

COLISIÓN IDEOLÓGICA EN EL MURO

UNA PROPUESTA DE RESTAURACIÓN URBANO-
ARQUITECTÓNICA DEL CENTRO CÍVICO
DE GUATEMALA

Siomara Elizabeth Bonilla Castillo





UNIVERSIDAD DE GRANADA

TESIS DOCTORAL

Programa de Doctorado en Historia y Artes.

Título:

COLISIÓN IDEOLÓGICA EN EL MURO.
*UNA PROPUESTA DE RESTAURACIÓN URBANO-
ARQUITECTÓNICA DEL CENTRO CÍVICO DE GUATEMALA.*

Autora: Siomara Elizabeth Bonilla Castillo.

Proyecto dirigido por el Dr. Salvador Gallego Aranda.

Universidad de Granada, 2023

Editor: Universidad de Granada. Tesis doctorales.
Autor: Siomara Elizabeth Bonilla Castillo.
ISBN: 978-84-1117-780-1
URI: <https://hdl.handle.net/10481/81231>

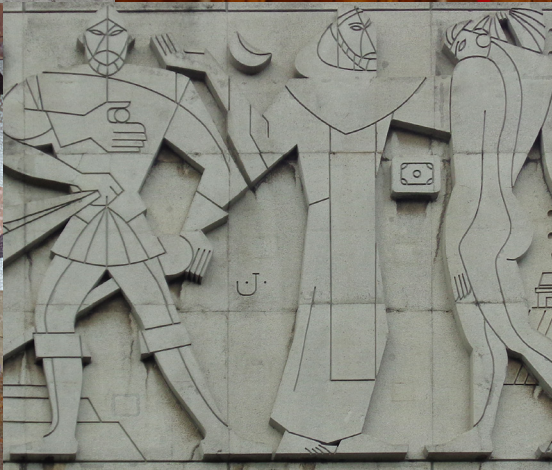


Vista general del Centro Cívico de Guatemala. Fuente: Marcelo Jiménez

COLISIÓN IDEOLÓGICA EN EL MURO

UNA PROPUESTA DE RESTAURACIÓN URBANO-
ARQUITECTÓNICA DEL CENTRO CÍVICO
DE GUATEMALA.

Siomara Elizabeth Bonilla Castillo



Créditos portada:

Ruckstuhl, S. (2018). Fotografías de los murales del Centro Cívico de Guatemala.

ÍNDICE

Introducción	13
Fortuna crítica del Centro Cívico y fundamentos teóricos para su comprensión	21
Introduction	29
Critical fortunes of the Civic Center and theoretical foundations for its understanding	36

Capítulo 1

LA PLÁSTICA EN GUATEMALA Y SU RELACIÓN CON LA MODERNIDAD	45
1.1 La modernidad en el Continente Americano	50
1.2 Contexto histórico-político de Guatemala	55
1.3 Encuentros artísticos en Guatemala y sus fuentes europeas	60
1.4 Los artistas guatemaltecos y su relación con la modernidad: Análisis hermenéutico y semiótico de la obra mural producida en el Centro Cívico	67
1.4.1 Carlos Mérida	81
1.4.2 Guillermo Grajeda Mena	113
1.4.3 Dagoberto Vásquez Castañeda	131
1.4.4 Roberto González Goyri	153
1.4.5 Efraín Recinos	175

Capítulo 2

LA ARQUITECTURA MODERNA EN GUATEMALA	197
2.1 Guatemala y su arquitectura moderna	199
2.2 Los arquitectos de la modernidad	201
2.2.1 Jorge Montes (1927-2018)	203
2.2.2 Roberto Aycinena (1917-2006)	204
2.2.3 Carlos Haeussler (1923-2016)	205
2.2.4 Pelayo Llarena Murua (1924-2020)	206
2.2.5 Raúl Minondo Herrera (1924-2010)	207
2.3 El Centro Cívico: aspectos arquitectónicos	208
2.3.1 Palacio Municipal	209

2.3.2 Instituto Guatemalteco de la Seguridad Social (IGSS)	214
2.3.3 Crédito Hipotecario Nacional (CHN)	219
2.3.4 Banco de Guatemala	223

Capítulo 3

LOS CENTROS CÍVICOS DE LA MODERNIDAD Y SU INFLUENCIA EN GUATEMALA	227
3.1 Antecedentes: el urbanismo del siglo XX en América Latina	230
3.2 Urbanismo del siglo XX en Guatemala	236
3.3 El Centro Cívico de Guatemala y sus casos análogos	239
3.3.1 El Capitolio de Chandigarh, India	246
3.3.2 Plaza de los Tres Poderes Brasilia, Brasil	263
3.3.3 Centro Cívico de Santa Rosa, La Pampa, Argentina	280
3.3.4 Centro Cívico de Guatemala	294
3.4 Comparación de las Cualidades Urbanas del caso de estudio y los casos análogos	319
Perfil urbano proyectado como brújula	321
Comparación de los perfiles urbanos del caso de estudio y los casos análogos	321
3.5 Análisis comparativo de los centros de las ciudades	322
3.6 Líneas estratégicas de intervención del Centro Cívico de la ciudad de Guatemala	330
3.6.1 Líneas estratégicas de intervención del Centro Cívico de la ciudad de Guatemala y planes de implementación	334

Capítulo 4

PLAN DE MANEJO DEL CENTRO CÍVICO	337
4.1 Antecedentes	339
4.1.1 Historia del Centro Cívico	339
4.1.2 Proceso de inscripción del Centro Cívico en la Lista de Patrimonio mundial	340
Proceso de postulación	340

Valor Excepcional Universal del Centro Cívico	342
Criterios de selección	344
4.2 Marco Jurídico	350
4.2.1 Legislación y normativa nacional	350
Constitución Política de la República de Guatemala	350
Legislación y normativa ministerial	351
Ley para la Protección del Patrimonio Cultural de la Nación. Congreso de la República. Decreto No. 26-97	351
Declaratoria del Centro Cívico como Patrimonio de la Nación. Acuerdo Ministerial Número 189-2014	351
Reglamento de La Ley Para la Protección del Patrimonio Cultural de la Nación. Acuerdo Gubernativo No. 37-2019	354
Legislación y normativa municipal	354
Código Municipal. Decreto 12-2002 del Congreso de la República	354
Acuerdo Ministerial Número 328-98	355
Reglamento para la Protección y Conservación del Centro Histórico y los Conjuntos Históricos de la Ciudad de Guatemala. Municipalidad de Guatemala 2000	355
Legislación sobre el derecho privado	357
Código Civil. Decreto Ley Número 106, 1963	357
4.2.2 Normativa internacional	357
Convención para la Protección del Patrimonio Cultural y Natural	357
Directrices Prácticas de Aplicación de la Convención del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural de la UNESCO	358
4.3 Diagnóstico	360
4.3.1 Antecedentes	360
4.3.2 Cualidades Urbanas	362
4.4 Plan de Manejo del Centro Cívico	366
4.4.1 Misión, visión y objetivos	366
4.4.2 Criterios básicos de intervención, conservación y difusión de los valores del Centro Cívico de Guatemala	367
4.4.3 Principios generales para la gestión integral del Centro Cívico	368

4.4.4 Estrategia	368
4.4.5 Procesos, mecanismos y responsables	375
Creación del órgano de gestión del Centro Cívico	375
Responsables de la ejecución de planes y programas	376
4.4.6 Seguimiento, evaluación y monitoreo	377
Conclusiones	379
Conclusions	387
Bibliografía	395
Entrevistas	409
Anexos	411
Anexo 1	411
Constitución Política de la República de Guatemala	411
Ley para la Protección del Patrimonio Cultural de la Nación. Congreso de la República. Decreto No. 26-97	412
Declaratorio del Conjunto Histórico del Centro Cívico como Patrimonio Cultural de la Nación. Acuerdo Ministerial Número 189-2014	412
Reglamento de la Ley para la Protección del Patrimonio Cultural de la Nación. Acuerdo Gubernativo No. 37- 2019	414
Código Municipal. Decreto 12-2002 del Congreso de la República	415
Acuerdo Ministerial Número 328-98	416
Reglamento para la Protección y Conservación del Centro Histórico y los Conjuntos Históricos de la ciudad de Guatemala. Municipalidad de Guatemala 2000	417
Código Civil. Decreto Ley Número 106,1963	418
Convención sobre la Protección del Patrimonio Cultural y Natural	419
Anexo 2:	421
Ficha de Registro Municipalidad de Guatemala	421
Certificado de declaración patrimonial de la Municipalidad de Guatemala	423
Ficha de Registro Instituto Guatemalteco de Seguridad Social	424
Certificado de declaración patrimonial del Instituto Guatemalteco de Seguridad Social	426
Ficha de Registro Crédito Hipotecario Nacional	428
Certificado de declaración patrimonial del Crédito Hipotecario Nacional	430

Ficha de Registro Banco de Guatemala	431
Certificado de declaración patrimonial del Banco de Guatemala	433
Anexo 3	435
Encuesta	435
Anexo 4	437
Organigrama Ministerio de Cultura y Deportes	437
Organigrama de la Municipalidad de Guatemala	438
Anexo 5	439
Entrevista realizada a Marcia Vázquez	439
Entrevista realizada a Gustavo Grajeda	441
Entrevista realizada a Ana Carolina González	448
Entrevista realizada a Guillermo Monsanto	457
Entrevista realizada a Rodrigo Vásquez	465

INTRODUCCIÓN

El Centro Cívico de la ciudad de Guatemala se planificó en la década de los años cincuenta del siglo pasado como un espacio de confluencia entre Estado y ciudadanos que debía funcionar como un gran equipamiento urbano que conectara las áreas cultural, deportiva e institucional.

La idea del proyecto surgió y se materializó a raíz de una serie de coyunturas políticas, sociales y artísticas, después de la Revolución de 1944. Entre estos factores se encuentra la descentralización del Gobierno y el crecimiento de La Municipalidad, la creación del Instituto Guatemalteco de Seguridad Social (IGSS) y la reforma de las leyes Monetaria y de Bancos. Todo ello originó la necesidad de albergar las nuevas instituciones públicas y concentrarlas en un punto de la ciudad, dando como resultado la construcción de nuevos edificios para instalarlas, los cuales conformarían lo que hoy se conoce como Centro Cívico.

En ese momento, el país contaba con una serie de artistas plásticos con una dilatada experiencia, quienes unirían sus esfuerzos con el nuevo grupo de arquitectos que se habían formado en el extranjero y que representaban la primera generación de arquitectos guatemaltecos. Posteriormente, este grupo de jóvenes profesionales de la edificación pasarían a ser los fundadores de la Facultad de Arquitectura, primero en 1953, como parte de la de Ingeniería y después en 1958, como Centro independiente.

Cabe destacar que los artistas y arquitectos guatemaltecos también formaron parte de las corrientes modernas que se estaban utilizando a nivel mundial. Las obras arquitectónicas del Centro Cívico, según indica Sonia Fuentes en su tesis doctoral (2011),¹ tuvieron la influencia de los grandes maestros de la modernidad: Le Corbusier, Mies Van der Rohe, Walter Gropius, Frank Lloyd Wright y de los expertos mexicanos José Villagran García, Enrique del Moral, Mario Pani, y Juan O’Gorman por mencionar algunos de ellos. Los jóvenes arquitectos —para aquel tiempo—, Jorge Montes, Pelayo Llarena y Raúl Minondo, habían estudiado en Estados Unidos y Carlos Haeussler y Roberto Aycinena, en México, donde tuvieron la oportunidad de tener a algunos de ellos como profesores.

La elaboración de murales institucionales en Guatemala se inició en la década de los cuarenta, considerándose como los primeros de la era moderna a los *Murales del Salón del Pueblo* del Congreso de la República de Guatemala (1952) y alcanzó su máxima expresión en la integración de los edificios del Centro Cívico (1954-1964). Los artistas Carlos Mérida, Guillermo Grajeda Mena, Dagoberto Vásquez, Roberto González Goyri y Efraín Recinos, pasaron desde el arte figurativo hasta las corrientes cubista, surrealista y abstracta lírica. Una de las características más importantes de la obra desarrollada en el Centro Cívico fue la utilización de la técnica del concreto expuesto fundido *in situ*, siendo Dagoberto Vásquez quien lo ideó y alcanzó su punto máximo en las composiciones del Banco de Guatemala, donde se pudo planificar a priori la carga estructural que estos añadían a los muros, proyectándose a una mayor escala.

¹ Entre sus últimas aportaciones sobre el Centro Cívico se encuentra: “Patrimonio arquitectónico moderno en Guatemala y su gestión mediante el enfoque multidisciplinario” (2014), para la revista *Academia XXII*; “El Centro Cívico de Guatemala, Patrimonio Moderno en peligro”, en *Estoa*; “Los Murales del Centro Cívico”, en *Cultura diseño* y “Transformaciones urbanas en Guatemala, la influencia de los CIAM” para *Avance*.

El objetivo de los diseñadores era que el Centro Cívico se convirtiera en el “Corazón de la Ciudad”, tal y como se planteó en el VIII Congreso de Arquitectura Moderna (CIAM). El plan original contemplaba romper con la centralidad colonial persistente en la metrópoli y proponía conectar la Ciudad Olímpica con el Centro Cultural Miguel Ángel Asturias, creando un circuito que permitiera el esparcimiento y recreación de la población guatemalteca; sin embargo, este planeamiento no se concluyó, convirtiendo al proyecto en un centro de gestiones administrativas.

Los edificios construidos, que forman parte del plan original y que son considerados la primera fase del Conjunto Patrimonial del Centro Cívico, son: el Palacio Municipal, erigido de 1954 a 1958; el Instituto Guatemalteco de la Seguridad Social (IGSS) de 1956 a 1959; el Crédito Hipotecario Nacional (CHN) de 1960 a 1963 y el Banco de Guatemala, de 1961 a 1964.

En los últimos años se han realizado varios esfuerzos para la conservación del Centro Cívico por parte de la sociedad civil y los miembros del Comité Internacional para la Documentación y Conservación de Monumentos y Sitios del Movimiento Moderno (DOCOMOMO), capítulo Guatemala. Dentro de los logros más grandes que se han alcanzado tenemos la declaratoria de patrimonio cultural de la nación, la cual según el acuerdo ministerial número 189-2014, incluye nuestro conjunto histórico y sus áreas de influencia, los inmuebles y espacios públicos que representan componentes y características arquitectónicas excepcionales que lo hacen un recinto particular de arquitectura moderna.

Una de las intenciones principales que justifican realizar esta tesis es contribuir para la declaratoria del Centro Cívico de Guatemala como parte del patrimonio mundial. La lista tentativa o indicativa de patrimonio mundial de Guatemala no se actualiza desde el año 2012, evidenciando una falta de interés por la protección del patrimonio moderno del país.

Hoy en día no existe ningún programa gubernamental para su conservación y las gestiones para su rescate se limitan a las acciones que cada institución realiza para darle mantenimiento al edificio donde funcionan sus instalaciones. El plan de manejo del conjunto, que se presenta al final de esta investigación, es un instrumento que se necesita y que busca organizar todas esas iniciativas con una visión hacia su protección en el futuro.

DOCOMOMO Guatemala y sus miembros, se han dedicado a estudiar y documentar el patrimonio del movimiento moderno creado en Guatemala, para su protección y conservación. La labor de documentación ha sido apoyada con la divulgación del conocimiento teórico generado en publicaciones científicas y en diferentes presentaciones, con el apoyo de universidades nacionales e internacionales en los congresos de dicho organismo y otras instituciones extranjeras.

Actualmente existe un mayor conocimiento sobre el tema y se ha logrado visibilizar el valor que tiene este patrimonio —junto al prehispánico y colonial, con más reconocimiento en Guatemala—. Los habitantes y las autoridades han tenido buena aceptación para el patrimonio moderno y el industrial, es por esta razón que se continúa trabajando en el tema para que se valoricen y se logre rescatar y proteger el patrimonio de la modernidad. Que el Centro Cívico forme parte de la lista de Patrimonio Mundial de la UNESCO es un reto importante que se tiene como objetivo para la conservación de su patrimonio moderno. Comprobaremos cuantos de los criterios de selección —que encontramos en las Directrices Prácticas para la aplicación de la Convención del Patrimonio Mundial—, cumple el Centro Cívico de Guatemala. Estos principios a tener en cuenta son:

(I) representar una obra maestra del genio creador humano; (II) atestiguar un intercambio de valores humanos considerable, durante un periodo concreto o en un área cultural del mundo determinada, en los ámbitos de la arquitectura o la tecnología, las artes monumentales, la planificación urbana o la creación de paisajes; (III) aportar un testimonio único, o al menos excepcional, sobre una tradición cultural o una civilización viva o desaparecida; (IV) ser un ejemplo eminentemente representativo de un tipo de construcción o de conjunto arquitectónico o tecnológico, o de paisaje que ilustre uno o varios periodos significativos de la historia humana; V) Ser un ejemplo eminente de formas tradicionales de asentamiento humano o de utilización tradicional de las tierras o del mar, representativas de una cultura (o de culturas), o de la interacción entre el hombre y su entorno natural, especialmente cuando son vulnerables debido a mutaciones irreversibles; (VI) estar directa o materialmente asociado con acontecimientos o tradiciones vivas, ideas, creencias u obras artísticas y literarias que tengan una importancia universal excepcional. (Sanz, 2008: 28)

Otro de los objetivos de esta investigación es contribuir a la divulgación y conocimiento sobre la arquitectura y arte moderno en Guatemala, para sensibilizar a los gobernantes y a la población de la importancia de su conservación para la transmisión de este legado a las generaciones futuras.

El Centro Cívico fue declarado patrimonio nacional en el año 2014. Este reconocimiento constituye el primer paso para poder colocarlo en la lista indicativa de Patrimonio Mundial de la UNESCO, sin embargo, al estar ubicado en un punto estratégico de la ciudad es amenazado por diferentes proyectos de desarrollo inmobiliario que responden a intereses ajenos a la conservación del conjunto. Así mismo, algunos de los edificios y obras plásticas se encuentran en mal estado y han sido alteradas. Por ello, la realización de nuestro plan de manejo del sector puede convertirse en una herramienta que permita a las autoridades encargadas tomar decisiones para su valorización, facilitando que cumpla con los requisitos para ser parte del Patrimonio Moderno Mundial, debido a que su importancia se compara con otros centros cívicos en Latinoamérica, como Brasilia en Brasil y la Pampa en Argentina.

La recuperación de las características urbanas con las que fue diseñado y la restauración de los edificios y obras plásticas que lo integran, puede contribuir a que el Centro Cívico de Guatemala ocupe un lugar de igual importancia junto a otros a nivel mundial. Las obras plásticas que forman parte de su arquitectura constituyen un ejemplo único de la internacionalización del Movimiento Moderno, que sintetiza la herencia prehispánica, el choque cultural y el sincretismo entre los indígenas y los colonizadores, así como la modernidad, en una obra de gran escala con un gran impacto a nivel urbano.

Partiendo de este contexto, planteamos demostrar que el arte plástico integrado a los edificios del Conjunto Patrimonial del Centro Cívico posee valores excepcionales en la historia de la arquitectura de Guatemala, por lo que debe ser conservado y reconocido por la UNESCO, como parte del Movimiento Moderno Mundial.

Bajo el título *Colisión Ideológica en el Muro*, se condensa esa fusión entre la cultura prehispánica y la española, representada en un primer momento por el impacto que causó la conquista y, posteriormente, por diferentes acontecimientos históricos y políticos que han ido formando la identidad del pueblo guatemalteco hasta hoy. El Centro Cívico y sus murales se presentan entonces

como ese gran lienzo donde los artistas de la modernidad dejan plasmada su identidad mestiza, la construcción de una nación y los valores de la sociedad en el momento en que se realizaron.

Se plantean como objetivos específicos: recuperar los conceptos urbanos con los que se diseñó; valorizar la identidad cultural integrada en las obras plásticas del Centro Cívico y evidenciar su valor único excepcional como puente histórico entre la cultura prehispánica, y las imposiciones coloniales y de la modernidad.

En la siguiente tabla se sintetiza la relación entre los objetivos, las preguntas de investigación y su desarrollo dentro del documento:

TABLA 1: RELACIÓN ENTRE OBJETIVOS, PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN Y SU DESARROLLO DENTRO DEL DOCUMENTO

OBJETIVOS	PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN	DESARROLLO EN EL DOCUMENTO
1. Recuperar los conceptos urbanos con los que se diseñó	¿Qué conceptos urbanos se utilizaron para el diseño del Centro Cívico? ¿Qué cualidades urbanas deben mejorarse para que se convierta en un lugar de encuentro ciudadano? ¿Qué estrategias se deben implementar para la conservación del Centro Cívico?	Capítulo 2 y 3.
2. Valorizar la identidad cultural integrada en las obras plásticas del Centro Cívico.	¿Qué relación tiene el arte moderno guatemalteco con el arte internacional? ¿Cómo se expresa la identidad cultural guatemalteca en los murales del Centro Cívico?	Capítulo 1.
3. Evidenciar su valor único excepcional como puente histórico entre la cultura prehispánica, las imposiciones coloniales y de la modernidad.	¿Por qué son importantes los murales Centro Cívico a nivel internacional? ¿Por qué debe conservarse el Centro Cívico?	Capítulos 1, 2, 3 y 4.

En cuanto a la metodología a emplear, no existe un acuerdo entre los distintos tratadistas sobre la clasificación de los tipos de investigación y con base en el análisis que se realizó, el presente estudio es una investigación de tipo histórica y de estudio de casos.

Los métodos y técnicas utilizados se pueden dividir en tres etapas. En la fase teórica, se utilizaron procedimientos bibliográficos, de investigación documental y entrevistas; en la práctica, se desarrollan sistemáticas de campo, levantamiento urbano y arquitectónico, así como de las obras plásticas integradas; por último, en el desarrollo de propuesta, se elaboraron estrategias para la conservación del conjunto histórico.

Para el análisis de las obras plásticas —en el primer capítulo—, se utilizó la metodología desarrollada por Antonio Gallo en el 2005, adaptada a las artes visuales por Marcia Vázquez Peralta en el año 2009, la cual consiste en seis pasos: descripción del objeto, inventarios semánticos, análisis semiótico,

presuposición semántica pragmática contexto: relación autor-obra, proposición: la obra como discurso, interpretación y valores metafóricos, apropiación del sentido: experiencia hermenéutica.

Sobre la arquitectura del Centro Cívico, se desarrollará en el capítulo dos una descripción arquitectónica de cada uno de los edificios que conforman el conjunto, sintetizando sus características, autores, estado de conservación y las acciones que se han realizado para su conservación. En este apartado también se explicarán los antecedentes de la arquitectura de la modernidad y su relación con el movimiento moderno en Guatemala.

El análisis urbano del Centro Cívico de Guatemala y los casos análogos, se hizo en el capítulo tres, con la metodología publicada en el 2016 por Kretz, Kueng et al., en el libro *Urbane Qualitäten. Ein Handbuch am Beispiel der Metropolitanregion Zürich*, la cual se basa en el registro de seis cualidades urbanas: centralidad, diversidad, interacción, accesibilidad, adaptación y apropiación. Por medio del estudio comparativo se determinaron las oportunidades y déficit del Centro Cívico de Guatemala, dando como resultado las líneas estratégicas de intervención, para que pueda convertirse en el espacio de encuentro ciudadano, que visionaron sus diseñadores.

A partir del análisis realizado en los tres primeros capítulos y los resultados obtenidos durante todo el trabajo, se desarrollará un Plan de Manejo del Centro Cívico que consolida toda la investigación y fundamenta el Valor Universal Excepcional de nuestro conjunto histórico.

El trabajo de investigación se inició en Guatemala donde se efectuó una revisión exhaustiva documental y de campo. En una primera aproximación al tema se realizó un estudio de las revistas; tesis de licenciatura, maestría, doctorado; así como las publicaciones de los centros de investigación de las Universidades de San Carlos de Guatemala, Rafael Landívar, Francisco Marroquín, Mariano Gálvez y la del Istmo. Dentro de los diferentes archivos y fondos de investigación visitados cabe mencionar: el Archivo General de Centroamérica (AGCA); el Archivo General de Investigaciones Regionales de Mesoamérica (CIRMA); el Archivo General del Palacio Municipal; documentos del Crédito Hipotecario Nacional; registros y material audiovisual del IGSS, además de la biblioteca del Banco de Guatemala y las publicaciones que esta institución ha editado.

Tuvieron vital importancia las visitas al Museo de Arte Moderno de Guatemala, la colección de Guillermo Grajeda Mena que custodia la Universidad Francisco Marroquín, la casa de Roberto González Goyri —donde se encuentra una importante muestra de su obra— y a la exposición permanente *Roberto González Goyri: vivo en la memoria*, que se inauguró la Universidad del Valle de Guatemala en el año 2021.

Además de conocer el material audiovisual relacionado con los autores del Centro Cívico, se logró contactar y entrevistar a los familiares de los artistas, quienes pudieron corroborar diferente información y proporcionar material gráfico de sus obras. Entre ellos se encuentra Ana Carolina González, hija de Roberto González Goyri; Gustavo Grajeda, nieto de Guillermo Grajeda Mena y Rodrigo Vásquez, hijo de Dagoberto Vásquez. También se tuvo la oportunidad de discutir el tema con dos expertos de arte: Guillermo Monsanto y Marcia Vásquez Peralta —autora del método que se utilizó para el análisis de los murales—.

Como parte del trabajo de campo también se entrevistó a diferentes encargados y personal de las instituciones de los cuatro edificios del Centro Cívico. Se hicieron varias visitas de campo donde se pudo recorrer el conjunto, su entorno y cada uno de los inmuebles interiormente. Se efectuó un levantamiento fotográfico urbano-arquitectónico, que permitió conocer el estado de conservación actual de los mismos, realizar un diagnóstico y definir las necesidades del conjunto en función de mejorar sus servicios y proyección como espacio de convivencia para la población.

En el ámbito internacional se hicieron consultas en México, España, Colombia y Suiza. En México se visitó el Campus de la Universidad Autónoma de México (UNAM), el cual fue tomado como modelo de gestión, debido a su parecido con el caso de estudio y su reciente declaratoria como Patrimonio Mundial en el año 2005. Se consultó el Archivo de Arquitectos Mexicanos de la Facultad de Arquitectura y se tuvo la oportunidad de coincidir con los trabajos de restauración que se estaban realizando en uno de los murales más importantes integrados a los muros de la Biblioteca Central. En la misma ciudad, se recorrió la exposición *Retrato Escrito* (1891-1984), montada en el Museo Nacional de Arte MUNAL, del 15 de noviembre del 2018 al 21 de abril del 2019, en conmemoración del centenario de la llegada del artista guatemalteco Carlos Mérida a México. Esta experiencia y el libro recopilatorio fueron de gran ayuda para tener una fuente primaria basada en la autobiografía inédita del artista hasta ese momento.

En España, se consultaron las bibliotecas de las facultades de Bellas Artes y Filosofía y Letras de la Universidad de Granada. Además, se tuvo la oportunidad de participar en Congresos y cursos especializados que resultaron de gran importancia para profundizar en la formación orientada al tema de estudio.

En Colombia, —al inicio del doctorado—, se tuvo la oportunidad de participar en el curso “Complementos Formativos para la Investigación”, el cual formaba parte del Programa Iberoamericano de Doctorado en disciplinas relacionadas con las Artes”, realizado mediante un convenio entre la Universidad de Granada, la Universidad del Valle de Cali y la Asociación Universitaria Iberoamericana de Posgrado (AUIP). También se tuvo la oportunidad de participar como conferencista en las Universidades Javerianas de Cali y Bogotá.

En Suiza, se consultó el Archivo del Instituto de Historia y Teoría de la Arquitectura (Geschichte und Theorie der Architektur GTA) el cual recoge y archiva documentos sobre arquitectura, urbanismo y paisajismo de los siglos XIX y XX. La visita a este centro de información tuvo gran relevancia porque dentro de su acervo cuenta con una sección dedicada a los Congresos de Arquitectura CIAM, donde se recopila la correspondencia entre diferentes arquitectos europeos y latinoamericanos.

A estos fondos nacionales e internacionales hay que agregar diferentes fondos digitalizados que fueron consultados en línea.

Bajo la dirección del Dr. Salvador Gallego Aranda de la Universidad de Granada, se tuvo la oportunidad de participar en diferentes actividades multidisciplinarias relacionadas con la arquitectura, urbanismo, arte e investigación, como seminarios, congresos, lecciones inaugurales, cursos, ponencias, comités científicos y publicaciones.

Entre otras actividades cabe destacar la Estancia de Investigación realizada en la Escuela Politécnica Federal de Zúrich (ETH), llevada a cabo del 04 de mayo del 2020 al 03 de septiembre del 2021, bajo la supervisión de la Dra. Monika Streule, enfocada en aplicar la metodología de la Cualidades Urbanas —mencionada anteriormente— en un estudio comparativo entre tres centros cívicos y el caso de Guatemala.

Como resultado del trabajo en conjunto entre las Universidades de Granada y Zúrich, se logró evidenciar las virtudes que posee el Centro Cívico de Guatemala en comparación con otros centros similares en el mundo, así como su importancia dentro de la historia del arte de la modernidad. Estos valores forman el fundamento en el cual se basa el Plan de Manejo del Centro Cívico, que desarrollamos en el ya mencionado capítulo cuatro.

Por último, pero no menos importante, me gustaría agradecer a mi director, el profesor Salvador Gallego Aranda y a su esposa María Rosa Marqués, por el apoyo brindado desde el principio para realizar esta investigación. Gracias por todo el tiempo que ambos dedicaron, por involucrarse en el proyecto y por acompañarme en el cumplimiento de esta meta. Gracias a toda mi familia, especialmente a mi hija Tiara Aluna por estar a mi lado desde mi vientre y ser mi motivación para culminar este trabajo. A mi esposo Andy y mi papá Erwin Ruckstuhl, por apoyarme en todo momento y creer en mí para alcanzar este reto. A toda mi familia: a mi mamá Siomara Darinka, a Oscar; a mis hermanos Cindy, Bárbara, Oliverio, Sofia y María José; a mi tía Mónica, a mi tío Christian; a mis primos Javier, Juan Pablo, Paula y Nicole; a mis sobrinitas amadas Regina, Fátima y Natalia, gracias a todos ellos por ser mi alegría en la distancia. Un agradecimiento muy especial a mi abuelita Grace Castillo, quien vio el inicio de este proceso y que, aunque no está con nosotros sigue siendo el tronco de la familia, gracias a ella por seguir siendo mi inspiración. Gracias a mis amigas, especialmente a Carmen, Luana y Marion por su ayuda incondicional. A la doctora Sonia Fuentes por sus contribuciones durante todo el proceso de investigación, por su asesoría y consejos para que se pudieran obtener el mejor de los resultados. Un agradecimiento a todas las personas que colaboraron brindando información que orientó el desarrollo del proyecto y que aportaron de alguna manera, especialmente agradecimiento para Ana Carolina González, Guillermo Monsanto, Gustavo Grajeda, Marcia Vázquez, Rodrigo Álvarez y Derson de la Cruz, por sus entrevistas y por compartir con conocimiento conmigo; a José Luis Bosareyes del CHN; a Eva Campos, de la Dirección de Planificación Urbana de la Municipalidad de Guatemala y a Arturo Portillo de la Dirección del Centro Histórico de la misma institución; Carlos Vélez, Josué Quiñonez y Roberto Barillas del IGSS; Erick Vaides del Banco de Guatemala; Jenny Barrios, Ingrid Morales, Juan Daniel García, Renata Hernández y Erick Ortiz del Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales DECORBIC del Ministerio de Cultura y Deportes. A todos ellos muchas gracias por su cooperación en esta investigación. Un especial agradecimiento para Antonio Ortega, coordinador del programa de doctorado de la Universidad de Granada por los todos los esfuerzos y gestiones realizados durante mi permanencia en el doctorado; a la Universidad Rafael Landívar que me respaldó para ingresar al programa del doctorado; gracias al Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Zúrich (LZZ), que me ha permitido compartir los resultados de la investigación en Suiza y en Europa; gracias a la ETH de Zúrich, por aceptarme como investigadora invitada, especialmente a la Dra. Monika Streule, por su dedicación para conducir parte de la investigación, fue una experiencia invaluable trabajar en su equipo; gracias a DOCOMOMO Guatemala por su apoyo y por ser la inspiración para contribuir a la valoración del patrimonio moderno de Guatemala y sobre todo gracias a la Universidad de Granada por darme la oportunidad de ser parte de este programa maravilloso que impactó mi vida personal y profesional. Sin duda el doctorado ha sido una experiencia de crecimiento en todo sentido, con la que estaré agradecida toda la vida.

FORTUNA CRÍTICA DEL CENTRO CÍVICO Y FUNDAMENTOS TEÓRICOS PARA SU COMPRENSIÓN

En el ámbito nacional existen varios estudios a nivel urbano-arquitectónico y artístico, que han buscado poner en valor al conjunto y dar solución a los problemas con los que se enfrenta el Centro Cívico de la ciudad de Guatemala. Así mismo, se han realizado propuestas de conservación para detener el deterioro en el que se encuentran los inmuebles y las obras plásticas.

Partiendo de la escala urbana, algunos de los estudios más importantes que consideran el lugar donde se emplaza nuestro proyecto son: *Experiencias de la Modernidad Arquitectónica en Guatemala, la arquitectura de integración plástica* (1992) y *La Modernización de la ciudad de Guatemala, la reconfiguración arquitectónica de su centralidad urbana* (1996), escritos por Carlos Ayala, con el respaldo de la Dirección General de Investigación DIGI de la Universidad de San Carlos de Guatemala. También existe la investigación realizada en el 2019 por la Dirección de Planificación Urbana y Urbanística, Taller del Espacio Público, de la Municipalidad de Guatemala *Referencias plan zonal zona 1*; el artículo escrito en el mismo año por Sonia Fuentes, para la revista *Avance*, "Transformaciones urbanas en Guatemala, la influencia de los CIAM" y el libro presentado por América Alonso y Cecilia Zurita en el 2021, *Evolución urbano-arquitectónica de la ciudad de Guatemala, 1776-1976*, desarrollado en el Instituto de Investigación y Proyección sobre Ciencia y Tecnología (INCYT) y el Instituto de Investigación y Estudios Superiores en Arquitectura y Diseño (INDIS) de la Universidad Rafael Landívar.

En materia específica del Centro Cívico se han elaborado diferentes proyectos editoriales e institucionales que han buscado profundizar sobre la arquitectura, arte y urbanismo del conjunto. Entre ellos se puede mencionar la *Revista Galería volumen 9, No. 26, Con estilo propio: la plástica del Centro Cívico de la ciudad de Guatemala, nuestros rasgos y símbolos culturales* (2006), la cual se editó con motivo de los cincuenta años del conjunto y presenta diferentes artículos entre los que destacan el de Ana María Cruz "Un nuevo kin para el eterno Gucumatz" y el de Jorge Montes —uno de los autores del complejo— "Un paisaje cívico".

Una publicación notable, que despertó el interés sobre el tema fue el libro *02 Moderna: Guía de Arquitectura Moderna de Ciudad de Guatemala* (2008), realizado por Andrés Asturias, Gemma Gil y Raúl Monterroso,² realizada bajo la coordinación del Centro Cultural de España en Guatemala. En esta misma línea, el Banco de Guatemala se suma a las publicaciones institucionales, iniciando con las de la *Colección Quetzal* en 1974, donde escribieron en primera persona algunos de los artistas de los murales y posteriormente con dos libros importantes: *Joyas artísticas del Banco de Guatemala* (2013) y *50 años del edificio del Banco de Guatemala* (2017). En el primero destacan las investigaciones historiográficas de Guillermo Monsanto "Del pequeño París a la generación de Carlos Mérida" y "Tres décadas en las artes visuales guatemaltecas: de 1950 a 1980"; la de Marta Regina Rosales "La primavera Democrática de 1944" y la propuesta por Jorge Montes "El Centro Cívico: un corazón de ciudad". El segundo libro, está formado en el capítulo uno por la publicación "Desde una

² El doctor Raúl Monterroso ocupó el cargo de presidente de DOCOMOMO capítulo Guatemala desde su fundación en el año 2008 hasta el 2015. En el 2016 tomó el cargo la doctora Sonia Fuentes, quien ocupa el puesto hasta la actualidad. Ambos han sido pioneros en el rescate del patrimonio de la modernidad de Guatemala y su compromiso en la divulgación del tema sigue vigente, siendo unos referentes indispensables y recurrentes en esta investigación.

ciudad teñida en sepia hasta el color del modernismo”, de Oscar Escobedo; en el apartado dos, el trabajo plasmado por Ana Carolina González: “A medio siglo del edificio del Banco de Guatemala. La integración plástica”; se presenta de nuevo un estudio de Monsanto en el capítulo tres, “Arte y monumentalidad: Banco de Guatemala”; en el cuatro y el cinco, se detalla el proceso de restauración de los parteluces del edificio del Banco de Guatemala y el del mural Sacerdotes danzantes mayas, redactados por el arquitecto Luis Iriarte y la experta en arte Sonia Marcos, respectivamente. En el sexto, y último capítulo, tenemos el artículo “Cincuenta años de arte y cultura en el edificio del Banco de Guatemala” escrito por su también editor, Ricardo Martínez. Otra publicación del Banco de Guatemala que merece ser mencionada es “Los Murales del Banco de Guatemala”, escrita por Silvia Lanuza para la conmemoración de los 40 años del edificio del Banco de Guatemala editada en el 2006.

Algunos artículos significativos sobre el conjunto son el de Rodrigo Fernández “La ciudad como promesa de futuro: El Centro Cívico. Los artistas hablan inextenso” (2008), realizada para la Universidad Francisco Marroquín; “Los Murales del Centro Cívico” (2019), publicada en la *Revista Cultura diseño*, realizada por la doctora Fuentes y “Sueños modernos, realismos mágicos y otras fantasías de ayer y hoy”, análisis crítico presentado por el doctor Monterroso para la revista digital del Museo Experimental El Eco de la Universidad Autónoma de México UNAM, donde además, se tuvo la oportunidad de registrar audiovisualmente algunos de los resultados de esta investigación.

En el entorno académico, comenzamos nuestro corpus teórico con la investigación más reciente presentada en el género denominado literatura gris (escrito y no publicado) como es la tesis doctoral de la Universidad de Navarra, realizada por María Antonieta Mendoza Peñalongo (2016), la cual se titula *Integración de las artes plásticas en el Centro Cívico de la ciudad de Guatemala* que incide directamente en nuestro objeto de estudio. La misma, tuvo como objeto documentar y estudiar el proceso que culminó con la realización del Centro Cívico de la ciudad de Guatemala, contextualizando la relación entre la arquitectura y el arte, durante el período que comprende la modernidad en Latinoamérica.

El estudio más profundo orientado a valorar el Centro Cívico como parte del Movimiento Moderno Mundial, es la tesis doctoral de la Universidad Autónoma de México, realizada por Sonia Fuentes (2011), titulada *La modernización en la ciudad de Guatemala, un estudio de la Arquitectura (estética, plástica y formal) de los edificios básicos del Centro Cívico de 1944 a 1958*. En esta investigación se realiza una descripción y un análisis de todos los elementos urbanos, arquitectónicos y plásticos que forman su conjunto original, así mismo se efectúa una síntesis sobre las características del movimiento moderno que se evidencian en su diseño.

En el ámbito urbano se han elaborado varias propuestas para albergar diferentes instituciones públicas, la mayoría utilizan el predio de los Ferrocarriles de Guatemala –FEGUA– para su desarrollo, por su posición estratégica en relación con el conjunto original. Dentro de los estudios realizados encontramos la tesis de licenciatura en arquitectura realizada por Mario José Roca (1969), titulada *El Centro Cívico de Guatemala*, donde el autor realiza una historiografía sobre el concepto de los centros de la ciudad, terminando con el caso de Guatemala y la situación en que se encontraba la metrópoli en ese momento. En el último capítulo titulado “El futuro: lo que sugerimos”, realiza un planteamiento del uso del suelo, con una propuesta volumétrica para el desarrollo urbano del área. Algo peculiar

es que fue llevada a cabo mientras Jorge Montes, uno de los autores del Centro Cívico, fungía como decano de la Facultad de Arquitectura y fue examinada por Roberto Aycinena, quien también participó en el diseño del conjunto. En la tesis de arquitectura *Conjunto de servicios internacionales en el Centro Cívico* (1975), Drinka Filipovich propone, junto a la Dirección de Planificación Urbana de la Municipalidad de Guatemala, un hotel, con oficinas de migración y de información. El edificio planteado se ubicó en el área que actualmente ocupa el Mercado Sur No. 2 y buscaba el desarrollo turístico de la zona. Cabe mencionar que dos años después, en un predio cercano al edificio del Crédito Hipotecario Nacional se construyó el Instituto Guatemalteco de Turismo (INGUAT).

La Universidad de San Carlos de Guatemala impulsó una idea de desarrollo urbano para el área Centro Cívico llamada *Concentración Física de las Instituciones de la Administración Pública en el Centro Cívico Metropolitano*. La metodología general fue definida por el equipo de estudiantes del seminario especial de graduación y se realizaron nueve tesis de licenciatura en arquitectura que tenían como finalidad desarrollar el anteproyecto de diferentes instituciones públicas. Contemplaba tres niveles de aproximación. En el primero se conceptualizó y definió el problema del Centro Cívico Metropolitano; en el segundo, se efectuó un programa de necesidades arquitectónicas para cada una de las instituciones que iban a albergar los edificios y en el tercero se realizaron las proposiciones arquitectónicas. Los estudiantes desarrollaron en conjunto un planteamiento detallado para el desarrollo urbano del sector, definiendo la ubicación de cada una de las instituciones públicas que debían ser trasladadas. Cada uno de los supuestos arquitectónicos fue el resultado del diagnóstico realizado a las instalaciones de las entidades, las cuales, en todos los casos, no cumplían con los requerimientos espaciales para su buen funcionamiento. Estos trabajos de investigación fueron llevados a cabo bajo la asesoría de los arquitectos Erwin Solórzano y Magally Soto entre los años de 1990 a 1994.

El primero de ellos es el de Marco Antonio Morales (1990), titulado *Centro Cívico Metropolitano. Concentración Física de las Instituciones de la Administración Pública en el Centro Cívico Metropolitano. Ministerio de Cultura y Deportes*. El autor presenta un anteproyecto para el Ministerio de Cultura y Deportes que fue ubicado dentro del predio de FEGUA entre el Banco de Guatemala y el área deportiva. Hector Donis (1991), formuló del *Instituto Nacional de Administración Pública INAP*, situándolo sobre la 10ª avenida de la zona 1, entre las calles 20 y 21. Marco Miranda y Julio Guzmán (1991), realizaron el *Centro para el Consejo Nacional de Desarrollo Urbano y Rural*. La propuesta incorpora iconografía maya en sus fachadas Este y Oeste y se sitúa en el lado Sur del proyecto del INAP. Erwin Ortiz (1991), propone un inmueble para el *Ministerio de Comunicaciones, Transporte y Obras Públicas*. El edificio cuenta con murales en sus fachadas Norte y Sur, ubicándose al Norte del propuesto para el Ministerio de Cultura y Deportes. Jorge Cacao (1992), planteó el *Ministerio de Economía*. Cuenta con murales en las fachadas Este y Oeste y fue situado en la 9ª avenida. Luis González (1992), desarrolló la propuesta para el *Ministerio de Desarrollo Urbano y Rural*, situado sobre la 10ª avenida y que cuenta con murales en las fachadas Norte, Este y Oeste. José Villeda (1992), diseñó el *Instituto Nacional de Estadística (INE)* cercano a la vía del tren y el sector deportivo. La propuesta cuenta con murales en las fachadas Este y Oeste. Rosalinda de la Vega y María Toasperm (1994), manifestaron, en el documento titulado *Centro Cívico, Conjunto Urbano*, que el objetivo de su investigación era proponer una solución urbano-arquitectónica. Dichas autoras fueron las responsables de profundizar en el estudio urbano desarrollado en el seminario de tesis, dando como resultado las premisas, normas y criterios básicos que debían seguir las propuestas de diseño arquitectónico de los edificios y Audel

López (1994), en su anteproyecto del inmueble de *Servicios de Apoyo Socio Cultural Recreativos*, contemplaba el diseño de un auditorio, cines, biblioteca, club social y sala de exposiciones, también ubicados en el terreno de FEGUA.

Dos décadas después Nina Lacape (2017) desde la Universidad Rafael Landívar, retoma el tema del Centro Cívico realizando la tesis *Propuesta de movilidad urbana. Estación intermodal Plaza Barrios y su integración a un parque industrial, zona 1 Ciudad de Guatemala*. En este proyecto, la autora aborda el tema desde la perspectiva urbana, específicamente desde el de la movilidad entre el Centro Cívico, el Centro Histórico y las zonas aledañas. Como parte de la infraestructura del proyecto se plantea la implantación de una estación intermodal en el terreno de FEGUA y la Plaza Barrios, que acogería a los buses del actual sistema de transporte público: Transmetro, buses urbanos, taxis y bicicletas. Se plantea la implementación de un nuevo edificio para la introducción de un tren de cercanías y un inmueble con destino comercial. El proyecto también contempla la creación de un parque industrial que preserve el patrimonio cultural existente. Su visión abandona la idea de la concentración de las entidades del estado en el área circundante al Centro Cívico como una contrapropuesta al proyecto del Centro Administrativo del Estado CAE, promovido por el Gobierno de Guatemala hasta la actualidad.

Desde que se inició la propuesta del Centro Cívico los periódicos locales le han dado seguimiento a su construcción, así como algunas de sus restauraciones más recientes. Al inicio, en la década de los 50 y 60 el periódico *El Imparcial*, dio un seguimiento a su edificación y los últimos años —ya en el siglo XXI—, los periódicos *Prensa Libre* y *El Periódico* son los que se han encargado de informar sobre los trabajos de conservación. En este sentido, también encontramos la tesis de Sonia Marcos (1998), *El Proceso de Restauración del Mural Sacerdotes Danzantes Mayas* —a quién mencionamos anteriormente dentro de los artículos escritos para el libro del Banco de Guatemala— y la de Rodrigo Álvarez (2003), *Análisis de la Integración Muralista a la Edificación Arquitectónica en Guatemala y Propuesta de Conservación y Restauración del Mural Poniente del Edificio del Instituto Guatemalteco de Seguridad Social*.

En la primera investigación mencionada, la autora hace un reporte monográfico sobre la gestión para llevar a cabo la restauración del mural *Sacerdotes Danzantes Mayas* y de la metodología empleada para ello. Este era un proyecto sin precedentes en Guatemala en el que participaron instituciones y expertos extranjeros y tuvo una duración de cinco años, siendo una de las principales motivaciones para recopilar cómo se desarrolló el proceso desde sus antecedentes hasta la culminación de los trabajos de rescate.

En el segundo, el autor realiza una síntesis sobre la historia de los murales en Guatemala, desde la época prehispánica hasta 1968. Al final lleva a cabo una propuesta de intervención para el mural *Historia de la Seguridad Social*, realizado en 1959 por Carlos Mérida con la técnica de mosaico veneciano. En la propuesta se mencionan sus antecedentes; posteriormente se realiza una descripción e interpretación de la obra; se hace un levantamiento fotográfico del estado actual y se procede con la propuesta técnica de intervención.

Otros planteamientos elaborados con el fin de conservar los edificios del Centro Cívico son las tesis llevadas a cabo por Ovidio Estrada (2011) titulada: *Movimiento Moderno en Guatemala. Registro y*

Catalogación: Municipalidad de Guatemala e Instituto Guatemalteco de Seguridad Social IGSS y la de Freddy Morales (2013). Movimiento Moderno. Registro y Catalogación: El Banco de Guatemala y el Crédito Hipotecario Nacional. Centro Cívico de la Ciudad de Guatemala. Estas investigaciones de Estrada y Morales constituyen una base de información importante para el desarrollo de este trabajo. En ellos se realizó un registro de los bienes que forman parte de los edificios que son el objeto de estudio de esta investigación, además realizaron un magnífico trabajo de campo donde se documenta el estado de conservación actual, evidenciando los principales daños y deterioros que han sufrido los inmuebles y sus obras plásticas. Ambos proyectos fueron asesorados por el magister Edwin Saravia de la Universidad de San Carlos de Guatemala y buscaron realizar un registro y catalogación completa de las cuatro edificaciones principales del Centro Cívico. De cada inmueble se hallan los datos generales, un análisis de sus patologías, estado de conservación e intervenciones realizadas.

En el tema de historia del Arte y análisis estético encontramos dos trabajos destacados. El primero corresponde a la arquitecta Ana Carolina González Pérez titulado *Integración de las artes plásticas a la arquitectura guatemalteca contemporánea* (1983) y el segundo, se trata de la tesis de Irma Lorenzana *El Mural en Guatemala* (1994).

La investigación de Ana Carolina González fue realizada bajo la supervisión de los arquitectos Carlos Haeussler y Jorge Montes —creadores del Centro Cívico—. El objetivo principal del proyecto era despertar el interés de los diseñadores jóvenes en el arte y sus diferentes manifestaciones. En la primera parte habla sobre la formación artística con la que deberían contar desde su infancia hasta su formación universitaria. Posteriormente, profundiza sobre la importancia de la integración entre las artes plásticas, la arquitectura y el entorno urbano. Por último, presenta diferentes ejemplos de las técnicas aplicadas en edificios públicos, comerciales, culturales, residenciales, religiosos y anteproyectos de la ciudad. El trabajo enfatiza la colaboración entre artistas y arquitectos, presentando los murales del Centro Cívico como un ejemplo relevante.

El segundo trabajo constituye una base fundamental para la puesta en valor de la obra plástica integrada en el conjunto del Centro Cívico. Irma Lorenzana analiza la actividad mural realizada en Guatemala desde 1956 a 1994. Su hipótesis se divide en tres partes, siendo una de ellas demostrar que la muestra del mural guatemalteco contemporáneo se encuentra en el Centro Cívico de la ciudad de Guatemala. Dentro de los objetivos planteados podemos mencionar la valorización de los principales autores y sus trabajos por medio de su identificación y análisis. La autora fundamenta su investigación en el Centro Cívico por considerarlo la muestra más importante de la obra muralista moderna. Señala los temas de colonización y mestizaje como lenguaje del muralismo guatemalteco y hace referencia a los materiales y técnicas utilizadas para su creación. En sus conclusiones, menciona que los artistas del Centro Cívico comprendieron la función del mural como manifiesto afirmativo y didáctico de nuestra historia. También indica que impusieron su estilo entre lo figurativo y lo abstracto, trascendiendo de la pura representación iconográfica y alude a la influencia del muralismo mexicano, como promotor de la proclamación de libertad. Resalta que los murales de los artífices de este conjunto tienen una estrecha relación con la tierra y su medio. La obra comunica, conmemora y embellece. Por último, resalta el aporte de las instituciones estatales o privadas para que las manifestaciones murales alcancen la grandeza y la función de educar y transmitir una idea.

Karen Bran (2015) en la tesis *Reinterpretación arquitectónica y plástica del Centro Cívico de la ciudad de Guatemala, aplicada a un edificio de uso mixto*, realizó un proyecto habitacional vertical de utilización múltiple, donde incorporó los conceptos de la plástica manejada en el Centro Cívico. Su propósito fue crear espacios interiores y exteriores donde el usuario pudiera sentirse identificado con la cultura guatemalteca por medio de la incorporación del arte en la arquitectura.

En el año 2009, en el marco del I Curso Latinoamericano sobre la Conservación de la Arquitectura Moderna-MARC/AL. CECI, realizado en Brasil, se efectuaron cuatro propuestas de restauración y conservación para los edificios principales del Centro Cívico. Sonia Fuentes desarrolló la propuesta para el Banco de Guatemala; Raúl Monterroso, la del edificio de la Municipalidad de Guatemala; Rafael Aycinena, para el edificio del Instituto Guatemalteco de Seguridad Social (IGSS) y Edwin Saravia, el del edificio del Crédito Hipotecario Nacional (CHN). El grupo de arquitectos tenía el objetivo de realizar un proyecto de restauración y conservación que permitiera evidenciar el valor de estos inmuebles como parte del movimiento moderno mundial y brindar los lineamientos para su protección. Cada una de ellas analiza los valores culturales, sociales, estéticos, técnicos-científicos y documentales de cada edificación. Asimismo, dentro de las directrices de conservación, desarrollan los principios y las líneas generales de intervención de los inmuebles y del ambiente urbano, así como los criterios para la preservación de la significancia arquitectónica y su mantenimiento.

Por otra parte, continuando con la vida y obra de los artífices del Centro Cívico, existen diferentes publicaciones que han ido configurando el perfil de estos y que muestran la calidad de su producción artística o arquitectónica.

Del artista sobre el cual existe el mayor número de investigaciones es Carlos Mérida, lo cual está relacionado con la trayectoria que tuvo, no solo a nivel nacional sino internacional, como se verá en el desarrollo de los capítulos siguientes. Aunque son muchos libros, investigaciones, documentos, revistas, exposiciones y reseñas que se han escrito a lo largo del tiempo algunos trabajos que sobresalen son: *Carlos Mérida: una expresión americana* de Enrique Noriega (1981); *"Carlos Mérida, Sabartés y Carlos Valenti"* (1984) y *Carlos Mérida, precursor del arte contemporáneo Latinoamericano* (1985), ambos escritos por Luis Luján; *"Los murales de Carlos Mérida. Relación de un desastre"* (1987), de Louise Noelle; *Carlos Mérida en el centenario de su nacimiento 1891-1991* (1992) de Juan Juárez y *"Su contribución a la danza. Homenaje nacional a Carlos Mérida: Americanismo y abstracción"*, del mismo año, escrito por Cristina Mendoza; *"Notas sobre la relación de Carlos Mérida con la música y la danza"*, en el ciclo de conferencias *Entre acordes y pinceladas. La música mexicana en imágenes pictóricas* (2006), de Eduardo Espinosa; *Aproximación a las ideas Estéticas de Carlos Mérida* (2013), de Leticia Torres; basado en su autobiografía inédita, tenemos la publicación realizada por Víctor Mantilla y Valeria Sánchez en el 2018, titulada *Retrato escrito 1891-1984*; y, por último, en el 2019 encontramos las publicaciones de Raúl Monterroso, *"Carlos Mérida. Sus ciudades y el proceso creativo"* y la de Julio Sánchez, *"Carlos Mérida: las lecturas de un sacerdote danzante maya. Integración plástica en arquitectura. Homenaje en el 127 aniversario del nacimiento del maestro y 74 de la revolución guatemalteca de 1944"*. El propio maestro a lo largo de su carrera y en su faceta como escritor dejó su pensamiento plasmado en varios documentos, entre los cuales, los que mayor relación presentan con nuestro estudio son: *"Murales. Autorretrato"* (1974), *Escritos de Carlos Mérida sobre arte: el muralismo* (1987) y un fragmento de su biografía publicado en *El Periódico* en el año 2019.

De los artistas de la Generación de los cuarenta encontramos sobre Dagoberto Vásquez: *Dagoberto Vásquez Castañeda, una vida en el arte* (1996), de Rossina Cazali; *Frente al mágico espejo...* (1998), de Ligia Escribá; *Vásquez* (2002), de Guillermo Monsanto; y *Dagoberto Vásquez Castañeda 1992-1999*, escrito y no publicado en el mismo año por Ricardo Vásquez. Respecto a Guillermo Grajeda Mena tenemos: una obra autobiográfica de 1975; la entrevista realizada por Francisco Albizúrez (1991); el libro *Menografía: monografía de Guillermo Grajeda Mena* (2018), escrito también por Monsanto, así como diferentes registros personales, reseñas y notas de prensa que se conservan en el Museo de la Universidad Francisco Marroquín. Respecto a Roberto González Goyri se cuenta con su libro *Reflexiones de un Artista* (2008); la tesis de Licenciatura de Miriam Aragón *La pintura de Roberto González Goyri* (1985) y el libro del historiador Juan Haroldo Rodas *El diálogo eterno del maestro González Goyri* (1994).

En torno al más joven del grupo se presentan los proyectos de grado de Valerie Robledo, *Catálogo de recopilación de obras arquitectónicas y escultóricas del maestro Efraín Recinos* (2004); *Biografía de Efraín Recinos*, del mismo año, escrita por Rosa Castillo y *Análisis del personaje Guatemalita dentro de la obra de Efraín Recinos* (2011) de Pedro Domínguez. Entre otros artículos y publicaciones se encuentra el de María Aguilar: *En el museo de afuera. Efraín Recinos. Registro de obra pública, escultura y mural del maestro Efraín Recinos* (2008), realizado en colaboración con la DIGI de la Universidad de San Carlos de Guatemala; *Murales Censurados* (2009) editado por José Toledo; "Ruta Guatemalita. Recorrido por su obra pública" (2013), publicado por su hija Lorena Recinos; "Espacios de belleza y esperanza, el expresionismo, el arte total y la obra de Efraín Recinos" (2019), de Carlos Ayala y el más reciente: *Recinos Inédito*, editado por CAPIUSA en el 2022.

En lo que respecta a los arquitectos, son pocos los registros que hacen una referencia directa. Entre ellos se pueden mencionar la tesis de Licenciatura de María Sosa, *Obra del Arquitecto Roberto Aycinena* (2003); los artículos "¿Quién fue Carlos Haeussler? Un genio de la arquitectura guatemalteca" (2016) de Cristian Dávila y, del mismo año, "Carlos Haeussler y la construcción de la modernidad en Guatemala", presentado por Hans Kabsch y Raúl Monterroso; otro proyecto de grado fue defendido por Lucía Poitán en el 2017 bajo el título: *Arquitecto Carlos Alberto Haeussler Uribio: Catálogo de obras más representativas realizadas entre los años 1954 – 1980*. En años más recientes encontramos "Integración plástica en arquitectura moderna: la visión de Carlos Haeussler Uribio y casos de aplicación" (2019) de Jorge López; "Arquitectura moderna en Guatemala en la obra de Pelayo Llanera, fenómeno de transición" (2019) de Mario Ramírez y el libro de Julio Tórtola Navarro y Jorge Tórtola Morales, *Pelayo Llanera Murua: su legado arquitectura moderna de Guatemala* (2021).

Este último libro fue publicado en el marco de los 60 años de la Universidad Rafael Landívar, por Cara Parens —editorial perteneciente a la misma casa de estudios—, como un homenaje al creador de sus instalaciones. Presenta una muestra fotográfica inédita de su obra edil, la cual acompaña el desarrollo de su biografía, dando un recorrido muy completo sobre su labor como arquitecto y en sus diferentes facetas. Es un documento relevante porque los autores tuvieron la oportunidad de entrevistar al mencionado arquitecto y él mismo lo revisó. Referente al Centro Cívico informa, creemos, de forma sesgada que demerita la labor de otros artistas plásticos y arquitectos, otorgándose un protagonismo que no le corresponde y que se demuestra a lo largo de esta investigación y de muchos otros trabajos, que presentan información que está fundamentada en evidencias fotográficas y documentales que muestran la verdadera implicación de sus protagonistas en la planificación y edificación de este conjunto.

Por último y más importante, en lo que concierne al tema de la gestión del Centro Cívico. Desde que se inició el proceso de puesta en valor del conjunto se han elaborado diferentes acciones que incluyen la divulgación de los valores de este, las cuales han sido documentadas en publicaciones de revistas y han tenido seguimiento por parte de la prensa local. Entre ellas tenemos: “Patrimonio arquitectónico moderno en Guatemala y su gestión mediante el enfoque multidisciplinario” (2014) y “Patrimonio Moderno en peligro” (2018), de la doctora Fuentes; “Cultura se opone a complejo en Centro Cívico” (2016), difundido por Prensa Libre y redactado por Geldi Muñoz y Geovanni Contreras; “La comunicación como herramienta para la conservación del Movimiento Moderno en Guatemala: DOCOMOMO Guatemala, 10 años después” (2019), del doctor Monterroso y *Centro Cívico de Ciudad de Guatemala: cuando los muros cuentan la historia de un pueblo*, también realizado por Monterroso, Fuentes, et al. Este último documento constituye una declaración de importancia patrimonial del conjunto, que fue relevante para la elaboración de nuestro Plan de Manejo, por todo el trabajo de gestión y el proceso participativo que llevo a cabo para su validación con diferentes sectores públicos y privados.

Después de este recorrido por el estado de la cuestión, es oportuno terminar este epígrafe mencionando que esta investigación busca sumarse a los esfuerzos que los diferentes autores han hecho desde la creación del Centro Cívico para resaltar sus valores patrimoniales y darle una notoriedad a nivel internacional. En el desarrollo del documento se presentará un análisis detallado de las características artísticas y urbanas que validan la importancia de este conjunto —en comparación con otros sitios—, fundamentando así su reconocimiento como parte del movimiento de la modernidad.

INTRODUCTION

The Civic Center of Guatemala City was planned in the 1950s as a space of convergence between the State and citizens that would function as a large urban facility connecting the cultural, sports and institutional areas.

The idea of the project arose and materialized as a result of a series of political, social, and artistic conjunctures, after the Revolution of 1944. Among these factors are the decentralization of the Government and the growth of the Municipality, the creation of the Guatemalan Institute of Social Security (IGSS) and the reformation of the Monetary and Banking Laws. All this originated the need to house the new public institutions and concentrate them in one point of the city, resulting in the construction of new buildings to install them, which would form what is known today as the Civic Center.

At that time, the country had a series of plastic artists with extensive experience, who would join forces with the new group of architects who had been trained abroad and who represented the first generation of Guatemalan architects. Later, this group of young building professionals would become the founders of the School of Architecture, first in 1953, as part of the School of Engineering, and later in 1958, as an independent Center.

It should be noted that Guatemalan artists and architects were also part of the modern trends that were being used worldwide. The architectural works of the Civic Center, according to Sonia Fuentes in her doctoral thesis (2011),¹ were influenced by the great masters of modernity: Le Corbusier, Mies Van der Rohe, Walter Gropius, Frank Lloyd Wright, and Mexican experts José Villagran García, Enrique del Moral, Mario Pani, and Juan O’Gorman, to mention a few. The young architects -at that time- Jorge Montes, Pelayo Llarena and Raúl Minondo, had studied in the United States and Carlos Haeussler and Roberto Aycinena, in Mexico, where they had the opportunity to have some of them as professors.

The elaboration of institutional murals in Guatemala began in the forties, being considered as the first of the modern era the Murals of the People’s Hall of the Congress of the Republic of Guatemala (1952) and reached its maximum expression in the integration of the buildings of the Civic Center (1954-1964). The artists Carlos Mérida, Guillermo Grajeda Mena, Dagoberto Vásquez, Roberto González Goyri and Efraín Recinos, went from figurative art to the cubist, surrealist and lyrical abstract currents. One of the most important characteristics of the work developed at the Civic Center was the use of the technique of exposed concrete cast *in situ*, which Dagoberto Vásquez devised and reached its peak in the compositions of the Bank of Guatemala, where it was possible to plan a priori the structural load that these added to the walls, projecting them on a larger scale.

¹ Among his latest contributions on the Civic Center are: “ Modern architectural heritage in Guatemala and its management through the multidisciplinary approach” (2014), for *Academia XXII* magazine; “ Guatemala’s Civic Center, Modern Heritage in danger”, in *Estoq*; “The Murals of the Civic Center”, in *Cultura diseño* and “Urban transformations in Guatemala, the influence of the CIAMs” for *Avance*.

The designers' objective was for the Civic Center to become the "Heart of the City", as proposed at the VIII Congress of Modern Architecture (CIAM). The original plan contemplated breaking with the colonial centrality persistent in the metropolis and proposed to connect the Olympic City with the Miguel Angel Asturias Cultural Center, creating a circuit that would allow the leisure and recreation of the Guatemalan population; however, this planning was not completed, turning the project into a center of administrative management.

The buildings constructed, which are part of the original plan and are considered the first phase of the Civic Center Heritage Complex, are: the Municipal Palace, erected from 1954 to 1958; the Guatemalan Institute of Social Security (IGSS) from 1956 to 1959; the National Mortgage Credit (CHN) from 1960 to 1963 and the Bank of Guatemala, from 1961 to 1964.

In recent years, several efforts have been made for the conservation of the Civic Center by the civil society and the members of the International Committee for the Documentation and Conservation of Monuments and Sites of the Modern Movement (DOCOMOMO), Guatemala Chapter. Among the greatest achievements that have been reached we have the declaration of cultural heritage of the nation, which according to the ministerial agreement number 189-2014, includes our historical complex and its areas of influence, the buildings and public spaces that represent exceptional architectural components and characteristics that make it a particular precinct of modern architecture.

One of the main intentions that justify this thesis is to contribute to the declaration of the Civic Center of Guatemala as part of the world heritage. The tentative or indicative list of Guatemala's world heritage has not been updated since 2012, evidencing a lack of interest in the protection of the country's modern heritage.

There is currently no government program for its conservation and restoration efforts are limited to the actions taken by each institution to maintain the building where its facilities are located. The management plan for the complex, which is presented at the end of this research, is an instrument that is needed and that seeks to organize all these initiatives with a vision towards its protection in the future.

DOCOMOMO Guatemala and its members have dedicated themselves to study and document the heritage of the modern movement created in Guatemala, for its protection and conservation. The documentation work has been supported by the dissemination of the theoretical knowledge generated in scientific publications and in different presentations, with the support of national and international universities in the congresses of this organization and other foreign institutions.

Currently, there is greater knowledge on the subject and the value of this heritage -along with the pre-Hispanic and colonial heritage, which is more widely recognized in Guatemala- has been made visible. The inhabitants and the authorities have had good acceptance for the modern and industrial heritage, which is why we continue to work on the issue so that it is valued and managed to rescue and protect the heritage from modernity. That the Civic Center is part of the UNESCO World Heritage list is an important challenge for the preservation of its modern heritage. We will check how many of the selection criteria - found in the Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention - the Civic Center of Guatemala meets. These principles to be considered are:

(I) represent a masterpiece of human creative genius; (II) bear witness to a considerable exchange of human values, during a specific period or in a specific cultural area of the world, in the fields of architecture or technology, monumental arts, urban planning or landscape creation; (III) provide unique, or at least exceptional, testimony to a cultural tradition or a living or vanished civilization; (IV) be an eminently representative example of a type of building or architectural or technological ensemble, or landscape illustrating one or more significant periods of human history; (V) be an eminent example of traditional forms of human settlement or traditional land or sea use, representative of a culture (or cultures), or of the interaction between man and his natural environment, especially when vulnerable due to irreversible mutations; (VI) be directly or materially associated with events or living traditions, ideas, beliefs or artistic and literary works of outstanding universal significance. (Sanz, 2008: 28)

Another objective of this research is to contribute to the diffusion and knowledge about architecture and modern art in Guatemala, in order to raise awareness among government officials and the population of the importance of its conservation for the transmission of this legacy to future generations.

The Civic Center was declared a national heritage site in 2014. This recognition constitutes the first step to be able to place it on the indicative list of UNESCO World Heritage, however, being located in a strategic point of the city it is threatened by different real estate development projects that respond to interests unrelated to the conservation of the complex. Likewise, some of the buildings and plastic works are in poor condition and have been altered. For this reason, the realization of our management plan for the sector can become a tool that allows the authorities in charge to make decisions for its valorization, facilitating that it fulfills the requirements to be part of the Modern World Heritage, because its importance is compared with other civic centers in Latin America, such as Brasilia in Brazil and La Pampa in Argentina.

The recovery of the urban characteristics with which it was designed and the restoration of the buildings and plastic works that integrate it, can contribute to the Civic Center of Guatemala to occupy a place of equal importance with others worldwide. The plastic works that are part of its architecture are a unique example of the internationalization of the Modern Movement, which synthesizes the pre-Hispanic heritage, the cultural clash and syncretism between the indigenous people and the colonizers, as well as modernity, in a large-scale work with a great impact at the urban level.

