigurat babilónico, tiene como función principal soportar un templo, lo que no ocurría con las construcciones faraónicas. El edificio maya es ante todo un monumental zócalo sobre el cual se alza el sanctasanctórum, el lugar del culto consagrado a las divinidades.

A este respecto, las pirámides de Tikal ensalzan de manera especialmente evidente la unión entre la tierra y el cielo: hay una formidable «escalera» que permite a los sacerdotes ascender a lo más alto y comunicarse con los dioses del cosmos. En cambio, en la base, como ocurre con las pirámides de Egipto, se encuentra a menudo una tumba que puede ser subterránea o estar horadada dentro de la mole de la construcción. Allí descansaban los restos mortales del soberano divinizado. Esta función, definitivamente reconocida tras el descubrimiento de la famosa cripta del Templo de las Inscripciones de Palenque en 1952, que contenía el sarcófago de Pacal, confiere al edificio maya su doble significado, funerario y religioso.” (http://www.almendron.com/arte/arquitectura/mayas/may_03/may_035/may_035.htm)

La deidad y el adorador

Un hombre presenta reverentemente su ofrenda ante la deidad. Esto muestra la profunda espiritualidad que vivían los mayas y de cómo su religión estaba estrechamente ligada con los demás aspectos de su vida individual y colectiva.

“La Aj q’ij (guía espiritual) María Cristina Miranda, de la Asociación de Ajq’ijab´Ajpop B´alam, define la espiritualidad maya como “una práctica cotidiana” dentro del cual se encuentran los ritos, celebraciones o ceremonias que precisan el desarrollo de la vida de las personas en relación con Uk’u’x kaj Uk’u’x ulew (Creador y Formador).” (<http://dca.gob.gt:85/archivo/090225/nacional2.html>)

Así mismo, Us en su ensayo “La idea de Dios en el Pop Wuj” sostiene que la espiritualidad maya es monoteísta desde sus orígenes, contrario a la enseñanza y creencia popular. Al respecto anota:

“[...] la religión maya es y siempre ha sido monoteísta. [...] La religión de nuestros abuelos, insistimos, fue incomprendida desde el primer momento por los conquistadores y misioneros españoles. A ello se debió que la misma fue y sigue siendo estigmatizada y desplazada a favor de la nueva fe traída por lo europeos.

Desde entonces se dice que la religión maya es politeísta. Esa opinión, emitida por gente que desconoce totalmente nuestra filosofía de vida, es un verdadero estereotipo que frecuentemente funciona como arma ideológica. La religión maya, afirmamos nosotros, no es ni politeísta, ni pagana, ni demoníaca.”

Us (ídem) también expresa que la religiosidad maya ha sido deslegitimada, discriminada y satanizada para justificar la necesidad de la fe occidental, la fe del ganador, por encima de la del perdedor. En este sentido, expresa Us: “[...] hemos de recordar que desde su irrupción en nuestro continente, el cristianismo se ha impuesto como la única religión verdadera, deslegitimando consecuentemente la de nuestros pueblos mediante un proceso de satanización. En Mesoamérica, los españoles tildaron las prácticas religiosas de los mayas y de otras culturas de demoníacas, en el afán de legitimar la destrucción de esculturas, monumentos y escritos indígenas e imponer la fe cristiana. Esta situación prevalece aún hoy, colocándonos a los mayas actuales en marcada desventaja en todas las esferas de la vida, en relación con otros sectores de la sociedad guatemalteca.”

<http://www.indigenas.bioetica.org/nota12.htm>

El monolito y los escultores

Las estelas, los monolitos, la escultura en relieve, en bajo relieve y en tres dimensiones, constituían parte fundamental de la arquitectura de las ciudades y centros ceremoniales mayas. El cuadro N° 2 representa el desarrollo de la escultura como ciencia y como arte, que los mayas perfeccionaron durante siglos.

Al respecto, Icom Museum (www.archives.icom.museum) indica que “Las estelas mayas se elaboraban con el objetivo de conmemorar alguna fecha importante o para conmemorar ciertos sucesos, como la llegada al poder de un jefe o un triunfo guerrero. Muchas de estas piezas eran auténticos documentos que narraban la historia de los personajes que representaban, como si los mayas trazaran palabras en la roca. De esta manera, como se ve, la escultura de los mayas estaba íntimamente ligada a la escritura. Al principio se erigían para representar el

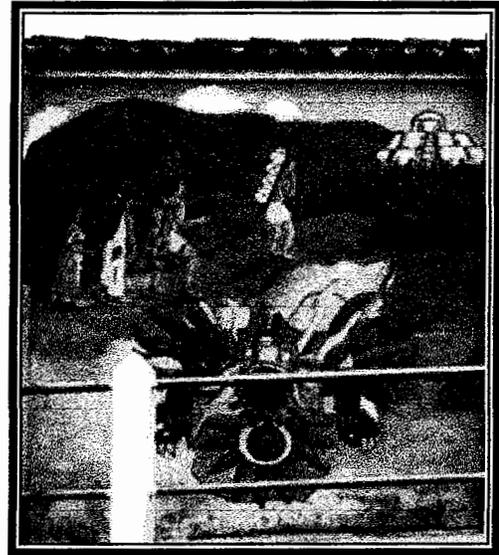
final de un Katún (equivalente a 20 años actuales). Conforme las ciudades fueron creciendo en riqueza y poderío, los monumentos se pudieron construir más frecuentemente. En la época clásica se hacían a cada diez años” (<http://archives.icom.museum/redlist/LatinAmerica/spanish/page07.htm>).

La llanura

Sustenta el hecho de que este cuadro representa el Período Clásico (250 a.C – 900 d.C), en el que la civilización maya alcanzó su mayor esplendor y se desarrolló en las tierras bajas de lo que hoy es el Petén, Belice y Yucatán.

4.3.1.3 Cuadro N° 3

La vida del pueblo maya en las Tierras Altas (Post Clásico Maya)



DENOTACIÓN	CONNOTACIÓN
<p>Una comitiva conformada por dos hombres, dos mujeres y una niña avanza hacia la pirámide que está en la cima de la montaña. El primer hombre lleva una carga a cuestas. El segundo, vestido con una túnica hecha con piel de jaguar y con penacho de plumas, avanza sosteniendo una vasija. Las dos mujeres vestidas con túnicas celestes caminan detrás del segundo hombre. La primera mujer lleva de la mano a la niña y lleva una tinaja en la cabeza. La segunda mujer, con una pluma verde en el pelo, lleva una vasija de barro.</p> <p>En la parte inferior del cuadro resalta una imagen conformada por la silueta del mapa actual de Guatemala, un ser con rasgos humanos, adornado con joyas de oro, cuyo cuerpo procede de arriba del mapa. Bajo el rostro del ser, al centro del mapa, una flor de color café.</p>	<p>La comitiva que se dirige hacia la pirámide connota poder económico, organización, religión y devoción, así como diferenciación de clases sociales.</p> <p>La figura que aparece en la parte inferior connota origen, desplazamiento, florecimiento, destrucción.</p>
RELACIÓN ENTRE DENOTACIÓN Y CONNOTACIÓN	
<p>El Cuadro N° 3 muestra una escena en la vida del pueblo maya kaqchikel durante el período conocido como Posclásico, el cual se desarrolló en las tierras altas del territorio de la actual Guatemala.</p> <p>El Postclásico comenzó después de finalizar el período Clásico (200 – 900 d.C.). Los estudiosos no conocen con exactitud cuál fue la causa o las causas por la que finalizara el Clásico, ya que es tan misterioso como cierto. Al respecto, Polo</p>	

(1986:26-27) indica: "Hasta el momento, mucho papel y mucha tinta se han gastado por parte de los especialistas tratando de descubrir el origen del abandono de los grandes centros ceremoniales; algunos han sugerido pestes, otros agotamiento de la tierra; este, luchas intestinas; aquél, cataclismos, etcétera. Nosotros nos limitaremos a examinar los hechos que son evidentes en este sentido.

- 1) Todos los centros ceremoniales son abandonados más o menos dentro de un período de tiempo corto.
- 2) Muchas estelas de fechamiento tardío muestran al personaje central con el rostro destruido.
- 3) Hay datos ciertos de que una sequía prolongada afectó la subárea maya para esa época.
- 4) Sucesivas oleadas de grupos toltecas hacen sentir su presión en la frontera noroeste de la subárea maya."

Al finalizar el Clásico, hubo masivas migraciones de los descendientes mayas hacia el sur, en dirección de las tierras altas. Pero en ese momento histórico, también venían migrantes Toltecas, los cuales sometieron militarmente a los mayas del altiplano. Polo (1986:29) continúa diciendo "Debemos, sin embargo, aclarar que nosotros llamamos **caqchikel**, al grupo resultante de la mixtificación ocurrida entre toltecas y maya de las tierras altas."

No obstante del sometimiento de los mayas por parte de los grupos toltecas, la cultura maya prevaleció sobre los invasores. Polo (ídem) agrega al respecto: "Indudablemente, los toltecas tenían una cultura inferior a la de los grupos mayas de Guatemala, como lo demuestra el hecho de que los inmigrantes mexicanos que se quedaron en la costa sur de Guatemala, nunca hicieron edificaciones mayores. Si a este aspecto sumamos el hecho de ser estos grupos no muy numerosos, resulta comprensible que aunque dominaran a los grupos mayas de las tierras altas con las armas, culturalmente, fueron poco a poco asimilados por los mayas y al tiempo de la conquista, únicamente conservaban el recuerdo de su procedencia de Tula por el prestigio que esto implicaba, pero estaban fuertemente transculturados hacia la tradición maya."

Por otro lado, Adrián Recinos indica: "Los pueblos indígenas de la actual Guatemala descenden del tronco común de los mayas, que desarrollaron su maravillosa civilización en la parte norte del país y en el actual territorio de Yucatán. Las características físicas de la población y la semejanza que existe entre las lenguas demuestra suficientemente el parentesco que las une entre sí y con la

madre común. Y como complemento, los documentos de los quichés y cakchiqueles que afortunadamente han llegado hasta nosotros coinciden con los documentos de Yucatán y de México al asignar un mismo origen a los habitantes del vasto territorio comprendido entre la meseta central mexicana y la mitad norte de la América Central.” (RECINOS1991:59).

Ya en las tierras altas, los mayas tardíos sentaron una vez más las bases para un nuevo florecimiento de su civilización, pero este proceso fue truncado abruptamente con la llegada de los españoles. Polo (1986:35-37) indica: “Iximche fue fundada sobre el monte Ratzamut por los reyes Hun Toh y Vukub Batz. Referente a la fecha en que esto sucedió no hay contradicción, pues casi todos los autores están de acuerdo en afirmar que dicha fundación se efectuó en 1463; [...] De manera pues, que en esa ciudad que contaba escasamente sesenta años de existencia, van a encontrar los españoles el asiento y gobierno del Señorío Cakchikel, y en ese mismo lugar, habría de fundarse la primera ciudad de Guatemala.”

4.3.1.3.1 Elementos que integran el cuadro

El templo o pirámide escalonada

Este templo es de menor tamaño que el del cuadro N° 2, lo cual indica que la infraestructura de las ciudades del posclásico maya fue menor al esplendor de las del clásico. Además, aparece en la cima de una montaña, lo cual muestra que dicho período se desarrolló en tierras altas, en el altiplano guatemalteco. No obstante, la pirámide, aunque de menor tamaño, explica la organización política y social, junto con el poder económico que ostentaban los descendientes de los antiguos mayas.

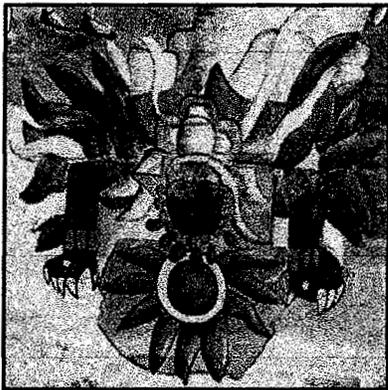
Por otro lado, también sugiere que la espiritualidad maya continuaba en su esplendor. La cosmogonía y espiritualidad acompañaron a este pueblo a través de los siglos y de sus migraciones, y era el motor del desarrollo de su civilización.

La comitiva

El séquito que se dirige hacia la pirámide va a ofrecer presentes y adoración al Creador y Formador, Corazón del Cielo y de la Tierra. Está integrado por dos hombres, dos mujeres grandes y una niña. El primer hombre, escasamente vestido, avanza con una carga, lo cual sugiere que es un esclavo. El segundo hombre, adornado con un penacho de plumas y con una túnica que asemeja piel de jaguar, debe ser un noble, rey o sacerdote. Ambas mujeres llevan ofrendas y van vestidas con túnicas largas y adornadas con plumas de quetzal. Esto propone que pertenecen al círculo social del hombre que camina frente a ellas.

La niña representa a la nueva generación. Su presencia en el séquito simboliza la formación e instrucción espiritual que los niños recibían desde el seno familiar. Encarna la transición de las prácticas espirituales de una generación hacia otra; mismas que ella reproducirá en su vida y que, como futura madre, inculcará a sus descendientes.

La imagen



Este recuadro resume el origen histórico de los señoríos mayas del Postclásico, mezclado con su presente tortuoso. El ser que aparece sobre el mapa representa el origen de los señoríos indígenas que habitaban las tierras del altiplano a la llegada de los europeos. Llama la atención que su cuerpo tiene rasgos zoomorfos, con excepción de su rostro. El cuerpo procede del norte de lo que hoy es Petén, Guatemala; lo cual alude a las invasiones de los grupos mexicas que terminaron con los mayas del período Clásico. A este respecto, Polo (1986:28) anota: “En una de las oleadas procedentes de Tula, llega el jefe tolteca Quetzalcoatl, y dirigiéndose hacia el norte de Yucatán, se apodera de Chichén Itzá, [...] Este es el momento del colapso final del período Maya Clásico...”

Sin embargo, está claro que la cabeza y el rostro tienen rasgos humanos. Esta parte del ser está fuertemente adornada con joyas de oro y además está ubicada encima de lo que hoy es Petén, cuna del Clásico maya. Como se sabe, la cabeza es símbolo de conocimiento, de sabiduría, de dirección, de orientación. Esto insinúa que la cultura y cosmovisión maya, aunque influenciada por la tolteca, sobrevivió al sometimiento tolteca y prevaleció sobre la cultura del invasor. Al respecto, Thompson, citado por Polo (ídem) dice:

“Los mayas como los chinos, parecen ser capaces de absorber y reconceptuar en términos de su propia cultura, ideas extrañas. Del mismo modo que ellos mayanizaron los conceptos cristianos, entremezclándolos con sus conceptos nativos, de ese modo fueron capaces de mayanizar lentamente a sus conquistadores mexicanos.

La misma cosa aconteció en las tierras altas de Guatemala; porque al momento de la conquista española, las familias reinantes de quichés y cakchiqueles eran mayas en muchos aspectos, excepto por su orgullosa pretensión de que sus ascendientes venían de Tula.”

La flor que aparece en lo que hoy es el altiplano y sur guatemalteco representa precisamente ese mosaico de señoríos diseminados en toda esa región. No obstante, es una flor de color café. Esto sugiere que dichos señoríos no habían llegado a un florecimiento significativo ni alcanzado su plenitud como estados fuertes. Ortiz (2008:178) se refiere a este hecho y anota: “Los mayas de hoy son los que a la venida de los europeos estaban reconstruyendo la civilización maya y que sufrieron el holocausto con las guerras, enfermedades, colonización y esclavitud. El saqueo de libros, destrucción de templos y el exterminio de sus líderes dieron por terminada una cultura letrada y la pérdida de grandes conocimientos. [...] se sabe que cuando se habla de reconstrucción de una cultura, es porque ha sido destruida o han cambiado algunos elementos de la

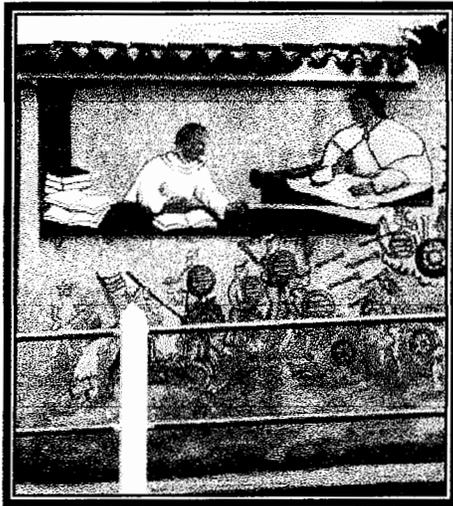
misma. Esto lleva a pensar que las culturas de América eran muy frágiles a la venida de los europeos.”

Finalmente, la silueta del mapa de lo que hoy es Guatemala propone que todos estos acontecimientos son el contexto histórico dentro del cual se dio la invasión española. Fueron ellos quienes más tarde establecieron los límites de lo que hoy es Guatemala, pero su presencia brutal fue el hecho que casi aniquila por completo a los pueblos indígenas.

Al respecto, Ortiz (ídem) anota: “La invasión europea trajo consigo el arma más letal para los pueblos de América, las enfermedades, principalmente la viruela. En Guatemala el 90% de la población desapareció como consecuencia de esta enfermedad traída por los españoles. La desaparición de los escribas, artistas e ingenieros mayas, fue notorio. [...] Una táctica muy sutil del conquistador y principalmente de los clérigos fue tomar a los niños indígenas y llevarlos a los conventos para educarlos en la fe cristiana católica y convertirlos en espías de sus propios padres. De esa cuenta muchos de los Aj’qui’jab fueron eliminados. La triste época del exterminio de los sacerdotes mayas coincidió con la política de los reyes católicos y la “Santa Inquisición”. La matanza fue justificada y con los escribas, sacerdotes e intelectuales mayas desaparecidos, sucumbió la cultura literaria.”

4.3.2 Sección “Así se fundó San Juan Comalapa”

4.3.2.1 Cuadro N° 4



Llegada e invasión española a Abya Yala

DENOTACIÓN	CONNOTACIÓN
<p>En este cuadro aparecen dos escenas que se desarrollan en momentos y lugares distintos. La primera, muestra a dos hombres. Uno de ellos, lee un libro y tiene otros más a su derecha. El otro, examina un pliego extendido sobre una mesa.</p>	<p>Escena 1 Connota estudio, investigación, económico, enfoque castellano de la conquista, poder, enfoque</p>
<p>La segunda escena, ubicada en la parte inferior del cuadro, muestra el desarrollo de una batalla: españoles, ayudados por indígenas de otros reinos, contra los kaqchikeles. Se observa la superioridad bélica de los españoles más el uso del caballo en contra de los kaqchikeles, quienes caen en la batalla.</p>	<p>Escena 2 Connota invasión, superioridad bélica, muerte y destrucción. Resistencia, determinación, valentía y heroísmo.</p>
RELACIÓN ENTRE DENOTACIÓN Y CONNOTACIÓN	
<p>Como se sabe, el 12 de octubre de 1492, Cristóbal Colón desembarcó en una pequeña isla antillana, después de dos meses de navegar sobre el océano Atlántico y con ello, desató la fiebre de la conquista y la colonización europea en estas tierras.</p> <p>Este suceso conocido como “descubrimiento de América”, que dicho sea de paso, es una falacia histórica debido a que Abya Yala había sido descubierta por sus habitantes miles de años antes de la llegada de los españoles, tiene un trasfondo económico, político y cultural, el cual consiste en la búsqueda europea de una ruta</p>	

alterna para llegar al oriente lejano, de donde venían las especias, la seda y muchos otros enseres.

El sitio Escolar.com anota al respecto: "En el siglo XV, el comercio entre Europa y Oriente se realizaba recorriendo el Mar Mediterráneo hasta Constantinopla y a partir de allí por tierra. El imperio turco conquistó estos territorios impidiendo el paso de los europeos hacia el continente asiático. La necesidad de encontrar nuevas rutas para llegar a las Indias impulsó a los portugueses y españoles a buscarlas para poder continuar sus actividades comerciales."
<http://www.escolar.com/historia/05descub.htm>.

De esta manera llegó el hombre europeo a Abya Yala, creyendo que había llegado a las indias orientales. Una vez dada la noticia en Europa y sabidos los españoles, a través de los nativos caribeños, de la existencia de tierra firme y de muchos reinos y naciones con riquezas en oro, se comenzó con el proceso de conquista.

Los kaqchikeles y la conquista

El señorío kaqchikel adoptó la misma actitud de los tlaxcaltecas ante la presencia de los conquistadores. Los tlaxcaltecas recibieron en paz a los españoles para deshacerse del yugo mexica; los kaqchikeles también se aliaron a los invasores para deshacerse del poderío quiché. Así fue como los kaqchikeles, creyendo que establecían una alianza, colaboraron para el sometimiento final del pueblo quiché, de los tzutuhiles y de los pipiles del sur.

Sin embargo, ellos no imaginaron que los españoles no respetarían ese pacto y que pronto los someterían a los mismos tratos que a los conquistados. Al respecto, Polo (1986:72-73-88) anota: "Los Señores cakchiqueles, pues, decidieron -según se ve ganarse la amistad de los españoles, pensando sin duda que aliándose con ellos, evitarían la catástrofe de la conquista para su propio pueblo, a la vez que simultáneamente podrían valerse de la alianza con los castellanos para destruir a sus enemigos. [...] los beneficios económicos obtenidos por Alvarado, habían sido menores, sin duda, a sus aspiraciones. Había hecho tributar a los quichés y a los tzutuhiles, pero eso no bastaba. Así que decide entonces cometer una mezquindad con sus aliados cakchiqueles, olvidando los múltiples servicios prestados por éstos, decide imponerles una tributación forzosa en oro."

El Memorial de Sololá, versión de Adrián Recinos, citado por Polo (ídem) indica: "En seguida los sentenció Tonatiuh a pagar mil doscientos pesos de oro. Los Reyes trataron de obtener una rebaja y se echaron a llorar, pero Tonatiuh no consintió y les dijo: -Conseguid el metal y traedlo dentro de cinco días ¡Ay de vosotros si no lo

traéis! ¡Yo conozco mi corazón!-“

Este hecho fue el que provocó la resistencia kaqchikel ante los invasores. Los señores principales Kaji' Imox y B'eleje' Kat, lideraron dos alzamientos armados. El primero, de 1,524 a 1,530. El segundo, de 1,532 a 1,535. (Polo 1986).

La segunda escena del Cuadro N° 4 muestra el desarrollo de una batalla en campo abierto. Esta escena es representativa para todo el proceso de conquista en Abya Yala, más no para el caso específico kaqchikel. Polo (ídem) opina que los kaqchikeles desarrollaron una táctica distinta, debido a que lucharon junto con el enemigo y por tanto conocieron su estrategia militar y también el alcance de la caballería y su arsenal bélico.

Por esa razón, continúan Polo, los kaqchikeles no libraron batallas en campos abiertos, sino que desarrollaron una guerra de guerrillas, lo cual les permitió sostener un conflicto durante muchos años. Mientras tanto, el pueblo kaqchikel se atrincheró en Jolom Balam, el cual se encuentra a inmediaciones de lo que hoy es Comalapa.

Pero todo concluyó el día 13 Ganel (26 de mayo de 1540) con la muerte del último rey kaqchikel y líder de las insurrecciones, Ahpozotzil Cahí Imox, el cual fue ahorcado por orden de Pedro de Alvarado en la ciudad de Santiago de los Caballeros, después de varios años de permanecer prisionero. Este fue el final de una guerra sangrienta y con ello el sometimiento definitivo de la nación kaqchikel.

4.3.2.1.1 Elementos que integran el cuadro

Escena 1

Los libros y los papeles que son estudiados

Antes de que Cristóbal Colón viniera a esta parte del mundo, distintos científicos y geógrafos de la época habían demostrado que la tierra era redonda. Contrario a la idea moderna de que durante la Edad Media la gente creía que la tierra era plana, el sitio www.portalplanetasedna.com indica: “Ocurre que en la época de Colón la esfericidad de la Tierra ya era un hecho perfectamente establecido (en el mismo año 1492 ya se hizo un globo terráqueo). Es más: no sólo todo el mundo (o por lo menos todo el mundo ilustrado) sabía perfectamente que la Tierra era esférica, sino que los geógrafos tenían una idea aproximada de sus dimensiones. Y eso,

desde hacía dieciséis siglos, ni más ni menos: ya Aristóteles había establecido la redondez de la Tierra y 230 años a. de C. Eratóstenes de Cirene había calculado su circunferencia en unos cuarenta mil kilómetros (cifra muy aproximada a la verdadera).”

De acuerdo con lo anterior, los libros y papeles que son estudiados por los dos hombres representan ese y otros conocimientos científicos de los que ya se disponía en Europa en la época previa a la llegada de los españoles a Abya Yala. Así mismo, dan la idea de la búsqueda de una nueva ruta para llegar a las indias orientales.

Los hombres vestidos de blanco

Representan a los estudiosos europeos de la época. Sus vestimentas blancas dan la idea de pureza, de seguridad y de limpieza. Es probable que se desee remarcar el inicio del Renacimiento, como el paso del oscurantismo de la Edad Media a la “luz” de esa nueva época. También puede sugerir, simplemente, hombres blancos o europeos.

Escena 2

La batalla

Como cualquier batalla, simboliza conquista, victoria, botín; por un lado. Por el otro, muerte, catástrofe y destrucción. Esta escena es representativa porque muestra un episodio que sucedió vez tras vez a lo largo del continente de Abya Yala; en todo lugar donde los castellanos encontraron oposición para tomar posesión de las tierras y de los reinos, se libraron sangrientas batallas.

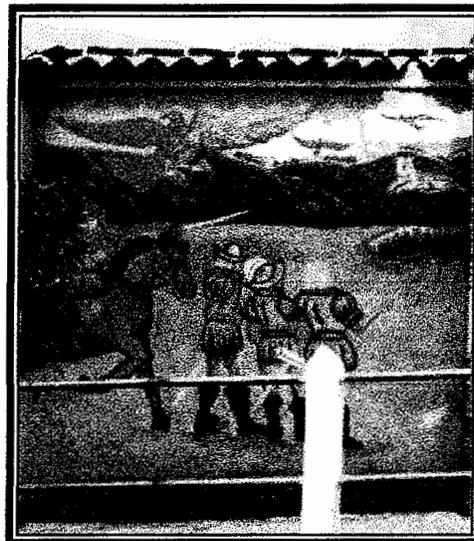
Como se anotó anteriormente, los kaqchikeles establecieron una alianza con los castellanos. Les brindaron su hospitalidad y les apoyaron para el sometimiento de los reinos vecinos y acto seguido, los castellanos los sometieron a malos tratos al

igual que a los pueblos conquistados. Esto originó las dos rebeliones de los kaqchikeles, las cuales se prolongaron por casi diez años.

El enfrentamiento bélico representado en la escena muestra a los kaqchikeles con sus tradicionales lanzas con punta de obsidiana, escudos de madera, flechas, entre otros. También presenta a los castellanos quienes pelean haciendo uso de la caballería, de lanzas, espadas, así como de las armas de fuego con que contaban en su arsenal de origen europeo. Finalmente, se observa un grupo de indígenas de otros señoríos que atacan a los kaqchikeles en conjunto con los castellanos. Éstos son, de acuerdo con Polo (ídem), guerreros de otros reinos ya sometidos que permanecían fieles a los castellanos y contingentes tlaxcaltecas y mexicas.