Based on this context, we propose to demonstrate that the plastic art integrated to the buildings of the Civic Center Heritage Complex has exceptional values in the history of the architecture of Guatemala, so it should be preserved and recognized by UNESCO, as part of the Modern World Movement.

Under the title *Ideological Collision in the Wall*, the fusion between pre-Hispanic and Spanish culture is condensed, represented at first by the impact caused by the conquest and, subsequently, by different historical and political events that have been forming the identity of the Guatemalan people until today. The Civic Center and its murals are then presented as that great canvas where the artists of modernity leave their mestizo identity, the construction of a nation and the values of the society at the time they were made.

The specific objectives are to recover the urban concepts with which it was designed; to value the cultural identity integrated in the plastic works of the Civic Center and to evidence its exceptional unique value as a historical bridge between the pre-Hispanic culture and the colonial and modern impositions.

The following table summarizes the relationship between the objectives, the research questions, and their development within the document:

TABLE 1: RELATIONSHIP BETWEEN OBJECTIVES, RESEARCH QUESTIONS AND THEIR DEVELOPMENT WITHIN THE DOCUMENT

OBJECTIVES	RESEARCH QUESTIONS	DEVELOPMENT IN THE DOCUMENT
1. Recover the urban concepts with which it was designed.	What urban concepts were used for the design of the Civic Center? What urban qualities need to be improved for it to become a place for citizens to gather? What strategies should be implemented for the preservation of the Civic Center?	Chapter 2 y 3.
2. To value the cultural identity integrated in the plastic works of the Civic Center.	What is the relationship between modern Guatemalan art and international art? How is Guatemalan cultural identity expressed in the murals of the Civic Center?	Chapter 1.
3. Evidencing its unique and exceptional value as a historical bridge between pre-Hispanic culture, colonial impositions, and modernity.	Why are the Civic Center murals important internationally? Why should the Civic Center be preserved?	Chapter 1, 2, 3 y 4.

As for the methodology to be used, there is no agreement among the various writers on the classification of the types of research and, based on the analysis carried out, the present study is a historical and case study type of research.

The methods and techniques used can be divided into three stages. In the theoretical phase, bibliographic procedures, documentary research and interviews were used; in the practical phase, systematic fieldwork, urban and architectural surveys, as well as the integrated plastic works were developed; finally, in the development of a proposal, strategies for the conservation of the historical complex were elaborated.

For the analysis of the plastic works -in the first chapter-, we used the methodology developed by Antonio Gallo in 2005, adapted to the visual arts by Marcia Vázquez Peralta in 2009, which consists of six steps: description of the object, semantic inventories, semiotic analysis, pragmatic semantic presupposition, context: author-work relationship, proposition: the work as discourse, interpretation and metaphoric values, appropriation of meaning: hermeneutic experience.

Regarding the architecture of the Civic Center, chapter two will develop an architectural description of each of the buildings that make up the complex, summarizing their characteristics, authors, state of preservation and the actions that have been taken for their conservation. This section will also explain the background of the architecture of modernity and its relationship with the modern movement in Guatemala.

The urban analysis of the Civic Center of Guatemala and analogous cases was done in chapter three, with the methodology published in 2016 by Kretz, Kueng et al. in the book *Urbane Qualitäten. Ein Handbuch am Beispiel der Metropolitanregion Zürich*, which is based on the recording of six urban qualities: centrality, diversity, interaction, accessibility, adaptation, and appropriation. Through the comparative study, the opportunities and deficits of the Guatemala Civic Center were determined, resulting in the strategic lines of intervention, so that it can become the citizen meeting space envisioned by its designers.

Based on the analysis carried out in the first three chapters and the results obtained throughout the work, a Management Plan for the Civic Center will be developed that consolidates all the research and supports the Outstanding Universal Value of our historical complex.

The research work began in Guatemala, where an exhaustive documentary and field review was carried out. In a first approach to the subject, a study was made of the journals; bachelor's, master's, and doctoral theses; as well as the publications of the research centers of the Universities of San Carlos de Guatemala, Rafael Landívar, Francisco Marroquín, Mariano Gálvez and the University of the Isthmus. Among the different archives and research funds visited were: the General Archive of Central America (AGCA); the General Archive of Regional Research of Mesoamerica (CIRMA); the General Archive of the Municipal Palace; documents of the National Mortgage Credit; records and audiovisual material of the IGSS, as well as the library of the Bank of Guatemala and the publications that this institution has edited.

Visits to the Museo de Arte Moderno de Guatemala, the Guillermo Grajeda Mena collection at the Universidad Francisco Marroquín, Roberto González Goyri's house - where there is an important sample of his work - and the permanent exhibition Roberto González Goyri: Alive in Memory, which was inaugurated at the Universidad del Valle de Guatemala in 2021, were of vital importance.

In addition to learning about the audiovisual material related to the authors of the Civic Center, we were able to contact and interview the artists' relatives, who were able to corroborate different information and provide graphic material of their works. Among them are Ana Carolina González, daughter of Roberto González Goyri; Gustavo Grajeda, grandson of Guillermo Grajeda Mena and Rodrigo Vásquez, son of Dagoberto Vásquez. We also had the opportunity to discuss the subject with two art experts: Guillermo Monsanto and Marcia Vásquez Peralta -author of the method used for the analysis of the murals-.

As part of the field work, we also interviewed different managers and staff of the institutions of the four buildings of the Civic Center. Several field visits were made to tour the complex, its surroundings, and the interior of each of the buildings. An urban-architectural photographic survey was carried out to determine the current state of conservation of the buildings, make a diagnosis and define the

needs of the complex in order to improve its services and projection as a space for the population to live together.

Internationally, consultations were held in Mexico, Spain, Colombia, and Switzerland. In Mexico, the Campus of the Autonomous University of Mexico (UNAM) was visited, which was taken as a management model, due to its similarity to the case study and its recent declaration as World Heritage in 2005. The Archive of Mexican Architects of the Faculty of Architecture was consulted, and we had the opportunity to coincide with the restoration work being carried out on one of the most important murals integrated into the walls of the Central Library. In the same city, we toured the exhibition *Written Portrait (1891-1984)*, mounted at the Museo Nacional de Arte MUNAL, from the 15th of November 2018 to the 21st of April 2019, in commemoration of the centennial of the arrival of the Guatemalan artist Carlos Mérida to Mexico. This experience and the compilation book were of great help to have a primary source based on the unpublished autobiography of the artist until that moment.

In Spain, the libraries of the faculties of Fine Arts and Philosophy and Letters of the University of Granada were consulted. In addition, we had the opportunity to participate in congresses and specialized courses that were of great importance to deepen the training oriented to the subject of study.

In Colombia, -at the beginning of the doctorate-, the opportunity was had to participate in the course "Complementary Training for Research", which was part of the Ibero-American Doctorate Program in disciplines related to the Arts", carried out through an agreement between the University of Granada, the Universidad del Valle de Cali and the Ibero-American University Association of Graduate Studies (AUIP). I also had the opportunity to participate as a lecturer at the Javeriana Universities of Cali and Bogota.

In Switzerland, the Archive of the Institute of History and Theory of Architecture (Geschichte und Theorie der Architektur GTA) was consulted, which collects and archives documents on architecture, urban planning, and landscape architecture of the nineteenth and twentieth centuries. The visit to this information center was of great relevance because its collection includes a section dedicated to the CIAM Architecture Congresses, where the correspondence between different European and Latin American architects is compiled.

In addition to these national and international collections, there are several digitized collections that were consulted online.

Under the direction of Dr. Salvador Gallego Aranda of the University of Granada, we had the opportunity to participate in different multidisciplinary activities related to architecture, urban planning, art, and research, such as seminars, congresses, inaugural lectures, courses, presentations, scientific committees and publications.

Among other activities, it is worth mentioning the Research Stay at the Swiss Federal Institute of Technology in Zurich (ETH), carried out from the 4th of May 2020 to the 3rd of September 2021, under the supervision of Dr. Monika Streule, focused on applying the methodology of Urban Qualities -mentioned above- in a comparative study between three civic centers and the case of Guatemala.

As a result of the joint work between the Universities of Granada and Zurich, the virtues of the Civic Center of Guatemala in comparison with other similar centers in the world, as well as its importance in the history of art of modernity, became evident. These values form the foundation on which the Civic Center Management Plan is based, which we developed in the chapter four.

CRITICAL FORTUNES OF THE CIVIC CENTER AND THEORETICAL FOUNDATIONS FOR ITS UNDERSTANDING

At the national level, there are several urban-architectural and artistic studies that have sought to enhance the value of the complex and provide solutions to the problems faced by the Civic Center of Guatemala City. Likewise, conservation proposals have been made to stop the deterioration of the buildings and plastic works.

Starting from the urban scale, some of the most important studies that consider the place where our project is located are *Experiences of Architectural Modernity in Guatemala, the architecture of plastic integration* (1992) and *The Modernization of Guatemala City, the architectural reconfiguration of its urban centrality* (1996), written by Carlos Ayala, with the support of the Dirección General de Investigación DIGI of the Universidad de San Carlos de Guatemala. There is also the research conducted in 2019 by the Urban and Urban Planning Directorate, Public Space Workshop, of the Municipality of Guatemala *References zonal plan zone 1*; the article written in the same year by Sonia Fuentes, for the magazine *Avance*, "Urban transformations in Guatemala, the influence of the CIAMs" and the book presented by América Alonso and Cecilia Zurita in 2021, *Urban-architectural evolution of the city of Guatemala, 1776-1976*, developed at the Institute for Research and Projection on Science and Technology (INCYT) and the Institute of Research and Higher Studies in Architecture and Design (INDIS) of the Rafael Landívar University.

Regarding the Civic Center, different editorial and institutional projects have been developed that have sought to delve deeper into the architecture, art, and urbanism of the complex. Among them we can mention the *Galería Magazine* volume 9, No. 26, *With its own style: the plastic art of the Civic Center of Guatemala City, our cultural traits and symbols* (2006), which was published on the occasion of the fiftieth anniversary of the complex and presents different articles, among them Ana María Cruz's "A new kin for the eternal Gucumatz" and Jorge Montes' -one of the authors of the complex- "A civic landscape".

A notable publication that awakened interest in the subject was the book *02 Modern: Guide to Modern Architecture of Guatemala City* (2008), by Andrés Asturias, Gemma Gil and Raúl Monterroso,² under the coordination of the Cultural Center of Spain in Guatemala. In this same line, the Bank of Guatemala joins the institutional publications, starting with those of the *Quetzal Collection* in 1974, where some of the artists of the murals wrote in first person, and later with two important books: *Artistic jewelry from the Bank of Guatemala* (2013) and *50 years of the Bank of Guatemala building* (2017). In the first one, the historiographic investigations of Guillermo Monsanto "From Little Paris to the generation of Carlos Merida" and "Three decades in the Guatemalan visual arts: from 1950 to 1980"; that of Marta Regina Rosales "The Democratic Spring of 1944" and the one proposed by Jorge Montes "The Civic Center: a heart of a city" stand out. The second book is formed in chapter one by the publication "From a sepia-tinted city to the color of modernism", by Oscar Escobedo; in section

² PhD. Raúl Monterroso held the position of President of DOCOMOMO Guatemala Chapter since its foundation in 2008 until 2015. In 2016, PhD. Sonia Fuentes took over the position and has held the post until the present. Both have been pioneers in the rescue of Guatemala's modern heritage and their commitment to the dissemination of the subject remains in force, being indispensable and recurrent references in this research.

two, the work by Ana Carolina González: "Half a century of the Banco de Guatemala building. The plastic integration"; a study of Monsanto is presented again in chapter three, "Art and monumentality: Bank of Guatemala"; in chapters four and five, the restoration process of the mullions of the Bank of Guatemala building and the mural Mayan dancing priests are detailed, written by architect Luis Iriarte and art expert Sonia Marcos, respectively. In the sixth and last chapter, we have the article "Fifty years of art and culture in the Bank of Guatemala building" written by its editor, Ricardo Martínez. Another publication of the Bank of Guatemala that deserves to be mentioned is "Bank of Guatemala Murals", written by Silvia Lanuza for the commemoration of the 40th anniversary of the Bank of Guatemala building, published in 2006.

Some significant articles on the ensemble are Rodrigo Fernández's "The city as a promise for the future: The Civic Center. Artists speak out" (2008), conducted for the Francisco Marroquin University; "The Civic Center Murals" (2019), published in the *Culture Design Magazine*, conducted by Dr. Fuentes and "Modern dreams, magical realism and other fantasies of yesterday and today", critical analysis presented by Dr. Monterroso for the digital magazine of the Echo Experimental Museum of the Autonomous University of Mexico UNAM, where we also had the opportunity to record audio-visually some of the results of this research.

In the academic environment, we begin our theoretical corpus with the most recent research presented in the genre called gray literature (written and unpublished) as is the doctoral thesis of the University of Navarra, conducted by María Antonieta Mendoza Peñalongo (2016), which is entitled *Integration of the visual arts in the Civic Center of Guatemala City* that directly affects our object of study. Its purpose was to document and study the process that culminated in the realization of the Civic Center of Guatemala City, contextualizing the relationship between architecture and art, during the period comprising modernity in Latin America.

The most in-depth study oriented to value the Civic Center as part of the World Modern Movement, is the doctoral thesis of the Autonomous University of Mexico, conducted by Sonia Fuentes (2011), entitled *Modernization in Guatemala City, a study of the Architecture (aesthetic, plastic and formal) of the basic buildings of the Civic Center from 1944 to 1958*. In this research, a description and analysis of all the urban, architectural, and plastic elements that make up its original set is made, as well as a synthesis of the characteristics of the modern movement that are evident in its design.

In the urban area, several proposals have been elaborated to house different public institutions, most of them use the property of the Guatemala Railroads -FEGUA- for their development, due to its strategic position in relation to the original complex. Among the studies carried out, we find the thesis for a degree in architecture by Mario José Roca (1969), entitled *Guatemala's Civic Center*, where the author carries out a historiography on the concept of city centers, ending with the case of Guatemala and the situation in which the metropolis found itself at that time. In the last chapter entitled "The future: what we suggest", he makes an approach to land use, with a volumetric proposal for the urban development of the area. Something peculiar is that it was carried out while Jorge Montes, one of the authors of the Civic Center, served as dean of the School of Architecture and was examined by Roberto Aycinena, who also participated in the design of the complex. In the architectural thesis *International services at the Civic Center* (1975), Drinka Filipovich proposed, together with the Urban Planning Directorate of the Municipality of Guatemala, a hotel, with immigration and information

offices. The proposed building was in the area currently occupied by the South Market No. 2 and sought to develop tourism in the area. It is worth mentioning that two years later, the Guatemalan Institute of Tourism (INGUAT) was built on a site near the building of the National Mortgage Credit (Crédito Hipotecario Nacional).

The University of San Carlos of Guatemala promoted an urban development idea for the Civic Center area called *Physical Concentration of Public Administration Institutions in the Metropolitan Civic Center*. The general methodology was defined by the team of students of the special graduation seminar and nine undergraduate theses in architecture were carried out with the purpose of developing the preliminary project for different public institutions. It contemplated three levels of approach. In the first, the problem of the Metropolitan Civic Center was conceptualized and defined; in the second, a program of architectural needs was drawn up for each of the institutions that were to house the buildings; and in the third, the architectural proposals were made. The students jointly developed a detailed approach for the urban development of the sector, defining the location of each of the public institutions to be relocated. Each of the architectural assumptions was the result of the diagnosis made to the facilities of the entities, which, in all cases, did not meet the spatial requirements for their proper functioning. These research works were carried out under the supervision of architects Erwin Solórzano and Magally Soto between 1990 and 1994.

The first of these is by Marco Antonio Morales (1990), entitled *Metropolitan Civic Center. Physical Concentration of Public Administration Institutions in the Metropolitan Civic Center. Ministry of Culture and Sports*. The author presents a preliminary project for the Ministry of Culture and Sports that was located within the FEGUA property between the Bank of Guatemala and the sports area. Hector Donis (1991), formulated the *National Institute of Public Administration INAP*, locating it on the 10th avenue of zone 1, between 20th and 21st streets. Marco Miranda and Julio Guzmán (1991), made the *Center for the National Council of Urban and Rural Development*. The proposal incorporates Mayan iconography in its East and West facades and is located on the South side of the INAP project. Erwin Ortiz (1991) proposed a building for the *Ministry of Communications, Transportation and Public Works*. The building has murals on its North and South facades and is located to the North of the building proposed for the Ministry of Culture and Sports. Jorge Cacao (1992) proposed the *Ministry of Economy*. It has murals on the East and West facades and was located on 9th Avenue. Luis González (1992), developed the proposal for the *Ministry of Urban and Rural Development*, located on 10th Avenue and has murals on the North, East and West facades. José Villeda (1992) designed the *National Institute of Statistics (INE)* near the train tracks and the sports sector. The proposal has murals on the East and West facades. Rosalinda de la Vega and María Toaspern (1994), in the document entitled *Civic Center, Urban Complex*, stated that the objective of their research was to propose an urban-architectural solution. These authors were responsible for deepening the urban study developed in the thesis seminar, resulting in the premises, standards, and basic criteria to be followed in the architectural design proposals for the buildings, and Audel López (1994), in her preliminary project for the *Socio-Cultural Recreational Support Services building*, contemplated the design of an auditorium, movie theaters, library, social club and exhibition hall, also located on the FEGUA site.

Two decades later Nina Lacape (2017) from the Rafael Landívar University, takes up again the topic of the Civic Center making the thesis *Urban mobility proposal. Plaza Barrios intermodal station and its integration to an industrial park, zone 1 Guatemala City*. In this project, the author approaches the subject from an urban perspective, specifically from the perspective of mobility between the Civic Center, the Historic Center, and the surrounding areas. As part of the project's infrastructure, the implementation of an intermodal station is proposed on the FEGUA and Plaza Barrios sites, which would accommodate the buses of the current public transportation system: Transmetro, urban buses, cabs and bicycles. The implementation of a new building for the introduction of a commuter train and a building for commercial use is proposed. The project also contemplates the creation of an industrial park that preserves the existing cultural heritage. Its vision abandons the idea of the concentration of state entities in the area surrounding the Civic Center as a counter-proposal to the CAE State Administrative Center project, promoted by the Government of Guatemala until today.

Since the Civic Center proposal began, local newspapers have followed its construction, as well as some of its more recent restorations. At the beginning, in the 50's and 60's, the newspaper *El Imparcial*, followed up on its construction and in recent years -already in the XXI century-, the newspapers *Prensa Libre* and *El Periódico* have overseen reporting on the conservation works. In this sense, we also find the thesis of Sonia Marcos (1998), *The Process of Restoration of the Mayan Dancing Priests Mural* -whom we mentioned previously in the articles written for the Banco de Guatemala book- and that of Rodrigo Alvarez (2003), *Analysis of the Muralist Integration to the Architectural Building in Guatemala and Proposal for the Conservation and Restoration of the Poniente Mural of the Guatemalan Institute of Social Security Building*.

In the first research mentioned, the author makes a monographic report on the management to carry out the restoration of the mural *Mayan Dancing Priests* and the methodology used for it. This was an unprecedented project in Guatemala in which foreign institutions and experts participated and lasted five years, being one of the main motivations to compile how the process was developed from its inception to the culmination of the restoration.

In the second, the author summarizes the history of murals in Guatemala, from pre-Hispanic times to 1968. At the end, he makes an intervention proposal for the mural *Social Security History*, made in 1959 by Carlos Mérida with the Venetian mosaic technique. The proposal mentions its background, followed by a description and interpretation of the work, a photographic survey of its current state and a technical proposal for intervention.

Other approaches developed with the purpose of preserving the buildings of the Civic Center are the thesis carried out by Ovidio Estrada (2011) entitled: *Modern Movement in Guatemala. Registration and Cataloging: Municipality of Guatemala and Guatemalan Institute of Social Security IGSS* and that of Freddy Morales (2013). *Modern Movement. Registration and Cataloging: Bank of Guatemala and National Mortgage Credit. Civic Center of Guatemala City*. These investigations by Estrada and Morales constitute an important base of information for the development of this work. In them, a registry of the goods that are part of the buildings that are the object of study of this investigation was made, in addition they also carried out magnificent field work where the current state of conservation is documented, evidencing the main damages and deteriorations that the buildings and their plastic works have suffered. Both projects were advised by Master Edwin Saravia of the University of San

Carlos of Guatemala and sought to carry out a complete registry and cataloguing of the four main buildings of the Civic Center. Each building contains general data, an analysis of its pathologies, state of conservation and interventions carried out.

In the field of art history and aesthetic analysis we find two outstanding works. The first is by architect Ana Carolina González Pérez, entitled *Integration of the visual arts into contemporary Guatemalan architecture* (1983), and the second is Irma Lorenzana's thesis *The Mural in Guatemala* (1994).

Ana Carolina González's research was carried out under the supervision of architects Carlos Haeussler and Jorge Montes -creators of the Civic Center-. The main objective of the project was to awaken the interest of young designers in art and its different manifestations. In the first part, he talks about the artistic training they should have from their childhood to their university education. He then goes on to discuss the importance of integration between the visual arts, architecture, and the urban environment. Finally, he presents different examples of the techniques applied in public, commercial, cultural, residential, religious buildings, and preliminary projects in the city. The work emphasizes the collaboration between artists and architects, presenting the murals of the Civic Center as a relevant example.

The second work constitutes a fundamental basis for the enhancement of the artistic work integrated in the Civic Center as a whole. Irma Lorenzana analyzes the mural activity carried out in Guatemala from 1956 to 1994. Her hypothesis is divided into three parts, one of which is to demonstrate that the sample of contemporary Guatemalan mural art is found in the Civic Center of Guatemala City. Among the proposed objectives we can mention the valorization of the main authors and their works by means of their identification and analysis. The author bases her research on the Civic Center because she considers it the most important sample of modern muralist work. She points out the themes of colonization and mestizaje as the language of Guatemalan muralism and refers to the materials and techniques used for its creation. In her conclusions, she mentions that the artists of the Civic Center understood the function of the mural as an affirmative and didactic manifesto of our history. She also indicates that they imposed their style between the figurative and the abstract, transcending the pure iconographic representation and alludes to the influence of Mexican muralism, as a promoter of the proclamation of freedom. It emphasizes that the murals of the artists of this group have a close relationship with the land and its environment. The work communicates, commemorates, and beautifies. Finally, it highlights the contribution of state or private institutions so that the mural manifestations reach greatness and the function of educating and transmitting an idea.

Karen Bran (2015) in the thesis *Architectural and plastic reinterpretation of the Civic Center of Guatemala City, applied to a mixed-use building*, carried out a vertical housing project of multiple use, where she incorporated the concepts of the plastic handled in the Civic Center. Its purpose was to create interior and exterior spaces where the user could feel identified with Guatemalan culture through the incorporation of art in architecture.

In 2009, within the framework of the I Latin American Course on the Conservation of Modern Architecture-MARC/AL. CECI, held in Brazil, four restoration and conservation proposals were made for the main buildings of the Civic Center. Sonia Fuentes developed the proposal for the Bank of Guatemala; Raúl Monterroso, for the building of the Municipality of Guatemala; Rafael Aycinena, for

the building of the Guatemalan Institute of Social Security (IGSS) and Edwin Saravia, for the building of the National Mortgage Credit (CHN). The objective of the group of architects was to carry out a restoration and conservation project that would highlight the value of these buildings as part of the world modern movement and provide guidelines for their protection. Each of them analyzes the cultural, social, aesthetic, technical-scientific and documentary values of each building. Likewise, within the conservation guidelines, they develop the principles and general lines of intervention of the buildings and the urban environment, as well as the criteria for the preservation of the architectural significance and its maintenance.

On the other hand, continuing with the life and work of the architects of the Civic Center, there are different publications that have been shaping their profile and that show the quality of their artistic or architectural production.

Carlos Mérida is the artist about whom there is the largest number of investigations, which is related to the trajectory he had, not only nationally but also internationally, as will be seen in the development of the following chapters. Although there are many books, research, documents, magazines, exhibitions, and reviews that have been written over time, some works that stand out are: *Carlos Mérida: an American expression* by Enrique Noriega (1981); "Carlos Mérida, Sabartés and Carlos Valenti" (1984) and *Carlos Mérida, precursor of Latin American contemporary art* (1985), both written by Luis Luján; "The murals of Carlos Mérida. Account of a disaster" (1987), by Louise Noelle; *Carlos Mérida on the centenary of his birth 1891-1991* (1992) by Juan Juárez and "His contribution to dance. National tribute to Carlos Mérida: Americanism and abstraction", of the same year, written by Cristina Mendoza; "Notes on Carlos Mérida's relationship with music and dance", in the lecture series *Between chords and brushstrokes. Mexican music in pictorial images* (2006), by Eduardo Espinosa; *Approach to Carlos Mérida's Aesthetic Ideas* (2013), by Leticia Torres; based on his unpublished autobiography, we have the publication made by Víctor Mantilla and Valeria Sánchez in 2018, entitled *Written Portrait 1891-1984*; and, finally, in 2019 we find the publications by Raúl Monterroso, "Carlos Mérida. His cities and the creative process" and Julio Sánchez's, "Carlos Mérida: the readings of a Maya dancing priest. Plastic integration in architecture. Homage on the 127th anniversary of the birth of the master and 74th anniversary of the Guatemalan revolution of 1944". The master himself throughout his career and in his facet as a writer left his thoughts reflected in several documents, among which, those that are most related to our study are: "Murals. Self-portrait" (1974), *Carlos Mérida's writings on art: Muralism* (1987) and a fragment of his biography published in *El Periódico* in 2019.

Of the artists of the Generation of the forties, we find about *Dagoberto Vásquez: Dagoberto Vásquez Castañeda, a life in art* (1996), by Rossina Cazali; *Facing the magic mirror...* (1998), by Ligia Escribá; *Vásquez* (2002), by Guillermo Monsanto; and *Dagoberto Vásquez Castañeda 1992-1999*, written and not published in the same year by Ricardo Vásquez. Regarding Guillermo Grajeda Mena we have: an autobiographical work from 1975; the interview conducted by Francisco Albizúrez (1991); the book *Menografía: Guillermo Grajeda Mena's monograph* (2018), also written by Monsanto, as well as different personal records, reviews and press notes kept in the Museum of the Francisco Marroquín University. Regarding Roberto González Goyri, there is his book *Reflections by an Artist* (2008); Miriam Aragón's Bachelor's thesis *Roberto González Goyri's painting* (1985) and historian Juan Haroldo Rodas' book *The eternal dialogue of master González Goyri* (1994).

In relation to the youngest of the group, there are graduate projects presented by Valerie Robledo: *Catalog of architectural and sculptural works by Efraín Recinos* (2004); *Efraín Recinos Biography*, written the same year by Rosa Castillo, and *Analysis of the character Guatemalita in the work of Efraín Recinos* (2011) by Pedro Domínguez. Among other articles and publications is the one by María Aguilar: *In the museum outside. Efraín Recinos. Record of public works, sculpture and mural by Efraín Recinos* (2008), made in collaboration with the DIGI of the Universidad de San Carlos de Guatemala; *Censored Murals* (2009) edited by José Toledo; "Guatemalita Route. Tour through his public work" (2013), published by his daughter Lorena Recinos; "Spaces of beauty and hope, expressionism, total art and the work of Efraín Recinos" (2019), by Carlos Ayala and the most recent: *Recinos Unpublished*, edited by CAPIUSA in 2022.

As far as architects are concerned, there are few records that make a direct reference. Among them we can mention María Sosa's Bachelor's thesis, *Architect Roberto Aycinena's Work* (2003); the articles "Who was Carlos Haeussler? A genius of Guatemalan architecture" (2016) by Cristian Dávila and, from the same year, "Carlos Haeussler and the construction of modernity in Guatemala", presented by Hans Kabsch and Raúl Monterroso; another degree project was defended by Lucía Poitán in 2017 under the title: *Architect Carlos Alberto Haeussler Uribio: Catalog of most representative works carried out between the years 1954 - 1980*. In more recent years we find "Plastic integration in modern architecture: the vision of Carlos Haeussler Uribio and cases of application" (2019) by Jorge López; "Modern architecture in Guatemala in the work of Pelayo Llanera, transition phenomenon" (2019) by Mario Ramírez and the book by Julio Tórtola Navarro and Jorge Tórtola Morales, *Pelayo Llanera Murua: his legacy modern architecture of Guatemala* (2021).

This last book was published within the framework of the 60th anniversary of the Rafael Landívar University, by Cara Parens -publisher belonging to the same university-, as a tribute to the creator of its facilities. It presents an unpublished photographic sample of his building work, which accompanies the development of his biography, giving a very complete tour of his work as an architect and in his different facets. It is a relevant document because the authors had the opportunity to interview the aforementioned architect and he himself reviewed it. With regard to the Civic Center, we believe that he reports in a biased way that diminishes the work of other plastic artists and architects, giving him a prominence that does not correspond to him and that is demonstrated throughout this research and many other works, which present information that is based on photographic and documentary evidence that shows the true involvement of its protagonists in the planning and construction of this complex.

Finally, and most importantly, regarding the management of the Civic Center. Since the beginning of the process of enhancing the value of the complex, different actions have been developed that include the dissemination of its values, which have been documented in magazine publications and have been followed up by the local press. Among them we have: "Guatemala's modern architectural heritage and its management through a multidisciplinary approach" (2014) and "Modern Heritage in danger" (2018), by Dr. Fuentes; "Culture opposes complex in Civic Center" (2016), published by Prensa Libre and written by Geldi Muñoz and Geovanni Contreras; "Communication as a tool for the conservation of the Modern Movement in Guatemala: DOCOMOMO Guatemala, 10 years later" (2019), by Dr. Monterroso and Civic Center of Guatemala City: *when walls tell the story of a people*, also by Monterroso, Fuentes, et al. This last document constitutes a declaration of heritage

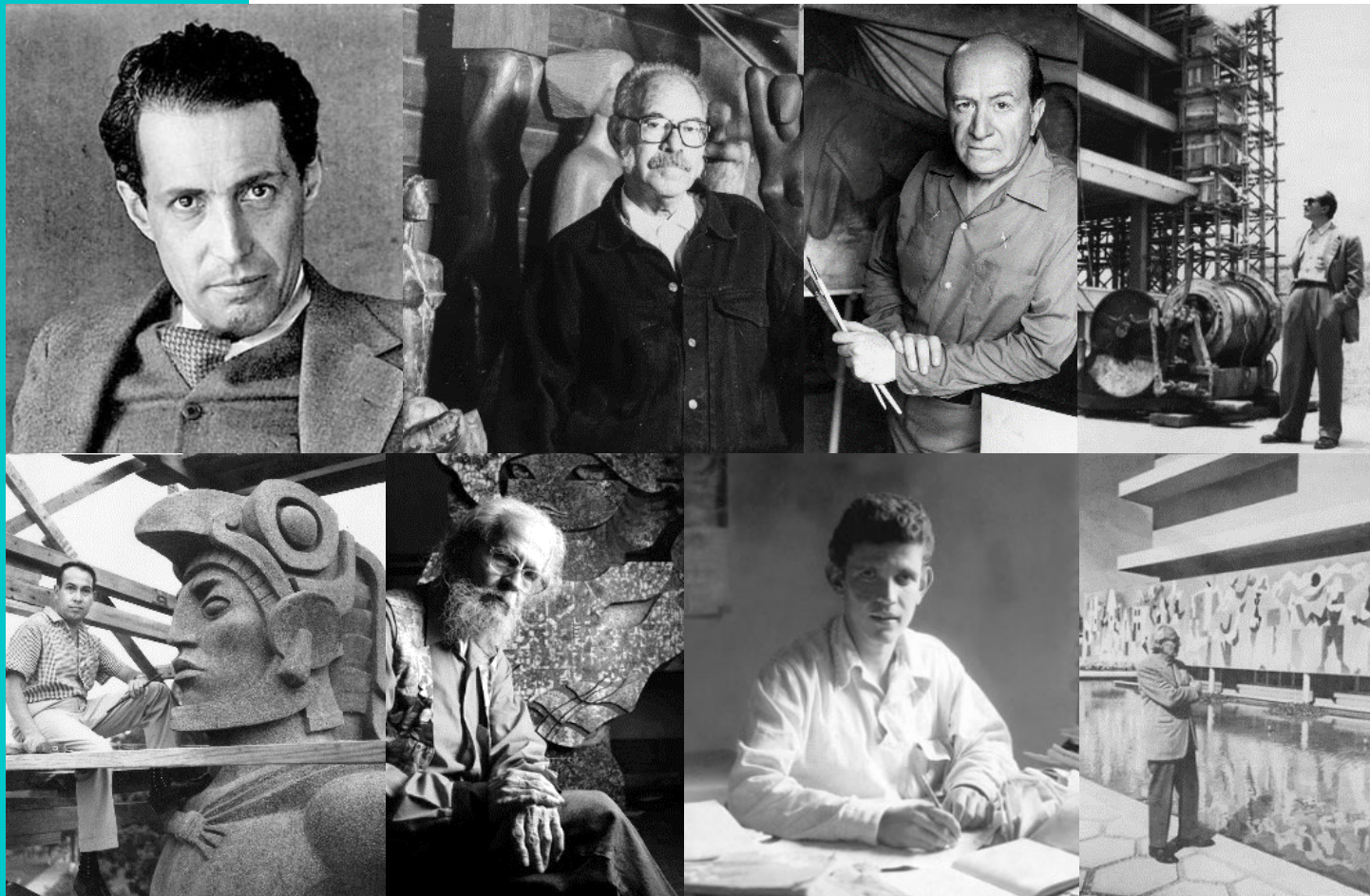
importance of the complex, which was relevant for the elaboration of our Management Plan, due to all the management work and the participatory process carried out for its validation with different public and private sectors.

After this review of the state of the art, it is appropriate to end this section by mentioning that this research seeks to add to the efforts that different authors have made since the creation of the Civic Center to highlight its heritage values and give it international notoriety. In the development of the document, a detailed analysis of the artistic and urban characteristics that validate the importance of this complex -in comparison with other sites- will be presented, thus supporting its recognition as part of the modernity movement.

1

CAPÍTULO

LA PLÁSTICA EN GUATEMALA Y SU RELACIÓN CON LA MODERNIDAD



Fuentes fotografías de portada:

- Sánchez, L. (2014). Fotografía de Carlos Mérida. Recuperado de: <https://www.milenio.com/cultura/la—obra—de—carlos—merida—entre—la—destruccion—y—el—olvido>
- Vásquez, D. (2018). Fotografía de Dagoberto Vásquez. Recuperado de: <https://yt3.ggpht.com/a/AGF—17—RqxtBMcbXD—c6w1EH8Qz3A9yL05JkxWj3eQ=s900—mo—c—c0xffffffff—rj—k—no>
- González, A. (2019). Fotografía de Guillermo Grajeda Mena. Recuperado de: <https://elperiodico.com.gt/ domingo/2018/11/04/mena—un—grande—de—la—plastica/>
- Fernández, R. (S/A). Fotografía del artista Guillermo Grajeda Mena al pie de las obras del Palacio Municipal, Centro Cívico, 1957. Recuperado de: <https://educacion.ufm.edu/wp—content/uploads/2014/05/GrajedaMena1.jpg>
- Asociación González Goyri. (2016) Fotografía de Roberto González Goyri junto a la escultura de Tecún Umán. Recuperado de: <http://gonzalezgoyri.com/wp—content/uploads/2016/08/durante—la—ejecucion—del—monumento—a—tecun—uman—1964.jpg>
- Wikiguate. (2015). Fotografía del niño Efraín Recinos. Recuperado de: <https://wikiguate.com.gt/efrain—recinos/>
- Guatemala.com. (2017). Fotografía del joven Efraín Recinos. Recuperado de: <https://aprende.guatemala.com/historia/personajes/biografia—efrain—recinos/>
- Literatura Guatemala.org. (2006) Carlos Mérida junto a los murales del instituto guatemalteco de seguridad social — IGSS — 1959. Recuperado de: <https://i.pinimg.com/474x/e1/00/e0/e100e003a059c7d12f1420d64ce746cf—google—images.jpg>

LA PLÁSTICA EN GUATEMALA Y SU RELACIÓN CON LA MODERNIDAD

Este capítulo, está dividido en cuatro partes que buscan explicar cómo el país centroamericano forma parte de la historia universal del arte moderno, elaborando al final un análisis de las obras producidas en el Centro Cívico, que se convirtió en el gran laboratorio de la modernidad guatemalteca. Para lograrlo, se desarrolla, en primer lugar, una síntesis del contexto del continente americano con relación al arte moderno, exponiendo la influencia de las vanguardias europeas, el surgimiento del Arte Panamericano y su posterior división en Arte Americano y Arte Latinoamericano.

La segunda parte, explica el contexto histórico-político de Guatemala, para después hacer una síntesis de sus antecedentes artísticos. Se realiza una reflexión desde el arte prehispánico hasta los inicios de la modernidad, a finales del siglo XIX y principios del XX. La intención es mostrar el contexto social, político y artístico, mencionando algunos de los personajes más importantes que dieron vida a la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Sería imposible poder mencionar todos los nombres de los artistas, maestros y estudiantes que dejaron huella en la Historia del Arte del país centroamericano, por lo que únicamente se mencionarán aquellos que de alguna forma entrelazaron su vida profesional con los artífices que en los años cincuenta darán vida a las obras del Centro Cívico.

En el tercer subapartado, se narra el encuentro de los jóvenes artistas guatemaltecos, especialmente de Carlos Mérida y Carlos Valenti, con el español Jaime Sabartés —biógrafo de Picasso—, quien, como su profesor, se convertirá en un puente de conocimiento hacia el movimiento artístico del cubismo y las diferentes manifestaciones de Arte que estaban emergiendo en Europa. De esta forma se llega a la cuarta sección del capítulo, donde se narra el acercamiento que tuvieron los jóvenes artistas guatemaltecos con la modernidad, hasta la interpretación que dieron a esta corriente en su país.

Asimismo, su contenido está dedicado al análisis de la obra mural realizada por los artistas Carlos Mérida, Guillermo Grajeda Mena, Dagoberto Vásquez, Roberto González Goyri y Efraín Recinos,³ donde se utiliza la metodología desarrollada por Antonio Gallo en el 2005, que fue adaptada a las artes visuales por Marcia Vázquez Peralta en el año 2009 en su tesis *El arte plástico guatemalteco 1980-2000 estudio de cuatro artistas*, la cual utiliza como instrumento de análisis el método hermenéutico adecuándolo a las artes visuales⁴ y el semiótico de Charles Peirce, como disciplina complementaria,

³ En la creación de los murales del Centro Cívico también participaron otros dos personajes importantes, uno es el supervisor de la obra, Arturo Tala García y el otro es el artista hondureño Arturo López Rodezno. Sobre ellos no se profundizará en el desarrollo del capítulo por no corresponder de manera directa a la finalidad de esta investigación. En el caso de la obra de López Rodezno, aunque su importancia y calidad plástica comparte el mismo nivel que las demás obras, su ejecución fue ajena al proceso creativo que tuvieron los artistas locales con los arquitectos del Centro Cívico.

Arturo Tala García (1918-1986): Fue un escultor y pintor autodidacta de la generación de los 40. Estudio en la Escuela Nacional de Artes Plásticas y trabajo en el aula taller de esta. Se le atribuye la construcción y supervisión de todos los murales fundidos in situ del Centro Cívico. Destacó en la técnica de talla directa, en basalto y granito. Participó también en la reconstrucción de la Catedral metropolitana de la Ciudad de Guatemala y ganó varios premios a nivel Centroamericano.

Arturo López Rodezno (1906-1975): Artista hondureño formado en Europa. Realizó el mural *Integración económica de Centro América*, el cual se encuentra en la Sala de Sesiones de la Junta Monetaria del Banco de Guatemala, y fue donada por el Banco Central de Honduras a esa institución. Su obra denota una valoración de las culturas ancestrales y de la cultura popular. Este mural se basa en el Popol Vuh, desarrollando la temática alrededor del dios del maíz, evidenciando la fuerte influencia de la cultura maya en los artistas de la región y la síntesis como recurso plástico.

⁴ El método hermenéutico se utiliza para el análisis de textos literarios. Consta de tres niveles de lectura y treinta y cuatro apartados.

permitiendo una aproximación a la obra desde diferentes aspectos, como la descripción, la simbología, la cosmovisión del artista y el contexto en el que se realiza, facilitando posteriormente su interpretación y la comprensión de su sentido.

Existen diferentes definiciones de Hermenéutica, en este caso, tal como explica la doctora Vázquez, se busca entablar un diálogo entre el objeto —los murales—, como interlocutor desde el presente, para apropiarse de la verdad que los artistas querían dar en el pasado —en la época que fueron construidos los edificios—, sin que interfirieran otras investigaciones, análisis y opiniones. La base es la obra misma. Posteriormente, el análisis del objeto como medio de comunicación permite establecer un diálogo, utilizando los instrumentos que permiten descubrir la verdad detrás de la obra, que involucran su historia, trasladando de esta forma el pasado hacia el presente.

El método se verifica en tres etapas y siete fases. La primera etapa consta de tres fases. La primera de ellas establece la semántica del lenguaje artístico. Consiste en su descripción, tanto descriptiva como reflexiva; la segunda fase, analiza la obra como fenómeno comunicativo, es el inventario de formas significantes de múltiples sentidos, valores monosémicos y plurisémicos; en la tercera fase, es donde se utiliza la experiencia hermenéutica, es el análisis semiótico de las imágenes, con el cual se busca llegar a una verdad objetiva. La segunda etapa del método consta de dos fases. En la primera, se integra el contexto y el ámbito sociocultural, profundizando en la relación del autor con su obra. En la segunda fase, se analiza el objeto como discurso semántico. La última etapa se divide también en dos fases. En la primera se interpreta el fenómeno de comunicación y su valor metafórico, estableciendo la relación del interlocutor con el intérprete. En la última fase, se llega a la comprensión y apropiación del objeto para su explicación. La realidad se basa en el análisis de los símbolos para su comprensión. Es en este punto donde se utiliza la teoría de Charles Peirce como instrumento que complementa la metodología.

En este estudio se realiza un análisis de las obras plásticas realizadas en el Centro Cívico, durante el período comprendido entre 1954 y 1966 que corresponde a la construcción de los murales de los cuatro edificios principales. Fue necesario hacer un análisis diacrónico de los artistas desde sus inicios y proceso de formación, hasta su participación en este conjunto arquitectónico, debido a que pertenecen a tres generaciones distintas y, por tanto, tuvieron una trayectoria diferente. El análisis hermenéutico, contribuye en este sentido a descubrir la verdad detrás de las formas utilizadas por los artistas que implican la influencia de un contexto social y personal que trasciende a su época.

El aporte de cada artífice por medio de sus obras es sometido a un análisis sincrónico, que trata de interpretar el contenido de las obras del Centro Cívico como ejemplo de integración plástica junto a la arquitectura. Por medio de este estudio se sintetizaron los signos utilizados por los autores que brindan una aproximación a la interpretación del conjunto.

Aunque el método se compone de siete instrumentos de análisis, en este caso se combinaron los pasos seis y siete que se refieren a la interpretación y la experiencia hermenéutica, ya que debido al tema era lo más conveniente para su estudio, evitando así repetir información. Por consiguiente, los seis instrumentos aplicados a cada uno de los artistas son los siguientes: el primero es el más básico y consiste en una descripción de la obra u obras de arte realizadas por el artista, acompañada por información gráfica; el segundo se refiere a los inventarios semánticos, donde se separan los

componentes de cada obra en cuanto al uso de colores, formas, textos, materiales y objetos por medio de un inventario de símbolos, evidenciando los elementos constantes en la obra del autor, así como los que varían. En los casos de los artistas Carlos Mérida, Dagoberto Vásquez y Roberto González Goyri que realizaron más de una obra en el Centro Cívico, se observa el desarrollo individual en su trabajo, mientras que en los casos de Efraín Recinos y Guillermo Grajeda Mena que solo ejecutaron una composición, se puede analizar únicamente su desarrollo como parte del grupo de artífices; el tercero corresponde al análisis semiótico que, basándose en los signos decodificados, da lugar a la interpretación del objeto como fenómeno de comunicación; con el cuarto, se realiza una presuposición semántica pragmática del contexto del autor y de este último, así como de su obra; acercándonos al quinto, analizamos la obra como un discurso, es decir, como un documento realizado por un ser humano condicionado por un contexto, el cual se ve reflejado en su creación artística; con el sexto, se realiza una interpretación de valores metafóricos, el intérprete busca comprender la obra desde un lenguaje visual, yendo desde la interpretación hacia la comprensión, para finalmente llegar a la apropiación o asignación de un sentido, es decir, la experiencia hermenéutica, donde el observador aprehende la obra y descubre su verdad, sin embargo esta no es definitiva y deja abierta la oportunidad a otras observaciones.

Al finalizar este análisis se cierra el capítulo con una síntesis del discurso que se manifiesta a través de las obras del Centro Cívico, resaltando los aspectos artísticos que influyeron su producción y lo que hoy representan para la sociedad guatemalteca.

1.1 LA MODERNIDAD EN EL CONTINENTE AMERICANO

Durante un largo tiempo la historia del arte latinoamericano estuvo determinada por la producción artística de Europa y Estados Unidos, donde el rol del artista se limitaba a la imitación. Sin embargo, actualmente se ha empezado a documentar como una transformación y resimbolización en función de las estructuras culturales locales.

La historia de Latinoamérica se vio marcada por una serie de acontecimientos políticos como la liberación del sistema político colonial; la creación de una identidad como república; las dictaduras; la migración masiva de extranjeros, motivados por las guerras civiles, las guerras mundiales y la Guerra Fría; el desarrollo de los sistemas de comunicación, las expansiones urbanas y los movimientos sociales revolucionarios. Todos estos cambios hacen que los artistas busquen un movimiento que los identifique y que responda a esa evolución acelerada que se vivía en los últimos años del siglo XIX. Es así como el cubismo y la figura de Picasso toman protagonismo y se convirtieron en esa escuela que transformó el Arte y marcó la vida de muchos artífices durante casi un siglo.

El cubismo fue más que un estilo, se convirtió en el lenguaje que rompió radicalmente con la enseñanza académica que había regido por años y permitió a los artistas latinoamericanos expresarse con un nuevo discurso. El mexicano Diego Rivera incluso llega a afirmar que, aunque no creía en Dios, sí creía en Picasso.

La concepción de un Arte Panamericano que identificara el Arte de todo el continente americano surge en los años veinte y se ve mermada después de la Segunda Guerra Mundial cuando Estados Unidos se aparta de esta ideología y plantea la creación de un *American Arts*.⁵

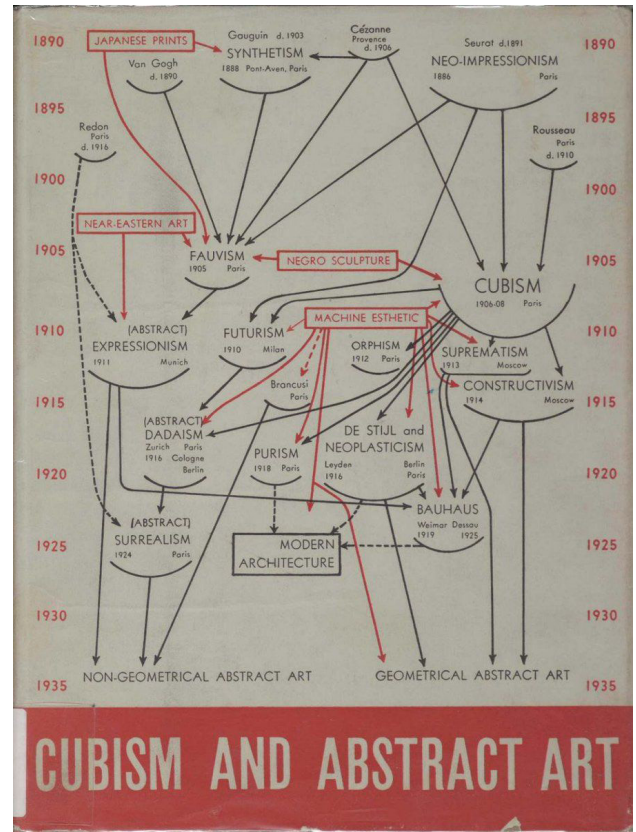
En 1929, un grupo de coleccionistas y aficionados al arte facilitan los fondos para la creación del primer Museo de Arte Moderno del continente americano, el MoMA, ubicado en Nueva York. Alfred Barr será el encargado de diseñarlo y conceptualizar el Arte Americano, definiendo el papel que debía ejercer este proyecto a nivel nacional. Es así como en 1936, se monta la primera muestra de Cubismo y Arte Abstracto en América.

De esta primera exposición llama la atención el Diagrama de Arte Moderno (Fig. 1), elaborado por Barr, que se incluye en la introducción del catálogo de dicha exhibición. En él, se sintetiza el arte americano partiendo del europeo desde la década de 1890, con figuras como Van Gogh, Gauguin y Cézanne, que tenían su referente en París; a la vez, también se refleja la influencia del arte japonés y el Neoimpresionismo de Seurat sobre el Fauvismo, el arte negro y el arte primitivo que influenciarían el Cubismo de Picasso. Después, en forma cronológica, desarrolla las diferentes corrientes formadas por el Expresionismo, el Futurismo, el Orfismo, el Suprematismo, el Dadaísmo, el Purismo, De Stijl y el Constructivismo que darían origen a un nuevo orden en el arte con el surgimiento del Surrealismo; la Bauhaus que influenciaría la creación de la arquitectura Moderna; hasta terminar en 1935 con el arte abstracto no geométrico y geométrico, que eran considerados la cultura moderna.

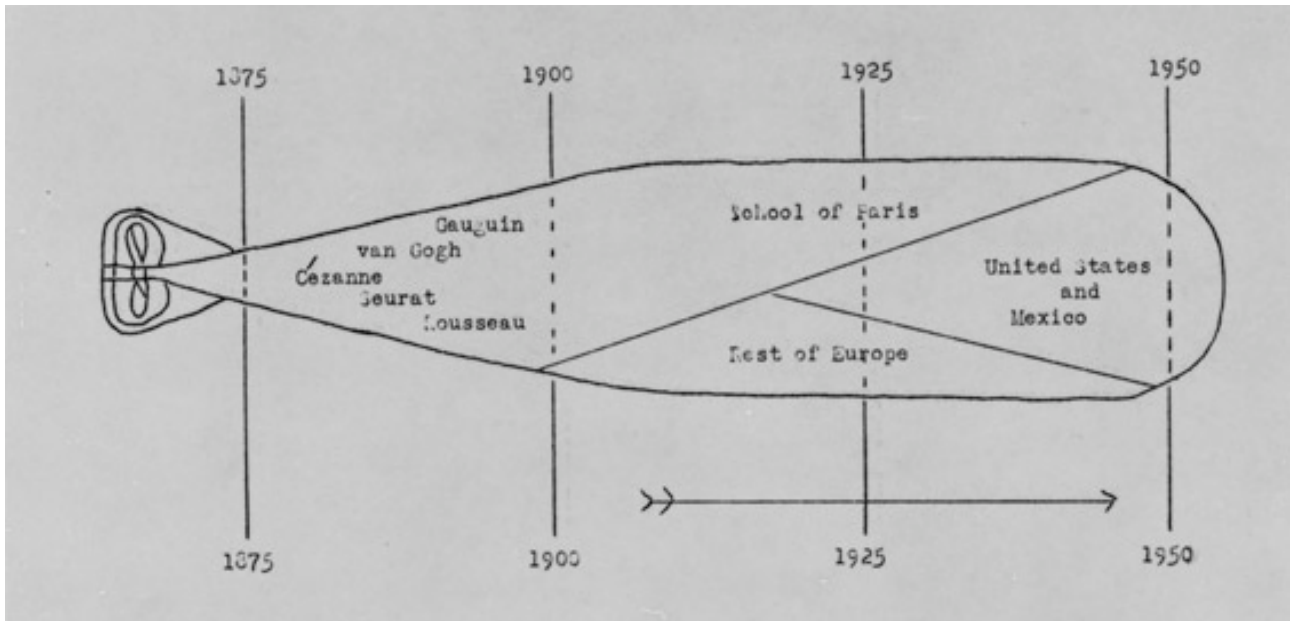
⁵ Antonio de Pedro, en su estudio de 2004: Cuatro escenarios del Arte Latinoamericano antes y en los prolegómenos de la Guerra Fría muestra las características de este fenómeno en cuatro contextos al unísono; ubicados en el hemisferio Norte, en Nueva York, Estados Unidos y la ciudad de México; y en el hemisferio Sur, Montevideo en Uruguay y Sao Paulo en Brasil.

En este planteamiento, basado en las vanguardias europeas y la Escuela de París, se evidencia que todo Arte que se hiciera llamar "moderno" debía tener estos referentes para legitimarse a nivel mundial. En este punto se empieza a planear un consenso entre críticos, museógrafos y artistas que otorgaba autenticidad de reconocida vanguardia al arte desarrollado en París.

Barr, nuevamente, trata de explicar el sentido evolutivo del arte contemporáneo americano que tiene tendencias panamericanas, ahora con una imagen de un torpedo (Fig. 2). Esta vez, la gráfica plantea un desarrollo horizontal cronológico que marca la evolución de la historia del arte contemporáneo americano, donde destaca el papel de Estados Unidos y México en la realidad artística y cultural occidental.



1. Diagrama del Arte Moderno, 1936. Alfred Barr. Fuente: <http://juantxocruz.com/tag/moma/>



2. Diagrama de Torpedo, 1950. Alfred Barr. Fuente: <https://revistacodigo.com/arte/preguntas—dr—estetico—2/>

En el contexto mexicano, el muralismo nace en los años veinte del siglo pasado y sus principales representantes fueron Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco y Rufino Tamayo. Su impacto fue mayor cuando se afianzó en Estados Unidos y, por una visita de Siqueiros a Uruguay, en América del Sur.

Aunque desde 1932, Diego Rivera ya había realizado y expuesto varias obras en Estados Unidos, se le atribuye haber plasmado por primera vez en los años cuarenta, la idea del Arte y la cultura americana continental, con una visión panamericanista. En su mural *PanAmerican Unity* (Fig. 3), realizado para la Feria de San Francisco, y en el cual enlaza el hemisferio Norte —con un aspecto tecnológico—, con el hemisferio Sur —definido por la influencia de las culturas indígenas—, por medio de la deidad mexica Coatlicue.



3. *PanAmerican Unity*, 1940. Diego Rivera. San Francisco City Colleges.
Fuente: <https://www.riveramural.org/>

Diego Rivera fue el artista americano más influyente del siglo XX, incluso en los Estados Unidos, donde además institucionaliza el muralismo mexicano, con su exposición en el MoMA. En este tiempo también se fundó la Sociedad de Arte Moderno en la capital mexicana, con patrocinio norteamericano y en 1944 se lleva a cabo la primera exposición de Picasso. Esta muestra desató una polémica en torno a lo abstracto y al rumbo que debía tomar el arte panamericano.

Siqueiros —a diferencia de Rivera—, fue detractor de movimiento abstracto y del cubismo, y estaba comprometido con el realismo socialista soviético. A esta reacción se sumaría la politización del Arte por parte del presidente Miguel Alemán, utilizándolo como un instrumento de fomento del país, con el fin de impulsar el turismo y la inversión de capital especialmente europeo. Entre las primeras medidas por defender el nacionalismo se instituye la Escuela Mexicana, encargándose la institución y esta política de estado al museógrafo Fernando Gamboa⁶ quien dentro de su discurso argumentaba:

La pintura mexicana de nuestros días es de necesidad realista, pero tan remoto de lo académico como de lo abstracto, ceñido tan poco a copiar lo real sin interpretarlo como hacer juegos decorativos de formas y colores. El realismo de la pintura mexicana es de gran libertad y espíritu creador, original y variado. Toma de la variedad física y espiritual sus esencias, proyectarlas con lirismo, dramaticidad y fuerza... (Gamboa 1952: 3-4).

⁶ Fernando Gamboa crea la política de contraataque que tenía como finalidad colocar la cultura y el arte mexicano en las ciudades europeas más importantes. Las muestras fueron llevadas a Venecia, París, Londres, Estocolmo y Bruselas entre los años de 1950 a 1958. Su discurso museístico se basó en el origen del mexicanismo, el discurso humanista social, abordando el mundo prehispánico, el colonial, la primera etapa de la república hasta la Escuela Mexicana, representada por el Muralismo.

Diego Rivera durante sus viajes a Europa había acogido el modernismo directamente de sus creadores, sin embargo, consciente del contexto que vivía su país se alejó del cubismo y de Picasso, pensando que los refinamientos del cubismo analítico no estaban a la medida de un tiempo donde las masas iban a convertirse en el actor social y por lo tanto cultural dominante. A raíz de este análisis, Rivera se dio cuenta de la necesidad de buscar una nueva expresión del arte que no se enfocara en los museos y en las galerías, sino en despertar el interés y la sensibilidad del espectador sobre temas de atractivo común. Fue de esta forma como el Muralismo se convirtió en ese nuevo medio de expresión. Este era un arte accesible a la población, ubicado en lugares que eran concurridos cotidianamente como las escuelas, el correo, los teatros, las estaciones del tren y edificios públicos.

Después de la segunda Guerra Mundial y la división entre los aliados y la Unión Soviética (URSS), se inició en Europa la Guerra Fría. En América se acaba la idea de un Arte Panamericano y se empieza a distinguir entre Arte Americano —al arte producido en los Estados Unidos de América— y Arte Latinoamericano —al arte procedente de México, Centro y Sur América—. La exposición de 1942 realizada en el MoMA, donde se hace por primera vez esta distinción, será el hecho que marcaría esta ruptura. El primero dará continuidad al expresionismo abstracto y a la neutralidad estética. El arte abstracto era considerado “no político”, y pronto se denominó *International Style* y estaba asociado con sistemas políticos democráticos, el capitalismo industrial y postindustrial.

En América del Sur —por otro lado—, el arte moderno fue influenciado en Uruguay por Joaquín Torres García, quien había residido la mayor parte de su vida en Europa. Torres conoció al mexicano Siqueiros en Barcelona y entabló una amistad durante toda su vida, además conoció los movimientos de arte estadounidense, cuando visitó Nueva York en 1921.

La obra de Torres reunía los principios del abstraccionismo y concretismo europeo y los símbolos de la tradición prehispánica inca.

Fundó la “Escuela del Sur” que tuvo impacto en Uruguay y Argentina, aunque en su formulación pretendía tener un alcance desde Alaska hasta la Tierra del Fuego (Montevideo).

La imagen del proyecto la constituyó su conocido Mapa Invertido (Fig. 4), el cual más que tener un contenido político buscaba orientar el proyecto estético, tomando en cuenta que México y Estados Unidos no serían parte de él por tener sus propias posturas nacionales.



4. *América del Sur Invertida*, 1943. Joaquín Torres García.
Fuente: <http://www.ceciliadetorres.com/taller/enlarge/440>

La Escuela del Sur se basaba en la oposición entre el Arte Concreto-Abstracto y el Arte Naturalista-Imitativo y se diferencia de los planteamientos abstractos norteamericanos por su concepción metafísica y su hermetismo exagerado; no fue un arte popular, ni un arte para la sociedad de consumo, sino de experimentación de ideas y formas, aunque hubo una inserción de elementos de la cultura Inca que nunca alcanzó la dimensión que se esperaba.

Otro escenario artístico en Latinoamérica es el movimiento antropofágico de Brasil, desarrollado a raíz de la publicación de Oswald de Andrade *Manifiesto Antropófago* en 1928. La Antropofagia⁷ era un movimiento nacionalista que buscaba una nueva postura de identidad continental.

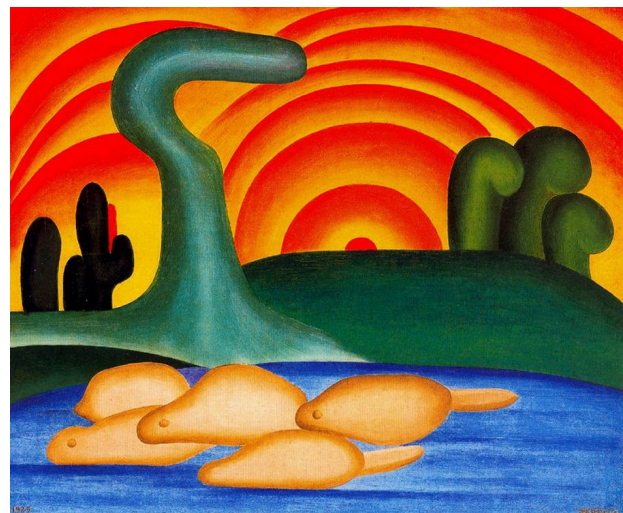
La propuesta brasileña buscaba referentes que se implementaron a la construcción de la identidad nacional de una manera incluyente. Su búsqueda incorporó al mundo prehispánico (Brasil-Caraiba), incluyendo la cultura popular y el mundo africano, con referentes portugueses y holandeses bajo la acción antropófaga, es decir, la reinterpretación del "exotismo tropical" creado por los europeos, en un "tropicalismo" que revalorizaba y rescataba lo primitivo y dialogaba con las ideas del Caribe americano. La propuesta —al igual que en el resto del continente— tenía un alto grado de compromiso social.

El primitivismo se convierte en una introspección que se reconoce como una realidad propia y cercana. La obra de Tarsila do Amaral se convierte en el principal exponente de estas ideas (Fig. 5).

En la historia del arte moderno americano, se observa que, a pesar de que existió una intención de crear un arte continental, existían muchas posturas distintas y polarizadas. En un primer nivel se produjo una división entre los intereses de los Estados Unidos y Latinoamérica y, en un segundo nivel, entre los mismos países latinoamericanos, ya que existía un dilema entre el lenguaje, el discurso y los receptores de este arte generalizado y la identidad propia de cada país, es decir, partir de su propia realidad para lo que

necesitaba un discurso en el que sus connacionales se reconocieran.

En las décadas de los 60 y 70 nacieron otros movimientos derivados del abstraccionismo y cuyos referentes eran Mondrian y Le Corbusier, quienes influían a países como Venezuela, Argentina y Brasil. En contraposición a estos se mantendrán las corrientes figurativas pasadas en el mundo prehispánico, siendo ejemplos de ello el desarrollado en México y Perú. El arte latinoamericano tomó dos caminos: la repetición del International Stile, desvinculado a la realidad cultural de los países y la institución de una "política de resistencia" que orientara la búsqueda de la propia identidad.



5. *Sol poniente*, 1929. Tarsila do Amaral.

Óleo sobre lienzo 54 x 65cm.

Fuente: <http://www.epdlp.com/cuadro.php?id=6319>

⁷ Antropofagia es el término que se refiere a las personas caníbales, sin embargo, la acción antropófaga brasileña se refiere a una reinterpretación de los mitos e imaginarios que la cultura euro centrista había construido durante la historia y que hoy serían la base para constituir una nueva memoria histórica.

Hasta aquí, se sintetiza el papel del continente americano frente al Arte Moderno. En esta historia se menciona la postura de América del Norte y América del Sur, sin embargo, surge una incógnita ¿qué sucedía en América Central? ¿Fue parte de este movimiento moderno latinoamericano?, es a partir de estas preguntas que este estudio tratará de solventar ese vacío histórico, relacionando la historia plástica de Guatemala con el movimiento de la modernidad en el resto del mundo.

1.2 CONTEXTO HISTÓRICO-POLÍTICO DE GUATEMALA

El estudio del arte moderno en Guatemala supone un acercamiento a los diferentes acontecimientos políticos, sociales y culturales que han marcado la historia del país. Para efectos de esta investigación se estudia el periodo comprendido entre 1944 —cuando sucede la revolución—, hasta finales de los años 60, cuando se intensifica la guerra interna en el país.⁸

A nivel internacional, la revolución del 44 se enmarcó en la crisis económica mundial de los años 30, la cual impactó en el mercado del café y en la oferta laboral, provocando el incremento de la pobreza. A esto se sumó una baja en el comercio bananero que disminuyó el presupuesto del gobierno.

En Guatemala, esta crisis económica se dio bajo la dictadura del General Jorge Ubico Castañeda y se sumó a los problemas relacionados con la tenencia del suelo, los monopolios, el bajo desarrollo industrial y la servidumbre. Esta situación condujo a la unión del pueblo, para derrocar el gobierno de Ubico y así recuperar las garantías individuales y los derechos ciudadanos. Catorce años después de la dictadura, el movimiento que se inició en junio y concluyó el 20 de octubre de 1944, alcanzó el objetivo. Cabe resaltar que durante este proceso se presentó el *Memorial de los 311*, en el cual dos de los signatarios fueron los artistas Guillermo Grajeda Mena y Dagoberto Vásquez, tal como confirmaron Gustavo Grajeda y Rodrigo Vásquez, en las entrevistas personales realizadas en el 2020.

Tras el homicidio de la profesora María Chinchilla el 25 de julio en una manifestación nacional del magisterio, por un disparo al aire, Ubico se vio obligado a renunciar el día 30. No obstante, antes de hacerlo nombró al triunvirato que lo sucedería en el poder, formado por Federico Ponce Vaidés, Jacobo Árbenz y Francisco Javier Arana, que también eran militares, lo que motivó un enfrentamiento sin precedentes, entre los ubiquistas y un grupo conformado por estudiantes, profesores, artistas y escritores, jóvenes oficiales del ejército y ciudadanos en general.

El ejército quedó dividido en dos grupos: los progresistas y los conservadores, y con el triunfo de la Revolución, se constituyó la primera Junta Revolucionaria, formada por Jacobo Árbenz, Francisco Javier Arana y Jorge Toriello, quienes convocaron una Asamblea Constituyente para elaborar la nueva Constitución, decretar la autonomía universitaria y convocar las elecciones, donde fue electo Juan José Arévalo Bermejo.

Muchos fueron los logros alcanzados por este primer gobierno revolucionario, entre los cuales destacan: el sufragio universal, la libertad de expresión, el Código de trabajo —que contribuyó a las

⁸ Ligia Escribá, en su tesis doctoral, divide este lapso en tres periodos: de la Revolución a la caída, de 1944 a 1954; de la Liberación a la Contrarrevolución (el brote del Conflicto armado), de 1955 a 1962 y el Recrudescimiento de la Lucha Interna, de 1963 a 1975.

mejoras laborales para el magisterio—, el seguro social, el derecho a la organización grupal popular, además de reformas educativas y el apoyo al gremio artístico. El presidente Arévalo era pedagogo, se había especializado en la Argentina, por lo que tenía una perspectiva más moderna sobre la educación. Durante su gobierno, además de dar prioridad a la educación integral y participativa, también apoyó las letras y las artes, otorgando becas a los artistas para especializarse en el extranjero.⁹

Es precisamente gracias a estos logros que se da la oportunidad de planificar un nuevo centro para la ciudad, el Centro Cívico, el cual tendría como principal objetivo albergar a las nuevas instituciones creadas por el primer gobierno revolucionario.

A pesar de estos cambios, la situación del país al inicio de la revolución era la típica de cualquier “Banana Republic”, con un sistema capitalista que otorgaba privilegios a los extranjeros, manteniendo una situación de desventaja para el pueblo, el cual era víctima de abusos económicos y presión militar. La eliminación de este sistema fue la tarea más complicada, de hecho, pudo abordarse hasta el segundo gobierno revolucionario, cuando fue electo Jacobo Árbenz, quien pretendía solucionar los problemas relacionados a la tenencia de la tierra y la esclavitud, lo cual era un cambio inédito, tomando en cuenta que el país vivía todavía en un sistema casi feudal. Con el Decreto 900 —Ley de Reforma Agraria (1952)— se inició el proceso de expropiación de tierras que estaban en desuso para ser repartidas entre los campesinos, acción que desató la oposición de los terratenientes y los propietarios de la compañía United Fruit Company (UFCO), iniciando un movimiento de contrarrevolución.