4.3.2.2 Cuadro N° 5

**Fundación de San Juan
Comalapa**



DENOTACIÓN	CONNOTACIÓN
<p>Una comitiva de españoles está en el lugar denominado "Chi Xot". Este sitio está rodeado de cerros, entre los que figura el "Jolom Balam" sobre el que aparece un jaguar. Un águila bicéfala "Kot" vuela sobre los españoles. Al fondo se observan dos águilas más.</p>	<p>Connota choque y resistencia cultural, repartición de tierras y de encomiendas, sometimiento del pueblo kaqchikel sublevado, búsqueda de terreno para la ubicación de una nueva población.</p>
RELACIÓN ENTRE DENOTACIÓN Y CONNOTACIÓN	
<p>El Diccionario Geográfico de Guatemala, citado por Yool (2007:9) indica: "Antes de la Conquista española (1524) en el área que hoy ocupa el municipio de Comalapa, existía Chi Xot que formaba parte del Señorío Kaqchiquel, según las crónicas indígenas y españoles de la época de conquista, los Kaqchiqueles, comandados por reyes y principales (entre ellos el de Chi Xot) se rebelaron contra sus aliados los españoles quienes sin respetar el pacto quería someterlos a tributos y malos tratos. En un principio los Kaqchiqueles se refugiaron en la cercanía de Iximché, luego llegaron hasta "Ru Yaal Xot"."</p> <p>Como ya se anotó, el pueblo kaqchikel sostuvo una lucha armada durante casi diez años ante el invasor. Este conflicto se desarrolló en el contexto histórico de la conquista propiamente dicha, del requerimiento, de la primera versión del repartimiento y la encomienda (previo a la llegada de las Leyes Nuevas); que daba como resultado la esclavización de los nativos.</p> <p>El requerimiento, como se sabe, fue el instrumento legal que se leía a los indios</p>	

para que se sometieran voluntaria y pacíficamente a la soberanía del rey castellano. El repartimiento y la encomienda, por su lado, era el proceso que sucedía a la conquista. Martínez (1990:62,63,67) anota al respecto: “El repartimiento tenía dos aspectos, pues consistía en repartir tierras y también indios para trabajarlas; y como este segundo aspecto se justificaba diciendo que los indígenas eran entregados para que el favorecido velase por su cristianización –le eran *encomendados* para ello–, [...] La encomienda primitiva era en realidad un pretexto para repartirse los indios y explotarlos, y como ninguna instancia superior controlaba lo que se hacía con ellos, vinieron a estar, de hecho, esclavizados. [...] El repartimiento y la encomienda primitivos eran de suyo una manera hipócrita de apropiarse y esclavizar a los indios. Junto a ello estaba la esclavitud legal, amparada en trucos como el requerimiento.”

Todo esto permitió que los conquistadores, aventureros y colonos llegaran a obtener muchas riquezas y poder, lo cual se tradujo en una potencial amenaza para los intereses de la corona de castilla. De esa cuenta, se formularon las llamadas “Leyes Nuevas”, las cuales fueron promulgadas en noviembre de 1,542.

Dichas leyes tenían como objetivo sacar a los indios de la mano de los conquistadores y convertirlos en tributarios del rey. Martínez (1990:71) nos explica el trasfondo que motivó al rey de castilla a promulgar las Leyes Nuevas: “[...] los indios son una preciosa fuente de riqueza que el rey no está aprovechando; son vasallos que deben tributar al rey; no debe tolerarse su exterminio; no debe permitirse que estén completamente a merced de los señores que con ello se hacen peligrosamente poderosos; no hay que espantar a los indios sino atraerlos y juntarlos en poblados específicos, en donde será fácil regularizar la tributación...”

Como se dijo, este es el contexto en el cual, los kaqchikeles enarbolaban las banderas de la insurrección. Casi paralelamente a la promulgación de las Leyes Nuevas (1,542), el pueblo kaqchikel es sometido definitivamente con la muerte de su último rey Ahpozotzil Cahí Imox, quien fue ahorcado el 26 de mayo de 1,540.

Dicho y hecho, se inicia con el proceso de Reducción, el cual consistió en la organización de los nativos en pueblos al estilo español. Por supuesto que tanto las mencionadas Leyes Nuevas, el nuevo Repartimiento, como la Reducción y no tenían el objetivo de brindar un trato humano a los nativos. Antes bien, fueron instrumentos con su propia carga de opresión. A cerca de la Reducción,

Martínez (ídem) anota: "Aunque estos últimos (defensores y frailes) ofrecían una liberación condicionada al pago de tributos al rey de España, y su ayuda suponía la esperanza de convertirlos a una religión exótica, había poderosos motivos para aceptar esa liberación y esa ayuda, y para prestarse para colaborar activamente con los defensores. El primerísimo de todos los motivos: salir de la cruel esclavitud que habían sufrido, impedir que se volviera a la situación anterior. [...] Los religiosos mismos deben haberse dado maña para entusiasmar a los nativos con esa crispante disyuntiva: o la reducción con todas sus implicaciones, o la esclavitud de las suyas."

Con esta figura legal creada, se procede con la fundación de poblados, entre que se puede mencionar a Comalapa. Al respecto, Oxlaj (2004:22) señala: "La fundación del pueblo de San Juan Comalapa fue producto del reasentamiento de los indígenas en su territorio ancestral denominado Chixot o Ruy'al Xot tras la sublevación de éstos. El proceso de reducción lo llevó a cabo el fraile franciscano Diego de Alvaque entre los años de 1544-1553."

El sitio elegido por los castellanos para la fundación del nuevo pueblo fue precisamente Chixot o Ruy'al Xot, a cerca del cual Yool (2007:13) afirma: "Este lugar fue identificado como el centro de un área ceremonial circundado por los cerros de Guadalupe, el Calvario y San Antonio."

Como siempre, los conquistadores no hacían nada sin que esto les trajera provecho a su vida parasitaria. De esa cuenta, la fundación de San Juan Comalapa, respondía a intereses de la naciente capitanía. Polo (1986:110) indica: "Los indios kaqchikeles fueron convenientemente agrupados en pueblos, formando un anillo alrededor de la metrópoli, anillo que va a hacer posible la vida colonial, ya que los abastecimientos, es decir la leña, pasto, pescado, legumbres, fruta, cereales, etcétera, y todo lo necesario para que Santiago de Guatemala subsistiera, va a ser cultivado o producido a bajo costo."

4.3.2.2.1 Elementos que integran el cuadro

Águilas bicéfalas

El águila bicéfala fue utilizada paralelamente por distintos pueblos en épocas y lugares diferentes. Yool (2007:13) anota: "Símbolo utilizado en Europa por la casa imperial de Asburgo. Para los mayas tiene un significado diferente: representa el

pasado como enseñanza para un mejor futuro [...], es el KOT que se reprenda en los güipiles.”

De acuerdo con tejidosguadalupe.org, el águila bicéfala representa el valor y el poder. También simboliza el dominio sobre un territorio definido. Las águilas bicéfalas que aparecen en el cuadro N° 5 hacen alusión a que el territorio de Chi Xot formaba parte del dominio kaqchikel. El color café, con que están pintadas, lo refiere directamente al color de la madre tierra.

Este elemento cosmogónico persiste en los tejidos, especialmente en los güipiles, los cuales son elaborados y utilizados por las mujeres kaqchikeles de San Juan Comalapa y de otros poblados del mismo grupo étnico.

Jaguar o Balam

El jaguar fue el felino más admirado y venerado por los mayas. Admiraban su fuerza, su poderío y su capacidad de camuflarse y de adaptarse a distintos ecosistemas. “Los mayas consideraban a este animal como un animal ambivalente, símbolo de la oscuridad y de la luz. Esta prácticamente representado en todas las manifestaciones del arte maya, desde la cerámica, pasando por la pintura y la escultura, encontrándose en los materiales más diversos desde tierra hasta jade.” (<http://mayananswer.over-blog.com/article-el-jaguar-entre-los-mayas-42335365.html>)

El jaguar habitaba en la región kaqchikel, especialmente en el área de Chi Xot. Jolom Balam es un cerro cuya forma es parecida a la cabeza de jaguar y en él habitaba este felino implacable. Por eso los kaqchikeles consideraban que este valle era resguardado por el jaguar.

El caballo

El caballo, desconocido para los nativos, fue una de las armas que los europeos traían y que utilizaron para facilitar la labor de conquista. “Los restos que se tienen de los primeros caballos domesticados datan de hace aproximadamente 6.000 años y fueron encontrados en las estepas del norte del Mar Negro y del Mar Caspio, en Ucrania, Rusia y Kazajstán. El caballo salvaje evolucionó en las llanuras de América del Norte y, más tarde, pasó desde allí a Eurasia y a América del Sur. Vivió en el continente americano hasta hace aproximadamente 8.000 años, cuando se extinguió, probablemente como resultado de su caza masiva por parte de los humanos. Los conquistadores españoles del siglo XVI volvieron a llevar el caballo en su vertiente doméstica al Hemisferio occidental, donde las poblaciones indígenas lo adoptaron rápidamente. (Encarta 2008)

Las espadas

La espada, en su momento, fue una de las armas más eficaces para la guerra. Fue traída también por los españoles a su llegada a estas tierras. La enciclopedia Encarta 2008 indica: “La espada siempre ha sido un arma personal, efectiva sólo en los combates cuerpo a cuerpo. Por tanto, siempre ha estado asociada a la distinción individual. De esta manera, las espadas de los dirigentes políticos o militares, de los nobles y guerreros excepcionales, por lo general han tenido adornos, empuñaduras decoradas con elegancia (incluso con joyas) y hojas con incrustaciones de oro y plata, o forjadas de tal modo que produzcan un efecto de aguas a la manera damasquina.”

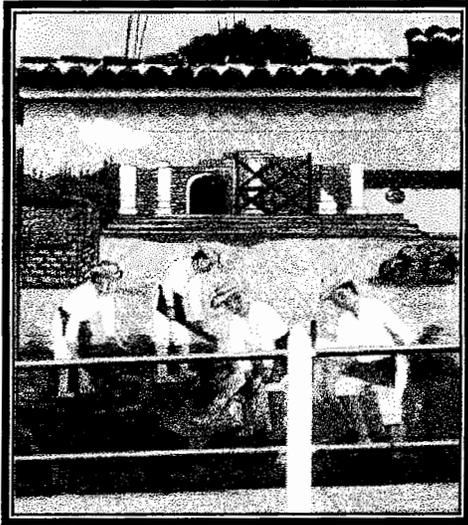
Los caballos, las espadas, las lanzas con punta de metal, las armas de fuego, así como las corazas, aventajaron con creces a las armas de los nativos. Esto permitió que los europeos finalizaran con éxito el proceso de conquista con muy pocas bajas.

Grupo de castellanos

Representa al hombre europeo que vino a conquistar las tierras y los reinos habitantes de Abya Yala. Su presencia en el territorio de Chi Xot simboliza el sometimiento definitivo del pueblo kaqchikel. Sugiere el final de su vida independiente y el término de su control sobre estas tierras.

No obstante, la presencia de elementos culturales propios de los kaqchikeles combinados con la presencia de los castellanos sugiere la persistencia de la cosmovisión maya a pesar del implacable dominio castellano. Aún con la derrota militar, la conquista y con toda su secuela, los elementos de la cultura kaqchikel sobrevivieron y sobreviven aún en nuestros días.

4.3.2.3 Cuadro N° 6



Construcción del templo católico en San Juan Comalapa

DENOTACIÓN	CONNOTACIÓN
<p>El cuadro presenta la construcción de la iglesia católica de Comalapa y otros edificios públicos. Cuatro hombres kaqchikeles, vistiendo su traje típico, se encuentran elaborando adobes, tejas y ladrillos. Al fondo, el cielo azul y los cerros que rodean Comalapa.</p>	<p>Connota imposición de la nueva religión, así como del trabajo forzoso y gratuito. Sugiere además, el surgimiento del sincretismo religioso basado en las ideas de la nueva religión, junto con las ideas de la religión ancestral.</p>
RELACIÓN ENTRE DENOTACIÓN Y CONNOTACIÓN	
<p>La construcción del templo católico data del siglo XVI, es decir, de los años subsiguientes a la fundación del pueblo. Por excavaciones recientes, se sabe que fue edificada sobre construcciones precolombinas. Yool (2007:13) anota: “[...] en los cimientos de la iglesia colonial, construida en el siglo XVI, se encontró evidencia de un templo prehispánico y de entierro de personajes importantes. Este lugar fue identificado como el centro de un área ceremonial circundado por los cerros de Guadalupe, el Calvario y San Antonio.”</p> <p>La edificación del templo católico sobre monumentos prehispánicos fue otra manera en que la iglesia romana trató de eliminar y destruir la espiritualidad maya. Así mismo, fue el instrumento de adoctrinamiento, y por ende, de dominación, puesto que la “evangelización” estuvo a cargo de la iglesia; y con esto, en nombre de Dios se justificaban los abusos y maltratos de parte de los conquistadores.</p>	

Martínez (1990:99) señala: "Quedamos enterados, pues, de que con el nombre de sínodo y desde mediados del siglo XVII, los encomenderos tuvieron la obligación de pagar a los doctrineros sus servicios en los pueblos de encomienda. Lo cual era perfectamente razonable, porque, en la medida que aquellos religiosos le inculcaban a los indios una doctrina de mansedumbre, obediencia y resignación, le prestaban a los encomenderos un valiosísimo servicio. Ya sabemos que éstos extraían de los pueblos un caudal de riqueza completamente gratuita, creada por los nativos."

Por otro lado, la edificación de un templo respondía a la necesidad de demostrar superioridad, poder y dominio. Era la manera en que se materializaba la idea de que el Dios de los conquistadores era más poderoso que el de los conquistados. Ortiz (2008:159) señala al respecto: "En las comunidades indígenas, por muy pobres que éstas fueran, siempre sobresalía un templo católico que obviamente opacaba el paisaje con sus torres o campanarios, mientras que el resto del poblado era de casas insignificantes terminando con techos pajizos."

En el caso específico de la fachada del templo católico de Comalapa, es interesante observar que presenta motivos cristianos fusionados con símbolos nativos. A pesar de la demoledora maquinaria de la conquista y aún con todo el adoctrinamiento ideológico y religioso, los kaqchikeles no abandonaron sus raíces cosmogónicas. Así, en lo alto de dicha fachada, aparecen el jaguar (Balam) y el águila bicéfala (Kot); elementos culturales nativos, en combinación con elementos religiosos europeos. Ortiz (ídem) anota: "la iglesia antigua católica de Comalapa, Chimaltenango, ofrece elementos culturales kaqchikeles como las figuras del jaguar en la parte más alta de la fachada pero también tiene imágenes de santos europeos".

Además, Yool (ídem) señala que entre otros elementos, la fachada de la iglesia colonial de Comalapa contiene:

"6. Águila bicéfala águila de dos cabezas, una mirando a la izquierda y otro a la derecha. Símbolo utilizado en Europa por la casa imperial de Asburgo. Para los mayas tiene un significado diferente: representa el pasado como enseñanza para un mejor futuro, es el KOT que se reprenda en los güipiles. El KOT se encuentra en la parte superior de la fachada.

7. El jaguar, símbolo de poder, colocado durante la colonia por los indígenas debido a que representa un día sagrado en el calendario maya en lugar del león

que tenía que representar la casa real española de León.”

Lo anterior sostiene la idea de resistencia cultural y es una muestra del sincretismo religioso, que surgió con la fusión de las ideas espirituales nativas con los nuevos conceptos traídos por el cristianismo a estas tierras.

4.3.2.3.1 Elementos que integran el Cuadro N° 6

Los trabajadores

Representan la fuerza de trabajo y la sumisión del indígena ante el dominio del invasor. Organizadas las masas indígenas en pueblos, las autoridades civiles y eclesiásticas tuvieron un mejor control sobre ellas. Martínez (ídem) señala: “El pueblo era, pues, una concentración de fuerza de trabajo, controlada por los grupos dominantes y disponible en tres formas distintas: gratuita forzada, semigratuita forzada y asalariada muy barata [...]”

Su atuendo corresponde a la manera en que vestían los kaqchikeles comalapenses durante el tiempo de la colonia. Se observa que todos visten pantalón y camisa de color blanco, la xerca, la faja roja y el sombrero de petate. En la actualidad, la mayoría de hombres kaqchikeles visten a la manera occidental. Solamente algunas personas de mayor edad utilizan su traje tradicional.

Los ladrillos de barro

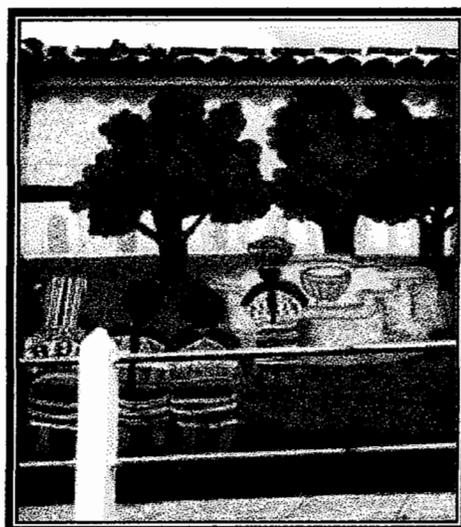
El barro era el material más sofisticado para la construcción durante esa época. En ese sentido, sustenta la idea de excelencia y calidad. Por consiguiente indica que el templo del Dios de los conquistadores debía construirse con materiales de alta calidad, sin importar los costos materiales ni humanos para conseguirlo. Esto, por supuesto, contrastaba tajantemente con la burda realidad en que vivían los indígenas explotados.

El templo a medio construir

Propone la idea de proceso. La edificación del templo católico requirió de muchos años de trabajo, ya que la construcción fue de mucha envergadura. El Diccionario Geográfico de Guatemala, citado por Yool (ídem) se refiere a este edificio así: “Es convento principal de Guardianía de excelente ilustre fábrica, como su templo insigne y decorosa arquitectura, con esmerados adornos de sacristía, órgano y campanas en su torre, las necesarias al ornamento y el ilustre de su gran templo, con retablos principal y colaterales de mucho costo y arte.”

4.3.2.4 Cuadro N° 7

El mercado en la nueva plaza central



DENOTACIÓN	CONNOTACIÓN
<p>Al fondo aparece un edificio formal de un solo nivel; al centro del cuadro y rodeada de árboles, está la pila central. Una mujer, con un canasto sobre la cabeza, recoge agua de la pila. También se observa a tres mujeres vendiendo sus productos que están arrodilladas. Las cuatro mujeres visten la indumentaria femenina de Comalapa.</p>	<p>El cuadro connota sobrevivencia, supervivencia, división del trabajo, persistencia de la celebración del mercado.</p>
RELACIÓN ENTRE DENOTACIÓN Y CONNOTACIÓN	
<p>“Se construyeron los primeros edificios, y el mercado, persistiendo como lugar de encuentro habitual, se comenzó a hacer en la plaza central, en medio de la nueva arquitectura traída de la metrópoli.” (UNESCO/FLACSO 2003:21)</p> <p>La celebración del mercado es un legado ancestral, el cual permitía el intercambio comercial entre los kaqchikeles. Después de la fundación del nuevo poblado y una vez, los habitantes, libres de la esclavitud (aunque de manera teórica), esta práctica continuó y halló lugar en la plaza central. De esa cuenta, continuó siendo un punto de encuentro y de compraventa de artículos de consumo diario.</p> <p>Martínez (1990:235) señala al respecto: “El trabajo en sus tierras comunales no ofrecía grandes alicientes, pero, aun siendo así, ese trabajo arrojaba al mercado</p>	

interno gran cantidad de bienes. Las “plazas” o “mercados” semanales de los pueblos y las ciudades se abastecían, fundamentalmente, con lo producido por los indios en sus tierras del común.”

El sitio www.serproic.atwebpages.com anota a cerca del mercado de Comalapa: “Culturalmente la plaza como se le llamaba muchos años atrás, al mercado, constituía un hecho muy peculiar de los pueblos indígenas, donde en los centros de los poblados bajo árboles frondosos tales como amates y ceibos se constituían los comerciantes para vender sus productos; desde un terrón de cal viva hasta los productos de innovación de la época que traían de la capital; hacen de los comerciantes la convivencia alegórica y de intercambio comercial como fuente de ingresos económicos para fortalecer el sostén familiar [...] se constituyeron los días de mercado como los más propicios para el negocio, es así como los días: martes, viernes y domingos de cada semana van evolucionando y ampliando el área que ocupan dichos comerciantes para fines de vender un sin número de producto y la afluencia de vendedores provenientes de aldeas y otros lugares va en aumento [...]”

4.3.2.4.1 Elementos que integran el Cuadro N° 7

Las vendedoras

En Comalapa como en otros pueblos, la mujer ha sido la encargada de comercializar los productos cosechados por el marido. También ha sido la responsable de surtir el hogar con los enseres necesarios, los cuales se compran con el dinero producto de las ventas realizadas. Un intercambio de subsistencia.

La presencia exclusiva de la mujer en el mercado representa la ausencia del hombre en éste círculo. Contrasta con el cuadro N° 6 y a la vez, lo explica. El varón estaba dedicado al cultivo para el sustento familiar, pero sobre todo, debía prestar su fuerza de trabajo en los campos de los encomenderos y terratenientes así como en la construcción de los edificios religiosos, ediles y particulares.

El edificio

A la vez que simboliza la justicia, el poder civil y militar, personifica la represión y la explotación del indígena desde la legalidad. La nueva infraestructura de los pueblos incluía el edificio del Ayuntamiento desde donde el Alcalde junto con su Cabildo guiaba los destinos de los pueblos conquistados.

La pila colonial

Este monumento completa el cuadro del panorama. Como fuente de agua, representa ornato, bienestar, comodidad, fortaleza. No obstante, estaba reservado exclusivamente para los castellanos que prestaban sus servicios en el ayuntamiento o en la iglesia católica, pues eran quienes vivían en los alrededores de la plaza. Los kaqchikeles del pueblo debían conformarse con pasar por ella en los días de mercado, pese a que fue construida con el trabajo de sus manos.

Los árboles

Los árboles representan la vida y la esperanza de un futuro justo para todos. Testigos mudos de los padecimientos de los vencidos, no dejaron de crecer, de dar su fruto, su oxígeno, su sombra y su madera para la construcción de la nueva nación.

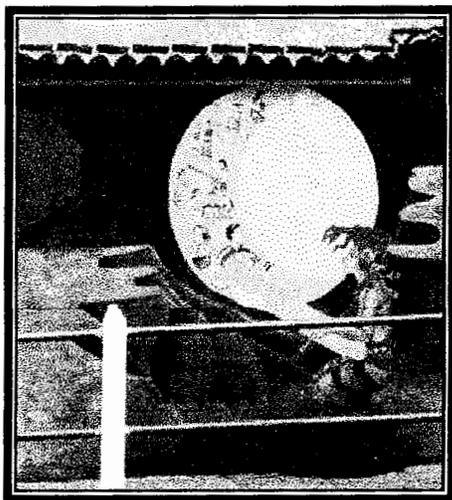
Ventas ausentes

Aunque es un mercado, parece muy austero con relación a la cantidad de productos y artículos que están a la venta. Con esto, se propone que había escasez de artículos para la venta. Los enseres apenas alcanzaban para el consumo familiar. No había un excedente significativo que permitiera a los comalapenses realizar un mercado robusto.

Esto se debía primordialmente a que la tierra ya no estaba en sus manos. Había pasado al poder de los españoles. De las pocas tierras comunales que quedaban para el cultivo, los kaqchikeles debían subsistir, así como pagar el tributo.

4.3.3 Sección “Ixchel: la diosa del tejido y del Parto”

4.3.3.1 Cuadro N° 8



La inspiradora diosa Ixchel

DENOTACIÓN	CONNOTACIÓN
<p>La diosa Ixchel está hincada en la cima de una montaña, cerca del borde de un precipicio. Su tejido se mezcla con la luna, en la que se aprecian mujeres vistiendo trajes de distintos pueblos, quienes realizan diversas actividades: La primera (de abajo hacia arriba), realiza un diseño de bordado sobre una tela. La segunda, arrulla a un niño. La tercera lleva un canasto de mimbre. Seguidamente, aparecen tres mujeres charlando. El único hombre que aparece, elabora un barrilete. Arriba de él, una mujer teje y utiliza de soporte para su tejido una estaca con forma de dos manos unidas. Seguidamente dos mujeres acarrear agua en vasijas de barro. Luego aparece una mujer llevando un remo frente a una balsa. La última mujer aparece en una postura de reverencia y adoración. Abajo, en la tierra, están dos tinajas de barro.</p>	<p>El cuadro connota feminidad, sabiduría, inspiración, fuerza, enseñanza, contraste, quietud, silencio.</p>
RELACIÓN ENTRE DENOTACIÓN Y CONNOTACIÓN	
<p>Ixchel, la diosa luna, ocupa un papel preponderante dentro de la espiritualidad maya. Us (Ídem) explica que la religión maya es monoteísta y no politeísta. En este sentido, parece contradictorio pensar en una diosa y otros más en compañía del Creador y Formador del Pop Wuj.</p> <p>No obstante, Us se encarga de explicar que la confusión en que han caído eminentes historiadores y críticos de la espiritualidad maya, es que han tomado por</p>	

seres distintos a los diferentes nombres que se utilizan para designar a un mismo Dios.

Al respecto, indica: "Preciso es aún insistir en el hecho de que la conciencia monoteísta formó parte de la religión maya desde sus orígenes. De ahí que el Pop Wuj repite constantemente la idea a lo largo de todos sus relatos. [...] En las plegarias de los Señores y sacerdotes, hacia el final del libro (he aquí un dato de suma importancia para la cuestión que nos ocupa), se revela particularmente esa fe monoteísta. Una de las plegarias dice así: "He aquí sus peticiones a su dios, cuando oraban; y esta era la súplica de sus corazones: ¡Oh tú, hermosura del día! ¡Tú, Jun Rakán; tú Corazón del cielo y de la tierra! ¡Tú, dador de la riqueza, y dador de las hijas y de los hijos! Vuelve hacia acá tu gloria y tu riqueza... Concédeles la vida... Dales sus hijas y sus hijos... Concédeles buenos caminos... Corazón del cielo, Corazón de la tierra, Envoltorio de la Majestad... Tú, Tojil; Tú, Avilix; Tú, Hacavitz... Que sólo haya paz y tranquilidad ante tu boca, en tu presencia, oh dios!" (Recinos)

Plegarias como esta, por medio de las cuales los sacerdotes y el pueblo se dirigían a Dios, a Corazón del cielo, con denominaciones distintas, eran las habituales cuando los españoles llegaron a estas tierras. Y perviven aún hoy.

Es evidente, por los pronombres y las formas verbales, todos en singular, que las plegarias van dirigidas a un solo y mismo Dios, sobre la base de una fe monoteísta. No a muchos dioses."

El Instituto Cultural Quetzalcoatl brinda otro dato importante al respecto: "La principal deidad de los mayas era Hun Ab Ku; Hun siendo uno, Ab solo y Ku Dios. Que estaba sobre todos los dioses, muy pocos atributos se le conocen, pues se le consideraba como incognoscible (no conocido). Los [demás] Dioses mayas son el equivalente a los ángeles del cristianismo o a los Devas de la india milenaria." http://samaelgnosis.net/revista/ser25/capitulo_11.htm.

Lo anterior explica que el dios de la lluvia, el dios del maíz, entre otros, son divinidades de menor rango y con características distintas al Creador y Formador. Aún así, eran venerados por los mayas y más tarde también por los kaqchikeles. Esta idea parece tener mucho sentido, puesto que ocurre lo mismo en el catolicismo. Nadie se atrevería a decir que dicha religión es politeísta por el hecho de que se venere a San Antonio, a San Isidro, a San Miguel, al igual que a muchos más; ni mucho menos hay contradicción al designar al mismo Dios con distintos nombres: Yavé, Jehová, Adonai, entre otros.

De esta manera, Ixchel era la deidad asociada a la luna, a los tejidos, a la concepción y a los partos. “Esta Deidad femenina, igual que la Luna (U’ o Uh), a la cual estaba íntimamente asociada, era un ser multifacético. Sus imágenes la muestran como una mujer joven (Luna Creciente) o como una anciana (Luna Menguante). Era patrona de los oficios característicos de su género, especialmente los relacionados con la concepción, el embarazo y el parto, pero igualmente era deidad de la medicina, los textiles, la pintura, las aguas, el arco iris, la fertilidad de la tierra y la noche. Como Diosa Vieja también tenía un aspecto destructivo que provocaba catástrofes e inundaciones. Contendida en las páginas 22-b2 del código Dresde, aparece la Diosa I con una serpiente enroscada en la cabeza y con el signo Kan (maíz) en las manos.” <http://diosesmaya.blogspot.com/2008/12/ixchel.html>.

4.3.3.1.1 Elementos que integran el Cuadro N° 8

Ixchel

En el cuadro ocho, Ixchel aparece hincada sobre la tierra y está tejiendo una tela que se mezcla con la luna. Esto propone, en primer lugar, su estrecha relación con la elaboración de la indumentaria maya kaqchikel. Era quien inspiraba las distintas figuras relacionadas con la cosmogonía maya y que se plasmaban en los tejidos. En segundo lugar, manifiesta su conexión con el satélite natural de la tierra. Pero más aún, simboliza la íntima interdependencia que hay entre la luna y la tierra. Su color de azul púrpura sugiere el firmamento, la ciencia y lo infinito.

No obstante, estar al borde del abismo, insinúa que la cosmovisión kaqchikel estuvo a punto de sucumbir debido al encuentro irracional con la religión y la cultura del vencedor.

La luna

La Luna está a 384,403 kilómetros (238,857 millas) de la Tierra. Su diámetro es 3,476 kilómetros (2,160 millas). Tanto la rotación de la Luna como su revolución alrededor de la Tierra duran 27 días, 7 horas y 43 minutos. Esta rotación síncrona

está causada por la distribución asimétrica de la masa de la luna, lo que ha permitido a la gravedad terrestre mantener un hemisferio lunar permanentemente girado hacia la Tierra. Las liberaciones ópticas han sido observadas mediante telescopios desde mediados del siglo XVII. Liberaciones muy pequeñas pero reales (máximo aproximado de $0^{\circ}.04$) son causadas por el efecto de la gravedad solar y la excentricidad de la órbita terrestre, perturbando la órbita de luna y permitiendo la preponderancia cíclica del momento torsor en las direcciones nort-sur y este-oeste. (<http://www.solarviews.com/span/moon.htm>)

Como se sabe, la luna influye en las mareas, en las siembras, en las cosechas y en una serie de eventos naturales más que ocurren en el globo terráqueo. En la cosmogonía maya kaqchikel, la luna era representada por la abuela Ixchel. El color amarillo con que aparece en el cuadro ocho confirma la idea de sabiduría, resalta la madurez, el simbolismo de semilla, fruto y cosecha.

Las mujeres

En el cuadro ocho, aparece la luna con varias mujeres realizando distintas actividades. Esto indica inspiración, enseñanza, conocimientos, sabiduría, feminidad. Propone la idea de antigüedad y tiempo; alude a que los conocimientos que el ser humano tiene, es el fruto del trabajo y del aprendizaje de muchas generaciones.

Por otro lado, recuerda que la nación kaqchikel fue fragmentada y reubicada, mediante el proceso de reducción, en distintos poblados. Siguiendo la explicación simplista de que los españoles impusieron un distintivo particular a los trajes indígenas de cada pueblo, las mujeres que aparecen en la luna aluden al mosaico de poblados actuales con ascendencia kaqchikel.

La noche

La oscuridad sugiere, por un lado, tenebrosidad, peligro, adversidad, aflicción, miedo; por otro lado, sugiere misterio, enigma, clandestinidad. El peligro, la

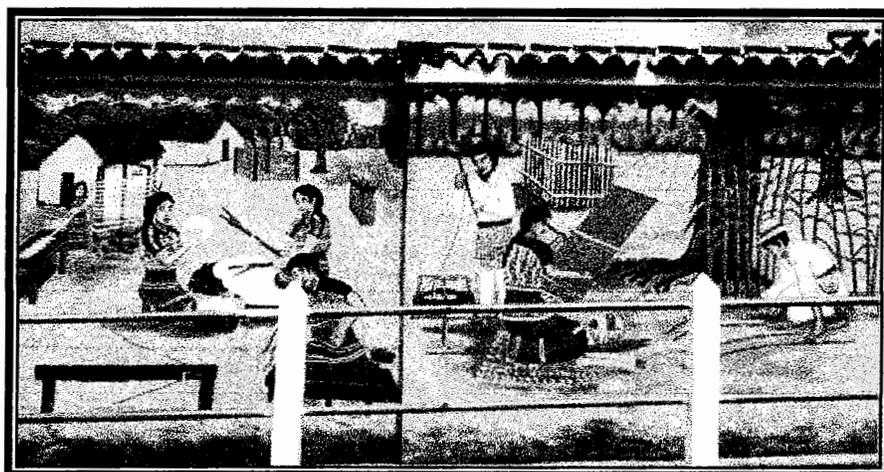
adversidad y la aflicción aluden a los maltratos que padecieron conquistados durante la colonia y aún en los días presentes. Por su parte, el misterio y la clandestinidad, proponen la idea de que la cosmogonía kaqchikel sobrevivió a la invasión. Subsistió en tal clandestinidad que se volvió un misterio escasamente penetrable.

Las tinajas

Ixchel era la responsable de las inundaciones que ocurrían en la tierra. Se creía que cuando estaba enfadada vaciaba su cántaro sobre la faz de la tierra. Sin embargo, en el cuadro ocho, esa acción es irrelevante, está en segundo plano. La actividad principal que desarrolla es el tejido.

4.3.3.2 Cuadro N° 9

Elaboración de la indumentaria comalapense



DENOTACIÓN	CONNOTACIÓN
<p>El cuadro nueve abarca dos paneles y presenta el proceso de elaboración de la indumentaria comalapense. En el primer panel se aprecia el hilado del algodón y la urdida de los tejidos. Las dos mujeres del centro, están hilando el algodón. Las otras dos están realizando la urdida. Las herramientas que utilizan son: urdidor para telar de pies, sujetador de conos, redina, urdidor para telar de cintura, canastos de mimbre, algodón, hiladores, entre otros.</p> <p>En el segundo panel se observa a una mujer tejiendo con un telar de cintura. Dos niños la ayudan. Uno prepara la trama para el tejido. El otro, alista varas de cañaveral, necesarios para la elaboración de la tela.</p>	<p>Connota proceso de creación, arte, enseñanza, apoyo, trabajo en equipo, codificación, comunicación.</p>
RELACIÓN ENTRE DENOTACIÓN Y CONNOTACIÓN	
<p>La etnia kaqchikel, fragmentada en pueblos a través del proceso de reducción, continuó con la elaboración de su indumentaria fusionando sus técnicas ancestrales, así como sus materiales nativos con los traídos por los castellanos. “En la época prehispánica los materiales que se usaban para tejer eran el algodón blanco, el algodón café o cuyuscate (<i>gossypium mexicanum</i>) y las fibras de plantas del género ágave. [...] Los hilos se teñían con tintes naturales extraídos de plantas, animales y minerales. Las telas eran tejidas por las mujeres en telar de cintura. El telar de cintura o de palitos es un artefacto sencillo. Dos</p>	

barras sujetan la urdimbre; una se amarra con un lazo a un árbol o lugar fijo, la otra se sujeta con un cinturón o mecapal a la cintura o caderas de la tejedora. [...] Además de una concepción diferente de la indumentaria, los españoles introdujeron instrumentos relacionados con la elaboración de tejidos como la rueda redina y el telar de pie, y materiales como la lana y la seda.” (Asturias (1985:8-9)

Martínez (1990) opina que la indumentaria actual de los pueblos indígenas es un elemento resultante de un contexto y una situación nueva: la sociedad colonial. Esto, indica Martínez, inevitablemente hace pensar que los rasgos característicos de los trajes, distintos para cada pueblo aunque estén muy cercanos el uno del otro, fueron un elemento de presión: la necesidad de controlar a los indígenas para que no se alejaran de su domicilio obligatorio. No obstante, nuestro autor aclara que esta es solamente una hipótesis que no ha sido comprobada. Así mismo, señala que los hombres fueron los que modificaron su vestimenta más “a la española”. No así las mujeres, puesto que la base de su indumentaria continuó siendo el huipil y la falda enrollada, aunque hayan adoptado materiales y ornamentos hispánicos.

Asturias (1985:9) brinda más luz sobre este asunto al explicar: “Durante la época colonial [...] la indumentaria nativa que reflejaba la antigua estructura social sufrió cambios por pérdida, modificación y adquisición de elementos. [...] cambió por procesos externos -contacto con los españoles- e internos -invención por parte de los indígenas. [...] El traje masculino cambió más que el femenino. Adoptó el pantalón, la camisa y el sombrero como prendas básicas. Entre las razones que explican la mayor modificación del traje masculino frente al femenino están el hecho de que el hombre estaba en mayor contacto con los españoles que la mujer -el hombre servía de contacto con el mundo exterior- y la actitud negativa de los misioneros hacia prendas como los *maxtlatl* y las mantas, a las que consideraban impúdicas.”

Tanto en Comalapa como en otros municipios, la mujer es la que conserva su indumentaria en la actualidad. Considerando que fueron quienes modificaron en menor proporción su vestimenta, cabe decir que ésta se constituyó en portadora de la cosmovisión y del pensamiento indígena prehispánico. “El traje con el que se visten los Mayas contemporáneos de Guatemala, así como diversos tejidos que forman parte integral de su vida cotidiana y ceremonial, constituyen un lenguaje colectivo, tangible e intangible, de gran diversidad y complejidad. Como expresiones humanas, están imbuidas de simbolismo pues encierran un abanico de significados. Especialmente entre las mujeres, la vestimenta, es el principal

medio, silencioso pero elocuente, a través del cual se transmite la identidad étnica local, regional, general o pan-Maya.” (Knoke) <http://www.famsi.org/reports/03101es/01arathoon/01arathoon.pdf>

El traje comalapense femenino está compuesto por el huipil, el sobrehuipil, el perraje, la faja, el corte, el delantal y los aretes. El traje masculino, casi extinto, está compuesto por camisa, pantalón, xerca, faja y saco. De todas estas prendas, el huipil femenino es el más representativo, puesto que contiene una variedad de diseños, es quien porta una gama de significados de importancia social y reúne distintos aspectos de la vida cotidiana de la población.

En Comalapa existen dos diseños básicos de huipil. “De acuerdo a la presencia o ausencia de ciertos elementos, un huipil se puede clasificar localmente como ‘mero (puro) comalapa’ o ‘sanmartineco’. El huipil comalapa es el que tradicionalmente ha identificado a la comunidad [*y el que más se utiliza.*] El sanmartineco es un estilo que se empezó a adoptar hace más de 60 años.” (Asturias 1990:31)

Con respecto de la decoración de los huipiles, Asturias (ídem) señala: “Las figuras que se brocan en los huipiles y en otros textiles son clasificadas en dos grandes categorías: ‘antiguas’ (*ojer ruxe*) y ‘modernas’ (*k’ak’a’ ruxe*). Para poder describir las figuras antiguas, se ha decidido agruparlas en cuatro según estén relacionadas con fauna, firmamento, objetos comunes y objetos rituales. Entre las figuras zoomorfas hay paloma, chompipe, pato, águila, gusano, araña, ardilla, conejo, perro, tigre, caballo, mono. Las figuras de aves predominan y hay gran variedad de ellas. Por ejemplo entre las palomas hay paloma con canasto, paloma viendo para atrás, paloma comiendo. De las figuras investigadas, la única relacionada con el firmamento es la estrella. Entre las figuras asociadas con objetos comunes están los jarros, la bandeja, el peine y el jaspeado. Entre las figuras relacionadas con la vida ritual están el *rupan plato* y el *kot*.”

Por otro lado, los significados asociados al traje femenino de Comalapa pueden interpretarse al tomar a éste completo, como unidad semántica; o al tomar a sus componentes como signos separados (huipil, corte, faja), o bien al observar de manera aislada a las figuras brocadas en estas prendas. Así, por ejemplo, una mujer vestida con el traje completo de Comalapa, en la actualidad expresa vejez, ya que solo algunas ancianas lo visten. En una mujer joven, puede indicar un fuerte apego a su origen étnico, o simplemente que participará en algún festival de trajes típicos.

Un huipil como signo proporciona distintos significados, de acuerdo con su estructura. “Los significados incluyen: etnicidad (indígena); municipio (Comalapa, otros); urbanismo (pueblo, aldea); nivel económico (alto, bajo); tradición familiar (comalapa, sanmartineco); sexo; edad del usuario (ancianidad, madurez, juventud, niñez); prestigio de la tejedora; ocasión en la que el usuario participa (común, festiva); identidad del usuario (Chuz Pérez, María Socop, etc.). Además de estos significados asociados con el usuario, hay otros relacionados con la prenda, por ejemplo: edad (antigua, moderna) y telar en que fue elaborada (cintura, falsería).” (Asturias 1990:55)

Una figura como signo traslada a otras esferas de significación. Por ejemplo la figura denominada “rupan läq” que aparece justo sobre el pecho y en la espalda de la portadora del huipil, representa el ritual consistente en presentar una ofrenda de frutas y pan “que llevan los cofrades a la iglesia como parte de sus rituales sagrados y que después reparten. [...] En cuanto a antecedentes prehispánicos de ofrendas rituales, existen numerosos casos. Cabe mencionar que en varias escenas del Códice de Dresde pueden apreciarse platos con ofrendas rituales, sea de tamales, aves u otros alimentos (Villacorta 1930:60, 64, 66). En la página 26 de este códice aparecen los platos como parte de los elementos empleados por una deidad para celebrar la ceremonia de Año Nuevo (Villacorta 1930:62).” (Ídem)

Esto indica que la práctica ancestral de presentar las ofrendas rituales a las deidades ha sobrevivido, no solo en la práctica sincrética de la cofradía, sino que también en la indumentaria femenina.

4.3.3.2.1 Elementos que integran el Cuadro N° 9

Escena 1

Las mujeres

Las cuatro mujeres de la primera escena, vestidas con el traje de Comalapa, representan a la mujer kaqchikel comalapense de siglos pasados. En la actualidad, solo las mujeres más ancianas visten de esta manera. Las nuevas generaciones, aunque utilizan corte y huipil, no visten el traje característico de Comalapa.

Por otro lado, describen la cotidianeidad hogareña de la mujer kaqchikel del pasado. Hoy día, gracias al paulatino acceso a la educación y a la incorporación

del trabajo asalariado entre el género femenino de ésta etnia, esta escena está cambiando. Cada vez hay más mujeres kaqchikeles involucradas en distintas actividades productivas fuera de casa.

La actividad que desarrollan

En esta escena se desarrollan dos actividades distintas para la elaboración de los tejidos: el hilado del algodón y la urdida de la tela. El hilado del algodón era la tarea inicial para la confección de las telas y consistía en convertir en hebras las bolas de algodón. Esta técnica se practicaba en Mesoamérica antes de la venida de los españoles y continuó utilizándose durante el tiempo de la colonia y aún en la época reciente. Desapareció paulatinamente debido a la producción industrial de los hilos tanto de algodón, de lana, como de fibras sintéticas.

Una vez hilado el algodón se procedía a urdir la tela. De acuerdo con el sitio <http://forum.wordreference.com/showthread.php?t=789548>, la urdida “Es la etapa previa, cuando se acomodan los hilos en la posición exacta que tendrán en el telar.” Dos de las mujeres realizan dicha tarea. La que está hasta el frente urde un lienzo para telar de cintura. Utiliza hilo de algodón café o cuyuscate. La mujer que aparece al fondo, también urde una tela, solo que lo hace para un telar de pies. Ella utiliza hilo de algodón blanco.

Las mujeres que realizan las dos tareas anteriores aluden al trabajo en equipo y a la unidad familiar, pero más aún, representan la transmisión generacional de los conocimientos necesarios para la elaboración de la indumentaria masculina y femenina.

Finalmente, se podría mencionar la adopción de nuevos instrumentos de trabajo por parte de las mujeres kaqchikeles. Entre estos se pueden mencionar la redina y el urdidor para telar de pies, herramientas que no se conocían en estas tierras antes de la colonización española.

Las casas y el patio

Se observan dos edificaciones formales de una planta, alejadas una de otra, dentro de un patio extenso. Este tipo de construcción es una característica de las viviendas cuando los centros urbanos disponían de suficiente espacio para este fin. En la actualidad, esto solo es posible en las áreas rurales.

Así mismo, representa a la “familia ampliada o extendida”, la que según <http://diccionario.medciclopedia.com/f/2008/familia-ampliada/> es el “Grupo familiar constituido por los padres biológicos, sus hijos, los abuelos y demás miembros de la familia. Es una familia que comparte hogar con personas familiares. Aunque esta característica nunca fue exclusiva de los hogares kaqchikeles, en el pasado se practicaba con frecuencia. En la actualidad está desapareciendo por diversos factores, entre los que se pueden mencionar la reducción del tamaño de los terrenos para vivienda y la búsqueda de la independencia familiar por parte de los nuevos hogares que se van conformando.

Escena 2

La tejedora

Es la imagen central de la escena. Este retrato representa el bordado y del tejido del lienzo. Es la actividad mediante la cual la mujer va dando forma a cada figura hasta completar el tejido. Es el proceso mismo de creación, de codificación y de comunicación.

Es un proceso de creación, puesto que permite la producción de una prenda nueva para el uso personal. Pero más aún, porque está sujeto a la innovación y a la invención de nuevas figuras y formas; ya que, como cultura material de un pueblo, tiende a evolucionar. Así mismo porque cada huipil tiene un característico particular que identifica a la tejedora y que, aunque comparte características generales con los demás huipiles, lo convierte en una prenda única. Asturias (1984:...).

Es un proceso de codificación por cuanto se elabora de acuerdo con ciertas reglas establecidas y compartidas socialmente. Así mismo porque representa conocimientos e ideas abstractas en las formas y figuras bordadas. Técnicamente, diríamos que convierte a las distintas figuras en significantes de significados que se comparten culturalmente.

Es un proceso de comunicación, porque todo proceso de codificación, tiene como finalidad dar a conocer, compartir, comunicar, e incluso, enseñar.

Por otro lado, alude a la diosa Ixchel, deidad relacionada estrechamente con la elaboración de los tejidos, así como con la elaboración de las figuras que se bordan en éstos. “La diosa Ixchel seguía sugiriendo a las mujeres los sagrados dibujos para sus güipiles. Tejiendo transmitían antiguos conocimientos e inventaban renovadas formas [...]” (UNESCO/FLACSO:2003)

Los niños que ayudan

Representa la cooperación familiar y el involucramiento de los niños en las tareas familiares. Este aspecto siempre ha sido fundamental en la familia kaqchikel, ya que tiene la finalidad de fomentar el amor al trabajo y el dominio de un oficio en los infantes.

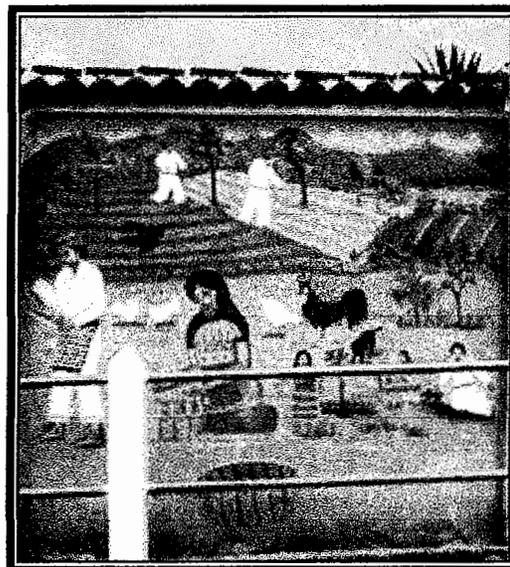
Propone también, que la actividad textil no era una exclusividad del sector femenino, sino que los hombres también participaban en ella. Según Asturias (ídem), fueron los hombres quienes se involucraron primero en la elaboración de los tejidos en telar de pies.

En contraposición, sugiere la ausencia de la escuela en el pueblo o la exclusividad de ésta para los niños ladinos. Los infantes que aparecen en la escena son de edad escolar, pero están en casa trabajando.

4.3.4 Sección “La vida en la Colonia”

4.3.4.1 Cuadro N° 10

La agricultura de supervivencia, base de la economía comalapense



DENOTACIÓN	CONNOTACIÓN
<p>El cuadro diez presenta una escena de las actividades campesinas. En la parte superior, dos hombres preparan la tierra para la siembra. Más adelante se encuentra una familia, de la cual, el padre y la madre trabajan y los niños se entretienen jugando. Se ven animales domésticos como pollos y un perro.</p>	<p>Connota dependencia de la tierra, unidad familiar, trabajo en equipo, tierras comunales, agricultura de supervivencia.</p>
RELACIÓN ENTRE DENOTACIÓN Y CONNOTACIÓN	
<p>Durante el tiempo de la Colonia, las familias kaqchikeles de San Juan Comalapa, al igual que en otros pueblos, obtuvieron el sustento diario trabajando esporádicamente en las tierras comunales. El tiempo más valioso, lo dedicaban a trabajar para los encomenderos y terratenientes en las grandes fincas. Las tierras comunales fue el único patrimonio colectivo del que disponían los kaqchikeles de San Juan Comalapa, aunque era propiedad del rey y era administrada por la alcaldía de cada municipio.</p> <p>Martínez (1990:169) aclara que: “Las tierras comunales eran el más importante recurso económico de la clase de indios siervos. Fuentes y Guzmán reconoce que eran “...<i>todo el caudal de su manutención...</i>” y en distintas formas señala que eran necesarias “...<i>a la conservación y común y general conveniencia de sus poblaciones...</i>” Cuando por motivo del repartimiento, o de otras obligaciones</p>	

onerosas, se veían los indios privados de tiempo para trabajar en sus tierras comunes, solían quejarse indicando que eso les acarreaba la ruina; “...no tenemos lugar de acudir a nuestras sementeras que es nuestra hacienda y sustento...” ”

4.3.4.1.1 Elementos que integran el Cuadro N° 10

La tierra

Debido a la carencia de metales preciosos _como el oro_ en Guatemala, la tierra se convirtió en el recurso más codiciado (junto con los indios, por supuesto) para los encomenderos, terratenientes, criollos e iglesia católica.

En el cuadro diez, se observa el parcelamiento de la tierra. Como se sabe, las mejores tierras fueron otorgadas a los ya mencionados. Las tierras comunales y los ejidos, fueron adjudicadas a los indios. No existía propiedad privada para ellos; ni siquiera el sentido de pertenencia. Martínez (ídem) continúa: “El sistema impedía el arraigo y el sentimiento de posesión sobre una parcela determinada, de modo que no sólo anulaba los poderosos incentivos que pudo haber habido en un esfuerzo realmente colectivo, sino que también destruía el estímulo individual que lleva al campesino a introducir mejoras en el trozo de tierras que le es propio.”

Los trabajadores

Es la figura del campesino colonial; el indio explotado y exprimido que también debía sustentar a su familia. Martínez (234) señala: “Después de trabajar para los hacendados y para el rey –o sus beneficiados, los encomenderos–, el indio tenía que trabajar para sostenerse a sí mismo y a su familia.”

La familia

El trabajo tenaz permitía la subsistencia familiar aún con las cargas pesadas de la vida colonial. En esto debía involucrarse toda la familia. En el cuadro diez también se ve a la mujer trabajando en el campo. Esto demuestra que la mujer, a más de las tareas hogareñas y el cuidado de la familia, también debía colaborar con el

esposo en el campo. También representa el hecho de que cuando el varón estaba ausente, la mujer era quien se encargaba del cuidado de la parcela.

Los niños

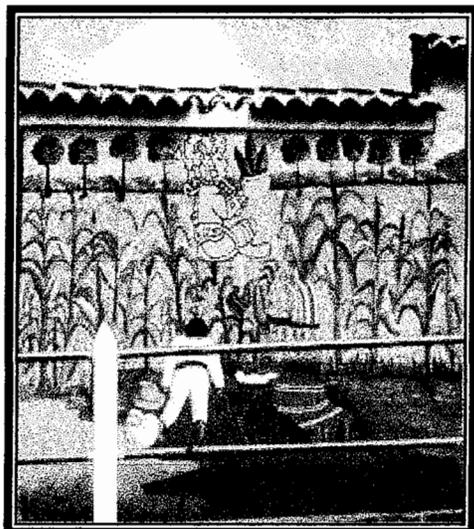
Una de las niñas colabora en las tareas que realizan sus padres. La niña pequeña juega sentada sobre un petate. El niño se entretiene jugando con un carrito moderno de madera, lo cual, puede considerarse como la ausencia de un elemento que identifique el juego infantil masculino de la época. También puede indicar la ausencia total del juego infantil debido a las carencias y a los padecimientos de los kaqchikeles durante la vida colonial.

Así mismo, presenta el flagelo de la falta de educación. Los niños indígenas durante la colonia, sencillamente, no tenían derecho a la educación. Pero aún en los tiempos actuales, una considerable cantidad de niños indígenas en edad escolar no pueden asistir a la escuela debido a la pobreza y pobreza extrema. Deben trabajar desde la temprana edad para poder subsistir.

Los animales

Los animales domésticos fueron una pequeña fuente de recursos para la familia. Sin embargo, en este caso no fue representativa; puesto que, tener animales implicaba disponer de recursos vitales para su manutención. De esa cuenta, no se puede ni siquiera imaginar una granja familiar, sino más bien uno que otro pollo o gallina para ayudarse en pequeña escala.

4.3.4.2 Cuadro N° 11



Veneración a Yum Ka'x

DENOTACIÓN	CONNOTACIÓN
<p>Una pareja realiza el ritual de agradecimiento al dios del maíz "Yum Ka'x" por las buenas cosechas. Se encuentran frente a su sembrado de milpa. El varón aparece postrado, mientras que la mujer, arrodillada, ofrece incienso. Llevan un gallo y otros enseres que presentan como ofrenda.</p>	<p>Connota respeto, reverencia, cosecha, medio de subsistencia, ciclo de vida, resistencia cultural, sincretismo religioso.</p>
RELACIÓN ENTRE DENOTACIÓN Y CONNOTACIÓN	
<p>Al igual que Ixchel, Yum Ka'x era una deidad muy venerada y estaba relacionada con el maíz y con las cosechas. Esta divinidad era el fruto del matrimonio de Ixchel con Itzamná. En los códices, estelas y murales, se le representa siempre como un joven y algunas veces como una mazorca de maíz como ornamento de la cabeza. En algunas ocasiones se ve esta mazorca brotando del jeroglífico del día Kan, que es el propio símbolo del maíz en los códices.</p> <p>Pero, más allá de ofrecer culto a una deidad, para los kaqchikeles Yum Ka'x representaba al maíz; y el maíz era la vida misma, puesto que constituía su sustento. Rodríguez, citado por el MINEDUC (2001:44-45) anota: "Como la base del sustento era en todas las culturas americanas el maíz, éste va a ser venerado como la concreción máxima de la vida y de la existencia. [...] En ese grano milagroso los indígenas vieron encarnado el poder creativo, generativo de los dioses. Él constituía la carne y la sangre de los hombres, desde que así lo</p>	

quisieron los dioses: nos lo va a decir el Popol Vuh. El hombre perfecto, acabado, solo fue posible cuando se lo formó de maíz; antes, solo se dieron ensayos fallidos: los hombres de barro (¿vedada ironización de la versión bíblica?) y los hombres de madera.”

4.3.4.2.1 Elementos que integran el Cuadro N° 11

Yum Ka'x

Es la deidad del maíz. Es decir, es su espíritu, su esencia, su sobrenaturalidad. Los kaqchikeles realizaban el ritual de agradecimiento a Yum Ka'x al recoger la cosecha de maíz, porque ésta representaba el sustento para un año más. Así mismo, realizaban un ritual de petición al momento de la siembra, con el fin de que Yum Ka'x bendijera la sementera y proporcionara buenas cosechas.

El maíz

“El maíz pertenece a la familia de las gramíneas. La planta alcanza de medio metro a seis metros de alto. Las hojas forman una larga vaina íntimamente arrollada al tallo y un limbo más ancho, alargado y flexuoso. Del tallo nacen dos o tres inflorescencias muy densas o mazorcas envueltas en espatas, en la axila de las hojas muy ceñidas. En cada mazorca se ven las filas de granos, cuyo número puede variar de ocho a treinta. A cada grano le corresponde un largo hilo sedoso que sobresale por el extremo de la mazorca. El tallo de la planta está rematado en el extremo por una gran panoja de pequeñas flores masculinas; cuando el polen ha sido aventado, se vuelven secas y parduscas.” (<http://www.monografias.com/trabajos/elmaiz/elmaiz.shtml>).

Como se ha dicho ya, el maíz es el elemento fundamental del desarrollo de las culturas nativas de Abya Yala. A la llegada de los europeos, esta planta era cultivada en casi todo el continente.

La ofrenda

La ofrenda es presentada a Yum Ka'x como reconocimiento por la cosecha de maíz. Simboliza la gratitud de un pueblo convencido de que éste grano es la fuente su sustento diario y que es el generador de su desarrollo individual y colectivo. Por esa razón, le presentan el mejor gallo criado en casa y también le queman incienso y copal.

El copal “potencia los rituales para que sean eficaces, limpia el ambiente de energías negativas, promueve y acelera los estados de meditación, nos conecta con las vibraciones altas y otorga energía personal.” ([http://nuevaluz.multiply.com/journal/item/64/Resina de Copal](http://nuevaluz.multiply.com/journal/item/64/Resina_de_Copal)).

La pareja

Representa al hombre y a la mujer kaqchikel de San Juan Comalapa. A pesar de la catástrofe que representó para ellos la conquista y el sometimiento cultural y religioso, no olvidaron su espiritualidad ni sus raíces cosmogónicas. Así, continuaron practicando este ritual a través de numerosas generaciones. Hoy día, muchos kaqchikeles aún realizan este acto de agradecimiento al momento de la siembra y previo a la cosecha de maíz.