Durante el período de nueve años que duraron los gobiernos revolucionarios —de 1945 a 1950 y de 1951 a 1954—, aunque no se logró erradicar el clasismo social, hubo un fortalecimiento de la clase obrera y campesina que logró agruparse y ser consciente de sus derechos, por primera vez en la historia de la república, motivada por los ideales nacionalistas y antiimperialistas de la revolución. Sin embargo, no se concretaron las ideas democráticas que buscaban la creación de un capital autónomo —que acabara con el servilismo agrícola— y la industrialización del país —por medio de la creación del mercado interno y la creación de una nueva legislación—.

La contrarrevolución fue financiada y asesorada por Estados Unidos, contando con el apoyo de los gobiernos de Honduras y Nicaragua. Internamente, fue apoyada por los grupos de la derecha, la iglesia, los militares conservadores y la UFCO. Se inició con el bombardeo del 18 de junio de 1954, en el que se masacró a los campesinos, institucionalizando la violencia. La comprensión de la revolución y la contrarrevolución en la historia de Guatemala permite entender la evolución compleja y conflictiva de la sociedad actual.

El período comprendido entre 1955 y 1962 marcó un proceso que llevó de la liberación al conflicto armado interno, según señala la escritora Ligia Escribá (1999). Los intentos por homogenizar la estructura social durante la revolución fueron totalmente minimizados durante la contrarrevolución, intensificando la diferencia de clases y la confrontación entre los grupos de poder y las clases media y

⁹ Tres de los cinco artistas que participaron en los murales del Centro Cívico continuaron sus estudios en Estados Unidos y Chile gracias a estas becas.

baja. El militar Carlos Castillo Armas toma el poder y en 1956 se implementa una nueva Constitución, donde ya no se tiene en cuenta ninguno de los postulados de los regímenes revolucionarios con relación a las reformas agrarias, aunque se trató de solventar este vacío legal como la Ley de Transformación Agraria, mediante la cual se entregaron algunas parcelas a los campesinos.

Una de las consecuencias generadas por la contrarrevolución fue el establecimiento del Tratado de Libre Comercio en los años 60, realizado entre los países de Centro América, producto de la estrategia integracionista de la Comisión Económica Para América Latina y El Caribe (CEPAL). Según nos relata la misma autora, el presidente de Guatemala, Ydigoras Fuentes y el de El Salvador, Lemus, fueron sobornados para su aceptación.

La desintegración social, el temor, la confrontación, los encarcelamientos y torturas fueron el sinónimo de esa época, lo cual fortaleció la oficialidad de ejército. Curiosamente, surgió dentro del mismo ejército una sublevación el 13 de noviembre de 1960, la cual buscaba dar un Golpe de Estado. Sin embargo, al fallar, algunos de sus miembros fueron exiliados y el resto se refugió en la Sierra de Las Minas, dando origen a la guerrilla, conocida como el Movimiento Revolucionario 13 de noviembre (MR-13).

El Partido Guatemalteco del Trabajo (PGT) se unió a la MR-13 y juntos formaron las Fuerzas Armadas Rebeldes (FAR), dándose las primeras luchas populares en marzo y abril de 1962. Aunque estos combates no lograron derrocar al presidente Ydigoras Fuentes, hicieron tambalear al Estado, lo que provocó una mayor supresión de las libertades y la militarización del país. Todas las garantías logradas por los gobiernos revolucionarios fueron truncadas, no había libertad de expresión, asociación y participación ciudadana, ni libertad política, se impulsó un sistema educativo directivo y controlado, amedrentando la creatividad de los artistas.

En 1963, un nuevo golpe de estado coloca en el poder al militar Enrique Peralta Azurdia. Cualquier pensamiento distinto a los intereses del gobierno era motivo de desaparición, cárcel, exilio o muerte. Aunque existía la FAR al poco tiempo se desintegró porque los intereses de MR-13 y el PGT tenían muchas diferencias ideológicas. Este escenario de incertidumbre política y social propició la implantación del presidente Civil, Julio César Méndez Montenegro, quién fue apoyado por los Estados Unidos de Norteamérica, con la promesa de inversión de capital extranjero, bajo un falso proceso reformista. De esta forma, con la institución de esta dictadura cívico-militar, se instauró en el país la "Política del Terror".

Cabe mencionar que la figura de Méndez Montenegro fue fundamental para llevar a cabo esta siniestra estrategia. Él había sido un líder estudiantil reconocido e incluso se declaraba continuador de la Revolución del 44, llamando a su partido político Partido Revolucionario (PR). Su imagen confundió tanto al pueblo como a las FAR, quienes terminaron por aceptar una tregua en 1966, en parte también, por el estado decadente en que se encontraban al contar con menos miembros y las diferencias de ideología internas.

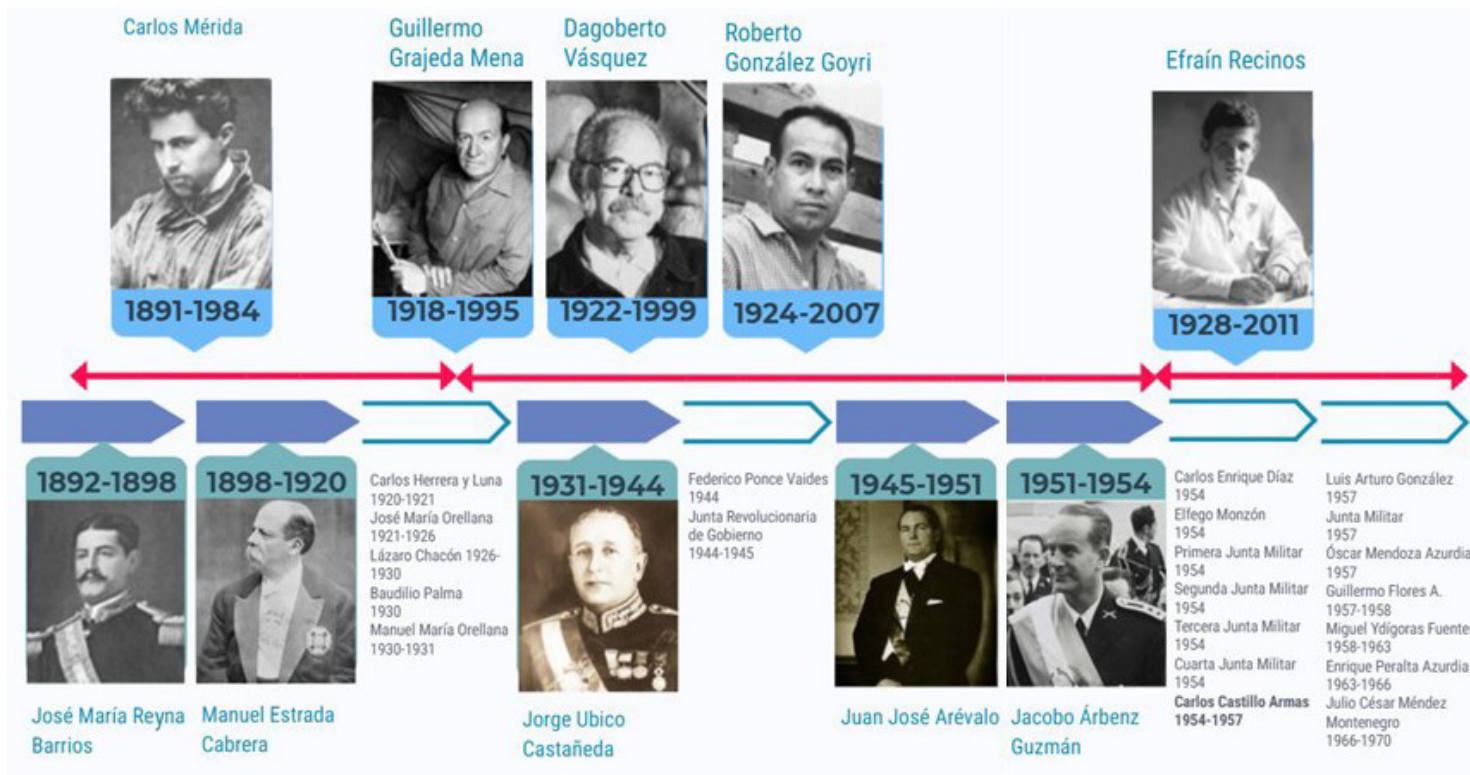
En los años 70 este sistema opresivo se fortaleció, limitando la libertad política, la persecución de líderes sindicales, estudiantes y asociaciones civiles, incluso se suspendieron las garantías individuales con el Estado de Sitio; el sistema educativo fue represivo y acabó con la creatividad; se promovía

el individualismo y se concretó un sistema económico en detrimento de la economía local, con el ingreso acelerado de empresas transnacionales propicio la baja de los productos locales provocando mayor desempleo y pobreza, además de la instauración de la Franja Transversal del Norte.¹⁰ En esta época también se reorganiza la guerrilla y además de las FAR surgen otros dos entes políticos: la Organización de Pueblos en Armas (ORPA) y el Ejército Guerrillero de los Pobres (EGP). Estas entidades se instalaron en las áreas rurales del país, especialmente en el altiplano, la boca costa y el Norte, por lo que los enfrentamientos entre el ejército y los grupos de rebelión se dieron fuera del área urbana, donde la única información que llegaba estaba distorsionada por el gobierno. La libertad de prensa estaba coartada y los periodistas eran asesinados, desaparecidos o enviados al exilio si intentaban informar la verdad. La población estaba desinformada y atemorizada, el poder del Estado estaba bajo el control militar.

Esta época coincide con la construcción del Centro Cívico, el cual, aunque fue un logro de los gobiernos revolucionarios, terminó por ejecutarse durante la contrarrevolución. La atmósfera social y política condicionó en gran medida la expresión de los artistas que realizaron los murales. Incluso uno de ellos —Dagoberto Vásquez— fue exiliado justo en el tiempo que se empezó a construir el mural que proyectó.

Dentro del grupo de artistas encontramos la representación de tres generaciones que fueron afectadas por estos cambios políticos en el país (Fig. 6); en primer lugar, tenemos a Mérida, quien durante toda su vida en Guatemala vivió bajo la dictadura de Estrada Cabrera; Dagoberto Vásquez, González Goyri y Grajeda Mena que vieron la dictadura de Ubico y la Revolución y, por último, Efraín Recinos, quien como miembro más joven del grupo, vivió las consecuencias de la contrarrevolución y el recrudecimiento del conflicto armado interno.

¹⁰ Se conoce como la Franja Transversal del Norte a la línea imaginaria que se trazó desde la esquina de Santiago Huehuetenango a Puerto Modesto Méndez en Izabal. Al Sur, está limitado por la Mesilla en Huehuetenango y el lago de Izaba. Atraviesa de Este a Oeste los departamentos de Huehuetenango, Quiché, Alta Verapaz e Izabal. El territorio cuenta 15,750 km² aproximadamente, donde existieron diferentes proyectos enfocados en la explotación de las riquezas petroleras y mineras.



6. Comparación del proceso político de Guatemala y la producción artística del Centro Cívico. Fuente: SEBC, 2020.

1.3 ENCUENTROS ARTÍSTICOS EN GUATEMALA Y SUS FUENTES EUROPEAS

El estudio de la plástica guatemalteca puede definirse en tres grandes momentos históricos: la etapa prehispánica, la etapa colonial española y la etapa de Guatemala como República.

El arte prehispánico atraviesa una ruptura cuando el territorio es conquistado por los españoles en 1524 y se convierte en la Capitanía General de Guatemala, la región que actualmente ocupan las repúblicas de Guatemala, Belice, El Salvador, Honduras, Nicaragua, Costa Rica, el estado mexicano de Chiapas y las provincias panameñas de Chiriquí y Bocas del Toro.

La Cultura Maya, había alcanzado un gran desarrollo artístico que abarcaba diferentes manifestaciones artísticas desde la arquitectura, la pintura y la escultura, hasta la música, la danza, el canto, el teatro y la literatura. Sin embargo, la destrucción que ha sufrido este patrimonio por el hombre y las inclemencias de tiempo han dejado muy pocas evidencias de la majestuosidad que alcanzaron sus expresiones artísticas.

Aunque durante la época colonial también se realizaron grandes obras, cabe mencionar que las técnicas utilizadas eran una herencia del viejo continente y no fueron desarrolladas por los artífices locales. Guatemala tendría que esperar más de 400 años para que los artistas de la modernidad recuperaran estos conceptos de la plástica maya y los fundieran en un arte que buscaba recuperar esa identidad, sin dejar a un lado la propia historia del país y su contexto mestizo, expresándolo con las corrientes artísticas del siglo XX.

El prehispánico es un arte integrado, basado en los poderes supraterráneos de la fe. La arquitectura, la pintura y la escultura se unen en un culto a los dioses y a la naturaleza. Así responde a la manera de vivir del hombre en una colectividad, siendo el resultado de su religión, de su economía y de su identidad.

Se representaban escenas de la vida cotidiana, lo cual ha permitido conocer su ideología y su cosmovisión, representando la naturaleza, la agricultura, la caza, así como las ceremonias religiosas. El arte también se enfocaba en los acontecimientos políticos, diplomáticos y bélicos, registrándose muchos de estos hechos en las estelas¹¹, como muestra del poder de sus gobernantes.

Como se menciona anteriormente, se considera un arte de integración, porque la arquitectura se adaptaba al terreno, desarrollando diferentes tipologías constructivas que interactuaban con la naturaleza y la pintura y la escultura a su vez eran parte intrínseca de los edificios; cada muro, escalinata, jamba, dintel, cornisa, friso, moldura, banqueta y bóvedas contenían alguna imagen pictórica (Fig. 7). Para ellos, el espacio exterior era más importante que el interior, es por esta razón que cada una de las estructuras construidas correspondía a un diseño urbano relacionado con la orientación de los astros y la observación de la naturaleza.

¹¹ Estela: estructura monolítica vertical, de dimensión monumental, localizadas en las ciudades de Mesoamérica. Las piedras eran talladas con motivos religiosos y políticos. Pueden encontrarse de manera aislada o acompañadas por otra piedra más baja de forma circular, a la cual se le denomina altar

La escultura y los bajorrelieves contenían figuras geométricas como las grecas, o antropomórficas y zoomórficas, con un aspecto místico, que se asemeja a los conceptos abstractos; la pintura diferenciaba a las personas por su sexo y se jerarquizaban de acuerdo con su rango y posición social; la cerámica contenía escenas mitológicas, se representaba la cosmología maya y sus personajes, también se relaciona con el mundo funeral; la talla de piedras preciosas como el jade, fue muy importante para la cultura maya, se utilizaban en los rituales y para la elaboración de máscaras que acompañaban a los gobernantes y personas importantes en sus tumbas.



7. Murales de Bonampak, Estructura 1, Chiapas.
Fuente: <http://mundodelmuseo.com/ficha.php?id=574>

El color era un elemento fundamental en el Arte. La arquitectura estaba cubierta por él tanto en sus muros interiores como exteriores.

Las esculturas y la cerámica, también era polícromas. Los edificios eran construidos con piedra caliza y recubiertos con estuco, el cual quedaba como una superficie blanca donde se aplicaban los pigmentos. Se han encontrado varias evidencias que indican que los muros estaban pintados de rojo, incluso algunos contenían alguna escena, sin embargo, las evidencias que mejor se conservan se encuentran en los muros interiores. Con relación a la tecnología o técnica que utilizaban para crear sus murales Staines menciona:

El procedimiento para realizar la pintura mural iniciaba desde la búsqueda para obtener los pigmentos; algunos eran de origen inorgánico y se extraían de las tierras, otros provenían de materiales orgánicos y se encontraban en la vegetación como el azul y verde, así los mayas lograron crear una variada paleta cromática. El aglutinante, para fijar los pigmentos, se conseguía en la savia de algunos árboles y de plantas gomosas. El enlucido de cal que se utilizaba como soporte en la superficie donde se pintarían las imágenes, se alisaba hasta que estuviera uniforme; después el artista dibujaba el contorno de las figuras generalmente con una línea roja y las rellenaba de color; al finalizar, el rojo del contorno se repintaba de negro. (Staines, 2004: 3).

Los temas de la pintura varían de acuerdo con el periodo en que se realizaron. En el Preclásico (400-250), la pintura se encuentra en contextos funerarios y la iconografía se corresponde con el cosmos, los dioses y los antepasados; en el Clásico (300-900), se representan hechos históricos relacionados con la élite, hechos míticos, rituales, guerra, autosacrificio y astrología; por último, en el Postclásico (900-1550), se desarrollan imágenes de dioses, además se observa un cambio pictórico en comparación al periodo Clásico. Como se puede apreciar, a través del tiempo los mayas utilizaron el lenguaje visual de formas, líneas, volúmenes y color, como un medio para comunicar sucesos importantes y trascendentes. La pintura en este sentido adquiere un valor histórico, es un documento que narra la cosmología y la tradición de un pueblo; por otra parte, es invaluable su valor estético, que evidencia la tenacidad con la que desarrollaron diferentes técnicas, además de la perfección y complejidad que alcanzaron sus composiciones.

Durante la época prehispánica se manifiestan diferentes influencias de otras ciudades dentro de la misma región, incluso de distintas regiones del Norte y Sur de América, encontrándose una variedad de estilos artísticos, elaborados con diferentes materiales locales e importados. Todo esto se cambió con la conquista española, puesto que el nuevo arte tendría una connotación religiosa inspirada en el cristianismo que profesaban los conquistadores.

Con la conquista se da un choque entre dos culturas, el cual queda representado en el arte. Esta imposición de un sistema social, político y religioso rompe con la visión sobre la transcendencia de la vida que tenía la cultura maya y marca una desventaja que se mantendrá hasta la actualidad en el desarrollo de la sociedad. Cardoza y Aragón, manifiesta al respecto:

La desintegración creada por la Conquista y la colonización prosigue en nuestros pueblos: se les hizo perder hasta la capacidad mental de leer su propia escritura. Los grandes misioneros y algunas instituciones desaparecen en América en el XVII. La población criolla cada día se hacía más poderosa, económica y numéricamente. El interés por el indígena y el mestizo se desvaneció. Tomó dirección opuesta: ya no se busca educar al indígena, sino conservarlo en su atraso y al servicio del explotador. (Cardoza y Aragón, 1955:113).

La época colonial se inicia con la fundación de Santiago de los Caballeros el 25 de julio de 1524, en el lugar llamado Iximché o Guatemala, que era la capital de los cakchiqueles. La ciudad sufre tres traslados, el primero al Valle de Almolonga en 1527; el segundo al Valle de Panchoy en 1527, conocido hoy como la Antigua Guatemala y finalmente se traslada al Valle de la Ermita en 1776, donde se funda la Nueva Guatemala de la Asunción, hoy capital del país.

Durante toda la época colonial la arquitectura se caracteriza por la construcción de iglesias y conventos para las órdenes religiosas; edificios públicos para las autoridades locales y españolas, incluyendo instituciones públicas e infraestructuras, como el rastro, hospitales, colegios, etc.

Esta estructura urbana de nuevo cuño trae al territorio americano un cambio total en la forma de vida, instalando una nueva cultura y dejando atrás la arquitectura maya con sus templos y palacios, sustituyendo las calzadas¹² por calles ortogonales y el espacio exterior por el interior. El arte realizado en la época, aunque mantiene un diálogo entre la arquitectura, la pintura y la escultura, no logra alcanzar la integración del prehispánico. La pintura y escultura es también elaborada por artífices españoles, quienes con el tiempo generarán un gremio de artistas locales, de acuerdo con los reglamentos oficiales. Los temas que se trabajaron fueron el arte cristiano y los retratos de las autoridades reales y eclesiásticas. En la escultura, los talleres fueron tan sofisticados y lograron tanto renombre como en Nueva España y Nueva Granada, dándose a conocer con el nombre de Escuela de Santiago.

¹² Calzada: nombre con el que se designan a los elementos urbanos que cumplen la función de comunicar dos sectores dentro de un sitio arqueológico o a una mayor escala, un sitio con otro. Consisten en elevaciones artificiales en forma de caminos y sus funciones varían entre la cohesión intergrupala, la ceremonial y la de acceso. Aunque en el área maya comparten varias características constructivas, existen variaciones condicionadas por la complejidad del sitio, la topografía y funciones secundarias que pueden cumplir, como el manejo hidráulico.

De acuerdo con Chinchilla, se tiene conocimiento de que los arquitectos y artistas tuvieron acceso a los grandes tratados de arquitectura como las obras de Vitruvio y Serlio, también conocieron los de Vignola, Alberti, Agustino de Florencia o di Ducci, Diego de Sagredo, Pietro Cataneo, o Bernardo Bamucci. En las artes plásticas, encontramos los tratados de Raimundo Lulio, Juan de Arfe y Villafañe. A principios del siglo XVII también se tuvo acceso a la obra de Palladio, Vicencio Carducho, Diego López de Arenas, Fray Lorenzo de San Nicolás, Potey, Sebastián Fernández de Medrano, Francisco Pacheco, y Ramón Pascual Diez. (Chinchilla, 2002:66-71)

Al término de este periodo, en 1797, la Benemérita Sociedad Económica de Amigos del País, que buscaba el progreso de la industria, de las ciencias, de las letras y de las artes, fundó una escuela de dibujo dirigida por el grabador y arquitecto Pedro Garcé Aguirre. Este establecimiento fue el embrión de la Academia de Bellas Artes del país y planteaba impartir clases de arquitectura, matemáticas, curso de óptica, perspectiva, arquitectura civil e hidráulica, además consideraba una escuela para el aprendizaje de albañilería. Debido a la agitada situación política únicamente se hizo realidad la clase de grabado en la Casa de la Moneda y la escuela de dibujo y pintura, donde ingresaron el miniaturista Francisco Cabrera y Casildo España.

Durante los casi 300 años que duró la colonia se realizaron un sinnúmero de obras artísticas con gran maestría e ingenio, existieron grandes arquitectos y artistas que dejaron un gran legado en el arte guatemalteco y que subsiste hasta la actualidad. Después de la independencia en 1821, el país enfrenta una búsqueda de su propia identidad como república, incluso en 1824 se le encargó a don Santiago de Marquí la planificación para una escuela de arquitectura.

Una de las primeras figuras que aparece en esta época independiente es el arquitecto Miguel Rivera Maestre, quién realiza el primer registro de cartas, planos y mapas del país, recopiladas en el Atlas del Estado de Guatemala. A mediados del siglo XIX se construye el Teatro Carrera que posteriormente se denomina Teatro Nacional y Teatro Colón, erigido bajo la dirección de Juan Matheu, convirtiéndose en la primera obra formal dedicada a la promoción de las artes. Sus cimientos fueron realizados bajo la dirección de Rivera y su edificación fue continuada por el ingeniero José Beckers. Otros trabajos realizados fueron las fortificaciones del Castillo de San José (1846) y el fuerte de Matamoros (1852), dirigidas por el ingeniero José María Cervantes. Esta arquitectura militar respondía a la necesidad de defender la ciudad por los conflictos entre las repúblicas centroamericanas.

En 1871, el régimen liberal expropia los antiguos conventos de las órdenes religiosas e instaura dentro de ellos diferentes instituciones del estado. Así es como el claustro de la Recolectión se convierte en la primera Escuela Politécnica y luego en Escuela Normal; el Colegio Tridentino, en un Instituto Nacional laico; Santo Domingo, en la dirección de rentas y administración de licores; San Francisco y la Merced, en cuarteles de la policía y Belén, en el instituto de señoritas.

Además de estos cambios de uso de los edificios religiosos, también se empiezan a construir obras públicas como la Penitenciaría Central y se crea la red ferroviaria del país. La religión pierde poder con la revolución liberal de 1871, sin embargo y consecuencia de ello se da un período de decadencia para el Arte.

A finales del siglo XIX, durante el gobierno del general José María Reyna Barrios, se da un periodo de influencia del renacimiento francés. Se realizan grandes cambios en la morfología de la ciudad, como

por ejemplo el diseño del Cantón Exposición, en el cual se rompe el trazo ortogonal de la ciudad y se gira el sentido de las calles a cuarenta y cinco grados; se construyen edificios públicos, se erigen monumentos y se crea el paseo de La Reforma, una de las vías principales de la ciudad.

El diseño urbano y la creación de los diferentes monumentos que adornarían la ciudad propició la llegada de varios artistas extranjeros, cuya obra se caracterizará por ser una reproducción de las realizadas en Europa, con un estilo clásico que no logra materializar en el arte, el momento histórico por el que atravesaba el país. La inestabilidad política impedía el crecimiento cultural del pueblo.

De entre los artistas que llegaron en esta época destaca el escultor venezolano Santiago González (1870-1909) y el español Justo de Gandarias y Planzón (1846-1933), a quienes, junto al catalán Jaime Sabartés (1881-1968), se les atribuye la presencia del arte moderno en Guatemala. En el periodo de 1893 a 1895, se crea la Escuela de Bellas Artes, dirigida por Manuel R. Ortega, quien sucederá en el puesto de Gandarias.

Santiago González había sido discípulo de Rodin y posteriormente se convirtió en profesor de Bellas Artes en Guatemala. Algunos de sus alumnos fueron Agustín Iriarte, Carlos Valenti, Rafael Yela Günter, Rafael Rodríguez Padilla y Enrique Acuña. Gandarias, por su parte, fue contratado por el gobierno de José María Reyna Barrios para mejorar la Academia de Bellas Artes, sin embargo, con el asesinato del mandatario, todo sería postergado. Su gran aporte radica en mantener un espacio artístico e innovador en el campo pictórico y escultórico durante la dictadura de Manuel Estrada Cabrera.

A principios del siglo XX —en el gobierno de Cabrera—, funcionaron varias escuelas. La anexa al Instituto Central para Varones, dirigida por Eduardo Aqueche, la del Maestro Ernesto Bravo, la del Santiago González, la del maestro Agustín Iriarte y la anexa a la Escuela de Varones de José Francisco Barrundia.

Por otra parte, como la historia de Guatemala siempre ha estado marcada por movimientos telúricos, esta época no sería la excepción. Los terremotos de 1917 y 1918 dejaron devastada la ciudad. Este acontecimiento coincidiría con la migración de muchos arquitectos y artistas europeos, quienes, debido a la Primera Guerra Mundial, habían emigrado al continente americano. Entre ellos podemos mencionar al francés Juan Domergue, el español Francisco Cirici, el italiano Guido Albani, el alemán Roberto Hoegg y el belga Erick Khuba. Su influencia en el país no se haría esperar. Con cientos de solares destruidos por el terremoto, fue el momento oportuno para introducir en Guatemala la arquitectura de estilo Art Nouveau y Art Déco para la reconstrucción de la ciudad.

Esta nueva arquitectura también incluiría la implantación de nuevas técnicas constructivas y el uso de materiales como el acero, el concreto y el vidrio. Estas nuevas corrientes arquitectónicas romperían con las características coloniales, cambiando por completo la imagen de la ciudad.

En Guatemala no existía una escuela de arquitectura como tal, únicamente la Escuela de Artes y Oficios, fundada en 1924 y la Facultad de Ingeniería que se había fundado en 1879. Hasta ese momento los edificios eran diseñados por ingenieros y arquitectos extranjeros.

Durante la dictadura del general Jorge Ubico, se realiza la mayor obra edilicia en la ciudad de Guatemala. La construcción de este equipamiento urbano es encargada al arquitecto Rafael Pérez de León, quién fue el primer y único guatemalteco especializado en arquitectura e ingeniería a principios del siglo XX.

Rafael Pérez de León estudia Ingeniería Civil y Arquitectura, de 1927 a 1931 en la *École du Genie Civil y l'École Nationale des Arts Decoratifs*. Trabaja como consultor de obras para el Ministerio de Fomento de Guatemala, donde diseña y construye diferentes proyectos, dentro de las que se encuentran: la Antigua Terminal Aérea, el Palacio Nacional, la Tribuna Presidencial del Campo de Marte, la Casa Presidencial, el Palacio de la Policía, El Edificio de Correos y Telégrafos, la Aduana Central, el Edificio de Sanidad Pública, el Auxilio Póstumo del Ferrocarril, el Panteón de Hombres Ilustres, la prolongación de la 6ª avenida Sur, la Escuela para Clases Laborantes, los Mercados de la Palmita y Villa de Guadalupe, el parque Ninfas en Amatitlán, diferentes escuelas, El Archivo de Centro América y la Biblioteca Nacional.

El diseño de los edificios respondía totalmente a las exigencias y ambiciones de Ubico, motivo por el cual se le llamó "El arquitecto del dictador". Al respecto de este título, el estudio realizado por el doctor Lionel Bojórquez (2009) comprueba que su formación le permitió crear un estilo ecléctico, combinando lo antiguo y lo moderno. De esta forma, en sus composiciones logra una mezcla entre los elementos clásicos y la arquitectura realizada durante la colonia en la Antigua Guatemala, evidenciando, con ello, la identidad que la población mantenía con esta estética más tradicional.

Con la revolución de 1944 se inicia el movimiento de la plástica contemporánea. Se crean obras como las escuelas tipo federación donde se busca expresar ese nuevo movimiento político y social. El arte guatemalteco en ese momento buscaba la identidad, basada en sus cualidades mestizas, con el fin de crear un arte auténtico. Sin embargo, existe poca documentación y son escasos los escritos formales relacionados con el tema, entre de los que se pueden mencionar los trabajos de Josefina Alonso de Rodríguez y de los miembros de Generación del 40, como Vásquez, Franco, Grajeda Mena y González Goyri.

La revolución del 44 permitió que la producción artística sufriera una innovación gracias a la difusión y discusión de ideas, a través de libros, revistas, etc., que anteriormente estaban prohibidos. Se pretendía establecer una cultura de democracia, obras como el Tríptico a la Revolución del 44 de Galeotti Torres y principalmente grabados fueron utilizados para informar a la población rural que en su mayoría era analfabeta.¹³

El gobierno por medio de las becas de estudios otorgadas a los artistas contribuyó a la importación de nuevas tendencias y conocimientos, ayudando a la promoción y comercialización de obras. Los viajes de estudio también diversificaron los intereses de los artistas, por ejemplo, el surrealismo en Alzamora Méndez, Roëhrs Bustamante y Rodríguez Padilla; el muralismo mexicano en León, De León, Tala García y Lazo; orientación realista de Franco; el muralismo en Grajeda Mena, Vásquez Castañeda,

¹³ Para 1950 el 70.6% de la población guatemalteca era analfabeta. (UNESCO, 1970)

Ossaye y González Goyri. Algunos de estos artífices fueron también quienes tomaron conciencia sobre la importancia de la historia plástica del país y la discusión de temas estéticos.

Uno de los grupos que surgieron por esta necesidad de divulgación en 1951 fue el Grupo Americanista de Intelectuales y Artistas, formado por José López Maldonado, Juan de Dios González, Víctor Manuel Aragón y Max Saravia Gual. También se forma la Asociación Guatemalteca de Escritores y Artistas Revolucionarios (AGEAR) y la Asociación de Profesores y Estudiantes de Bellas Artes (APEBA). Otros espacios de publicación y crítica de arte fueron el periódico *El Imparcial* y la *Revista de Guatemala*, fundada y dirigida por Cardoza y Aragón.

Con la contrarrevolución, la libertad de expresión y los espacios que había ganado el Arte se ven truncados. Este ambiente de opresión infirió de manera directa en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, aunque se seguían realizando exposiciones —algunas incluso a puerta cerrada— la formación y técnicas impartidas no cumplían las expectativas de los estudiantes. En 1960 la Asociación de Estudiantes a través de Vaskestler y Velásquez Vásquez publicó el periódico *Color y Forma*, con el objetivo de continuar con la divulgación de las artes plásticas.

El arte de la contrarrevolución se caracterizó por ser decorativo, de lo contrario los artistas eran perseguidos por el Estado. En esta etapa encontramos obras de Abularach, de Pereyra, Cabrera, Hernández y las primeras creaciones de Magda Eunice Sánchez.

Aunque se vivía un clima político complicado y las diferentes generaciones de artistas estaban enfrentadas tuvo lugar uno de los proyectos de mayor integración plástica del país, el Centro Cívico, que concretó la construcción de los edificios necesarios para albergar las nuevas instituciones, producto de los logros de la revolución.

El inicio de los años 60 no supuso una mejora para el ambiente artístico. La represión empeoró afectando a la población en general y la creación de los artistas, quienes optaron por evitar el tema en sus obras o incluso buscaban la oportunidad de salir del país.

En el año 1963, surge en la ENAP el grupo Círculo Valenti, del cual forman parte: Efraín Recinos, Gilberto Hernández, Marco Augusto Quiroa, Enrique Anleu Díaz, Roberto Cabrera, Elmar René Rojas, Rafael Pereyra, Enrique Velásquez Vásquez, Norma Nuila, Magda Eunice Sánchez, Luis Zaldivar, Haroldo Robles, Oscar Barrientos y Luis Díaz. Este grupo surge como una oposición a la Generación de los 40, de la cual formaban parte Grajeda Mena, Vásquez Castañeda y González Goyri, entre otros, a la cual consideraban obsoleta. En su primera exposición en enero de 1963 lanzan un manifiesto, en el cual en uno de los párrafos expresan:

Contra la indiferencia, contra la inoperancia, contra la sordera, nos hemos reunido un grupo de artistas; somos un grupo de artistas; rodeados de momias. Estamos con la dura sensación de vivir en un ámbito de cosas muertas para el arte. (Escribá, 1999: 63)

En 1965 se dio la primera subasta a beneficio del Instituto Neurológico de Guatemala, conocido como JUANNIO, en la cual los artistas donaron su obra. Este espacio ofreció una oportunidad para mejorar el mercado artístico y aunque se siguen realizando hasta la actualidad, ahora solo se dona un porcentaje de estas.

Posteriormente, a finales de los años 60, surge el grupo Vértebra que definió su postura en el Nuevo realismo; contaban con su propia galería y en sus producciones, que denominaron como “técnica mixta”, empleaban relieves en la pintura y materiales poco usuales. De esta agrupación se reconoce su eficaz propuesta publicitaria y de mercadeo del arte. En estos años, aunque existían algunas mujeres artistas, no será hasta los años 70 cuando su trabajo sea considerado por los críticos.

1.4 LOS ARTISTAS GUATEMALTECOS Y SU RELACIÓN CON LA MODERNIDAD: ANÁLISIS HERMENÉUTICO Y SEMIÓTICO DE LA OBRA MURAL PRODUCIDA EN EL CENTRO CÍVICO

La Academia de Dibujo y Pintura se fundó el 10 de mayo de 1920 con el Decreto 1052, después del derrocamiento de Manuel Estrada Cabrera, por decreto constitucional, durante el gobierno del presidente Carlos Herrera. El artista Rafael Rodríguez Padilla fue uno de los promotores más comprometidos para su fundación y quien fungió como el primer director. Lo acompañaron en la labor docente el Dr. Hernán Martínez Sobral, quien impartiría la clase de anatomía artística y Jaime Sabartés, quien impartiría clase de perspectiva. Esta iniciativa también la apoyó el primer ministro de Educación Pública, el doctor Manuel Arroyo Arévalo.

Durante los años veinte funcionó en una sala de la Asamblea General —hoy Congreso de la República—. Se habilitó con instalaciones eléctricas y mobiliario especial, incluso trajeron desde Europa esculturas y relieves. También se creó una escuela nocturna de dibujo lineal anexa a la academia, con la intención de preparar a los alumnos para el estudio de la arquitectura.

Un año después, debido a su crecimiento se traslada a un lugar contiguo a la Asamblea, en la parte de terreno que hoy ocupa el edificio del Congreso Nacional de la República, contando con ocho salas de clases, un vestíbulo, dependencias y un patio. Sin embargo, esta iniciativa duraría muy poco, con el cambio de autoridades en el Ministerio de Educación Pública, la Academia deja de ser una prioridad. A partir de 1940 se le empezó a llamar Academia Nacional de Bellas Artes y en 1947, durante el gobierno del Dr. Juan José Arévalo Bermejo, es cuando se retoma la importancia de impulsar el arte. Se cambió el nombre de Academia por el de Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP).¹⁴

Con la promulgación de la Ley Orgánica de Educación Nacional —Decreto 317—, se incluyó a la citada Escuela en el Instituto de Bellas Artes y Extensión Cultural y fue a partir de 1968 que se implementaron los nuevos planes de estudio. La ENAP estuvo ubicada durante 40 años en el mismo edificio, hasta que en 1975 se trasladó dentro del complejo del Centro Cultural Miguel Ángel Asturias, gracias a los esfuerzos del Patronato integrado por artistas, críticos y amigos de las artes plásticas. Su papel en la historia y el desarrollo del arte plástico guatemalteco ha sido determinante. A ella se debe la formación de los artistas plásticos y críticos de arte. Además, ha sido el espacio que ha brindado la oportunidad para la difusión de los artífices jóvenes, consagrados, nacionales y extranjero.

¹⁴ En 1990 su nombre se amplía a: Escuela Nacional de Artes Plásticas “Rafael Rodríguez Padilla”, en homenaje a su fundador.

Durante la primera mitad del siglo XX la escuela funcionó como un lugar de intercambios artísticos. Las artes visuales en Guatemala estaban influenciadas por los movimientos estéticos europeos, especialmente el paisajismo impresionista. Este movimiento respondió perfectamente a la realidad del país, el cual, al estar rodeado por un paisaje natural, cultural y etnológico, no podía escapar de su realidad.

Con relación a los artistas que participaron en la creación de los murales del Centro Cívico, es necesario profundizar en la historia de Jaime Sabartés (Fig. 8), quien, como se mencionó anteriormente, fue del grupo de extranjeros que llegó junto a Santiago González y Justo de Gandarias, a quienes se les atribuye introducir a los jóvenes creadores guatemaltecos en la plástica del modelo impresionista y cubista.

El español Jaime o Jaume Sabartés,¹⁵ fue amigo de Picasso y posteriormente su secretario y biógrafo.¹⁶ Al llegar a Guatemala se convierte en una figura muy influyente para el grupo de jóvenes, conformado, entre otros, por Carlos Valenti, Carlos Mérida, Rafael Yela Günther (Fig. 8).

Walda Valenti, sobrina de Carlos Valenti, menciona al respecto: «tales charlas promovían ansias en los jóvenes estudiantes, y Sabartés se convirtió para ellos en el mago de un mundo maravilloso, y le buscaban insistentes, deseosos de hablar de arte y también para pintar». (Valenti, W. 1983: 4)

Además de los retratos y caricaturas que Picasso realizó sobre él entre 1899 y 1904, y después de 1938 (Fig. 9), también fue plasmado por Carlos Valenti en Guatemala. De las cuatro obras que realizó Valenti se conocen tres. La primera es una cabeza pintada en 1910 (Fig. 10); la segunda, un retrato de carbón, de cuerpo entero en 1911 y la tercera, un pequeño óleo sin fecha.



8. Carlos Mérida y Jaime Sabartés, ca. 1916.
Fuente: Mantilla y Sánchez., Colección Cristina Navas Mérida.

¹⁵ Sabartés nació el 10 de junio de 1881 en Barcelona, en el seno de una familia de clase media; fue hijo de Francisco Sabartés Obach, maestro de primera enseñanza, originario de Oliana y María Gual Orimí, nacida en Barcelona. Desde joven se interesó por el mundo intelectual y artístico, y el ambiente de su ciudad natal le permitió conectarse con el resto de Europa. En esa época eran famosas las obras de Nietzsche, Tolstói, Ibsen, Maeterlinck y Rusikin, el estilo Art Nouveau y emergían las mejores obras de arquitectura del modernismo catalán con Antonio Gaudí.

¹⁶ Sabartés Conoce a Pablo Picasso en el taller que compartía con el hermano del escultor Josep Cardona. En el año de 1897 Picasso lo pinta por primera vez. Algunos de sus poemas fueron musicalizados por Narcisa Freixas que colaboraba con el periódico catalán *Juventut*. En 1901 Sabartés viaja a París a reunirse con Picasso y realiza una exposición titulada *Cabezas de Niño*, en la sala Parés. Era parte de su grupo y asiduo de *Les Quatre Gats* —Los Cuatro Gatos—, bar donde asistían los intelectuales de la época en Barcelona. En 1935 regresa a París y se convierte en el secretario personal de Picasso. Publicó en Madrid *Picasso y su obra* (1935); en Milán *Picasso 1937* y en París realiza una detallada biografía en *Portraits et souvenirs* (1946). En 1953 donó al Museo de Bellas Artes de Málaga una colección biográfica de Picasso con 400 títulos y posteriormente en 1963, dona otra de 600 títulos al Ayuntamiento de Barcelona para crear el Museo de Picasso. Muere en París en 1968.

Sabartés llegó a Guatemala el 21 de julio de 1904, a la edad de 28 años, para trabajar con su tío Francisco Gual, quien lo considero para ayudarlo en su negocio situado en el Portal del comercio, en la plaza central. Este lugar sería el escenario de las primeras tertulias con los jóvenes artistas. Allí mismo, en la trastienda — según recuerda Carlos Mérida—, Sabartés trajo consigo pinturas de la época azul de Picasso, entre las que se encontraba también su propio retrato. A estas reuniones asistía Rafael Arévalo Martínez, Justo de Gandarias, Agustín Iriarte, Carlos Valenti y Carlos Mérida. Tenía acceso a revistas y obras de arte que le hacían llegar sus conocidos, como es el caso de Manuel Moreno Barahona que le trajo de Barcelona pinturas de Isidro Nonell, Joaquín Mir y Colom que, sumadas a las que él ya poseía, se convirtieron en la primera colección de arte moderno que llegaba a Guatemala. Hay que recordar que era la época de la dictadura de Estrada Cabrera y no había libertad de expresión, cualquier manifestación artística o literaria fuera de los cánones permitidos era perseguida; no obstante, poco a poco, estas reuniones se extenderían en otros lugares como el Gran Hotel y el Hotel la Unión del italiano Antonio Marinelli. Años después, Sabartés describiría este clima opresivo en sus novelas *Don Julián* (1947) y *Son Excellence* (1948). Aunque en las obras no se menciona directamente el nombre del dictador ni el país, su contenido se relaciona con la situación social que se experimentó en este país.

En el ámbito personal, se sabe que contrajo nupcias en 1908, con Rosa Robles Corzo y su padrino de bodas fue el español Justo de Gandarias. Años después compartiría una residencia con el escritor Arévalo Martínez y en 1912 se mudaría a Nueva York. Al regresar a Guatemala en 1913, radica en la ciudad de Quetzaltenango, donde hasta 1920, trabaja como redactor y luego como director de los periódicos *El Comercio* y *Diario de los Altos*. Su hijo Mario de Jesús Sabartés nace durante este periodo, en el año 1914. Su última estancia en la ciudad de Guatemala fue en 1920, cuando regresa con su esposa y su hijo. En esa época participa en la fundación de la Alianza Francesa y se convierte en uno de los primeros profesores; así mismo trabaja en el Instituto



9. Pablo Picasso y Jaime Sabartés, Château Grimaldi, Antibes, 1946. Disponible en: <http://www.bcn.cat/museupicasso/imatges/picasso/barcelona/picasso—sabartés—g.jpg>



10. Jaime Sabartés, 1910. Carlos Valenti. Fuente: Abalde C. y Herrera S. (2011) Exposición: Cómo ver una obra de arte. Museo Ixchel. Guatemala.

Central de Varones y la Academia Nacional de Bellas Artes, —donde entabla amistad con Rafael Rodríguez Padilla— y como redactor del *Diario de Centro América* y la revista *Juan Chapín* y por último colabora como traductor de cables internacionales que llegaban a la presidencia y eran repartidos posteriormente por los periódicos locales.¹⁷

Su influencia en el ámbito intelectual se debió en gran medida a su participación como periodista en diferentes rotativos del país; a su labor como catedrático de historia del arte, perspectiva y dibujo geométrico en la Escuela Nacional de Bellas Artes y a su conocimiento de diferentes idiomas que le permitieron acercarse a las obras literarias de escritores de habla inglesa y francesa, como hace referencia Luis Luján (1981). También se le atribuye el mérito de haber despertado la chispa de renovación de la plástica en Guatemala, impulsando a la juventud a descubrir y revolucionar las artes. Su influencia en los jóvenes creadores será determinante en su transición a las vanguardias del siglo XX. En las tertulias literarias y artísticas, conocen acerca del expresionismo, y su aplicación al paisaje; el surrealismo; el cubismo, practicado por Braque, Cézanne y Picasso; así como el constructivismo, movimientos que se unen para dar voz al hombre moderno.

Por otra parte, en contraposición a la postura del historiador Luis Luján, el crítico de arte Guillermo Monsanto sostiene que la introducción de la modernidad en Guatemala no puede atribuirse únicamente a Sabartés, sino que existieron muchos otros artistas, de los cuales algunos permanecen en el anonimato o son poco conocidos, que influyeron en la formación de los primeros creadores guatemaltecos que forman parte de la modernidad.

Monsanto explica que en 1884 llegó a Guatemala una familia de contratistas administrada por Francisco y Lorenzo Durini, hijos del escultor Juan Durini, con el objetivo de construir el cementerio general de Guatemala. De acuerdo con su hipótesis:

se convirtió en la puerta de entrada al modernismo local porque con la demanda de mejores mausoleos abundó el requerimiento de artesanos y artistas extranjeros que vinieron a formar a quienes asumirían las nuevas tecnologías en boga; protagonistas que en un lapso de 20 años aproximadamente, moldearían a la primera generación de artistas guatemaltecos del nuevo siglo entre los que se encuentra Carlos Mérida (Monsanto, 2017: 47)

Su impacto a nivel regional fue tan grande que construyeron parques, palacios, monumentos y paseos en diferentes países del continente americano. Entre ellos, el Teatro Nacional de Costa Rica; el Teatro Nacional de Santa Ana en El Salvador; el monumento a Benito Juárez en México; etc. En Guatemala encontramos los monumentos a Miguel García Granados, Justo Rufino Barrios, Cristóbal Colón y Fray Bartolomé de las Casas. Un artista que sobresale del grupo que colaboró con Francisco Durini, fue el español Justo de Gandarias quién ejercería una gran influencia sobre Rafael Yela Günther.

¹⁷ En 1927 viaja a Barcelona para consultar a un médico debido a que su hijo presentaba un cuadro de demencia precoz. Sin embargo, aunque fue tratado por especialistas no pudieron hacer nada por él. Su matrimonio termina en 1928 y Sabartés se muda a Barcelona dejándole a su esposa e hijo todo el dinero que poseía. Su exmujer regresa a Guatemala y el joven muere años después, en 1945, a la edad de 31 años. Sabartés se reencuentra con su novia de juventud, Mercedes Iglesias en 1934 y juntos solicitan apoyo económico a Picasso para mudarse a Uruguay, donde se desarrolló como periodista del diario *El Día*

Posteriormente llega al país otra casa contratista dirigida por Antonio Doninelli, Augusto Bressani y el experimentado escultor y docente Santiago González, quien, como se indicó anteriormente, junto a de Gandarias y Sabartés, será una gran influencia para los jóvenes artistas guatemaltecos.

Otros artífices fueron Rafael Pili, Luis Liutti, Tomás Mur y Rodolfo Galeotti Torres. Este último, además de colaborar con las decoraciones talladas en El Palacio Nacional, diseñó El Palacio Maya de San Marcos (Figs. 11-12) en 1942 que puede considerarse historicista y como una prematura intención de la integración de la cultura prehispánica en la arquitectura de la modernidad, aunque los detalles integrados en los muros aún conservan características que lo diferencian de la abstracción y síntesis lograda por los artistas del Centro Cívico.



11-12. *Palacio Maya*, 1942. San Marcos, Guatemala.

Fuente: Prensa Libre: Genner Guzmán. Disponible en: <https://www.prensalibre.com/revista-d/orgullo-marquense/>

Bajo este contexto, en la Academia de Bellas Artes de Guatemala, los estudiantes entran en el conflicto que enfrentaban las corrientes artísticas y personajes como Rodin, Picasso y Braque, entre otros.

Rodin toma como punto de llegada la belleza y buscó regresar a la naturaleza; pensaba que no significaban nada las palabras crear e improvisar; decía que el genio solo acudía al artista que sabía cómo usar los ojos y la inteligencia; su aporte a la escultura radica en su valoración de los rasgos sustanciales, respondiendo a la naturaleza de su época.

Otro movimiento con el que tuvieron contacto fue el cubismo, creado por Pablo Picasso y George Braque, quienes en su encuentro en París en 1907 se unen para dar lugar a este nuevo y revolucionario estilo que recibió su nombre cuando un crítico dijo que lo reducía todo —paisajes, figuras y casas—, a formas geométricas y cubos. Para ellos el cubismo era un tipo de realismo, porque transmitía lo real de una forma más convincente que el resto de las representaciones que habían dominado Europa desde el Renacimiento, liberando la conciencia del artista sobre el concepto tradicionalista de considerar las obras clásicas como ideales de belleza.

Las características del cubismo eran el uso de varios puntos de vista y espacios cambiantes en dos dimensiones; el abandono de las cualidades decorativas del impresionismo y el fauvismo; cruzamiento de planos y líneas quebradas; formas fragmentadas geométricamente o en cubos; y uso de pedazos para crear objetos con la utilización del collage con elementos reales de diversas materias. Su mayor influencia fue la estructura utilizada por Cézanne en sus pinturas y la geometría abstracta y las

calidades simbólicas de la escultura africana. Otros representantes de este movimiento fueron el español Juan Gris y los franceses Marcel Duchamp, y Fernand Léger.

Picasso buscaba la representación de la tridimensionalidad en la bidimensionalidad del lienzo y Braque, examinaba formas para describir el volumen y la masa del espacio. La primera etapa del cubismo, conocida como "cubismo analítico", abarca desde su creación a 1911. En ella los artistas utilizaron colores suaves y temáticas neutras, reducidas hasta lograr representaciones casi abstractas con planos entrecruzados. Los objetos están sugeridos, de tal manera que el observador tiene que reconstruirlos visual y mentalmente, la abstracción no era una meta en sí, se utilizaba la fragmentación como una técnica para acercarse más al objeto.

La segunda etapa que abarca de 1912 a 1914, es conocida como "cubismo sintético". En ella, Braque y Picasso invierten el proceso de trabajo, entonces, en lugar de reducir los objetos y el espacio de abstracción, elaboran las imágenes a partir de las abstracciones fragmentadas. En esta fase se une al movimiento Juan Gris y Picasso crea su primer collage, *Naturaleza muerta*. Para 1912 el cubismo era un movimiento de alcance global que se había adaptado a otras disciplinas, como la escultura, la arquitectura y las artes aplicadas. Además, había influenciado otros estilos y movimientos, entre ellos, el expresionismo, el futurismo, el constructivismo, el dadaísmo, el surrealismo y el precisionismo. Picasso, Braque y Gris no realizaron obras abstractas, hubo otros artistas que lo hicieron, como los sincromistas, los rayonistas y los vorticistas. El cubismo también dio origen al ensamblaje — ensambles — que dieron tridimensionalidad al collage.

Se puede decir que el cubismo abre el mundo subjetivo a la imaginación. Se rompe el dogma estético del arte tradicional. Existe una estructura de espacios y no una disposición de formas. A la escultura moderna se agrega el concepto de tiempo, dándole una dinámica libre a diferencia del concepto estático del pasado. Los escultores pudieron utilizar nuevos temas que no tenían relación con la figura humana, concibiendo de esta forma la escultura como una construcción y no únicamente como objetos de modelado o cincelado.

En Guatemala, su impacto causó tal revolución, que modificó el trabajo académico que muchos de los creadores venían desarrollando. El artista González Goyri, quien adoptó este estilo en algunas de sus obras hace una reflexión donde expresa con sus palabras la manera en que él veía este movimiento artístico: «considero el cubismo como el hecho más trascendental y sin paralelo en toda la historia del arte y por tener su contraparte en la escultura, estimo necesario detenerme un poco en el fenómeno de su formación» (González, 2008: 35). El mencionado creador nos continúa diciendo que las dos cosas más importantes en el desenvolvimiento del cubismo son la síntesis del espacio y el concepto de construcción instituido por el pintor Cézanne y la influencia del arte negro, inspirados en buscar una depuración de un sistema de vida ya caduco. Para él, esta nueva plástica tenía dos conceptos principales, por un lado, estaba el valor en sí, es decir, los valores plásticos; formales de tono y el color, en la pintura; de forma y luz, en escultura. Por otro lado, estaba el constructivo o de estructura. Por último, afirma que se puede decir que el cubismo es un arte abstracto que destruye la realidad tangible para reinterpretarla con la sensibilidad de artista, organizando formas absolutas con un valor plástico independiente del objeto representado «el cubismo no es sólo la más violenta reacción contra Rodin y el neoclasicismo de Maillol, sino, como dije, el hecho más revolucionario y trascendental en toda la historia del arte» (González, 2008: 36).

Otros artistas cubistas, sobre los cuales tuvieron conocimiento los estudiantes, fueron: Archipenko, Duchamp-Villon, Laurens, Gaudier-Brzeska, Lipchitz, Gabo, Pevsner, y Epstein. También conocieron el constructivismo y el uso que hacía de materiales como el vidrio, el metal y posteriormente el plástico, lo que los llevaría a experimentar en sus obras. Gabo y Pevsner, considerados sus creadores más significativos en 1920, manifiestan acerca de esta tendencia que, para representar la realidad, esta debe basarse en el espacio y el tiempo, como elementos fundamentales; el volumen no es el único concepto espacial; la verdadera naturaleza del tiempo debe expresarse con energía y dinamismo; por último, el arte debe descubrir nuevas formas y no ser imitativo.

Al descubrirse estos movimientos estéticos, se despertó el interés de los artistas guatemaltecos por conocer Europa, específicamente París, que era conocida como La Ciudad de la Luz para los artistas.

Carlos Valenti —uno de los jóvenes estudiantes—, atravesaba por una situación familiar complicada; su padre había regresado a Italia por el fracaso de sus negocios y poco tiempo después, su madre falleció, quedando éste desamparado. Esta situación familiar, sumada a sus ansias de encontrar su madurez artística, le lleva a tomar la decisión de viajar a Europa. Es entonces cuando motiva a su compañero de clases, Carlos Mérida, a que lo acompañe y emprenden su viaje a Francia. Los dos se embarcan durante más de treinta días hacia el viejo continente, acompañados de una carta de recomendación dirigida a Picasso que les entregó Sabartés. Este hecho, confirma el papel de Sabartés en la renovación plástica en Guatemala; sus críticas y consejos definitivamente despertaron en los artistas el deseo de buscar esa revolución en el arte centroamericano.

He ahí a los artistas inquietos en Puerto Barrios, embarcándose en el buque "Odembalt", carguero con capacidad para doce o quince pasajeros únicamente. El grupo de amigos inseparables los había acompañado hasta allá, llevando guitarras y botellas, embargados de tristeza y alegría a la vez. Recomendaciones, cantos, abrazos y bromas, convencidos de que comenzaba a desintegrarse la Peña de compañeros en la plástica guatemalteca, todavía en agraz. Era el 20 del bello mes de mayo de 1912 y los jóvenes emprendían esa maravillosa aventura apenas creíble en aquellos lejanos tiempos. El barco —lenta ballena fumante— costó hasta Panamá y luego deslizándose sobre las aguas del Caribe fue haciendo altos en las islas de San Thomas, Guadalupe, Trinidad, etcétera, hasta tomar el largo trecho entre verdes turquesas de días ondulantes y brisas caprichosas. (Valenti, 1983: 9)

Ya en París, se encontrarían con el músico guatemalteco Ricardo Castillo. Valenti, quien hablaba francés como lengua materna, se convirtió en el guía de Mérida. Allí fueron sorprendidos por la metrópolis, recorrían sus calles, conocían cafés, donde se leía poesía, se hablaba de literatura, de política, de mujeres, de las presentaciones teatrales, de las pinturas de Picasso... Estaban frente a un mundo de posibilidades al que pronto se integrarían. Se establecieron en la 32 *Rue del Fossés, Saint Bernard*, París, donde fueron vecinos de otros artistas latinoamericanos como Roberto Montemayor de México y Tito Leguizamón de Argentina.

En esa época existía la *Galería Tate* en Londres, la *Kunstakademie* en Alemania y el famoso *Salón Charpentier* en Francia, donde se exhibían obras de Renoir, Degas, y Sisley y la *Galería Vollard*, que apoyó el arte de Cézanne, Van Gogh, Matisse, Picasso, Seurat, Monet, Gauguin y Toulouse-Lautrec. Desde Francia se irradiaban movimientos posimpresionistas representados por artistas como Gauguin, Matisse, Vlaminck, Roault, Van Dongen, Marquet y otros, cuyos discípulos se propagaron por toda

Europa. En Alemania se había fundado el grupo *Die Brücke* —el puente—, con Kichner, Heckel y Schmit-Rotluff, cuyo enfoque estaba en expresar el sentimiento producido en el hombre, más allá de la línea y el color, surgiendo así el expresionismo. Paralelamente, como hemos comentado, Pablo Picasso desarrolla el cubismo en París.

A finales del siglo XIX y principios del XX había varios artistas y escritores latinoamericanos en Europa. Entre ellos estaban los guatemaltecos Luis Cardoza y Aragón y Miguel Ángel Asturias; los mexicanos Diego Rivera, Agustín Lazo, Rodríguez Lozano, Alfonso Reyes, Carlos Pellicer y Octavio Paz; los cubanos Alejo Carpentier y Lidia Cabrera; los venezolanos Uslar Pietri y Teresa de la Parra; el uruguayo Enrique Amorim; los chilenos Gabriela Mistral y Vicente Huidobro; los peruanos César Vallejo y César Mori; y el colombiano Botero. Todos ellos volverían a sus países como ciudadanos de mundo, con conocimientos de idiomas y promoverían una cultura de libertad. Su intención era fusionar la historia de su país con los conocimientos que habían adquirido en Europa.

Mérida y Valenti ingresaron a la escuela de Cornelius Van Dongen que seguía la línea expresionista. En esa época conocen a Braque, a Juan Gris, Léger, Matisse, Diego Rivera, así como al escultor italiano Modigliani y al holandés Piet Mondrian, fundador del movimiento estético y la revista *De Stijl*. En 1910, surge la figura de Vasily Kandinsky, con sus figuras abstractas, quien pertenecía al grupo *Der Blaue Reiter* —el caballero azul—. En la primera exposición de este grupo se presentaron obras de Derain, Le Fresnoy, Paul Klee, Braque y Picasso.

Los jóvenes artistas logran reunirse con Picasso en una casa muy sencilla en el Beateau-Lavoir, Rue Ravignan, donde observan docenas de lienzos, demostrando el afán que el maestro tenía en su búsqueda pictórica. Mérida recuerda que hablaron con él sobre su amigo Sabartés y que les mostró su curiosidad por el medio artístico guatemalteco y los grupos étnicos. Después de esta conversación, únicamente se sabe que los maestros y alumnos se reunían casi a diario en el Bar Bouliet, donde se sostenían grandes charlas. El contacto con las vanguardias que estaban emergiendo en Europa y el contacto con otros artistas, les abrió el panorama hacia el futuro de las artes. Los jóvenes artífices se dieron cuenta del mundo finito en donde se encontraban y de todas las posibilidades que se abrían para ellos en un universo de posibilidades. La realidad que conocían se pone en duda y los lleva a explorar el camino a hacia lo que estaba sucediendo en el resto del mundo.

En este punto, es importante profundizar sobre la figura de Carlos Valenti. Sobre Carlos Mérida y su obra se hablará cuando se analicen los murales que realizó en el Centro Cívico.

Carlos Mauricio Valenti Perrillat, fue el tercer hijo de Carlos Valenti Serié— de nacionalidad italiana— y de Helena Perrillat Bottonet —de ciudadanía francesa—. Nació en París el 15 de noviembre de 1888. Su familia se traslada a Guatemala por una invitación que realiza el entonces presidente del país, José María Reyna Barrios, en la famosa exposición de 1897. Ellos se habían conocido en Europa antes de que Reyna Barrios fuera presidente, pero mantuvieron su amistad. En 1891 la familia se reúne en Guatemala, cuando Carlos Valenti, tenía solo tres años.

Desde niño se distinguió por ser una persona introvertida, con un carácter suave y por su dedicación a los estudios. Nunca gozó de buena salud y a temprana edad padeció diabetes. En esa época el entorno social guatemalteco era muy conservador, dominaba la influencia católica y la educación formal y rígida, sin embargo, por los orígenes europeos de sus padres, la familia tenía otras costumbres y su madre era mucho más abierta, por lo que su educación fue distinta.

Ingresa a la Academia de Bellas Artes, dirigida por Santiago González hasta 1909, donde sus primeras obras parecen inclinarse por el impresionismo. Las constantes angustias y depresiones que sufría también lo llevaron a representar monstruos, fenómenos y seres miserables, los cuales en algún momento hicieron que compararan su trabajo con el del mexicano José Luis Cuevas. Muchos artistas contemporáneos y críticos de arte coinciden en que su obra abrió el campo experimental en Guatemala, Carlos Mérida dijo que era un adelantado para su época y que ejercía influencias sin pretenderlo.

Durante su estancia en París, Valenti vuelve a manifestar problemas de la vista, debido a la diabetes que padecía desde niño. Visita a un médico, quien le recomienda reposo y abandonar la pintura por el esfuerzo visual que suponía. Esta situación empezó a deprimir al artista debido a que su rendimiento ante el caballete ya no era el mismo. En una segunda consulta el galeno le pronosticó ceguera absoluta si no dejaba de forzar la vista. Valenti dejó de asistir a clases y a las reuniones, sin embargo, un día ya no se presentó a la escuela. Carlos Mérida, al notar su ausencia y motivado por un presentimiento, regresó a buscarlo a la casa que compartían. Allí encontró su cadáver con un revolver en la mano. La policía cerró el taller y pusieron a Mérida preso por unos días, mientras se aclaraba la situación. Días después —en noviembre de 1912— fue enterrado en el cementerio de Montparnasse.

En una carta dirigida a Agustín Iriarte, Valenti expresa la angustia que lo consumía. Roberto González Goyri, incluso lo llega a comparar con la pasión enfermiza del genio de la pintura Vincent Van Gogh. La carta decía:

Sobre todo, porque hay algunos de nosotros que tienen la verdadera fe, el Arte, al cual hay que sacrificarse, pasando sobre todos, rendirle culto como una divinidad, sacrificarlo todo a él; vivir sólo para la obra, allí en el lienzo, depositar la vida entera, todo nuestro amor; pasar al cuadro todo lo que no puede explicarse; vivir en él, allí depositar todo nuestro ser, todas las más santas emociones que experimenta el corazón del artista! ¡Ah! ¡Qué felicidad es para un mortal ser artista! ¡Ah! ¡yo no sé qué daría por poderlo ser! Daría todo, todo. Bienaventurados sean los que tienen fe porque sólo ellos conocerán la verdadera felicidad [...] (González. 2008:154)

La obra de Valenti (Fig. 13) dejada en Guatemala, en las colecciones de las familias Garavito, Morales, Valenti y Doninelli, es muestra de su genialidad. Los bocetos realizados durante el viaje en el barco y su estancia en París fueron recogidos por las autoridades y luego entregados a un enviado de su padre, por lo que no se tiene un registro de su obra en ese periodo. En 1973, Carlos Mérida dona al Museo de Historia y Bellas Artes de Guatemala una colección de dibujos y telas del artista, quien en medio de su incertidumbre se convirtió en una figura representativa del expresionismo en Guatemala y tal como él lo manifiesta logró en unas cuantas obras verter ese espíritu apasionado que lo caracterizaba, dejando un legado invaluable.

En 1914 se inicia la Primera Guerra Mundial y los artistas que se encontraban estudiando en Europa se ven obligados a regresar a sus países. Carlos Mérida y Rafael Yela Günter, preparan una exposición con la intención de mostrar la experiencia estética que habían adquirido en París. Su propuesta se basa en soluciones cubistas con motivos americanos, adoptando el tema de los textiles indígenas, por la geometría de sus formas. Al mismo tiempo, Mérida realiza una serie de estampas basadas en el Popol Vuh.

En contraposición a estos creadores que tenían inclinación por los movimientos modernos, también existía otro grupo de artistas que mantuvieron el estilo impresionista durante el siglo XX. Dentro de ellos podemos mencionar a Humberto Garavito, Alfredo Gálvez Suárez y a José Luis Álvarez, entre otros.

Humberto Garavito (1897-1970) nació en Guatemala y realiza estudios en las Academias de San Carlos de México y en la de San Fernando en Madrid. Durante su periodo en Europa compartió con otros guatemaltecos dedicados a las letras como Cardoza y Aragón, Ricardo Castillo, Miguel Ángel Asturias y el cronista Gómez Carrillo. Realizó excelentes copias de la obra de Velázquez, dentro de las que se puede mencionar *La rendición de Breda* y *Las Meninas*, aunque su mayor influencia fue el valenciano Joaquín Sorolla. Compartió el aula con Salvador Dalí, donde pudo conocer un poco del temperamento del artista y su visión. Por ejemplo, contaba que mientras los otros estudiantes realizaban copias de las obras, Dalí pintaba a los mismos alumnos de espaldas, cosa que no le parecía bien a su maestro y los hacía entrar en discusiones.

Garavito siempre conservó la esencia figurativa en sus obras; el cubismo, el surrealismo y el abstraccionismo no influyeron en su labor artística. Él decía que necesitaba tener un motivo para pintar, es decir, un modelo. A su regreso a Guatemala dirige la Academia de Bellas Artes durante siete años, desde 1928 a 1935, siendo determinante en la permanencia del paisaje como sujeto pictórico en la obra de sus discípulos. Su obra manifiesta un estilo neoimpresionista que combina el paisaje con el retrato indígena desde una perspectiva antropológica. Su mayor aporte fue la expresión del folclor del país. Sus obras, además de mostrar sus habilidades como pintor, se convierten en documentos históricos porque se basan en una realidad circundante, aunque en algunos casos fue criticado por tomar la figura de los nativos como un objeto que era parte del paisaje, misma crítica que se le hizo a Gálvez Suárez, al no plasmar la identidad de las personas. Tiempo después de la revolución, su obra empieza a decaer, se decía que su pintura era como una estampa e incluso se le relaciona con la dictadura.



13. *Cielo Nuboso*, 1911. Carlos Valenti. 25.3x19.1cm.
Fuente: Abalde C. y Herrera S. (2011) Exposición: Cómo ver una obra de arte. Museo Ixchel. Guatemala.

Alfredo Gálvez Suárez (1899-1946), era pintor e ilustrador con un estilo realista. Fue profesor en la ENAP de 1933 a 1934 y en el Colegio de Bellas Artes de Nuevo México en 1945. Su principal aporte fue la creación de los murales del Palacio Nacional, realizados entre 1939 y 1940, con temas costumbristas e indigenistas, basados en la nacionalidad guatemalteca.

José Luis Álvarez (1917-2012) reconocido por sus ilustraciones para el billete de cincuenta quetzales. Se inclinó por el impresionismo, retratando escenarios urbanos de la Antigua Guatemala. Además de la pintura, se desempeñó como carpintero, perfeccionando la técnica del dorado y la restauración de obras del arte.

En los años treinta también surge un movimiento de pintura popular que se caracteriza por su candor y pureza, representada con el estilo individual de cada artista, aunque se trate de los mismos temas. Las obras comunican de una manera simple las emociones de la vida y los acontecimientos cotidianos, de una forma poética. Esta pintura se caracteriza por la frescura con que expresa el mundo que le rodea. La inicia Andrés Currichich, de San Juan Comalapa, en el departamento de Sololá; lo siguen Juan Sisay, Ángel González, Domingo Otzoy, Manuel Reanda Quiejú, de la misma región; Julián Acpacajá, de San Cristóbal Totonicapán y Francisco Tun, de la capital.