4.3.4.3 Cuadro N° 12

La trilla del trigo



DENOTACIÓN	CONNOTACIÓN
<p>En este cuadro se observa el proceso de “La trilla del trigo”. Una estaca sembrada al centro de un terreno plano, en cuyo rededor están las gavillas de trigo. Un caballo amarrado a la estaca camina en círculos y a su paso desgrana el trigo. Cuatro hombres toman parte en el trabajo. El primero acarrea las gavillas, otro, las acomoda al paso del caballo; uno más arrea el caballo para mantener el ritmo y el último, limpia el grano.</p>	<p>Connota asimilación cultural, trabajo en equipo, aprovechamiento de la fuerza animal, agricultura con excedente.</p>
RELACIÓN ENTRE DENOTACIÓN Y CONNOTACIÓN	
<p>“La llegada del trigo a América ocurrió en los primeros viajes de la conquista. Según una versión, a Perú llegó al inicio de la década de 1530, mezclado con otros granos que le enviaran, como presente de España, a doña Inés de Muñoz, viuda de un hermano de Francisco Pizarro. Se cuenta que Doña Inés separó cuidadosamente los 45 granos que había hallado y que los sembró en sendos tiestos bajo la mirada burlona y benevolente de Pizarro. Pocos años más tarde, prosigue el relato, para felicidad de los peninsulares en Perú, "los trigales se mecían al viento en los huertos cercanos a Lima"; fue el propio Pizarro quien instaló, más tarde, el primer molino.</p> <p>En lo que se refiere a México, se afirma que el grano lo trajeron los soldados de Cortés. Una versión, avalada por el cronista López de Gómara, cuenta que en 1520 un negro, esclavo del conquistador, halló tres granos de trigo en el fondo de un costal y los sembró en el huerto del predio que hoy ocupa la casa número</p>	

66 de la calle Rivera de San Cosme, en la ciudad de México, y que de ellos obtuvo 186 granos.” (<http://www.gstriatum.com/info/trigo/america.htm>)

El trigo era desconocido en estas tierras. A su llegada, los europeos introdujeron el cultivo de este cereal en las haciendas de los terratenientes y encomenderos. Puesto que eran los indígenas quienes trabajaban las tierras de estos señores, pronto conocieron la manera de cultivar el nuevo producto. Más tarde, debido a su demanda, a su adaptación y a la relativa sencillez de su cultivo, comenzó a ser producido en pequeña escala entre los kaqchikeles.

No obstante, es preciso señalar que no todos los indígenas tenían la posibilidad de cultivar el trigo. En primer lugar, porque las tierras comunales eran escasas y eran destinadas para la siembra de maíz. En segundo lugar, porque el trigo no era el alimento de consumo básico de la mayoría, sino que era demandado por la metrópoli; lo cual indica que debía ser comercializado. Por eso era cultivado por mestizos e indígenas ricos, quienes tenían mejor acceso a la tierra y los medios necesarios para comercializarlo.

Éstos, tenían sus necesidades básicas cubiertas y el cultivo del trigo era una “agricultura con excedente”. Es decir, tenían más que la mayoría; estaban por encima del promedio. Aún así, era en pequeña escala. Nada comparable con la producción de las haciendas y plantaciones de los criollos, terratenientes y encomenderos.

4.3.4.3.1 Elementos que integran el Cuadro N° 12

El trigo

El trigo es una planta anual herbácea de hasta 1,2 m de altura. Los tallos son erectos y presentan estructura de caña. Las flores se reúnen en espigas. Cada espiga consta de un eje principal o raquis sobre las que se distribuyen lateralmente las espiguillas. Estas constan de un eje principal del que nacen unos filamentos terminados por las glumas que encierran las flores hasta que estas empiezan a madurar. (<http://www.botanical-online.com/trigo.htm>).

El trigo (de color amarillo) es uno de los tres granos más ampliamente producidos globalmente, junto al maíz y el arroz, y el más ampliamente consumido por el hombre en la civilización occidental desde la antigüedad. El grano del trigo es

utilizado para hacer harina, harina integral, sémola, cerveza y una gran variedad de productos alimenticios. (<http://es.wikipedia.org/wiki/Triticum>).

Los trabajadores

Los trabajadores representan el esfuerzo y el trabajo en equipo. Personifican el trabajo de servidumbre de los kaqchikeles. Por otro lado, representan el trabajo asalariado, mismo que fue introducido con las Leyes Nuevas, instituidas en noviembre de 1542. No obstante, aunque dichas leyes parecían buenas y prometedoras para los nativos, casi inmediatamente fueron saltadas por los colonos españoles en beneficio propio y en detrimento de los pueblos indígenas.

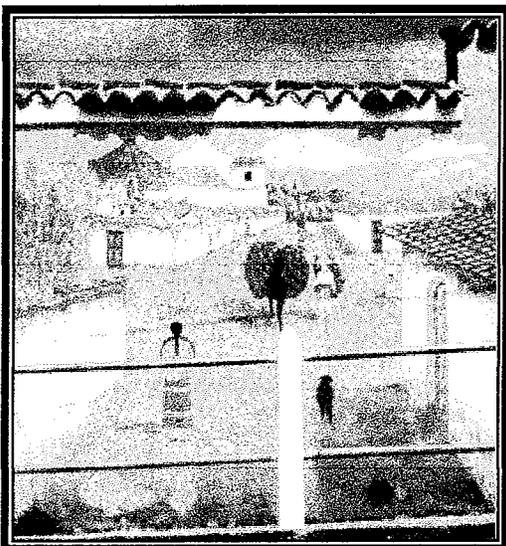
Así mismo, representa la “explotación del indio por el indio”. No se aprecia de manera explícita en el cuadro, sin embargo, alude al tema porque de hecho siempre hubo indígenas ricos quienes empleaban a los menos afortunados; y eran quienes tenían los medios, las posibilidades económicas, así como las tierras para el cultivo del trigo. Producción que, como se ha dicho ya, en pequeña escala si se compara con la capacidad de los terratenientes, encomenderos, criollos e iglesia católica.

El caballo

Al igual que el trigo, el caballo simboliza la adopción de nuevos elementos culturales por parte del nativo. Es parte de la abrupta transculturación entre Abya Yala y Europa. Sin embargo, la presencia de este animal refuerza la idea de que la producción del trigo estaba reservada para familias pudientes. Esto, debido a que disponer de un caballo, suponía una ventaja y un privilegio. Era una manera de mostrar que se disponían de recursos económicos más allá del simple sustento diario.

4.3.5 Sección “Comalapa, municipio en 1870”

4.3.5.1 Cuadro N° 13



El municipio de San Juan Comalapa

DENOTACIÓN	CONNOTACIÓN
<p>Una mujer camina con una canasta de verduras sobre la cabeza. Un hombre se desplaza en sentido contrario a la mujer y trae una carga de ollas de barro en la espalda. Su caballo también trae ollas sobre el lomo. Dos mujeres más caminan al fondo de la escena con tinajas de barro sobre la cabeza. Un niño aparece en una esquina y observa al hombre. Un perro deambula por la calle. Las construcciones son formales realizadas con adobes de tierra y con techo de tejas. Se observa la parte de atrás del templo católico colonial.</p>	<p>Connota ruralidad, calma, trabajo, bienestar.</p>
RELACIÓN ENTRE DENOTACIÓN Y CONNOTACIÓN	
<p>San Juan Comalapa figuró entre los poblados más importantes de la región durante el periodo colonial. Prueba de ello, distintas crónicas religiosas la mencionan indicando su ubicación, calidad de su convento, cantidad de habitantes, entre otros aspectos. Así, Cortés y Larraz en su Descripción Geográfica Moral de la Diócesis de Guatemala, citada por Yool (2007:16) indica: “La cabecera de esta parroquia es el pueblo de San Juan Comalapam, que está situado en llanura, pero con cerros y barrancas al derredor. Todo es campo para maíz y trigo y el terreno bastante vestido de matorral y agradable. Tiene un pueblo anexo, que es Santa Cruz Balanyá, como se ha mencionado. En el</p>	

pueblo de Comalapam hay familias 2,000 con 7,000 personas. Todas son familias de indios, a reserva de muy pocas de ladinos, que apenas llagarán a diez.”

Después de la independencia de Guatemala ante España y luego de la promulgación de su primera Constitución, se procedió a la organización política y administrativa de su territorio. El sitio oficial de la Municipalidad de San Juan Comalapa www.inforpressca.com/sanjuancomalapa.com indica: “Tras la independencia se decreta la Constitución Política de la República el 11 de octubre de 1825 y en ella se organiza el territorio en once distritos y varios circuitos. En el Distrito Octavo correspondiente a Sacatepéquez aparece San Juan Comalapa como cabecera de distrito.

Posteriormente, al ser creado el departamento de Chimaltenango por Decreto de la Asamblea Constituyente de 12 de septiembre de 1839, el municipio de San Juan Comalapa entra a formar parte de dicho departamento, al cual pertenece hasta la fecha.”

Sin embargo, es hasta 1970, cuando San Juan Comalapa es declarado municipio. “[...] el 15 de septiembre de 1821, Guatemala logró su independencia de la Corona española. [...] Se comenzó a formar un nuevo estado: el reino de Goathemala pasó a ser país independiente, con símbolos patrios que lo definían. Con el nuevo panorama sociopolítico, años después, en 1870, el entonces presidente Justo Rufino Barrios, declarado liberal, decidió que San Juan Comalapa se transformara en municipio.” (UNESCO/FLACSO 2003:23)

No obstante, tanto la independencia del país ante España, como la transformación de Comalapa en Municipio, no trajeron ningún cambio sustancial para los y las kaqchikeles comalapenses. Antes bien, se convirtió en una legitimación local de su explotación por parte de las clases dominantes. “En el pueblo las cosas no cambiaron mucho, ya que los mayas quedaron fuera de todas las posibilidades de decisión y desarrollo. Los únicos beneficiados fueron los criollos y terratenientes, quienes consolidaron su poder.” (Ídem)

4.3.5.1.1 Elementos que integran el Cuadro N° 13

Las construcciones del poblado

Las construcciones del pueblo que se aprecian en el cuadro trece están hechas con paredes de adobe y techo de teja cocida. Al fondo se observa la parte de atrás del convento y de la fachada de la iglesia católica de Comalapa. Las paredes de todas las construcciones están blanqueadas con cal. Si bien, no se observan edificaciones de mucha envergadura, la descripción de las construcciones del cuadro trece corresponde a lo mejor de la arquitectura rural de la época; es decir, son construcciones formales.

Esto propone la idea de progreso, prosperidad y desarrollo. Plantea el hecho de que los habitantes de San Juan Comalapa experimentaban un desarrollo aceptable y tenían cubiertas sus necesidades básicas; y por ende, disponían de los recursos económicos necesarios para construir edificaciones como la que se aprecia en el cuadro.

No obstante, esto contrasta con la realidad de la época. En ese período eran pocas las personas que tenían acceso a una construcción formal. Ya Martínez (1990:449) lo anotaba: “Posteriormente, de manera gradual, fueron apareciendo las instalaciones de adobe –usado por indígenas y españoles antes de su encuentro–, los techos de teja, las iglesias de ladrillo cocido, sin que dejara de prevalecer la choza sencilla, de palos, paja y cañas, como habitación de los indios y cuerpo de los pueblos.”

Yool (2007:21) aporta un dato más con respecto de las construcciones de esta época: “hasta los años 20 [del siglo XX], las casas eran de rancho, el material de construcción de entonces era de madera y pajón, y su estilo era circular, no habían paredes en la línea divisoria de cada predio o con cada vecino sino más bien era abierto totalmente. Después de los años 20 [del siglo XX] los habitantes empezaron a construir con adobe y teja [...] los materiales antes mencionados se

fabricaban localmente de tal manera que su costo era bajo, sin embargo habían familias que no podían hacer una construcción de adobe y teja.”

En este sentido, la descripción de las casas y hogares que aparecen en el cuadro no coinciden con la realidad de la época. Por supuesto, que no todas las construcciones eran de caña y techos pajizos, pero sí que predominaban en el paisaje local.

No obstante, el cuadro trece proporciona otro aspecto interesante: Enfoca la parte posterior del convento y del templo católico, y no la parte frontal como es habitual en cuadros y fotografías. Esto sugiere que los creadores desean orientar la atención hacia lo que no es usual que aparezca en un cuadro; en otras palabras, desean fijar la idea de que San Juan Comalapa es mucho más que un templo católico y un convento. Definitivamente esta vista, traslada la idea de que hay otra realidad que se esconde detrás de un imponente templo católico.

Las y los transeúntes

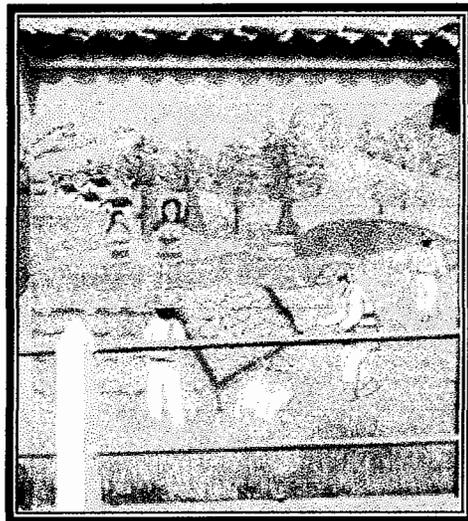
Personas transitando en las calles y realizando distintas actividades, propone que en Comalapa había una incesante actividad laboral y comercial. Se observa a tres mujeres, dos de las cuales llevan cántaros de agua. Esto alude a las actividades domésticas y, en consecuencia, propone que ha sido una actividad casi exclusiva de las mujeres. La tercera mujer lleva un canasto de verduras. A juzgar por la dirección que lleva, seguramente va para el mercado a vender su producto agrícola.

El señor que camina en sentido contrario a las mujeres, es un comerciante que trae un cargamento de ollas de barro. Vendedores como éste, habitualmente recorrían las calles e iban de casa en casa ofreciendo sus productos. Puesto que en Comalapa no desarrolló la alfarería después de la conquista, se puede afirmar que este vendedor viene de la vecina Santa Apolonia, donde sí producían utensilios de barro y cerámica.

4.3.6 Sección “1871: Privatización de las tierras y el cerro Xecupilaj”

4.3.6.1 Cuadro N° 14

Privatización de las tierras comunales



DENOTACIÓN	CONNOTACIÓN
<p>El cuadro está dividido por un cerco de cañas. Del lado superior, dos mujeres observan la abundancia de cultivos que hay en el lado inferior. Una de las mujeres parece estar encinta. Del lado inferior se encuentran tres hombres trabajando. Uno brinda mantenimiento a sus cultivos, el otro recoge trigo y el último está sembrando. A la derecha, se ve un hombre con sus herramientas de trabajo que se aleja dirigiéndose por un camino vecinal. De fondo, los cerros, los árboles y el cielo azul.</p>	<p>Connota parcelamiento, minifundio, latifundio, escasez, abundancia, cercanía, lejanía, pobreza, riqueza, variedad de cultivos.</p>
RELACIÓN ENTRE DENOTACIÓN Y CONNOTACIÓN	
<p>“Calpulli – Chinamit” fue el modelo de organización sociopolítico seguido por kiches y kaqchikeles en la época prehispánica. Dicho patrón contemplaba la distribución comunal de la tierra.</p>	
<p>“El calpulli, un término de origen Náhuatl, era la unidad básica de organización local y comunitaria, basada en las relaciones familiares. Era la instancia encargada de recolectar y pagar los tributos ante el gobernó superior (Chinamit o Ciudad Estado). Estas entidades velaban por la autosuficiencia en la producción de alimentos y en la distribución de los derechos de uso de las tierras, bosques y aguas. Su forma organizativa estaba basada en la propiedad comunal de la tierra y en el poder que tenían los consejos de ancianos en el gobierno comunitario.” (CONAP 1999:22)</p>	

La organización colonial arrebató la tierra de las manos de los nativos y la distribuyó de manera arbitraria entre los conquistadores y colonos españoles. Aún con todos los recursos legales impuestos por la corona a favor de sus intereses propios (entre los que figuraban los nativos), los conquistadores siempre supieron ganar la batalla y no cesó el abuso en contra de los indígenas.

Entre la distribución de las tierras, los europeos reservaron una mínima parte de éstas para los aborígenes, a las que llamaron ejidos y tierras comunales. “Los ejidos eran la tierra indispensable y de uso común en los alrededores del pueblo: tierra y montes para recolectar madera y otros materiales de construcción, madera y hojas secas para leña, espacios para exponer al aire libre y al sol las telas, y principalmente para soltar a algunos animales de propiedad particular a fin de que pacieran en ellas. [...] Sin embargo, el incremento de los inmigrantes españoles y el auge de sus actividades económicas (añil, ganado, trigo, azúcar, ciudades), propiciaron el despojo de las tierras comunales de los pueblos indígenas. Todo esto obligó a la corona a diseñar un extenso repertorio de dispositivos legales para regular el acceso y uso de las tierras, pero que no tuvo muy poca aplicación en el plano local, ya que las usurpaciones y despojos de los derechos territoriales indígenas fueron muy comunes durante el período colonial.” (Ídem)

Las insignificantes tierras comunales existentes en los pueblos fue motivo de persecución y acoso una vez más al momento de la llamada Independencia (1821). Bajo el pretexto de que la propiedad debía ser individual como fundamento del principio de igualdad, el Régimen Republicano (1824-1838) pretendió vender o alquilar las tierras comunales y los ejidos, así como las tierras propiedad de la iglesia católica. Con esto, desató una cantidad de instrumentos legales para legitimar la expropiación de tierras, la venta de ejidos, así como la prohibición al estado para otorgar tierras comunales.

“El ascenso de los conservadores al poder en 1838 implicó el retorno a las políticas agrarias de corte colonial, sin embargo se continuó con la privatización de los baldíos y se mantuvo la coacción para las tierras ejidales y comunales. Por ello se adoptaron las siguientes políticas agrarias: se permitió que particulares se asentaran en tierras comunales en calidad de arrendatarios perpetuos; se obligó a las comunidades a dar sus tierras en arrendamiento (censo enfiteútico); se promovió la expropiación de tierras comunales para favorecer a los hacendados; las autoridades comunales en general, fueron sometidas a presiones económicas para obligarlas a vender o arrendar sus

tierras; se favoreció la siembra ilegal del café en las tierras indígenas para luego reclamar derechos en dichas tierras.” (ídem)

Para el caso de San Juan Comalapa, la privatización de las tierras comunales que quedaban ocurrió en el período Liberal, encabezado por Justo Rufino Barrios y Miguel García Granados. “El Régimen Liberal es el período de la historia de Guatemala que más impacto tuvo en la desarticulación de los ejidos y las tierras comunales. La disposición legal más severa en contra de la propiedad comunal y los sitios baldíos, fue el Decreto 170, del 8 de enero de 1877 por medio del cual se eliminó el Censo Enfitéutico y permitió que las tierras dadas en enfiteusis pasaran a manos privadas e individuales, con lo cual varias comunidades se vieron obligadas a vender sus tierras a precios insignificantes.” (ídem)

Yool (2007:19) anota: “En 1873, Barrios fue nombrado presidente, su gobierno ordenó a los jefes políticos garantizar mano de obra indígena a los finqueros mediante un instrumento jurídico que se conoce como Reglamento de Jornaleros, y expropió los bienes inmuebles de la Iglesia Católica, en especial sus haciendas, así como las tierras comunales, las cuales repartió a sus allegados.”

Con estos acontecimientos, los kaqchikeles de San Juan Comalapa vieron cómo su principal medio de subsistencia se trasladaba a manos de terratenientes; quienes, pronto requerirían de mano de obra barata; opción única que tendría la mayoría de los pobladores para sobrevivir.

Pero este hecho no concluye aquí, ya que los kaqchikeles lucharon para no perder sus tierras, pero todo fue en vano. San Juan Comalapa fue suprimido como municipio durante nueve años en el período de 1896 a 1895. Yool (ídem) continúa explicando: “Debido al estado de desacuerdo en que se encontraban los vecinos de Comalapa, lo que ocasionaba dificultades para la buena marcha de los asuntos administrativos, el municipio fue suprimido por acuerdo del 14 de diciembre de 1886 hasta tanto que cesaran las anómalas circunstancias en que se encontraba el vecindario; y habiendo desaparecido éstas, fue restablecida la municipalidad por acuerdo gubernativo del 6 de mayo de 1895.”

4.3.6.1.1 Elementos que integran el Cuadro N° 14

Los linderos y el cerco

Como se ha dicho, a falta de minas de oro y de otros metales preciosos en Guatemala, históricamente, la tierra ha sido la manzana de la discordia. En el cuadro catorce se aprecian linderos y cercos, los cuales aluden al parcelamiento de las tierras comunales y al surgimiento de la propiedad privada como eje fundamental del nuevo sistema económico, durante el período Liberal.

Pero este hecho es mucho más que el simple parcelamiento y la construcción de mojones. Su efecto devastador radica en la incapacidad de la mayoría de indígenas para comprar tierras. Martínez (Ídem) da una idea de la situación económica de los indígenas, que aunque él lo prescribe dentro el contexto del período colonial, el autor de este texto opina que es válido también para la época independiente, puesto que la situación del indígena no había variado mucho. El autor en mención indica: “Aunque las leyes abrían la puerta para que cualquier persona pudiera adquirir en propiedad un trozo de tierra por composición, esa posibilidad era totalmente nula para la población indígena corriente de los pueblos. En primer lugar, porque el régimen de trabajo le sustraía a los indios mucho tiempo y mucha energía, y con lo que de uno y otra les quedaba podían apenas trabajar en las tierras comunales. En segundo lugar, porque los ingresos del indio corriente eran exiguos, y si con ellos apenas podía sobrevivir, mal habría podido desembolsar una suma para comprar tierra.”

Por otro lado, este hecho aniquila por completo una de las últimas prácticas ancestrales de los indígenas: el manejo comunal de las tierras; y con ello, se desvanecía también la única fuente del sustento de la mayoría.

Los cultivos

Los sembrados del cuadro catorce presentan diversidad de cultivos y en consecuencia sugieren abundancia, bonanza, progreso. No obstante, dichos cultivos aparecen del otro lado del cerco; lo cual indica que son propiedad privada.

Los trabajadores

Es probable que los trabajadores sean los propietarios de los cultivos entre los que aparecen. Pero es mucho más probable que dichos trabajadores sean campesinos que debían trabajar para un indígena o ladino rico; o bien para un terrateniente. Esta segunda probabilidad puede estar más cerca de la realidad porque dichos trabajadores están dentro de las colindancias que establece el cerco; y por supuesto, no todos tenían la posibilidad ni los recursos para cercar su terreno.

Chirix (2008:49) indica, con relación a este punto: “¿Qué pasaba con las familias pobres? Ante la falta de tierras estas familias indígenas tenían varias opciones: 1) Arrendaban tierras a algunas familias ladinas que tenían grandes extensiones de tierra. 2) Trabajaban en las fincas de la costa sur a cambio de obtener tierra para cultivar maíz. 3) Trabajaban en las fincas de los alrededores como mozos, allí los agricultores obtenían tierras para sus cultivos de subsistencia a cambio de la obligación de trabajar en las fincas de café de los mismos dueños. 4) Laboraban como jornaleros en las tierras de terratenientes indígenas 5) Eran asalariados a destajo en el corte de café en las fincas de la bocacosta del pacífico.”

El caminante

Representa al campesino que va en busca de nuevos horizontes para subsistir porque su tierra ancestral ya no le pertenece. Bien para trabajar en fincas de la costa sur, bien para vender su fuerza de trabajo a indígenas y ladinos ricos, bien para ir a su propio cultivo en terrenos lejanos.

No obstante, también puede representar al indígena, que debía dejar su pueblo, su familia y sus necesidades propias para cumplir con la Ley de Vialidad o con la Ley de Vagancia, instituidas durante el gobierno de Jorge Ubico. “En el siglo XX, durante el gobierno dictatorial de Jorge Ubico, una nueva afrenta vino a sumarse a esta larga lista de desgracias: la ley de vagancia sancionaba a los indios que, ya sin tierras, eran obligados a trabajar gratuitamente.” (UNESCO/FLACSO 2003:24)

Las mujeres que observan

Dos mujeres observan los cultivos al otro lado del cerco. Ambas tocan su estómago, mientras que la más próxima parece estar embarazada. Sería muy aventurado afirmar que es el rostro del hambre, porque ambas se ven físicamente bien. Sin embargo, el hecho de que estén al otro lado del cerco las imposibilita para adquirir los productos que históricamente se cultivaban en los terrenos comunales, a los cuales sí podían acudir.

Que una de las mujeres esté en período de gestación no sugiere el simple hecho de que esté allí por satisfacer un antojo. Abarca el hecho de que las futuras generaciones nacerían sin ninguna posibilidad de seguridad alimentaria; y peor aún, sin el acceso a las tierras que por derecho les pertenecían.

El poblado

Las casitas del fondo representan a la población de San Juan Comalapa. Con esto se deduce la idea de cercanía. Las tierras más fértiles y las más cercanas, con frecuencia, quedaban en poder de los ladinos e indígenas ricos o bien de los hacendados y terratenientes. El indígena pobre, debía conformarse con arrendar las tierras lejanas para sustentar su familia.

4.3.7. Sección "Mujer"

4.3.7.1 Cuadro N° 15



Mujer

DENOTACIÓN	CONNOTACIÓN
<p>En el centro del cuadro aparece una figura femenina de medio cuerpo, la cual está fusionada con una planta que tiene cuatro flores abiertas y seis aún sin abrir; misma que está plantada al pie de un cerro. La mujer tiene extendidos los brazos. En la mano izquierda sostiene una mazorca con la tuzza abierta. En el fondo se levanta una montaña que cubre el horizonte.</p>	<p>En primer plano connota vida, feminidad, fertilidad, ciclo de vida, belleza, pureza, esperanza, futuro, grandeza, misterio.</p> <p>El cuadro, así mismo, insinúa segregación, surgimiento, aparición. La mujer está detrás de una flor, que es sinónimo de belleza, pero a la vez representa un obstáculo. Ello sugiere que la mujer ha sido relegada a un segundo plano por la sociedad y resalta que, lo que ésta aprecia de ella en primer término, es su belleza, no así su capacidad, sus ideas, ni su participación. El hecho de que esté emergiendo detrás de la flor propone el rechazo del sector femenino a la valoración de la hermosura física por encima de cualquier otra virtud femenina.</p>
REGISTRO VERBAL	
<p>Mujer</p> <p>Si te han crecido las ideas de ti van a decir cosas feas que si tal cosa</p>	

que cuando callas
te ves más hermosa.

Mujer, semilla, fruto, flor camino
pensar es altamente femenino.
Mujer, espiga abierta entre pañales
cadena de eslabón,
ovario, fuente
Di lo que va.

¡La vida empieza
donde todos son iguales!

RELACIÓN ENTRE REGISTRO VISUAL Y VERBAL

El texto corresponde a la letra de la canción "Mujer" escrito por Gloria Martín, hispano-venezolana; e interpretado por la cantante mexicana Amparo Ochoa. El mensaje es contundente y refuerza las ideas pictóricas plasmadas en el cuadro.

El párrafo "Mujer si te han crecido las ideas de ti van a decir cosas feas [...] que cuando callas te ves más hermosa", empalma con la imagen emergente de la mujer detrás de las flores. Explica que la mujer se debate entre el silencio y el riesgo de que la sociedad la vea como alguien nociva y peligrosa cuando se expresa o participa. Que para la sociedad el secreto de la hermosura femenina consiste en permanecer callada, sumisa y a la disposición del sexo opuesto.

"Mujer semilla, fruto, flor, camino, pensar es altamente femenino" Propone con fuerza que a más de la belleza y delicadeza, hay una persona con ideas, sueños y futuro; que pensar, no es una exclusividad del sexo masculino, sin que antes bien, es una acción que se concreta mejor en el femenino. Esta idea se cristaliza en la imagen de la mujer del cuadro: solo aparecen su cabeza y sus brazos. Un claro repudio al estereotipo sociocultural de la mujer como objeto sexual.

"Mujer espiga abierta entre pañales, cadena de eslabón, ovario, fuente. Di lo que va." Alude a la trascendental importancia del papel femenino en la reproducción humana. Y que por lo tanto, la mujer tiene derecho a expresarse, a ser escuchada de la misma manera que el varón. "¡La vida empieza donde todos son iguales!"

En nuestro país, la relación entre el sector femenino con el masculino ha sido desigual. "Las mujeres en Guatemala, constituyen el 51% de la población total, sin embargo han estado excluidas históricamente de los beneficios del desarrollo, particularmente las mujeres indígenas y ladinas del área rural. Las brechas en

educación, salud, empleo, participación política con relación a los hombres se han mantenido. Las mujeres son más pobres, analfabetas, están menos incorporadas al mercado formal de trabajo y a los espacios de toma de decisión, su salud es precaria, presentan altos índices de mortalidad materna y desnutrición.” (Atanacio 2006:18)

De acuerdo con el contexto sociocultural en el que surge este cuadro, el mensaje es más contundente aún, porque se trata de la expresión de la mujer kaqchikel comalapense. Es decir, de la mujer indígena.