Años después, dentro de los artistas pioneros y renovadores de la pintura del siglo XX en Guatemala, tenemos a Roberto Ossaye (1927-1954). Nació en la ciudad de Guatemala, acudió a la Academia Nacional de Bellas Artes junto a Roberto González Goyri, con quien también recibe una beca para estudiar en Nueva York. Su obra estaba influenciada por Picasso, Rufino Tamayo y también por Rico Lebrum, Joaquín Torres García y David Alfaro Siqueiros. Los temas de sus obras eran la cultura guatemalteca. Su oficina en la Legación Británica, en el segundo nivel, sobre la 10ª calle 6ª avenida de la zona 1, se convirtió en un lugar de encuentro para los amigos, artistas y poetas. En ese estudio, González Goyri modeló la cabeza del Premio Nobel Miguel Ángel Asturias. Su obra Pitahayas, fue adquirida por el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Ossaye nunca se enteró de esta noticia, pues falleció antes, el 8 de junio de 1954, a la edad de 27 años.

Otros extranjeros que visitaron Guatemala y que influyeron en el desarrollo de las artes plásticas fueron Eugenio Fernández Granell y el cubano José Gómez Sicre. El primero fue profesor de Historia del Arte en la Escuela de Bellas Artes. Llegó de España a mitad de la década de los 40 junto a otros españoles como el Dr. Román Duran, el Dr. Aguado Andreut y el pintor Lao Romero. En su asignatura, los estudiantes conocieron acerca del trabajo de André Bretón, Salvador Dalí, Miró, Magritte, Kleé y Picasso. Su obra era surrealista, sin embargo, más que por sus creaciones los estudiantes lo admiraban por su discurso que invitaba a romper esquemas. El segundo, José Gómez Sicre, llega a Guatemala en 1946, con una muestra del arte cubano moderno, que se expuso en la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Durante su estancia dio unas charlas a los estudiantes, las cuales despertaron el interés en lo que sucedía a nivel internacional con el Arte. Fue un líder y promotor de las artes visuales de América Latina y el Caribe, reconocido como crítico de arte cubano. Se establece de Washington DC y funda el Museo de Arte Contemporáneo de América Latina, el cual dirigió hasta 1983.

En estos mismos años, en el país vecino de México, la pintora guatemalteca Rina Lazo Fahsen, se unía al movimiento del muralismo mexicano. Nacida el 23 de octubre de 1923, estudió en el colegio alemán y vivió en la ciudad de Cobán, donde tuvo contacto con la cultura maya-quiche. Empezó sus

estudios de Arte en la Academia de Bellas Artes, época en la que también fue ayudante del artista Julio Urruela, en los vitrales del Palacio Nacional. En el año de 1945 obtuvo una beca del gobierno del presidente Juan José Arévalo para estudiar en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda. Al llegar a México pronto es reconocido su talento y se convierte en asistente del maestro Diego Rivera, quién atravesaba su época cubista y de quién aprendió la técnica del fresco. Su cercanía como discípulo con la familia Rivera Kahlo, la llevó a entablar una relación sentimental con Arturo García Bustos discípulo de Frida Kahlo—, con quien se casa y se establece en México.

En esta época, la situación política de Guatemala era alarmante, debido a la intervención norteamericana.¹⁸ En 1954, Lazo es testigo de la agresión que sufrió el pueblo al defender su soberanía, cuando es derrocado el gobierno de Jacobo Árbenz. Este suceso dio lugar a numerosas protestas en América Latina, para manifestar su desacuerdo con la intervención de los Estados Unidos y por el respeto a la soberanía nacional. La artista narra en su conferencia Arte con raíz nacional, realizada en el 2010, que Frida Kahlo, conmovida por la agresión que sufrió el pueblo guatemalteco, salió a las calles a manifestarse en su silla de ruedas —porque se encontraba delicada de salud—, acompañada de Diego Rivera. Cuando Rina Lazo regresó a México, la pintora acababa de morir. Diego Rivera, en medio de su tristeza, decide plasmar este momento histórico en un mural (Fig. 14). Lazo narra cómo se llevó a cabo la obra:

Me encargó que reuniera los materiales fotográficos, con los retratos de los traidores guatemaltecos y los gobernantes norteamericanos, recortes de periódico, indumentaria y objetos.

En su estudio de en San Ángel, el maestro reutilizó una tela de 5 metros de largo por 2.5 de alto que ya estaba dibujada y comenzada a pintar con un tema por la paz donde aparece un retrato de Dionisio Encinas, secretario del Partido Comunista Mexicano con una pluma en la mano y un cartel con la palabra 'paz', entre otras figuras que muestran escenas violentas, como la cabeza de un decapitado. Pintó al reverso el mural que tituló "La Gloriosa Victoria", parafraseando de manera sarcástica el cinismo de John Foster Dulles, secretario de Estado de Eisenhower que festejó el golpe de estado militar encabezado por el coronel guatemalteco Carlos Castillo Armas, con tropas armadas por la Agencia de Central de Inteligencia (CIA). En este mural, a la derecha, avanzando con el pueblo, el maestro Rivera me inmortalizó al pintarme con una blusa roja y una metralleta en la mano, como representante de la resistencia guatemalteca; más abajo, mujeres y niños masacrados en una escuela.

Luego el maestro me dio la oportunidad de pintar una parte dentro del cuadro mismo, apareciendo una pintura mía dentro de su mural. Esto lo sentí como el mayor estímulo que podía yo recibir.

En la esquina superior derecha del mural me encargó que pintara una cárcel con los presos políticos que tras las rejas agitan una bandera de Guatemala. Cuando lo terminé el maestro me dijo: ahora firmelo, ante mi timidez por hacerlo, Rivera, siempre bromista, colocó dos corazoncitos, con su nombre y otro con el mío. (Lazo, 2010: 361).

¹⁸ El pueblo guatemalteco vivía un momento histórico para la construcción democrática después de años de crueles dictaduras. Los intereses de la compañía frutera, que intervenía políticamente el país, fueron afectados con la reforma agraria. Allan Dulles, abogado de la United Fruit Company, era hermano del secretario de Estado de los Estados Unidos de América, quienes arman un ejército al mando del coronel Castillo Armas para derrocar al gobierno de la revolución.



14. *La Gloriosa Victoria*, 1954. Diego Rivera y Rina Lazo. 5 x 2.5 m.
Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Gloriosa_victoria.jpg

Esta pintura fue donada por Diego Rivera a la clase obrera de Moscú. Stalin ordenó que se guardara en el Museo Pushkin, donde permaneció en las bodegas por más de 50 años, hasta que fue exhibida en México, en el Palacio de Bellas Artes y en el Museo de Dolores Olmedo, en el 2007.

También en 1954, Lazo pinta el cuadro *Venceremos* (Fig. 15), con la misma técnica de temple sobre tela. El tema es la agresión del imperialismo en Guatemala y en Corea. En el centro baja un paracaídas representando uno de los 56 que cayeron con ametralladoras sobre el territorio guatemalteco. Este mural también estuvo guardado hasta el año 2002 en las bodegas del Museo de Toluca por la polémica que causó.



15. *Venceremos*, 1954. Rina Lazo. 2.3 x 3.3 m.
Fuente: <http://conchamayordomo.com/2019/01/19/rina-lazo/>

Arturo García Bustos —esposo de Rina Lazo—, había sido invitado en esta misma época por un grupo de escritores y artistas, entre ellos, Luis Cardoza y Aragón y la Escuela de Bellas Artes para reconstruir el Taller de Grabado de la Casa de la Cultura en Guatemala. En esos talleres habían hecho los carteles alusivos a la reforma agraria, a la defensa de la dignidad y la soberanía nacional.

La reforma agraria, desarrollada durante el gobierno de Jacobo Árbenz, fue derogada el 27 de junio de 1954 por el general Carlos Alberto Castillo Armas, quien devolvió las tierras a sus antiguos propietarios. Otros cambios políticos derivados de la revolución de 1944 habían provocado la creación de Ley Orgánica del Banco de Guatemala (Decreto 215 del 11 de diciembre de 1945) y el Instituto Guatemalteco de Seguridad Social (IGSS) (Decreto 295 del 28 de octubre de 1946), durante el gobierno del Doctor Juan José Arévalo Bermejo. El crecimiento de estas instituciones públicas generaría la necesidad de construir nuevos edificios para su mejor funcionamiento.

Este sería el inicio de la construcción del Centro Cívico, conjunto urbano que agruparía las principales obras de la arquitectura y arte moderno de Guatemala. Carlos Mérida, quien vivía en México y que trabajaba junto a los grandes muralistas mexicanos, encabezaría la lista de artistas plásticos que intervendrían con sus obras en los edificios.

El artista fue invitado por el arquitecto Roberto Aycinena en la ciudad de México y acepta la propuesta con la condición de que se incluyera a otros artistas nacionales. De esta forma es que se sumaría el esfuerzo de los artistas Guillermo Grajeda Mena, Dagoberto Vásquez Castañeda y Roberto González Goyri, quienes se habían especializado en el exterior del país, gracias a las becas otorgadas por el gobierno revolucionario—al igual que Rina Lazo—.

Por último, también se uniría al proyecto el ingeniero-arquitecto Efraín Recinos, quien era una joven promesa del Arte y la arquitectura del país. De esta forma, sin haberlo planeado, se consolidó un grupo con artífices con diferentes influencias del arte internacional.¹⁹ Por una parte, Mérida, con la de la Escuela de París, el cubismo y el muralismo mexicano; Grajeda Mena y Vásquez Castañeda, con la de la Escuela del Sur y González Goyri con el Arte Americano.

¹⁹ Al hablar de influencias del arte internacional se hace referencia a la riqueza de conocimientos a los que fueron expuestos los artistas del Centro Cívico al estar inmersos en diferentes contextos de aprendizaje. No quiere decir que hayan formado parte de estos movimientos, de hecho, como se verá en el desarrollo del análisis se comprueba que algunas de las ideas de estos movimientos eran opuestas a las de los artistas.

1.4.1 Carlos Mérida

Descripción del sujeto-objeto

Su obra atravesó por diferentes etapas y experimentó varias técnicas. Realizó oleos, acuarelas, grabados, litografías, impresiones, murales y diseño de escenografías de teatro y danza. A continuación, se presenta una descripción de sus obras desde su formación a principio del siglo XX hasta la década de 1960, cuando realiza el último de sus murales en el Centro Cívico en el interior del Banco de Guatemala. Se han seleccionado algunos de los trabajos que muestran el proceso de evolución artística, con el propósito de reconocer sus principales características formales, para así comprender el origen y significado de la obra que realizó en el Centro Cívico.

Su etapa de formación podemos enmarcarla desde sus primeras obras realizadas en Guatemala, hasta su viaje a París. Su primera exposición la realiza en 1910, en las instalaciones del diario *El Economista* —motivado por Jaime Sabartés—. Aunque no se conoce el catálogo de la muestra, siguiendo a Luis Luján (1984) se trataba de una pintura academicista, conformada por copias de pinturas religiosas de artistas como Bartolomé Esteban Murillo.

En 1915, a su regreso de Europa, realiza una exposición, donde se observa aún una etapa de asimilación de las escuelas internacionales. Las obras de Mérida muestran una evolución del artista en su capacidad interpretativa de la naturaleza y no únicamente reproductiva; es una etapa de experimentación con las vanguardias del siglo XX. Sus trabajos parecían tener una temática del dolor que en esa época era considerada la fuente de inspiración del arte. Eran composiciones figurativas y estaba influenciado por la corriente impresionista. Utiliza colores oscuros, enfatizando algunos de los elementos de los personajes. Entre ellas existió una representación del río Sena, con sus puentes característicos; otras fueron: *La morfínomana*, *La dama de la rosa* (Fig. 16), *La que pinta*, *El mendigo*, *Retrato de Renoir* (Fig. 17), *La madre y el hijo ciego* (Fig. 18), *Melancolía*, *La Tísica* y *El borracho*.

A partir de su regreso, inicia un movimiento orientado a la valorización de los pueblos indígenas que seguirá representando hasta finales de los años 20. Estas obras continúan teniendo un carácter figurativo, sin embargo, la temática gira en torno a la valoración de la cultura maya. Una de ellas, es la pintura *Tríptico de la quietud* (Fig. 19), sobre la cual Monsanto (2017) manifiesta que se utiliza como referencia pictórica al indígena guatemalteco y posiblemente fue realizada durante su estancia en París en el taller de su maestro Kees



16. *La Dama de la Rosa*, 1912. C. Mérida. 76 x 67 cm.
Fuente: http://www.arvil.com.mx/los_modernos.html



17. *Retrato en verdes (Retrato de Renoir)*, 1913. C. Mérida. 65 x 54.5cm.
Fuente: Mantilla y Sánchez, 2018. Colección Rafael Pastelín Vázquez.



18. *La Madre y el hijo ciego*, 1914. C. Mérida. 124.5 x 153.2 cm.
Fuente: <http://www.artnet.com/artists/carlos-m%C3%A9rida/madre-e-hijo-ciego-BPkBE0sWqp4EaNSAH3qCUw2>

Van Dongen, donde entró en contacto directo con los movimientos vanguardistas. Anterior a ella encontramos *Tributo al maíz* 1915 (Fig. 20), *La india del loro* 1917 (Fig. 21) y *Alcalde de Almolonga* 1919 (Fig. 22), entre otras, donde por medio del óleo y la acuarela el artista dejó plasmada el inicio de su búsqueda por rescatar los elementos autóctonos que hicieron del arte popular algo universal.

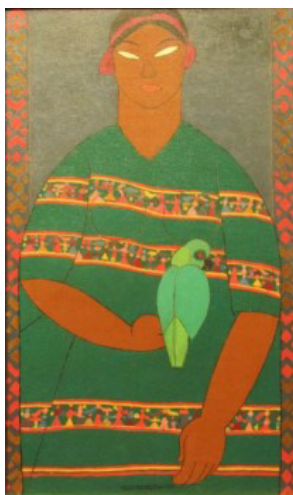
La exposición ya referida, la realiza junto a Rafael Yela Günther y fue considerada por Luis Luján (1984) como los inicios de la pintura contemporánea de Guatemala. Monsanto (2017) además, considera que su comprensión temprana del folclor como fuente de creatividad, abrió una brecha no solo en el país —iniciando la corriente del regionalismo académico—, sino también a nivel intercontinental hacia una nueva visión del arte. Se representaba la vida cotidiana como en la pintura de *Lavanderas de Atitlán* (Fig. 23) con retratos de mujeres indígenas, resaltando el bordado de su ropa y recreación de tradiciones como la ofrenda el maíz, frutos, flores, etc.



19. *Tríptico de la quietud*, 1925. C. Mérida.
Fuente: <https://republica.gt/2019/01/27/encuentro-casual-con-carlos-merida/>



20. *Tributo al maíz*, 1915. C. Mérida.
Fuente: Julio Merino, 2019. Galería Abril.



21. *La india del loro*, 1917.
Fuente: Julio Merino, 2019.
Galería Avril.



22. *Alcalde de Almolonga*,
1919.
Fuente: Julio Merino,
2019. Colección
Andrés Blaisten.



23. *Lavanderas de Atitlán*, 1927. C. Mérida.
Fuente: <https://www.wikiart.org/es/carlos—merida/figures—at—work—1927>

Las obras realizadas en esta época, junto a otras ejecutadas en Europa, fueron las que se expusieron en la Real Academia Nacional de Bellas Artes de San Carlos en México en 1920, llamando la atención de personalidades como José Juan Tablada y Francisco Zamora —influyentes escritores y periodistas (Espinosa, 2006).

La carpeta de *Imágenes de Guatemala* es una obra publicada en París en 1927. Constituye el primer esfuerzo del artista por representar la música tradicional. La colección está formada por diez estarcidos. La obra *Músicos* (Fig. 24), representa un grupo de intérpretes indígenas, vestidos con sus trajes tradicionales. Cuatro de los personajes están de pie y uno de ellos —el que está de perfil—, toca la flauta. El quinto está sentado y toca un tambor. Los que están de pie, sin instrumento, tienen un atuendo distinto a los que tocan la música, por lo que podrían ser los danzantes.



24. *Imágenes de Guatemala, Músicos*, 1927. C. Mérida.
Fuente: <https://www.pinterest.com/pin/19069998398114631/?lp=true>

Al respecto del Arte creado en esta época el propio Mérida expresó:

El folklore de Guatemala me sedujo, me aprisionó en sus mallas, y me consagré con la intención más honrada del mundo, a pintar lo más directo, lo más atrayente que veía. Si aquella labor fue experimental, fragmentaria, más decorativa que pictórica, no me arrepiento de ello. Para que el arte pueda ser universal, precisa que sea, antes, local. A la larga me he dado cuenta de que aquellas prístinas experiencias han servido de base a más líricas y poéticas manifestaciones posteriores. (Mérida, 1974: 2)

Aunque en esta época predominaron estas expresiones tradicionales muy realistas, el artista también realizó obras sobre esta temática donde se empiezan a ver rasgos de abstracción como en la obra *Tres Mujeres* realizada en 1928 (Fig. 25).

A finales de los años 20, empieza a incursionar en el estilo surrealista. Este periodo se extenderá hasta mediados del 1940. Además de la influencia de Miró y Klee, su trabajo denota el conocimiento de la obra de Picasso y Kandinsky (Noelle, 1987). Él decía «el rito es al tiempo como la simetría al espacio; el arte abstracto revalúa esos dos elementos para crear formas plásticas orgánicas, evocativos si se quiere, pero nunca simbólicas. Por estas razones, el arte abstracto nunca se queda en vulgares representaciones gráficas; es un arte bidimensional, arte basado en síntesis, arte exacto» (Mérida, 1940: s.p.).

Un ejemplo de este período es la obra *Ritmo* (Fig. 26), calificada por González Goyri (2008) como el mejor ejemplo, donde se manifiesta la evolución de la obra de Mérida. Los personajes se reducen a un diseño elemental, juega con el ritmo y el movimiento, para transmitir de una manera poética los grafismos inspirados en la cosmogonía del pasado.

En otras obras como *Ángel a Caballo* (1931), *Autorretrato* (1935), *Laca en la tarde* (1943) y *La Familia o Fecundidad* (1944) —por mencionar algunas—, se observa una asimilación de la pintura europea moderna (Figs. 27, 28, 29 y 30). El artista se aparta de la representación figurativa y empieza una búsqueda conceptual de los personajes un tanto míticos. Además, se caracteriza por el uso de colores brillantes.



25 *Tres Mujeres*, 1928. C. Mérida
Fuente: Mantilla y Sánchez, 2018. Colección particular.



26 *Ritmo*, 1929. C. Mérida.
Fuente: Espinosa, E. (2006). Notas sobre la relación de Carlos Mérida con la música y la danza.



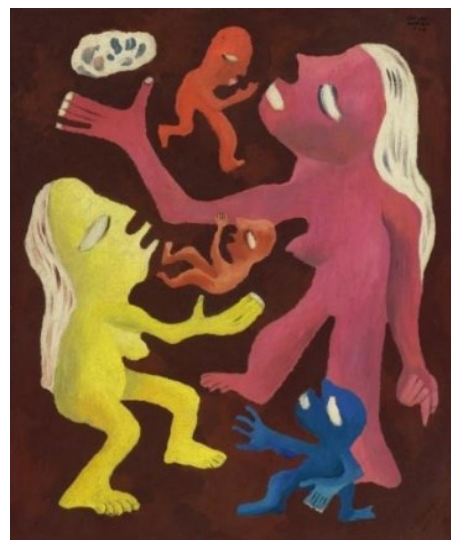
27. *Ángel a Caballo*, 1931. C. Mérida.
 Disponible en: <https://www.wikiart.org/es/carlos—merida/angel—on—horseback—1931>



28. *Autorretrato*, 1935. C. Mérida.
 Disponible en: <https://cdn2.admexico.mx/uploads/images>

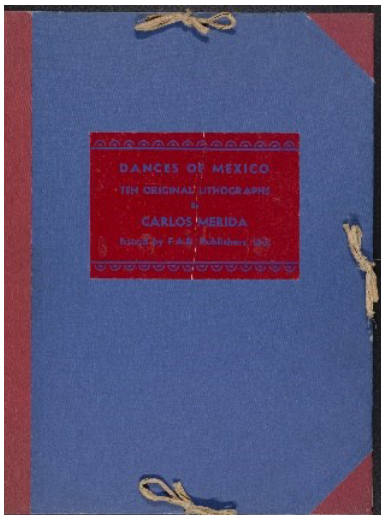


29. *Laca en la tarde*, 1943. C. Mérida.
 Disponible en: <https://www.pinterest.com/pin/19069998398114631/?lp=true>



30. *La Familia / Fecundidad*, 1944. C. Mérida.
 Disponible en: <https://www.wikiart.org/es/carlos—merida/fecundidad—1944>

De manera paralela a su incursión en la modernidad y como resultado de sus proyectos de investigación coreográfica en México, desarrolla las carpetas *Danzas de México* en 1937 (Fig. 31), con diez litografías dentro de las cuales se encuentran *Los hombres paraguas* (Fig. 32) y *Carnaval en México*, donde encontramos *El diablo y la muerte* (Fig. 33). En ellas, el artista muestra las danzas tradicionales mexicanas, haciendo un énfasis en los trajes de las comunidades indígenas y sus decoraciones. En su obra, Mérida logra mostrar lo esencial de la cultura indígena, con una calidad plástica que se caracterizó por la línea fluida, formas simples y un diseño elemental. El movimiento se convierte en algo esencial en todos sus trabajos.



31. *Danzas de México*, 1937.
C. Mérida.

Disponible en: <https://www.moma.org/artists/3935?locale=de#works>



32. *Danzas de México, Los hombres paraguas*, 1937.
32.4 x 24.5 cm C. Mérida.

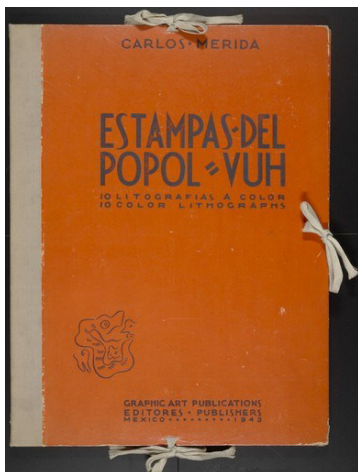
Disponible en: <https://www.wikiart.org/es/carlos-merida/dances-of-mexico-1939>



33. *El Diablo y la muerte*, 1940.
C. Mérida.

Disponible en: <https://www.artexpertswebsite.com/artist/merida/>

Cinco años después, en 1943, crea otra carpeta ilustrada con diez litografías titulada *Estampas del Popol-Vuh* (Fig. 34). En esta nueva publicación llama la atención que el artista ya no utiliza personajes figurativos para sus composiciones, sino que realiza una composición abstracta para representar la narración de la creación según la cosmovisión maya (Figs. 35 y 36). El artista utiliza el surrealismo para traducir el lenguaje literario a imágenes.



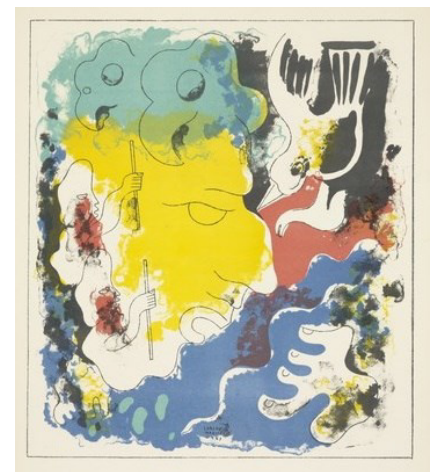
34. *Estampas del Popol Vuh*, 1943.
C. Mérida.

Disponible en: <https://www.moma.org/artists/3935?locale=de#works>



35. *Estampas del Popol Vuh, Folio 10*, 1943.
30.9x27.2 cm. C. Mérida.

Disponible en: <https://www.moma.org/artists/3935?locale=de#works>



36. *Estampas del Popol Vuh, Folio 12*, 1943.
30.9x27.2 cm. C. Mérida.

Disponible en: <https://www.moma.org/artists/3935?locale=de#works>

Este mismo estilo surrealista lo venía desarrollando años atrás. Muestra de ello es la obra que se encuentra en el MoMA, *Tempo en rojo mayor* (Fig. 37), realizada con lápiz sobre papel coloreado, donde el artista demuestra su destreza para explotar los recursos de sus presentaciones, únicamente con el uso del color rojo, la luz y la sombra, logra llenar de movimiento y ritmo la obra.



37. *Tempo en rojo mayor*, 1942. 45.4 x 61 cm C. Mérida.
Fuente: <https://www.moma.org/artists/3935?=&page=&direction=>

El estilo surrealista de Mérida (Figs. 38 y 39) se fue geometrizando a finales de los años 40, además de experimentar con nuevas técnicas y materiales plásticos novedosos.



38. *El Dios del Fuego*. 1948. C. Mérida.
Fuente: <http://www.artnet.com/artists/carlos-m%C3%A9rida/el-dios-del-fuego-Ehbi60tftbm3UMx0GkdK2Q2>



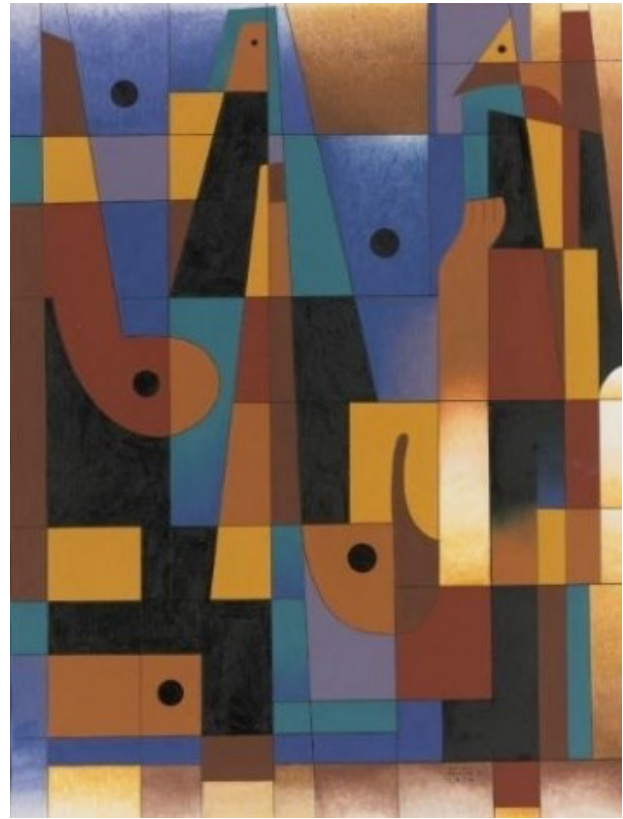
39. *Retablo*, 1950. C. Mérida.
Fuente: <https://www.wikiart.org/es/carlos-m%C3%A9rida/retablo-1950>

A partir de la década de 1950 (Fig. 40), establece un estilo que conservó hasta sus últimas obras, además del uso de colores claros y líneas rectas entrecruzadas, se caracterizó por inspirarse en textos y códigos prehispánicos, especialmente en el *Popol Vuh*. Estéticamente sus obras empiezan a regirse por el ritmo y la proporción.

Ejemplos de esta etapa son *La evolución de la vida* (Fig. 41) —realizada en mosaico veneciano²⁰ al igual que los murales del Palacio Municipal—. *El pájaro y la roca* (Fig. 42) que tiene una gran similitud en cuanto uso de colores y la geometría que el autor utilizó posteriormente en el edificio del CHN. En este mismo sentido trabajó la obra *Círculo negro* (Fig. 43) donde los personajes se desarrollan geométricamente, guardando una relación con cada uno de los elementos que forman

²⁰ El mosaico es una antigua técnica pictórica que consiste en pequeñas piezas de piedra, cerámico o vidrio de diversas formas y colores, a las cuales se les da el nombre de teselas y que son unidas con algún aglomerante, regularmente se utiliza el yeso. Los colores son de origen mineral. Los primeros ejemplos de esta técnica provienen de los griegos, posteriormente la utilizan los romanos y los musulmanes. En el renacimiento esta técnica regresa a Italia y es ahí donde alcanza su máxima expansión

la composición, tal como hizo en el Banco de Guatemala. Frente a estas soluciones plásticas, se puede observar que, en las obras del Centro Cívico de Guatemala, Mérida sintetiza los conceptos que venía desarrollando desde inicios de los años 50.



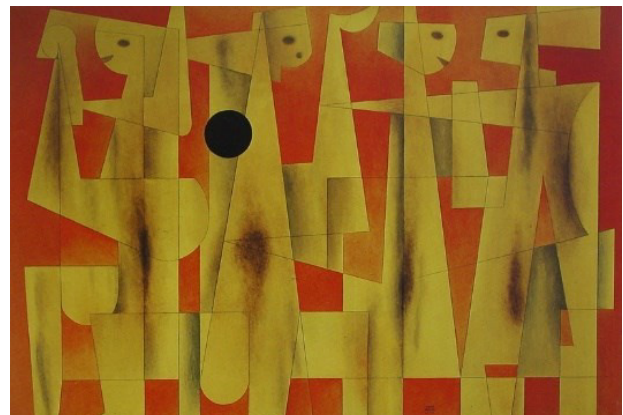
40. *Geométrica en la forma*, 1951. C. Mérida.
Fuente: <https://www.wikiart.org/es/carlos—merida/geometrica—en—la—forma—1951>



41. *La evolución de la vida*, 1955. Mosaico veneciano. C. Mérida.
Fuente: Mantilla y Sánchez, 2018. Colección Banco Nacional de México.



42. *El pájaro y la roca*, 1961. 58.5 x 90 cm C. Mérida.
Disponible en: <https://inverarte.com/artista/carlos-merida/>



43. *Círculo negro*, 1962. 55 x 75 cm C. Mérida.
Disponible en: <https://inverarte.com/artista/carlos-merida/>

Al igual que su obra pictórica, su obra mural también sufrió una transformación. En 1921, realizó en Guatemala la obra *Estudio estructural para mural* (Fig. 44) que se convirtió en una de sus primeras obras con mayor éxito. En ella el artista expresa nuevamente el tema cultural indígena, por medio de una interpretación de una escena cotidiana donde aparecen las figuras de cinco mujeres con su indumentaria tradicional.

Sin embargo, sería en México donde realizaría el mayor número de murales. El primero, lo ejecuta en 1923 para la Biblioteca de la Secretaría de Educación Pública (SEP) titulado *Caperucita roja* (Fig. 45) que posteriormente fue utilizado también por Gabriela Mistral para la ilustración de uno de sus poemas. Actualmente ya no existe.²¹ Se trataba de un trabajo al óleo con una dimensión de 50 metros cuadrados, y representaba una mezcla entre las raíces americanas y las expresiones de las vanguardias.



44. *Estudio estructural para mural*, 1921. C. Mérida.
Fuente: <https://collections.lacma.org/node/193535>



45. *Caperucita roja*, 1923. C. Mérida.
Fuente: <https://piso9.net/redescubriendo-murales-las-obras-de-carlos-merida-y-emilio-amero-para-ninos/>

Entre otros murales que realizó en México, se encuentran: *Los cuatro elementos* (1923), realizado en óleo, ubicado en la Biblioteca Infantil de la Secretaría de Educación Pública; *El encantador de pájaros tema abstracto constructivo*, en piedra tallada y coloreada con silicón, situado en la Casa del arquitecto Homero Martínez de Hoyos; *Motivos infantiles* (1950), en pintura vinílica sobre concreto, ubicado en el Multifamiliar Miguel Alemán; *La Luna y el venado* (1950), realizado en masonite policromado, emplazado en el bar Los Eloines; *Antiguas leyendas precolombinas: ocho dioses del Olimpo Leyenda de origen del mundo Popol Vuh, Leyenda del Quinto Sol, Leyenda del principio del mundo, Relación de Texcoco, Leyenda de Ixtlexilt, Leyenda de los Cuatro Soles, Juego de niños* (1952), realizados en concreto tallado y policromado, para el multifamiliar Presidente Juárez; *Estilización de motivos mayas* (1953), en mosaico veneciano, situado en el vestíbulo del edificio de Reaseguros Alianza; *Decoración* (1953), realizado en vinilita y concreto tallado, ubicado en Lama Cortina; *Decoración* (1953), en mosaico de vidrio, para el pasaje de entrada de Televisa; *La danza del venado* (1953), de mosaico veneciano, emplazado en el muro exterior del Edificio Chapultepec; *Sin título* (1954), pintura sobre

²¹ Muchas de sus obras murales en México fueron destruidas. Algunas por desastres naturales y otros por la destrucción del inmueble donde se encontraban. Al respecto de este hecho, Noelle señala: «puesto que la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas, 1972, no contempla la protección de las obras de arte de los extranjeros, se explica en parte la bárbara destrucción que se ha hecho, a través de los años, de la obra pública de Mérida en México» (Noelle, 1987:128). Además, agrega que otro factor que contribuyó a esta destrucción, fue que hasta 1984, la obra de los arquitectos contemporáneos tampoco estaba protegida.

concreto, en el Bar El Eco; *Motivos holandeses* (1954), ejecutado en mosaico italiano, para la Fábrica de Mosaicos Cerro Gordo; *Motivo abstracto constructivo* (1954), mosaico veneciano, ubicado en la fachada y vestíbulo del edificio sede del Crédito Bursátil y los Danzantes (1964), pintura realizada para el antiguo cine Manacar.

De todos estos proyectos, uno que llama la atención por su temática y dimensiones es el proyecto multifamiliar presidente Juárez, desarrollado de 1950 a 1952. Esta fue la obra mural más grande construida hasta entonces en México. Cubría una extensión de 4,000 metros cuadrados (Figs. 46 y 47). Los motivos de los murales eran figuras prehispánicas que buscaban fundirse con la arquitectura de los edificios.

El tema de los altorrelieves fue la leyenda del Popol Vuh que hace referencia al origen del mundo. En ellas se representa el Ixtlexilt y los cuatro soles. Los murales, además de tener una función de enseñanza pública, trataban de exaltar la identidad mexicana. Su integración en estos edificios de carácter popular tuvo la intención de otorgarle dignidad a la vivienda social.

La técnica utilizada fue el concreto martelinado. Para su construcción, el primer paso era trasladar la composición a placas de hormigón, para después proceder al martelinado del fondo de las figuras. Cuando el diseño estaba completo se procedía a montar las placas (Figs. 48, 49 y 50).



46. Carlos Mérida realizando el diseño de los murales del multifamiliar presidente Juárez.

Disponible en: <http://www.arqred.mx/blog/2010/02/11/murales-y-arquitectura-en-el-multifamiliar-benito-juarez/>



47. Vista General de los edificios del multifamiliar presidente Juárez con la obra de Carlos Mérida.

Disponible en: <https://mxcity.mx/2017/08/la-triste-historia-del-multifamiliar-juarez-o-lo-que-queda-de-el/>



48. 49. 50. Proceso de elaboración de los murales del multifamiliar presidente Juárez.

Disponible en: <http://www.arqred.mx/blog/2010/02/11/murales-y-arquitectura-en-el-multifamiliar-benito-juarez/>

En los años 50, el estilo de su obra se aproxima más al constructivismo. Algunos ejemplos de este período son el mural que realizó en el edificio de Reaseguros Alianza (Fig. 51) de la Ciudad de México, con estilizados motivos mayas en el año de 1953, en mosaico de vidrio y el de la nueva aduana de México (Fig. 52) en 1954, obra del arquitecto Carlos Recamier,

Personajes sobresalientes como los arquitectos Mario Pani, Mathias Goeritz, Homero Martínez de Hoyos y Enrique del Moral fueron los que promovieron la integración entre la arquitectura y el Arte y le dieron la oportunidad de trabajar en conjunto varios murales. De hecho, el primer mural abstracto mexicano, lo realizó Mérida para el edificio de Recursos Hidráulicos (Fig. 53) en 1949 en colaboración con los arquitectos Mario Pani y Enrique del Moral.

En el año 1964, realiza un telón plegable para el cine Manacar, con una dimensión de 11.60 x 25 metros, aproximadamente 300 m², el cual lleva por título los Danzantes (Fig. 54). La obra fue restaurada en el 2018 y se reubicó de manera fija en el vestíbulo de la nueva Torre Manacar. Su importancia radica en ser un antecesor en concepto y estilo del mural Sacerdotes Danzantes Mayas, que proyectaría para el Banco de Guatemala posteriormente, en 1965.



51. Mural del edificio de Reaseguros Alianza, 1953. Ciudad de México. Disponible en: https://66.media.tumblr.com/6b4226dcc45359e3fd85338f45db4420/tumblrmdpr0genZ1qg7a6mo1r1_500.jpg



52. Proyecto para el mural de la nueva aduana de México del arquitecto Carlos Recamier, 1954. Fuente: Fuente: Mantilla y Sánchez, 2018. Colección Víctor Águila.



53. Proceso de colocación de platabandas de mosaico de metal esmaltado en el edificio de Recursos Hidráulicos. Fuente: Noelle, L. (1987).



54. Mural *los Danzantes*, 1964. Reubicado en la nueva Torre Manacar. Fuente: <https://www.mexicodesconocido.com.mx/torre-manacar.html>

En Guatemala, otros murales que ejecutó en 1954 fueron el ubicado en el vestíbulo de las oficinas de la Cancillería del Arquitecto Krebs, realizado en concreto policromado y el denominado Glorificación del quetzal situado en las Oficinas de la Cancillería en la ciudad de Guatemala.

En ese mismo año inicia su participación en el Centro Cívico de Guatemala con el mural *Canto a la raza* (1954-1958) ubicado en el Palacio Municipal. A esta obra le seguirán, el elaborado para el exterior del IGSS *Alegoría a la seguridad social* (1957-1959), el del interior del CHN *Intenciones muralísticas sobre un tema maya* (1963-1965) y el del Banco de Guatemala *Sacerdotes danzantes mayas* (1965).

Canto a la Raza o la Raza Mestiza se encuentra situado en el primer nivel del edificio de la municipalidad (Fig. 55) que abarca el módulo de ascensores (Fig. 56); una superficie de doble altura en la fachada interior Norte (Figs. 57-58) y la fachada interior Sur (Fig. 59) del edificio. El tema es el mestizaje entre la cultura maya y la española. Tiene un carácter introductorio, representa el inicio de la lucha entre ambas culturas. De un lado se representa a los indígenas y en el otro a los españoles.

Los murales realizados en el Palacio Municipal de Guatemala son considerados por Lorenzana (1994) como los más complejos dentro de su vasta obra, en especial, por los ritmos que utilizó el artista, basados en la proporción aurea. Cada elemento de la composición guarda una relación con el todo. Para ello utiliza una compleja geometría, donde aparecen triángulos que continúan de forma pentagonal y conforma la línea constructiva en muchos de sus fragmentos.

Además de la geometrización, el uso del color es su principal característica. Resalta la utilización del turquesa —que hace alusión al azul maya— y el amarillo. El gris modera la obra y los personajes son representados en color café oscuro. Otros colores que encontramos son: negro, blanco, ocre, rojo, celeste, morado o violeta, anaranjado, verde y rosado.

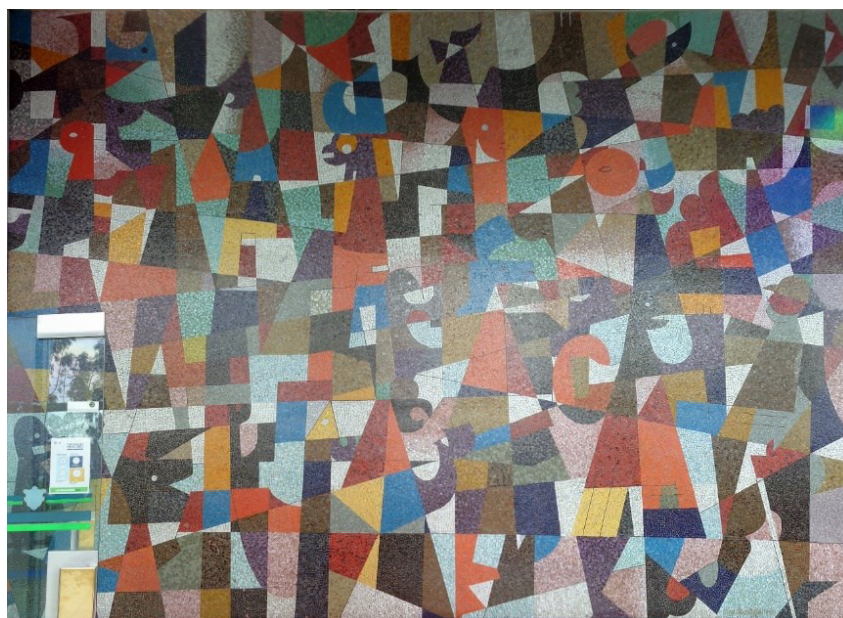
Se escenifican varias figuras humanas, dentro de las que destacan las de guerreros españoles, religiosas, indígenas y seres alados. También resaltan partes del cuerpo como ojos, manos, cabezas y bocas. Aparecen también elementos zoomorfos, donde se identifican aves y un caballo.



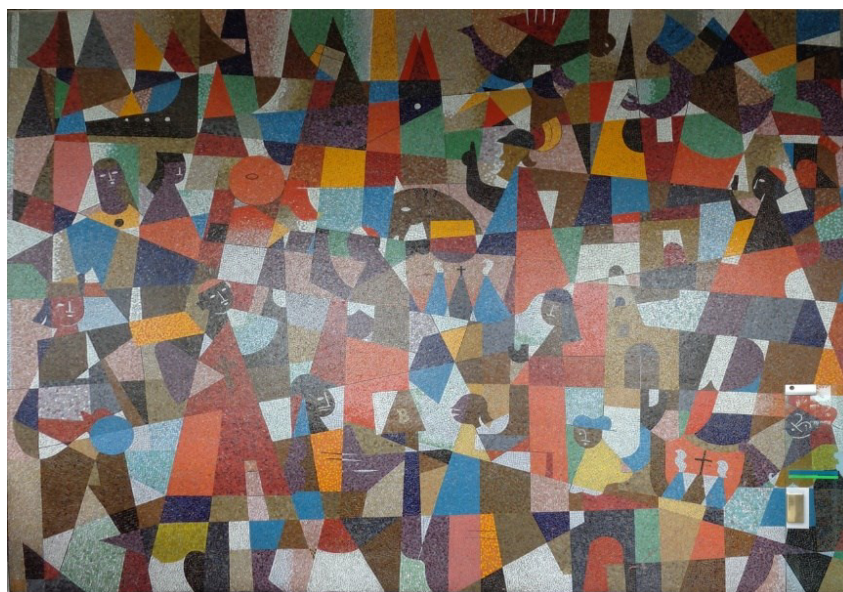
55. Mural *Canto a la Raza*, vista interior, fachada Norte. Palacio Municipal. Fuente: SEBC, 2018



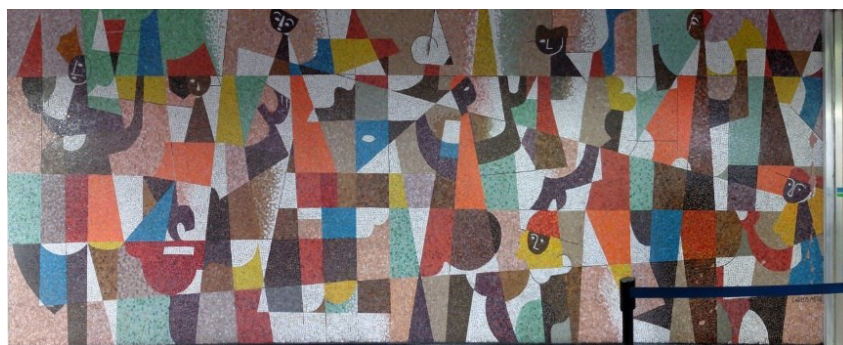
56. Murales en el módulo de elevadores. Palacio Municipal. Fuente: SEBC, 2018



57. Fotomontaje lado derecho del mural interior
Canto a la Raza. C. Mérida.
Fuente: SEBC, 2018.



58. Fotomontaje lado izquierdo del mural interior
Canto a la Raza. C. Mérida.
Fuente: SEBC, 2018.



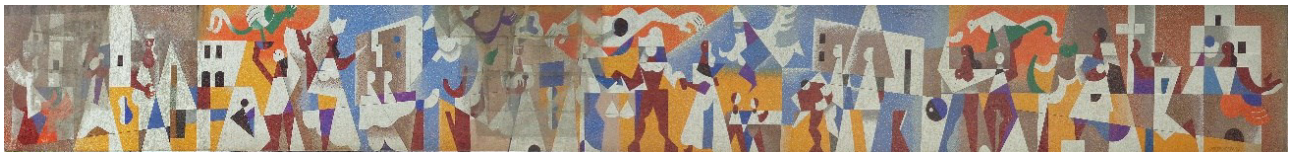
59. Parte del mural interior, fachada Sur. Carlos Mérida.
Fuente: SEBC, 2018.

La segunda obra de Mérida en el Centro Cívico fue *Alegoría a la Seguridad Social* (Fig. 60), realizado en la parte exterior del primer nivel del edificio que daba a la plaza principal. Tiene una dimensión de 30 m², está orientado hacia el Oeste y fue elaborado con la técnica de mosaico veneciano. Bajo el mural se colocó un espejo de agua como parte de la composición.

Se trata de un mural doble, con una de sus caras que da hacia el exterior del edificio —frente a la que debía ser una plaza de acceso— y la otra (Fig. 61) fue diseñada para ser observada bajo techo, en el interior del inmueble, en donde se había diseñado un espacio de exposiciones sin cerramientos.

El lado exterior (Fig. 62) del mural está formado por una alternación de siete segmentos, donde utiliza los colores celeste y naranja, de los que sobresalen figuras blancas como hombres, edificaciones, aves, manos, cruz, entre otras. Mérida representa al hombre de forma real y abstracta. Por un lado, se admira el respeto del hombre hacia la naturaleza y por medio de las formas humanas representa al pueblo, protegido por el seguro social. El artista inscribe las palabras “maternidad” y “hospital”, acercando al espectador a una interpretación más clara. Además, utiliza algunas veces la profundidad dinámica como alternativa a la perspectiva naturalista, «crea un espacio imaginado y pictórico, autónomo, o más bien un espacio utópico, el cual confiere agudeza y dinamismo a las formas desarticuladas donde se mueven los planos» (Lorenzana, 1994: 56).

El otro lado del mural es totalmente abstracto y en la actualidad es poco accesible a los visitantes, debido a que el primer nivel fue cerrado para uso de oficinas y solo se puede observar desde dentro.



60. Fotomontaje del mural *Alegoría a la seguridad Social*, 1957. Antes de su restauración. Instituto Guatemalteco de Seguridad Social IGSS. Fuente: SEBC, 2018.

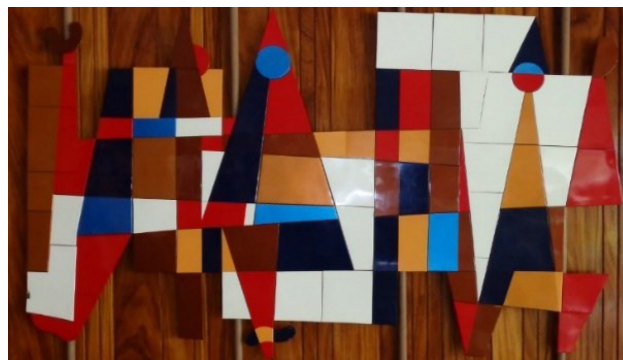


61. Anverso del Mural 'La seguridad Social'. IGSS. Fuente: SEBC, 2020.



62. *Alegoría a la seguridad Social*, 1957. Después de su restauración IGSS. Fuente: SEBC, 2020.

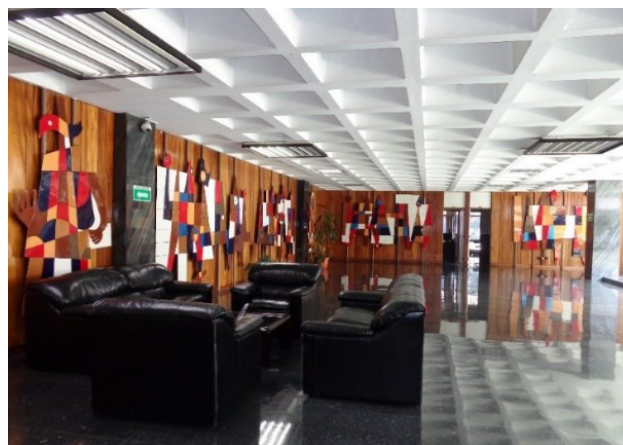
El mural *Intenciones muralísticas sobre un tema maya* (Fig. 63) es una colección realizada sobre placas de cobre esmaltado, colocadas encima de madera y mármol de Zacapa. Originalmente recubrían las paredes del vestíbulo, las cenefas del entrepiso, el espacio de las escaleras y el módulo de los ascensores. Actualmente los murales de los elevadores están cubiertos y los del primer y segundo nivel fueron trasladados al último piso del edificio donde se colocaron a manera de exposición esperando a ser restaurados (Fig. 64).



63. Detalle *Intenciones muralísticas sobre un tema maya*, CHN 1963-1965. C. Mérida. Fuente: SEBC, 2018.

Mérida los llamó "serigrafías murales" debido a sus brillantes, textura y bidimensionalidad. Regularmente esta técnica se utiliza para superficies pequeñas, sin embargo, en ese caso Mérida lo usa para áreas más grandes, considerándose como una innovación a la técnica.

El mural es abstracto y está elaborado con los colores, rojo, blanco, negro, azul, café, ocre y dorado. La obra denota la influencia con la obra de Miró, Picasso y Klée, sin embargo, es difícil encasillarlo en una escuela debido a la fuerza su individualidad y su estilo personal.



64. *Intenciones muralísticas sobre un tema maya*, CHN 1963-1965. C. Mérida. Fuente: SEBC, 2018.

Sacerdotes Danzantes Mayas (Fig. 65) fue la última obra que Mérida realizó en el Centro Cívico. Está ubicada en el módulo de ascensores del primer nivel del edificio y fue elaborado con placas de esmalte sobre cobre,²² sobre un fondo de mármol de Zacapa. Ocupa un área de 117,50 m², constituidos por dos mil placas. De acuerdo con Ana Carolina González Pérez en su contribución para el libro *50 años del edificio del Banco de Guatemala*, es el mural más grande elaborado en esta técnica a nivel mundial y su padre, González Goyri lo consideraba el trabajo más bello de todo el Centro Cívico,

Mérida hace gala de todos sus recursos y experiencias acumuladas por años. Sus figuras tan modernas y tan antiguas a la vez, parece que emergieran de un código precolombino y se aprestaran a la danza ritual. Nos seducen por su estructuración conceptual, por su monumentalidad, por su ritmo interior, por la sabia distribución del color que, no obstante, su precisión y exactitud, no pierde su naturaleza misteriosa. (González, 2017:37).

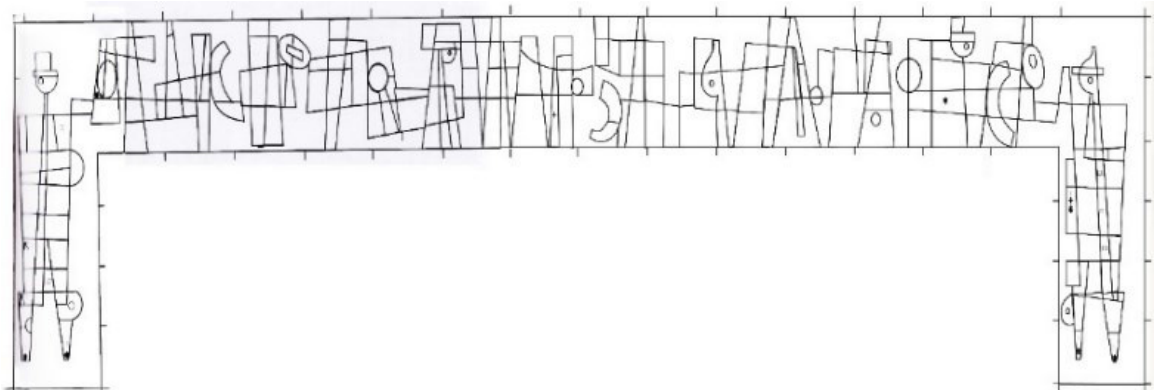
²² La técnica del esmalte surge en el siglo XI, se cree que se originó en la China, de ahí se propagó a la India y posteriormente a Persia. Es un material vitrificado que por medio de la fusión se adhiere al metal. Sus colores también son derivados de óxidos minerales. Su soporte puede ser plata, oro y cobre. Otras culturas que lo desarrollarán fueron la micénica, sumeria y egipcia. En la época bizantina se crearon los primeros esmaltes europeos en los monasterios. Los monjes enseñaban esta técnica a los artistas migrantes y así fue como se difundió. Su época de mayor auge fue entre los años 1140 a 1180.

La composición utiliza una serie de escalas armónicas y aritméticas que permiten la integración de cada una de sus partes con el todo y viceversa. Predomina el uso de rojos en las figuras de los personajes, complementados con elementos de tonalidades azules y variaciones de celeste, así como amarillo y ocre. Cada color expresa su propia belleza, acentuada por los otros que se integran a su alrededor.



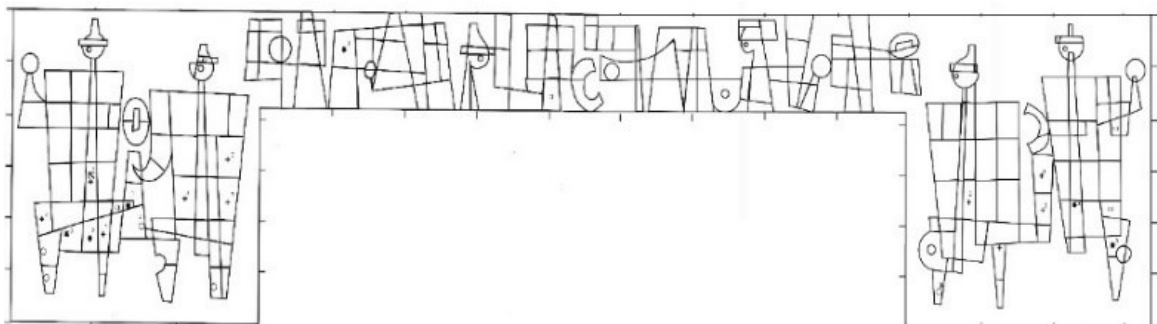
65. *Sacerdotes Danzantes Mayas*, 1965. C. Mérida. Banco de Guatemala. Fuente: SEBC, 2018.

Se divide en cuatro partes, la primera orientada al Norte (Fig. 66), crea una especie de marco alrededor del módulo de ascensores, está flanqueada por dos personajes, colocados a cada uno de los costados del muro que ocupan la altura total del nivel. En la parte superior, en la cenefa, aparecen una serie de formas rítmicamente organizadas que parecen desplazarse con un ritmo.



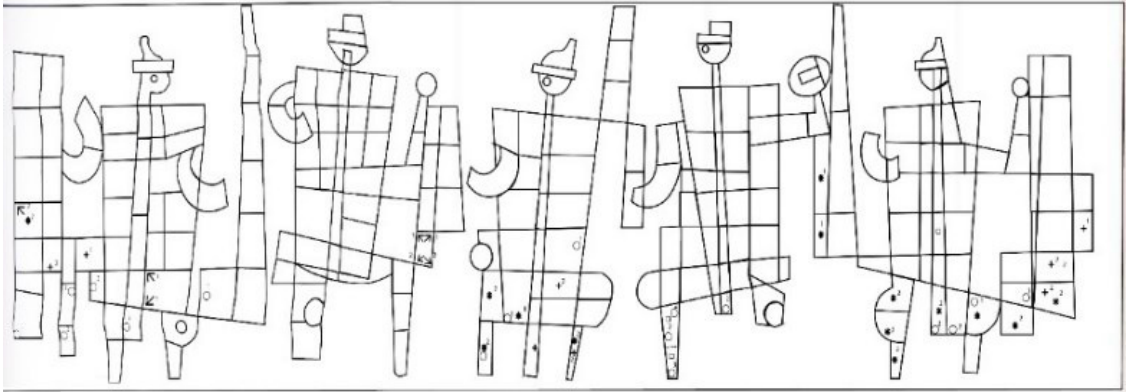
66. *Ala Norte*, *Sacerdotes Danzantes Mayas*, 1965. C. Mérida. Banco de Guatemala. Fuente: BANGUAT, 2017.

El ala Sur (Fig. 67), enmarca el otro lado del módulo de ascensores, donde encontramos dos personajes custodiándolo y la misma composición en la cenefa, con las figuras rítmicamente organizadas.

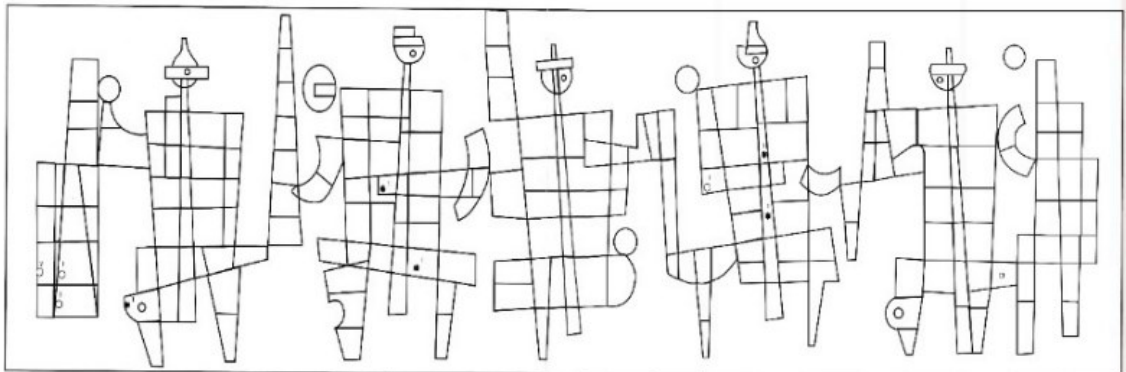


67. *Ala Sur*, *Sacerdotes Danzantes Mayas*, 1965. C. Mérida. Banco de Guatemala. Fuente: BANGUAT, 2017.

Las dos caras principales del mural se encuentran orientadas hacia el Este y el Oeste (Figs. 68-69). En cada uno encontramos cinco personajes —los sacerdotes— que se bailan en un ritmo armónico, moviendo sus extremidades y otros elementos que los acompañan. Cada uno de ellos ocupa su propio espacio, sin embargo, se entrelaza a la siguiente figura, dando continuidad y unidad a la composición.



68. Ala Este, *Sacerdotes Danzantes Mayas*, 1965. C. Mérida. Banco de Guatemala.
Fuente: BANGUAT, 2017.



69. Ala Oeste, *Sacerdotes Danzantes Mayas*, 1965. C. Mérida. Banco de Guatemala.
Fuente: BANGUAT, 2017.

Inventarios semánticos

Para poder analizar las obras se realizaron inventarios de los recursos expresivos utilizados por los artistas. Este estudio se refiere a los valores plásticos que sustituyen los valores lingüísticos en los cuales se basa el método original. Se identificaron los símbolos que están presentes en las obras y que se repiten en los trabajos de cada creador. Ellos son los instrumentos de estudio que permiten acceder a la interpretación de las obras.

Este registro está compuesto por cinco elementos, el primero es el valor del referente o signo; el segundo corresponde al símbolo o significante; el tercero al monosémico —aunque por lo general los signos tienen más de un significado—; el polisémico que se refiere al valor metafórico es el cuarto y, por fin, el unisémico, que indica el valor sintagmático y unifica los anteriores.²³

La información resultante fue la base para la interpretación de los signos que forman parte del imaginario colectivo y son comprendidos con un mismo sentido por las personas de un grupo hegemónico al que se dirige el artista dentro de su obra.

En el caso de los murales del Centro Cívico, estos están compuestos por signos que pueden ser reconocidos por los guatemaltecos y centroamericanos que tienen una cultura e historia similar. La intención de los artistas era llegar a todos los grupos de la sociedad, independientemente de la condición política y económica, el denominador común era dirigirse a sus raíces mayas.

Una vez explicados los valores analizados, se procede a presentar los inventarios de cada uno de los artistas que abarcan los símbolos de todas las obras que realizaron para el Centro Cívico; en el caso de Mérida comprende las cuatro obras que ejecutó en cada uno de los edificios; en el González Goyri sus tres murales; en el de Vásquez sus dos creaciones y en el de Grajeda Mena y Recinos, la única que realizaron para el conjunto.

²³ Marcía Vázquez, define el signo como «cualquier cosa perceptible: palabra, síntoma, señal, sueño, letra frase. Un signo representa un objeto, refiere al objeto. Sin él es imposible conocer al objeto» (Vásquez, 2011:46) y al significante como «...la concreción que captamos, y que, de acuerdo al sentido receptor, se clasifica en significante visual, auditivo, olfativo, táctil o gustativo. El significante es la condición necesaria para la manifestación del significado, es decir, no hay significados sin significantes» (Vásquez, 2001:51).

Por su parte, Antonio Gallo, en su Manual de Hermenéutica, publicado en el 2005, agrupa las clases de significaciones en Monosemia, Polisemia y Unisemia, basado en estas agrupaciones los valores del inventario de recursos expresivos pueden definirse de la siguiente manera:

Valor Monosémico: de la obra y el contexto. Se refiere al primer e inmediato significado. Recoge el significado espontáneo superficial de los signos o significado primario, evidente en la lectura y en la descripción leve de la obra.

Valor Polisémico: se refiere a la ampliación de sentido, al significado extendido. Avanza hacia un segundo significado del signo, sentido derivado, expansión del valor semántico. Busca el significado profundo.

Valores Unisémicos: unificación de los símbolos, establece la correlación entre formas y significados. Unificación cultural que tiene en cuenta todos los tipos de símbolos en su horizonte cultural. Llega a una globalidad de significaciones

TABLA 2:
INVENTARIO DE RECURSOS EXPRESIVOS. CARLOS MÉRIDA.

Signo, Referente, Semema	Símbolo cultural Significante	Valor Monosémico	Valores unisémicos: frase o sintagma	Valor Polisémico Metáfora o alegoría
Negro	Suma de todos los colores, falta de luz, punto cardinal maya: Oeste	Oscuridad	Profundidad en la composición	Oscuridad, vacío, negativo, fúnebre
Gris	Neutralidad, sombra, fondo, niebla	Neutralidad	Igual proporción de luz y sombra	Equidad, neutralidad
Blanco	Ausencia de todos los colores, luz, paz, pureza, punto cardinal maya: Norte	Vacío	Fondo donde resaltan los demás colores	Paz, limpieza, vacío, luz
Café / Marrón	Color de la tierra y de la piel, fertilidad, naturaleza	Mestizaje	Color de la piel indígena, suelo patrio	Raza, barro, tradición
Ocre	Naturaleza, tierra	Tierra	Color entre el rojo y el negro	Naturaleza, barro, artesanía
Dorado	Color del sol, resplandor, riqueza	Riqueza	Representa ostentosis y riqueza	Riqueza, resplandor
Rojo	Pasión, fuego, sangre, punto cardinal maya: Este	Pasión	Color ceremonial, fuerza	Ciudades y arte maya, tradición, vida
Azul	Esperanza, apertura, cielo, agua, serenidad, azul maya	Cielo	Sensación de libertad	Libertad, el cosmos, agua
Celeste	Nacionalismo, color del cielo, aire	Libertad	Idea de nacionalidad guatemalteca	Bandera, cielo, libertad
Amarillo	Luz, iluminación, jaguar, punto cardinal maya: Sur	Luz	Iluminación, sugiera rasgos físicos como cabello y barbas rubias	Calor, luz
Morado /Violeta	Cuaresma, Cucuruchos, flores	Semana Santa	Equilibrio entre la fuerza del rojo y la serenidad del azul, entre la tierra y el cielo, el cuerpo y la mente	Templanza, semana santa, catolicismo
Anaranjado	Puesta y salida del sol, vida, naturaleza	Calor	Relacionado a la luz del día y el calor del sol	Calidez, vivacidad, lujuria
Verde	Montañas, naturaleza, vida	Naturaleza	Paisaje montañoso de Guatemala	El quetzal ave nacional
Figura humana	Indios, mestizos, españoles	Ser humano	Etnografía de Guatemala	Diversidad cultural, razas
Figuras abstractas	Lo esencial de los seres	Hombre abstracto	Espiritualidad	Esencia del hombre
Indígena / Nativo	Raíces mayas, tradición	Ser humano	Pueblos conquistados	Raíces culturales, grupo étnico
Conquistador	Españoles, guerra, invasión	Invasor	Imposición de una nueva cultura	Conquista material, esclavitud
Evangelizador / Orden religiosa	Españoles, religión	Iglesia	Imposición ideológica	Conquista ideológica, catolicismo, fe
Músicos	Sonido, danza, tradición	Persona que toca un instrumento	Los músicos en la cultura maya eran personas importantes en la jerarquía social	Tradicón, ritual, ceremonia
Mujer embarazada	Fecundidad, vida, familia	Vida	La familia como base de la sociedad	La familia, vida, futuro
Ave	Libertad, naturaleza, vuelo, mitología maya, ángeles	Ave	Relación entre la naturaleza y el hombre, entre el cielo y la tierra	Libertad, mensajero, seres divinos
Quetzal	Ave nacional, moneda	Ave	Símbolo patrio	Independencia, economía, Quetzalcóatl
Caballo	Animal, medio de transporte, caballería militar	Animal	Superioridad bélica	Animal, vehículo

Ojos	Sentido de la vista, espectador, percepción del exterior	Visión	Elemento figurativo que convierte en espectadores a los personajes	Conocimiento, observación
Boca	Lenguaje, comunicación, expresión, sonido, canto	Comunicación	Medio de comunicación de los seres	Expresión del pensamiento, lenguaje hablado
Cabeza	Seres humanos, personajes, pensamiento	Inteligencia	Representación del individuo y su capacidad de analizar	Raciocinio, intelecto
Manos	Extremidades superiores, actividad, creación, expresión colaboración, ayuda	Extremidades del ser humano	Instrumento de colaboración y unión entre los hombres	Producir, contribuir a la sociedad
Senos	Mujer, feminidad, fertilidad, alimento	Fertilidad	Parte que diferencia las figuras abstractas de seres humanos femeninos	Figura femenina
Línea recta	Estabilidad, inicio y fin	Verticalidad u horizontalidad	Expresa causa – efecto, de lo increado a lo creado	Proceso, dirección
Líneas inclinadas	Inestabilidad, movimiento, convergencia	Inestabilidad	Líneas que se encuentran	Convergencia, punto de encuentro
Cuadrado	Figura fundamental, equilibrio y simetría, número cuatro, espacio	Figura geométrica de cuatro lados	Símbolo de la tierra, estabilidad	Espacio, proporción
Triángulo	Salud y vida, número tres, pirámide, proporción aurea	Figura geométrica de tres lados	Este ligado al sol y al maíz y es símbolo de fecundidad	Pirámides o templos mayas, estabilidad
Paralelepípedo	Proporción aurea, cuadrado alargado, longitud	Cuadrado alargado	Relación entre la tierra y el cielo y el deseo de los seres de participar en esta perfección	Proporción aurea
Círculo	Infinito, cuerpos celestes, el sol, animación, movimiento	Área delimitada por la circunferencia	Segunda figura fundamental, simboliza el cielo	Celestial, protección
Cruz	Religión católica, crucifixión de Jesús	Cristianismo	Evangelización y dogmas cristianos	Símbolo del cristianismo
Volcanes	Fuego, fuerza, movimiento de la tierra, paisaje natural	Estructura geológica	Paisaje volcánico de Guatemala, destrucción de pueblos	Terremotos, tragedia
Iglesia	Religión católica, arquitectura religiosa	Edificio dedicado al culto religioso	Miembros de la religión católica, institución que representa el catolicismo	Casa de Dios, feligreses
Casa	Construcción, vivienda, protección, familia	Vivienda	Estructura que resguarda al hombre de las inclemencias de la intemperie	Hogar, protección
Hospital	Salud, bienestar, atención médica	Edificio dedicado a la salud	Institución dedicada a la salud del hombre y la sociedad	Bienestar, salud, protección
Puerta	Ingreso o acceso a un lugar	Abertura de ingreso y egreso	Paso entre dos estados o dos mundos	Acceso
Ventana	Ingreso de luz y aire, apertura	Apertura dentro de un edificio	Vínculo con el exterior	Acceso
Sombrero	Prenda que se utiliza en la cabeza	Prenda de vestir	Protección del sol, el frío o en combates	Prenda decorativa o de protección
Instrumentos musicales	Música, sonido, elementos autóctonos	Aparatos que producen música	Elementos de expresión cultural de los pueblos	Artesanías
Sacerdotes danzantes	Danza, música, movimiento, ritmo, tradición, ceremonia	Movimiento	Bailes tradicionales, jerarquía social	Tradicción, ceremonia

Análisis semiótico

Los signos que utilizó Mérida²⁴ en los cuatro edificios pueden agruparse en figuras humanas, formas geométricas, colores y elementos de la naturaleza.

Las figuras humanas buscan representar al hombre guatemalteco en su contexto histórico. En el mural de la municipalidad son representados los indios, los españoles y los sacerdotes, como protagonistas del enfrentamiento de la conquista. Cada figura tiene características específicas como pueden ser su vestimenta o sus rasgos físicos; así encontramos al indio casi desnudo en comunión con la naturaleza; a los españoles con sus armaduras y armas de guerra; a los eclesiásticos con sus túnicas y símbolos cristianos; a los sacerdotes mayas con la indumentaria ritual e instrumentos musicales; a la familia guatemalteca integrada por hombres, mujeres y niños, como herederos de esa historia y de un sistema social y económico. La abstracción de los personajes puede asociarse a su espiritualidad, a lo esencial del hombre; en el lenguaje iconográfico de Mérida es importante representar el mestizaje como característica fundamental del guatemalteco, de tal manera que enfatiza el color marrón de la piel, haciendo que, al mismo tiempo, las figuras —sin tener rasgos definidos— permitan que cualquier individuo logre identificarse con ellas.

La danza es un tema que tiene especial significado en la vida de Mérida. En su obra *Los Sacerdotes Danzantes Mayas*, el artista logra representar el movimiento por medio de una sucesión de ritmos. El color rojo es representativo de la cultura maya y se utilizaba en muchas de sus edificaciones, igual que el azul, que era un color cuya extrañeza y dificultad para obtenerlo dio un toque característico a los murales y al arte prehispánico.

La geometría es la protagonista en las obras de Mérida; es a través de ella donde el artista transforma esta pasión y logra la armonía en su composición. Cada línea recta, horizontal e inclinada, cada círculo, cuadrado, triángulo y paralelepípedo, está analíticamente estudiado por el maestro para conformar el todo, de tal manera que no puede añadirse o quitársele ningún elemento sin alterar su estructura. En algunos casos estas figuras forman parte del fondo, de tal forma que fondo y figura cobran la misma importancia, dándole movimiento, ritmo y armonía a la obra.

Los colores, como símbolos, son susceptibles de diferentes interpretaciones; en este caso se considera que su uso está íntimamente ligado al significado en las culturas prehispánicas. De hecho, Lorenzana también propone que fue a través de los frescos de Bonampak por los que el artista estudió el valor de la línea. Los textiles indígenas, utilizados para las danzas ceremoniales y la vestimenta tradicional, podrían ser otra fuente que el artífice utilizó para el estudio de la línea, la composición y el uso

²⁴ En este apartado cabe mencionar que el artista consideraba que era un error pretender analizar las obras abstractas por medio de los "símbolos" y que esta interpretación simbólica era la más lógica para quienes no estaban familiarizados con la pintura abstracta. Él defendía esta postura afirmando que el arte abstracto se basa en síntesis y que parte de la realidad, aunque sus conclusiones van más allá de ella misma. También menciona que los grandes maestros como Kandinsky, Miró, Klée y Picasso, transmiten el medio en el que actúan, en el que han nacido y vivido, es decir su contexto personal. Partiendo del propio concepto que Mérida da al "símbolo" en su artículo *Abstracción y Símbolo en la Pintura*, describiéndolo como un «objeto escogido para representar idea o cualidad de alguna cosa en relación con sus semejanzas, características y asociaciones; expresión sensible de algo intelectual o moral» (Mérida, 1940:s.n.), es de suma importancia aclarar para evitar confusiones que el análisis que se realiza en esta investigación está basado en el estudio de los "signos", los cuales más allá de ser una representación gráfica de un objeto, tienen la capacidad de transmitir contenidos representativos. Además, el método utilizado se apoya en la correlación de significaciones como la monosemia, polisemia y unisemia que permiten profundizar en el significado de este. El inventario de formas significantes constituye únicamente la segunda fase de la primera, de tres etapas del método, el cual involucra además del análisis semiótico, el análisis de hermenéutico para llegar a la interpretación y apropiación de la obra, tomando en cuenta, elementos fundamentales como es el contexto del autor.

del color. Por esta razón, se repite el uso del rojo que representa el Este prehispánico; el negro, simbolizando el Oeste; el blanco que personifica el Norte y el amarillo, encarnando el Sur. Además, encontramos el marrón, color de la tierra, símbolo de la fertilidad y el valor del suelo en la economía del pueblo guatemalteco, tanto históricamente como en la actualidad. El verde que es el tono de la naturaleza y del ave nacional; el azul como símbolo de libertad, de cielo en los paisajes y del agua de los lagos; el anaranjado como símbolo del calor y del sol y el violeta, característico de la semana santa para los guatemaltecos y católicos en general.

La representación de volcanes, montañas, cielo y aves acompaña la narración desarrollada dentro de las obras, simboliza la conexión de los pueblos prehispánicos con la naturaleza y el contexto natural del país en la actualidad, donde continúa siendo la base de la vida económica de la sociedad.

Presuposición semántica pragmática contexto: relación autor-obra

Dentro del proceso de apropiación de la obra es necesario conocer los acontecimientos sociales y personales que han marcado la historia del autor, como producto de un contexto que lo llevó a interpretar su realidad de cierta manera. Estas presuposiciones son las que se representan en la obra como metáforas visuales y formas simbólicas derivadas de aquellas, según explica Marcia Vázquez en su libro *El arte plástico guatemalteco 1980-2000: estudio de cuatro artistas* (2011).

En el caso de Carlos Mérida, antes de su intervención en el Centro Cívico, en 1956, ya era un artista consolidado, con casi cincuenta años de trayectoria y reconocimiento internacional. Actualmente, es considerado el pintor más reconocido de Guatemala y uno de los mayores exponentes de Latinoamérica. Su producción artística contaba, para esos años, con un sin número de obras que acreditaban su experiencia. Su trabajo se había presentado en diferentes exposiciones individuales y colectivas en el nuevo y en el viejo continente.

Sin embargo, pese a la fama y reconocimiento internacional de los que gozaba, el artista nunca olvidó sus raíces. Su grandeza interior y humildad permitieron que pudiera trabajar en conjunto con los arquitectos del Centro Cívico, para lograr una verdadera integración entre arquitectura y arte.

Nació en la ciudad de Quetzaltenango en Guatemala, en diciembre de 1891 en una familia de clase media. Su nombre era Carlos Santiago Ortega. Su padre, Serapio Santiago Mérida, era abogado y su madre, Guadalupe Ortega Barnoya era maestra. Sus raíces mayas e hispánicas le permitieron interpretar las corrientes europeas y americanas para encontrar su propio lenguaje artístico, convirtiéndose en el primero en abrir la brecha hacia el arte moderno y las tradiciones plásticas de las culturas prehispánicas, con lo que logró un lenguaje geométrico único. Fue el primer artista en exponer al público un arte inspirado en las raíces americanas. De acuerdo con Guillermo Monsanto (2017) en su contribución para el cincuentenario del edificio del Banco de Guatemala, incluso Diego Rivera lo reconoce en 1924 como la figura introductoria de esa tendencia.

Su formación artística empezó desde niño en su ciudad natal, donde tuvo como profesor a Manuel Carrera. Al mismo tiempo recibió clases de piano y solfeo. A los 13 años conoce al profesor Santiago Vichi, quien sabía mucha técnica de la pintura clásica e inspiró su ambición por alcanzar la grandiosidad de los cuadros de Tiziano y Rafael.

En 1908, Guatemala se encontraba bajo la dictadura de Manuel Estrada Cabrera, quien veía en el Arte una amenaza para su sistema conservador. Por suerte, el padre de Carlos defendía la ideología liberal y le inculcó los valores de la libertad y la dignidad humanos. Otra figura influyente durante su juventud fue Jaime Sabartés, a quien conoció a los 18 años, cuando se mudó a la capital de Guatemala. Carlos Mérida al respecto de la influencia que Sabartés supuso en su evolución artística describe:

Sabartés, siempre atento y ligado a su Europa, descubrió el advenimiento del cubismo: sus nexos con su tierra nativa nos ponían ante los ojos otro salto tremendo. Recuerdo que en alguna visita que le hice a su almacén de ropa, situado en el Portal del Comercio, en el centro de nuestra querida capital, me mostró las primeras reproducciones de obras cubistas. Ya podía yo atinar los alcances de aquella portentosa innovación sin siquiera penetrar, a ciencia cierta, el profundo significado de lo que habría de constituir, con el tiempo, el mayor aporte a la transformación de las artes plásticas de la era presente.

Volví a mi provincia ungido con un halo de luz en los ojos, luz cegadora para discernir cabalmente lo que ocurría dentro de mí y fuera de mí. Creo que este estado anímico es característico de todos aquellos que sufren una natural evolución, especialmente en los que son aún jóvenes. Pero en mí, el fenómeno se operaba en tono distinto y con más fuerza. ¿Quién que tenga una naturaleza sensitiva, dispuesta a la creación plástica, puede sufrir, sin conmoverse de raíz, el paso violento de una tarjeta postal de romántico atardecer al rigorismo seco de un cuadro cubista de la primera época? Me sentía bajo los efectos de una conmoción: se me procuraba nuevamente el caso de sentir la necesidad de realizar grandes construcciones plásticas, pero no en el tono grandilocuente del renacimiento, sino en una forma más rigurosa, más matemática, más constructiva. (Mérida, 2019: s.p.)

Dentro del grupo que se reunía con Sabartés se encontraban pintores, escultores y artistas de renombre, dentro de los que destaca Carlos Valenti, quién se convertirá en su amigo y lo motivaría a estudiar en Europa y conocer de primera mano la obra de Picasso —como se narró en el apartado anterior—. Durante el viaje realizaron varias paradas a lo largo de Centro América y el Caribe, donde tuvieron contacto con los movimientos de la danza y la cultura de esa región. No obstante, este viaje pronto tuvo un desenlace inesperado, debido a que, a los pocos meses de su llegada a París, sufriría el suicidio de su amigo, teniendo que continuar su formación en solitario.

Esta estancia de estudios en París sería determinante para la formación del artista. Estudió de 1910 a 1914 con el célebre pintor catalán Hermenegildo Anglada Camarasa (Fradique, 1920). También tuvo la oportunidad de aprender de Kees Van Dongen; vivió el apogeo del modernismo, frecuentaba el taller de Modigliani —a quien conoció por medio del pintor mexicano Benjamín Coria—; viajó por Bélgica y Holanda y recorrió numerosos museos, buscando satisfacer su curiosidad e iniciar su camino. El artista deja atrás esa sociedad conservadora guatemalteca y despierta a lo que sucedía en el mundo.

Al estallar la primera guerra mundial regresa a Guatemala y realiza su primera exposición en 1915. Mérida se encuentra en una etapa de descubrimiento de su cultura. Es como si tomara conciencia de su origen y buscara interpretar su identidad desde las visiones artísticas que recibió en Europa. Empieza analizando las formas vernáculas, elimina la perspectiva, crea la ilusión del volumen y la sensación de profundidad, del claroscuro y diseña formas con colores planos, inspiradas en el

folclore. Sin embargo, él estaba consciente que ese no era el camino que debía seguir para lograr una verdadera innovación. Había que romper con el paisajismo, las escenas tradicionales, los atuendos típicos, para incorporarse a la plástica europea. Esta inquietud sembraría las bases para el nuevo arte americano que estaba por nacer. Mérida, al respecto dice:

Mezcla como soy, de indígena maya quiché y español, el espectáculo de la brillante suntuaria de nuestros aborígenes, de sus danzas, llenas de unción y rito, de los maravillosos paisajes que se pueden contemplar en Guatemala, de las expresiones milenarias que nos legaron nuestros abuelos —constructores de Palenque y Quiriguá— me hacía sentir el hondo conflicto de que no era fiel a mi tradición y a mi raza, al no escuchar las remotas voces interiores que tenazmente me reclamaban. (Mérida, 1974:2)

En esta época también se casa con Dalila Gálvez y en 1919 parte a México donde se establecería definitivamente. Su primer trabajo remunerado fue a partir de 1920 para el periódico el Universal, y posteriormente para la revista de este, *Universal Ilustrado*, donde sorprendió como crítico de arte. Su llegada coincidió con la de Diego Rivera, Siqueiros y el francés, Jean Charlor, Amado de la Cueva, Javier Guerrero y otros, desde Europa. Mérida se sumaría a este grupo de artistas para formar lo que se conocería en historia del arte como el “Renacimiento Mexicano” (González, 2008). A diferencia de sus compañeros, él desarrollaría su talento fuera de la problemática social, enfocándose en un arte libre de compromisos y orientado a sus valores plásticos. Esta tendencia de enlazar su obra con las fuentes ancestrales²⁵ la mantiene hasta 1927, cuando realiza su segundo viaje a Europa. Allí tendrá la oportunidad de encontrarse con los artistas más representativos del momento: Picasso, Braque, Kandinsky, Klee, Miró y otros. Él creía que el contacto con estos creadores y su obra fue sin duda otro impacto en su vida, la influencia de esos “genios” perfeccionaba y enriquecía su trabajo, porque le permitía descubrir nuevas cosas de sí mismo.

La música, como ya sabemos, fue otro aspecto relevante en la vida de Carlos Mérida desde sus inicios en Guatemala a muy temprana edad hasta su establecimiento y desarrollo profesional en la ciudad de México. En muchas de sus obras se puede observar la presentación de músicos populares con instrumentos musicales, danzas y personajes en movimiento como ya hemos podido comprobar.

Desde joven, mientras cursaba el bachillerato alternó el estudio de la música y fue alumno del compositor de música guatemalteca Jesús Castillo y el pianista Miguel Espinoza. El maestro Castillo lo acercó al sonido de las chirimías y tambores que suenan en los rituales indígenas, induciendo al artista a fundir la música con el arte de la pintura. Junto a él realizó recorridos en muchas comunidades indígenas, con el objetivo de estudiar los sonidos maya quiche.

En México, de manera paralela a su trabajo como pintor, escritor e ilustrador, se desempeñó como director de la Escuela de Danza de la Secretaría de Educación Pública de 1932 a 1934. Durante la dirección de la institución mostró un interés por recuperar la tradición de las danzas locales, así buscó que se le diera un reconocimiento, al otorgarles una categoría académica de educación superior.

²⁵ Hay que recordar que además de sus raíces mestizas, otro hecho que influyó en el uso de expresiones prehispánicas como objeto artístico fue que, durante su primer periodo en México, colaboró con Manuel Gamio en los trabajos de arqueología de Teotihuacán. Gamio en sus escritos, reflexionaba sobre las cualidades de los objetos precolombinos desde la perspectiva artística y no solo como objetos de estudio antropológico.

En el año de 1933, realizó un proyecto de investigación coreográfica para documentar más de cien danzas de todos los Estados de México. Mérida tenía un amplio conocimiento de estos bailes y del valor cultural que estos representaban. En su estudio resalta el valor de la cinematografía y de la pintura para la escenografía. Años después de su gestión como director, en 1938, presentó un proyecto coreográfico inspirado en la danza de los concheros, junto al pintor Carlos Orozco Romero. El plan resalta el tema de la escenografía y agrega el diseño de vestuario. El diseño escenográfico (Fig. 70) y de vestuario (Fig. 71) se convertirían en otra actividad creativa que desarrollaría el artista desde 1935 a 1979, donde participó en un total de diecisiete obras de balé, donde los temas tenían que ver con la historia y tradiciones. En este campo se mostró también su interés por las culturas americanas, realizando una evocación de ellas.

De la misma forma que recorrió Guatemala, también viajó por varias regiones de México. Se internó en muchas comunidades indígenas para conocer sus danzas y su indumentaria.

La música y la danza fueron sin duda una de las pasiones del artista, a tal grado que no podía separarlo de su expresión pictórica. Él mismo menciona al respecto:

Así que nunca supe, ni lo he sabido hasta ahora, cuál arte es el privativo en mis delectaciones. Habré de explicar, más tarde, al discurrir de este relato, las influencias que la música ha tenido sobre mi pintura, influencias que se manifiestan en diversidad de maneras tanto físicas como introspectivas, a la vez que expresivas. (Mérida, 2019: s.p.).

El trabajo de Mérida en la valoración de las danzas tradicionales y la importancia de conservarlas quedó plasmado en una serie de carpetas de serigrafías y litografías que, realizadas sobre bailes y trajes indígenas de Guatemala y México, contribuyen a documentar y registrar estas manifestaciones culturales.



70. Escenografía para el balé *Leyenda*, 1956.
Fuente: Fuente: Mantilla y Sánchez, 2018. INBA Archivo de la Gerencia del Palacio de Bellas Artes.



71. Diseño de vestuario masculino para balé *Tocata*, 1932.
Fuente: Mantilla y Sánchez, 2018. INBA Archivo de la Gerencia del Palacio de Bellas Artes.

Otra de sus facetas, como ya hemos mencionado, fue como crítico de arte. Desde 1920²⁶ escribe diferentes artículos ilustrados, dentro de los que se puede mencionar: «El baile de los toritos» (1925), «La danza, su significado y su valor estético actuales» 1934 y «Danzas y teatro aborígenes» 1938 (Espinosa: 2006). También colabora con Frances Toor como ilustrador de algunas de sus publicaciones. Además de la crítica de arte, el artista continuó escribiendo durante toda su vida, reuniendo más de 200 documentos que abordan de investigación, estética y análisis de arte (Torres, 2013).

Retomando el tema de los murales, aunque en Europa tuvo la oportunidad de conocer a Diego Rivera y posteriormente colaboró con él en sus primeros murales, su obra mural no comparte la narrativa que utilizó el mexicano, incluso puede identificarse más con la obra de Tamayo, quién, al igual que él, buscaba fundir el modernismo europeo con las formas y personajes de las culturas antiguas americanas.

Pese a que su obra mural más grande la realizó en México, fue en las paredes de los edificios del Centro Cívico de Guatemala donde pudo concretar el proyecto de mayor valor artístico y cultural. A solicitud de Mérida los arquitectos del Centro Cívico tomaron en cuenta la participación de artistas jóvenes de la plástica en Guatemala, consolidando el proyecto más ambicioso de integración plástica que se había ideado hasta entonces.

El lenguaje artístico utilizado por Mérida marca una pauta para resaltar los valores culturales y la importancia de la cultura prehispánica en la historia de la sociedad guatemalteca. Por medio de sus formas abstractas y uso del color logra hacer una reinterpretación del arte prehispánico rescatando el valor de las culturas ancestrales en el identitario de la sociedad contemporánea. Guillermo Monsanto, en su ya más que aludida contribución para los 50 años de la construcción del Banco de Guatemala, confirma que es su formación junto a tantos arquitectos lo que le permite tener una concepción del espacio que consigue que sus trabajos se imbriquen, de modo simbiótico, con los inmuebles que los alojan.

Los murales del Centro Cívico fueron, entonces, el gran lienzo donde Mérida pudo plasmar toda su experiencia en las artes plásticas, la música y la danza, dando vida a los personajes, y logrando transmitir todas las características culturales de la identidad guatemalteca.

Proposición: la obra como discurso.

Mérida en su Autorretrato (1974) hace una distinción entre su producción artística separándola en dos etapas. La primera son sus inicios de 1915 a 1925 y de 1929²⁷ en adelante, año donde él percibe en sí mismo una “transformación” de su obra.

²⁶ Eduardo Espinosa en su conferencia del 2006 sostiene que Mérida empieza a publicar a partir del año 1921, sin embargo, Leticia Torres en el 2013, afirma que antes de su exposición en la Real Academia Nacional de Bellas Artes de San Carlos en México en 1920, su presencia ante el público de la capital mexicana se había dado a conocer meses antes de que se presentara la muestra, por medio de sus colaboraciones en el periódico El Universal Ilustrado, como crítico de arte. Por lo anterior, se toma como válido el año de 1920 para marcar el inicio de trayectoria como escritor.

²⁷ En 1927 realizó un segundo viaje a Europa y a su regreso en el año 1929, inició un ciclo de pintura abstracto- surrealista basada en temas americanos.

El sentido de la abstracción, en la que fueron maestros mis antepasados, tomó forma en mí, tan clara, tan precisa, que no podía aceptar otra interpretación de nuestras visiones y nuestras experiencias de la vida sino mediante un arte que tuviese ese recóndito pudor de no darse por entero, de plegarse como las plantas sensitivas cuando se las toca. De ahí nació esa pintura que, a través de experiencias diferentes, de intenciones varias, de alzas y bajas, se ha mantenido hasta la fecha. Pintura por la pintura, el goce de la pintura, con la misma frenética pasión del goce de la música por los sonidos. (Mérida, 1974: 3)

Esta transformación, también se percibe desde su etapa de formación, donde ya se percibía en su discurso, una lucha por abrir un espacio de reconocimiento para plástica americana. Los viajes realizados a Europa y México fueron sin duda uno de los principales estímulos para continuar con esta empresa a lo largo de su vida. París abrió la puerta de su imaginación, para mostrar la identidad de su patria, anhelaba llevar a la pantalla del mundo —que en ese momento era París— elementos de la cultura guatemalteca.

En su primera exposición en México, durante una entrevista reafirma estas ideas:

Mi pintura ha nacido al calor de mi íntima convicción de que es preciso hacer un arte completamente americano. Pienso que teniendo América tanto un glorioso pasado de arte como un carácter propio de su naturaleza y raza, debe, sin duda, tener una expresión artística propia. (Fadrique, 1920:44)

La idea de una expresión de arte americano debía ser apoyada con la perfección de la técnica. Mérida consideraba que el dominio de la técnica era fundamental para el artista:

En el caso particular de la pintura como arte, la técnica resulta tan determinante como es el uso del lenguaje para la literatura. Ya que el conocimiento y el manejo de los materiales ocupan un lugar preponderante en el trabajo del pintor, éste debe intentar que la técnica armonice con las necesidades y propósitos de su trabajo. De ser así, el pintor crea su propia técnica. (Mérida, 1987: 159)

Cuando participó en el Centro Cívico tenía un concepto muy claro de lo que pretendía con su pintura. Su experiencia trabajando proyectos en conjunto con los arquitectos Enrique del Moral, Mario Pani y Salvador Ortega desde 1949 en México, lo habían llevado a comprender la importancia de la "Integración Plástica", explicando su postura de la siguiente manera: «La pintura, en su nueva visión plástica, tiene que fundirse en la arquitectura, porque parece ser que aquella, no tiene, otra posible salida» (Mérida, 1957:148). Consideraba que la tendencia de las artes plásticas en ese momento estaba definida por la abstracción y hacia la integración.

Además, la abstracción y a la integración las relaciona con la tendencia hacia el funcionalismo pictórico en su relación directa con la arquitectura, por lo que no es extraño que su propuesta se identificara con las ideas de la Bauhaus. Para el artista era importante la integración que esta escuela establecía entre la arquitectura y el diseño, considerando imprescindible que las obras pictóricas se integraran de una manera armónica al edificio y esta filosofía permitía esa relación intrínseca entre la arquitectura y la estética, sin recurrir al uso de un mensaje. Mantilla confirma que la formación del artista coincidió con este movimiento, en el cual halló un punto de encuentro que fundamentaba su ideología en relación con el arte:

El pintor guatemalteco —y lo dice él mismo— es funcionalista cuando ve la pintura en estos planos. Debe muchos de sus conocimientos a la coincidencia entre su convicción plástica de tendencia lírica abstracta, y las enseñanzas de la Bauhaus, cuya premisa consistía en no deslindar nunca la forma de su función. (Mantilla y Sánchez, 2018:21)

En esta misma línea de pensamientos, el papel de la arquitectura y de la estética de la Bauhaus fue fundamental para separar su producción mural de la propuesta del Muralismo Mexicano. Para él al impregnar la obra de un mensaje, oscurecía el sentido íntimo de la misma. Al contrario de esto, consideraba que las obras pictóricas debían integrarse de una manera armónica al edificio. Mérida relaciona el muralismo con las interpretaciones del espacio arquitectónico: fusión arquitectura y pintura; orientado hacia el color, como elemento de goce estético. Mantilla continua, «Más que un seguidor de la Bauhaus, Mérida vio coincidir sus búsquedas con esta corriente y se acercó a ella para confirmar el encuentro, algo que de algún modo le había ocurrido también con Marcel Duchamp en la referente a un arte moderno, lírico y libre» (Mantilla y Sánchez, 2018:22).

Mérida a través de sus obras, altamente depuradas en calidad y técnica, presenta en los murales del Centro Cívico, unas composiciones sumamente cargadas de sensibilidad, manifestando una parte muy íntima del artista como lo es su mestizaje y el valor que para él tiene toda la cosmovisión maya. Irma Lorenzana, en su tesis sobre *El mural en Guatemala*, realizado en 1994, respalda esta idea, afirmando que el lenguaje estético del artífice está vinculado al del artista maya. Su arte no solo es una representación o una interpretación, es una expresión propia como miembro de esta cultura. Mérida recurre a su pasado cultural maya para impregnar de fuerza y emotividad su obra.

El abstraccionismo se convirtió en un lenguaje predilecto por el artista, tal como menciona el mismo:

El ritmo es al tiempo como la simetría al espacio; el arte abstracto reevalúa esos dos elementos para crear formas plásticas, orgánicas, evocativas, si se quiere, pero nunca simbólicas. Por estas razones el arte abstracto nunca queda en vulgares representaciones gráficas; es un arte bidimensional, arte basado, en síntesis, arte exacto. (Mérida, 1940: s.p).

En una entrevista con Alaíde Foppa, Mérida dijo que sus obras eran algunos temas con muchas variaciones o un tema con variaciones, también asevera que el elemento que existe en común entre la música y la pintura es la matemática:

La sección de oro sigue siendo válida en pintura como en música. Y existe una escala, aunque los tonos pueden dividirse y subdividirse. También el mundo está construido según una escala; hay una escala terrena, una escala cósmica, de acuerdo con la media que el creador puso en juego. (Foppa, 1971: s.p).

Basado en la experiencia de otros artistas, Mérida tenía muy claro que era imperativo para el artista tener una base cultural que fundamentara su producción artística. Él decía «no se puede construir algo positivo partiendo de la nada. Las abstracciones de Kandinsky están basadas en el rico folclore ruso, las de Klee en la más recóndita poesía germánica, las de Miró en la recia vida del solar español. Las mías, en nuestra más remota tradición» (Mérida, 1974:4). Por esta razón, manifestó en todos los aspectos de sus obras, desde el tema hasta la composición final, una base fundamentada en la cultura y la iconografía maya, la cual fue asimilando en base a sus estudios y contacto directo con los objetos

tangibles e intangibles. Sus composiciones a pesar de estar formadas por elementos abstractos y formas geométricas, expresados con el lenguaje de la modernidad, parecen una reinterpretación de los símbolos, jeroglíficos y personajes prehispánicos.

Un ejemplo de esta reinterpretación cultural prehispánica es el uso de los colores, los cuales recuerdan de una forma muy estrecha su relación con la cultura maya. Lorenzana (1994) manifiesta que en su obra los colores fluyen como una experiencia espiritual, recordando las palabras de Kandinsky en el libro *Lo espiritual en el Arte*, donde el artista expresa que crear una obra es crear un mundo, donde los colores son como seres vivos que poseen un alma y una fuerza que manifiesta la acción del artista. El esteta alemán, Paul Westheim, también menciona al respecto:

Carlos Mérida es un poeta que sueña con colores, en visiones colorísticas. Música para los ojos de sutil delicadeza. Braque es tal músico en colores y Paul Klée fue un pintor de esta calidad, pero fuera de ellos, no conozco en todo París tan sólo a uno como él que sepa así soñar y poetizar los colores. (Westheim, 1945:72)

Abordando otro tema, la danza —como elemento imprescindible en sus composiciones—, la consideraba como la concreción de todas las artes, llegándola a comparar con la arquitectura por su relación con el tiempo y el espacio. Para él tenía una autonomía que le permitía expresar lo que la música, la pintura y la poesía no podían decir. El manejo del ritmo en su obra es evidencia de lo importante que era para el artista. En la mayor parte de sus obras se maneja el movimiento en los elementos que forman la composición. Los personajes parecen bailar y las formas están organizadas de una manera equilibrada que sigue una armonía.

La representación del movimiento y la danza no era únicamente algo que se quedará plasmado en el lienzo, era una parte intrínseca del artista. Ana Carolina González, cuenta una anécdota del arquitecto Montes «cuando Mérida finalizó el mural [*Sacerdotes Danzantes Mayas*] se puso a bailar, invitando a los demás que estaban alrededor a acompañarle. Estaba feliz y muy satisfecho del resultado final luego de tres años que llevo el trabajo» (González, 2017: 37).

La originalidad e innovación de la obra de Mérida se convirtió en una influencia determinante en las nuevas generaciones de artistas guatemaltecos, propiciando el desarrollo del regionalismo académico. Como parte de esta corriente surgen artistas nuevos artistas en Guatemala como Alfredo Gálvez Suárez, Humberto Garavito, Antonio Tejeda Fonseca, Salvador Saravia y Antonia Matos, entre muchos otros.

El trabajo de Mérida, aunque está regido por las leyes de la geometría y el estudio del color, no deja a un lado la espontaneidad y la pasión que el autor imprimía a cada una de sus obras colmadas de movimiento, ritmo y energía. Son el resultado de su conocimiento sobre la cultura maya y la mitología ancestral, así como la etnografía, la danza y la música.

El carácter científico y analítico que el propio Mérida dejó plasmados en el tratado *Escritos de Carlos Mérida sobre arte: el muralismo* (1987), evidencian la complejidad de su obra, sobre la cual algunos detractores han tratado de minimizar llamándola decoraciones, como manifiesta Monsanto (2017). Sus murales son el resultado de un proceso personal que abarcaba la integración plástica y su

capacidad de interactuar con otros profesionales para la realización de proyectos interdisciplinarios. Mérida expone que, en los murales del Centro Cívico, trató de llevar a la práctica la idea que tenía sobre la integración plástica a la arquitectura:

[...] idea que me viene, en parte, de los edificios mayas cuya integración es sorprendente, Chichén- Itzá, Labná, Uxmal, Palenque, Naranjo, Tikal, Piedras Negras, Bonampak. Dije alguna vez: "El viejo concepto del muralismo mexicano (Montenegro, Rivera, Siqueiros, Orozco) ha dejado ya de ser. Se comprenderá lo limitado de su concepto —aunque fecundo en muchos sentidos— si se piensa que fue gestado en momentos de crisis creativa y social, y acelerado por impacencias más románticas que analíticas. De ahí parte el divorcio entre sus resultados y los edificios públicos en que fue ejecutada. La pintura hay que fundirla en el cuerpo arquitectónico y no tomarla como mera ornamentación. Este es el muralismo que avizoramos. Pintura funcional que resuma una coordinación arquitectónica-plástica para llegar a una lógica unidad. ¿Difícil? Quizás, pero no imposible. Recordemos a los mayas. (Mérida, 1987: 155).

Anterior a su intervención en los murales del Centro Cívico, Mérida había participado en México de un intenso debate sobre lo que significaba el arte de integración. Producto de ello, en el año de 1953 publicó los textos *Los nuevos rumbos del muralismo* en la revista bonaerense *Pachacamac* y *La pintura en su estado actual*, y en 1954 *En torno a la integración*, en la revista mexicana *El arquitecto*, en los cuales plasmó su postura respecto a la integración plástica entre la arquitectura y el arte. De acuerdo con Sánchez, «Para los artistas la integración plástica representaba el paso siguiente al muralismo, pues buscaba proveer de mayor difusión a las obras, es decir, ponerlas al alcance de los de a pie» (Mantilla y Sánchez, 218:29). El propio maestro menciona al respecto: «La pintura de caballete se está tornando cosa del pasado: arte para minorías. Las fecundas experiencias de los últimos cincuenta años dan base eficaz para llegar hasta el arte integrado que pretendemos, ósea, un arte para todos» (Mérida, 1987:128).

Interpretación y valores metafóricos. Apropiación del sentido: Experiencia hermenéutica

Sin duda, la obra de Mérida constituye un logro para el patrimonio latinoamericano y del mundo. Sus composiciones despiertan todos los sentidos del observador, no solo pueden verse, «también pueden olerse y palparse: suenan, hablan, cantan» como las describe Ana Lucía Gómez en la presentación de *Retrato Escrito* (Mantilla y Sánchez, 2018: 8) y en el Centro Cívico, incluso bailan.

La época en la que Mérida realiza sus viajes a Europa coincide con los años de los grandes manifiestos, donde el cubismo había abierto la posibilidad a una nueva visión del Arte, apoyado en diferentes movimientos teóricos filosóficos. Su obra, por lo tanto, contó con los fundamentos para darle fuerza a este nuevo movimiento basado en las raíces culturales de los pueblos americanos. El arte abstracto se convirtió en el lenguaje del artista porque no apelaba a principios ideológicos o políticos con la intención de un mensaje específico, sino que invoca a las emociones del espectador.

El Centro Cívico surge como el corazón de la ciudad y el Arte se integra a él como medio para resaltar la identidad guatemalteca. Ahora, además, tiene valía como parte de la historia de la modernidad en Guatemala, y también posee un valor como patrimonio cultural. Representa la influencia que la modernidad y los artistas internacionales sobre los creadores guatemaltecos y cómo estos últimos,

lo tradujeron a la cultura local. En la obra de Mérida se exalta el origen cultural de la sociedad guatemalteca en los mayas. Por medio de sus personajes, contextos históricos y símbolos, el artífice busca reforzar estos lazos que unen al ciudadano actual con sus raíces prehispánicas. Aunque aborda el tema de la conquista material e ideológica que padecieron los pueblos indígenas en manos de los españoles, sobresale el valor del mestizaje y del contexto local en la formación de una sociedad pluricultural. Si bien, este tema es abordado en el Palacio Municipal, en los murales del IGSS destacan los valores de la sociedad guatemalteca actual y los símbolos de libertad—como es el caso del quetzal, ave nacional— y la protección de la familia bajo las nuevas instituciones creadas gracias el triunfo de la revolución. A partir del mural abstracto que presenta en la cara posterior, el artista se aleja cada vez más de las representaciones figurativas, creando para el CHN y el Banco de Guatemala piezas totalmente abstractas que recuerdan seres de la mitología y tradiciones prehispánicas. En estas obras, especialmente en *Sacerdotes Danzantes Mayas*, no solo representa una versión contemporánea de los símbolos mayas, sino que, además, trasmite el espíritu, la naturaleza, la vivacidad y la riqueza de su cultura. El artista se proyecta en sus personajes y logra de esta forma que también el observador consiga identificar la obra como algo propio, algo intrínseco de su ser. Nos habla de sujetos y hechos que pertenecen a la propia historia como individuos que forman parte de una colectividad.

Su gran experiencia y versatilidad le permiten realizar las obras con gran pericia, demostrando la formación y carácter que ha adquirido en casi medio siglo de labor artística. En cada elemento de su composición se evidencia a la vez la influencia que ha tenido de diferentes corrientes hasta alcanzar un estilo propio que lo caracteriza y le permite despertar las emociones del observador.

Intentar interpretar su obra de manera aislada a su contexto personal y artístico es una tarea inútil, ya que el mismo artista afirmó:

Mi pintura de estos días es real, no es simbólica. Tiene base, tiene raíz. La defiendo en esos terrenos. Es la menos artificial de las pinturas, tan poco artificial que parece ser la más artificial de todas. No hay explicación posible sobre su significado, si se pretende encontrar éste fuera de la pintura, porque es una pintura que trata de ser sólo eso: pintura. No hay en ella ni descripción, ni anécdota, ni mucho menos símbolos que, a la larga, resultarían antipictóricos. (Mérida, 1974:5)

Con base en esta declaración se puede confirmar que las formas utilizadas por el artista en sus obras no son el resultado de una búsqueda por codificarlas o transmitir un mensaje específico, es una expresión que él hace desde su realidad cargada de sucesos, personajes y experiencias que influyeron en su forma de asimilar el mundo y que por medio de la plástica trata de comunicar al espectador. En el caso del Centro Cívico se observa cómo encuentra la oportunidad de manifestar el orgullo que siente desde su origen mestizo, por sus raíces culturales mayas. Por medio del color de su tierra, la arqueología, las artesanías, la vestimenta y la danza, el artista recupera la vitalidad de la estética maya que condensa los signos de esta cultura.

Su visión integral entre el arte y la arquitectura, basada en los principios funcionalistas de la Bauhaus, le permitió que sus creaciones fueran hechas para el disfrute de los habitantes de la ciudad siendo accesible a toda la sociedad. Los murales se convierten entonces en una manifestación espontánea de su ser, donde lo más interesante es que al dirigirse a la sociedad guatemalteca encuentra el interlocutor perfecto, porque desde la misma realidad cultural puede comprender e interpretar

esa admiración por las culturas prehispánicas, también como algo inherente. El Centro Cívico es, entonces, resultado del equilibrio entre la arquitectura y el Arte que Mérida buscaba. Los murales forman parte de la estructura del edificio, de tal manera que si se eliminan se “desintegra” el edificio, dejando de ser decoración. Tal como lo había hecho en México, de nuevo en Guatemala su trabajo con arquitectos fue la base para lograr esta integración.

1.4.2 Guillermo Grajeda Mena

Descripción del sujeto-objeto

Guillermo Grajeda Mena fue escultor, pintor, dibujante, grabador, historiador, caricaturista y arqueólogo. Se caracterizó por ser un artista figurativo, de línea libre, con amplios intereses sobre el arte maya. Desde sus primeros trabajos pintaba personas —especialmente mujeres (Fig. 72)—, animales y paisajes.

Realizó una vasta obra conformada por dibujos, pinturas, esculturas, bocetos, afiches de exposiciones, grabados, bajo relieves y caricaturas. Solo la Artoteca de la Universidad Francisco Marroquín cuenta con más de 2,000 obras suyas, además de las que se encuentran en otros museos y colecciones privadas.

Su primera exposición la realizó en 1941, en la Academia Nacional de Bellas Artes. En esa oportunidad presentó cinco oleos, ocho dibujos, dos obras realizadas con crayón, diez a tinta y ocho esculturas. De ellas algunos ejemplos son *La maternidad* realizada en yeso (Fig. 73) y *Desnudo Femenino* a tinta (Fig. 74), en ambas se observa el uso de la línea curva y la síntesis de las figuras.



72. *Desnudo*, 1945. G. Grajeda.
Fuente: Fundación Paiz. Randolpho Ceballos.



73. *Maternidad*, 1941. G. Grajeda.
Fuente: Guillermo Grajeda Mena, 1975.



74. *Desnudo femenino*, 1941. G. Grajeda.
Fuente: Guillermo Grajeda Mena, 1975.

Otras de las obras de este período son *Bañistas* (Fig. 75) donde representa una figura femenina de pie y una masculina recostada en el suelo, ambos desnudos. El linóleo de *Orfeo* (Fig. 76) muestra la figura del músico sobre un fondo rojo, manifestando sus rasgos característicos por medio de líneas blancas que conforman la composición. Las profundidades y sombras son logradas con trazos cortos que dan volumen al personaje.

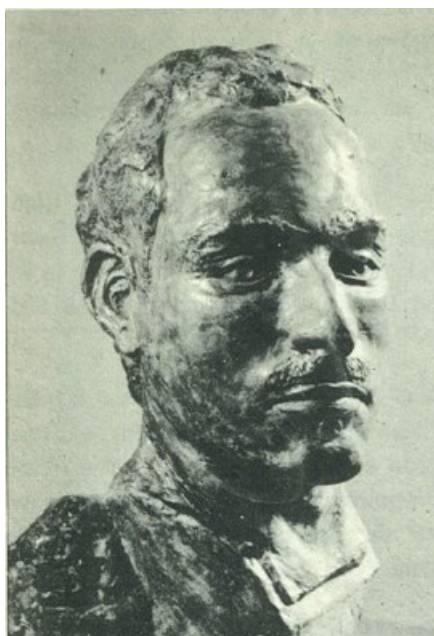


75. *Bañistas*, 1941. G. Grajeda.
Fuente: Catálogo de exposición *Mena 25 años de labor artística 1941-1966*, 1967.

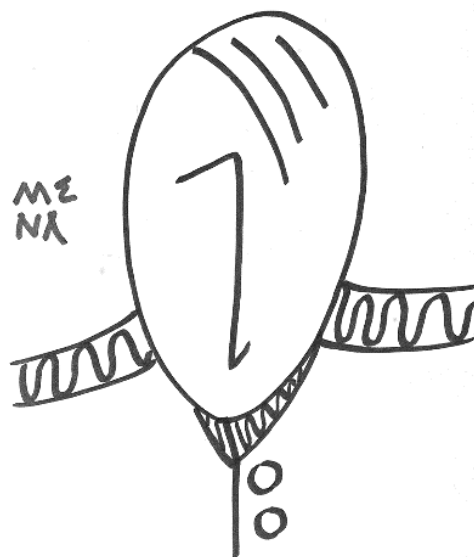


76. *Orfeo*, 1941. G. Grajeda.
Fuente: Fuente: Catálogo de exposición *Mena 25 años de labor artística 1941-1966*, 1967.

En 1944 realiza otras obras como la de *José Batres Montufar* (Fig. 77) realizada en yeso, una escultura del poeta guatemalteco, considerado el mejor escritor del país centroamericano del siglo XIX. En esa misma época trabaja junto a Julio Urruela en los vitrales del Palacio Nacional. También publica el artículo «Situación de nuestras Bellas Artes» en el diario *El Imparcial*. A pesar del carácter serio de sus trabajos, Grajeda Mena se caracterizó por su destreza como caricaturista que puso en práctica en el periódico *El Libertador*. Un ejemplo de ello es la caricatura del presidente Jorge Ubico (Fig. 78), donde, a través de unas cuantas líneas, logra sintetizar las características físicas del dictador.



77. *José Batres Montufar*, 1944. G. Grajeda.
Fuente: Guillermo Grajeda Mena, 1975.

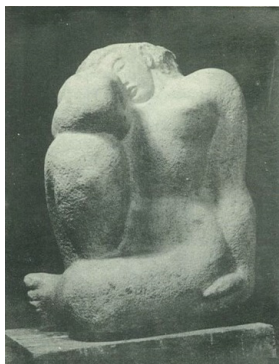


78. *Caricatura del presidente Jorge Ubico*.
G. Grajeda.
Fuente: <https://elperiodico.com.gt/domingo/2018/11/04/mena-un-grande-de-la-plastica/>

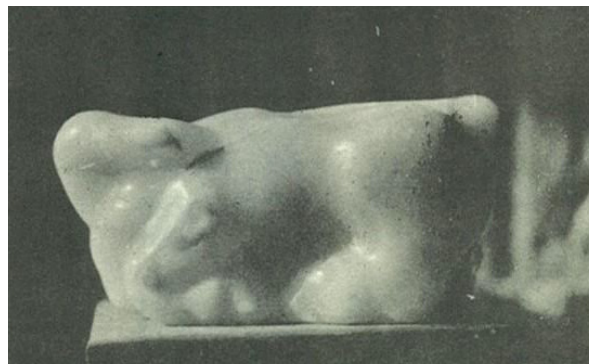
Durante su estancia en Chile, en 1946, esculpe obras como la *Maternidad* (Fig. 79), *Cordillera* (Fig. 80) y *Toro* (Fig. 81), realizadas en talla directa en piedra y ónix. Las dos primeras retoman el tema de la figura femenina, exaltando el culto que el artista demostró desde sus inicios y a su relación con la fecundidad. En *Toro*, realizada en ónix, nos presenta la figura del animal en una postura de descanso, resaltando sus extremidades, de tal manera que, aunque está en reposo, las formas le brindan dinamismo.



79. *Maternidad*, 1946. G. Grajeda.
Fuente: <https://elperiodico.com.gt/domingo/2018/11/04/mena-un-grande-de-la-plastica/>



80. *Cordillera*, 1946.
G. Grajeda.
Fuente: Guillermo Grajeda Mena, 1975.



81. *Toro*, 1946. G. Grajeda.
Fuente: Guillermo Grajeda Mena, 1975.

Junto a ellas también se expusieron otras tallas elaboradas en concreto, como, por ejemplo, *Cabeza* (Fig. 82) que representa una cabeza femenina de rostro hierático; otras en bronce y algunos objetos de arte aplicado como *Jarrón arcaico* (Fig. 83), donde vuelve a manifestar la rigidez en la figura humana y en un alacrán, muy parecidos a los objetos creados por las primeras culturas. En esta exposición, más que un estilo definido, se evidencia la experimentación que realizó el artista con diferentes materiales.

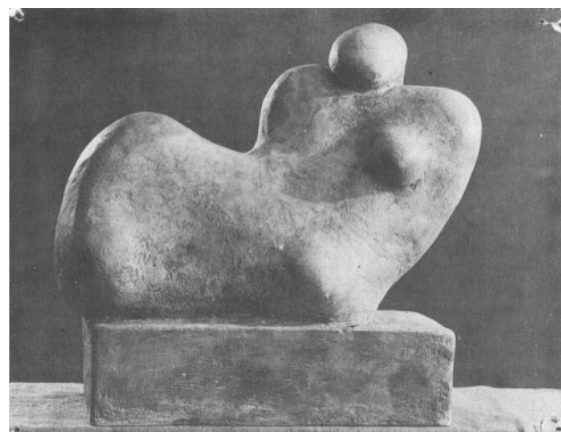
En este periodo, muchos de sus trabajos también presentan características abstractas, en la línea de Henry Moore, como la obra *Figura reclinada* (Fig. 84), donde el artista representa una figura sentada que parece ser femenina por los atributos físicos, como un pecho.



82. *Cabeza*, 1946. G. Grajeda.
Fuente: Guillermo Grajeda Mena, 1975.



83. *Jarrón arcaico*, 1946.
G. Grajeda.
Fuente: Editorial Martí, 1975.



84. *Figura reclinada*, concreto, 1947. G. Grajeda.
Fuente: Antonio Quintana, Instituto de Antropología e Historia.

A su regreso del país sudamericano en 1948, realiza su primera exposición junto al fotógrafo Julio Zadick en la sala de la Oficina Nacional de Turismo de Guatemala. En esa oportunidad presentó dibujos a tinta de proyectos escultóricos que ideó en su estancia en Chile. Las esculturas no fueron presentadas porque aún no habían sido trasladadas a Guatemala. Dentro de los temas de las obras presentadas vuelve a resaltar la mujer, figura que representa en diferentes formas, así como otras de seres humanos y leyendas.

Durante toda su carrera encontramos un sinfín de bocetos, donde el artista conseguía llevar a su máxima expresión el uso de la línea, logrando sintetizar las características más relevantes de sus personajes, los cuales, a pesar de la simpleza del trazo, mostraban la intensidad de su personalidad (Fig. 85).



85. Bocetos de figuras femeninas a tinta, realizados de 1946 a 1955. G. Grajeda. Fuente: Fuente: Catálogo de exposición *Mena 25 años de labor artística 1941-1966*, 1967.

En 1951 talla la figura *Enigma* (Fig. 86) que representa la abstracción de una figura femenina sentada, cuyas extremidades están unidas al torso en una sola pieza y la cabeza esta recortada de ambos lados, dándole la percepción frontal de un rectángulo.

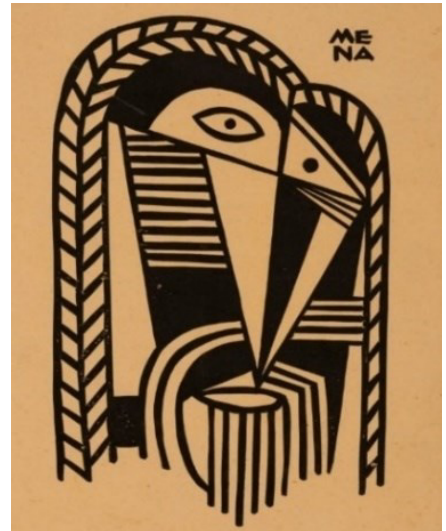
Un año después realiza el *Cristo arcaico* (Fig. 87) en madera, caracterizado también por la esquematización de la figura. Pareciera como si el artista trasladara las ideas sintéticas de sus bocetos (Fig. 88) a una tercera dimensión a pesar de su aparente bidimensionalidad.



86. *Enigma*, 1951. G. Grajeda.
Fuente: Gustavo Grajeda 2020.



87. *Cristo Arcaico*, 1952. G. Grajeda.
Fuente: Guillermo Grajeda Mena, 1975

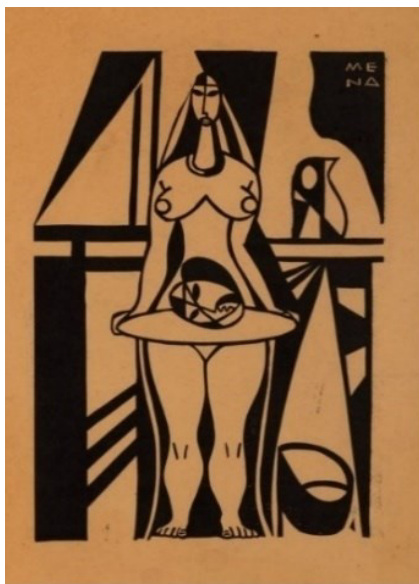


88. *Cabeza de Cristo*, 1952. G. Grajeda.
Fuente: <https://grajedamena.ufm.edu/coleccion/borrador-automtico-170/>

Su obra en linóleo *Salomé* (Fig. 89) representa una figura femenina llevando la cabeza de Juan Bautista, en ella se observa una mayor elaboración del fondo que forma parte de la composición y con su geometría contribuye a resaltar la figura central.

Una de las principales características de este artista era la imaginación y su capacidad para utilizar cualquier material para crear sus obras. Muestra de ello es su trabajo denominado *Pájaro* (Fig. 90) donde utiliza dos cucharas y dos tenedores para crear la figura de un ave.

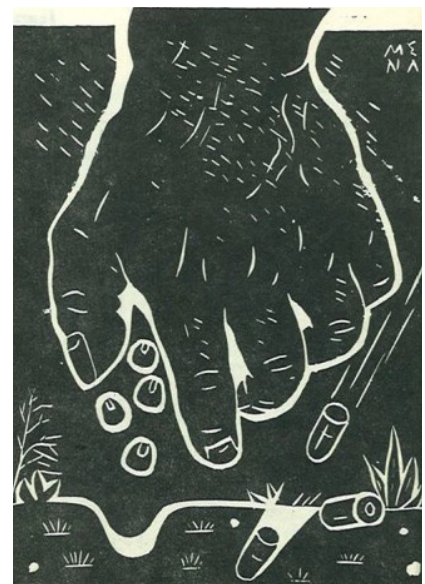
Por otra parte, también manifiesta su preocupación por la violencia que vivía el país en esos años, especialmente referida al golpe de estado de Árbenz en 1954, año en que realiza el linóleo *Sembrando* (Fig. 91), donde se observa la mano de un campesino que trata de sembrar granos de maíz y es interrumpido por las balas que logran penetrar antes el suelo.



89. *Salomé*, 1952. G. Grajeda.
Fuente: <https://grajedamena.ufm.edu/obra-plastica>



90. *Pájaro*, 1953. G. Grajeda.
Fuente: Guillermo Grajeda Mena, 1975.



91. *Sembrando (Tragedia en el campo)*, 1954. G. Grajeda.
Fuente: Guillermo Grajeda Mena, 1975.

Otros registros de su obra muestran el interés por la cultura indígena y estudio de los textiles (Fig. 92). Aquí el artista realiza 20 dibujos donde aparecen personas, animales y figuras geométricas que regularmente son reproducidos en los bordados indígenas.

La ilustración de libros fue otro campo donde el artista se desempeñó. Dentro de sus primeras obras encontramos *Mundo indígena* (Fig. 93), un texto poético de Raúl Herrera, publicado en 1949, donde Mena realiza 18 ilustraciones relacionadas con la cultura maya y *El tigre* una novela de Flavio Herrera, publicada en 1954, para la que realiza cinco iluminaciones.

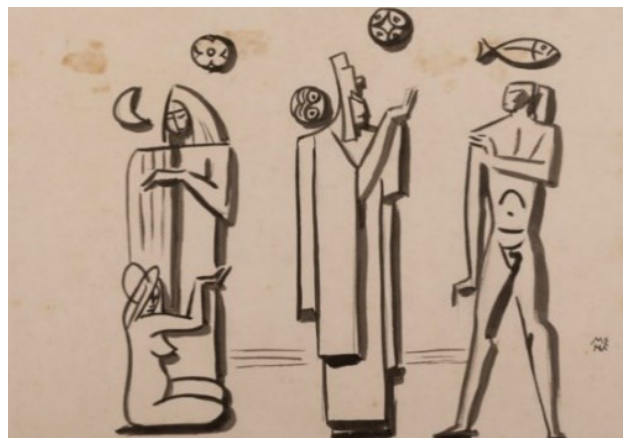


92. Bordados de telas actuales, 1949-1959. G. Grajeda.
Fuente: <https://grajedamena.ufm.edu/obra-plastica/>

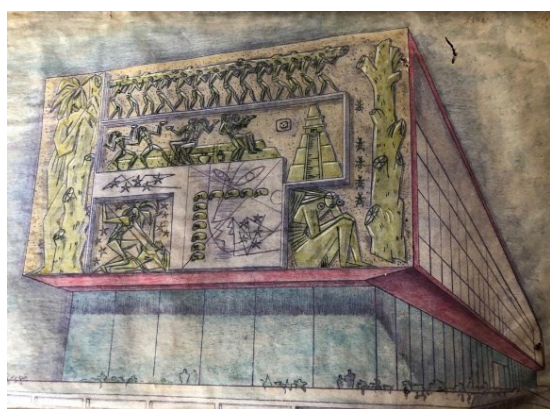


93. Ilustraciones del libro *Mundo Indígena* (1949). G. Grajeda.
Fuente: *Mundo Indígena*, Raúl Herrera 1949

En 1956 inicia la elaboración de los bocetos del mural de la Municipalidad,²⁸ Las primeras propuestas mostraban líderes mayas, guerreros o deidades rodeadas de símbolos prehispánicos (Fig. 94). También esbozo la escena relatada en el *Popol Vuh* sobre Zipacná y los 400 Muchachos (Fig. 95). La propuesta final en cambio muestra a los indígenas en condición de sumisión frente a un soldado y un sacerdote español (Fig. 96).



94. Bocetos mural Palacio Municipal. G. Grajeda.
Fuente: Gustavo Grajeda, 2022.



95. Bocetos mural Palacio Municipal. G. Grajeda.
Fuente: Rodrigo Vásquez, 2020



96. Boceto propuesta final mural Palacio Municipal. G. Grajeda.
Fuente: Gustavo Grajeda. Disponible en: <https://elperiodico.com.gt/domingo/2018/11/04/mena-un-grande-de-la-plastica/>

Uno de los primeros problemas que tuvieron que solucionar los artistas fue la forma en que se elaborarían los murales. Aunque en el contrato de trabajo se especificaba que debían ser en concreto martelinado (Fig. 97), técnicamente no era posible adherir estos grandes relieves a las paredes. Fue en ese momento en el que se pensó en que fueran parte integral del muro y que se debía realizar una formaleta con la forma de las figuras para fundirlos directamente. A esta técnica se le dio el nombre de "Fundición in Situ", y fue muy innovadora, de hecho, su implementación constituye el logro técnico más importante desarrollado por los artistas y técnicos que participaron en la construcción del edificio. González Goyri (2008) aclara que, aunque ya se habían hecho ensayos en Europa, fue en Guatemala donde por primera vez se realizó una formaleta con el negativo de la obra y se fundió directamente en el edificio.

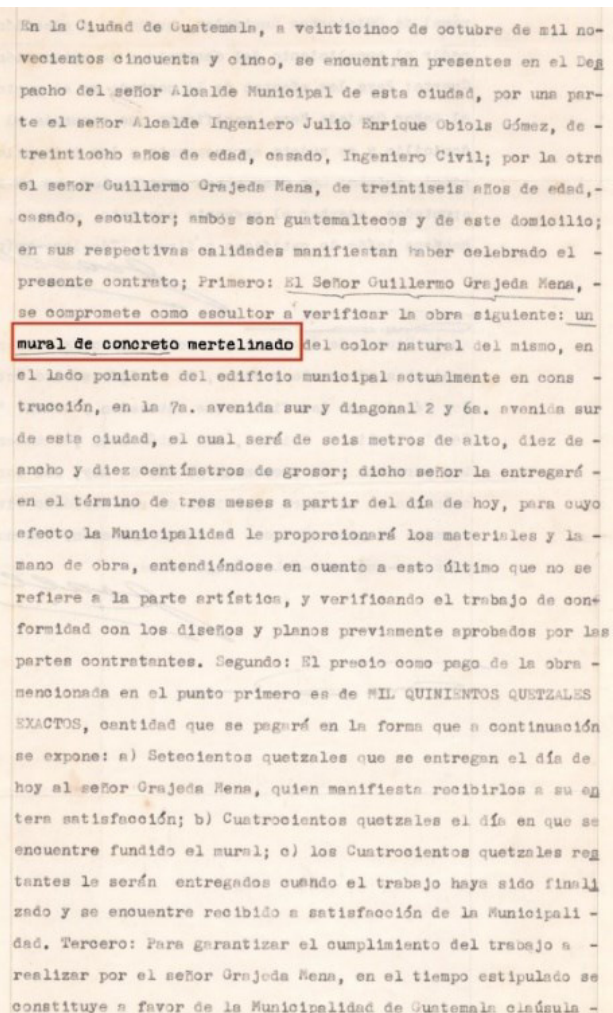
²⁸ En la publicación del 24 de febrero de 1961, en el diario El Imparcial cuentan que Grajeda se preparó para la elaboración del mural del Palacio Municipal visitando México en 1952. Como parte de su investigación de campo en dicho país visitó museos, galerías de arte y edificios públicos que contaban con obra mural.

El mural se conoce como *La Conquista* (Fig. 98), aunque, según expuso el mismo artista en una entrevista con María Cristina Orive para el diario *El Imparcial* (1957), el nombre original de la obra era *Por la fuerza y por la fe*. Tiene una dimensión de 10 x 6 metros y un grosor de diez centímetros, profundidad que se determinó para evitar que las sombras se sobrepusieran. Está realizado en concreto reforzado, porque era un material económico y a la vez contaba con una mayor calidad estética.

De acuerdo con Lorenzana (1994), el artista dividió la significación plástica de la obra en tres tiempos. El primero, compuesto por elementos dinámicos (movimiento, tensión y ritmo); el segundo, por elementos morfológicos (punto, líneas, plano, textura, luz y sombra) y el tercero, por componentes escalares (dimensión, formato, escala, proporción y situación en el espacio).

El mural está basado en la obra de Bernal Díaz del Castillo *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, según afirman Lorenzana (1994) y Gustavo Grajeda (2020). Se trata de una composición simétrica que agrupa los personajes en parejas. Las dos figuras centrales representan a un guerrero y a un evangelizador, ambas tienen jerarquía en relación con los protagonistas de los extremos que son los dominados. Entre ambas aparece la letra J²⁹, como un elemento que consolida la imagen de dominio de estos personajes, debido a que era el símbolo con el que se marcaba a los indios esclavos. Las dos formas femeninas de los extremos se encuentran en posición de sumisión, una ofrece un tributo en especie y la otra escucha al evangelizador, quien sostiene un rosario en su mano. Aparecen en bajo relieve en la parte inferior los perfiles de un templo maya y de una iglesia. Mena sintetiza por medio de estos elementos el drama de la conquista. Todos ellos son expresados de una manera sobria aprovechando el recurso de la línea. Desde el lado izquierdo, la composición se desplaza a la derecha, debido al movimiento que generan las líneas de la ofrenda, la espada y los brazos de las figuras centrales.

En la parte superior aparecen el sol y la luna y, entre el evangelizador y la indígena, el símbolo maya de Venus, muy importante para los astrónomos.



97. Extracto del contrato entre el alcalde municipal Julio Obiols y Guillermo Grajeda, 1956. Fuente: Gustavo Grajeda. 2020

²⁹ El símbolo de la J no estaba incluido en los bocetos, fue una decisión que se tomó al momento de construirlo. Esta inicial de acuerdo con la referencia que hace Bernal Díaz del Castillo en la crónica de la conquista, es la forma en que se escribía Juerra o Guerra en la época colonial. Los dos puntos que se ven a los lados de la J son los externos de sujeción del hierro.



98. Mural *La Conquista*, 1956. Fachada Oeste, Palacio Municipal. G. Grajeda.
Fuente: SEBC, 2018

TABLA 3:
INVENTARIO DE RECURSOS EXPRESIVOS. GUILLERMO GRAJEDA MENA.

Signo, Referente, Semema	Símbolo cultural Significante	Valor Monosémico	Valores unisémicos: frase o sintagma	Valor Polisémico Metáfora o alegoría
Cruz	Religión católica, crucifixión de Jesús	Cristianismo	Evangelización y dogmas cristianos	Símbolo del cristianismo, vía crucis
Indígena / Nativo	Raíces mayas, tradición	Ser humano	Pueblos conquistados	Raíces culturales, grupos étnicos
Conquistador	Españoles, guerra, invasión	Invasor	Imposición de una nueva cultura	Conquista material, esclavitud
Evangelizador / Orden religiosa	Españoles, religión	Iglesia católica	Imposición ideológica	Conquista ideológica, catolicismo, fe
Pirámide maya	Casa de dioses mayas	Templo	Lugar sagrado, corazón de la ciudad	Conmemorar ancestros y dioses
Iglesia	Casa de Dios cristiano	Templo	Lugar de oración, institución del catolicismo	Cuerpo de Cristo
Ofrenda / tributo	Bienes entregados	Sometimiento	Bienes entregados como muestra de obediencia y sometimiento	Impuestos, diezmo
Rosario	Objeto que se utiliza para rezar, oración, serie	Rezo	Oración católica	Misterios de la vida de Jesús y María
Manos	Parte del cuerpo humano, lenguaje corporal, comunicación, trabajo, poder	Parte del cuerpo	Actividad, potencia	Expresión corporal, dominio
Espada	Estado militar, guerra, poderío	Guerra	Sometimiento de los pueblos indígenas con la artillería española	Conquista, muerte
Vestidos / ropa (armadura y túnica)	Protección, uniforme, representación de una institución, poder	Protección	Representación del poder de la corona y la iglesia	Jerarquía social
Desnudez	Estado original del ser humano, desprotección, pecado original, desposeído	Desprotección	Inferioridad social, no tener posesiones	Vergüenza, pecado
J	Letra del abecedario, marca	Letra del abecedario	Marca para identificar esclavos	Propiedad, pertenencia
Venus	Planeta, representa el conejo en la iconografía maya, plata, peligro, amenaza, desgracia, guerra	Peligro	Pronostica la desgracia que trajo al pueblo maya la conquista	Presagio de desgracia
Sol	Estrella principal del sistema solar, día, luz, vida, Representa el jaguar en la iconografía maya	Inicio	Inicio de la conquista con la dominación material	Vida, inicio
Luna	Único satélite de la tierra, noche, oscuridad, muerte, representa a Quetzalcóatl	Fin	Perpetuación de la conquista con la dominación ideológica	Muerte, final

Análisis semiótico

El mural de *La Conquista* tiene sin duda un carácter narrativo. En él, Grajeda Mena recuerda al espectador el acontecimiento de la conquista. Para representarlo recurre a los personajes que protagonizaron este suceso histórico: los indios, los conquistadores y los evangelistas. Las figuras de los cuatro protagonistas se personalizan de una manera sintética, mostrando los rasgos más importantes para definir sus características. Por una parte, tenemos al pueblo indígena y por la otra a los conquistadores, encarnados por un soldado y un sacerdote. Estos últimos, ataviados con las vestimentas que representan a la corona española y a la iglesia, evidencian una superioridad social sobre los indios que están sin ropa. Su desnudez figura, puede simbolizar el poco valor que se le daba al indio dentro de la estructura social, mostrándose indefenso, en posición de sumisión. También puede entenderse bajo el concepto de ser pecador, comparable con un animal sin raciocinio. Aunque no se presenta una escena bélica, cada pareja muestra los dos principales vehículos que contribuyeron a la consolidación del dominio español: la conquista material, representada por la entrega de tributos para el pago del quinto real a la corona y la conquista ideológica, personalizada por la evangelización de los indios.

Observando cuidadosamente otros símbolos que aparecen en la composición, se evidencia que el artista trató de proveer al mural de un significado más profundo. Por ejemplo, encontramos la representación de la luna que, en la cultura Mesoamericana, se asocia con el conejo y con la plata. Entre los mayas del clásico la luna llena se asocia también con una diosa. Se cree que se oscureció después de una pelea con su esposo, el sol (Millar y Taube, 1993). También descubrimos la representación del sol que en la iconografía maya está relacionado con el día y con el jaguar. En el preclásico estaba figurado como un elemento con cuatro pétalos que pueden relacionarse con la interpretación de Grajeda, en la que coloca dos líneas en cada uno de los puntos cardinales del círculo que representa el astro rey.

Otro símbolo importante es el glifo maya de Venus que se encuentra entre el evangelizador y el indio. En Mesoamérica, el planeta representaba el peligro y se plasmaba con forma antropomórfica como un dios masculino. Según explican Millar y Traube (1993) sus movimientos periódicos predecían advertencias de sequía, peligro y guerra. Aunque en algunos casos su influencia podía ser buena, en general se percibía como una fuente de peligro y desgracia. Los mayas dejaron un registro de la observación que hicieron de los movimientos entre el sol, venus y la tierra, esto les permitió el establecimiento del calendario y su cosmogonía. Según Chevalier y Gheerbrant (1986), Venus representaba a Quetzalcóatl (dios de la serpiente emplumada) resucitado que se personificaba como un arquero o como dios de la muerte. Los autores anteriores coinciden en la asociación que tenían los mayas de Venus y el Sol, con un curso diurno similar que hacía parecer al planeta como un mensajero del astro rey.

De acuerdo con la religión maya, el sol y la luna fueron creados juntos. Su presencia en el mural podría relacionarse con el inicio de la conquista a través de la dominación económica o material, dado que la figura del sol se encuentra entre el soldado y el indio. El dominio ideológico, representado por la escena de evangelización, se corresponde con la consolidación de la conquista. Con la presencia de venus en el mural, el artista muestra el peligro y la desgracia que la empresa representó para los pueblos prehispánicos.

Los perfiles de la iglesia y el templo maya representan una analogía del mestizaje que se dio. Ambos simbolizan la casa de Dios, sin embargo, un templo se dedica al Dios cristiano y el otro a los dioses mayas. Finalmente, ambos figuran un templo y con ellos de alguna forma también la idiosincrasia maya que aún se manifiesta a pesar de la imposición del cristianismo.