En el informe “Mujeres indígenas de las Américas: una doble discriminación”, presentado por Enlace continental de Mujeres indígenas de las Américas, La Clínica Internacional de Defensa de los Derechos Humanos y la Université du Québec à Montreal, se explica detalladamente el cómo y el porqué las mujeres indígenas sufren una doble discriminación. Dicho informe comienza afirmando: “Nacer mujer en América es una desventaja, pero doblemente cuando se es mujer indígena.” <http://www.ichrdd.ca/site/publications/index.php?id=2949&lang=es&page=3&subsection=catalogue>.

Dicho informe continúa explicando que las mujeres indígenas viven en condiciones de extrema vulnerabilidad y que sufren una doble discriminación debido a la “feminización de la pobreza” y a la “indigenización de la pobreza” en toda Latinoamérica. La feminización de la pobreza, indica el informe, se refiere a que la mujer latinoamericana tiene menos acceso a la riqueza que el hombre. La indigenización de la pobreza, continúa el estudio, consiste en que en las regiones donde viven los indígenas hay escaso acceso al desarrollo y a los servicios básicos como la educación, la salud, la seguridad alimentaria, la justicia, entre otros. Si con la feminización de la pobreza, la mujer está en desventaja, con la indigenización de la pobreza, la mujer indígena está en una doble desventaja. Es decir, enfrentan una discriminación étnica y de género.

Este cuadro alude a este flagelo social e invita a la reivindicación del sexo femenino y exige la igualdad de género ante la sociedad.

4.3.7.1.1 Elementos que integran el Cuadro N° 15

La mujer

Se observa claramente que es una mujer indígena: cabello negro y piel cobriza. Su imagen propone ideas, trabajo, vida. Como se ha señalado, no resalta la belleza física del sexo femenino, sino que más bien, destaca sus cualidades, sus virtudes y su papel que la definen dentro de la cultura kaqchikel. No obstante, esto no quita el hecho de que esté en segundo plano y que continúa realizando un esfuerzo sobre humano para salir adelante.

Las flores

Las flores blancas indican delicadeza, pureza, plenitud, esperanza. Las que están por florecer aluden al futuro y a la esperanza. Fusionada con la mujer también connota vida, fertilidad y ciclo de vida.

El maíz

La mazorca sugiere sustento, vida, madurez, fruto, semilla, futuro. Al ser presentado por la mujer, recuerda a la abuela Ixmucané, quien moliendo las mazorcas, según el Pop Wuj, "hizo Ixmucané nueve bebidas, y de este alimento provinieron la fuerza y la gordura y con él crearon los músculos y el vigor del hombre." (RECINOS1991:159-161)

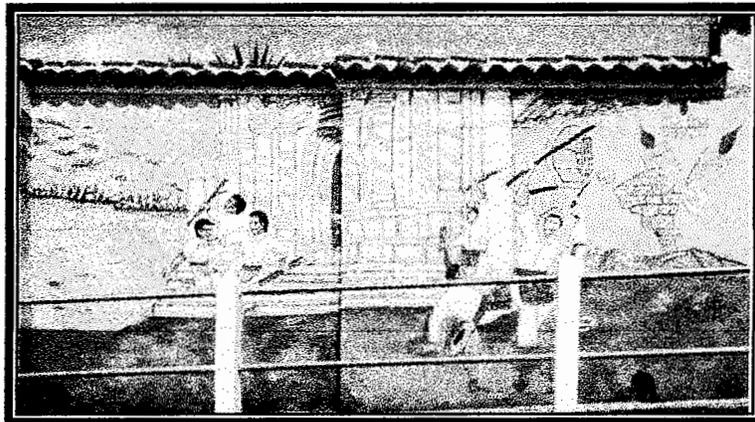
La montaña

La majestuosidad de la montaña que se levanta y domina el paisaje alude a la grandeza y al misterio de la madre tierra y la naturaleza.

4.3.8 Sección “Conflicto en la iglesia católica”

4.3.8.1 Cuadro N° 16

Trifulca en la iglesia católica



DENOTACIÓN	CONNOTACIÓN
<p>El cuadro 17 está formado por dos paneles. El escenario es el atrio de la iglesia y del convento católico. Siete hombres, vestidos con su traje típico, están involucrados en una trifulca. Todos portan objetos contundentes o punzo cortantes. En la pared del convento se aprecia tres velas. Dos de ellas están en posición inclinada, mientras que una permanece erguida.</p>	<p>Connota desacuerdo, escándalo, violencia, irrespeto, antagonismo.</p>
RELACIÓN ENTRE DENOTACIÓN Y CONNOTACIÓN	
<p>Los católicos de San Juan Comalapa protagonizaron una pelea en diciembre de 1967, con saldo de una persona fallecida, decenas de heridos, la huída del sacerdote del lugar y la escisión permanente de la iglesia católica local. Desde entonces, existen dos templos católicos en la población: San Juan Bautista y Corazón de Jesús.</p> <p>Más recientemente, entre los años 2005 y 2008, esta antigua polémica volvió a aflorar cuando la Iglesia San Juan Bautista rompió definitivamente sus relaciones con la Iglesia Católica Romana y se adscribió a la Iglesia Católica Brasileira, convirtiéndose en Catedral Metropolitana de esta corriente religiosa en Guatemala.</p> <p>Pero estos acontecimientos deben ser interpretados considerando su contexto</p>	

histórico y sociocultural. El catolicismo se instaló en la vida de los kaqchikeles comalapenses al momento de la conquista, de la misma manera en que lo hizo a lo largo del continente. Los frailes fueron los encargados de educar y adoctrinar a las masas en esta nueva religión.

Los religiosos desarrollaron distintas prácticas para consolidar su fe entre los nativos y erradicar por completo la espiritualidad ancestral de éstos, a la que consideraban demoníaca. Varios niños fueron llevados a los conventos para ser instruidos y luego, convertirse en espías del catolicismo entre su propia gente. Así mismo, fueron instituidas las cofradías, práctica traída directamente de España.

CECMA, en un estudio histórico de la cofradía, citado por Ortiz (2008:165), anota: "La primera cofradía que se encuentra registrada en Guatemala, fue fundada en 1527, sus miembros eran españoles. Medio siglo después de la conquista, ya estaba implantada dentro de la sociedad indígena [...] En la sociedad indígena, las cofradías no tuvieron un carácter de beneficencia social, su función principal fue la de propagar la fe católica entre los indígenas y contribuir al sostenimiento del clero. [...] en 1740, ya había en Guatemala 1,982 cofradías y 153 hermandades distribuidas en 419 parroquias..."

No obstante, la cofradía indígena pronto se convirtió en un espacio de poder, de liderazgo y de sincretismo religioso. Fue la única esfera social en la que lograron sobrevivir las costumbres y prácticas ancestrales de los kaqchikeles. Pero esto mismo fue el detonante para que los sacerdotes católicos, con el tiempo, llegaran a odiar a la cofradía.

"El desprecio y la discriminación de los sacerdotes hacia las costumbres y tradiciones se dieron siempre, pero a partir del año 1950 con la llegada del Padre Urrea, se inician los intentos por relegar a los Cofrades como principales y representativos del pueblo, argumentando su ignorancia y su falta de responsabilidad en mantenerse al frente de la Iglesia Católica de Comalapa, aunque en el fondo los intereses no son más que por el control de los tesoros que se guardan en la iglesia y que representan la riqueza del pueblo en general, esto da pie a lo que posteriormente concluye con los acontecimientos de 1967. [...] En reiteradas ocasiones se le escuchó decir al padre Urrea que ...a la cofradía les voy a echar flit." (La Verdadera Historia de la Iglesia San Juan Bautista - <http://www.albedrio.org/htm/otrosdocs/comunicados/IGLESIASANJUANBAUTISTAENLAHISTORIA.pdf>)

El padre Urrea se fue y tras él pasaron por la parroquia de Comalapa varios sacerdotes. Pero en 1960 fue asignado el cura Constantino Ramiro Amayo, quien era ex luchador profesional. Este párroco venía dispuesto a exterminar la cofradía. En su tiempo se organizó la Acción Católica, agrupación que se identificaba con una espiritualidad más apegada a la Biblia y por tanto, pretendía hacer a un lado a las prácticas costumbristas y ancestrales con las que la Cofradía se identificaba plenamente.

“La Acción Católica, con varios grupos que se organizaron en contra de “la costumbre”, y especialmente contra los cofrades tradicionales, quedó en el medio del huracán. Había quien “quería cambiar los miembros de la cofradía y poner otros que comprendieran mejor las cosas”, se decía casi despectivamente. “Pero allí surgió el zafarrancho”. El 28 de diciembre de 1967 se produjo un enfrentamiento que dejó como resultado una persona muerta.” (UNESCO/FLACSO 2003:25)

Los que se identificaban con la Cofradía y las Texeles, continuaron asistiendo a la Iglesia San Juan Bautista y quienes simpatizaron con la Acción Católica comenzaron a congregarse en la nueva iglesia Sagrado Corazón. No obstante, aunque el tiempo logró reducir la fricción entre ambos bandos, la Iglesia San Juan Bautista se llevó la peor parte del botín.

En primer lugar, porque los de la Acción Católica saquearon los tesoros de dicho templo, el cual consistía en cálices de oro y otras joyas. En segundo lugar, porque las autoridades de la Iglesia Católica de Guatemala castigaron a la Iglesia San Juan Bautista durante muchos años y en reiteradas ocasiones al no enviarles un sacerdote a tiempo completo, lo que sí hacían con la iglesia Sagrado Corazón. Así mismo, porque mostraron una total indiferencia ante las demandas de los Cofrades, debido a que éstos eran personas indígenas y analfabetas.

“Désptas, patanes, racistas, ambiciosos, militaristas, y adúlteros han sido los calificativos que la población Católica Comalapense ha tenido de los Sacerdotes que han atendido a la Iglesia, unos más que otros, con excepción del Padre John Boyle, quien fue el único Sacerdote (después del padre Maximiliano Schumager en 1963) con buenas intenciones que ha llegado a Comalapa (aunque no directamente a la Iglesia San Juan Bautista).” (La Verdadera Historia de la Iglesia San Juan Bautista – <http://www.albedrio.org/htm/otrosdocs/comunicados/IGLESIASANJUANBAUTISTAENLAHISTORIA.pdf>)

Todo esto llevó a la ruptura final de la Iglesia San Juan Bautista con la Iglesia Católica Apostólica Romana. En la actualidad es Catedral Metropolitana de la Iglesia Católica Brasileira en Guatemala.

4.3.8.1.1 Elementos que integran el Cuadro N° 16

Los hombres

Armados con palos y machetes, dos grupos de hombres kaqchikeles se enfrentan entre sí. Unos huyen, otros han caído y otros se muestran victoriosos. Cualquier pelea denota desacuerdo, incompreensión y falta de tolerancia. Además, indica que se han agotado las vías pacíficas para la resolución de conflictos. Llama la atención que todos estén vestidos con su traje típico, con lo que se puede interpretar que personas que comparten la misma identidad étnica rivalizan de manera extrema entre sí, hasta el punto de pelear con palos y machetes.

También es preciso anotar que los tres hombres de la izquierda que parecen estar huyendo no utilizan sombrero, mientras que los otros de la derecha, con actitud victoriosa, sí lo utilizan. Puede interpretarse que quienes no lo portan pudieron haberlo botado durante la pelea. No obstante, este asunto se explica mejor si se considera que quienes sí lo usan están muy cerca del convento. Esto sugiere que los que utilizan sombrero son personas de mayor edad, lo cual significa que están del lado de la cofradía y por tanto, cerca del convento, sede de ésta. Propone, además, que quienes no utilizan sombrero son más jóvenes y discrepan con la cofradía y con sus prácticas costumbristas.

La fachada de la iglesia

La fachada de la iglesia contextualiza la acción que se presenta en la escena. De no ser por dicha fachada, se leería un discurso distinto. Podría interpretarse como una trifulca callejera cualquiera. Pero este detalle explica que la pelea tiene motivos religiosos.

La fachada del convento

La fachada del convento alude directamente a la cofradía. No solo porque se reconoce como la sede de la misma, sino por el color amarillo con el que está pintado. En el pensamiento maya, el amarillo simboliza el Q'anil, es decir, la sabiduría.

Como se ha dicho con anterioridad, la cofradía fue instituida por los españoles como parte de la organización eclesiástica, pero que pronto se convirtió en un espacio de poder y de sincretismo religioso entre los indígenas. En tal sentido, propone que la cofradía, en el seno de la iglesia católica, se había constituido como la única esfera desde donde los indígenas ejercían cierto liderazgo y participación; y explica por qué para ellos era muy importante perpetuar esta práctica. Situación difícil de tolerar por parte de los sacerdotes y los kaqchikeles pertenecientes a la Acción Católica.

Las velas

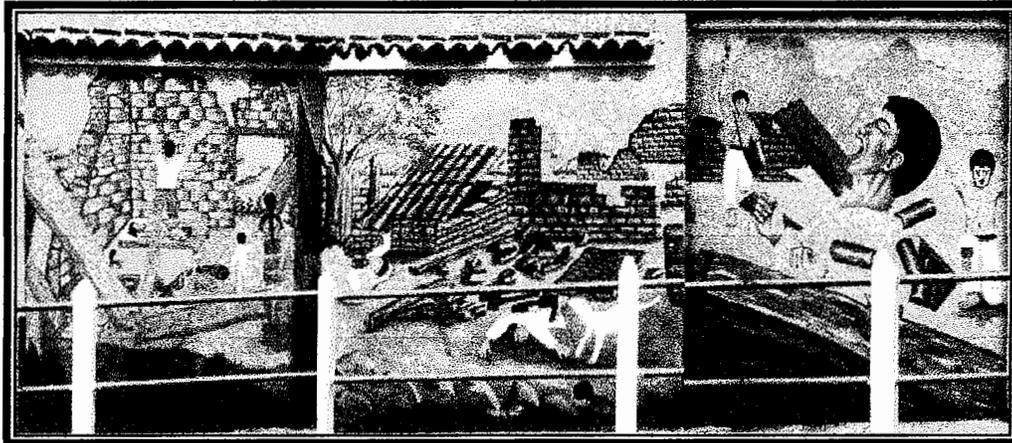
En la pared del convento se aprecian tres velas. La más grande, está ubicada en el centro de las tres y en posición vertical. Las otras dos, están inclinadas hacia los lados. De acuerdo con <http://www.wiccaytarot.com.ar/velas.htm>, "La palabra vela o cirio, procede del latín (candere) y su significado es brillar." Vale decir, entonces, que una vela representa la luz, la claridad y por consiguiente, la sabiduría.

En este sentido, la vela del centro representa la luz y la sabiduría asociada con la religión católica, así como con el liderazgo indígena representado en la cofradía. Las dos velas laterales, aluden a la escisión de la iglesia católica local, provocada a raíz de los hechos que desembocaron en la trifulca del 28 de diciembre de 1967 y que dieron origen a los dos templos católicos, el San Juan Bautista y el Sagrado Corazón de Jesús.

4.3.9 Sección “4 de febrero de 1976: terremoto”

4.3.9.1 Cuadro N° 17

Terremoto: Muerte y Destrucción



DENOTACIÓN	CONNOTACIÓN
<p>El cuadro diez y siete abarca tres paneles. En él predominan los techos, vigas y paredes derrumbadas. Hombres y mujeres, niños y niñas bajo los escombros. En el panel uno, un hombre sobreviviente intenta detener la caída de una pared. Una mujer camina hacia afuera llevando de la mano a un niño. El panel dos presenta a dos hombres que yacen bajo los escombros de lo que fueron las casas. Un perro está junto al cadáver de uno de los difuntos.</p> <p>En el tercer panel se observa a un hombre sobre quien cae una viga pesada y unas tejas. Un hombre viene en su ayuda con una lumbrera y un niño llora arrodillado.</p>	<p>Connota destrucción, muerte, dolor, impotencia, pobreza, miseria.</p>
RELACIÓN ENTRE DENOTACIÓN Y CONNOTACIÓN	
<p>El terremoto del 4 de febrero de 1976 sacudió a toda la república de Guatemala. En San Juan Comalapa destruyó casi la totalidad de las viviendas y cobró la vida de más de 3,000 personas.</p> <p>El sismo se produjo a las 3:33 de la madrugada (hora local) y su epicentro fue “localizado en 15:32 grados latitud norte y 89:10 grados longitud Oeste, de características superficiales, alrededor de 5km de profundidad y magnitud de 7.5 grados [en la Escala de Richter].” (Yool 2007)</p>	

El hecho de que haya ocurrido durante la madrugada, cuando aún todos dormían, contribuyó enormemente a que la cantidad de muertos y heridos fuera muy grande. Si hubiese ocurrido de día, probablemente, muchas más personas habrían sobrevivido, ya que estarían en sus labores cotidianas fuera de casa.

En los años 70 la mayoría de las viviendas estaban hechas con adobes de tierra, techos de teja y madera. Cien años atrás, estas construcciones eran soñadas. Pero ahora, se convertían en los escombros que enterraron a miles de vidas y dejaron un cuadro de muerte, desolación y dolor. Los muertos fueron llevados al cementerio envueltos en petates, sobre tablas e incluso en redes; luego fueron apilados y enterrados en fosas comunes.

“Este fenómeno natural conmociona la sociedad nacional y a la comunidad internacional porque “desveló frente al mundo la realidad de pobreza, violencia y opresión que afectaba a los campesinos indígenas del altiplano.” El terremoto mostró la injusticia social, la corrupción y descubrió la ausencia de servicios sociales básicos en las comunidades rurales.” (CHIRIX 2008:58)

4.3.9.1.1 Elementos que integran el Cuadro N° 17

Las construcciones destruidas

Muestra el efecto causado por el terremoto en las viviendas. En el interior de la república “el 99% de las construcciones eran de adobe y de teja [...] lo cual provocó que más de 23,000 habitantes perdieran la vida en un instante al consolidarse el adobe y la teja como verdugos de una población que dormía.” (<http://viveguate.blogspot.com/2011/02/34-anos-del-terremoto-del-1976.html>)

Este hecho muestra la fragilidad del adobe y la teja como material para la construcción, y se asocia con la pobreza, la desigualdad y la miseria en la que vivían los comalapenses, al igual que los indígenas y ladinos pobres de las áreas rurales del país, al no tener los recursos necesarios para una mejor construcción. Así mismo muestra la incapacidad del estado de orientar a la población en los riesgos que representan este tipo de construcción, pero más aún, en su ineptitud e incompetencia para propiciar las condiciones económicas, políticas y sociales para el desarrollo sustentable de estos sectores vulnerables de la población.

Los muertos

Representan a los 23 mil fallecidos en este movimiento telúrico. Vidas truncadas a causa de un fenómeno natural combinado con uno social: la pobreza, la exclusión, la desigualdad y la falta de oportunidades. Personifican la fragilidad de la vida y la incertidumbre para el mañana.

Los vivos

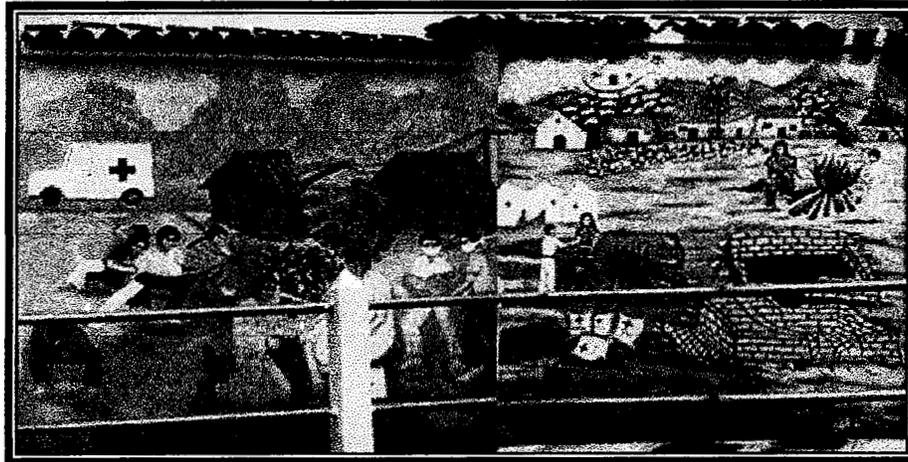
Encarnan a los sobrevivientes del fenómeno natural. Son quienes tuvieron la oportunidad de enfrentar las secuelas de la catástrofe, organizarse y ayudarse mutuamente para salir adelante. Ellos representan la esperanza. Son el testimonio de la continuidad de la vida.

Las imágenes de los sobrevivientes que se observan en los cuadros tienen una expresión de dolor y desolación, pero a la vez de impotencia: el poder hacer poco o no poder hacer nada para auxiliar a los moribundos. Algunos comalapenses que quedaron vivos cuentan testimonios de no haber podido ayudar a tiempo a personas que no murieron inmediatamente.

4.3.10 Sección “Ayuda humanitaria y solidaridad popular pos-terremoto”

4.3.10.1 Cuadro N° 18

Asistencia alimentaria y en salubridad



DENOTACIÓN	CONNOTACIÓN
<p>Este cuadro está compuesto por dos paneles. En el primero se aprecia la asistencia en salubridad que recibió la población después del terremoto. Dos hombres, dos mujeres y un bebé han recibido asistencia médica. Un médico atiende a un lesionado y es ayudado por otro hombre. Dos personas más traen a un difunto. Un hombre, sentado sobre unos escombros, una ambulancia y una casa destruida completan la escena.</p> <p>El segundo panel presenta la ayuda alimenticia recibida por los sobrevivientes. Al fondo una fila de casas en pie, pero seriamente dañadas. Unas tiendas de campaña identificadas con la cruz roja y una casa destruida están al centro del cuadro. Una familia se reúne alrededor de un fogón y más hacia al frente, unas mujeres entregan comida a un hombre. Unos sacos de víveres y un helicóptero completan el cuadro.</p>	<p>Connota devastación, hambre, dolor, sanidad, apoyo, ayuda, esperanza, racionamiento, recuperación.</p>
RELACIÓN ENTRE DENOTACIÓN Y CONNOTACIÓN	
<p>Los efectos funestos del terremoto de 1976 conmovieron a la comunidad nacional e internacional. San Juan Comalapa fue uno de los municipios más afectados. Aparte de que las familias se quedaron sin vivienda y sin seres queridos, también perdieron sus enseres necesarios y en muchos casos sus</p>	

alimentos básicos. Miles de heridos requirieron de asistencia médica.

El gobierno, incapaz de responder a la necesidad latente, solicitó apoyo extranjero. Fue así como la comunidad internacional proveyó de asistencia médica y alimentaria a los perjudicados. San Juan Comalapa se benefició principalmente de instituciones como la Cruz Roja Internacional, así como de Fratelli d' Italia.

Sin embargo, los kaqchikeles comalapenses no se sentaron a esperar dicha ayuda con los brazos cruzados. Ellos se involucraron activamente en el proceso de reconstrucción. Pero más aún, se organizaron porque llegaron a comprender que las repercusiones catastróficas del fenómeno natural se agravaron debido a la injusticia y desigualdad social en la que vivían.

“Otro elemento reforzado fue la reflexión sobre la cuestión étnica y de clase, porque todos los y las afectadas se dieron cuenta que los grupos sociales más golpeados fueron los pobres y los indígenas del pueblo, porque la construcción de sus casas era de adobe, y este tipo de construcción provocó más mortandad.”
El terremoto desnudó la realidad social y fue el fuego que despertó la solidaridad y la conciencia social.

[...] Ante la ausencia del apoyo del Estado y del gobierno de turno, el proceso de reconstrucción motivó a que las familias comalapenses reforzaran sus relaciones familiares y de amistad para enfrentar la tragedia. Resultó clave trabajar en equipo y la experiencia de trabajo grupal se reforzó. En este periodo emergen las cooperativas como un modelo de organización agrícola y artesanal, las mujeres se organizaron a nivel de cooperativa de tejedoras. En la agricultura, los cultivadores de papa se organizaron en la cooperativa *Tikonel taq papa*. Los jóvenes estudiantes reforzaron sus organizaciones a través de asociaciones. La organización permitió restablecer y volver a recuperar lo perdido, pero también permitió profundizar sobre problemas más estructurales, y no sólo se trató de dar respuesta a preguntas como: ¿Cómo lograr los servicios básicos?, sino ¿Por qué la pobreza? ¿Por qué el analfabetismo? ¿Por qué la desnutrición? ¿Por qué la discriminación y la injusticia? ¿Por qué estos problemas afectan más a los indígenas?” (Chirix 2008:58)

4.3.10.1.1 Elementos que integran el Cuadro N° 18

Escena 1

Los heridos

El terremoto de 1976 dejó alrededor de 77,000 heridos en todo el país. Se desconoce la cantidad de lesionados en San Juan Comalapa, pero se sabe que fueron bastantes (quizá miles, pues casi la totalidad de viviendas fueron destruidas y hubo más de 3,000 muertos). No está demás decir que este municipio fue uno de los más golpeados por este fenómeno natural.

Los socorristas

El cuadro 18 presenta a varias personas que esperan recibir asistencia médica, mientras que un hombre es atendido por un socorrista. La comunidad nacional e internacional conmocionada por las desastrosas secuelas del sismo, se organizó inmediatamente y coordinó la provisión de ayuda médica y alimentaria para los damnificados. Distintos países, así como organismos internacionales realizaron donativos de alimentos, medicamentos, ropa y dinero en apoyo a Guatemala.

La ambulancia

La Cruz Roja Internacional fue una de las instituciones que llevó médicos, medicamentos y alimentos a San Juan Comalapa. "A pesar de que los esmerados equipos médicos trabajaron sin descanso les resultaba muy difícil atender el interminable flujo de víctimas del terremoto, muchos de ellos bebés y niños. Debido a que muchas personas de todas las edades quedaron atrapadas debajo de los escombros cuando ocurrió el sismo la mayoría sufrió heridas graves como fracturas de pelvis y de espalda."

Escena 2

Las fogatas

Por un lado, muestra la organización y la solidaridad local. Los comalapenses se organizaron y unieron sus esfuerzos para garantizar la supervivencia de los sobrevivientes proporcionando alimentos a los que no tenían, ayudándose unos a

otros. Por otro lado, sugiere la destrucción total de las viviendas, obligando a los damnificados a satisfacer sus necesidades básicas a la intemperie.

Los víveres

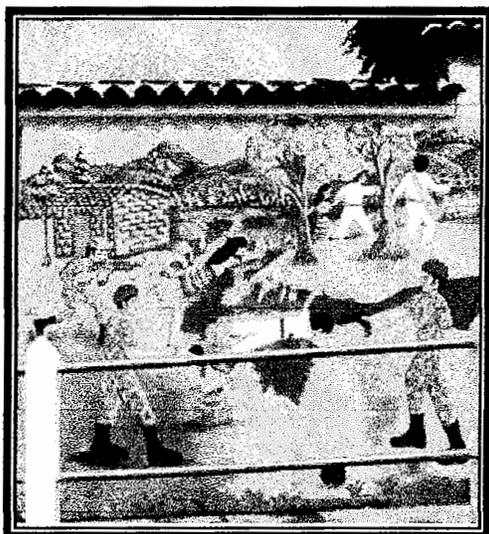
Se observan sacos de víveres que fueron distribuidos entre los afectados, gracias al apoyo de connacionales así como de extranjeros. Representan la solidaridad, la ayuda, así como también la vida.

El helicóptero

Debido al mal estado de los caminos y los puentes, fue necesario utilizar medios de transporte aéreos. Aeronaves de la Fuerza Aérea Guatemalteca, así como las de otros países, se involucraron en las tareas. “Los helicópteros del ejército estadounidense transportaron suministros vitales como alimentos y medicamentos a los pueblos de las afueras de la capital aislados del resto del país por los terribles daños ocasionados por el terremoto.”
(www.wikipedia.com/terremoto76guate.htm)

4.3.11 Sección “El conflicto armado, las masacres y el desplazamiento”

4.3.11.1 Cuadro N° 19



Masacre y desplazamiento

DENOTACIÓN	CONNOTACIÓN
<p>El cuadro veintidós presenta una escena violenta y cruda. Está protagonizada por tres militares fuertemente armados, los cuales han matado a una mujer y a un hombre. Una fémina más, hincada, llora ante un militar quien la amenaza con un machete. Más allá, dos hombres y una mujer huyen hacia las montañas.</p>	<p>Connota exterminio, incomprensión, terror, brutalidad, salvajismo, desplazamiento forzoso, incertidumbre.</p>
RELACIÓN ENTRE DENOTACIÓN Y CONNOTACIÓN	
<p>Aunque el conflicto armado interno inició en los años sesenta, su secuela de terror sacudió el territorio kaqchikel y especialmente a San Juan Comalapa a partir de 1979. Fue tanto el dolor que causó, que aún hoy persiste en la memoria colectiva de la población. Nehemías Cúmez fue uno de los primeros líderes comalapenses quien fue secuestrado y asesinado por el Ejército, cuando formaba parte del Comité de Reconstrucción Post-terremoto en coordinación con Fratelli de Italia.</p> <p>El terremoto del 76 dejó un legado de muerte y destrucción, y fue el detonante para que se originara la participación activa de los kaqchikeles comalapenses en las distintas esferas de la vida comunitaria. Pero el estado, a través del ejército, interpretó esta participación ciudadana como una forma de rebelión contra la patria, hecho que debía eliminarse a cualquier precio. “[...] los indígenas que</p>	

encaminan el proceso de reconstrucción, -algunos de estos eran cooperativistas, catequistas o miembros de la Asociación de estudiantes y profesionales indígenas comalapenses -AEPIC-, fueron claramente vinculados con la insurgencia y considerados enemigos del gobierno por mostrar liderazgo, cuestionar la política antidemocrática y paternalista del gobierno durante el proceso de reconstrucción y hacer algunas propuestas [...]” (Oxlaj 2004:49)

“En Comalapa el ejército realizó primero una represión selectiva, en la cual secuestró, asesinó y masacró a líderes comunitarios del pueblo y de varias aldeas, entre ellos: catequistas, líderes políticos, religiosos, integrantes de cooperativas, estudiantes, maestros, profesionales, alcaldes y mujeres, después vino la represión generalizada, de esa cuenta, la presencia del ejército afectó principalmente a la población masculina y femenina rural, dejando viudas y huérfanos.” (Chirix 2008:62)

4.3.11.1.1 Elementos que integran el Cuadro N° 19

Los militares

La presencia de los militares en la escena simboliza la alteración de la paz y de la tranquilidad cotidiana y la irrupción de la muerte y el terror. Durante el conflicto armado interno en Guatemala, el Ejército funcionó como la fuerza represiva del Estado. La Revista Futuros, citando el informe de la CEH, indica: “La Comisión de la Verdad patrocinada por las Naciones Unidas concluyó en 1999 que aproximadamente 93 por ciento de las doscientas mil muertes ocurrieron a manos de las fuerzas de seguridad del Estado o de sus aliados paramilitares —fuerzas que no sólo fueron controladas por el Ejército durante la guerra, sino en las cuales se obligaba a participar a los civiles, so pena de muerte.” (http://www.revistafuturos.info/futuros15/just_quatem.htm)

De los tres militares que aparecen en el cuadro, dos de ellos portan la boina roja, la cual es característica de las Fuerzas Especiales Kaibil; a quienes se les reconoce como “Máquinas de matar”. Los kaibiles “son soldados de élite del ejército de Guatemala preparados para conducir operaciones especiales. Los Kaibiles, junto con el resto de tropas regulares del ejército, participaron en el enfrentamiento armado interno [...]”. (<http://es.wikipedia.org/wiki/Kaibil>)

Los muertos

Las personas (hombre y mujer) abatidas entre el charco de sangre, son civiles comalapenses y simbolizan a los más de 200,000 muertos que perdieron la vida durante el enfrentamiento armado. Esta escena resalta al menos tres aspectos: en primer lugar expone que las víctimas estaban totalmente desarmadas ante la irrupción de los militares, quienes sí aparecen armados. En segundo lugar, muestra que las fuerzas armadas asesinaban a hombres y mujeres por igual; lo cual implica una total brutalidad y salvajismo por parte la institución castrense. En tercer lugar, destaca la identidad étnica de las víctimas: kaqchikeles comalapenses.

La mujer que pide clemencia

El conflicto armado desató una ola de violencia en contra de la mujer y, en particular, de la mujer indígena. Como se ha anotado anteriormente, la mujer indígena está sujeta a una doble vulnerabilidad debido a su condición de mujer y de indígena. “En 1981 y 1982, el período de la contrainsurgencia caracterizada por asesinatos masivos en el área rural, la proporción de mujeres entre todas las víctimas identificadas llegó al 21 por ciento, su máxima desde la expansión del conflicto en los sesenta. Para todo el conflicto armado, las mujeres representan el 15 por ciento de muertos identificados en la base de datos.” (<http://shr.aaas.org/guatemala/ciidh/qr/spanish/cap15.html>)

Los que huyen

El conflicto armado interno provocó una migración masiva hacia distintas regiones geográficas del país, entre las que cabe destacar: la capital, la costa sur y las regiones montañosas del norte; así como una inmigración hacia distintos países, especialmente México y Centroamérica. Se calcula que más de un millón de guatemaltecos sufrieron la movilización forzosa a causa de la guerra.

“Las migraciones forzadas han conllevado también muchas formas de defensa activa: un afrontamiento colectivo de huida, asociado a la experiencia del exilio y

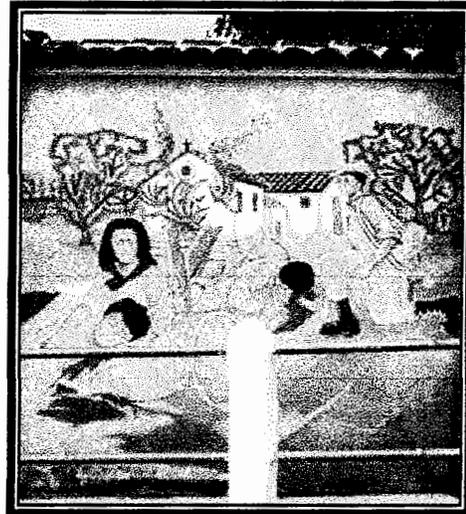
desplazamiento a la montaña, donde decenas de miles de personas encontraron refugio temporal. Se puede hablar de dos tipos de desplazamientos, aunque la experiencia de muchas familias está atravesada por combinaciones de varios de esos patrones: 1) Desplazamiento colectivo y comunitario, en general de larga duración hacia lugares que no estuvieran bajo el control del Estado, ya fuera el exilio o las formas de vida alternativa en la montaña. 2) Desplazamiento reactivo familiar, desplazamiento a otra comunidad, en muchos casos temporal, y a la capital.” (Revista Migraciones Forzosas-Dic. 1998:24)

El lugar

El escenario de la matanza corresponde al área rural, debido a la ausencia de urbanismo y a la presencia mayoritaria de la naturaleza. Esto alude al hecho de que la violencia se concentró en el área rural desde el año 80 hasta el 83. Solo en el año 82 hubo más de 18 mil asesinatos y desapariciones en esta área. (<http://shr.aaas.org/guatemala/ciidh/qr/spanish/cap8.html>)

4.3.11.2 Cuadro N° 20

Muerte y destrucción



DENOTACIÓN	CONNOTACIÓN
<p>Dos hombres muertos entre un charco de sangre son llorados por un hombre y una mujer. El hombre con vida porta un arma de fuego y la mujer lleva un pañuelo rojo amarrado al cuello. Al fondo, una iglesia en llamas. Dos árboles y unas casas complementan el cuadro.</p>	<p>Connota subversión, destrucción, desolación, pérdida, impotencia, coraje.</p>
RELACIÓN ENTRE DENOTACIÓN Y CONNOTACIÓN	
<p>Los comalapenses pronto se vieron involucrados en el conflicto armado. En 1981 el ejército obligó a los varones a conformar las patrullas de autodefensa civil. El informe de la Comisión para el Esclarecimiento Histórico –CEH– indica: “En 1981 ya había 40 mil campesinos organizados. Hacia 1984 el Ejército señaló que sus integrantes eran 900 mil y llegaron a sumar un millón, según declaró el vocero militar, capitán Juan Fernando Cifuentes. Esto significaba que casi la mayor parte de los adultos hombres en el medio rural del país estaban involucrados en las Patrullas.” (http://shr.aaas.org/guatemala/ceh/mds/spanish/cap1/agud.html)</p>	
<p>No se tuvo a la vista ningún documento donde se indique explícitamente la participación de comalapenses en las filas insurgentes ni de si los hubo, cuántos o quiénes fueron. No obstante, el citado informe expresa: “El alto mando consideraba que las organizaciones guerrilleras tenían el control de múltiples municipios de los departamentos de Quiché, Huehuetenango, Chimaltenango y Sololá, y ejercían influencia en otros municipios de esos mismos departamentos, así como algunos más en San Marcos, Baja y Alta Verapaz, Totonicapán y</p>	

Quetzaltenango. Calculaba que alrededor de 270 mil habitantes estaban organizados por la guerrilla, proporcionándole apoyos diversos. A ello le añadían una percepción de peligro eminente al suponer que el departamento de Chimaltenango se había convertido en el centro de gravedad estratégico para la guerrilla, punto esencial para presionar la capital y donde era posible declarar un territorio libre por el apoyo masivo obtenido y complicar el panorama con una mayor incidencia internacional.” (Ídem)

A juicio del ejército, la masiva participación de los indígenas en las filas rebeldes fue lo que forzó la implementación de las políticas contrainsurgentes como “Tierra Arrasada”, la “Doctrina de Seguridad Nacional”, el “Plan Victoria”, entre otros; con lo que se dio el banderazo para la aniquilación de miles de personas por el simple hecho de ser indígenas o de residir en regiones donde la guerrilla operaba. El informe de la –CEH– continúa: “Esta definición de la población como potencial amenaza fundamentada en la Doctrina de Seguridad Nacional, fue el punto de partida para la aniquilación de las organizaciones sociales así como para las masacres y el arrasamiento de centenares de comunidades a lo largo y ancho del país. [...] Según explicó Francisco Bianchi, portavoz de Ríos Montt en 1982, en una controvertida entrevista: *Los guerrilleros conquistaron muchos colaboradores indígenas, entonces los indígenas eran subversivos, ¿no? Y, ¿cómo se lucha en contra de la insurgencia? Netamente, tendría que matar a los indígenas porque ellos estaban colaborando con la subversión.* [...] Como indicó el mismo Ríos Montt: *Naturalmente, si una operación subversiva existe donde los indígenas están involucrados con la guerrilla, los indígenas morirán. Sin embargo no es la filosofía del Ejército matar indígenas, sino reconquistarlos y ayudarlos.*”

Así fue como en San Juan Comalapa, luego de la aniquilación selectiva de lideresas y líderes comunitarios, comenzaron las masacres por parte del ejército, entre las cuales cabe mencionar la que ocurrió en la aldea Patzaj –con helicópteros y aviones–, la del caserío Paxán, y la de la aldea Xiquín Sanaí; todas en 1981 (enero, marzo y septiembre, respectivamente). Por su parte, la guerrilla también perpetró una masacre. Esta ocurrió en el caserío Papumay en agosto de 1982 “cuyo objetivo eran los patrulleros, aunque también ejecutaron a la población civil, como represalia por haber matado a dos miembros del EGP unos días antes, en esta masacre murieron niños y ancianos sin misericordia.” (<http://www.fafg.org/pagTemas/2010/Agosto2010DestacamentoMilitarComalapa1raParte.html>)

4.3.11.2.1 Elementos que integran el Cuadro N° 20

Los vivos

La mujer y el hombre que están con vida visten de manera similar (uniforme verdoso). La mujer lleva un pañuelo rojo en el cuello y el hombre está armado y usa botas militares. Esto hace pensar que son miembros de algún grupo insurgente y cobra sentido al observar que están tratando de auxiliar a los dos hombres muertos.

Este discurso pictórico puede indicar, en primer lugar, que los insurgentes han llegado a una comunidad destruida por el enemigo y están observando los daños que éstos han dejado a su paso. Así mismo, puede sugerir que ellos han regresado a su comunidad de origen y encuentran a sus familiares, amigos y/o compañeros sin vida y su aldea destruida.

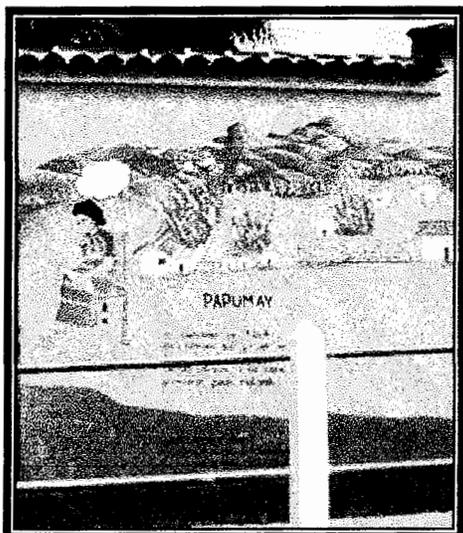
Los muertos

Los dos hombres sin vida visten de manera similar, al igual que los vivos; lo que puede sugerir que los cuatro son compañeros. Esto hace pensar que, probablemente, murieron en un enfrentamiento armado, o bien que fueron asesinados por el enemigo. También puede indicar que son víctimas no indígenas, que han sido abatidos por las fuerzas armadas.

La iglesia en llamas

Al fondo aparece una iglesia que está consumiéndose por el fuego. “Además de la destrucción también fue muy evidente una profunda crisis comunitaria con desconfianza y desestructuración de las comunidades indígenas. Las prácticas religiosas, tanto de la religión maya como de la católica, tuvieron que cambiar debido a la persecución y a la pérdida de oratorios y lugares sagrados. Los cambios culturales más descritos son la pérdida de los ritos y fiestas, el cambio de valores, la pérdida de la lengua y de los vestidos indígenas -muy asociados a la identidad maya-.” (http://www.migracionesforzadas.org/pdf/RMF3/RMF3_23.pdf)

4.3.11.3 Cuadro N° 21



**Aniquilación completa del
caserío "Papumay"**

DENOTACIÓN	CONNOTACIÓN
<p>Una mujer sentada y vestida con el traje de Comalapa, llora e imagina una paloma blanca. Un helicóptero militar con la inscripción FAG sobrevuela las casas de una comunidad que son consumidas por las llamas. Al fondo, los cerros y el cielo azul.</p>	<p>Es un cuadro totalmente devastador. Connota calamidad, destrucción y desgracia. Representa la pérdida, no solo de los seres queridos, sino que también de las escasas posesiones. La mujer simboliza viudez, desamparo y orfandad; sugiere la muerte del papá, del hermano, del esposo o quizá del hijo; y por tanto, la soledad, la pérdida de la razón humana para vivir. El helicóptero militar contrasta tajantemente con el resto del escenario. Representa el uso del poder militar en contra de gente completamente desarmada. La inscripción FAG habla del estado exterminando a su propia gente. La vestimenta de la mujer señala que esta ola de violencia fue dirigida hacia los pueblos indígenas. Pero también indica que fue el sector femenino fue el más afectado, porque no solo perdió al esposo o al papá, sino que debió encargarse de sacar adelante a la fraccionada familia. Un papel protagónico y un desgaste doble.</p>
<p>REGISTRO VERBAL</p>	
<p>Papumay Los ciudadanos de Xibalbá para esconder su pecado mortal</p>	

cuando entraron a las casas
prendieron fuego matando

justicia nos matan?
¿Por qué nuestro sufrimiento?
¿Por qué somos objetos de discriminación?¹²

RELACIÓN ENTRE REGISTRO VISUAL Y VERBAL

De acuerdo con el informe de la CEH, en julio de 1982 el Frente Augusto César Sandino del EGP masacró a los habitantes del Caserío Papumay de la Aldea Xenimaquin de San Juan Comalapa. Aunque hubo fuentes que atribuyeron este hecho al ejército, dos testigos reconocieron como responsables de la matanza a los miembros del EGP. <http://shr.aas.org/guatemala/ceh/mds/spanish/cap2/vol4/vida.html#Ref215>

“Los ciudadanos de Xibalbá / para esconder su pecado mortal / cuando entraron a las casas / prendieron fuego matando” El texto refuerza el escenario del cuadro que muestra casi todas las casas quemándose y un helicóptero sobrevolándolas. Sin embargo, llama la atención que se designe a los hechores como los “ciudadanos de Xibalbá”.

En la mitología maya kiché, Xibalbá representa las fuerzas oscuras del mal. Está relacionado con el inframundo y el más allá. Se interpreta, entonces, que personas provenientes de la oscuridad, del mal y del más allá fueron los responsables de la aniquilación total de la comunidad. Se expresa que los responsables de la masacre se vieron obligados a eliminar a todos los integrantes del caserío para no dejar ni un testigo vivo quien pudiera delatarlos.

“¿Por qué nuestro sufrimiento?” Plantea que el pueblo mismo no logra descifrar la razón de tanto sufrimiento. ¿Cuál sufrimiento? Las sucesivas desgracias que ha vivido a lo largo de su vida comunitaria y, ahora, la aniquilación completa de una comunidad, la pérdida de la familia, la pérdida de padres e hijos, la privación a la vida y cualquier razón para la existencia.

La última frase reza: “¿Por qué somos objetos de discriminación?” El flagelo de la discriminación es un hecho cotidiano en el país. Su presencia se hizo sentir de

¹² El texto plasmado en la pared está, actualmente, incompleto debido a una reparación reciente que se realizó. El autor calcula que hacen falta aproximadamente cinco renglones. No se logró obtener la versión completa del mismo.

manera más contundente durante el conflicto armado, pero continúa imperando en la actualidad. “La discriminación es una forma de violencia pasiva; convirtiéndose, a veces, este ataque en una agresión física. Quienes discriminan designan un trato diferencial o inferior en cuanto a los derechos y las consideraciones sociales de las personas, organizaciones y estados. Hacen esta diferencia ya sea por el color de la piel, etnia, sexo, edad, cultura, religión o ideología. Los individuos que discriminan tienen una visión distorsionada de la esencia del hombre y se atribuyen a sí mismos características o virtudes que los ubican un escalón más arriba que ciertos grupos. Desde esa “altura” pueden juzgar al resto de los individuos por cualidades que no hacen a la esencia de estos. Muchas veces este rechazo se manifiesta con miradas odiosas o con la falta de aceptación en lugares públicos, trabajos o escuelas, acciones que afectan a la persona rechazada.” (<http://www.cddh-nayarit.org/archivos-pdf/triptico-discriminacion.pdf>)

La frase mencionada cobra sentido dentro de la escena al observar que es una mujer indígena quien aparece en primera plana. Así mismo, se interpreta también mejor al observar que el escenario es el área rural. Ruralidad y etnicidad. Dos claros motivos que promueven la discriminación por parte del estado y de la clase dominante.

4.3.11.3.1 Elementos del Cuadro N° 21

La mujer

La mujer representa al género femenino que fue víctima directa o indirecta del conflicto armado. La mitad de los testimonios recogidos por el Proyecto REMHI fueron de mujeres. El 62% de las masacres analizadas incluyó el asesinato de mujeres, y los sobrevivientes describieron violaciones sexuales en una de cada seis masacres.

“Las mujeres fueron víctimas:

- como parte de la población general
- por su relación con familiares acusados de guerrilla
- sospecha de participación en la guerrilla
- testigos incómodos que reclamaron
- madres de los posibles futuros guerrilleros

- víctimas más fáciles para el robo y el Expolio
- por su condición de lideresas

También como forma de:

- “castigar” a toda la aldea
- un botín de guerra, propiedad de la que disponer
- expresión de victoria sobre los oponentes
- moneda de cambio: la violación a cambio de sobrevivir”

(http://www.migracionesforzadas.org/pdf/RMF3/RMF3_23.pdf)

En este sentido, vale decir que el sector femenino fue el más golpeado por la eliminación de hijos, hermanos o por pérdida del cónyuge. Al perder el cónyuge, enviudaban y por tanto, se presentan mayores dificultades económicas, conflictos familiares, sobrecarga y multiplicación de roles e imposibilidad de rehacer la vida.

Las casas en llamas

La casa, como sinónimo de hogar, de calor familiar y como sede de la institución básica sobre la que se erige la sociedad, es consumida por el fuego. Esto sugiere la destrucción de las bases de la sociedad y, por extensión, la ruina de ésta. “La violencia política afectó también al tejido social comunitario, especialmente en las áreas rurales donde las masacres produjeron efectos muy importantes en la estructura social de las comunidades indígenas, las relaciones de poder y la cultura maya, en la que la identidad personal tiene un fuerte componente comunitario.” (Ídem)

El helicóptero

La aeronave militar sobrevuela la comunidad llevando la inscripción FAG (Fuerza Aérea Guatemalteca). Su presencia atribuye directamente la destrucción de la comunidad al Ejército guatemalteco y por ende, al Estado. Por un lado, este hecho señala que la capacidad bélica de las fuerzas armadas estaba siendo usada para la destrucción de las comunidades, para matar a civiles, a gente desarmada.

Es preciso señalar que el informe de la CEH atribuye este hecho sangriento a una unidad del EGP en represalia por la muerte de dos de sus integrantes. No obstante, en la memoria colectiva de la comunidad persiste la imagen del Ejército como el responsable de la mayor parte de las muertes extrajudiciales, desapariciones forzadas, asesinatos y masacres ocurridas en Comalapa. Quizá sea por eso que en este cuadro se persiste en el señalamiento al Ejército como responsable de esta masacre.

4.3.12 Sección “Violencia intrafamiliar y social después del conflicto”

4.3.12.1 Cuadro N° 22

Maltrato infantil post conflicto armado



DENOTACIÓN	CONNOTACIÓN
<p>Un niño acucillado ante un hombre, quien de pie, sostiene un cinturón. El niño está con una expresión suplicante y el hombre, amenazante. Ambos se encuentran en un terreno árido. Al fondo los cerros y el cielo azul.</p>	<p>Connota castigo, intolerancia, abuso, arbitrariedad, violencia, sumisión, humillación, dependencia.</p>
RELACIÓN ENTRE DENOTACIÓN Y CONNOTACIÓN	
<p>En esta escena se observa a un hombre a punto de golpear a un niño. Por un lado, alude a la disciplina paternal, pero por otro, al maltrato infantil. Siguiendo la secuencia temática presentada en los cuadros, éste parece estar ligado al conflicto armado; es decir, da pie a interpretar que el maltrato infantil es una consecuencia de los 36 años de guerra que vivió el país.</p>	
<p>No se ubicó ningún estudio serio que hiciera referencia al maltrato infantil “como producto o consecuencia de la guerra”; no obstante, sí se encontró material donde se establece que el maltrato infantil estuvo presente durante el mencionado conflicto. “Gran cantidad de niños y niñas también se encontraron entre las víctimas directas de ejecuciones arbitrarias, desapariciones forzadas, torturas y violaciones sexuales, entre otros hechos violatorios de sus derechos elementales. Además, el enfrentamiento armado dejó un número importante de niños huérfanos y desamparados, especialmente entre la población maya, que vieron rotos sus ámbitos familiares y malogradas sus posibilidades de vivir la niñez dentro de los parámetros habituales de su cultura.” (Atanasio 2006:21) “Los niños y niñas están presentes en la mayor parte de los testimonios. La</p>	

mitad de los casos de masacres registrados relatan asesinatos colectivos de niños y niñas. La forma como los mataron (calcinamiento, lesiones por machete y descuartizamientos, y traumatismos severos en la cabeza) es una muestra del impacto del terror recordado todavía hoy con gran sufrimiento. Entre las víctimas debido a la persecución en la montaña (11% de los muertos), la mayoría fueron niños que murieron a causa del hambre o la falta de abrigo.” (CEH, citado en http://www.migracionesforzadas.org/pdf/RMF3/RMF3_23.pdf)

Dejando a un lado la sombra del conflicto armado interno, no cabe duda de que Guatemala es un país donde el maltrato infantil es bastante común. Es una práctica que se origina en el seno de las familias y que se extiende a otras esferas de la sociedad. “El maltrato infantil es también un fenómeno muy grave en el país, sobre todo porque hay un gran sub-registro, una cultura y costumbres autoritarias que justifica el maltrato a la niñez como un castigo y una forma de inculcar la disciplina. En general, se reciben pocas denuncias, especialmente con respecto al abuso sexual y el incesto, cuya mención sigue siendo tabú. En el año 2005, en el Ministerio Público se recibieron 11.900 denuncias por violencia intrafamiliar, abuso sexual contra niños y niñas, y trata.” http://www.unicef.org/guatemala/spanish/childhood_protection_1521.htm

“Las formas en que puede darse el maltrato infantil son: **Físico** que va desde pedirles que realicen actividades no acordes a su edad, no brindar alimentación suficiente en cantidad y calidad hasta negligencia en su cuidado, golpes, quemaduras, etc. **Psicológico** va desde ignorarlos, no valorar su capacidad física e intelectual, así como no reconocer sus éxitos o festejar sus errores hasta insultarlos. **Depravación social** como abuso fetal, participación en rituales religiosos que atenten contra su integridad, incluirlos en actividades bélicas y abuso sexual como manipulación de genitales, fomento a la prostitución, violación e incesto.” (Rodríguez : <http://www.mipediatra.com/infantil/maltrato.htm>)

Acerca de las causas que pueden originar el maltrato infantil, agrega Rodríguez: “Las podemos dividir en tres de acuerdo con los integrantes del maltrato como son factores del huésped (niño), agente (adulto maltratador) y medio ambiente. El niño puede ser portador de algún defecto físico y/o deficiencia mental, ser producto de embarazo no deseado ni planeado, ser del sexo diferente al esperado por los padres.”

4.3.12.1.1 Elementos que integran el Cuadro N° 22

El niño

El niño acucillado ante el hombre está en una situación de vulnerabilidad, impotencia y de total sumisión. Está en clara desventaja y muestra la natural debilidad de un menor ante un mayor.

El hombre

El hombre se muestra amenazante y resuelto a golpear al pequeño. Rodríguez (<http://www.mipediatra.com/infantil/maltrato.htm>) continúa explicando: “En cuanto al agresor podemos decir que es un adulto frustrado incapaz de controlar sus emociones, que refiere cansancio, problemas con la pareja y de comunicación en el resto de la familia, alcoholismo o uso de alguna droga, inexperiencia o falta de preparación en el ejercicio de la paternidad responsable, desintegración familiar, traumas del adulto maltratado en su niñez, expectativas irreales sobre el niño, y en relación con el medio, problemas económicos, falta de espacio para su recreación para todos los miembros de la familia.”

El cinturón

El cinturón o cincho es una prenda que los hombres utilizan para sujetarse los pantalones al cuerpo. Sin embargo, también es común que se utilice para golpear a los pequeños. Eso lo convierte en un instrumento para la agresión y el castigo físico. Por ello, es natural que un cincho cause pánico entre los niños.

El terreno árido

Chixot posee unas tierras bastante fértiles y casi en todas las épocas del año, los agricultores mantienen distintas siembras en sus parcelas. Sin embargo, el cuadro presenta un terreno árido y desolado, lo que contrasta con el verdor de las montañas de la lejanía. Propone la idea de sequía, de escasez y de calamidad.

Esto puede aludir al hecho de que muchos agricultores abandonaron sus parcelas por temor a la persecución del ejército o bien al acoso de los grupos

revolucionarios. Así mismo, puede sugerir la profunda crisis comunal y el deterioro del tejido social, producto de la persecución y aniquilación de líderes y lideresas de las comunidades; así como la deformación de la familia como la institución base de la sociedad.

4.3.12.2 Cuadro N° 23



Violencia social post conflicto armado

DENOTACIÓN	CONNOTACIÓN
Cinco hombres armados con machetes y con expresión de euforia se alejan de un sexto, quien aparece tendido y muerto bajo un árbol sin follaje. La escena se desarrolla en un terreno árido y con árboles cortados.	Connota alboroto, atropello, violencia, ausencia de justicia, inoperancia estatal, muerte.
RELACIÓN ENTRE DENOTACIÓN Y CONNOTACIÓN	
<p>El cuadro 23 presenta la escena de un linchamiento. La MINUGUA, citada por Mendoza (2003:91) “[...] considera como linchamientos los hechos de violencia tumultuaria contra las personas, independientemente del número de víctimas y que el resultado de los mismos conlleve o no a su muerte. Generalmente, se define como el dar muerte a un supuesto criminal sin previo juicio.”</p>	
<p>El fenómeno de los linchamientos en Guatemala floreció después de la firma de los Acuerdos de Paz. Entre los años 1996 al 2001 hubo 421 linchamientos con 215 muertos y 622 heridos; lo que da como resultado 837 víctimas de la violencia social en Guatemala. (Ídem) Durante el período 2004 a junio del 2011 han ocurrido al menos 579 linchamientos. (PDH 2011)</p>	
<p>Torres, en su ensayo “Linchar en Democracia” (2003:16) explica que los linchamientos surgen como una paradoja en tiempos de paz; no obstante, que afloran en el marco de una sociedad que ha vivido 36 años de guerra, cuyo seno fue el escenario de un conflicto que aún mantiene su presencia con rasgos culturales, políticos, ideológicos y militares propios del período anterior.</p>	

Así mismo, que el fenómeno de los linchamientos prospera gracias a la complicidad de un Estado débil e ilegítimo; producto de un largo período de regímenes militares en cuyo seno no se consolida la ansiada democracia. De ahí que los linchamientos surgen como consecuencia de la ausencia de justicia y seguridad y nace el concepto de tomar la justicia por la propia mano porque las instituciones encargadas de impartirla son inoperantes para realizar su trabajo.