Presuposición semántica pragmática contexto: relación autor-obra

Sus apellidos originales eran Mena Grajeda, sin embargo, prefirió darle relevancia al materno. Cuando nació en 1918, la ciudad de Guatemala estaba destruida en un 70% por el terremoto ocurrido en mayo y en noviembre del año anterior, hecho que le permitió vivir la transformación del neoclásico a las nuevas corrientes de arquitectura como el *Art Nouveau* y Art Déco que llegaron al país con los migrantes europeos que buscaban refugio después de la primera guerra mundial.

El artista se inicia en el mundo del arte por inclinación y habilidad; no se conocen factores externos que lo influyeran. Desde pequeño mostró dotes para dibujar y hacer caricaturas. A los 17 años ingresó en la escuela Nacional de Artes Plásticas ENAP, donde la figura del artista y profesor, Rafael Yela Gunther fue de gran importancia, junto a la de Enrique Acuña. En el ámbito histórico y arqueológico, fueron Antonio Tejeda y Gustavo Espinoza quienes lo introdujeron en la cultura maya.

De la misma forma que Mérida y otros de sus colegas contemporáneos, Grajeda Mena también fue influido por el cubismo. Además, tuvo un influjo de los artistas Alejandro Archipenko y Henry Moore, hecho que se reflejó en la conceptualización, estilo y temática de su producción artística, especialmente a partir de los años 50.

En 1973, realizan una exposición en homenaje a Picasso (Figs. 99-100). Aunque fue posterior a la culminación del Centro Cívico, ella reunió a los artistas Roberto González Goyri, Dagoberto Vásquez y Guillermo Grajeda Mena que participaron en la realización de los murales, junto con otros artistas importantes de Guatemala como Max Saravia Gual, Juan Antonio Franco, Juan de Dios González, Víctor Vásquez Kestler y Rodolfo Abularach que también mostraban en algunos trabajos la influencia del malagueño. En una conversación telefónica entre Guillermo Grajeda y Rolando Palma Figueroa realizada el 8 de abril de 1973, al enterarse del fallecimiento del creador del cubismo, Palma propone realizar una exposición para homenajearlo, a lo cual Grajeda Mena responde recordando la importancia de su obra en el arte guatemalteco:

GGM: Me parecería, o más bien dicho, me parece justo e interesante recuerde que el arte moderno guatemalteco tiene una deuda con lo picassiano, y que muy poca gente lo sabe, deuda que comenzó en 1907, más o menos, cuando Jaime Sabartés Gual trajo aquellos cuadros de Picasso, de la época azul.

RP: Es claro, fue cuando Valenti, Mérida y Rodríguez Padilla lucharon por abrirse campo dentro de la plástica, algunos cuadros de ellos, de esa época, denotan la técnica y el gusto de Picasso.

GGM: Si, y nosotros, en 1944, cuando terminamos con lo académico tuvimos muy en cuenta a Picasso, y fue también cuando estudiamos a Gargallo, a Archipenko, a Boccioni...

RPF: Y eso se reforzó con la llegada del pintor español Eugenio Fernández Granell, en el año 1947, cuando apareció en Guatemala con sus obras Picassianas que tanto influyeron en Ossaye, en Alzamora Méndez y en muchos otros jóvenes.

GGM: Si, casi todos, en algún momento de nuestra producción hemos tocado las rutas de Picasso. Era natural que se hiciera así, todos los artistas han seguido los pasos de sus antecesores más notables, en los inicios de su carrera; el mismo Picasso en un Principio siguió a Lautrec.

RPF: Y además hay que tener en cuenta que si en ciertos trabajos hemos seguido a Picasso esto ha sido porque Picasso resulto ser el espejo donde mejor se ha reflejado el mundo actual, con todo y sus defectos debemos reconocer que las pinturas de Picasso fueron grandes.

GGM: ¿y quién no tiene defectos? Lo difícil es tener virtudes.

En una siguiente conversación:

(...)

RPF: Me alegra que pueda realizarse este acto, que hará justicia, aquí en Guatemala a un genio que le dio al arte moderno la libertad de expresión que se necesitaba.

(...)

RPF: Y así vemos que en esto no nos queda más que decir que vaya este homenaje, a ese "Monumento Internacional" llamado Picasso, como agradecimiento nuestro por haber logrado, él, hacer de los escombros de nuestro tiempo un calidoscopio-monstruo, que transformo la estética occidental.

(Catálogo de la exposición *Homenaje a Picasso*, 1973: s/p)



99. Catálogo de exposición en homenaje a Picasso 1973, 1953.
Fuente: Editorial Martí, 1975



100. De izquierda a derecha Roberto González Goyri, Dagoberto Vásquez y Guillermo Grajeda Mena en el homenaje Póstumo a Picasso, 1973.
Fuente: Revista Gentes y Fuentes. Arteteca UFM.

En ese mismo año, Grajeda publica en el mes de septiembre un artículo sobre Henry Moore, donde lo presenta como referente de la escultura cubista, comparando su importancia con la de Picasso en la pintura. Este artículo lo había escrito en 1959 para el curso de Modelado que impartía en la Facultad de Arquitectura y en él expresa algunas características que llaman la atención del trabajo de Moore, entre ellas su interés por el arte arcaico europeo, el arte americano precolombino y las esculturas africanas, además de las obras cubistas y las pinturas de Van Gogh. Una de las características que tomó del arte maya fue la sencillez y ritmo de sus trazos, así como la forma rectangular de sus composiciones.

Archipenko, fue otra figura muy influyente en la vida del artista; especialmente le atraía la manera en que el artista ucraniano luchó para despojarse de las enseñanzas académicas o influencias como la de Rodin, para centrarse en el estudio del arte egipcio, el arcaico griego y la plástica exótica de América y África. Al igual que Moore, daba preferencia a la visita de museos y colecciones privadas de arte, antes que a la formación academicista, práctica que serviría de ejemplo a muchos de los artistas guatemaltecos de la década de los 40.

En la época en que inició su formación, Guatemala se mantenía prácticamente aislada de la vida artística de otros países debido a la represión ideológica que se vivía. La revolución de 1944 fue para los artistas una oportunidad para terminar con ese aislamiento y la falta de libertad de expresión. Los estudiantes y profesores de la Academia de Bellas Artes fundan la Asociación de Profesores y Estudiantes de Bellas Artes (APEBA), siendo una de sus primeras solicitudes que se actualizarán los planes de estudio. En una entrevista realizada para la revista *Banca Central*, el artista comparte acerca del clima político que se vivía en esos años:

En nuestra conversación, el Maestro se retrotrae a los años 40. Recuerda como hecho singular el surgimiento de la Generación del 40, que apareció, en palabras de nuestro interlocutor, “bajo el toldo pesado de las dictaduras, en el clima de la II Guerra Mundial”. Aquella generación que buscaba poner al día el arte guatemalteco, borrar la escuela vieja, aunque sin negar lo valioso del pasado. Nos cuenta don Guillermo que, en unión de Mario Alvarado Rubio, fue expulsado de la Academia de bellas Artes, justamente a inicios de la década del 40, a causa de haber manifestado por escrito su inconformidad con los planes de estudio de aquella institución. (Albizúrez, 1991: 72)

De este grupo, el artista Dagoberto Vásquez, fue una figura muy importante en su vida. Se conocieron desde niños cuando estudiaron en la Escuela República de Costa Rica; ingresaron juntos a instruirse en artes plásticas; participaron en la realización de los vitrales del Palacio Nacional —donde también intervino Roberto González Goyri—; recibieron una beca del gobierno para especializarse en escultura en Chile y a su regreso a Guatemala consagraron esta amistad realizando los murales de las fachadas Este y Oeste del Palacio Municipal.

En la entrevista con Albizúrez (1991) el maestro explica que el motivo principal de cursar sus estudios en Chile fue la búsqueda de una propia identidad. Pensaba que elegir un país como México para su especialización, una nación que ya tenía resueltos los problemas de expresión estética y su relación con el arte y la realidad, terminaría devorándolo. Como expresa su nieto Gustavo Grajeda en la entrevista personal que se realizó en el 2020, su abuelo buscaba encontrar su propio camino y Chile era un estado que ofrecía la libertad de expresión que buscaba, aunado a la facilidad para experimentar con nuevas técnicas.

Durante su estancia en Chile de 1945 a 1949, estudió escultura en la Escuela de Bellas Artes y fundición en bronce en de la Universidad de Chile. Fue una etapa que marcó su vida profesional. Le impresionó el paisaje urbano y el natural, en especial la sierra de los Andes. Chile en ese momento era una nación libre y democrática, mientras que en Guatemala se vivía la dictadura de Jorge Ubico y en el medio internacional acababa de terminar la II Guerra Mundial.

A su regreso ingresa en la Asociación Guatemalteca de Escritores y Artistas Revolucionarios AGEAR y se convirtió en maestro de escultura y dibujo al desnudo en la ENAP; también trabajó en la museografía y en arqueología. Su primer contacto con esta ciencia fue en 1951 (Figs. 101-102) cuando, junto a Henrich Berlin, Antonio Tejeda Fonseca y otros expertos, participa en el descubrimiento del Templo VI en Tikal, más conocido como "El templo de las escrituras", debido a los jeroglíficos mayas que se encuentran en la cresta, y que fueron dibujados por Grajeda Mena para la posterior interpretación de los arqueólogos.



101. Guillermo Grajeda realizando registro y levantamiento de los jeroglíficos mayas. Fuente: Gustavo Grajeda.



102. Guillermo Grajeda y Oliveros junto a una estela maya. Fuente: Gustavo Grajeda.

Por ello, cuando realiza el mural del Palacio Municipal en 1954, el artista ya contaba con una trayectoria artística y una sólida formación que le permitió enfrentar con maestría esta difícil tarea.

Al terminar el mural, en 1957, recibe una beca para estudiar museología en Roma y en 1958 se incorpora al cuerpo docente de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de San Carlos de Guatemala que había sido recientemente fundada por los arquitectos diseñadores del Centro Cívico.

El interés por la historia también lo llevó a trabajar como director del Museo de Arqueología y Etnología en 1966 y en 1967 como director del Museo Nacional de Historia y Bellas Artes. Asimismo, fue miembro de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala (1967), la Academia de Geografía de Costa Rica y las Academias de Geografía e Historia de España y Honduras (1968).

Después de su participación en el Centro Cívico el artista continuaría una fructífera carrera, también en el campo de la educación y en la investigación. Muchos de sus escritos y obras posteriores

seguirán manifestando estas influencias que motivaron su trabajo desde el inicio. Por ejemplo, en 1959, elabora el material didáctico *Arte negro africano y características de la escultura maya*, el cual seguramente fue inspirado por la obra de Moore. Por otro lado, su inquietud por el arte maya seguirá profundizándose en muchos de sus escritos, publicando varios artículos al respecto del tema. Ente ellos «Apuntes de escultura maya» (1958) y «Los símbolos del maíz» (1963), publicados en la revista *Antropología e Historia*; «Kaminaljuyú y su pequeña escultura comparada con la del Petén» (1964), publicado en la misma revista y en el diario *El Imparcial*; «Tikal (lugar de los murmullos)» (1966), material inédito; «Carlos Mérida y la gracias folklórica» (1967), publicado también en *El Imparcial*; «La mujer y la plástica maya» (1968), publicado en la revista *El Maestro No 15* y «La evolución el arte plástico en Guatemala» (1971), publicado en la revista *Artes Plásticas*.

Proposición: la obra como discurso

Grajeda utilizó su obra para expresar sus ideas, creaba porque sentía “la necesidad de producir”. Mucha de su producción permaneció privada antes de su muerte, incluso antes de fallecer pidió a su familia que quemaran sus archivos —aunque desobedecieron su voluntad y fueron publicados—, lo que muestra parte del temperamento del artista, para quién más que figurar, era importante su expresión personal para su disfrute y estudios históricos. En los años 90 incluso envió una carta a las galerías indicando que no enviaría más obras, para darle espacio a los artistas jóvenes.

Veía el arte como un medio de expresión y no como uno económico. Con su trabajo buscaba aportar y divulgar valores humanos y demostrar la validez de lo espiritual. Decía que, a pesar de la libertad de expresión, el artista debe seguir tres claves: el dinamismo, la sobriedad y la presión. (Grajeda, 1973). Sobre el valor de la obra decía «Desaparece el artista y queda la obra, que debe valer per se. Ocupo un lugar como el maíz en la mazorca; si hay alguna resonancia, la obra la debe revelar» (Albizúrez, 1991: 72).

Al respecto de su obra el mismo maestro se catalogaba dentro del expresionismo y decía que no le gustaba el arte abstracto. Consideraba que pictóricamente su obra era todo lo contrario a lo barroco ya que eliminaba todo lo que no era necesario.

Su trabajo en los sitios arqueológicos influyó notoriamente en sus labores artísticas. En su obra busca validar el concepto maya del relieve como arte acabado y no como una etapa de la escultura. Denota la incidencia que tuvo la revolución del 44 en el redescubrimiento e interpretación de la cultura maya, como principal antecedente de lo americano en el arte guatemalteco. Grajeda Mena, junto a González Goyri y Vásquez, representan una generación que, motivada por los acontecimientos políticos y sociales de la revolución, se preocupan por reencontrar lo nuevo con su cultura ancestral y manifestar el mestizaje que existe en la cultura latinoamericana.

El artista siempre manifestó en sus obras el interés por la cultura maya; de hecho, muchos de sus trabajos son el resultado de profundos análisis de la simbología expresada especialmente en la escritura, siendo un claro ejemplo el mural de la Conquista, en el que manifiesta su estrecha relación con los símbolos y la iconografía prehispánica. En la publicación *20 dibujos mayas*, el mismo maestro expresa lo que significaba para él el arte maya:

Entre los objetos artísticos precolombinos, que han llegado hasta nuestros días, encontramos muchos elementos interesantes de la cultura lograda por los mayas. Las figuras humanas representadas son hermosamente serenas y de manos expresivas, los animales llegan a ser fantásticos; las plantas enriquecen sus formas para expresarse polifacéticas; los jeroglíficos son de bella caligrafía. El amor a los detalles delicados de las decoraciones y símbolos mágicos y religiosos es llevado al virtuosismo.

En muchos casos, surge la gracia expresada por medio de la línea en todas sus manifestaciones: la sensualidad de la curva en melódicas combinaciones suaves y dulces; la belleza de los ángulos sorprendentes en las líneas que forman las 'grecas' y los reticulados.

Los colores siempre tenían un significado, al igual que las líneas y las formas; el blanco era el color dedicado al norte, el camino santo y al planeta Venus; el amarillo, el color del sur y el de IX Kan Leox, el dios del maíz tierno; el rojo representaba al oriente, al fuego, a la sangre y al sol, era también el color distintivo del dios de la lluvia, Chac, y por eso llevaba su nombre; el negro simbolizaba al poniente, a la obsidiana y a la muerte, los penitentes al ayunar se pintaban en el cuerpo con negro, los prisioneros eran pintados de negro con rayas blancas, y los guerreros, de negro y rojo; el azul era símbolo de los sacrificios, de los sacerdotes y dedicado a Venus; el verde pertenecía a Venus y a su ave totémica, el quetzal. (Grajeda, 1965: s.p).

A pesar de que su obra se encuentra cargada de un fuerte contenido iconográfico, sus trazos sencillos son fáciles de interpretar porque expresan el lenguaje universal del guatemalteco, el cual como opina Edna Núñez en la conmemoración realizada para sus 40 años de trayectoria, «trasciende épocas y estilos, es un lenguaje plástico vigente para las generaciones presentes y futuras» (Exposición retrospectiva Guillermo Grajeda Mena, 1986: s.p).

El discurso que el artista quiere transmitir al espectador en el mural de la municipalidad se centra en el impacto y las consecuencias que representó este hecho histórico para las culturas indígenas de Guatemala. En la ya citada entrevista del diario *El Imparcial* (1957) Grajeda Mena explica que su proyecto para el Palacio Municipal recibió el nombre Por la Fuerza y por la Fe, haciendo alusión a la dominación española hecha de la "fuerza" bélica y por medio de la "fe" cristiana. En un manuscrito posterior, fechado en el año de 1971 el artista explica el impacto que este acontecimiento tuvo en el arte:

Si hiciéramos un gráfico de nuestra trayectoria artística, nos encontraríamos con un dibujo parecido a la forma de un río. Su nacimiento se iniciaría en las obras arcaicas, luego su punto caudaloso estaría en lo maya, y después en los aportes de origen tolteca, pipil, quiché y cakchiquel que poco a poco se fueron sumando. Con la llegada de los españoles esto cambió bastante, pues al impacto de la conquista el indio aceptó el cristianismo, pero sin abandonar del todo su pasado cultural, y así se enriqueció cada día más esta corriente hasta lograrse el mestizaje. (Grajeda, 1975: 21)

Interpretación y valores metafóricos. Apropiación del sentido: Experiencia hermenéutica

La obra *La Conquista*, muestra la lucha del espíritu del autor a favor de la identidad nacional. Utiliza la simbología plástica prehispánica para transmitir este mensaje, pero hace una traducción contemporánea que permite que el mensaje sea comprendido por la sociedad.

Su obra se caracteriza por la síntesis de la línea, el adecuado sentido de la proporción de cada uno de sus elementos y del conjunto. En este caso por ser un elemento elaborado en concreto no podemos apreciar el cromatismo que caracterizó otros de sus trabajos; en este mural la luz y la sombra son los protagonistas del volumen de la composición. El artista logra conjugar alto y bajo relieves que, con la cambiante iluminación del sol, nos muestran un abanico de opciones que nos permiten disfrutar de la obra con un carácter distinto dependiendo del día, la hora y la época del año en que la observemos.

El estudio geométrico de la composición se une bajo el influjo del pensamiento vernáculo de las culturas prehispánicas. En medio de la síntesis, el artista incluye elementos que considera relevantes de la iconografía maya para completar el sentido de la obra. Aunque a simple vista parece que el mural quiere transmitir un mensaje histórico, recordando el episodio de la conquista, el conjunto de símbolos que lo acompañan enriquece el mensaje de la obra, como ya hemos mencionado anteriormente; es como si el artista nos invitara a una reflexión sobre el impacto que tuvo este acontecimiento histórico en la transformación de las sociedades indígenas, impresión que, hasta el día de hoy, ha traído consecuencias para el desarrollo de los pueblos indígenas.

En medio de este panorama donde se muestra la dominación material e ideología a la que fueron sometidos los pueblos indígenas, también resalta el tema del mestizaje y el sincretismo. Finalmente, la imposición cultural a la que fueron expuestos los indios no acabó con sus creencias, costumbres y manera de ver el mundo. El guatemalteco actual es entonces producto de este proceso donde se fusionarán dos culturas, lo que le permite enfrentar el proceso de globalización actual sin olvidar sus raíces.

Es de esta forma que el artista logra crear una obra rica con resultados estéticos y espirituales, que responden a su objetivo de contribuir a la divulgación y valores humanos, demostrando la validez que la cultura prehispánica tiene actualmente en la conciencia colectiva de la sociedad.

1.4.3 Dagoberto Vásquez Castañeda

Descripción del sujeto-objeto

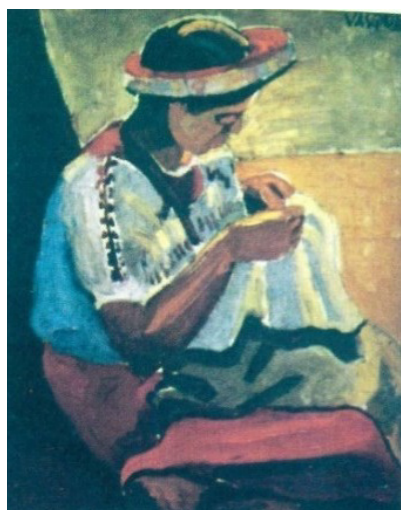
Dagoberto Vásquez fue un escultor, pintor, dibujante, grabador, crítico, maestro e investigador, que se distinguió por sus aportes en diferentes ramas del arte y la investigación en Guatemala. Su producción artística, demuestra sus estudios sobre la dinámica de la línea, la síntesis, las posibilidades de la luz y la perfección de las formas.

Su obra se caracteriza por la perfección que buscaba el artista. Sus técnicas predilectas eran en latón y la talla directa en mármol y piedra. Estudió, aprendió, dominó y aplicó el arte de la fundición en bronce con la destreza de un artesano, debido a que siempre admiró y respetó el trabajo manual. Ligia Escribá en 1999 señala que su obra manifiesta una síntesis formal, utilizando formas simples y sin adornos. Incluso en la escultura, sus obras se caracterizan por provocar una sensación de cuerpos livianos, aun utilizando materiales pesados.

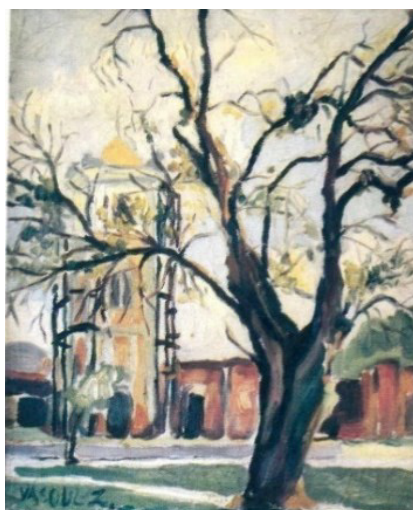
Su actividad artística se registra desde los años 30 del pasado siglo. Su temática favorita gira en torno a la figura humana y su rol social, como describe Guillermo Monsanto (2002) en *Prensa Libre*. También abordó temas de denuncia en sus dibujos y grabados.

Una muestra de su estilo pictórico son las obras *Mujer* (Fig. 103) y *Parroquia vieja* (Fig. 104); se trata de dos óleos con espátula, el primero sobre tela y el segundo sobre masonite. En la primera pintura se observa una mujer indígena —con güipil y tocado— que borda una tela blanca. Está concentrada en su labor y por medio del fondo logrado con tres colores, consigue profundidad en la composición. En la segunda, encontramos en primer plano un árbol que toma protagonismo mostrando más al fondo una iglesia, asomando colorida a través de sus ramas. Si bien sus obras presentaban escenas costumbristas, paisajísticas e indigenistas, su técnica mostraba rastros distintos a los que se conocían en el medio artístico a principios del siglo XX en Guatemala.

En su pintura al óleo *Violinista o Concierto* (Fig. 105) realizada en 1948, se presentan las figuras de dos mujeres sentadas en medio de un bosque. Una de ellas toca el violín y la otra está sentada detrás, escuchando, posiblemente cantando, porque su boca está abierta. Las figuras presentan rasgos indígenas, con tez morena, cabello largo liso y el perfil maya. Una porta un vestido blanco y la otra una blusa y una falda holgadas donde se difuminan los colores, recordando los trajes tradicionales.



103. *Mujer*, 1938. D. Vásquez. 45 x 38 cm
Óleo sobre tela, espátula.
Fuente: Escribá, 199



104. *Parroquia Vieja*, 1942. D. Vásquez.
48 x 33 cm Óleo sobre masonite, espátula.
Fuente: Escribá, 1998



105. *Violinista o concierto*, 1948,
D. Vásquez.
Disponible en: <https://www.literaturaguatemalteca.org/dagobertovazquez.html>

La pintura *Mujer leyendo* (Fig. 106) fue premiada en el Certamen nacional de ciencias, letras y bellas artes en 1949. En ella presenta la figura de una mujer de piel morena que se encuentra sentada, leyendo un libro. Lo más interesante de la obra es que el vestido transparente permite ver el color de su piel que se trasluce de una manera delicada. El fondo se maneja en colores blanco y celeste difuminados. Su rostro es anónimo, no se distinguen los rasgos de los ojos, la nariz y la boca.

En esta misma línea se presenta la obra *Hombres a Caballo* (Fig. 107), donde un personaje —también de características anónimas— está montado sobre un corcel. El color blanco de la vestimenta del hombre se funde con el del animal. Ambos dirigen su mirada en sentido contrario a su dirección, pareciera que algo los está amenazando, sobre todo porque el humano tiene un cuchillo en su mano izquierda. El fondo es una composición de colores verdes, amarillo y azul que representan un contexto natural.

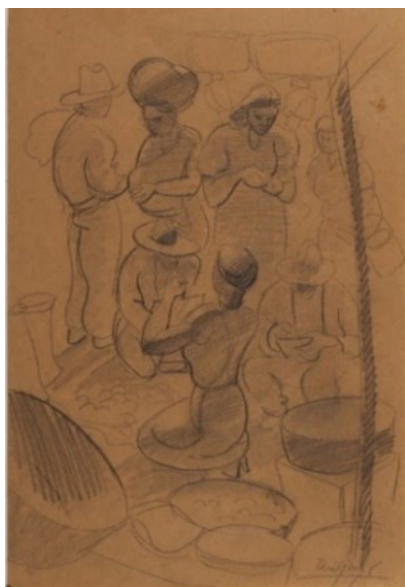


106. *Mujer leyendo*, 1949. D. Vásquez.
Fuente: Colección Fotográfica de Pintura y Escultura Guatemalteca
Marcia Vázquez Peralta.



107. *Hombres a caballo*, D. Vásquez.
Fuente: Colección Fotográfica de Pintura y Escultura Guatemalteca
Marcia Vázquez Peralta.

Durante toda su producción artística encontramos diferentes bocetos y dibujos (Figs. 108, 109 y 110) que realizó el artista. En ellos demuestra trazos de gran seguridad y firmeza. Muchas veces servían como parte del estudio de sus composiciones para estar seguro de lo que iba a realizar en la obra final. En los años 40 (Fig. 108) se manifiesta el uso de la línea y personajes de la vida cotidiana. A partir de los años 50 (Figs. 109-110) se observa una intensidad en los rasgos de sus personajes, los cuales se presentan con cuerpos corpulentos y fuertes. En estas obras las figuras están desnudas y se acompañan de elementos como el maíz, el trigo y una tuerca, símbolos del trabajo. El apunte con la figura masculina fue realizado para el Instituto de Fomento de la Producción (INFOP).



108. *Dibujo*, años 40. Dagoberto Vásquez.
Fuente: Rodrigo Vásquez, 2020.



109. *Apunte para decoración escultórica del INFOP*, años 50. Dagoberto Vásquez.
Fuente: Rodrigo Vásquez, 2020.

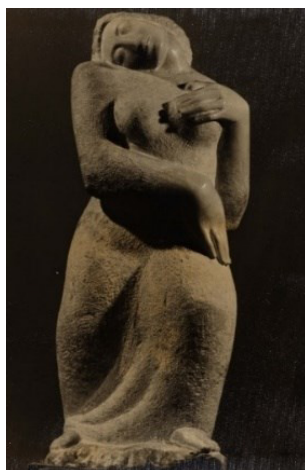


110. *Boceto*, años 50. Dagoberto Vásquez.
Fuente: Rodrigo Vásquez, 2020.

En los años 50 también realiza una serie de esculturas donde aparecen características similares a las de sus bocetos y dibujos, trasladados a la tercera dimensión. Las figuras 111 y 112 son dos esculturas en mármol donde se representa la silueta femenina desnuda. En la primera, la mujer se encuentra hincada sobre su pierna derecha, apoyando sus manos y su rostro sobre la rodilla izquierda. En la segunda, la figura parece como elevándose, la mano derecha está sobre su pierna y la izquierda toca uno de sus pechos. La cabeza descansa sobre el hombro derecho al girar su cuello 90°. Ambas son corpulentas y con larga cabellera. La figura 113 es un modelo realizado en yeso, donde se representa una pareja semidesnuda de toscos perfiles con un niño en el centro que los une. *La familia* (Fig.114), aparentemente es la obra concluida del boceto anterior.



111. Talla en mármol, años 50. D. Vásquez.
Fuente: Escribá, 1998.



112. Talla en mármol, años 50. D. Vásquez.
Fuente: Rodrigo Vásquez, 2020.

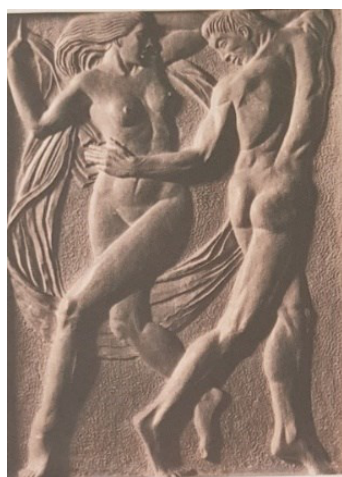


113. Modelo en yeso, años 50. D. Vásquez.
Fuente: Rodrigo Vásquez, 2020.

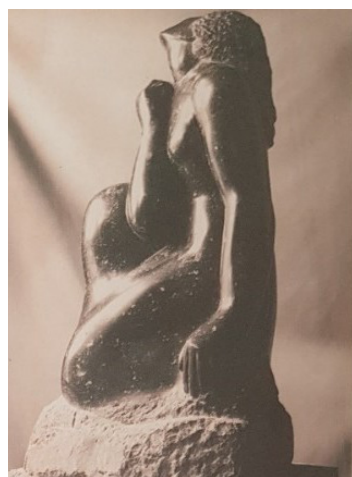


114. La familia, 1953. D. Vásquez.
Fuente: Ligia Escribá, 1999.

De su producción escultórica realizada en Chile, encontramos las obras: *La Danza* (Fig. 115), un relieve en yeso, con reminiscencias Déco, que denota una composición llena de ritmo; *Mujer* (Fig. 116), figura femenina tallada directamente en mármol negro que denota sensualidad y con el puño hacia arriba lo que impregna la obra de fuerza; *Pingüino* (Fig. 117), también en mármol negro y Madre, donde capta la ternura de una madre con su hijo en brazos, en una talla directa en piedra (Fig. 118).



115. La Danza, 1945. D. Vásquez.
Fuente: Escribá, 1998.



1116. Mujer, 1948. (Chile). D. Vásquez. 48 x 33 cm
Fuente: Escribá, 1998.



117. Pingüino, 1946. D. Vásquez.
Fuente: Escribá, 1998.



118. Madre, 1947. D. Vásquez.
Fuente: Escribá, 1998.

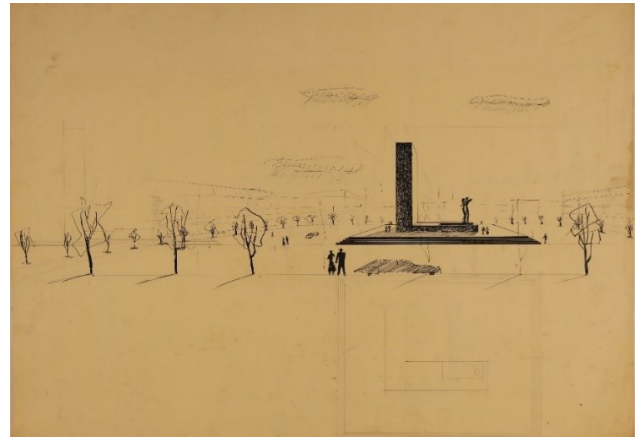
Con el boceto sobre el tema *El prisionero político desconocido* (Fig. 119) quedó como finalista en el Certamen Internacional de Cultura en Londres en 1952. Se trataba de un proyecto a escala urbana donde utiliza un elemento vertical acompañado de una escultura.

Otro proyecto a nivel internacional fue el busto de *Tecún Umán* (Fig. 120) elaborado en bronce. Se trata de una escultura con vida interior propia que se refleja en las facciones del personaje y en la fuerza con la que empuña su lanza. Sobresalen sus rasgos mayas, liberando los estereotipos del siglo XIX. Se encuentra en la Plaza Indoamérica en la Avenida de las Américas en Quito, Ecuador.

En el año de 1953 participa en la representación oficial de las artes plásticas de Guatemala en la II bienal de arte de Sao Paulo, Brasil, junto a Guillermo Grajeda Mena y Roberto González Goyri. Aquí expone tres oleos, *El Arquitecto*, *El maíz* y un *Retrato*.

En la primera exposición de pintura y escultura presentada por la Comisión Guatemalteca de Cooperación con la UNESCO participa con las pinturas en óleo *El muro*, *Paisaje* y *Cazador* y fotos de esculturas.

Realizó varios bocetos para diferentes instituciones en la década de 1950. Entre estos proyectos encontramos: el mural para la Estación Agropecuaria de Coatepeque (Fig. 121), el del Hospital infantil de Cobán (Fig. 122) y el denominado *La industria y su protección social y cultural* (Fig. 123). En todos ellos se presenta a los ciudadanos realizando actividades relacionadas con la función de las instituciones y la vida cotidiana. Dentro de los personajes encontramos figuras humanas de hombre, mujeres y niños con diferentes características raciales, generalmente son personajes anónimos.



119. Boceto *Prisionero político*, 1952. D. Vásquez.
Fuente: Rodrigo Vásquez, 2020.



120. *Tecún Umán*, 1961. D. Vásquez.
Disponibile en: <https://www.studocu.com/ec/document/universidad-central-del-ecuador/ciencias-politicas/informe/actividad-7-bustos-plaza-indoamerica-1/2302599/view>



121. Boceto para el mural *Estación Agropecuaria de Coatepeque*, años 50. D. Vásquez.
Fuente: Rodrigo Vásquez, 2020.

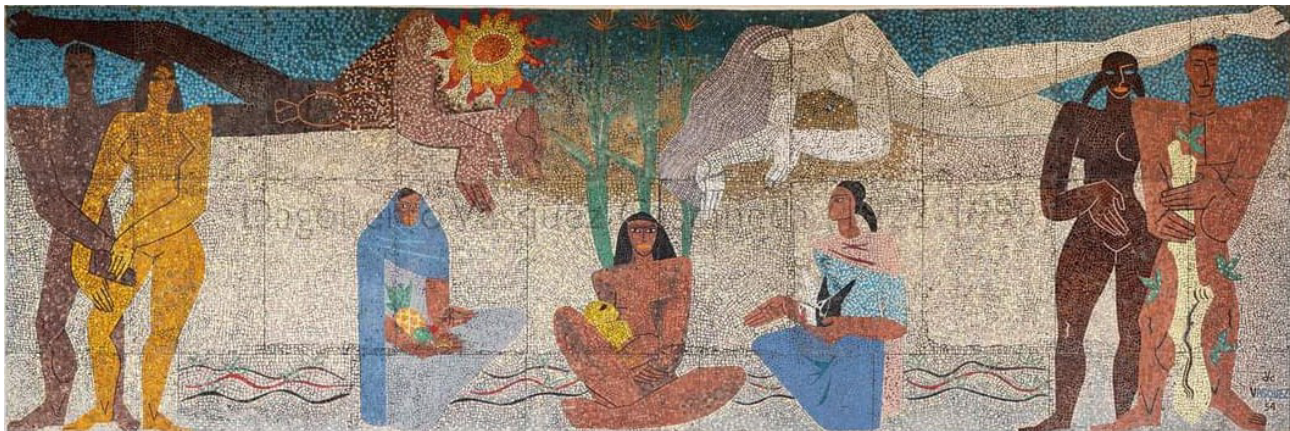


122. Boceto para el mural del Hospital infantil de Cobán, 1950. 2 x 4m. D. Vásquez. Fuente: Rodrigo Vásquez, 2020.



123. La industria y su protección social y cultural, años 50. Dagoberto Vásquez. Fuente: Rodrigo Vásquez, 2020.

Antes de su participación en el Centro Cívico, realizó en 1954 para el Instituto de Nutrición de Centro América y Panamá el mural *Las fuentes de la vida* (Fig. 124), con una altura de 2.5 de ancho x 7 metros de largo, que fue el primero de los ejecutados en mosaico en el país. La composición se desarrolla en espejo, partiendo de una figura femenina en el centro. A cada uno de los lados encontramos otras dos siluetas femeninas sentadas sosteniendo un ave y una fruta; dos parejas de pie y dos contornos ubicados en la parte superior que parecen flotando en el cielo. El de la parte izquierda aparece con el Sol sobre sus manos y el de la derecha podría representar a la Luna. Se maneja un equilibrio dentro de la composición alternando los colores fríos y cálidos.



124. Mural *Las Fuentes de la Vida*, 1954. Dagoberto Vásquez. Fuente: Facebook Dagoberto Vásquez, 2021.

En 1962 —antes de ejecutar el mural del Banco de Guatemala—, realiza el mural *Ocios Humanos* (Fig. 125), el cual se trata también de un relieve en concreto “fundido in situ” que conforma el friso del edificio Carranza. Se ubica en la terminal de buses de la ciudad, un sector bastante deteriorado, por lo que su estado de conservación es deplorable. Su valor radica en ser un proyecto intermedio en su participación en el Centro Cívico, por lo que le permitió perfeccionar esta técnica para su siguiente participación.



125. *Ocios Humanos*, 1962. Dagoberto Vásquez.
Fuente: Claudio Vásquez, 2022.

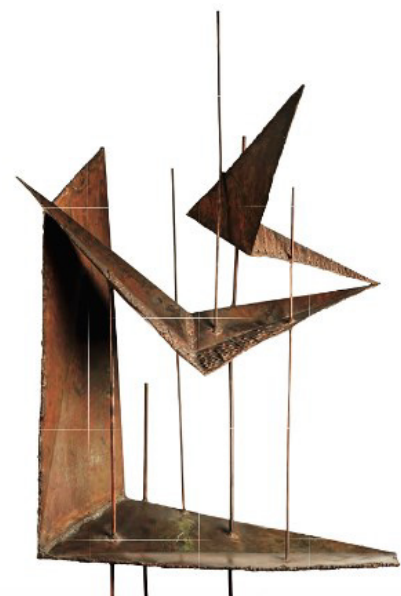
A finales de los años 50 y en la década de los 60 se observa una geometrización de sus esculturas que puede estar vinculada al uso del latón soldado. Algunas de las obras realizadas con este material son *El Fuego* (Fig. 126), ejecutada en 1958, donde representa un hombre levantándose del suelo que eleva varias llamas con sus manos. También encontramos *Columna de Pájaros* de 1961 (Fig. 127) que consiste en un grupo de aves representadas por medio de formas triangulares. Cada elemento tiene una posición diferente, dando la sensación de desplazamiento, de manera que se puede percibir como si estuvieran volando. En esta misma línea —en 1964—, presenta la obra *Pájaros bajo la lluvia* (Fig. 128) que presenta una composición de tres aves atravesadas por elementos verticales que simulan la lluvia.



126. *El fuego*, 1958. D. Vásquez
Disponble en: <https://www.literaturaguatemalteca.org/dagobertovazquez.html>



127. *Columna de pájaros*, 1961.
D. Vásquez
Fuente: Monsanto, 2005



128. *Pájaros bajo la lluvia*, 1964. D. Vásquez.
Disponble en: <https://prezi.com/jkqtuilz3zfd/dagoberto-vasquez-castaneda/>

Durante la época de la contrarrevolución, el artista realiza varios bocetos (Figs. 129-130) donde se representa al pueblo manifestándose, alzando pancartas. Aunque no era un hombre de partidos, religiones, credos y doctrinas, repudio las dictaduras y se identificaba con el pensamiento revolucionario. A través de su arte, buscaba denunciar los abusos que sufría la población en manos del gobierno y las fuerzas militares.

Los grabados fueron otro medio al cual el artista recurrió a este tema. Dos de los más conocidos son *Viva y muera* (Fig. 131) donde se presenta la figura de un Cristo popular crucificado y en el segundo encontramos una calavera con la boca abierta y una rata en su interior, titulado *La Carcajada* (Fig. 132). Estos formaron parte de un movimiento llevado a cabo en el año 1954, en oposición a la contrarrevolución, que trajo consigo la persecución de muchos artistas y el cierre temporal de la Escuela Nacional de Artes Plásticas.



129. Dibujo, años 60.
D. Vásquez.
Fuente: Rodrigo
Vásquez, 2020.



130. Dibujo, años 60. D. Vásquez.
Fuente: Rodrigo Vásquez, 2020.



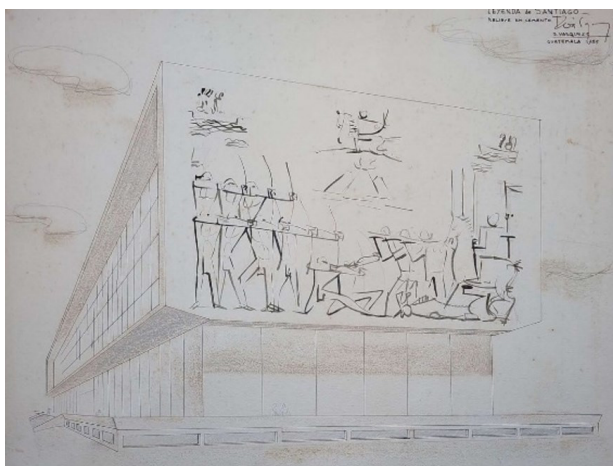
131. *Viva y Muera*,
1954. D. Vásquez.
Linóleo, grabado.
Fuente: Monsanto,
2005.



132. *La Carcajada*,
1954. D. Vásquez.
Linóleo, grabado.
Fuente: Monsanto,
2005.

En 1954 inicia la proyección del mural para el Palacio Municipal, que sería el primero de los que estaban planificados para el Centro Cívico. Uno de los bocetos fechado en 1955 (Fig. 133), muestra una escena bélica entre indios y españoles. Entre ambos bandos se vislumbra la figura del apóstol Santiago, advocación bajo la cual se fundó la ciudad de Guatemala y que hasta ahora forma parte del escudo de la Municipalidad y a quién se le atribuye el título del mural *Leyenda de Santiago*.

En la propuesta final (Fig. 134), aunque se conservan las características mayas en los personajes, la composición de la obra adquiere un sentido menos literal de las representaciones expresadas en el arte prehispánico.



133. Propuesta inicial para el mural del Palacio Municipal,
D. Vásquez
Fuente: Rodrigo Vásquez, 2020.



134. Boceto final del mural del Palacio Municipal,
D. Vásquez.
Fuente: Rodrigo Vásquez, 2020.

El mural *Canto a Guatemala* (Figs. 135-136) está realizado en concreto in situ, con una medida de 10 x 6 metros, ubicado en la fachada Este del Palacio Municipal. Al igual que *La Conquista*, el espesor del alto relieve es de 10 centímetros, para el control de la luz y la sombra.³⁰

Para su realización, como menciona Irma Lorenzana en su Trabajo de licenciatura y confirma su hijo Rodrigo en la entrevista que realizamos en 2020, el artista se inspiró en la obra *Rusticatio mexicana* de Rafael Landívar. Puede leerse de izquierda a derecha, ya que las figuras están dispuestas de una manera secuencial.

En la descripción realizada por Irma Lorenzana, la autora explica que, en la composición del mural, la imagen rige la intensidad poética del artista por medio de la estructura icónica, donde Vásquez hace uso del hexámetro landivariano, convirtiendo las seis primeras palabras en seis figuras, transformando la palabra en forma. El poema de Rafael Landívar, de acuerdo con la traducción de Chamorro, dice así:

Salve, mi Patria querida, mi dulce Guatemala, salve
Delicias y amor de mi vida, mi fuente y origen;
¡cuánto me place, Nutricia, volver a pensar en tus dotes,
Tu cielo, tus fuentes, tus plazas, tus templos, tus lares! (Chamorro, 2001:62)

En el primer verso "Salve, mi querida patria", la patria es representada por una mujer hermosa que es colocada en la mitad superior derecha, dándole una jerarquía dentro de la composición. La "diosa" esta custodiada por el sol y la luna, situados a la izquierda y derecha respectivamente. Alrededor de los dos astros se visualizan tres grupos de estrellas que representan a las constelaciones. En el cielo, en las esquinas, aparecen cinco aves, dos al lado del sol y tres al lado de la luna. En el centro de la composición aparece un árbol que marca un eje dentro de la composición.

³⁰ Al respecto de la luz y la sombra, cabe resaltar que la volumetría del mural cambia dependiendo de la hora del día y época del año en que se observe. La figura 117, muestra el mural un día nublado por la tarde y la figura 118, en una mañana soleada. Se evidencia el cambio que producen el juego de alto y bajo relieves en las tonalidades y las sombras.

Los personajes portan diferentes elementos que representan las riquezas del país. La primera figura lleva unas mazorcas de maíz, las cuales simbolizan la riqueza natural; la segunda, representa a la historia y porta un caracol; la tercera, a la fertilidad, portando una planta y un ave que toca el cabello de la Madre Patria, uniendo los elementos espirituales y materiales medio de su cabello.

En el ángulo inferior derecho, bajo la Madre Patria, aparecen dos músicos, uno de ellos toca una flauta (izquierda) y el otro una caracola (derecha). En medio de ellos se encuentra una milpa.



135. *Mural Canto a Guatemala*, 1956, en un "día nublado".
Fachada Este. Palacio Municipal.
Fuente: SEBC, 2018.

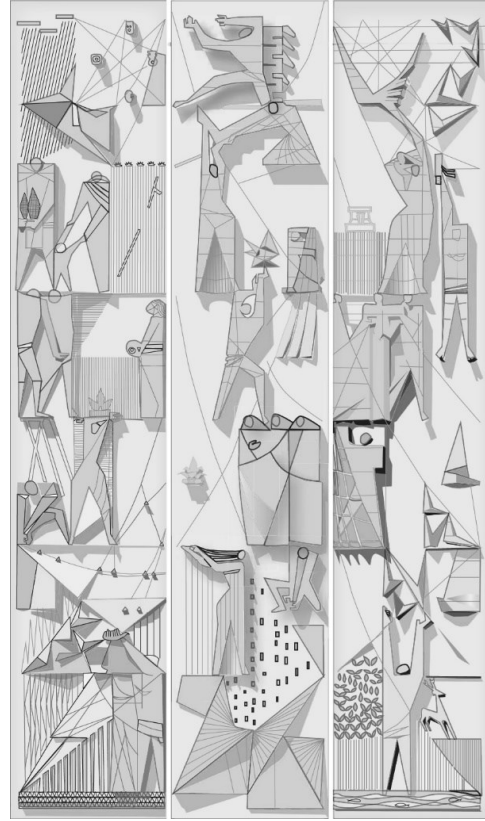


136. *Mural Canto a Guatemala*, 1956, en un "día soleado".
Fachada Este. Palacio Municipal.
Fuente: SEBC, 2020.

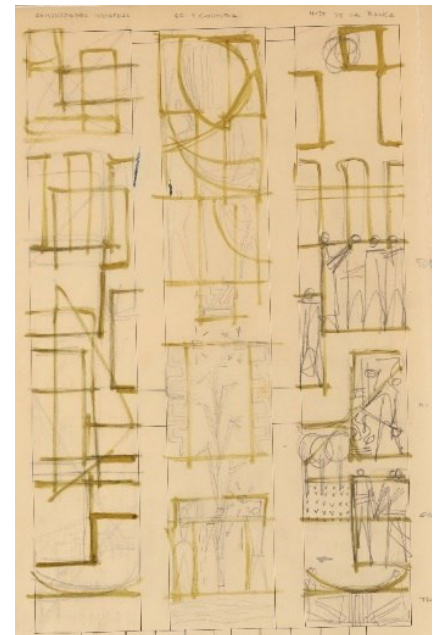
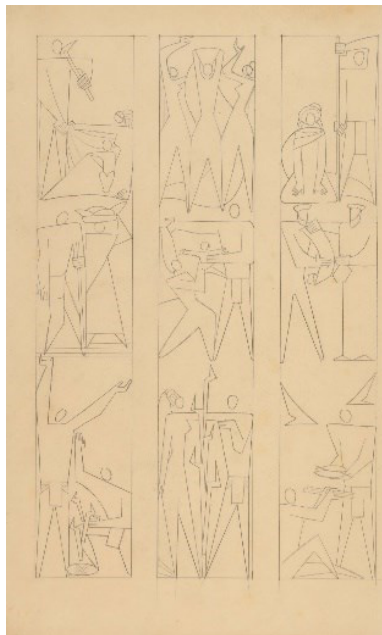
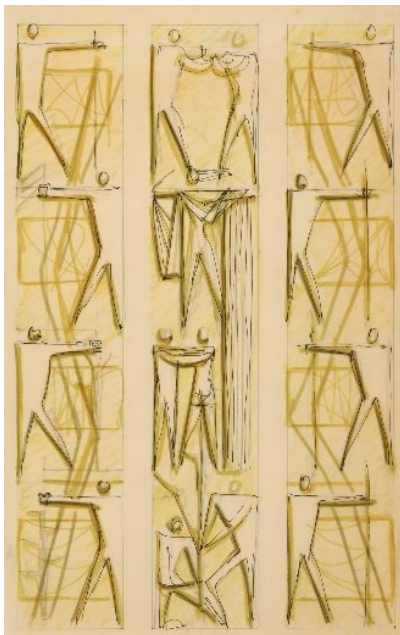
En la fachada Este del Banco de Guatemala, encontramos el mural *Economía y Cultura* (137-138) que ocupa el frente completo del edificio, compuesto por tres paneles de 7.21 centímetros de ancho por 40 metros de largo. Para ello, tal como nos narra Rodrigo Vásquez, el artista tuvo que hacer varios bocetos (Figs. 139, 140 y 141) para que fueran aprobados por los arquitectos.



137. Mural *Cultura y Economía* (fachada Este), fachada Este. Banco de Guatemala
D. Vásquez
Fuente: SEBC, 2018



138. Detalle del Mural *Cultura y Economía* (fachada Este), fachada Este. Banco de Guatemala. D. Vásquez
Fuente: Banguat, 2017



139. 140. 141. Bocetos para el mural del Banco de Guatemala, D. Vásquez
Fuente: Rodrigo Vásquez, 2020.

Al final, cada panel se dividió en seis partes. Considerando su exposición al sol durante la mañana y el mediodía, el artista aprovechó las sombras profundas como parte integral de su composición. La narrativa del mural se desenvuelve de izquierda a derecha, en forma de zigzag. Encontramos varios personajes cuyas figuras son esquematizadas representando la esencia del ser humano, cada elemento se une por medio de la línea, logrando una unidad. Entre las piezas más importantes, encontramos la representación de la familia y el maíz que porta la figura del padre, como símbolo del sustento de la familia. En la parte superior del segundo panel, se encuentran dos triángulos que, con su sombra, forman otros dos, donde se manifiesta de manera especial el estudio de la luz y la sombra y uso de la línea como trámite mínimo para explotar estos recursos. El mismo Vásquez explica de esta manera el contenido de su obra:

El diseño no rompe con la estructura exterior del edificio, enfatizando su aspecto arquitectónico fundamental. El propósito que se persigue con el mural es integrar su esquema compositivo al del edificio, el cual está constituido en dos planos abiertos y dos cerrados. Los primeros son los que forman las zonas de ventanales, los cuales están fraccionados por las líneas de los parasoles en sentido vertical, para que la superficie adquiera dinamicidad encerrada dentro de los límites de este plano. Los planos cerrados en donde se encuentra el relieve son la continuidad vertical. Su enlace horizontal está realizado con líneas divisorias que seccionan el mural. Pueden observarse además líneas tácitas y evidentes con el desarrollo curvo que ofrecen un enlace dinámico entre los paneles, para la unificación del conjunto, respetando el carácter cerrado y continuo del plano en el que se encuentran.

Temáticamente, cada panel se desarrolló de abajo hacia arriba, y cada uno de ellos está dividido en subtemas. Y cada división tiene su punto de partida a cada dos niveles del edificio.

En el primer panel encontramos: a) La creación del mundo, la tierra, el agua, la lluvia, los peces, las aves y el hombre según el Popol Vuh. b) El universo. El hombre que siembra y la mujer que simboliza el maíz. c) La fecundidad, representada por una mujer embarazada que sostiene en sus manos una tinaja con agua; y hombres cosechando. d) La familia guatemalteca. El padre lleva a carga a cuestas, a su lado se ve el hijo y la madre. e) Ambiente cósmico. Lluvia, nubes, pájaros y los cuatro puntos cardinales de los mayas.

En el segundo panel enfoca la cultura. a) El tiempo y la obra del hombre. A su lado una mujer como estímulo de la creación. b) El fuego como fuerza creadora, y junto a él tres figuras que constituyen un solo cuerpo: la historia, la economía y la cultura. c) Una figura en actitud de movimiento. El hombre y la ciencia. d) La mujer en representación de la belleza. E) el hombre creador.

El tercer panel representa el proceso de la economía. a) Se inicia con las formas rudimentarias de la economía, caza, pesca y recolección. b) Comercio de los bienes. c) El incremento de los bienes. Enlazando este subtema con el siguiente que es la economía guatemalteca, se encuentra un hombre con la lanza simbolizando la seguridad de la misma. E) Y finalmente el Quetzal, el ave símbolo y algunos elementos decorativos de nuestra moneda. (Vásquez,1974:10)

TABLA 4:
INVENTARIO DE RECURSOS EXPRESIVOS. DAGOBERTO VÁSQUEZ CASTAÑEDA.

Signo, Referente, Semema	Símbolo cultural Significante	Valor Monosémico	Valores unisémicos: frase o sintagma	Valor Polisémico Metáfora o alegoría
Sol	Estrella principal del sistema solar, día, luz, vida, Representa el jaguar en la iconografía maya	Inicio	Inicio de la conquista con la dominación material	Vida, inicio
Universo	Creación, la galaxia	Ambiente cósmico	Origen de la vida, el espacio	Creación, astronomía
Estrellas	Astro, principio activo y pasivo	Astrología maya	Simboliza el espíritu y la materia	Conjunción de los cuatro elementos fundamentales En Guatemala representa el alma de los muertos
Constelaciones	Conjunto de astros	Astrología maya	Universo	Conjunto de almas
Puntos cardinales mayas	Orientación, astronomía	Jeroglíficos mayas	Universo, orientación	Cosmovisión maya
Hombre	Ser humano, ciudadano, indígena	Nativo, creador	El hombre y su fuerza de trabajo	Capacidad creadora del hombre, sustento de la familia
Hombre en movimiento	Hombre, evolución, desarrollo	Evolución	Hombre y ciencia	Avances científicos
Tres figuras un solo cuerpo	Historia, economía y cultura	Base de la sociedad	Significado de la unidad social del hombre	Sistema social
Mujer gran escala	Diosa, Madre Patria, belleza, fecundidad	Nación de Guatemala	Madre patria	Nacionalidad, Prosperidad
Mujer escala normal	Belleza, fertilidad, familia, raíces mayas	Ser humano	Miembro de la familia	Fecundidad, vida, unidad de la familia
Mujer embarazada	Fecundidad, vida, familia	Vida	La familia como base de la sociedad	Familia, vida, futuro
Manos hacia arriba	Extremidades superiores, actividad, creación, expresión de triunfo, petición	Exaltación	Triunfo, fuerza	Poder para lograr los objetivos
Pies descalzos	Pobreza, humildad, servicio	Humildad	Actitud de servicio	Sumisión, humildad
Ropa tradicional	Tradicción, origen maya	Vestimenta	Cultura maya	Perteneciente a un grupo étnico
Instrumentos musicales	Música, sonido, elementos autóctonos	Aparatos que producen música	Elementos de expresión cultural de los pueblos	Artesanías
Músicos	Sonido, danza, tradición	Persona que toca un instrumento	Personas importantes en la jerarquía social maya	Tradicción, ritual, ceremonia
Caracol	Elemento marino	Instrumento musical, historia	Música o sonido de las olas del mar	Historia, música
Flauta	Música, sonido, elementos autóctonos	Aparatos que producen música	Elementos de expresión cultural de los pueblos	Artesanías
Ofrendas / regalo	Bienes entregados	Agradecimiento	Bienes entregados como muestra de gratitud a la madre patria	Gratitud, bonanza

Maíz	Planta, alimento, sustento, agricultura, deidad	Alimentación	Agricultura, economía, dios	Riqueza natural, sustento de la familia guatemalteca, cosmovisión maya
Planta	Recolección, cosecha, alimento	Fertilidad	Recolección, sedentarismo	Recolección, dominio de la naturaleza, economía, fertilidad
Aves	Libertad, naturaleza, vuelo, mitología maya, ángeles	Ave	Relación entre la naturaleza y el hombre, entre el cielo y la tierra	Libertad, mensajero, seres divinos
Quetzal	Ave nacional, moneda	Ave	Símbolo patrio	Independencia, economía, Quetzalcóatl
Peces	Creación, alimento, pesca	Animal acuático	Pesca	Creación del mundo, economía
Red	Pesca, comercio, economía,	Instrumento de trabajo	Pesca	Economía, comercio
Venado	Casería, alimento	Animal silvestre	Caza	Casería, economía
Desnudez	Estado original del ser humano, desprotección, pecado original, desposeído	Desprotección Ser superior	Inferioridad social, no tener posiciones. En el caso de la Madre Patria símbolo de grandeza	Vergüenza, pecado, superioridad
Ojos	Sentido de la vista, espectador, percepción del exterior	Visión	Elemento figurativo que convierte en espectadores a los personajes	Conocimiento, observación
Familia	Institución social, amor, unidad	Unidad	La importancia de la economía en el sustento de la familia	Base de la sociedad, sustento
Tierra	Fecundidad, alimento, vida, economía	Vida	Fecundidad, economía	Creación del mundo, producción de la tierra
Agua	Fuente de vida, fecundidad, recurso natural	Fuente de vida	Líquido vital	Vitalidad, creación del mundo
Fuego	Fuerza, calor, peligro	Fuerza	Fuerza creadora	Fuego interior del hombre
Lluvia	Agua, fuente de vida, fecundidad de la tierra	Agua	Universo, fuente de vida	Creación del mundo
Nubes	Cielo, universo	Universo	Universo, el cosmos	Creación del mundo
Triángulos	El tiempo, figura geométrica	Evolución	Avance del tiempo	El tiempo en la vida del hombre, productividad

Análisis semiótico

En el mural *Canto a Guatemala*, lo femenino también juega un papel importante. A lo largo de su trayectoria se encuentran diferentes bocetos y obras donde el artista detalla elementos de su figura como el cabello, las manos, etc. En este caso, utiliza la imagen femenina para representar la nacionalidad guatemalteca. El artista transfiere los atributos que representan a la mujer como la belleza y la fecundidad a su patria, de esta forma fortalece la idea de las bellezas naturales con las que cuenta el país y la fertilidad de su tierra, la cual permite el sustento de sus habitantes.

La idea de la fecundidad y la abundancia de la tierra se reafirma con las ofrendas que brindan sus pobladores y pueden interpretarse como un símbolo de agradecimiento por los bienes recibidos, los cuales son representados por el maíz, un caracol, una planta y un ave, que a la vez simbolizan, de acuerdo con el propio autor, riqueza natural, la historia y la fecundidad, es decir, los pobladores agradecen no solo por los bienes materiales, sino también por los culturales. Los músicos acompañan la entrega de esta ofrenda tocando un caracol y una flauta, completando la escena que recuerda a los rituales y tradiciones mayas.

Vásquez logra materializar por medio del juego de la luz y la sombra la poesía de Landívar, como ya mencionamos anteriormente, traduciendo las palabras a una obra material. Los seis personajes se distribuyen en una composición axial que favorece al equilibrio de la obra, donde la figura de la Madre Patria adquiere gran protagonismo, debido a su tamaño y posición. En resumen, esta obra es una oda a Guatemala, una exaltación a la patria.

Economía y Cultura es un mural en el cual había un tema sugerido por los arquitectos, por lo tanto, la misión del artista era representar conceptos relacionados con la economía. En él se desarrolla un relato donde, al igual que sucedió en el edificio del CHN, se cuenta la historia de Guatemala desde el origen de la civilización hasta la actualidad.

Su narrativa se desarrolla desde el origen de universo y se relaciona con la cosmología maya, específicamente con la leyenda del Popol Vuh. La historia avanza hasta el momento en que el hombre logra dominar las técnicas agrícolas, la pesca y la caza, convirtiéndolo en un ser nómada. A partir de esto se representa la fuerza y el poder creador del hombre en la construcción de su futuro y la economía del país. La última figura que encontramos es el símbolo del quetzal, ave nacional, que está relacionada con la identidad y la libertad. Dentro del discurso se incorporan elementos fundamentales de la sociedad como el tema de la familia, la mujer y la evolución del tiempo. Los personajes son anónimos, de tal manera que invitan a cada guatemalteco a ser protagonistas de la historia.

También encontramos la incorporación de símbolos de la iconografía maya, como los puntos cardinales, que se vinculan con los estados de la vida del hombre y con los ciclos de la vida en general. El uso de estos jeroglíficos evidencia el conocimiento que Vásquez tenía sobre esa cultura, producto de su acervo literario y del trabajo que realizó en los sitios prehispánicos. En esta obra se logra combinar la narración con la composición, cada elemento está entrelazado al otro y aunque se desarrolló en diferentes escenas cada una tiene relación con las demás.

Presuposición semántica pragmática contexto: relación autor-obra

Nació en la ciudad de Guatemala el 2 de octubre de 1922. Fue el cuarto hijo del matrimonio entre Ricardo Vásquez y Magdalena Castañeda. A temprana edad sufrió la separación de sus padres, años después de que emigraran desde el interior del país a la capital. Este hecho repercutió en los ingresos familiares haciendo de Dagoberto un joven muy responsable y consciente de la realidad social de Guatemala.

Su abuelo era carpintero, de él aprendió este oficio y además heredó sus herramientas. Inició su carrera 30 años después que Mérida y fue el primero de su generación en romper con el regionalismo académico para darle un nuevo rumbo al arte guatemalteco.

Desde joven mostró un carácter individualista que lo llevó a enfrentarse con maestros, compañeros y discípulos. Fue un crítico de su tiempo y en muchas de sus obras dejó plasmado su carácter revolucionario, aunque cabe resaltar que él mismo no se consideraba como tal.³¹

Su incansable deseo de descubrir y experimentar, lo llevó por un camino de aprendizaje autodidacta que le permitió desarrollar proyectos originales, fieles a su visión. Uno de sus grandes aportes fue la capacidad de síntesis que manifestó en sus dibujos, grabados, pinturas y esculturas.

Además de su trabajo en las artes plásticas también incursionó en la investigación social y artística, de hecho, estudió la carrera de filosofía. También se desempeñó como docente en la Universidad de San Carlos de Guatemala.

En el ámbito personal era una persona que amaba la música, escuchaba a Vivaldi, Bach y música folclórica; se interesó siempre por la literatura la literatura, incluso tenía una gran colección de autores nacionales e internacionales. En los últimos años leyó *En busca del tiempo perdido* de Proust, y también a Walt Whitman; era muy riguroso con la escritura, estudiaba mucho las palabras, tenía diccionarios de raíces latinas, griegas, donde buscaba el significado de las palabras, sus etimologías etc.; practicaba la esgrima, incluso tenía su propia colección de espadas, la cuales, según Rodrigo Vásquez (Bonilla, entrevista personal 03 de octubre de 2020), eran para él “un símbolo de fuerza moral”; también era amante de la caligrafía y la utilizaba para copiar poemas como el que el poeta Rafael Landívar dedicó a Guatemala. Algo curioso es que nunca tuvo un vehículo privado, siempre se movilizó en transporte público o a pie.

Su formación artística se inició en 1937 en la Academia Nacional de Bellas Artes, donde permaneció hasta 1944. Durante estos años logra adquirir gran dominio de diferentes técnicas, gracias a la influencia de profesores como Rafael Yela Günther —director de la Academia, de quién hablaba con mucho respeto—, Enrique Acuña Orantes, Antonio Tejeda Fonseca, Oscar González Goyri, Fritz Wilhelm Scheffer, Ovidio Rodas Corzo, Alberto Aguilar Chacón, Carlos Rigalt y Julio Urruela Vásquez. Especialmente recuerda las instrucciones del profesor Enrique Acuña, quien, a pesar de su severidad, fue el que mayores enseñanzas le brindó en sus años en la academia.

³¹ En este punto cabe aclarar que Dagoberto Vásquez no usó la figura de revolucionario como un medio para vender su imagen o su obra en un mercado y en una época en la cual este término fue aprovechado por falsos “artistas” y falsos “revolucionarios”.

Admiraba el arte de todos los tiempos y de distintos autores —especialmente de Picasso y Matisse—, incluyendo el arte popular y el folclórico. Era un gran conocedor de la historia del arte —curso que impartió en las escuelas de arte durante muchos años—.

Formó parte de la reconocida Generación del 40 junto a Guillermo Grajeda Mena y Roberto González Goyri, con quienes, además de compartir las aulas, también colaboró en los vitrales del Palacio Nacional como ayudantes de Julio Urruela (Fig. 142), convirtiéndose en la primera experiencia donde los jóvenes trabajaron en la integración plástica de un edificio gubernamental que sería fundamental para su aporte posterior en el Centro Cívico.

Su personalidad, carácter y fuerza eran admirados por sus compañeros a quienes inspiraba mucho respeto. Con ambos entabló una buena amistad, a González Goyri lo conoció desde la infancia y con Grajeda Mena emprendería su viaje de especialización.

Durante esta época de estudiantes y con los compañeros de la Escuela Nacional de Bellas Artes participa activamente en las brigadas de defensa de la Revolución de 1944 (Fig. 143), incluso, firmó el “Memorial de los 311”, exigiendo la renuncia de Ubico.



142. Dagoberto Vásquez, Juan Antonio Franco, Juan León y Roberto González Goyri trabajando en los vitrales del Palacio Nacional.
Fuente: Ana Lucía González.



143. Profesores y estudiantes de la Escuela de Bellas Artes en las protestas de 1944.
Fuente: Gustavo Grajeda, 2020.

Dagoberto Vásquez eligió continuar sus estudios en Chile porque no quería ser influenciado por ninguna corriente artística. Como confirma su hijo Rodrigo Vásquez (Bonilla, entrevista personal 03 de octubre de 2020), él quería hacer su propio Arte, a su manera, sin caer en imitaciones. Su estancia en Chile de 1946 a 1949 fue muy productiva, pudo experimentar con diferentes técnicas y materiales escultóricos, así como desenvolverse en un contexto social mucho más liberal que en Guatemala.

En Chile —además de su profesionalización en la Escuela de Bellas Artes y en la Universidad de Chile—, también encontró el amor, contrayendo matrimonio con Blanca Bianchi, con quien tendría tres hijos y con la que volvería a Guatemala al concluir sus estudios. Ella también cursó pintura y fue su compañera en los estudios. Además, también fue su inspiración, evidenciándose sus rasgos en muchas de sus composiciones. Desde su regreso al país, la joven pareja sufrió la violencia que allí se sufría, Rodrigo Vásquez comparte, en la entrevista realizada para esta investigación, lo sucedido:

Una anécdota es que mis papas llegaron en el 49 a Guatemala, conmigo en brazos, yo tenía tres meses. Entonces se fueron a vivir a una cuadra del parque de San Pedrito en la zona 5, a pocas cuadras de la Guardia de Honor. Acababan de matar a Arana en el puente de la Gloria. Entonces estaban bombardeando la Guardia de Honor, con unas bombas hechas con tambos de gasolina, que tenían amarrada una granada de mano. Mi papá está afuera viendo como bombardeaban cuando se dio cuenta que una avioneta dejó caer una bomba sobre mi casa. Una tía mía me tenía en brazos sobre una silla, mi tía se levantó y me entregó a mi mamá y en ese momento la bomba atravesó el techo de madera, cayó en la silla, la despedazo, dejó un hoyo en el piso y no estallo la granada, solo salió la gasolina. Así fue como me recibieron a mí y a mi mamá en Guatemala, viniendo de Chile que era un país donde eso no se veía. (Bonilla, entrevista personal 03 de octubre de 2020).

Cuando regresó a Guatemala, trabajó como profesor en la Escuela Nacional de Bellas Artes y en la Escuela Normal de Maestros de Educación Musical y como dibujante, en la Oficina de Obras Públicas. Fue en este último sitio, donde conoció a Jorge Montes, Carlos Haeussler y Pelayo Llarena, arquitectos que desarrollaron el plan del Centro Cívico y que posteriormente fundaron la Facultad de Arquitectura de la Universidad de San Carlos de Guatemala. Su relación laboral y de amistad con ellos, le ofreció la oportunidad de colaborar en los murales del Centro Cívico y posteriormente formar parte del cuerpo docente de la Facultad de Arquitectura.

Cuando se inició la obra del Centro Cívico, los murales exteriores del edificio de la municipalidad corrieron el riesgo de no ser elaborados, debido a que no se contaba con la tecnología para su construcción. Vásquez, con la ayuda de sus conocimientos, experiencia y creatividad fue capaz de solventar estos problemas y fue en este momento que surgió la idea de fundirlos directamente en el muro. Ligia Escribá explica que esta técnica constructiva consiste en hacer la formaleta con la forma de la obra y fundir en ella el material. El uso de esta, se considera una innovación en el campo de las artes plásticas, como ya mencionamos anteriormente.

Con la entrada de Castillo Armas al gobierno se suspendió el apoyo al Arte, dándose un ambiente hostil para la creatividad y la libre expresión. Vásquez lo había conocido cuando eran jóvenes, incluso su hijo confirma que fueron vecinos en el Callejón del Fino, cuando Castillo aún era estudiante de la Escuela Politécnica. Tras tomar posesión de la presidencia, en una oportunidad coincidieron y hay una anécdota que cuenta que Vásquez no correspondió a su saludo y le dijo: “mi presidente es Árbenz” (Bonilla, entrevista personal 03 de octubre de 2020). Monsanto —en una entrevista personal con Ovalle (2012)—, corrobora este hecho. Posteriormente, en la masacre de junio de 1956,³² Vásquez fue llevado contra su voluntad a El Salvador.

Él ya había participado en las manifestaciones en contra de las dictaduras militares y aparecía en las listas negras amenazado de muerte. El artista tuvo que dejar el país hasta el asesinato de Castillo Armas el 26 de julio de 1957, teniendo que dejar a Grajeda Mena a cargo de la supervisión del mural del Palacio Municipal y a García Tala de la ejecución.

³² El 25 de junio de 1956, entre la sexta avenida y once calle —frente al cine Lux—, un vehículo pasó ametrallando a un grupo de manifestantes. Como resultado del ataque murieron cuatro estudiantes de la USAC y Dagoberto fue esposado junto a un grupo de compañeros siendo llevados por la fuerza a El Salvador.

El exilio fue algo terrible para él, teniendo repercusiones en su vida personal y profesional. Este hecho es muy relevante tomando en cuenta que no importó que tuviera a cargo una obra municipal, de igual forma lo convirtieron en un preso político y lo expulsaron del país. Sus ideas representaban un peligro para las dictaduras del país y definitivamente a su regreso, no podía denunciar los abusos del gobierno de manera directa en sus obras artísticas porque habría represalias.

A partir de su retorno al país y hasta 1962, estudiaría filosofía en la Universidad de San Carlos de Guatemala, formación que enriqueció también su trabajo artístico. En su segunda participación en los murales del Centro Cívico, Vásquez recurre también a la literatura y a sus conocimientos sobre la cultura maya para exaltar los valores de la sociedad guatemalteca y sus raíces culturales.

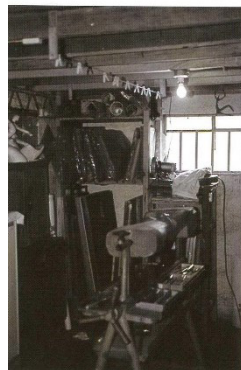
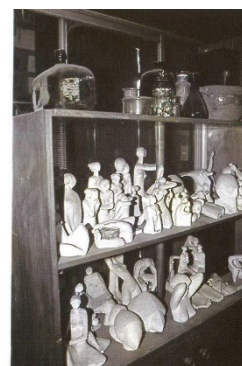
Al concluir los murales del Banco de Guatemala fue director del Departamento de Folclor de la Dirección General de Bellas Artes, incluso fue él quien propuso la creación de un Centro de Estudios Folclóricos en Guatemala. Durante su gestión realizó diferentes publicaciones relacionadas con las danzas folclóricas, festividades, pintura y música popular, entre las cuales se puede mencionar *Pintores de Guatemala Vol. 1 y 2*; *Danzas Folklóricas de Guatemala*; *Festividades de Guatemala y Pintura Popular de Guatemala*. Además, fue curador de las publicaciones: *Escultura Colonial de Guatemala*; *Baile de Moros y cristianos en Chiquimula de la Sierra*; *Música Popular de Guatemala*, todas ellas editadas por la Dirección General de Cultura y Bellas Artes, entre 1967 y 1987.

Proposición: la obra como discurso

Su obra era una afirmación de la belleza de la vida y de la dignidad humana. A través de los cientos de representaciones el artista plasmó su filosofía en la relación a la belleza del arte, como expresión de la verdad. En la biografía escrita por su hijo podemos confirmar estas ideas:

Su obra afirma que el mundo es un lugar bueno, que la vida es buena y digna de ser vivida y que siempre, en todas las circunstancias, podemos vivir con dignidad. Su vida misma es una prueba de que su relación con el arte era la forma en que veía el mundo y se veía a sí mismo. Mi padre vivió estéticamente y los actos significativos de su vida eran una creación artística, pues para él la belleza y el arte no eran adornos, sino la expresión del ser interior de las cosas y de la verdad. Él vivió la vida como una obra de arte y la ética como la estética del alma. Creo que para mi padre la ética se descubría en la contemplación estética, ya que sospecho que, para él, el bien y el ideal se imponían a través de la emoción que le producía admirar la hermosura de los sentimientos y los actos humanos cuando son nobles (Vásquez, 2002: 3).

Vásquez además concebía el Arte como un medio para la dignificación humana. Para él, era sinónimo de trabajo. Es por esta razón que la técnica fue un tema muy importante dentro de su carrera, siempre despertó sus inquietudes y lo llevó a experimentar con diferentes materiales y herramientas (Figs. 144-145). Rodrigo Vásquez relata que el artista tenía con una gran cantidad de herramientas, cuidadosamente clasificadas y que incluso muchas de ellas habían sido diseñadas por él mismo, utilizando procesos que le permitieran trabajar en solitario. No era muy partidario de trabajar con ayudantes, quería que las obras fueran enteramente suyas desde la idea hasta su culminación.



144 -145. Dagoberto Vásquez y su taller
Fuente: Monsanto, 2005.

La obra era el resultado de un proceso analítico y no únicamente de una supuesta inspiración, tal como continua exponiendo su hijo:

No debe creerse que mi padre como artista fuera un intuitivo puro. Al contrario, sus intuiciones estaban sometidas al análisis racional. En su obra, los elementos de la composición están dispuestos con el rigor de una construcción geométrica, eliminando todo lo superfluo. No hay lugar para el sentimentalismo. Su obra está decantada hasta la quintaesencia de la síntesis expresiva: cada elemento es imprescindible y está al servicio de una función puramente artística, alcanzando el máximo de expresión con el mínimo de recursos, hasta el punto de que la obra puede llegar a parecer dura y fría para el público de escasa capacidad de apreciación (Vásquez, 2002: 7).

Aunque Vásquez no era un artista de mensaje, siempre buscó denunciar las tiranías del gobierno, especialmente la tortura, la desaparición forzada y la prisión que sufrieron los guatemaltecos a partir de la contrarrevolución. Su exilio como consecuencia de la represión que se vivía en Guatemala muestra una escuela de artes que estaba desintegrada, confrontada y atemorizada, como confirma en su investigación Ligia Escribá en 1999, donde habla sobre la destitución y exilio de los profesores de la ENAP.

Con relación a los murales del Centro Cívico, aunque la construcción del conjunto en sí mismo representaba un triunfo de los gobiernos revolucionarios, su ejecución se llevó a cabo en la época de la contrarrevolución —como ya fue mencionado—, por lo que el contenido de los murales y el mensaje que transmitía a la población debía ser cuidadosamente analizado, a fin de que no hubiera represalias del gobierno.

Para ambos murales el artista tuvo ideas anteriores que no fueron aceptadas por los arquitectos,³³ quienes decidían finalmente la propuesta que se iba a realizar. Su hijo lo narra así, en la entrevista que realizamos en 2020:

Mi papá hizo muchos bocetos hasta que los aprobaron los arquitectos, fue bastante difícil la cuestión. En el caso de Mérida no pasó por esto porque era muy admirado por los arquitectos. En el caso de Roberto González y Guillermo Grajeda Mena sí tenían que pasar por la aprobación de ellos. (Bonilla, entrevista personal 03 de octubre de 2020).

Finalmente, recurre al origen cultural prehispánico y al folclor de Guatemala, para resaltar los valores que tenía la sociedad y así evadir los temas políticos. Es de esta forma que la vertiente cívica lo llevó a representar la belleza de su país. Rodrigo Vásquez llama a esta expresión del artista «"poemas a Guatemala", que podemos considerar epopeyas con una fuerte vena lírica, que a mi parecer era el ímpetu más fuerte en la inspiración de mi padre» (Vásquez, 2002: 7-8).

El desarrollo de los temas de los murales nunca se separó de lo estético y las características particulares de cada una de sus obras. Ejemplo de ello es el Banco de Guatemala donde manifiesta una idea clara de lo que es la integración plástica, por este motivo siempre consideró el diseño del edificio para adaptar su composición. Por medio de las líneas horizontales y diagonales logra enlazar de manera dinámica los tres paneles que forman la obra.

Sobre esta cualidad integral de la obra de arte, cabe recordar las palabras del propio maestro: «La forma plástica es una unidad que contiene y estructura idea, forma, materia, instrumento y técnica; en una unidad integral: SIGNO VIVENCIAL. El objeto de arte es, entonces, una propuesta y afirmación simbiótica HOMBRE REALIDAD» (Vásquez, 1997:13).

Interpretación y valores metafóricos. Apropiación del sentido: Experiencia hermenéutica

Los años en los que se construyó el Centro Cívico, coincidieron con el tiempo de silencio que se vivió en las artes durante la contrarrevolución, donde los artistas no podían agruparse, debido a que toda actividad grupal y manifestación estaba vigilada por el estado y condenada al exilio, la desaparición y en algunos casos incluso el asesinato. «En este período, en el que reinó el temor, la delación y la represión, el arte plástico reflejó esto evadiendo el tema y convirtiendo se obra en pura decoración y satisfacción personal» (Escribá, 1999: 262).

³³ En la comunicación personal con Rodrigo Vásquez, el 21 de marzo del 2022 relacionada con el tema de la censura en los murales del Centro Cívico y el "pacifismo" que manifiestan, él considera que no fue producto de una autocensura generada por el temor y la represión política de la dictadura instaurada por el golpe de estado del Movimiento de Liberación Nacional. Él comparte: «yo creo que sí fue una decisión de los arquitectos la eliminación de toda referencia a la violencia de la conquista, de la colonia y del momento. Creo que eran hombres honorables, progresistas, pero yo los entreviste [...] Allí está el pensamiento de ellos. No hicieron alusión alguna a una represión o censura que reprimiera cualquier expresión de tipo político: ellos eran "apolíticos" (llamémoslos así para entendernos). Admiraban enormemente a Mérida que era un artista esteticista, ajeno a todo señalamiento sociopolítico. Para Mérida Guatemala era un paisaje sin asomo de contradicciones políticas, ni de pobreza, hambre, ...» (Bonilla, comunicación personal 21 de marzo 2022).

Esta postura tiene mucho sentido porque el grupo de arquitectos pertenecían al grupo de la oligarquía guatemalteca, sin embargo, además del testimonio de la familia Vásquez ningún otro de los artistas habla directamente de esta censura por parte de los arquitectos, siendo difícil afirmar que existió. Un hecho que podría justificar que no se abordaran temas de protesta es que el artista Carlos Mérida —quien dirigía de alguna manera el tema artístico de los murales— manifestaba abiertamente su oposición a la filosofía del Muralismo Mexicano —que se caracterizó por hacer denuncias sociales—por lo tanto no iba a promover que el Centro Cívico siguiera este tipo de discurso.

La construcción de los murales del Centro Cívico no escapó de esa censura que promovía el gobierno. Rodrigo Vásquez nos cuenta cómo al inicio el planteamiento del mural de su padre era totalmente distinto:

En la municipalidad, el primer boceto que hizo sobre el mural era la conquista entonces estaban los indios peleando contra los españoles y Pelayo [Pelayo Llarena,], le dijo a mi papá: mira Dagoberto no me los mates a todos, porque había unos españoles muertos ahí. Entonces mi papá cambió el diseño e hizo esa oda a Guatemala, un poema dedicado a Guatemala, pero la conquista la quitó. A mi papá le gusta eso que los indios también pelearan para defender su tierra y todo, pero quisieron eliminar la violencia. (Bonilla, entrevista personal 03 de octubre de 2020).

Si se observan los otros bocetos que se presentan en la investigación encontramos figuras de indios guerreros que reflejan una fuerza interior, una actitud de defensa y deseos de lucha. Si bien Dagoberto Vásquez logró realizar una obra de admirable belleza y perfección estética, es desconcertante conocer como la creatividad y sentido de lo que quisieron comunicar los artistas fue controlado o mermado. Con esto no se quiere decir que los arquitectos representaban de alguna manera un poder opresor, sino que evidencia que la cultura del miedo que se había instaurado en el país tenía un impacto en el inconsciente colectivo. Todos sabían que había cosas que no se podían decir, tenían miedo de ser castigados por el Estado.

Pese a esto Vásquez y los demás artistas logran canalizar esta represión y la convierten en una oportunidad para resaltar los valores del guatemalteco común que se identifica con la cultura maya y se siente orgulloso de sus raíces prehispánicas. Tuvieron que retroceder 400 años en el tiempo para encontrar ese punto donde se fractura la estructura de la sociedad guatemalteca y lo traen al presente como un símbolo de esperanza, de orgullo, como un recordatorio de que en las bases de la civilización está el futuro cultural del país. Por otra parte, su obra en el Centro Cívico refleja el compromiso del artista con el trabajo inagotable, que se evidencia en la calidad de los murales y la fidelidad que mantuvo siempre en su estilo. La invención de la técnica del concreto fundido in situ, es otra muestra del carácter multifacético del artista y la creatividad que poseía.

1.4.4 Roberto González Goyri

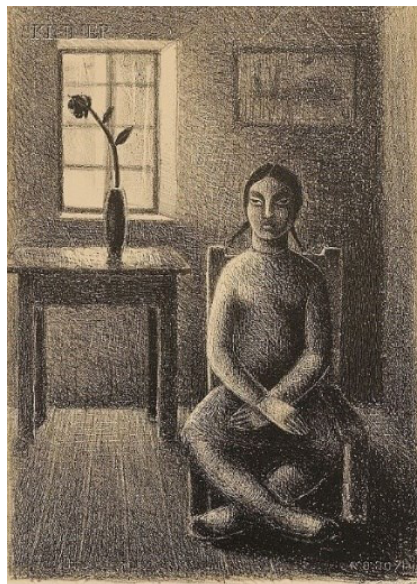
Descripción del sujeto-objeto

Es considerado uno de los máximos exponentes de la generación del 40 del arte guatemalteco. Por su insaciable inquietud, abordó diferentes técnicas tanto en la pintura como en la escultura. Empleó la litografía, la acuarela, el óleo, el acrílico, la talla en mármol, la talla en madera, la fundición en bronce, la técnica del estaño directo, el esmalte sobre lámina de cobre, el mosaico y el vitral a lo largo de su trayectoria.

En la pintura se observa una evolución en el trazo y la composición de sus primeras obras, estilo que fue adoptando hasta el final de su vida. Su hija Ana Carolina González cuenta que incluso un día antes de su fallecimiento se encontraba pintando un cuadro. Al inicio, como el mismo artista confirma, su trabajo en la academia se orientó, a reproducir obras clásicas y a perfeccionar su técnica. En la obra *Inauguración de la primavera* (Fig. 146), el artista presenta una pareja desnuda, de pie, cuyas características y proporciones responden a un patrón más realista. En estos años su obra se pulió, logrando dominar muchas técnicas. Fue después de su regreso de Nueva York, a principios de los años cincuenta que su estilo empieza a orientarse más a la abstracción y las figuras se van geometrizando. En uno de sus grabados (Fig. 147) muestra una niña sentada, con rasgos indígenas, por lo que los personajes también toman un sentido más local. Las obras *Reminiscencias* (Fig. 148) y *El Bosque* (Fig. 149), presentan composiciones totalmente abstractas, donde sobresale el uso del color entre las líneas y figuras geométricas que utiliza. La pintura *Adultera* (Fig. 150) representa la figura de un ser deformado, donde el artista juega con la luz y la sombra, dándole misterio a la escena. En *Desnudo contra la ventana* (Fig. 151), se observa una figura femenina abstracta, el artista combina diferentes tonos de la misma gama, para darle profundidad y un juego de luces y sombras.



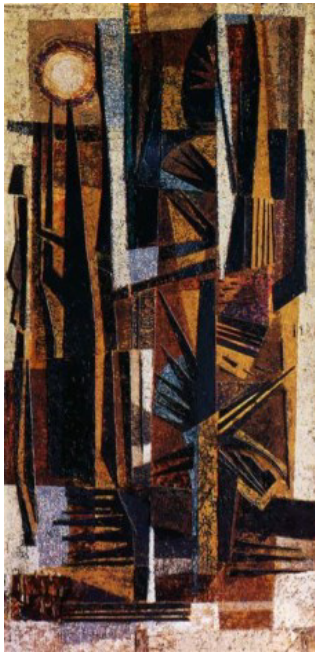
146. *Inauguración de la Primavera*, 1946. 65 x 100 cms R. González.
Fuente: Miriam Aragón 1985



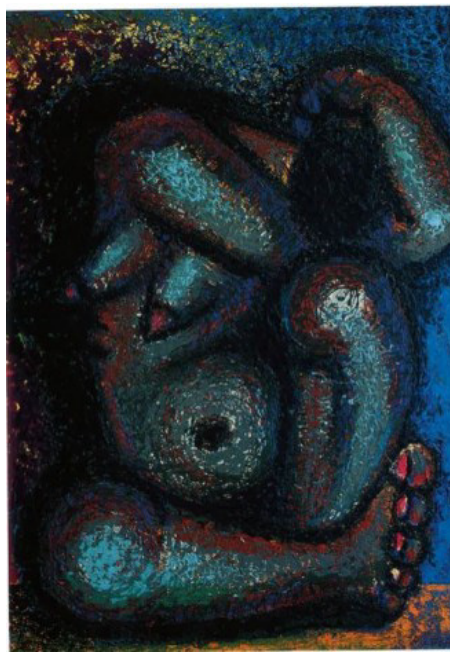
147. Sin título, 1957. R. González.
Fuente: <https://alchetron.com/Roberto-Gonz%C3%A1lez-Goyri>



148. *Reminiscencias*, 1960. R. González.
Fuente: <https://i.pinimg.com/564x/d9/f1/d8/d9f1d8ce6fbbde3fe930f33c14c77c5c.jpg>



149. *El Bosque*, 1966. R. González.
Fuente: <https://i.pinimg.com/564x/76/2f/f9/762ff972a9a8a3fda0ef0674341387e4.jpg>



150. *Adúltera*, 1962 R. González.
Fuente: <https://i.pinimg.com/564x/a9/6c/4f/a96c4fb6233644f3158b03c65643d8eb.jpg>



151. *Desnudo contra una ventana*, 1967.
100 x 60. R. González.
Fuente: https://faifagang23.blogspot.com/2019/05/blog-post_2.html

En el ámbito de la escultura, el artista incursionó en el uso de diferentes materiales como el estaño directo, el bronce, la terracota, el mármol y el concreto. En la obra *Plenitud* (Fig. 152), presenta una escultura en bronce de una fémina estilizada, en la que sobresalen sus prominentes extremidades inferiores. La expresión de la figura denota timidez y dulzura.

En 1947, realiza un busto para el escritor Miguel Ángel Asturias (Fig. 153), 20 años antes de que ganara el premio nobel de literatura. González ejecutó la escultura en el estudio de Ossaye, en algunas sesiones donde el escritor posó para el artista, en las que hablaron de diferentes temas culturales y artísticos, estableciendo una muy buena relación.



152. *Plenitud*, 1946. R. González.
Fuente: Asociación González Goyri.



153. Roberto González junto a Miguel Ángel Asturias, 1947
Fuente: Facebook Roberto González Goyri.

En la primera exposición de pintura y escultura presentada por la Comisión Guatemalteca de Cooperación con la UNESCO, participa con dos obras realizadas en terracota *Niños cantores* (Fig. 154) y *La edad de oro*. La primera está formada por tres personajes cantando, con diferentes alturas y que visten túnicas. Los rasgos de los rostros están estilizados.

La obra *Madre y niño* (Fig. 155) es una escultura en mármol donde se presenta la figura de una mujer que sostiene a su hijo sobre su hombro derecho. El niño a su vez descansa sobre la cabeza de su madre. Los rasgos de los personajes son sintéticos.



154. *Niños cantores*, 1949. R. González.
Fuente: Ligia Escribá, 1999



155. *Madre y niño*, 1949. R. González.
Fuente: SEBC.

En esta época, la escultura cobra mucha importancia para el artista. Realiza obras como *El Milagro* (Fig. 156) donde la figura femenina se presenta de una manera semi-figurativa. La mujer se encuentra de rodillas con la cabeza levantada hacia el cielo. *Cabeza de lobo* (Fig. 157) fue una obra que alcanzó reconocimiento internacional, siendo adquirida por el MoMA. Se trata de una pieza de 25 cm de un lobo aullando que presenta características abstractas, como su dentadura, sus ojos, nariz y orejas. En ella, logra alcanzar una volumetría excepcional que irá determinando el rumbo de sus futuras obras. Con *El prisionero político desconocido* (Fig. 158), presentada en Londres, logra clasificar entre los primeros 80 finalista. El protagonista se encuentra hincado con las manos extendidas como el personaje central del *Tres de mayo en Madrid* de Francisco de Goya. Su torso está atrapado por una imagen cilíndrica, la cual puede simbolizar a una esposa.



156. *El Milagro*, 1949. R. González.
Fuente: Asociación González Goyri.



157. *Cabeza de lobo*,
1950. R. González.
Fuente: <https://lahora.gt/cabeza-de-lobo/>



158. *El prisionero político desconocido*,
1952. R. González.
Fuente: Asociación González Goyri.

Dentro de las esculturas en bronce, encontramos *La cazadora de pájaros* (Fig. 159) y *Muchacha con una cuerda* (Fig. 160). Ambas representan una figura femenina semiabstracta. En la primera se observa una mujer apoyada en un solo pie, que da la sensación de estar corriendo a gran velocidad, debido a que su vestido y cabello son levantados por el viento. En su mano se apoya un ave. La segunda, sostiene un hilo con sus manos y boca, lo que recuerda a las tejedoras en la cultura popular guatemalteca o el juego del cordel "Nipponia" que consiste en conformar figuras.



159. *Cazadora de pájaros* 1951. R. González.
Fuente: SEBC, 2021



160. *Muchacha con una cuerda* 1953. Roberto González.
Fuente: Asociación González Goyri.

También cabe mencionar la escultura soldada en estaño como *Cabeza de rocinante* (Fig. 161), en la cual el artista hace una abstracción del caballo de Don Quijote. La figura recuerda a la obra *Cabeza de lobo*, por la posición en que se encuentra el animal, mirando al cielo. En esta oportunidad, además abarca el cuello del animal, haciendo énfasis en su crin, nariz y ojos. En la obra *Aguateras* (Fig. 162), se presentan dos figuras femeninas que sostienen un tinajo con agua sobre su cabeza —escena característica de la cultura popular—. Una de ellas presenta una abstracción en el pecho y las piernas de ambas son representadas con unas adiciones triangulares que se alternan entre el muslo y la pantorrilla.



161. *Cabeza de Rocinante*, 1952.
R. González.
Fuente: Ligia Escribá, 1999

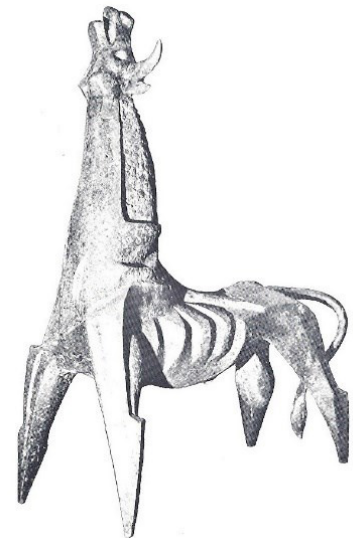


162. *Aguateras*, 1955. R. González.
Fuente: Ligia Escribá, 1999

En el periodo correspondiente a su participación en el mural del Banco de Guatemala encontramos otras esculturas como *La catedral* (Fig. 163) que posee tres volúmenes, cada uno posee dos puntos de apoyo, un cuerpo cúbico, del que se extienden otros elementos horizontales, como brazos y culminan en pico en la parte superior y la escultura en bronce *Toro* (Fig. 164), donde se hace una abstracción del animal, el cual al igual que esculturas anteriores, tiene la cabeza en posición vertical viendo hacia arriba, dándole una expresión de defensa.



163. *Catedral*, 1964. R. González
Fuente: <https://i.pinimg.com/564x/94/ca/ec/94caec0ffb516cbdd04d540a22dfd5e7.jpg>



164. *Toro*, 1964. R. González.
Disponible en: <http://www.essosalons.artinterp.org/omeka/items/show/14>

Durante el tiempo intermedio entre la realización de sus tres obras en el Centro Cívico, realiza otros murales como el del edificio Roma (1958) (Figs. 165-167), *Los tres arcángeles* (1960), los del Parque de la Industria (1961) (Fig. 168-169); los del desaparecido Cine América (1962) y ejecuta la estatua del héroe nacional "Tecún Umán" (1963) (Fig. 170). En el año 1961 recibe la Orden del Quetzal.

Algunas familias de Guatemala empezaron a interesarse en las obras de la modernidad y se comienzan a proyectar diferentes murales en propiedades privadas. Un ejemplo de esto es el mural realizado en mosaico tipo veneciano, diseñado para el edificio Roma de la familia Picciotto (Fig. 165) que era una propuesta arquitectónica vanguardista para la época. La obra de González se proyectó en el centro de la fachada Norte del edificio. Se trata de una pieza totalmente abstracta, en colores rojo, blanco, gris, azul y anaranjado. Había sido cubierto con azulejos celestes y blancos (Fig. 166) debido a su deterioro y gracias a un performance (Fig. 167) presentado en el año 2015 por la historiadora Andrea Pineda y el arquitecto Rafael López, en el marco del XVIII Festival del Centro Histórico, fue liberado del material que lo cubría y se restauró en el 2017.



165. Edificio Roma, 1958-1960 R. González.
Fuente: Asociación González Goyri.



166. Mural cubierto con azulejos.
Fuente: <https://dgta.com.gt/que-paso-con-los-murales-de-roberto-gonzalez-goyri/>



167. Paso peatonal donde se pintó el mural en protesta de su desaparición.
Fuente: <https://www.soy502.com/articulo/reconstruiran-mural-edificio-roma-gonzalez-goyri/>

Para el Parque de la Industria formalizó la obra *Folclor guatemalteco* (Fig. 168) creado en 1961, que se encuentra en la fachada oriente del Salón 3, y tiene unas dimensiones de 5 x 20 metros. Está elaborado en hierro forjado, mosaico y pintura. En su composición encontramos unas manos que elaboran jarrones de barro, "el Torito" —danza tradicional de origen colonial— y una mujer tejiendo. Cada uno de estos elementos representa valores culturales de la identidad del país. El otro se encuentra en el Salón 4, fue el titulado *Industria Guatemalteca* (Fig. 169). Con las mismas medidas que el anterior fue elaborado como hierro y mosaico. En él se representan varias formas humanas efectuando actividades laborales. Al igual que el otro mural, en el fondo se realizaron diferentes figuras geométricas elaboradas en mosaico.



168. *Folclor guatemalteco*, 1961. Parque de la Industria, R. González.
Fuente: <https://copex.com.gt/salon-3/>



169. *Industria Guatemalteca*, 1961. Parque de la Industria, R. González.
Fuente: <https://copex.com.gt/salon-4/>

El monumento a Tecún Umán (Fig. 170) es una escultura de 6.5 metros de altura ubicada sobre el Bulevar Liberación y representa el líder maya quiche, referente cultural para los guatemaltecos. La estatua fue realizada en concreto y muestra al guerrero de pie con su vestimenta de guerra y una lanza en la mano.



170. González Goyri trabajando en el modelo de arcilla, 1963
Disponible en: <https://i.pinimg.com/564x/e1/bb/4e/e1bb4e25d967486e4f412d9e7cb9b496.jpg>

Dentro de su obra en el Centro Cívico en el IGSS desarrolla a lo largo de casi 40 metros, la obra *La Nacionalidad Guatemalteca* (Figs. 171-172), donde narra la historia del origen de nuestra cultura. El mural fue realizado en concreto, con diferentes espesores, lo que se proyectó con la idea de intensificar el efecto de las sombras. Los personajes se representan de forma figurativa llevada a un alto nivel de expresión geométrica, y se integran de manera armoniosa al movimiento de los demás elementos.

La lectura debe realizarse de izquierda a derecha, anteriormente esto respondía al sentido de la vía sobre la 7ª avenida, que fue modificada (Fig. 173). De acuerdo con las dos interpretaciones presentadas en el libro de González Goyri,³⁴ al inicio se representa el maíz que es transportado por cuatro animales de la mitología maya —Yac, Tiu, Quel y Joj, una zorra, un coyote, una perica y un cuervo—, como un símbolo de la vida del hombre. El relato continúa con una escena del paraíso narrado en el *Popol Vuh*, donde se

³⁴ Descripción realizada por Antonio Morales Nadler para el periódico El Imparcial en 1959 e interpretación de Luis Alfredo Arango en la publicación *Los Murales del IGSS del Instituto Guatemalteco de Seguridad Social*, sin fecha.

muestra el amor relacionado al génesis de la humanidad. La vida se perpetúa por él y este, a su vez, asegura la especie humana. En la siguiente parte se encuentra la cultura por medio de una mano con una rama y un caracol que representa el cero, evidenciando la importancia de la matemática en la cultura maya en la predicción de eclipses, cálculos cíclicos metánicos y el concepto del tiempo. También se ha interpretado como un engranaje, símbolo del trabajo y el progreso. (Fig. 174). Aparece la siguiente escena con el choque cultural entre la cultura indígena y los conquistadores españoles. Los soldados aparecen con lanzas frente a una legión mitológica de guerreros mayas, haciendo referencia a lo que fue la conquista. (Fig. 175). También vemos a un fraile que enseña a los indígenas, como parte de la manipulación ideológica que consolidó la dominación española. Después, una figura femenina que pareciera ser una representación de doña Dolores Bedoya, como insignia de la nacionalidad autónoma. Se narra también el espíritu insurgente de los ciudadanos, encarnado en un civil frente a un arma. Enseguida aparece una antorcha, como símbolo de la libertad o la independencia. Por último, encontramos el presente, donde un hombre, una mujer y un niño, marchan juntos, simbolizando el valor familiar, como una alusión a la protección y, por ende, a la seguridad social (Fig. 176).



171. *Nacionalidad Guatemalteca*, 1959. Antes de su restauración. R. González Goyri.
Fuente: SEBC, 2018



172. *Nacionalidad Guatemalteca*, 1959. Después de su restauración. R. González Goyri.
Fuente: SEBC, 2020.



173. Vista del mural *Nacionalidad Guatemalteca* y la 7ª avenida.
Fuente: SEBC, 2020.



174. 175. 176. Detalles del mural *Nacionalidad Guatemalteca*, 1959, antes de su restauración. R. González Goyri
Fuente: SEBC, 2018

Siguiendo con sus obras en el Centro Cívico, el mural Este del CHN (Fig. 177) está dividido en cinco paneles de 14 metros de alto por 7 de ancho. Fue realizado con la técnica de concreto expuesto fundición in situ y se utilizó concreto blanco. En cada uno de ellos se desarrolló un tema relacionado con la banca y su papel en la sociedad (Figs. 178-179). El mismo maestro explica el contenido del mural:

En los cinco paneles del Crédito Hipotecario, por el contrario, sí son abiertamente figurativos, aunque con ciertos lineamientos abstractos como arte de la estructuración de los mismos. Se me fijaron temas específicos que se leen de izquierda a derecha y son como sigue: trueque y cambio; ahorro; economía y agro; economía e industria y por último, economía y cultura; ósea, es un pequeño relato que trata de resumir toda la actividad del hombre desde sus más remotos orígenes; su lucha constante para emerger de la barbarie que rodea su génesis y todas las implicaciones que conlleva desde un ser cruel y violento obligado a matar para procurar su alimentación, hasta el dominio que llega a tener sobre todas las circunstancias y elementos adversos. Todo ello lo consigue con su técnica, la que a su vez producto de su brillante inteligencia. Este proceso culmina con la cultura si ésta se entiende como la máxima expresión del hombre, o sea, el triunfo de su genio desde todos sus aspectos: religiosos, filosóficos, científicos, económicos y artísticos. (González, 2008: 97)

Los paneles están conformados de la siguiente forma: el primer panel, *Trueque o Cambio*, inicia con el periodo paleolítico. El hombre se representa en escenas de caza y pesca. Aparece también el fuego y las armas de caza, como el arco y flecha, representando la transición de estado nómada al sedentario, por medio del dominio de la naturaleza; en el segundo panel, *Ahorro*, se muestra un salón de clase donde la profesora enseña acerca de este tema. Los niños son de primer grado, su juventud es signo de esperanza al futuro. Después se representa a la familia y por último aparecen viviendas y tejidos, que pueden expresar las aspiraciones del ser humano; en el tercer panel, *Economía y agro*, se presentan un grupo de agricultores trabajando bajo el sol, que utilizan una maquinas rudimentarias, que aún se usan en el país. Aparece el maíz como herencia de la cultura maya y en la parte de abajo unos recolectores de este grano, que también recogen café y trigo, que son parte de la economía; el cuarto panel, *Economía e Industria*, se encuentran algunos elementos de la actividad industrial como chimeneas de fábricas, tuberías, ganado lechero, etc.; por último, en el quinto panel, el maestro presenta una escena de caza, donde el hombre recurre a la magia de la danza, como nacimiento de la cultura. Se visualizan unas figuras de venados, como primera creación artística del hombre. Seguidamente, incluye otros signos culturales de la arquitectura, la escultura la literatura, la danza y la música. Entre ellos un capitel dórico, dos perfiles, tres figuras bailando, una pirámide maya y un arpa. Al final aparece la muerte y una figura de Orfeo, como símbolo de resurrección.



177. Mural fachada este. Crédito Hipotecario Nacional.
Fuente: <https://i.pinimg.com/originals/77/21/40/77214050d7a5211d9bdbb27b1c9e7bc5.png>



178. 179. Detalles murales fachada este. Crédito Hipotecario Nacional.
Fuente: SEBC, 2018.

El mural poniente del Banco de Guatemala es abstracto (Fig. 180). Son formas con un valor estético en sí mismas que comunican una similitud con las estelas mayas. Tiene una altura de 40 metros y está dividido horizontalmente en tres franjas de 7.21 metros cada una. Fue elaborado en concreto expuesto fundido in situ con grosores que varían entre 5, 8 y 12 centímetros. Las formas, a su vez, tienen un tamaño que oscila entre 12, 20 y 40 centímetros en la parte más baja. Por medio de este estudio del tamaño y la dimensión de las sombras, el artista logró resolver el tema de la perspectiva en relación con el espectador y el equilibrio en toda la obra.



180. Mural *Sin título*, fachada Oeste. Banco de Guatemala.
Fuente: SEBC, 2018.

TABLA 5:
INVENTARIO DE RECURSOS EXPRESIVOS. ROBERTO GONZÁLEZ GOYRI.

Signo, Referente, Semema	Símbolo cultural Significante	Valor Monosémico	Valores unisémicos: frase o sintagma	Valor Polisémico Metáfora o alegoría
Zorra	Animales mitológicos, astucia	Génesis	Origen del mundo según la cosmología maya	Creación del hombre según el Popol Vuh
Coyote	Animales mitológicos, astucia	Génesis	Origen del mundo según la cosmología maya	Creación del hombre según el Popol Vuh
Perico	Animales mitológicos, fuego, energía solar	Génesis	Origen del mundo según la cosmología maya	Creación del hombre según el Popol Vuh
Cuervo	Animales mitológicos, animal de carroña, animal de mala suerte	Génesis	Mensajero de la muerte	Creación del hombre según el Popol Vuh
Murciélago	Divinidad maya, señor del fuego	Muerte	Aquel que arranca las cabezas	Emblema de la muerte, devorador de la luz
Serpiente	Reptil, dios maya	Desobediencia	Pecado, renacimiento y renovación	En la cultura maya presagia buena fortuna, mundo espiritual
Maíz	Planta, alimento, sustento, agricultura, deidad	Alimentación	Hombres de Maíz	Vida, sustento económico, cosmovisión maya
Adán y Eva	Hombre y Mujer, Génesis, amor	Génesis	Origen, creación del mundo en el Popol Vuh y en la biblia amor	Paraíso precolombino, Popol Vuh
Árbol	Planta, vida, fruto prohibido	Desobediencia	Rebelión contra Dios	Fruto prohibido del paraíso, árbol del mundo, mundo terrenal
Corazón	Órgano del cuerpo, amor, pasión	Pasión	Amor entre la pareja	Pasión, lujuria
Mano	Parte del cuerpo, cultura, trabajo	Cultura, trabajo	Vida y trabajo del hombre	Cultura, las líneas de tu mano de Cardoza y Aragón 'el destino'
Caracol	Animal marino, cero maya	Cero maya	La ciencia en la cultura maya	Cálculos cíclicos, concepto del tiempo
Batalla	Conquista, guerra	Guerra	Dominación, choque entre dos culturas	Dominio material, imposición cultural
Guerreros españoles	Hombres con armaduras de hierro, lanzas y espadas	Invasor	Ataque, superioridad bélica	Imposición cultural y económica
Guerreros mayas	Hombres con pieles de animales y lanzas	Resistencia, lucha	Defensa, fuerza de los nahuales	Lucha de los pueblos indígenas
Conquistador	Líder de la conquista, guerra invasión	Representante de la corona	Dominación económica	Imposición cultural y económica
Evangelizador	Sacerdote / religioso	Representante de la iglesia	Dominación ideológica	El catolicismo como protector de la empresa de la conquista
La biblia	Libro, catolicismo, evangelización	Evangelización	Instrumento de enseñanza de la doctrina católica	Dominación ideológica

Hombres evangelizados	Criollos, indígenas y mestizos	Catolicismo	Dominación ideológica	Cambio de ideología, unidad cristiana
Manos unidas	Oración, ruego	Oración	Creencia	Petición a Dios
Dolores Bedoya	Profesora asesinada en la revolución del 44, valor, lucha	Revolución	Lucha del magisterio	Mártir de la revolución, cambio en el sistema educativo
Manos empuñadas	Fuerza, justicia, dignidad	Dignidad	Lucha por la justicia	Lucha por la justicia y dignidad del pueblo
Hombre y arma	Ciudadanos insurgentes, civiles	Lucha, fuerza	Búsqueda de cambios en la sociedad	Revolución, conservacionismo
Antorcha	Fuego, luz, dominio de la naturaleza	Independencia	Libertad, dominio de la naturaleza	Lucha por la soberanía de la nación, sedentarismo.
Arma	Defensa, ataque	Ataque	Defensa, ataque, amenaza	Guerra, peligro, amenaza
Hombre, mujer y niño	Institución social, amor, unidad	Familia	La seguridad social de la familia	Protección del Estado a la familia
Cazador	Hombre que mata un animal, sedentarismo, economía, búsqueda de alimento	Subsistencia	Cacería, dominio de la naturaleza	Persecución, sedentarismo, trueque
Pescador	Alimento, pesca, economía	Subsistencia	Pesca, dominio de la naturaleza	Persecución, sedentarismo, trueque
Mujer	Agricultora, productora	Trabajadora	Fuerza laboral	Sustento de la familia
Animales de caza	Alimento, sustento, economía	Alimento	Sustento, dominio de la naturaleza	Trabajo en el campo
Peces	Alimento, pesca	Alimento	Pesca, alimentación	Economía
Agricultor	Trabajo, agricultura, sustento, economía, producción	Agricultura	Productor de alimentos	Domino de la naturaleza
Maestra	Educación, habito del ahorro	Educación	Formación en economía	Planificación del futuro
Niños	Juventud, futuro, aprender	Futuro	Futuro económico del país, progreso	Campo fértil para sembrar el futuro
Escuela	Formación, educación, preparación, enseñanza aprendizaje	Enseñanza, aprendizaje	Cultura	Junto a la familia son la base del desarrollo social
Familia	Institución social, amor, unidad	Unidad	La importancia de la economía en el sustento de la familia	Base de la sociedad, sustento
Sol	Fertilidad, vida, estrella del sistema solar, jaguar	Fertilidad	Vida	Productividad, fertilidad
Buey	Trabajo en el campo, animal de fuerza	Trabajo	Trabajo en el campo	Producción, trabajo agrícola
Maíz	Alimento, vida del hombre, deidad	Sustento	Agricultura, economía	Canasta básica, deidad, cosmovisión
Café	Alimento, principal producto de exportación	Bebida tradicional	Alimentación, comercio	Consumo, comercio, economía
Trigo	Alimento, pan	Pan	Alimentación	Canasta básica, alimento
Engranajes	Tecnología, trabajo, progreso	Trabajo	Progreso tecnológico, desarrollo	Progreso de la sociedad, alcances de una cultura

Soldar, taladrar, pescar	Producción, fuerza laboral, fábricas	Trabajo	El hombre como potenciador del desarrollo	Fuerza laboral
Pirámides	Arquitectura guatemalteca, casa de los dioses mayas	Templo	Lugar sagrado, corazón de la ciudad	Grandeza de la civilización maya
Pluma	Instrumento para escribir, pluma de ave, alfabetización	Literatura	Literatura universal	Cultura, palabra escrita, documentación de la civilización
Arpa	Música, cultura, danza	Música	Expresión artística del hombre	Cultura, expresión de los pueblos
Columna Jónica	Arquitectura clásica, historia	Historia	Herencia cultural	Patrimonio de la humanidad
Apolo	Dios griego de la música	Serenidad	El que nunca muere	Vida
Coatlicue	Diosa azteca	Fertilidad	Diosa de la tierra	Diosa de la vida y la muerte
Cadáver	Fin de la vida, reposo	La muerte	Fin de la vida del hombre	Muerte material
Orfeo	Dios griego	Resurrección	Resurrección del hombre a través del arte	Triunfo del espíritu sobre la materia
Vasija	Arte, arqueología, producto de la civilización	Arte	Arqueología maya	Objeto cultural, artesanía
Franjas verticales	Estabilidad, inicio y fin, estela maya	Verticalidad u horizontalidad	Expresa causa – efecto, de lo increado a lo creado	Proceso, dirección, estela maya
Líneas inclinadas	Inestabilidad, movimiento, convergencia	Inestabilidad	Líneas que se encuentran	Convergencia, punto de encuentro
Líneas en zig-zag	Movimiento, ritmo, serpiente, diseño de textiles	Textiles, jeroglífico	Indumentaria indígena, jeroglíficos	Serpiente emplumada, güipil
Círculo	Infinito, cuerpos celestes, el sol, animación, movimiento	Área delimitada por la circunferencia	Segunda figura fundamental, simboliza el cielo	Celestial, protección
Cuadrado	Figura fundamental, equilibrio y simetría, número cuatro, espacio	Figura geométrica de cuatro lados	Símbolo de la tierra, estabilidad	Espacio, proporción
Rectángulo	Proporción aurea, cuadrado alargado, longitud	Cuadrado alargado	Relación entre la tierra y el cielo y el deseo de los seres de participar en esta perfección	Proporción aurea
Curvas	Movimiento, naturaleza, espontaneidad	Movimiento	Espontaneidad	Movimiento en la composición

Análisis semiótico

El mural *La Nacionalidad Guatemalteca* posee una estrecha combinación entre lo abstracto y lo figurativo, lo que se logra por medio de la síntesis y el análisis de las figuras. Aunque la lectura se desarrolla de forma cronológica, el tema principal de la obra es la conquista. En la composición sobresale el punto central, donde se encuentran las lanzas de los indios contra las espadas de los españoles, sobre las cuales, en un nivel superior se encuentra la lanza del conquistador. Este punto central muestra el choque de la conquista separando en la historia de Guatemala, el cual a la vez marca una simetría en la composición. Por un lado, tenemos la cultura indígena y por el otro la cultura que se desarrolla a partir de la herencia de los españoles.

Los diferentes grosores de la obra, permitiendo que la sombra adquiriera diferentes dimensiones y tonalidades, recurriendo a una solución cubista. La geometría da fuerza a la composición, dando vida a cada uno de sus personajes. La naturaleza se representa de una forma esquematizada, sin embargo, se logra transmitir el sentido de calidez y vitalidad.

Los temas abordados como el *Popol Vuh*, la conquista y la lucha entre indígenas y españoles, la evangelización y la nueva fe, se representan con símbolos relacionados con la iconografía e historia maya, evidenciando el sincretismo cultural, referido a la mezcla que hacen los indígenas entre sus creencias mayas y el catolicismo, demostrando que a pesar del paso del tiempo no abandonan sus raíces y nunca se aceptó totalmente el rito católico. Posteriormente, el artista parte de este contexto como origen de la sociedad actual a la lucha de los tiempos actuales en la revolución, representado la búsqueda del cambio social en protección de la familia y su seguridad social.

En el edificio del CHN, el artista presenta una síntesis de sus reflexiones sobre la civilización. La composición está cargada de ritmo y estética, donde cada elemento es producto de una selección seriamente estudiada. Aquí, el autor muestra la evolución de la vida económica del hombre, haciendo referencia a sucesos de la historia universal como el surgimiento del sedentarismo y el desarrollo industrial. También reflexiona sobre la importancia de los elementos culturales en la vida de la sociedad actual, haciendo referencia a la música, el arte, la literatura y la historia universal. El sentido de la obra tiene un carácter más universal que el anterior, aquí se utilizan símbolos que identifican a la cultura y sociedad occidental en general.

El edificio donde mejor se logró la integración plástica fue el Banco de Guatemala. Su volumen y el diseño de sus parteluces se conjugan con los relieves escultóricos, dando una visión más integral de la función del edificio y las obras de arte. La composición tiene un carácter cubista, que se unió al estilo propio del artista. La proporción de los paneles recuerda a las alargadas estructuras de piedra donde los mayas escribían los principales acontecimientos políticos de su época, sin embargo, el autor lleva los jeroglíficos a su forma más simplificada, geometrizando las figuras, de tal manera que se exalta su monumentalidad. En él se busca despertar los sentidos del observador, más que atraerlo hacia una interpretación. Al respecto de esta obra Lorenzana manifiesta:

La creación abstracta conserva su fuerza, al poder emplear formas no para llenar una superficie sino para animar esta, por medio de ritmos y formas esenciales de proporciones claras, con un deseo consciente de encontrar arquetipos, con los que los mayas pareciera ya habían soñado (Lorenzana, 1994: 65).

Presuposición semántica pragmática contexto: relación autor-obra

Su formación empezó desde la infancia con sus tíos Fernando y Oscar, quienes tenían pasión por la música, la literatura y las artes visuales, de hecho, su primera instrucción en la pintura la recibió de su tío Oscar, que era pintor. Estudió hasta sexto de primaria y empezó a trabajar desde los 14 años. Su hija cuenta «que lo llevaban a ver una procesión y que al regresar, inmediatamente buscaba la forma de expresar lo que había visto. Luego también en el colegio notaron sus compañeros que él tenía mucha facilidad para el dibujo y lo dice en el video, que intercambiaban pan con frijoles con él» (Bonilla, entrevista personal 25 de septiembre de 2020).

Roberto González Goyri conoció a Dagoberto Vásquez en 1934 cuando tenía 10 años. Dagoberto era compañero de su primo Carlos Silva en la escuela. Al final de la década de los años treinta se vuelven a encontrar en la Academia Nacional de Bellas Artes, donde fueron compañeros de clase. Roberto González al respecto de Dagoberto Vásquez dice:

[...] lo lejos que estaba de imaginar aquel lejano año de 1934, como se iban a entrelazar nuestras vidas. Sí, entrelazadas afectivamente en un imponente edificio, el Banco de Guatemala, él en la fachada oriente y yo en la fachada poniente, como en un abrazo fraterno, perenne, en concreto, con lo mejor de nuestras almas, impresas y espero que los siglos de los siglos. (González, 2008: 207)

Siguiendo la autobiografía del artista, ingresó en 1938 a la Academia Nacional de Bellas Artes cuando era director Rafael Yala Günther. Uno de sus profesores fue su tío Oscar González Goyri de quien, además de aprender formación artística, también le debe su formación moral, en especial la honestidad. La enseñanza en la academia se concentraba a copia de modelos de yeso, clases de paisajismo, dibujo y pintura de modelo vivo, bodegones, historia del Arte y anatomía artística.

De sus maestros —además de su tío Oscar que impartía perspectiva—, también se menciona a Enrique Acuña, con quien curso de dibujo natural; el alemán Federico Schaeffer, con quien practicó dibujo del desnudo con modelo vivo; otros profesores fueron Ovidio Rodas Corzo, Alberto Aguilar Chacón, Antonio Tejeda Fonseca y Julio Urruela Vásquez. Con este último, trabajó como ayudante en la realización de los vitrales del Palacio Nacional, junto a sus compañeros de la Escuela de Bellas Artes, Dagoberto Vásquez Castañeda, Juan Antonio Franco, Guillermo Grajeda Mena, Abraham Santa Cruz, su profesor Oscar González, el pintor Antulio Cajas y una joven alemana llamada Ruth Rose Berndt. Fue en este taller donde escuchó por primera vez hablar sobre Picasso, en una conversación que sostenía Dagoberto Vásquez con Guillermo Grajeda Mena, quienes también trabajaban como ayudantes.

En esa época en que trabajaban en el Palacio Nacional aconteció la Revolución de 1944. Este fue un suceso que marcó un cambio de era en la sociedad guatemalteca y los jóvenes artistas tomaron protagonismo en esta época democrática. Ovidio Rodas Corzo tomó el cargo de director en la escuela

y se formó la Asociación de Profesores y Estudiantes de Bellas Artes APEBA, a la cual perteneció. Para él la revolución representó el inicio de un “momento actual” para la plástica guatemalteca. Posteriormente, trabajó desde 1945 a 1948 en el Museo Nacional de Arqueología y Etnología, como asistente y dibujante en el departamento de cerámica. Esta experiencia contribuyó a ampliar sus conocimientos sobre las culturas prehispánicas.

El gobierno democrático brindó varias becas a los estudiantes para que continuaran su especialidad. El primero en tomar una beca, en México, fue Juan Francisco Franco. Posteriormente, Dagoberto Vásquez y Grajeda Mena obtuvieron una subvención para ir a Chile. Tiempo después, Antonio Tejada Fonseca funge como director y organiza una exposición de arte moderno cubano, que trae consigo el crítico José Gómez Sicre, con obras de Amelia Peláez, Cundo Bermúdez y Mario Carreño. Esta muestra fue trascendental en la vida de los jóvenes estudiantes, quienes por primera vez entraron en el contexto de la pintura moderna y se dieron cuenta del atraso que tenía el Arte en Guatemala. Además de la exhibición, Gómez Sicre, dictó un curso de historia del arte moderno que contribuyó a la comprensión de la evolución del Arte, de una manera reveladora.

Poco tiempo después, durante el gobierno de Juan José Arévalo, toma la dirección Rodolfo Galeotti Torres, quien desde el principio trató de renovar la visión formativa de la escuela y darle dinamismo. En esta misma época, vuelve de México Carlos Mérida y realiza una exposición, a la que el mismo presidente asistiría. Era una época de esperanza, existía un ambiente muy abierto, donde se realizaron varias conferencias, discusiones, conciertos y muestras que sin lugar a duda enriquecieron el acervo cultural de los jóvenes artistas. En 1948, Roberto González Goyri monta su primera exhibición, formada por 12 esculturas y 10 dibujos. Pocos meses después obtuvo una beca del gobierno para estudiar en Nueva York, junto a Roberto Ossaye. Los artistas eligen especializarse en esta ciudad gracias a la influencia y al conocimiento de José Gómez Sicre, quien se convertiría en un gran apoyo para González Goyri.

Al arribar, sienten un rechazo hacia la gran ciudad, quizá debido—como menciona el propio artista— a la inseguridad que tenían y la falta del dominio del idioma inglés. Se inscribieron en el *Art Student's League*, con el profesor William Zorach e iniciaron los estudios en el mes de septiembre. Al visitar el Museo de Arte Moderno y observar las grandes obras, como *El Guernica* de Picasso, no comprendían cuál era su valor y les pareció de mal gusto, sin ninguna calidad. Tiempo después su comprensión se convertiría en la primera lección aprendida. El paso por la *Arts Students League* fue breve—unos tres meses—, la educación era muy similar a la que habían recibido en Guatemala, solamente que en una mayor escala. Fue entonces cuando dedicó su tiempo a recorrer museos y galerías y posteriormente encuentra el *Sculpture Center*, que se adaptaba más a la idea de lo que necesitaba en su formación. En este momento se da cuenta de que en su corta trayectoria se había limitado a copiar, pero que no había desarrollado la capacidad de crear. En esta escuela tuvo la oportunidad de trabajar solo y experimentar con nuevas técnicas y materiales. Durante su estancia en Nueva York conoce al escultor colombiano Edgar Negret, quien tendría una influencia decisiva en su carrera. Negret era originario de Popayán, una ciudad colombiana muy conservadora, donde su obra solo tuvo aceptación cuando el español Jorge Oteiza llegó a esta ciudad y lo aceptó como su discípulo. En sus obras, Negret no solo buscaba la belleza en el arte, sino los misterios. Decía que la escultura moderna no puede basarse en juegos de formas y volúmenes, el artista debe buscar la fuerza de expresión que tiene una vitalidad espiritual y va más allá de los sentidos. Su personalidad decidida y su seguridad sirvieron

para orientar la carrera de González Goyri y encontrar su propia expresión. Negret se convirtió de alguna manera en un maestro que lo motivaba y lo estimulaba con su discurso.

Un año después, se sentía muy bien en Nueva York y apreciaba la vitalidad de la gran ciudad. Tuvo la oportunidad de conocer la obra de grandes escultores y pintores como Seymour Lipton, Theodore Rozak, Alexander Calder, Lippold y muchos más. Su mayor influencia fue Jacques Lipchitz, de hecho, pudo visitar su estudio en compañía José Gómez Sicre. En ese momento, Lipchitz trabajaba en la obra *Hijo Prodigio* y González quedó impresionado con su trabajo, se refirió a él como “una revelación”. Pudo percibir la pasión del Lipchitz y se dio cuenta de que ésta es una cualidad de la que no puede prescindir ningún artifice. En el *Sculpture Center*, también es colega Louise Nevelson, quien después se convertiría en una afamada escultora, con quien reflexiona sobre el camino que debe atravesar cada persona para alcanzar su madurez artística.

Los autores predilectos de González Goyri fueron Picasso, por su fuerza, vitalidad y gran capacidad inventiva; Lipschitz, por la energía que logra al integrar el valor abstracto del diseño con el elemento lógico humano; Lipton, por la riqueza poética de sus interpretaciones y Roszack por lo enigmático y misterioso de su obra. En el 2007, en un artículo de la *Revista Domingo*, presentado con ocasión del “Festival de escultura entre dibujos, mármoles y otras técnicas, y la muestra de artistas universales exhibidas en el Centro de la Cooperación Española”, menciona que Miró es uno sus favoritos, por su capacidad inventiva, especialmente en su pintura.

Su regreso a Guatemala en 1951 fue muy decepcionante ya que no pudo encontrar trabajo como escultor y se vio en la necesidad de trabajar en el Palace Hotel,³⁵ como acomodador en el ingreso del hotel. En 1953 se casa con Carmen Pérez Avendaño, con quien forma una familia integrada por diez hijos. Su vida familiar siempre fue muy importante, en medio de toda su trayectoria profesional siempre fue su prioridad.

Antes de su participación en el Centro Cívico, se inscribió como oyente en la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos de Guatemala; trabajó en ilustraciones para la revista *Istmeña*, también para la *Panamericana* y para *Luces de la Empresa eléctrica*; realizó varias obras como *Cabeza de Rocinante*, *Prisionero Político Desconocido*, *Cabeza de Lobo*; participó en diferentes exposiciones en Nueva York, participa en la Bienal de Arte de Sao Paulo, la Bienal de Venecia, en el Museo de Arte Moderno de Huston, en el Cuarto Certamen Nacional de Cultura del Salvador, la primera Bienal de París y en diferentes exposiciones y concursos nacionales; trabajó en la embajada de los Estados Unidos de América, como Jefe del Departamento de Exhibiciones; incursionó en el diseño de la decoración y el vestuario para la obra *El Malentendido*; fue nombrado como el noveno director de la Escuela Nacional de Artes Plásticas en 1957 y elaboró el mural tipo veneciano del edificio Roma de la familia Picciotto y la estatua de Tecún Umán. En 1959 atendió la convocatoria para ejecutar el relieve en concreto expuesto del IGSS *La Nacionalidad Guatemalteca*, resultando ganador. Posteriormente, en 1963, también se le confía el mural del CHN y en 1964 el de la fachada Oeste del Banco de Guatemala.

³⁵ Su hija Ana Carolina González nos cuenta «fue una dosis de frustración porque él venía con la idea de trabajar en lo suyo, en lo que había aprendido y no encontró la respuesta en su país» (Bonilla, entrevista personal 25 de septiembre de 2020).

Proposición: la obra como discurso

Durante su formación, González Goyri vivió en una sociedad y bajo un sistema educativo muy tradicional. Antes de 1945, no existía mayor oferta cultural en Guatemala. Las artes plásticas eran un reflejo de esa situación política y social. En la Academia los temas de las obras eran paisajes locales, copias de estampas, personajes indígenas luciendo sus trajes típicos, ramos de flores, bodegones. Tampoco existía la Facultad de arquitectura ni la de humanidades.

González Goyri, Vásquez Castañeda y Grajeda Mena, son artistas contemporáneos que tuvieron la oportunidad de formarse juntos en la Escuela de Bellas Artes, por lo que estuvieron en contacto con los mismos profesores que contribuyeron a su consolidación como artistas, hasta su separación cuando Vásquez junto a Mena se van a Chile y por su parte González decide continuar su formación en Nueva York con su amigo Ossaye. Aunque vivieron los mismos acontecimientos sociales y políticos que marcaron la historia del país, cada uno tuvo una percepción diferente. En el caso de González, era una persona muy abierta a nuevas ideas y aunque al principio se impactó con la escena artística neoyorquina, no tardó en integrarse a esas nuevas corrientes.

En la conferencia Cincuenta años de escultura en Occidente, dictada en 1966, González hace una reflexión sobre el impacto del cubismo en la historia del Arte y manifiesta su admiración y opinión crítica sobre el trabajo de grandes maestros cubistas como Lipchitz. En su discurso deja plasmado su propia admiración a los esfuerzos realizados por este grupo de artistas y evidencia su sensibilidad hacia la reacción que tuvieron a su contexto y que trascendió en su obra, es decir, González parece adentrarse en la historia misma del creador, justificando su obra.

En sus diferentes escritos, González deja un testimonio de su manera de ver la vida y el Arte. Llamen la atención sus reflexiones sobre la integración del arte maya, donde expresa que el hombre como producto de su época,

...con peculiar concepción mágico – religiosa de la vida, mantiene en todo momento su unidad. El hombre maya es dueño de su personalidad. Una personalidad abstracta, si se quiere, por el carácter colectivo de su cultura, pero lo decisivo es la unidad del hombre, de su religión, de su economía de sus costumbres sociales, etcétera. (González, 2008: 46)

También, con relación al tema de unidad en el Arte, cita a Enrique del Moral, enfatizando que la integración no es algo que se aprenda o se enseñe, es algo que se da con espontaneidad y que surge de la naturaleza del hombre como manera de expresión. El arte maya logró esta integración para la naturaleza unitaria del individuo de esta época y de alguna manera, es la falta de coherencia entre la vida del hombre actual y los demás aspectos de la vida, lo que dificulta esa integración del arte y su contexto.

Jacques Lipchitz fue una figura fundamental en su despertar en el Arte, como ya mencionamos. Cuando lo conoció, el artista ya había evolucionado desde el cubismo y presentaba una propuesta monumental, más humana, centrada en temas mitológicos y bíblicos. Esta influencia la mantendrá al largo de su carrera, siendo un referente que él mismo nombra en varias oportunidades.

A Carlos Mérida lo conoció en los años 40 en la exposición organizada por la Asociación de Escritores y Artistas revolucionarios y se volvieron a ver cuándo Mérida volvió a Guatemala para la realizar los murales del Palacio Municipal. Posteriormente, siguieron teniendo contacto durante la ejecución de los murales del CHN y el Banco de Guatemala. Él admiraba mucho el trabajo del maestro, el cual también influyó en su producción, era un modelo para el artista, él decía: «su vida de constante sacrificio y devoción al arte me ha inducido a tomarlo de ejemplo para alumbrar mi propio camino» (González, 2008:59). Después de este trabajo en conjunto entablarían una amistad que duraría toda su vida.

En las obras del IGSS y del CHN, se observa un González figurativo con la intención de transmitir un mensaje claro al observador y en este caso debido a los temas puramente nacionalistas, el mensaje está dirigido a la población guatemalteca. Al respecto menciona:

He sido esencialmente figurativo. Pocas veces he incursionado dentro del campo de la abstracción absoluta. Debo aclarar que siempre tengo en cuenta un proceso de abstracción. Me gusta la ambivalencia, combinar el carácter opuesto de las dos formas. Creo conveniente que el arte lleve implícito un mensaje claro, no de índole panfletario, pero sí, por ejemplo, de índole poético. (González, 2008: 86)

En otro escrito, cataloga su trabajo como "semi-figurativo", porque siempre toma en cuenta el proceso de abstracción: «La dosis de elementos de la realidad circundante que pongo es producto de mi intención» (González, 2008: 57). Esta afirmación se comprueba en los tres murales que realizó en el Centro Cívico, al partir de la esencia de los elementos que forman su composición para representar una idea, la cual está fundamentada en un arduo estudio literario y cultural; cada parte de la obra es cuidadosamente estudiada, para alcanzar su objetivo. El maestro decía:

Pues bien, yo diría que la inspiración no es sólo un don divino, una cualidad innata del intelecto. La inspiración es más que nada un trabajo incesante, una aplicación sin fin, una disciplina, una disciplina exigente, la capacidad de conjugar, en síntesis, armoniosa, el esfuerzo y la gracia, la cantidad y la calidad, la creación propia dentro del marco de la creación colectiva. En otras palabras, solo crearé efectivamente aquel que riegue la semilla espiritual de la inteligencia con el sudor físico del trabajo. (González, 2008: 56).

Por otra parte también le gustaba la versatilidad, no tiene un estilo definido, lo cual se aprecia en su obra mural, donde sin problema podía pasar de lo figurativo a lo abstracto, decía «Nunca tengo una idea preconcebida de lo que voy a hacer cuando me siento ante una tela. Hay veces, si, que uno debe enfrentar el desarrollo de un tema determinado, pero, aun así, las soluciones se van sucediendo sobre la marcha» (González, 2008: 58). Pensaba que cuando se trabaja honestamente las raíces del artista brotan por sí mismas. Aunque se interesaba mucho por la fundamentación de la obra, los aspectos estéticos siempre fueron lo más relevante para él:

Lo importante, para mí, es que una obra se mantenga por sus cualidades eminentemente plásticas. El contenido varía y, la mayoría de las veces pierde actualidad. La forma, por el contrario, es perenne y no se sujeta a ninguna moda pasajera. Por otro lado, una obra de arte no es revolucionaria por el tema sino, volviendo a la mismo, por sus valores formales. Se puede ser revolucionario pintando sencillamente un ramo de flores. (González, 2008: 57)

En los murales del IGSS y el CHN, aunque los temas estaban definidos por el uso de los edificios y pasaban por un proceso de aceptación por parte de los arquitectos, logró plasmar su creatividad y características que lo distinguían. En el del IGSS narra la historia de la sociedad guatemalteca hasta la actualidad sintetizando escenas claves para representar sus distintas etapas. En la fachada oriente del CHN, se da una síntesis del desarrollo económico del hombre desde el intercambio comercial primitivo hasta la actualidad, colocando la cultura como el triunfo de su genio en los aspectos religiosos, filosóficos, científicos, económicos y artísticos. En ambas obras utiliza un lenguaje simbólico basado en la cultura guatemalteca para identificar a los ciudadanos. Es en el Banco de Guatemala donde se logra la mayor integración de la arquitectura con la pintura y la escultura. Aquí realiza una total abstracción de las estelas mayas. Con relación a este último mural, hay una controversia, ya que algunos autores como Escribá, sustentan que González siguió más cuestiones estilísticas para darle solución a este mural:

Tres miembros de la "Generación del Cuarenta" (Dagoberto Vásquez, Guillermo Grajeda Mena y Juan Antonio Franco) continuaban trabajando fieles a sus convicciones y con estilo propio. Uno de esa Generación (Roberto González Goyri) asumía a conveniencia soluciones tanto las aportadas por Mérida como las de los otros tres de su Generación, particularmente las de Dagoberto Vásquez. (Escriba, 1999: 265)

En contraposición a esta opinión, se puede afirmar que este trabajo es el resultado de la formación que tuvo el artista y de la evolución que sufrieron sus composiciones a través de los años. Los rasgos y formas del mural los encontramos también en obras previas, especialmente en su escultura. Por otra parte, su formación en Nueva York y la influencia que recibió de los artífices extranjeros le dio una perspectiva distinta del arte y de la modernidad, que de alguna manera podía ser mal interpretada por otros creadores que se cerraban ante la asimilación de estas tendencias por considerar que provenían de la hegemonía estadounidense.

La creatividad en la composición de los murales del Centro Cívico dependía totalmente de los artistas, quienes, aun teniendo los mismos temas, realizaron su propia interpretación, utilizando elementos y símbolos que consideraban necesarios para darle vida a la obra. En el caso de González, se enfocó en darle a estos relieves cualidades indivisibles en su estructura, resaltando las calidades y posibilidades que ofrece el concreto. El relieve, como lo define Paul Westheim:

es desenvolvimiento de corporalidad tridimensional dentro de una superficie, es decir, dentro de lo bidimensional. Se estructura en el espacio entre lo plano anterior y el plano posterior. Estos planos son a un mismo tiempo apoyo y limitación. Irrumpir libremente en el espacio aéreo, no se le permite; ello lo privaría de su carácter de relieve. Tiene que renunciar al efecto de lo plenamente cúbico; los valores cúbicos que desarrolla lo son tan solo en la relación a la superficie. (Westheim., 1950: 219)

Interpretación y valores metafóricos. Apropiación del sentido: Experiencia hermenéutica

En los tres murales que realizó en el Centro Cívico se aprecia un dominio de la técnica y un aprovechamiento del relieve en el manejo de la luz y la sombra, el estudio de las figuras y su composición permiten crear una volumetría que parece dar vida a los personajes.

Además de la técnica, cada mural demuestra un estudio profundo de los signos y la iconografía que utilizó para transmitir valores emotivos y poéticos al observador. El mural del IGSS, se centra en eventos históricos nacionales, de tal modo que el autor busca sensibilizar a los ciudadanos sobre sus raíces culturales y la lucha que a través del tiempo han llevado a cabo hombres y mujeres para alcanzar el desarrollo de una sociedad más justa para la familia y las generaciones futuras.

En el caso del CHN, también realiza una remembranza histórica para abordar el tema solicitado, pero esta vez, además de símbolos de la cultura guatemalteca, reflexiona sobre acontecimientos de la historia universal, así como sobre personajes e iconografía que son conocidos en cualquier parte del mundo. Esta obra lleva a una introspección del ser humano, donde, además de las necesidades físicas que cubre el sistema económico, vale resaltar el valor de la cultura, la educación y las artes como elemento diferenciador del hombre y la civilización.