La MINUGUA, citada por Mendoza (Ídem) sostiene que la principal característica de las regiones donde han ocurrido más linchamientos es: a) su pasado violento durante el conflicto armado (masacres y altos niveles de intervención militar en la vida diaria de la población); y b) su presente de exclusión socioeconómica (bajos niveles de desarrollo humano y alta incidencia de pobreza. Mendoza resalta que la MINUGUA no menciona que también dicho fenómeno ha ocurrido en regiones donde la población mayoritaria es indígena (superior al 60%).

Mendoza añade que, de acuerdo con los estudios de la MINUGUA, “la mayoría de los miembros de las turbas no son habitualmente criminales, sino ciudadanos comunes y corrientes. Los principales actores han sido un pequeño grupo de instigadores y perpetradores, generalmente hombres mayores de 35 años. [...] quienes –en muchos casos– estuvieron relacionados con el ejército, pues fueron miembros de las Patrullas de Autodefensa Civil (PAC), responsables actos de violencia como agentes del Estado.” (Ídem 102)

Siguiendo a Mendoza, cabe mencionar que los departamentos donde los linchamientos se han vuelto ya una práctica tolerable, tienen un bajo índice de homicidios y donde la población mayoritaria es indígena (arriba del 60%); en contraposición con los departamentos donde los homicidios y asesinatos ocurren con mayor notoriedad, y donde la población mayoritaria es ladina. Como ejemplo está el oriente del país, donde por cada 100 mil habitantes ocurre un promedio de 35 muertes violentas cada año; mientras que en el occidente del país, ocurre apenas un promedio de 7 muertes anuales por cada 100 mil habitantes.

Este hecho ha generado el estereotipo de que los indígenas son “linchadores”; e incluso se ha acusado al Derecho Indígena como el causante de ese fenómeno social. Sin embargo, las investigaciones de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos, aclara que: “Los linchamientos no son ninguna expresión del derecho indígena. El derecho indígena es respetuoso del valor de la vida y utiliza mecanismos de carácter consensual, reparador, restitutivo y conciliador, que son la antítesis de cualquier acto de linchamiento.” <http://www.cidh.oas.org/countryrep/Guatemala2003sp/capitulo2a.htm>

Finalmente, es preciso anotar que el cuadro 23 alude específicamente al linchamiento de una persona, hecho que ocurrió el 23 de marzo de 1996 en San Juan Comalapa (antes de la firma de la Paz Firme y Duradera entre el Gobierno de Guatemala y la URNG).

El cuadro, entonces, se constituye también en un llamado a la población para abstenerse a tomar la justicia por su propia mano, a pesar de la ineficacia de las entidades encargadas para tal fin; y a respetar la gobernabilidad y el Estado de Derecho.

4.3.12.2.1 Elementos que integran el Cuadro N° 23

Los hombres

Simbolizan la intolerancia y la aplicación de la justicia por mano propia. También manifiestan una “acción grupal o colectiva” pero con un motivo violento. Su actitud de júbilo y excitación señala que han logrado su objetivo; es decir que el acto ha sido consumado.

Los machetes

Para los comalapenses el machete es, ante todo, una herramienta de trabajo. No obstante, en este contexto, se están utilizando exactamente como un arma para causar daño.

La víctima

La víctima representa la pérdida de la vida mediante un tumulto popular. Personifica una violación al derecho constitucional de la vida. Encarna la ausencia de justicia en un estado incapaz de proporcionar seguridad a sus ciudadanos.

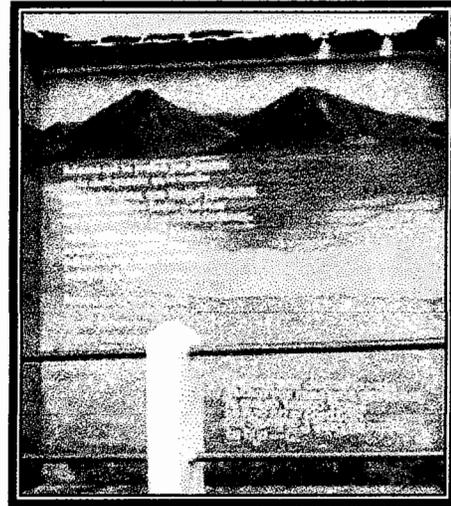
El árbol

El árbol seco, con las ramas cortadas y ubicado en un lugar árido se opone al significado de un árbol frondoso, donde se percibe vida, esperanza, fruto, sombra, refugio. Éste simboliza muerte, impotencia, calamidad, desgracia, infortunio.

4.3.13 Sección “Homenaje a víctimas del conflicto armado 1962-1996”

4.3.13.1 Cuadro N° 24

Versos de dolor



DENOTACIÓN	CONNOTACIÓN
<p>El lago de Atitlán se encuentra representado en este cuadro. Al fondo los volcanes Santiaguito y San Pedro. Al frente, la paya del lago pero con un aspecto árido. Sobre el paisaje, los versos de dolor.</p>	<p>Connota contraste, solaz, quietud, infinito.</p>
REGISTRO VERBAL	
<p>Hermano que te fuiste por siempre con tu ideal y causa en la mente como golondrina que rompe fronteras entre el cielo, la tierra y el mar aún falta romper nuestras cadenas.</p> <p>Tanto quise decirte papá la violencia me quitó esa palabra linda que nunca pude pronunciar.</p> <p>No supe nada de ti papá de cómo fue tu muerte. ojalá supiera en dónde fuiste enterrado para poder visitar tu tumba y llevarte flores papá.</p>	

Gracias por darme la vida
y luchar por nuestros derechos
te quiero tanto papá
te llevo en el corazón
por siempre y para siempre
tu hijo.. C.

RELACIÓN ENTRE REGISTRO VISUAL Y VERBAL

“Hermano que te fuiste por siempre / con tu ideal y causa en la mente”, se refiere a la tragedia comunitaria de haber perdido para siempre a sus líderes de la época, hombres y mujeres que deseaban un nivel de vida más humano para su pueblo. “Como golondrina que rompe fronteras / entre el cielo, la tierra y el mar”, alude al trabajo que estas personas hicieron en vida y la llegada de su muerte abrupta. “Aún falta romper nuestras cadenas” Indica con claridad que el pueblo sigue atado a la pobreza, la discriminación, la desigualdad social, la falta de acceso a la justicia, la educación y la salud.

Este texto combinado con la imagen del lago de Atitlán y los volcanes que lo rodean; que son propios de la región kaqchikel y tzutuhil, confirma la razón por la que estos hombres y mujeres murieron: Buscando un mejor mañana para su pueblo.

Los siguientes versos son un formidable lamento de un hijo o una hija que no tuvo la oportunidad de compartir con su padre, ni siquiera de poder decirle papá; mucho menos de saber cómo, cuándo y dónde murió, y en dónde yacen sus restos para poder, al menos llorarle.

De acuerdo con la CEH, el conflicto armado interno dejó más de 200,000 niños huérfanos en Guatemala. En San Juan Comalapa no se sabe con exactitud cuántos niños quedaron sin padre, pero la orfandad a raíz de la violencia es frecuente.

4.3.13.1.1 Elementos que integran el Cuadro N° 24

El agua

El agua, líquido vital, es uno de los principales elementos para sostener la vida. “Sin ese líquido sería imposible que el hombre tenga existencia y se desarrollara; que la creación tenga equilibrio; en la formación de un niño en la matriz; en el

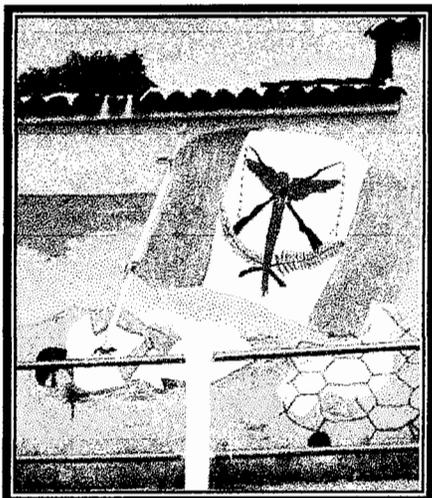
nacimiento de una flor, en la flora y fauna de los diversos sistemas sobre la tierra; en la lluvia para los sembrados.” (<http://oigan.over-blog.net/article-que-representa-el-agua-59223153.html>)

Como lago de Atitlán, representa una fuente de vida para el pueblo kaqchikel desde sus inicios hasta nuestros días; así como un testigo mudo de los acontecimientos sociales, religiosos, políticos y culturales que han afectado a dicho pueblo a través de la historia.

Los volcanes

A la vez que representan belleza natural también constituye un peligro dormido e inminente para la población. Simboliza la incalculable fuerza de la naturaleza. Ese juego entre belleza y peligro es un recordatorio de la fugacidad de la vida. Al igual que el lago, se presentan como testigos mudos de la historia local.

4.3.13.2 Cuadro N° 25



Epílogo

DENOTACIÓN	CONNOTACIÓN
<p>Un hombre con los brazos amarrados a la espalda y la vista cegada, se encuentra tumbado boca abajo en el suelo árido. El Pabellón Nacional, ligeramente modificado, está sembrado en la espalda del hombre. Los cambios que presenta el Escudo del Pabellón son: los dos laureles aparecen en la parte inferior; sobre ellos, dos rifles que atraviesan las alas de un quetzal moribundo. Dos hilos de sangre destilan de los fusiles. No aparece el pergamino con la leyenda "Libertad 15 de septiembre de 1821", ni los dos sables cruzados. Enganchado al pabellón, una imagen semejante a una red.</p>	<p>Connota Guatemala, violencia y terrorismo estatal, deformación de la realidad, odio, impunidad, muerte.</p>
RELACIÓN ENTRE DENOTACIÓN Y CONNOTACIÓN	
<p>El discurso que presenta el cuadro 25 es contundente y surge a partir de las reflexiones colectivas de esta comunidad kaqchikel sobre el pasado tortuoso que le ha tocado vivir. Es como un epílogo o una conclusión de su historia reciente. La manera en que ellos interpretan la relación simbiótica que ha tenido su pueblo con el Estado; en otras palabras, están expresando que en esa interacción ellos han sido los perdedores y Guatemala –la Guatemala clasista, racista, brutal, deformada y dirigida por una minoría– ha sido la ganadora. Peor aún, el cuadro indica con claridad que ese Estado no ha sido más que un ente catalizador de violencia, muerte y destrucción para cada individuo de esta comunidad.</p> <p>La CEH concluyó que el Estado de Guatemala es responsable del 93% de las</p>	

violaciones a los Derechos Humanos ocurridas durante el conflicto armado y que gran parte de dichos atropellos fueron orientados directamente a los pueblos indígenas (especialmente de 1978 a 1985). “La percepción, por el Ejército, de las comunidades mayas como aliadas naturales de la guerrilla, contribuyó a incrementar y a agravar las violaciones de derechos humanos perpetradas contra el pueblo maya, evidenciando un agresivo componente racista, de extrema crueldad, llegando al exterminio masivo de comunidades mayas inermes a las que se atribuía vinculación con la guerrilla, incluyendo niños, mujeres y ancianos, aplicando métodos cuya crueldad causa horror en la conciencia moral del mundo civilizado. [...] Todo lo expuesto ha convencido a la CEH de que los actos perpetrados con la intención de destruir total o parcialmente a numerosos grupos mayas no fueron actos aislados o excesos cometidos por tropas fuera de control, ni fruto de eventual improvisación de un mando medio del Ejército. Con gran consternación, la CEH concluye que muchas de las masacres y otras violaciones de los derechos humanos cometidas en contra de tales grupos respondieron a una política superior, estratégicamente planificada, que se tradujo en acciones que siguieron una secuencia lógica y coherente.” CEH <http://shr.aaas.org/guatemala/ceh/report/spanish/conc2.html>

4.3.13.2.1 Elementos del Cuadro N° 25

El hombre

El hombre tumbado boca abajo, con los ojos vendados y las manos atadas por la espalda representa la impotencia, la debilidad y la vulnerabilidad del kaqchikel comalapense ante toda la maquinaria bélica, jurídica, económica, política y social del Estado. Su imposibilidad de llegar a ser “alguien” en un Estado que no le proporciona ninguna ventaja; sino que más bien, lo mantiene en un plano de subordinación.

El vestido blanco habla de su inocencia ante los vejámenes sufridos. Sus ojos vendados simbolizan los esfuerzos del Estado por negarle la luz del saber y por esconder a toda costa su verdadera historia. Sus manos atadas aluden a su imposibilidad para defenderse y/o para forjar su futuro.

El pabellón modificado

El Pabellón Nacional de Guatemala está compuesto por la Bandera y el Escudo Nacional. La Bandera aparece completa: dos franjas verticales de color azul a los lados y una blanca en el centro. El Escudo aparece modificado: los dos laureles aparecen en la parte inferior; sobre ellos, dos rifles que atraviesan las alas de un quetzal moribundo. Dos hilos de sangre destilan de los fusiles. Falta el pergamino con la leyenda "Libertad 15 de septiembre de 1821", y los dos sables de oro cruzados.

Para interpretar los mensajes que se desprenden de cada uno de los elementos del escudo modificado, es preciso ir a los significados originales de los mismos. De acuerdo con (<http://www.guate360.com/blog/2006/09/16/el-escudo-nacional/>), el Quetzal es símbolo de libertad. En la escena, el Quetzal aparece moribundo y herido en las alas por los dos rifles. Su sangre destila desde la punta de los rifles. Esto sugiere que la libertad en Guatemala es una libertad agonizante, enfermiza y acosada por las armas. La libertad está presa y herida por las armas. Así mismo, da pie a otra interpretación al considerar al Quetzal como ave representativa de los pueblos indígenas: Pueblos indígenas al borde de la extinción y despojados de toda posibilidad de progreso gracias a la crueldad del Estado.

Los rifles representan la fuerza. Por su posición en el cuadro, denotan violencia, terror, crimen. Se interpreta que las armas son el medio, o más bien, el camino a través de las cuales se ha estropeado la libertad; así como la integridad del ciudadano y del pueblo.

Los laureles simbolizan la gloria, el triunfo y el saber. Aparecen ubicadas en la parte inferior de los demás elementos; lo cual propone que la gloria, el triunfo y el saber están en segundo plano. Es decir, que no son prioridad para el Estado, a no ser que sirvan para generar violencia en contra de su propio pueblo.

Los sables representan el honor. Pero no aparecen en la escena. Esto significa que no existe honor, dignidad ni respeto alguno. La dignidad y el honor de los pueblos ha sido pisoteada por el mismo Estado. En consecuencia, solo existe vileza, deshonor, abuso, injusticia, oscuridad.

El pergamino indica la fecha en la que los criollos se independizaron de España. Pero su intencional omisión responde a que los kaqchikeles no obtuvieron ningún beneficio con este acontecimiento. Para ellos, fue un simple cambio de señor o de "patrón". Significa, además, que los comalapenses aún no se sienten libres, pues están ligados a la pobreza, a la desigualdad, a la falta de oportunidades, entre otras ataduras. En este sentido, puede interpretarse como: El pueblo de Guatemala no es libre. Si hubo libertad el 15 de septiembre de 1821, no fue precisamente para el pueblo. En la actualidad sigue siendo lo mismo.

La paloma en la red

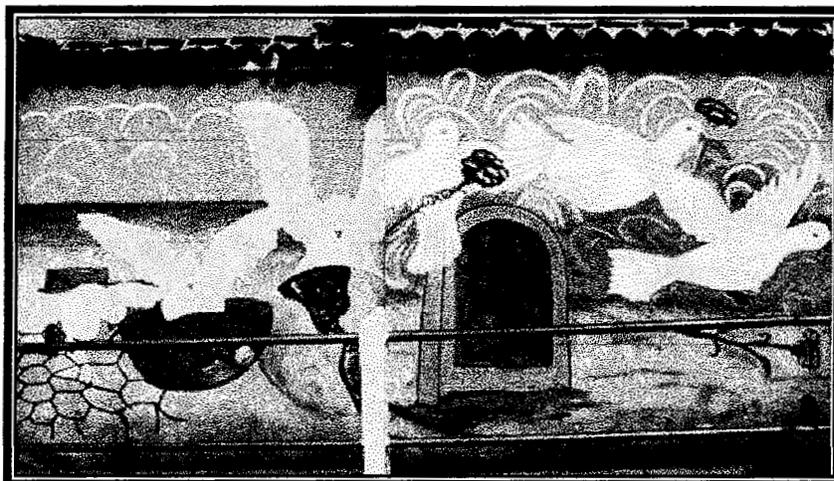
En la parte izquierda inferior aparece una paloma envuelta en una red. Pero esa red, continúa en el cuadro siguiente y semeja el mapa de Guatemala. Esto propone que, en Guatemala, la paz está cautiva; encarcelada por el propio estado y por sus dirigentes. Indica, así mismo, que Guatemala está aprisionada en una red de falacias; es decir, que todo el discurso del Pabellón Nacional es una farsa completamente alejada de la realidad que vive el país. Se concluye, entonces, en que el pabellón deformado y la paz aprisionada es un discurso congruente con la realidad.

Más concretamente, es un reproche al Estado monocultural, monoétnico y monolingüe, quien histórica, legal y prácticamente ha negado la diversidad cultural de Guatemala.

4.3.14 Sección “El proceso de paz”

4.3.14.1 Cuadro N° 26

La Construcción de la Paz



DENOTACIÓN	CONNOTACIÓN
<p>El cuadro veintiséis está formado por dos paneles. En ambos cuadros se observan tres palomas blancas, solo que en distintas circunstancias. En la primera escena se observa a la una de las palomas como desenredándose de la red, la siguiente aparece levantando vuelo desde el interior de un casco militar, la última paloma vuela sobre un globo terráqueo. Todo aparece suspendido en el aire. Abajo, un suelo árido. Al fondo, el cielo y el mar azul.</p> <p>La segunda escena presenta a una paloma volando y con una flor en las patas. La siguiente lleva una flor en el pico. La última está volando y dejando caer una flor cerca de una tumba.</p>	<p>Connota cambio, inicio, regeneración, reconocimiento, restitución, conciliación, edificación.</p>
RELACIÓN ENTRE DENOTACIÓN Y CONNOTACIÓN	
<p>El 31 de diciembre de 1996 se firmó el acuerdo definitivo de la Paz Firme y Duradera entre el Gobierno de Guatemala y la URNG. Este hecho puso punto y final a los 36 años de lucha armada ente Estado e insurgencia.</p> <p>La Comisión para el Esclarecimiento Histórico en su informe final sobre el conflicto armado interno citó las causas que originaron esta lucha armada. Entre los puntos que resaltan están: La realidad socio-política y económica de Guatemala, la coyuntura internacional, la lucha ideológica, la militarización de la sociedad y del</p>	

estado, el tema del uso y posesión de la tierra, el acceso a la educación, la exclusión social y la marginación, los procesos anti-democráticos, el proceso de ladinización, el rechazo de la multiculturalidad, el racismo como expresión ideológica y cultural, entre otros.

Con el cese de la guerra se suscribieron los Acuerdos de Paz, en los que el Estado se comprometió a erradicar esos problemas en la sociedad guatemalteca. No obstante, a catorce años de haberse estipulado dichos acuerdos, la mayor parte estos problemas continúan dominando la realidad del país.

El acceso a la tierra continúa siendo tan desigual como hace cincuenta años; la pobreza y la extrema pobreza se mantienen en los mismos niveles; el racismo y la discriminación sigue en la cotidianeidad del país; la educación, la salud, la justicia, la seguridad continúan siendo privilegios y no derechos para cada guatemalteco.

No cabe duda que la construcción de la paz es compromiso de todos y todas, pero cada uno debe comprender que es una tarea urgente. No puede seguir siendo un simple discurso en boca de las autoridades y los ciudadanos tampoco pueden continuar indiferentes ante esta situación.

4.3.14.1.1 Elementos que integran el Cuadro N° 26

Escena 1

Las palomas

Está por demás decir que representan la paz. No obstante, aparecen tres palomas en cada escena; como indicando tres momentos distintos o tres acciones diferentes.

En la escena uno, la primer paloma aparece desprendiéndose de la red que se observó en el cuadro anterior. Esto sugiere que la construcción de la paz requiere la transformación del Estado monista a un Estado plural e incluyente; que la libertad es requisito inalienable de la paz. Así mismo, indica la necesidad de conocer y de dar a conocer la historia real del país, como condición ineludible para el inicio de la construcción de un verdadero Estado.

La segunda paloma aparece aterrizando dentro de un casco militar. Esta acción propone que la paz también es tarea de la institución castrense; es decir, que todo el trabajo de esta entidad debe transformarse de la represión y violencia, hacia la construcción de la paz.

La tercera paloma está volando sobre un globo terráqueo. Esto representa la necesidad de paz que tiene el mundo. Pero también sugiere que para alcanzar la paz, todas las naciones deben "poner su granito de arena". Esta idea cobra sentido al recordar que el conflicto armado interno surgió en el contexto de la Guerra Fría; y que países como EEUU tuvieron participación directa en el desarrollo de la guerra interna que vivió Guatemala durante 36 años.

El casco militar

El casco militar aparece fusionado a la red, la cual, cubre la silueta del mapa de Guatemala en el cuadro anterior. Esto plantea que la institución castrense ha sido un instrumento necesario en la construcción de la Guatemala que conocemos. Es decir que ha permanecido al servicio del gobierno para la subordinación del pueblo; y durante 36 años ostentó el poder de manera directa, con resultados catastróficos.

El sitio www.anfrix.com explica la relación entre la paloma y la paz: "La paz interpretada por una paloma blanca llevando un ramo de olivo en su pico tiene un origen milenario y está fuertemente ligada a la cultura judeo-cristiana. En el Viejo Testamento Noé lanza una paloma blanca con el fin de encontrar tierra tras la inundación, al cabo de un tiempo la paloma regresa al Arca con un ramo de olivo en su pico significando que la inundación había acabado y que por ende Dios estaba de nuevo en paz con la humanidad. Ahora la paloma blanca puede representar dos tipos de paz: Si se la representa con el ramo de olivo en su pico simboliza el deseo de mantener la paz ya alcanzada; mientras que si se la simboliza volando, como por ejemplo en los actos donde se lanza una paloma blanca al aire, simboliza el deseo de alcanzar la paz al enviar un mensajero que la

transmita.” <http://www.anfrix.com/2007/02/el-origen-y-significado-de-los-simbolos-de-paz/>

De acuerdo con la explicación anterior, las tres palomas significan el deseo de alcanzar la paz.

Escena 2

Las palomas

En la escena número dos nuevamente aparecen las tres palomas y sobrevuelan una tumba, llevando consigo una rosa roja. La primera lleva la rosa en las patas. Las segunda, en el pico y la tercera la ha soltado sobre el suelo.

www.rosas.info explica que: “las rosas rojas son el símbolo del amor, sobre todo los enamorados las eligen para regalárselas a su pareja, pero también se pueden emplear como regalo a un amigo como muestra de respeto. Las rosas rojas no sólo son símbolo del amor, un simple amigo se las puede enviar haciendo halago a la belleza y al respeto que los une.” <http://www.rosas.info/docs.aspx?idd=3>

En este sentido, las tres palomas son portadoras del “respeto al derecho” o bien al Estado del derecho, entendiéndose este como el requisito inalterable de la paz y recordando las inmortales palabras del político mexicano Benito Juárez “Entre los individuos y las naciones, el respeto al derecho ajeno es la paz”; o bien, las del filósofo Immanuel Kant: “La injusticia cometida se ejerce únicamente en el sentido de que no respetan el concepto del derecho, único principio posible de la paz perpetua.” http://es.wikipedia.org/wiki/El_respeto_al_derecho_ajeno_es_la_paz.

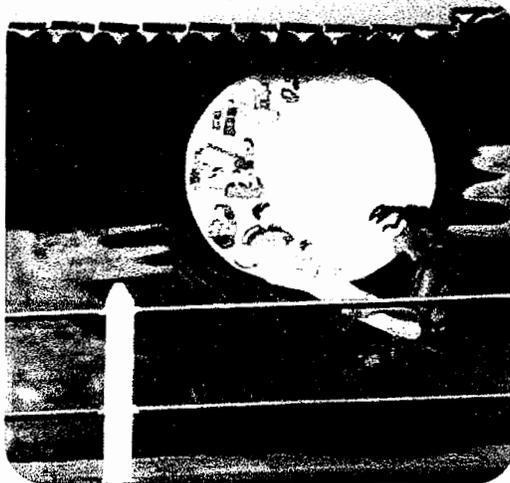
Así mismo, las palomas parecen “ofrecer” un reconocimiento o una ofrenda al sepulcro. Esto puede interpretarse como la “reparación de los daños” por parte del Estado. Los familiares de las víctimas jamás recuperarán a sus padres, hermanos, hijos... pero el Estado, por cuanto responsable del 93% de los asesinatos, debe resarcir a las víctimas. Pero más que resarcir está en la obligación -y no solo por

el compromiso de los Acuerdos de Paz, sino como reconocimiento a las víctimas- de reconstruirse a sí mismo, extirpando todo tipo de desigualdad social y edificando una nación más justa.

El sepulcro

El sepulcro conmemora a quienes perdieron la vida a causa del conflicto armado. Desafortunadamente, la mayor parte de ellos siguen sin ser encontrados. No se sabe en dónde están sus restos. Este sepulcro, entonces, se constituye en un anhelo y en una esperanza de los familiares, para que algún día cada víctima tenga "cristiana sepultura". Ya el cuadro 24 lo expresaba: "No supe nada de ti papá de cómo fue tu muerte. Ojalá supiera en dónde fuiste enterrado / para poder visitar tu tumba / y llevarte flores papá..."

A la fecha, la Fundación de Antropología Forense ha realizado varias exhumaciones en distintos lugares de San Juan Comalapa, donde han encontrado un total de 356 osamentas. El lugar donde más se encontraron es en Palabor, Antiguo Destacamento Militar (165) y en Xiquin Sanaí (66). <http://www.fafg.org/paginasCasos/CH.html>. No obstante, muchos hijos todavía están sin saber el paradero de su padre, mujeres sin conocer dónde encontrar los restos de su cónyuge o de sus hijos.



CAPÍTULO V

Consideraciones Finales

La cultura dominante continúa esforzándose por deslegitimar la nuestra. A nuestros idiomas los denominan “dialectos”, a nuestra espiritualidad le llaman “idolatría”, a nuestra historia la designan como “mitos y leyendas”, a nuestra medicina la convirtieron en “brujería”, a nuestro arte le llaman “artesanía” y a nuestros artistas les dicen “artesanos”.

Tomado y adaptado de:
www.aquioxaca.com

CAPÍTULO V

CONSIDERACIONES FINALES

Generalidades

- El pueblo kaqchikel no tiene registrada su historia prehispánica a través del lenguaje escrito –con excepción del Memorial de Sololá o Los Anales de los Kaqchikeles– debido a los efectos destructivos de la invasión española (quema de códices, demolición de estelas y edificios); como tampoco dispone su historia reciente en forma escrita, por la dinámica opresiva del colonialismo y del período independiente (cualquier compendio histórico corresponde a la visión del dominante¹³). No obstante, su historia ha sobrevivido a través de la tradición oral, entendida ésta como la práctica ancestral de trasladar en forma oral los conocimientos y hechos históricos de una generación a otra; de padres a hijos, de abuelos a nietos, del liderazgo al pueblo. El mural, entonces, es un esfuerzo por mantener viva esa memoria histórica; pero más aún: es una manera de “escribirla” y de darla a conocer.
- El mural presenta la versión histórica local. La historia oficial ignora esta concepción histórica local. En esa dinámica se aprecia una reciprocidad en la “negación del otro”. Pero a más del mural, existe documentación que demuestra que la historia oficial es explícitamente negada o ignorada por los comalapenses. Nótese la explicación de Chirix (2008:57) sobre este punto: “La historia oficial es negada o ignorada, ella no aparece en las entrevistas, ni es reconocida por las y los informantes, ¿Hasta qué punto

¹³ “¿Historia oficial? Tal vez sí, pero nadie discute que en el mundo académico, ella, la historia oficial, ha sido siempre la que han escrito los vencedores. Casi es tautológico ejemplificarlo, pues la historia de Grecia no la escribieron los ilotas, ni la del renacimiento, los campesinos.” Torres Rivas, Edelberto.

(<http://diariodelgallo.wordpress.com/2009/10/20/guatemala-la-historia-silenciada-de-carlos-sabino-analisis/>)

esta negación es una reacción al ser negada su propia historia? Puede decirse que en la medida que la gente no es tomada en cuenta al momento de escribir la historia, ésta no presta atención a la historia impuesta. Vemos pues que los hechos reconocidos en la oralidad difieren de los hechos proclamados por el Estado.”

- En medio de la era de la globalización, el mural de Comalapa surge como una propuesta “glocal” para contrarrestar los efectos de estandarización cultural resultante del fenómeno global. Es una propuesta comunitaria y una manera de reclamar el derecho a la voz; al derecho de expresión ante la falta de acceso a los medios masivos de comunicación (radio, tv).
- No existe ningún cuadro que hable de la “Independencia Patria”. Esta ausencia responde a que el comalapense no recibió ningún beneficio con este acontecimiento. Esto significa que los kaqchikeles (al igual que los demás pueblos indígenas) continuaron siendo siervos durante el período “independiente”. Solamente fue un cambio de “patrón”. Pero su condición de subordinado continuó siendo igual.
- Otro gran ausente en todas las escenas analizadas es el ladino. Ciertamente es que siempre fue una minoría en la población –actualmente menos del 3% según el INE–, pero eso no quita el hecho de que continuamente haya sido parte de la realidad social de San Juan Comalapa. Esta omisión [¿intencional?] quizá responde a que el ladino mantuvo el poder local, gracias a su misma condición de ladino y al respaldo legal del Estado. El párroco, el Intendente (más tarde Alcalde), el Secretario, el Registrador Civil, el patrón (dueño de las mejores tierras), eran ladinos. Toda esfera de poder local (económica, política, religiosa) estaba en manos del ladino.
- La propuesta histórica del mural es bastante común a la de los demás grupos étnicos que cohabitan en el actual territorio de Guatemala. Esto lo

convierte en un antecedente documental planteado por los mismos protagonistas y testigos de los procesos históricos que narran desde su particular visión.

Sobre las secciones

- La Sección 1 (Cuadros 1, 2 y 3) "Orígenes del pueblo maya" establece el eje transversal de la narración pictórica: la cosmovisión maya. (Las cuatro mazorcas, el incienso, las estelas, las ofrendas). Asimismo resalta la espiritualidad maya como una práctica religiosa tan digna de respeto como cualquier otra y es una invitación tácita para su libre ejercicio. Esta sección, también presenta una remembranza de un pasado esplendoroso, irrumpido abruptamente por la presencia española. Asimismo, en estos cuadros se demuestra la ascendencia maya del pueblo kaqchikel.
- La Sección 2 (Cuadros 4, 5, 6 y 7) "Así se fundó San Juan Comalapa" presenta el asentamiento de esta población kaqchikel como producto de las políticas colonialistas de los españoles. (Españoles en Chixot, construcción del templo católico...) Así también, representa el sometimiento final del sublevado pueblo kaqchikel en el aspecto militar, político, económico y religioso.
- La Sección 3 (Cuadros 8 y 9) "Ixchel la diosa del tejido y del parto" deja claro que la indumentaria kaqchikel tiene raíces cosmogónicas y que además de ser vestimenta, es un medio visual de codificación y comunicación de simbolismos culturales, históricos y religiosos. (Diosa Ixchel, Tejedoras)

- La Sección 4 (Cuadros 10, 11 y 12) “Vida en la colonia” muestra con claridad que, pese a la catástrofe que representó el colonialismo español para el pueblo kaqchikel, éste, no solo logró sobrevivir, sino que también mantuvo con vida sus prácticas culturales y religiosas. (Pareja reverenciando a Yum Kax).
- La Sección 5 (Cuadro 13) “Comalapa municipio en 1870” representa el nuevo estatus de la población como “municipio”. Sin embargo, dicha designación respondió a una simple conveniencia administrativa del gobierno de turno. La población no recibió ningún beneficio derivada de tal designación.
- La Sección 6 (Cuadro 14) “1871: Privatización de las tierras y el cerro Xecupilaj” es un lamento por la pérdida de las tierras comunales y astilleros municipales, fuente del sustento diario para los comalapenses de la época. (Mojones, cercas...) Después de quitarles la tierra, el gobierno local y nacional tuvo argumentos para tildar de “holgazanes” a los indígenas, y junto con ello, la vía libre para disponer de mano de obra barata en las grandes fincas de la costa sur.
- La Sección 7 (Cuadro 15) “Mujer” presenta una denuncia en contra del rol que la sociedad machista ha impuesto al género femenino, así como la falta de oportunidades de desarrollo integral que ella tiene, en contraposición con el hombre. Pero más aún, por cuanto este mensaje surge en el seno de una sociedad kaqchikel, denuncia la condición de doble vulnerabilidad y discriminación en la que vive la mujer indígena.
- La Sección 8 (Cuadro 16) “Conflicto en la iglesia católica en 1967”, conmemora la tragedia del 28 de diciembre de 1968, cuando un comunitario

perdió la vida en medio de un tumulto, cuyas raíces van más allá del tópico religioso. Era una lucha teñida con motivos intolerantes, discriminantes y racistas. (Ver Relación entre denotación y connotación cuadro 16)

- La Sección 9 (Cuadro 17) “4 de febrero de 1976: terremoto”, más que aludir al desastre natural, es un rechazo en contra de la desigualdad social, la pobreza y la miseria en que vivía la mayor parte de la población de San Juan Comalapa; causa que ensanchó el efecto destructor del terremoto. (Construcciones frágiles y antiguas).
- La Sección 10 (Cuadro 18) “la ayuda humanitaria y la solidaridad popular después del terremoto”, es un reconocimiento al aporte recibido por los comalapenses de parte de organismos nacionales e internacionales. No obstante, se presenta como la antesala para el período de violencia política de los años 80'; puesto que este espacio es el escenario en el que muchos comalapenses mostraron liderazgo con su trabajo en pro de la reconstrucción de la población. (Ver Relación entre denotación y Connotación del cuadro 18).
- La Sección 11 (Cuadro 19, 20 y 21) “El conflicto armado, las masacres y el desplazamiento” es un repudio a la violencia que el Estado desató en contra de la comunidad civil. Esta violencia tiene connotaciones racistas, debido a que se enfocó a la población indígena durante el período más crudo comprendido entre los años 1980 a 1984. (Ver Relación entre denotación y connotación de los cuadros 19-21).
- La Sección 12 (Cuadros 22 y 23) “Violencia intrafamiliar y social después del conflicto”, expone los problemas originados a causa de la violencia política del período de guerra. Denuncia a un Estado que no logra consolidar la democracia y que no es capaz de impartir justicia. (Castigo físico, linchamiento)

- La Sección 13 (Cuadros 24 y 25) "Homenaje a las víctimas del conflicto armado interno 1962-1996", plantea la necesidad de que el Estado acepte su responsabilidad y retribuya a las víctimas. Pero más que reconocer y retribuir, que asuma el compromiso de cambiar las causas estructurales que originaron el enfrentamiento en el que dichas víctimas perdieron la vida. (Pabellón modificado sembrado sobre la espalda de un civil.)
- La Sección 14 (Cuadro 26) "El proceso de paz" es un llamado a la participación de todos y todas para la construcción de la paz; entendiéndose esta, no solo como la ausencia de guerra, sino también como la construcción de un Estado incluyente y participativo, donde la igualdad deje de ser una utopía. (Ver Relación entre denotación y connotación del cuadro 26)



CAPÍTULO VI

Conclusiones y Recomendaciones

Permitir una injusticia significa abrir el camino a todas las que siguen.

Willy Brandt

6.1 CONCLUSIONES

- El mural del cementerio de Comalapa narra con imágenes la historia de la población. Esto afirma que, para los comalapenses, el conocimiento de su historia propia es una necesidad para explicar su presente; pero más aún, es requisito indispensable para la construcción de un futuro sustentable.
- La concepción histórica local difiere de la “historia oficial”. La historia oficial ha sido impuesta por el Estado como la verídica y es enseñada en el sistema nacional de educación. La historia local ha sobrevivido gracias a la tradición oral. La propuesta histórica del mural es una prueba irrefutable de esa incongruencia.
- El hombre y la mujer kaqchikel son representados con su indumentaria comalapense-kaqchikel. El hecho de que ellos, desde el plano icónico, se representen a sí mismos con su indumentaria confirma que se ven y se definen a sí mismos como “kaqchikeles” y que su identidad étnica y cultural está fuertemente arraigada. Esto contraria tajantemente a un Estado que se concibe a sí mismo como monoétnico, monocultural y monolingüe.¹⁴ (Cuadros 6-25)
- La precariedad es común denominador en casi todos los cuadros. Esto expone la pobreza, la marginación y la exclusión social que el Estado opresor ha hecho vivir históricamente al comalapense. Así mismo, ninguno de los cuadros que narran la historia a partir de la llegada del español, presenta al comalapense ostentando poder económico, político, religioso o social. Con ello se demuestra su continua condición de subordinado. (Cuadros 17-21)

¹⁴ Aunque recientemente el Estado ha reconocido la multiculturalidad, el multilingüismo y la diversidad étnica; desde su fundación se ha proclamado como un Estado monoétnico, monocultural y monolingüe. Esa realidad histórica continúa imperando en la práctica.

- El mural presenta escenas violentas correspondientes a distintos momentos históricos. En todas, el comalapense es quien aparece como víctima y el Estado como victimario. Con ello se denuncia a un Estado ensañado en contra de su propio pueblo, quien lejos de velar por su bienestar, propicia continuamente su calamidad. (Cuadros 4-6, 10, 14, 16-21)
- La mujer aparece en los cuadros cumpliendo su rol familiar y social en sujeción al marido. Esto la coloca en un plano de doble subordinación y desventaja, porque está *sujeta* a un marido *sometido*. (Cuadros 7, 10, 14, 15)
- La sección "Memoria Histórica" del mural, es sin duda, un discurso agresivo y rebelde; pero congruente con la realidad histórica de la población. Así mismo, cabe mencionar que es una propuesta con tinte izquierdista, por cuanto desnuda, critica y rechaza el sistema imperante.

6.2 RECOMENDACIONES

Al Estado de Guatemala

- Erradicar la discriminación, la desigualdad social, la pobreza y extrema pobreza, la distribución desigual de la tierra; algunas de las causas estructurales que desataron el enfrentamiento armado y la violencia política del pasado reciente, etapa cruda que el mural presenta sin tapujos.
- Promover la investigación crítica y objetiva de la Historia Nacional de Guatemala con la participación y el aporte de las distintas culturas, etnias y sectores que conforman el país; para luego divulgarla y enseñarla a través del sistema educativo nacional.

Al Ministerio de Cultura y Deportes

- Declarar el mural de la pared frontal del cementerio de San Juan Comalapa como Monumento Nacional o Patrimonio Cultural de la Nación, debido a su valor artístico, histórico, cultural y educativo.
- Apoyar la producción artística de los pueblos maya, garífuna y xinca de la misma manera en que se apoya al pueblo mestizo en este campo.

Al Alcalde Municipal y el Honorable Concejo Municipal de Comalapa

- Declarar el mural de la pared frontal del cementerio de San Juan Comalapa como Patrimonio Cultural de la población. Esa distinción puede extenderse a los otros tres murales pictóricos que existen en el municipio.
- Concienciar a la población de San Juan Comalapa para que se respete la integridad física del mural de la pared frontal del cementerio, así como la de los otros tres murales existentes en la población.

- Establecer un reglamento de protección del mural que contemple sanciones monetarias.¹⁵
- Realizar esfuerzos conjuntos con la Sociedad Civil para:
 - Establecer una rutina de mantenimiento para evitar el deterioro del mural del cementerio, así como de los otros murales existentes en la población.
 - Promocionar la visita del mural del cementerio en otros municipios y departamentos del país, pero no como un simple producto turístico y lejos de una visión folklorista, sino como un punto de encuentro con la historia verídica local y con las expresiones culturales de un pueblo distinto, pero con el que se interactúa constantemente
 - Organizar visitas guiadas, de manera permanente, dirigidas a la población local y a los visitantes -comunidad estudiantil, jóvenes, adultos- con el fin de que conozcan y reconozcan la historia local, así como las principales prácticas culturales de los comalapenses.
 - Disponer, de manera permanente, de personal capacitado para realizar visitas guiadas al momento de recibir visitantes nacionales y extranjeros.
 - Compartir con personas de otras comunidades la experiencia de la creación del mural para que se animen a realizar proyectos similares en su localidad.

¹⁵ El Mural se está deteriorando con una rapidez alarmante. Las fotografías que se presentan en la investigación fueron tomadas en septiembre de 2010. A mediados de 2012 el mural se ve estropeado y maltratado. Debido a su valor artístico, histórico, educativo y cultural debería de ser prioridad municipal su protección, conservación y mantenimiento.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIBROS

- Asturias de Barrios, Linda. 1985. Comalapa: El traje y su significado. ediciones del Museo Ixchel. Guatemala.
- Blanco, Desiderio y Raúl Bueno. 1983. Metodología del Análisis Semiótico. Perú, Universidad de Lima.
- Eco, Umberto. 1968. La Estructura Ausente. Introducción a la Semiótica. España, Editorial Lumen, 379 p.
- Guiraud Pierre. 1994. La Semiología. México, Fondo de Cultura Económica.
- Interiano, Carlos. 2002. Elementos de Persuasión. Guatemala. Editorial Estudiantil Fénix.
- _____ 2003. Semiología y Comunicación. Guatemala, Editorial Estudiantil Fenix.
- Lorenzana de Luján, Irma. 1994. El Mural en Guatemala. Universidad de San Carlos de Guatemala. Guatemala.
- Martínez Peláez, Severo. 1990. La patria del criollo. México, Ediciones en Marcha, 786 p.
- Mendoza Alvarado, Carlos y Torres Rivas, Edelberto. 2006. Los linchamientos. ¿barbarie o justicia popular?. UNESCO/FLACSO. Guatemala, 153 p.
- Mérida Gonzáles, Arecely Krisanda. 2009. Búsqueda bibliográfica, Redacción de referencias y Citas dentro del texto. Guatemala: ARAKRIS. 45 p.
- _____. 2009. Guía para elaborar y presentar la tesis. Guatemala: ARAKRIS. 118 p.
- MINEDUC. 2001. Ensayos sobre el Popol Wuj, libro sagrado de los mayas. PNUD, Guatemala 98-2003. 179p.

- Pierce Charles Sanders, 1974. La ciencia de la Semiótica. Buenos Aires, Argentina. Ediciones Nueva Visión.
- Recinos, Adrián. 1991. El Popol Wuj Las antiguas historias del Quiché. Guatemala. Editorial Piedra Santa.
- Ortiz Hernández, Aristóteles. 2008. Interculturalidad y discriminación. Texto didáctico. Guatemala; 216 p.
- Polo Sifontes, Francis. 1986. Los kaqchikeles en la conquista de Guatemala. Guatemala, 1986. Cenaltex, Cuarta Edición.
- Velázquez Rodríguez, Carlos Augusto. 2006. Teoría de la mentira. Guatemala. Eco Ediciones.

TESIS

- Atanacio Galdámez, Ana Cristina. 2006. Falta de control gubernamental y particular para comprobar el bienestar de niños guatemaltecos adoptados por extranjeros. Tesis de Licenciatura en Ciencias Jurídicas y Sociales. Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales. Guatemala: USAC, 125 p.
- Chirix García, Emma Delfina. 2008. Una aproximación sociológica a la sexualidad kaqchikel de hoy. Tesis de Maestría en Ciencias Sociales, FLACSO Programa Centroamericano de Postgrado. Guatemala. 227 p.
- De León Morales, Yenni Zuleika. 2002. Análisis de las fachadas de las iglesias, la Merced y Santa Teresa de Jesús de Antigua Guatemala, como objeto semiótico. Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación. Guatemala: USAC, 146 p.
- Girón Muñoz, Ericka Consuelo. 2007. Estudio semiológico de la pintura primitivista de carácter religioso, de San Juan Comalapa, Chimaltenango. Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación. Guatemala: USAC, 99 p.

- Gonzáles Culajay, Donald Bonatti. 1999. Curso introductorio de Semiología General orientado a estudiantes de comunicación. -(Texto Didáctico). Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación. Guatemala: USAC, 94 p.
- Macdonal Blanco, Ramiro. 2005. Comunicación impresa: de las pinturas rupestres a la imprenta. Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación. Guatemala: USAC, 196 p.
- Monterroso Echeverría, Carmen Elisa. Grupo de Pintoras de Comalapa, su obra como medio de expresión. 2005. Tesis de Licenciatura en Arte. Facultad de Humanidades. Guatemala: USAC, 70 p.
- Ramírez Mayén, Evelyn Johanna. 2002. Análisis semiótico del graffiti en la ciudad de Guatemala. Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación. Guatemala: USAC, 95 p.
- Oxlaj Cúmez, Julio Antonio. 2004. Radios comunitarias ¿canales para el fortalecimiento o debilitamiento de la identidad kaqchikel en los jóvenes de San Juan Comalapa? Una aproximación sociológica. Tesis de Licenciatura en Sociología. Universidad de San Carlos de Guatemala: 125 p.
- Rosado Montero, Astrid Meryl. 2008. La Psicología del color y la arquitectura. La importancia de aplicar la Psicología del Color en la Arquitectura, basado en el Test del Color de Max Lushcer. Tesis de Arquitectura. Universidad de San Carlos de Guatemala, 2008.
- Soto Galeano, Eveline Nineth. 2004. Análisis semiológico de seis murales de la Universidad de San Carlos de Guatemala. Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación. Universidad de San Carlos de Guatemala.
- Yool Son, Marcelo. 2007. La Historia de San Juan Comalapa. Tesis de Magíster Artium en Investigación. Facultad de Humanidades. Universidad de San Carlos de Guatemala.

REVISTAS

- UNESCO / FLACSO. 2003. El Mural de Comalapa. Un camino hacia la paz. Guatemala. Proyecto Cultura de la Paz en Guatemala. Colección Cultura de Paz. N° 3.
- CONAP. 2009. Diagnóstico de la conservación y manejo de recursos naturales en tierras comunales. Grupo Promotor de Tierras comunales de Guatemala.

ENCICLOPEDIAS INTERACTIVAS

- MICROSOFT ENCARTA 2009. La Civilización Maya.
- MICROSOFT ENCARTA 2009. La Pintura.

SITIOS DE INTERNET Y DOCUMENTOS EN LÍNEA

- Ball, Patrick, Kobrak, Paul y Spierer, Herbert. (s.a.) Violencia Institucional en Guatemala, 1960-1996: una reflexión cuantitativa. <http://shr.aaas.org/guatemala/ciidh/qr/spanish/contents.html>. (Consultado el 03-06-2011)
- Beristain, Carlos Martín. 1998. Guatemala, Nunca Más. http://www.migracionesforzadas.org/pdf/RMF3/RMF3_23.pdf. (Consultado el 16-06-2011)
- Becerra Artieda, Aníbal Fernando. 2004. Umberto Eco y el análisis semiótico-estructural de los fenómenos socioculturales. <http://www.nombrefalso.com.ar/index.php?pag=32>. (Consultado el 05-05-2010)
- Botanica Online. (s.a.) El Trigo. <http://www.botanical-online.com/trigo.htm>. (Consultado el 15-03-2011)
- CEH. (1999) Guatemala, Memoria del Silencio. <http://shr.aaas.org/guatemala/ceh/mds/spanish/toc.html> (Consultado el 15-06-2011)

- Cofradía Catedral San Juan Comalapa. 2008. La verdadera historia de la Iglesia San Juan Bautista, San Juan Comalapa Chimaltenango, Guatemala Centro América. [Documento en PDF] <http://www.albedrio.org/htm/otrosdocs/comunicados/IGLESIASANJUANBAUTISTAENLAHISTORIA.pdf>. (Consultado el 12-05-2011)
- Comisión de defensa de los derechos humanos para el Estado de Nayarit. (s.a.) Di no a la discriminación. <http://www.cddh-nayarit.org/archivos-pdf/triptico-discriminacion.pdf>. (Consultado el 30-06-2011)
- Comisión Interamericana de Derechos Humanos. (s.a.) Los linchamientos. <http://www.cidh.oas.org/countryrep/Guatemala2003sp/capitulo2a.htm>. (Consultado el 12-07-2011)
- Diario de Centro América. 2009. Espiritualidad Maya, práctica cotidiana multidimensional. <http://dca.gob.gt:85/archivo/090225/nacional2.html> (Consultado el 18-08-2010)
- Escolar.com. (s.a.) Descubrimiento de América. <http://www.escolar.com/historia/05descub.htm>. (Consultado el 16-09-2010)
- Fundación de Antropología Forense de Guatemala. 2010. Conflicto Armado en Comalapa. <http://www.fafg.org/pagTemas/2010/Agosto2010DestacamentoMilitarComalapa1raParte.html>. (Consultado el 24-06-2011)
- Hamilton, Calvin. (2000) La Luna. <http://www.solarviews.com/span/moon.htm> (Consultado el 25-11-2010)
- Instituto Cultural Quetzalcoatl. (s.a) Deidades Mayas. http://samaelgnosis.net/revista/ser25/capitulo_11.htm. (Consultado el 25-11-2010)
- Knoke de Aratoon, Bárbara. Huellas prehispánicas en el simbolismo de los tejidos mayas de Guatemala. [Documento en PDF] <http://www.famsi.org/reports/03101es/01arathoon/01arathoon.pdf> (Consultado el 12-02-2011)
- Lanuza Campo, Silvia. (s.a) Los murales del Banco de Guatemala. Una visión estética de la nacionalidad. [Documento en PDF].

- http://www.banguat.gob.gt/info/murales_banguat.pdf. (Consultado el 08-04-2010)
- Los estilos artísticos. (s.a.) El Fresco.
<http://boj.pntic.mec.es/aalamill/fresco.htm> (Consultado el 13-04-2010)
 - Mayanswer. (s.a.) El Jaguar entre los mayas. <http://mayananswer.overblog.com/article-el-jaguar-entre-los-mayas-42335365.html> (Consultado el 12-10-2010)
 - Medciclopedia. (s.a.) Familia ampliada.
<http://diccionario.medciclopedia.com/f/2008/familia-ampliada/>. (Consultado el 22-02-2011)
 - Multiply. (s.a.) Resina de copal.
http://nuevaluz.multiply.com/journal/item/64/Resina_de_Copal. (Consultado el 27-02-2011)
 - Mux Son, Fernando. 2008. Historia de Comalapa.
www.sanjuancomalapa.com. (Consultado el 13-05-2010)
 - Pintura mural. (s.a.) El Destemple.
<http://www.gipuzkoakultura.net/patrimonio/mural/cast/index.htm>.
(Consultado el 13-04-2010)
 - Revista Futuros. (s.a.) Entre el perdón y el paredón.
http://www.revistafuturos.info/futuros15/just_guatem.htm. (Consultado el 25-05-2011)
 - Rosas. (s.a.) Significado de las rosas según su color.
<http://www.rosas.info/docs.aspx?idd=3>. (Consultado el 18-07-2011)
 - SePiensa. (s.a.) Corrientes Pictóricas.
<http://sepiensa.org.mx/contenidos/Pintura/corripict.htm> (Consultado el 13-04-2010)
 - Unicef. (s.a.) Protección de la Infancia.
http://www.unicef.org/guatemala/spanish/childhood_protection_1521.htm.
(consultado el 11-06-2011)

- Us, Pedro. La idea de Dios en el Pop Wuj. <http://www.indigenas.bioetica.org/nota12.htm> (Consultado el 18-08 2010)
- Wika y Tarot. (s.a) Las velas. <http://www.wiccytarot.com.ar/velas.htm>. (Consultado el 15-05-2011)
- Wikipedia. Abya Yala. http://es.wikipedia.org/wiki/Abya_Yala (Consultado el 12 de agosto de 2010).
- _____. (s.a.) Kaibil. <http://es.wikipedia.org/wiki/Kaibil> (Consultado el 28-05-2011)
- _____. (s.a.) Terremoto Guatemala 1976. http://es.wikipedia.org/wiki/Terremoto_de_Guatemala_de_1976. (Consultado el 17-05-2011)
- Word Reference. (s.a.) El hilado del algodón. <http://forum.wordreference.com/showthread.php?t=789548>. (Consultado el 15-02-2011)
- Yac Noj, José Augusto. (s.a.) Xuculem, Mejelem. [Documento en PDF] El agradecimiento por excelencia. La Ceremonia Maya. <http://74.52.178.178/~ebiguate/images/stories/pdf/maltioxinel.pdf>. (Consultado el 15-05-2010)



ANEXOS

¡Que amanezca, que llegue la aurora! ¡Danos muchos buenos caminos, caminos planos! ¡Que los pueblos tengan paz, mucha paz y sean felices; y danos buena vida y útil existencia!

Pop Wuj

ANEXO I

GLOSARIO

Abya Yala: Nombre con que el pueblo Kuna (en el actual Panamá) conocía al continente americano antes de la llegada de los españoles. En el idioma kuna significa literalmente: “tierra en plena madurez o tierra de sangre vital”.

Ajaw: Dueño, Dios.

Aj itz: Brujo que trata las enfermedades y los problemas desde la oscuridad y lo oculto. Se relaciona con lo “malo”.

Aj q’ij: Curandero que trata las enfermedades y los problemas desde la perspectiva de la claridad o de la luz. Se vale de las fuerzas del bien.

Balam-Acab: Uno de los jefes primitivos de la nación kiche’.

Balam-Quitze: Primer hombre y jefe quiché.

Bitzol: Nombre de la divinidad kiche’.

Chixot: En kaqchikel: “lugar de Comales”. Nombre kaqchikel de Comalapa.

Caji’ Imox: Último rey kaqchikel.

Cofrade: Representante de la Cofradía.

Cofradía: Agrupación de carácter laico que apoya el trabajo de la iglesia católica local.

Gucumatz: "Serpiente de plumas verdes." Nombre de la divinidad kiche'.

Iqui-Balam: Nombre de uno de los jefes de la nación kiche'.

Iximche': En kaqchikel: "árbol de maíz." Nombre de la capital del pueblo kaqchikel a la llegada de los conquistadores.

Ixmucané: La abuela Formadora. Deidad creadora del hombre.

Katún: Unidad de 7,200 días en el calendario maya.

Kot: Águila bicéfala.

Monocultural: Una sola cultura.

Monoétnico: Una sola etnia.

Monolingüe: Una sola lengua o idioma.

Papumay: Caserío del municipio de San Juan Comalapa.

Patzaj: Aldea del municipio de San Juan Comalapa.

Paxan: Barrio de la cabecera municipal de San Juan Comalapa.

Quetzalcoatl: Rey de Tulán o Tula.

Ru yaal xot: En kaqchikel: "lugar donde emanan los comales." Nombre antiguo de Comalapa.

Tepeu: Nombre de la divinidad kiche'.

Texel: Versión femenina de la Cofradía. Complementan el trabajo de los cofrades.

Tzacol: El creador. Nombre de la divinidad kiche'.

Tula: Ciudad mítica de donde provienen los antepasados de los quichés y kaqchikeles que conquistaron militarmente a los mayas.

Uaxactún: Ciudad maya del período Clásico ubicada en el actual Petén.

Vasija: Pieza cóncava y pequeña, de barro u otra materia y de forma común u ordinaria, que sirve para contener especialmente líquidos o cosas destinadas a la alimentación

Xibalbá: Lugar subterráneo y profundo habitado por los búhos, hombres perversos enemigos de la humanidad. Equivalente al inframundo.

Xiquin Sanaí: Aldea del municipio de Comalapa.

Yaxchilán: Ciudad maya perteneciente al período Clásico, ubicada en Chiapas, México a inmediaciones del río Usumacinta.

Zafarrancho: Riña, pelea, tumulto.

ANEXO II

Guía de Observación

Estudio semiótico del Mural de la pared frontal del cementerio de Comalapa.

Fecha: _____ Nombre de la Sección: _____

Cuadro N°: _____ Nombre del cuadro: _____

Descripción (denotaciones): _____

Connotaciones: _____

Listado de elementos de significación: _____

Registro verbal (si tiene): _____

Observaciones: _____