El mural del Banco de Guatemala es, sin lugar a duda, la obra suprema del artista dentro de este conjunto. Con lenguaje abstracto supo resumir los principales conceptos compositivos del arte maya. Su monumentalidad, geometría, composición, ritmo y volumetría, la convierten en un ícono del Centro Cívico. La proporción vertical y el color gris del concreto recuerdan a las estelas mayas, pero sin caer en una copia de sus jeroglíficos, y gracias a ellos el artista logra transmitir el concepto de la escritura maya y la monumentalidad de su arquitectura.

González Goyri a través de su obra, logra transmitir el orgullo por la patria y las raíces prehispánicas. A pesar de su maestría y dominio de la técnica, siempre manifestó humildad y deseo de alcanzar nuevos retos. El maestro decía: «Cada día es un aprendizaje nuevo, cada día es un comienzo» (González, 2008: 77). «Si me preguntaran cuál considero mi mejor obra realizada, yo diría que la próxima que voy a ejecutar. Con ello quiero significar que disto mucho de estar satisfecho con lo que he producido hasta ahora» (González, 2008: 58). Gracias a esta mentalidad y su espíritu creativo, dejó un gran legado para los guatemaltecos en el Centro Cívico, que no terminó allí, sino que continuó produciendo hasta el último de sus días.

1.4.5 Efraín Recinos

Descripción del sujeto-objeto

Desde muy joven mostró su creatividad y su increíble imaginación. En sus obras de arte utilizó todo tipo de materiales, incluso chatarra. Realizó soldaduras, fundiciones, también clavaba, atornillaba o pegaba materiales. Trataba de que sus obras fueran lo más original posible, basándose en tres principios básicos: que solo él lo pudiera realizar, que no se relacionara con la obra de otros artistas y que pudieran utilizarse solamente elementos propios.

De niño pintaba escenas fantásticas, con personajes ficticios, llenas de color y acción (Figs. 181-184). A pesar de lo temprano de estas pinturas, el artista ya manifestaba el sentido de la escala de los elementos que representaba. El dibujo y el boceto fueron recursos que le acompañaron toda su vida, eran parte de su proceso creativo, para el cual elaboraba varios hasta ir madurando sus ideas.



181. *Sin título*
E. Recinos
Fuente: Pepo Toledo, 2011



182. *Batallas*,
E. Recinos
Fuente: Pepo Toledo, 2011



183. *Monstruos*,
E. Recinos.
Fuente: Pepo Toledo, 2011



184. *Damiselas*,
E. Recinos.
Fuente: Pepo Toledo, 2011

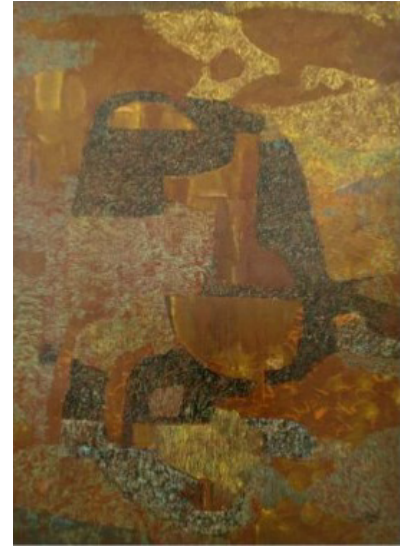
Aunque afirmaba ser un artista figurativo, no escapó de realizar estudios abstractos. Muestra de ello son varios bocetos y pinturas que elaboró en los años 50 (Figs. 185-189). Regularmente utilizaba un fondo negro sobre el que iba añadiendo formas y colores. Combinaba líneas curvas y rectas, con una sobreposición de figuras. Según Toledo (2011), su pintura *Mona Lisa Apócrifa* (Fig. 187), es un ejemplo de su transición de lo abstracto a lo figurativo. En esta pintura utiliza una gama de colores bronce. La pieza principal fue realizada en colores negros y azules, sobresaliendo del fondo.



185. *Improvisaciones*, pintura cubista años 50. E. Recinos
Fuente: Pepo Toledo, 2011



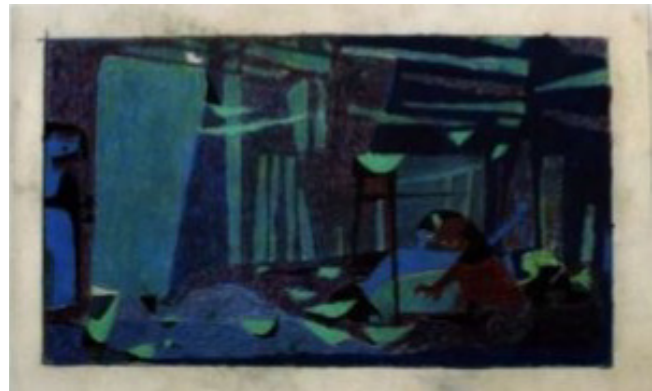
186. *Improvisaciones*, pintura cubista años 50. E. Recinos
Fuente: Pepo Toledo, 2011



187. *Mona Lisa Apócrifa*. E. Recinos
Fuente: Pepo Toledo, 2011



188. *Improvisaciones*, pintura cubista años 50. E. Recinos
Fuente: Pepo Toledo, 2011



189. *Testigo*. *Improvisaciones*, pintura cubista años 50. E. Recinos
Fuente: Pepo Toledo, 2011

A finales de los años 50 el artista centra su trabajo en una corriente a la que llamó 'neobarroco', haciendo alusión a lo sobrecargado de este estilo arquitectónico. Estas obras estaban compuestas por numerosos personajes, máquinas y decoraciones, totalmente opuestas al concepto de síntesis que se había buscado a partir de la introducción del cubismo en Guatemala. En sus obras también explotó el recurso del color, sus pinturas son una amalgama cromática. En 1959 ganó un certamen nacional con el cuadro titulado *Indigestión de tamales*; los jueces querían que cambiara el nombre por uno más formal, pero él se opuso. El sentido del humor y la jocosidad fue una particularidad de su obra, donde en algunos casos trataba de expresar sus pensamientos con cierta ironía.

Uno de los primeros proyectos institucionales a su cargo fueron los murales y las esculturas del Parque de la Industria, realizados en 1961. Los dos murales recubren la fachada oriente de los dos primeros salones de usos múltiples situados al Este.

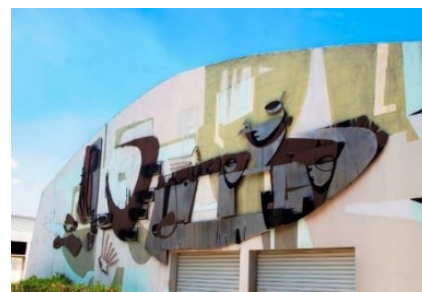
El mural del Salón 1 se titula *Guatemala, abre sus puertas al comercio* (Fig. 190). Tiene una dimensión de 5 x 20 m. Se diferencia de otros de la época por estar realizado con láminas de metal, siendo único en su género. Están compuestos por diferentes figuras de personajes abstractos que sobresalen del fondo pintado de colores, que también es parte de la composición. Se vislumbran algunos elementos como brazos, cabezas, ojos que nos dan la idea de seres o personajes fantásticos.

El del Salón 2 se titula *Noviazgo entre la luna y el paisaje* (Fig. 191). También tiene una dimensión de 5 x 20 metros y fue elaborado con hierro forjado sobre un fondo pintado. Su estilo se considera expresionista abstracto. En su composición se representa una figura femenina del lado izquierdo, la luna y elementos de la naturaleza.



190. Mural de metal Salón 1,
Parque de la Industria, 1961.
Efraín Recinos.

Fuente: <https://copex.com.gt/salon-1-salon-primavera/>



191. Mural de metal Salón 2,
Parque de la Industria, 1961.
Efraín Recinos.

Fuente: <https://copex.com.gt/patrimonios/>

En el centro del Parque de la Industria también se encuentra una enorme fuente donde Recinos realizó un obelisco, el cual es conocido como el *Monumento a la Industria* (Fig. 192). Fue creado en 1961 y está catalogado como Patrimonio Nacional, en conjunto con los murales de los salones 1, 2, 3, 4, los altos relieves de la fuente principal y la concha acústica, diseñada por Félix Candela. Posee aproximadamente 20 metros de altura, y está realizado en concreto, mármol y hierro. Es un homenaje a la industria y es sostenido por unos cuerpos humanos que empujan hacia arriba como un engranaje.



192. *Monumento a la Industria*,
Parque de la Industria, 1961.
Efraín Recinos.

Fuente: <https://copex.com.gt/patrimonios/>

Al ingresar por las puertas 7 y 8 hacia la plaza principal, se encuentra un gran espejo de agua que posee una especie de muro de contención y resuelve la diferencia de niveles del terreno y sobre el cual brota una cascada. La composición se integra con diferentes alto-relieves que sirven como un remate paisajístico para el mencionado monumento. De este muro emergen diferentes figuras con formas marinas y embarcaciones, dando la sensación de paso fluvial. En las esculturas integradas encontramos *El Beso* (Fig. 193), donde se unen a través de un brazo la figura de un hombre y una sirena. Es un alto relieve realizado en concreto martelinado, compuesto por figuras acuáticas, náyades — nombre otorgado por el mismo autor— y sirenas que dan misticismo a la obra. En la parte exterior de los espejos de agua, hay un puente donde hay esculturas de peces que nadan contra la corriente y se dirigen al obelisco.



193. *El Beso*, 1961. Parque de la Industria. Efraín Recinos.

Fuente: <https://www.guatemala.com/fotos/2019/05/Parque-de-la-industria-S5.jpg>

El conjunto formado por los espejos de agua, el Monumento a la Industria y las diferentes esculturas y alto relieves que lo integran (Fig. 194), demuestran la capacidad compositiva del autor. En esta obra, Recinos logra integrar el diseño urbano de los espacios verdes del parque con el Arte. Tenía un concepto muy avanzado de la escenografía y era capaz de transformar el espacio convirtiéndolo en un lugar mágico.



194. Fuente, Parque de la Industria, 1961. Efraín Recinos.

Fuente: María Aguilar. 2008

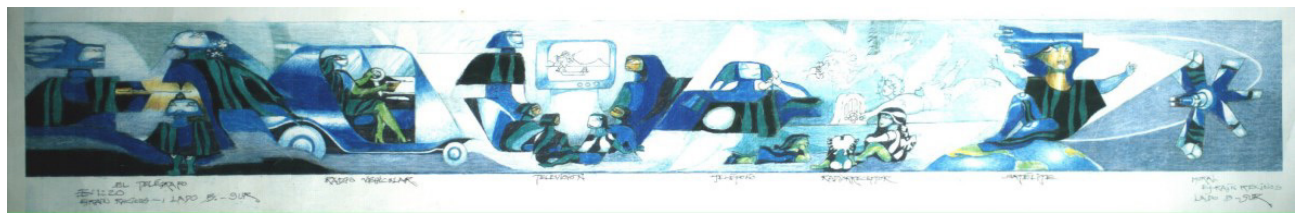
Este proyecto puede considerarse como un antecedente clave de lo que será su obra máxima en los años 70, *El Teatro Nacional*, donde los jardines, caminamientos y esculturas se integran al edificio principal dándole al conjunto un carácter excepcional y un lugar prioritario en la historia del arte y la arquitectura de Guatemala.

En el año 1962 ganó el concurso del Ministerio de Comunicaciones y Obras Públicas, para la elaboración del mural *La Comunicación* que estaba compuesto por diferentes escenas relacionadas con la historia de la comunicación. En el primer boceto del lado Norte (Fig. 195) se encuentra la representación de: señales de humo, tambores, palomas mensajeras, corredor de posts y comunicación por la música. En el segundo boceto del lado Sur (Fig. 196) podemos observar: el telégrafo (Fig. 197), radio vehicular, televisión (Fig. 198), teléfono, radioreceptor y satélite (Fig. 199), donde aparece una imagen de la

Guatemalita,³⁶ un personaje muy importante dentro de la producción artística del Recinos. En esta pieza, el artista utiliza varios personajes con los rasgos típicos de su obra, como la cabeza en forma trapezoidal, ojos y boca alargados y cabellos ondulados. La composición se desarrolla en una gama de azules, combinada con los colores blanco y negro.



195. Boceto lado Norte, *La Comunicación*.
E. Recinos



196. Boceto lado Sur, *La Comunicación*.
E. Recinos
Fuente: Domínguez, P. (2011).



197. El telégrafo, *La Comunicación*.
E. Recinos.
Fuente: Domínguez, P. (2011).



198. Televisión, *La Comunicación*.
E. Recinos.
Fuente: Domínguez, P. (2011).



199. Satélite, *La Comunicación*.
E. Recinos.
Fuente: Domínguez, P. (2011).

En el mismo año en que realizó los murales del CHN formalizó también *Sirena en las Nubes* (Fig. 200-201) que mide aproximadamente 2 x 1.80 m y pesa casi dos toneladas. Se trata de la primera escultura en bronce de Recinos. El artista representa una figura femenina flotando en el cielo, la cual posee un solo seno y aletas. Todos los elementos de la composición se encuentran en movimiento. En el año 65, esta obra recibió el primer premio del Certamen Esso de escultura.³⁷

³⁶ El personaje de la Guatemalita es una de las obras más conocidas del autor, y aparece de manera protagónica en varias de sus obras. Como indica Domínguez (2011), fue creado como una tira cómica y posteriormente hizo su primera aparición como obra escultórica. El diseño consiste en un mapa de Guatemala con características femeninas, como una heroína. Su cabello se ondula hacia la parte que colinda con Belice, donde debido a los conflictos territoriales que hay con el país vecino hasta la actualidad no se termina de definir la frontera. Normalmente parece en actitud de acción, luchando, también levitando con capacidades sobrenaturales o realizando actividades humanas como tocar marimba. Su importancia radica en estar inspirada en la colectividad, de tal manera que refleja a la sociedad guatemalteca y a los individuos que la conforman. Es una representación heroica de Guatemala de lo que significa ser 'Chapín' (sobrenombre con el que se conoce a las personas de origen guatemalteco) y de los ideales por los que lucha la sociedad.

³⁷ Actualmente se encuentra en el Lowe Sculpture Garden de la Universidad de Miami, en Estados Unidos.



200. *Sirena en las nubes*, E. Recinos.
Disponble en: <http://essosalons.artinterp.org/omeka/items/show/13>



201. *Sirena en las nubes*, E. Recinos.
Disponble en: <https://www.skyscrapercity.com/threads/efra%C3%8Dn-recinos-un-guatemalteco-universal.1447504/>

El mural titulado *Agricultura, industria, balanza y trueque* (Figs. 202-203) se encuentra en la fachada Oeste del CHN y al igual que el mural de González Goyri, se desarrolló en cinco paneles de 14 x 7 m. Fue elaborado entre los años de 1964 y 1965.



202. Mural *Agricultura, industria, balanza y trueque*, 1964-1965.
Fachada Oeste. Crédito Hipotecario Nacional
Fuente: SEBC, 2018

Se trata de un alto relieve elaborado con concreto blanco, en el cual fue cuidadosamente estudiado el manejo de la luz y la sombra. En contraste con los otros murales del Centro Cívico, encontramos un fondo con textura sobre el que sobresalen los diferentes personajes. La composición posee mucho movimiento, ritmo y armonía.

El Crédito Hipotecario Nacional en su sitio web explica que tanto el mural de González Goyri como el de Recinos, se realizaron con la intención de representar la amplia proyección social que ha sido el objetivo de este banco. Con relación al significado de los murales encontramos:



203. Vista del Mural Crédito Hipotecario Nacional y el mural Agricultura, industria, balanza y trueque.
Fuente: SEBC, 2020.

TRUEQUE Y CAMBIO

Representa el origen de la civilización en sus procesos de intercambio comercial, se ven unos personajes que tocan o permutan productos derivados de la caza y de la pesca, una balanza es el símbolo de una evolución hacia un cambio más justo. Posteriormente, pueblos marinos con el conocimiento de la moneda practican el comercio más perfeccionado.

INDUSTRIA

Se puede apreciar el dominio del hombre sobre la naturaleza, la técnica aplicada a las diferentes actividades industriales se ve a hombres y mujeres extrayendo mineral de las entrañas de la tierra, luego a una máquina que expulsa fuego y humo. Todo esto alude a la máquina como elemento básico de la industrialización.

AHORRO

Es una actividad económica que los hombres realizan para planificar y prever el futuro.

AGRICULTURA

El maíz representa el cultivo nativo de América, la diosa del agua y de la tierra se extiende a todo lo ancho del mural. Acá se aprecia el desarrollo económico del país, basado en la unión de la agricultura tecnificada y la actividad bancaria comercial.

CULTURA:

Representa el primer estado de la cultura: El trabajo prehistórico y la pintura, la sabiduría del mundo antiguo. El establecimiento del equilibrio de nuestra cultura en su espacio y tiempo. (Crédito Hipotecario Nacional, 2017: s.p.)

Su participación en el Centro Cívico será el inicio de una serie de proyectos públicos que inmortalizarán su nombre en la historia del arte guatemalteco. Entre ellos se encuentran: el mural de la Biblioteca Nacional (1967-1968) (Fig. 204); las piezas exteriores (Fig. 205) de la terminal aérea La Aurora e interiores: *Diurno de Nubes y Nocturno de Mares* (1968) que se destruyeron en el terremoto de 1976; los del Conservatorio Nacional de Música (1992-1995) (Figs. 206-207), donde retrató en los palcos 89 artistas, compositores y escritores, nacionales e internacionales y la Plaza Milenio (1999).



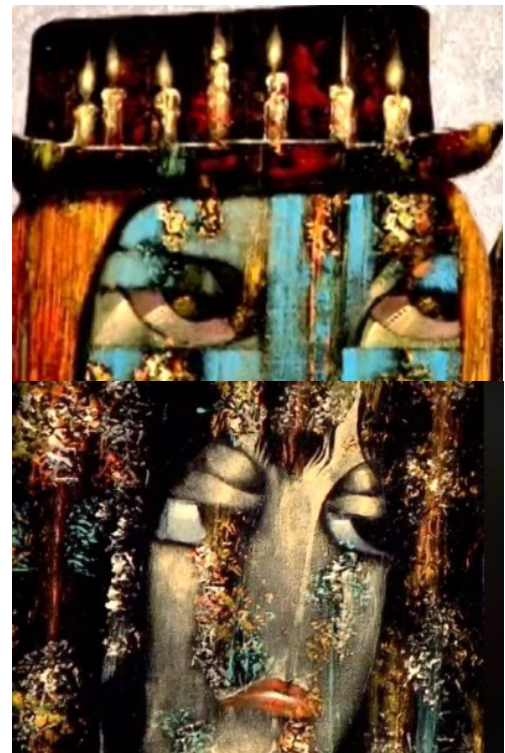
204. Biblioteca Nacional,
E. Recinos
Disponible en: <https://ar.pinterest.com/pin/456904324669968655/>



205. Murales exteriores aeropuerto La Aurora.
E. Recinos
Disponible en: <https://www.prensalibre.com/wp-content/uploads/2018/12/5b22851d-88ea-454c-abc0-68e5b4222e4b.jpg?quality=82&w=760&h=800&crop=1>



206. Murales del Conservatorio Nacional de Música.
<http://artistasguatemaltecosdennys.blogspot.com/2018/05/obras-del-artista-efrain-recinos.html>



207. Francisco de Goya y la duquesa de Alba de Tormes en los palcos del conservatorio.
Fuente: Difusores Acústicos. Ministerio de Cultura y Deporte Guatemala. <https://www.facebook.com/CulturayDeportesGT/videos/315668143140585>

En escultura creó diferentes obras icónicas, dentro de las que se encuentra *La Orden del Clis Clis* (1965), en la que representa un ave que recibe su nombre por el sonido de su canto; *Música Grande* (1970), donde unos músicos tocando la marimba, representan la violencia que se vivía en la guerra interna (Fig. 208); *La Presidenta del Cuartelazo*, crítica a los cuarteladas de los años 50 y 60 (Fig. 209); otros personajes relacionados con el conflicto armado interno son *Caballero Quetzal vestido de guerra* (Fig. 210) y *Héroe Trágico*.



208. *Música Grande*, 1970.
E. Recinos.

Disponible en: <https://www.prensalibre.com/vida/escenario/musica-grande-es-la-deteriorada-obra-de-efrain-recinos-que-sera-restaurada/>



209. Efraín Recinos junto a la escultura *La Presidenta del Cuartelazo*

Disponible en: <https://twitter.com/GuatHistorica/status/879220007414239233/photo/1>



210. *Caballero Quetzal vestido de guerra*, E. Recinos

Disponible en: <https://marcosvides30.wordpress.com/tag/caballero-quetzal/>

A finales de los 70, como parte de la continuación del proyecto del Centro Cívico, se inició la proyección del edificio de la Corte Suprema de Justicia, el cual, aunque no es objeto de estudio de esta investigación, vale la pena mencionar porque sus murales fueron encargados a Efraín Recinos. Sin embargo, estos nunca se llevaron a cabo, debido al contenido político que presentaban. Según escribe Toledo, un funcionario público —cuyo nombre nunca fue revelado por el artista— mandó a detener los trabajos. Los esbozos y las seis formaletas que el creador había elaborado a lo largo de seis meses, sin recibir un pago, quedaron en suspenso y hoy se conocen como los “Murales Censurados” (Figs. 211-218).

En los ocho bocetos de la fachada Norte —encontrados en el archivo del artista y publicados por José Toledo Ordóñez con textos de Irma de Luján—, se observa una composición formada por laberintos o franjas donde aparecen mujeres con los ojos vendados, a la espera de un destino injusto. Los personajes femeninos derrochan sensualidad en su trazo. Los de la fachada Oriente nunca fueron encontrados.



211-218. Murales censurados Corte Suprema de Justicia,
E. Recinos
Fuente: Luján, I., Toledo, J., 2009

TABLA 6:
INVENTARIO DE RECURSOS EXPRESIVOS. EFRAÍN RECINOS.

Signo, Referente, Semema	Símbolo cultural Significante	Valor Monosémico	Valores unisémicos: frase o sintagma	Valor Polisémico Metáfora o alegoría
Caza y pesca	Alimento, sustento, economía	Alimento	Trueque y cambio	Comercio
Balanza	Justicia, equidad	Justicia	Equidad	Evolución hacia un cambio justo
Moneda	Pieza de metal, riqueza, dinero, intercambio por productos	Dinero	Comercio, importación, exportación	Poder adquisitivo, evolución comercial
Buey	Trabajo en el campo, animal de fuerza	Trabajo	Trabajo en el campo	Producción, trabajo agrícola
Peces	Alimento, pesca, comercio	Alimento, intercambio	Pesca, alimentación	Economía, comercio, intercambio
Actividad minera	Actividad industrial, extracción de recursos de la tierra	Extracción de minerales	Explotación de la tierra	Extracción de recursos de las entrañas de la tierra, industria
Máquina con fuego y humo	Máquina, industrialización, fuerza mecánica	Trabajó mecánico	Máquina como elemento básico de la industria	Industrialización, invasión mecánica
Ahorro	Planificación del futuro, reserva	Reserva	Planificación, previsión	Planificación del futuro
Agricultores	Trabajo, agricultura, sustento, economía, producción	Agricultura	Productor de alimentos	Domino de la naturaleza
Banca	Desarrollo económico, organización monetaria	Economía	Desarrollo económico	Actividad bancaria, comercio
Maíz	Alimento, vida del hombre, deidad	Sustento	Agricultura, economía	Canasta básica, cosmovisión, economía, unión de la agricultura tecnificada y la actividad bancaria
Escenas históricas	Cultura, evolución, raíces históricas	Evolución de la sociedad	Cultura del hombre	Evolución de la sociedad, cultura cambiante
Familia	Institución social, unidad	Base de la sociedad	La importancia de la economía en el sustento de la familia	Base de la sociedad, sustento
Niños	Juventud, futuro, familia	Juventud	Progreso	Futuro económico del país
Mujer	Belleza, fertilidad, familia, raíces mayas	Diosa	Miembro de la familia, diosa del agua y de la tierra	Fecundidad, vida, unidad de la familia
Agua	Fuente de vida, fecundidad, recurso natural	Fuente de vida	Líquido vital	Vitalidad, creación del mundo
Tierra	Fecundidad, alimento, vida, economía	Vida	Fecundidad, economía	Producción de la tierra
Barco	Medio de transporte marino, comunicación, comercio	Comercio	Comercio marítimo	Sistemas comerciales, transporte, comunicación

Análisis semiótico

Su obra está llena de ficción, es una mezcla entre realidad y fantasía, sus composiciones están saturadas de detalles y elementos especiales, los cuales logra combinar basado en el concepto que tenía sobre el neobarroco.

La obra que realizó en el Centro Cívico se titula *Agricultura, industria, balanza y trueque*. Es una composición narrativa que se desarrolla en cinco paneles. Los temas son: el trueque o cambio, la industria, el ahorro, la agricultura y la cultura, los cuales al igual que en el mural de González Goyri, fueron definidos por los arquitectos del proyecto. Sin embargo, cada artista realizó una configuración basada en su propio discurso sobre estos temas. En el caso de Recinos, los signos que encontramos en su obra son: caza, pesca, minería, agricultura, balanza, moneda, maquinas, fuego, humo, maíz. Su obra nos muestra diferentes personalidades que representan el sistema económico del país. La característica más importante es la inclusión de seres fantásticos y la animación de objetos. Los personajes cobran un sentido más personalizado, dando la impresión de tener un carácter y fuerza individual.

A diferencia de las líneas rígidas y el sintetismo de las obras realizadas anteriormente en el Centro Cívico, en el trabajo de Recinos se percibe un nuevo estilo artístico que se caracterizó por ser mucho más cargado y curvilíneo.

La representación de la caza, la agricultura y la pesca, tratan de mostrar la evolución del sistema de intercambio de bienes en la sociedad. Otro signo importante es la aparición de la moneda como base del canje de productos y del poder adquisitivo. La máquina surge como signo de la mecanización y tecnificación en los procesos productivos, como elementos principales del progreso en las actividades de comercio, así como la importación y exportación de productos. El maíz, es otro elemento que al igual que los demás artistas, no pudo dejar fuera de su composición, ya que para los guatemaltecos constituye la base de su alimentación y desde los tiempos prehispánicos ha sido considerado como un Dios, incluso de acuerdo con la cosmología maya, el hombre fue creado de esta gramínea. Por último, el artista recurre a la historia de las civilizaciones antiguas para recordar la evolución que ha tenido la sociedad para alcanzar un desarrollo cultural que ha influido en el sistema social y económico vigente en la actualidad.

Presuposición semántica pragmática contexto: relación autor-obra

Su actividad artística atravesó variadas facetas. Además de su profesión como ingeniero, realizó proyectos de arquitectura y urbanismo, fue pintor, escultor, muralista, escenógrafo e inventor. Durante su vida viajó mucho y compartió con artistas e intelectuales de todas partes del mundo. Su pintura y escultura se caracterizó por tener un sello muy particular, ampliamente reconocido a nivel nacional.

Efraín Enrique nació en la ciudad de los Altos en Quetzaltenango en 1928, siendo el mayor de los tres hijos del salvadoreño José Efraín Recinos Arriaza y la guatemalteca María Trinidad Valenzuela. A los cuatro años se muda a la ciudad de Guatemala, en una casa sobre la Avenida La Reforma.

Desde niño fue reconocido por su intelecto y amplio conocimiento cultural; de hecho, en la escuela sus compañeros lo llamaron el “Sabio de Grecia”. Nunca le gustó que lo llamaran artista o maestro, porque era una persona muy sencilla y no creía merecer esos títulos. Tuvo una infancia muy particular, ya que se crio de una manera muy libre que le permitió desarrollar su creatividad. No asistió a la escuela hasta los 12 años porque su padre no quería que lo influyeran negativamente y amedrentaran ese genio interior que poseía (Fig. 219). Su progenitor, pintor y músico, tuvo una gran influencia en su formación como artista. Él fue quien le enseñó a leer, a escribir y a jugar al ajedrez. Él era muy ingenioso y hacía sus propios inventos, le interesaba mucho la ciencia, cualidades que, sin lugar a duda, influyeron en el pequeño Efraín. Su madre, que era poetisa, también fue una figura importante en su formación.

Aprendió a dibujar de forma autodidacta, siendo sus personajes favoritos figuras fantásticas como monstruos, caballeros, héroes y damas. De niño había leído *Don Quijote de la Mancha* y desde entonces utilizaba la figura del cervantino que se convirtió en una de sus representaciones más características. La lectura fue la base fundamental para su aprendizaje, hábito que mantendría hasta su vejez. Sus géneros favoritos eran la poesía y prosa guatemalteca, la literatura universal, temas relacionados con Arte y ciencia, así como medios de comunicación escritos, especialmente las secciones culturales y deportivas.

Tocaba el violín, la mandolina y la marimba. También fue un gran deportista — se desempeñó en atletismo, arquería, *básquetbol* y ajedrez—. Practicó atletismo de 1949 a 1960 e impuso varios récords nacionales. Participó en los Juegos Panamericanos en Buenos Aires, Argentina, así como en diferentes competencias en México. Jugó baloncesto por diez años, participando en la división mayor en los años 50; del 60 al 70 se ejerció en arquería y durante cuarenta años en patinaje sobre ruedas y posteriormente en hielo, hasta que las pistas de hielo desaparecieron de Guatemala. El ajedrez lo jugaba desde niño, ganando sus primeras partidas a los ocho años, teniendo como contrincantes personas adultas. Al poco tiempo abandonó las competencias de ajedrez, reservando su práctica para deleite personal y pasatiempo familiar. No fue hasta 1985, cuando vuelve a competir en un campeonato en el Teatro Nacional, donde obtuvo el primer lugar.



219. Efraín Recinos de niño.

Fuente: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/2d/Efrainrecinos1924.jpg/330px—Efrainrecinos1924.jpg>

A los doce años ingresó en la Escuela Nacional de Arte para estudiar dibujo y escultura. Sin embargo, su paso por la Academia fue corto porque no logró integrarse en la dinámica de la escuela, por ser tan joven. Posteriormente, cursó la carrera de ingeniero civil en la Universidad de San Carlos de Guatemala, graduándose en 1976, aunque siempre se sintió atraído por la arquitectura.

Dentro de los artistas guatemaltecos que admiró se encuentran: Carlos Mérida, por la integración que logró de su pintura cubista en la arquitectura; Marco Augusto Quiroa y Roberto Cabrera, por su fusión con la cultura local; Elmár Rojas y Luis Díaz, por lograr su internacionalización. Asimismo, siempre tuvo fascinación por la pintura clásica, en especial el trabajo de Leonardo da Vinci, por su riqueza espiritual, su humanismo y el manejo de la sonrisa en las figuras que representaba. Como narra Castillo (2004), en un estudio que el mismo Recinos realizó, determinó que el 54.50% de sus obras tienen personajes sonrientes, frente a un 1.50% de otros artistas. Otros clásicos que fueron sus favoritos son el barroco George de la Tour y Miguel Ángel. No le gustaba el trabajo de Picasso y Matisse, por considerar que era un arte que surgió por la intención de los artistas por pasar a la historia y no porque les nacía hacerlo.

Siguiendo con datos de su biografía, en la época de la revolución en 1944 él y su familia vivían en el pasaje Rubio en la zona 1 de la ciudad capital, frente al Palacio Nacional. Cuando fue el enfrentamiento entre los tanques ubicados en la 6ª y 7ª avenidas y las ametralladoras que defendían el palacio, la intensidad del combate fue tan extremo que las balas penetraron en su vivienda.

El inicio de los años 60 la represión empeoró afectando a la población en general y a la creación de los artistas, quienes optaron por evitar el tema en sus obras o incluso buscaban la oportunidad de salir del país. Recinos fue uno de los pocos que no emigró.

Perteneció al grupo Circulo Valenti, conformado en el año 1963 y en un artículo publicado por Prensa Libre (2016) se confirma que Recinos entra en contacto con el "Grupo Vertebra" en 1960 y simpatiza con ellos, sin embargo, no formó parte de él. Incluso en años posteriores también sufrió sus ataques (Escribá, 1999).³⁸

En medio de este clima político y social se da la participación de Recinos en el Centro Cívico. Por una parte, los conflictos ideológicos entre la iglesia católica y la protestante y por otro los enfrentamientos generacionales en el medio artístico. Era el más joven del grupo, había empezado a trabajar para el Gobierno en la Dirección General de Obras Públicas, como dibujante y posteriormente se le asignó la continuación del proyecto del Gran Teatro Nacional que también forma parte del conjunto del Centro Cívico y se convertirá en la obra máxima de urbanismo y arquitectura desarrollada por el artista.

A finales de los años 60 entre 1968 y 1969, gana una beca de la UNESCO para estudiar arte en el Instituto Politécnico de Leicester, Inglaterra. Regresó a Guatemala en 1970 y de 1973 a 1977 estudia acústica con el Dr. Wilhelm Jordan de Dinamarca. Este nuevo conocimiento influirá en el trabajo

³⁸ Este grupo se caracterizó por tener una actitud confrontativa como medio de interacción social, y de comportarse de modo agresivo y de autoexaltación, sin embargo, su contribución al proceso de cambio en la sociedad no puede identificarse claramente.

que realizó en el Teatro Nacional, que concluyó en 1978. En esta misma época, se le encarga la realización del proyecto para los murales de la Corte Suprema de Justicia que, como se mencionó anteriormente, nunca se construyeron por su contenido de protesta, contra el gobierno.

Proposición: la obra como discurso

Recinos fue un artista muy particular cuya obra está íntimamente ligada a su personalidad, por lo tanto, para analizar su obra es necesario adentrarse en las distintas facetas de su vida. Sorprende la destreza alcanzada en su pintura y en sus composiciones que desarrolló sin haber recibido una educación artística formal. Decía que su mayor motivación era estar enamorado del Arte y lo describe como “el amor más grande del universo”. Con relación a su aprendizaje autodidacta, dijo en una entrevista realizada en junio del 2001:

la persona autodidacta lo es porque verdaderamente está interesada —en este caso del arte—; es alguien enamorado del arte y el amor es la emoción más fuerte que actúa sobre nosotros. El autodidacta es un eterno enamorado. Asimismo, el autodidacta escapa a influencias que podrían interferir con su individualidad. (Castillo, 2004: 29).

Su aprendizaje y el desarrollo de su destreza fue una habilidad que adquirió con la práctica y la experimentación, siendo la lectura y su estudio permanente del Arte lo que contribuyó a la fundamentación de sus obras. Este proceso de autodidacta, técnico y cultural dio como resultado a uno de los artistas con mayor genialidad y un estilo innovador que rompió con todas las estructuras artísticas que se habían desarrollado hasta mediados del siglo XX en Guatemala.

Selden Rodman, en el artículo «Art in Central America Today» de la revista *Art in America* (Fig. 220), habla sobre la revelación que represento Recinos para el arte latinoamericano:

La cornucopia de selvas y lagos que se extiende entre la frontera sur de México y Sudamérica ha sido durante mucho tiempo famosa por su escultura clásica precolombina y por las artes populares y los trajes que han sobrevivido, pero hasta la presente década las bellas artes han languidecido a la sombra de la España provinciana. Ahora, de repente, todo esto está cambiando. A pesar de un tardío descubrimiento e imitación de las modas actuales de París y Nueva York -una ola de conformidad que en la superficie parece engullir a los seis países- están empezando a surgir artistas de verdadera talla desde Guatemala hasta Panamá. Su dilema queda quizá mejor ejemplificado en el caso del guatemalteco Efraín Recinos. Como escultor y pintor y -recientemente incluso en arquitectura-, Recinos, de veintinueve años, es probablemente el artista más aventurero y mejor dotado de Centroamérica. Sus tres paneles de bajo relieve en la fachada de diez pisos del nuevo edificio del Banco de Guatemala³⁹ son un espectáculo deslumbrante. Partiendo de los conocidos mosaicos neo-precolombinos de Carlos Mérida, Recinos va mucho más allá del cubismo decorativo del veterano guatemalteco (que aún reside en México), dotando a su imaginería simbólica de una mayor individualidad y haciendo resaltar sus precisas figuras talladas con un contraste muy eficaz contra "fondos" de hormigón mate y celosías que proyectan sombras. (Traducción Bonilla 2022. Rodman, 1966: s.p.)⁴⁰

Recinos se describía a sí mismo como un amante del arte, una persona normal a quien le gusta pintar y hacer esculturas, lo cual hacía como una necesidad. Rosa Linda Castillo, en su Tesis Doctoral nos dice que es el arte para él era una expresión interna, que nace desde sus adentros, no un medio para alcanzar fama o lucrar. Siempre se interesó por la investigación, lo cual lo llevo a ser una persona innovadora y creativa, tanto que, en un artículo publicado en 1998, *Prensa Libre* lo describen como "El Extraterrestre". Otra descripción sobre el artista: «A Recinos, el mundo se le entra por los ojos, por las manos, por los pies y por la boca, y se le sale en cuadros, esculturas y murales» (Castillo, 2004: 42).



220. Artículo original *Art in Central America Today* de Selden Rodman. Fuente: Toledo (s.a).

³⁹ El mural de Recinos está dividido en cinco paneles y no en tres como indica el texto. Además, se encuentra en el edificio del Crédito Hipotecario Nacional que posee cinco niveles. Aunque pareciera que el autor habla de otro mural, el artículo original presenta una fotografía del Crédito Hipotecario Nacional con el mural de Efraín Recinos (Fig. 220), por lo tanto, puede ser únicamente un error sobre la información del edificio.

⁴⁰ Texto original de Rodman en inglés: The cornucopia of jungles and lakes lying between Mexico's southern border and South America has long been renowned for its classic pre-Columbian sculpture and for its surviving folk arts and costumes, but until the present decade the fine arts have languished in the very hazy shadow of provincial Spain. Now suddenly all this is changing. Despite a belated discovery and imitation of the current fashions of Paris and New York—a wave of conformity that on the surface seems to engulf all six countries—artists of real stature are beginning to emerge from Guatemala to Panama. Their dilemma is perhaps best exemplified by the case of Guatemala's Efraín Recinos. As sculptor and painter and—recently even in architecture—the twenty-nine-year-old Recinos is probably the most venturesome and richly endowed artist in Central America. His three low-relief panels on the ten-story facade of the new Guatemala Bank building are a dazzling performance. Taking off from Carlos Mérida's familiar densely patterned, neo-pre-Columbian mosaics, Recinos goes far beyond the decorative cubism of the elder Guatemalan (who is still residing in Mexico), giving his symbolic imagery more individuality and setting off his precisely carved figures with a most effective contrast against "back-grounds" of mat concrete and shadow-casting latticed rods. In the recent Esso Standard competition, Recinos' monumental figure of a woman—the largest sculpture ever cast in

El Arte era prácticamente una actividad inherente del artista, aunque en su juventud se orientó a una formación técnica en la escuela de ingeniería como ya sabemos, su gusto por la arquitectura y el Arte volvieron a encauzar su camino, permitiéndole crear una serie de obras urbanas, arquitectónicas y artísticas de relevancia en la historia del arte guatemalteco. Como ingeniero, arquitecto y artista, logró una íntima integración de la arquitectura con las artes plásticas, siendo casi imposible desligarlas. Lorenzana pone como ejemplo de ello la ordenación de volumen que realiza en sus obras arquitectónicas, hecho que a su vez favorece la integración con el espacio llegando a una relación de compromiso total del todo.

En el ámbito arquitectónico se identificaba con Frank Lloyd Wright, Lord Hudson y Erick Mendensol, de acuerdo con la entrevista personal realizada por Valerie Robledo para su proyecto de graduación como arquitecto. Sin embargo, tanto en la arquitectura como en su obra artística, defendía que no pertenecía a ninguna corriente o escuela, y que tampoco pretendía copiar ninguna. Era un estudioso del Arte, lo que le permitía tener un concepto claro de todas las corrientes, evitando caer en imitación.

Para él la arquitectura debía ser humana y heroica, especialmente en Guatemala, debido a todos los problemas políticos y sociales que se enfrentaban y que persisten hasta el día de hoy. Al referirse a la integración en la arquitectura, el artista manifestó en la entrevista anteriormente citada:

Para integrarla hay que tomar en cuenta el lugar, en donde está la construcción, el espacio terrestre, el espacio aéreo, el paisaje guatemalteco ya sea plano, mediano o volcánico según el edificio. Hay que tomar en cuenta lo maya sin copiarlo y por supuesto el funcionalismo, pero no solo el funcionalismo normal, que es el que estudia la arquitectura sino el funcionalismo del espíritu, como se siente uno en el espacio que uno mismo diseña, si se siente mal o se siente bien, si se siente bien recibido en ese ambiente.

Con relación al arte, respondió que no sabía lo que era, ...pero casi podría decir que es la expresión más importante y más libre que puede ejercer el ser humano. El arte es entonces la actividad más hermosa, más libre y más humana, libre en el sentido de que no tiene fin, pero el arte no se le puede tocar visualmente o volumétricamente, pero su mensaje es lo más importante. (Robledo, 2004: 17)

Su inicio como pintor se relaciona con su trabajo como dibujante de arquitectura, donde, al hacer las presentaciones para los arquitectos, dibujaba otros elementos que enriquecían sus composiciones, dando paso al estilo que se reflejó hasta el final de su vida que se caracterizó por el desorden, el caos, la complicación, el uso de líneas curvas y la representación figurativa de los temas. Él decía que en el tercer mundo se necesitaba representar los problemas sociales que se enfrentaban, así como el sufrimiento de la gente. El uso y caracterización de personajes fue muy importante para transmitir un mensaje social, separándolos en buenos y malos, atribuyéndoles una personalidad que representaba los trastornos e infortunios que vivía la sociedad.

El artista sustenta su obra en la riqueza cultural de Guatemala y lo vincula con la vida cotidiana. Sin embargo, recurre a una realidad paralela que le ayuda a explicar el universo en una comunión total con su universo plástico. «Su ideal sería el de construir una nueva realidad, basada en la realidad del arte» (Lorenzana, 1994: 76).

El ritmo es una constante que se manifiesta en su obra. Sus personajes son figuras míticas, que evocan una magia y vida propia, por lo que su obra se ha catalogado por algunos autores en la corriente del "realismo mágico". Lorenzana, por otra parte, manifiesta que su trabajo va más allá, ya que logra trasladar al espectador un cierto sentido del humor en la plástica, haciendo que las personas se familiaricen con sus creaciones. En otras palabras, podemos decir que logra eliminar de alguna forma esa formalidad que separa al espectador, confiriéndole una identificación y apropiación. El artista se vale de la fantasía para expresar la realidad.

En el mural del CHN, aunque ya sabemos que tiene un tema predeterminado, la composición demuestra una mezcla entre elementos culturales históricos y la percepción sobre la sociedad del propio artista. El fondo es tan importante como los personajes, que fluyen de una manera muy espontánea que contribuye a la narrativa que quiere expresar el autor.

Posteriormente, en el proyecto para los murales de la Corte Suprema de Justicia, se evidencia su necesidad por plasmar ese sentimiento de inconformidad y protesta en contra de la situación de opresión que se vivía en Guatemala. Aunque como se mencionó, no llegaron a realizarse, su propuesta denota el grito desesperado de un pueblo que sufría bajo un sistema de abusos e injusticia, expresión que tal como menciona José Toledo, en la introducción del libro *Murales Censurados* aún tiene vigencia:

Treinta años después y a pesar de la firma de la paz, Guatemala sigue sumida en la violencia. La delincuencia común y el crimen organizado han proliferado como nunca. La mayoría de los crímenes quedan en la más completa impunidad. Los derechos humanos se tergiversan a favor de los delincuentes, quienes son tratados con guantes de seda. Los poderes del Estado están permeados por la corrupción. Los criminales operan tranquilamente mientras que los ciudadanos honrados salen cada día atemorizados a ganarse su sustento. Estoy convencido de que los murales censurados de Efraín Recinos siguen siendo válidos hoy en día. (Toledo, 2009:6)

Interpretación y valores metafóricos. Apropiación del sentido: Experiencia hermenéutica

Recinos fue un artista con un estilo que se caracterizaba por ser muy diferente al de otros. Sin lugar a duda, la forma poco convencional con la que fue educado en su infancia y el desarrollo de su habilidad de autoaprendizaje lo llevaron a descubrir un camino particular en el Arte. El desarrollo de su propia técnica y la capacidad de invención con la que contaba, le permitió incursionar en diferentes ramas artísticas. Es importante tener en cuenta que toda esta creatividad se fue nutriendo a través de sus estudios, la literatura y la música, dándole una sólida base teórica cuando se dedicó por completo al campo artístico. Es decir, aunque desde niño sintió una gran atracción por ese mundo y realizó sus primeras obras en la adolescencia, hubo un proceso de formación técnica, por un lado, con la ingeniería y, por otro, con sus estudios de arquitectura e historia del Arte.

Paralelamente a este desarrollo de su vida privada, los acontecimientos políticos y sociales que atravesaba el país no fueron indiferentes a su producción artística, al contrario, siempre buscó manifestar su inconformidad con el sistema de violencia y opresión que se vivía en el país. Este

mensaje, y su amplio conocimiento sobre la historia y la cultura, dan un sustento teórico a sus obras y a la vez, las dota de la belleza y armonía que lograba en sus composiciones. La identidad nacional era un elemento fundamental que el artista quería transmitir en su obra, en la que buscaba evidenciar los acontecimientos locales y los sucesos que marcaban la historia del país. Esta temática la representaba de tal manera que conseguía que se unieran elementos humorísticos, con el erotismo, la belleza y la violencia.

Simbólicamente hablando, fue un artista de detalles. Para él era necesario representar no solo el aspecto físico de sus personajes, sino también características de su personalidad. En los murales del CHN se observa esta complejidad compositiva. Estos paneles tienen un estilo totalmente distinto al que utilizaron los otros cuatro artistas que participaron en el Centro Cívico. Este cambio se debe en parte a la diferencia de edad entre ellos, lo que marcó un cambio de generación y de contexto; así como las corrientes artísticas que influían en el mundo en la época en que se formaron.

Efraín era, como ya sabemos, el más joven de los artistas del Centro Cívico, por lo tanto, acontecimientos históricos como la revolución del 44, aunque le afectaron como al resto de la población, no lo vivió desde la escena artística como fue el caso de Grajeda Mena, Vásquez y González Goyri. Él pertenecía a otra generación, una a la que le tocó crecer en el ambiente de la contrarrevolución.

Por otra parte, el contacto de Recinos con la pintura fue a través de la arquitectura y la ingeniería. No es casualidad que él mismo haga referencia al estilo barroco (Fig. 221) para enmarcar su obra, posiblemente por ser el estilo arquitectónico con mayor grado de detalle y saturación en sus composiciones. También es importante tener en cuenta que su formación como ingeniero, lo dota de la capacidad técnica para conocer sobre materiales constructivos y los cálculos estructurales con lo que dio vida a sus ideas.



221. *La Merced*, E. Recinos.
Fuente: Pedro Domínguez 2011

Otro hecho que es importante resaltar es que cuando realizó el mural del CHN —el cual ganó por concurso y sorteo como los otros artistas—, aunque su talento era reconocido, todavía no gozaba de la popularidad que tenían los demás participantes. Él trabajaba para la oficina de Obras Públicas del Gobierno y como parte de sus atribuciones laborales se le habían encargado diferentes proyectos, pero su consolidación como artista estaba aún en proceso.

En los murales del CHN, como ya hemos mencionado en párrafos anteriores, observamos acontecimientos relacionados con los conflictos bélicos que sucedían en ese momento, pero de una manera muy sutil, debido a la persecución que sufría el Arte por parte del gobierno. Años después, cuando se le encomienda el proyecto de los murales de la Corte Suprema de Justicia, el artista expresó la opresión política que se vivía en el país siendo objeto de censura.

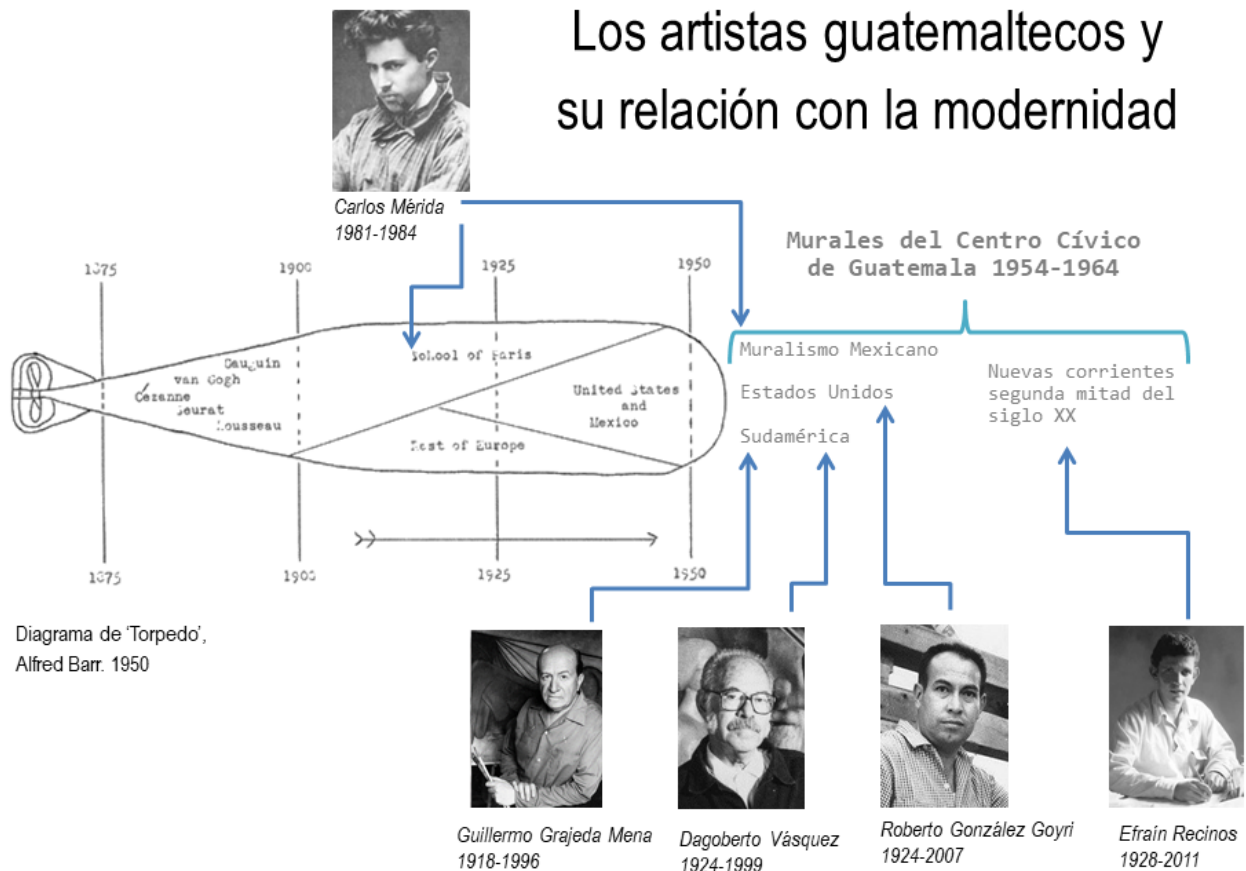
A manera de síntesis

Los símbolos, como decía Chevalier, son un lenguaje complejo que está en el centro de la vida psíquica, en los sueños o en los pensamientos diurnos de una persona y que condicionan su comportamiento. Todas las civilizaciones se han expresado por ese medio, ya que en ellos convergen todas las disciplinas humanas, como las matemáticas, la lógica, la física, la química, la medicina, la psicología, la antropología, la sociología, la lingüística, la música, el cine y el Arte y recurren a ellos para organizar sus sistemas hermenéuticos, sus discursos y sus modelos.

En las obras de Arte —que son en este caso el objeto de estudio—, los creadores utilizan los símbolos para comunicar, ya sea de una manera consciente o inconsciente, las cosas que son importantes en su vida colectiva e individual. En este caso los signos forman parte del imaginario colectivo de los guatemaltecos y centroamericanos que tienen una cultura y una historia similar, desde el período colonial hasta la actualidad. Además, poseen los mismos niveles educativos que los identifican social, económica y políticamente. En Guatemala existe una mayor influencia maya que en los demás países por la gran cantidad de ciudades prehispánicas que se asentaron en este territorio.

El grupo de artistas que realizaron el Centro Cívico, fueron educados bajo un sistema similar y compartían un mismo círculo social. Políticamente tanto a Carlos Mérida, como a los artistas de la década de los cuarenta —Grajeda Mena, Vásquez Castañeda y González Goyri—, les tocó vivir en un ambiente plagado de dictaduras y guerras, convirtiendo al Arte en una forma de expresión que resaltaba los valores que poseía la sociedad guatemalteca. Sin embargo, los cuatro tuvieron la oportunidad de formarse en el extranjero y experimentar lo que sucedía a nivel mundial en el ambiente artístico (Fig. 222). En el caso de Recinos, la situación política de Guatemala era aún peor. Su participación en los murales del CHN coincidió con la contrarrevolución y el inicio de la guerra interna, por lo que el florecimiento de las artes y del libre pensamiento que se experimentó durante la primera década a partir de la revolución del 44, había quedado en el pasado.

Los artistas guatemaltecos y su relación con la modernidad



222. Los artistas guatemaltecos y su relación con la modernidad
Fuente: elaboración propia, 2020

El inicio de la represión y la violencia en Guatemala que se inició en el año 1954, además de costar la vida de más de 300.000 guatemaltecos, tuvo grandes consecuencias en el Arte. Muchos creadores expresaron sus sentimientos de cólera ante las atrocidades que cometía el Estado. En el caso del Centro Cívico se observa un claro ejemplo de esta censura. El contenido de los murales llevados a cabo en los cuatro primeros edificios fue de alguna manera limitado, evitando tratar temas políticos sensibles a represalias por parte del Gobierno. En la construcción de la Corte Suprema de Justicia, cuando Recinos propone manifestar esta inconformidad, los murales son inmediatamente censurados y con estos bocetos termina su integración con los edificios del conjunto.

Llama la atención que cada uno de los cinco artistas recurrió —a su manera— a la simbología e iconografía prehispánica para solucionar los murales. Todos ellos representan escenas de la historia de Guatemala, resaltando la creación del mundo según la cosmovisión maya, la conquista, el proceso de dominio ideológico, hasta llegar a sucesos relacionados con la sociedad actual. Marcia Vázquez (2020) en la entrevista realizada para esta investigación lanza la interrogante «que es lo que une a ese mundo maya ancestral con ese mundo maya moderno. ¿Por qué un artista de 1965 incorpora elementos de la agricultura maya?» Evidentemente es un tema sagrado de todo lo que significa hoy por hoy el maíz en Guatemala. Como nunca ha quedado resuelta esa cuestión de la conquista y la colonia, sigue estando presente ese tipo de resentimiento, aceptación, odio y amor contra España.

En medio del caos social y político que se vivía, sumado a la falta de libertad de expresión, las raíces culturales mayas fueron el referente que todos utilizaron para expresar sus ideas. Pareciera que todos coincidieron en que fue esta época donde Guatemala vivió su mayor esplendor como sociedad, siendo la conquista el punto de inflexión, a partir del que todo el sistema empezó a deteriorarse. Al respecto de este tema se evidencian las heridas que el proceso de colonización dejó en el pueblo guatemalteco, pero a la vez se muestra la evolución que se ha realizado por reencontrar la identidad que le fue arrebatada, mostrando también la importancia de la familia, el desarrollo del sistema económico del país y otros aspectos de la vida cotidiana contemporánea. El sincretismo entre las culturas prehispánicas y la cultura española se muestran como un génesis para la construcción de una nueva sociedad.

Otra muestra sobre esta intención por resaltar la identidad guatemalteca se encuentra al analizar a los personajes de los murales —incluyendo los que son abstractos—, es interesante observar el espíritu de nobleza, sencillez y la alegría que denotan. Las obras están colmadas de elementos de la naturaleza, como los astros, que desde la época prehispánica eran observados para el cultivo. Todos los artistas en alguna parte de su obra incluyen el símbolo del maíz, base de la economía y del sustento de las familias; por otra parte, el uso del color es otra característica que representa a la cultura guatemalteca.

Con relación a las soluciones plásticas o estilos que cada artista utilizó se puede afirmar después del análisis realizado de la obra de cada artista, que cada mural es producto del contexto social, político, económico y educativo que le tocó vivir, siendo cada propuesta igual de válida que las demás. En este conjunto se suma la experiencia de tres generaciones de artistas, bajo tres contextos sociales diferentes, los cuales se unen para dejar plasmada no solo parte de la historia del arte de Guatemala, sino específicamente la historia de la modernidad en el país.

«Picasso, con la clarividencia propia de su genio, lo ha dicho: El arte no tiene ni pasado ni futuro, sólo presente. El arte, que al producirse sea incapaz de afianzarse, nunca será nada. El arte griego y el arte egipcio no son del pasado: hoy tienen más vida que ayer'. Y ello, creo, explica la simple verdad del asunto» (González, 2008: 31).

A casi 70 años de su construcción el mensaje de los murales sigue siendo vigente para la sociedad guatemalteca y su composición artística constituye un importante legado para la historia de la modernidad a nivel mundial, evidenciando la integración plástica que logró el movimiento de la modernidad en el país centroamericano, el cual tomó como base la integración lograda en el arte prehispánico.

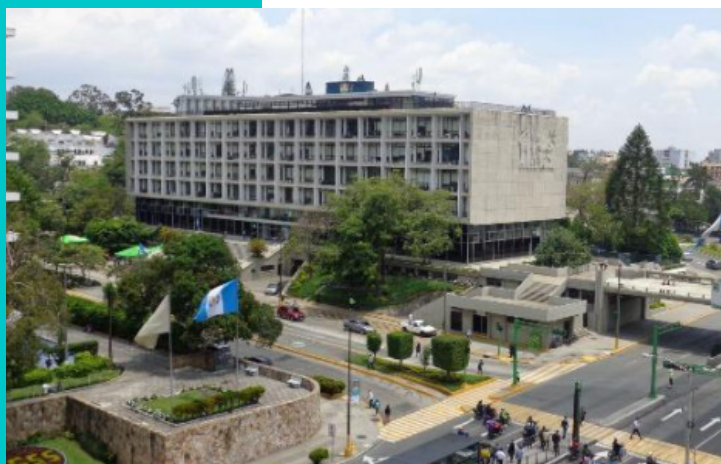
Para cerrar este capítulo vale la pena recordar la reflexión que el artista González Goyri hizo con relación al conjunto:

Que entonces queden como fiel testimonio de un momento determinado en la evolución de las artes plásticas de Guatemala, con todos sus aciertos, sus fallas y sus posibles errores. Pero aun así fue un intento feliz de colaboración entre la arquitectura, la pintura y la escultura, como no se ha vuelto a repetir en nuestro medio. (González, 1998: 239-240)

2

CAPÍTULO

LA ARQUITECTURA MODERNA DE GUATEMALA



Créditos portada:

Ruckstuhl, S. (2018). Fotografías del Centro Cívico de Guatemala.

LA ARQUITECTURA MODERNA DE GUATEMALA

Como se ha ido mostrando en el desarrollo de la investigación, Guatemala posee un rico patrimonio de la modernidad y formó parte de esta corriente que se propagó a nivel mundial a finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX.

El capítulo dos se compone de tres apartados que buscan profundizar sobre la arquitectura del Centro Cívico, antes de continuar con el análisis urbano comparativo que se desarrolla en el capítulo tres.⁴¹ De esta manera —al ser el objeto de estudio— se garantiza una mayor comprensión de este conjunto urbano, y sus autores, así como las características morfológicas y funcionales de los edificios que lo integran.

2.1 GUATEMALA Y SU ARQUITECTURA MODERNA

La ciudad de Guatemala a principios del siglo XX conservaba el aspecto y la fisonomía con la que fue concebida durante el siglo XVIII. La introducción de los nuevos materiales, luego de la destrucción de la ciudad por los terremotos de 1917 y 1918, provocó un cambio significativo en la morfología arquitectónica de la capital del país e influyó su expansión urbana.

En 1944, después de una dictadura de catorce años, se da el salto a la denominada “Primavera Democrática” por medio de la Revolución del 20 de octubre. Este acontecimiento político tuvo un impacto directo en la economía, la sociedad y la cultura, en este último ámbito se logró un desarrollo en diversas expresiones artísticas como el teatro, la música, la danza, las artes plásticas y claramente en la arquitectura.

El primer gobierno democrático de Guatemala fue de corte socialista. Contemplaba integralmente el desarrollo de cada ciudadano por medio de la educación, la salud y la recreación. Así es como en aras de ese bienestar se diseñan las Escuelas Tipo Federación (Fig. 223), hospitales y la Ciudad Olímpica. Estos proyectos respondían a una estética racional, dejando a un lado los elementos decorativos que caracterizaban los estilos utilizados en el pasado.

El perfil urbano del núcleo de la ciudad de Guatemala, para ese entonces, estaba delimitado por las torres de los



223. Escuela Nacional de Niñas Dolores Bedoya de Molina, 1949, Fuente: <https://images.app.goo.gl/KTZnmKPyVQQxHbdH7>

⁴¹ En el Capítulo 3 se confrontan las cualidades urbanas del Centro Cívico contra tres casos internacionales. Aunque se presentan algunas de sus características arquitectónicas, se hizo necesario ampliar información que no se abordó en el formato utilizado para dicho análisis comparativo.

campanarios y las cúpulas de los templos. En 1950, los ingenieros Asturias y Vizcaíno realizan el proyecto del Edificio Magermans (Fig. 224), siendo el primero en tomar protagonismo en la silueta de la urbe. Durante la segunda mitad del siglo XX los gobiernos se caracterizaban por tener una visión más contemporánea acorde a la prosperidad económica, lo que coincidió con el regreso de un grupo de arquitectos graduados en el extranjero, quienes eran partidarios de las ideas del Movimiento Moderno, abandonando de esa manera las reminiscencias de la arquitectura histórica.



224. Edificio Magermans, 1950. Ing. Asturias y Vizcaíno.
Fuente: https://guiacentrohistorico.weebly.com/edificio_magermans.html

Mientras que en Europa la modernidad se inicia más temprano con la creación del Movimiento De Stijl en 1918, la Bauhaus en 1919 y los CIAM en 1925, en Guatemala no fue hasta 1950 cuando empieza la corriente como tal, siendo ejemplo de este los edificios el Prado, Elma y Herrera — aunque se debe tomar en cuenta que desde los primeros años del siglo XX ya se había comenzado a construir con los nuevos materiales—.

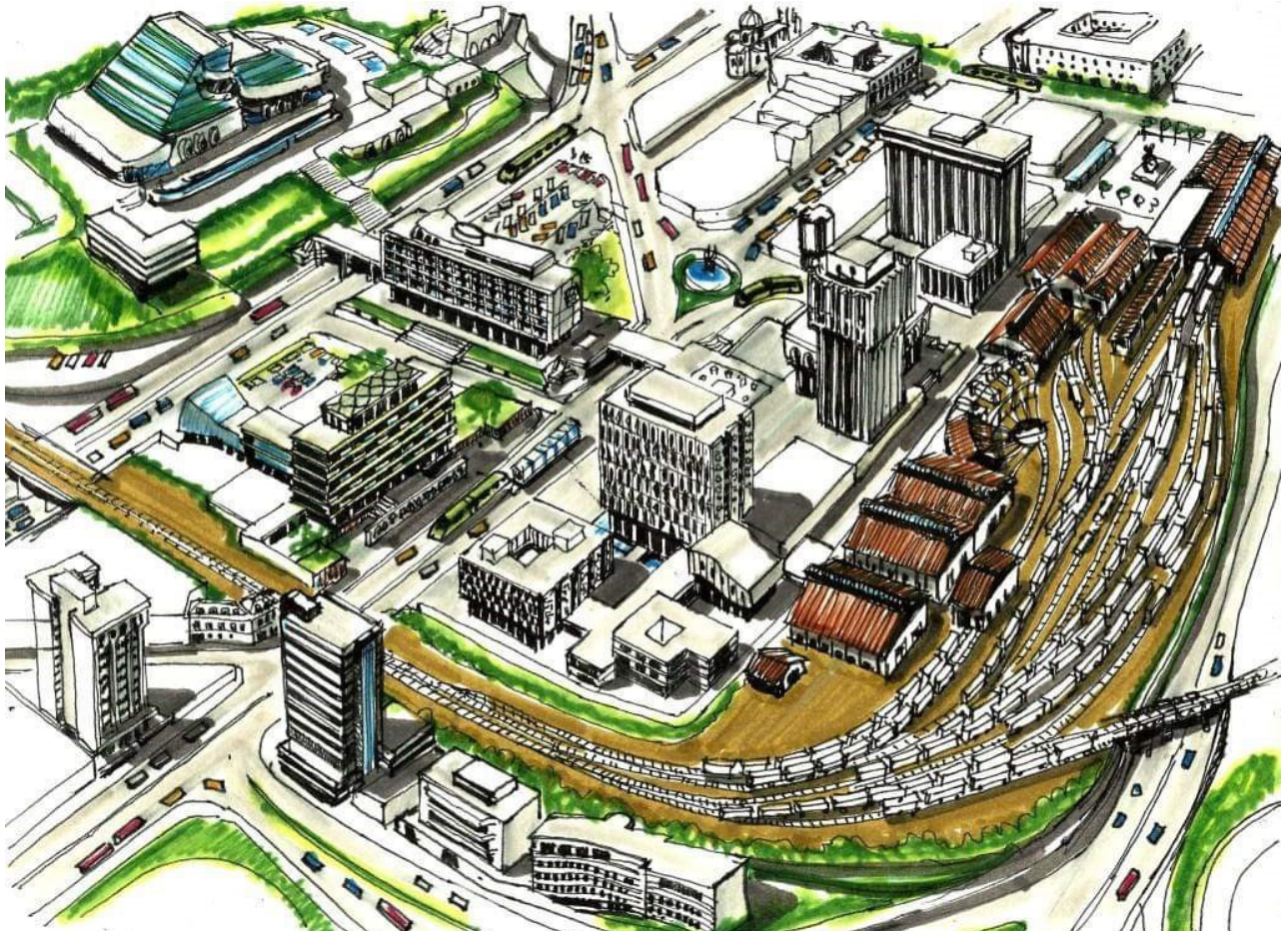
El Octavo CIAM fue específicamente el que mayor influencia tuvo en el país. La organización había tomado un carácter internacional teniendo alcance en distintos continentes. Sus ideas y postulados llegan a estos primeros arquitectos guatemaltecos a través de las escuelas de arquitectura mexicanas y estadounidenses para ser materializadas en el país.

Formalmente, la arquitectura que proyectaron al inicio adoptó al Estilo Internacional tanto en sus características como en los materiales constructivos. Los edificios presentan formas prismáticas alargadas con distintas proporciones, ventanales amplios y manejo de la horizontalidad. Además, se enfatiza el uso de cornisas y se utilizan muros ciegos para el confort ambiental. Funcionalmente, los inmuebles son conectados por plazas, rampas y pasos peatonales. A nivel urbano se aplica el concepto de la supermanzana y en las construcciones se presentan plantas con esquemas modulados, apegados a los conceptos funcionalistas. Los sistemas edificatorios, se basaron principalmente en el uso de concreto reforzado, losas planas y nervadas, así como en la utilización de los nuevos materiales como el hierro, el vidrio y el aluminio.

Los arquitectos buscaban, por medio de la utilización de componentes nobles como el ladrillo y el mosaico, ir más allá de lo racional y así lograr un equilibrio entre lo existente —que era más tradicional— y la nueva arquitectura. Para esta variación y apropiación del estilo, los técnicos guatemaltecos de la modernidad toman de referencia la integración plástica que hicieron los proyectistas mexicanos⁴²; siendo así como a este equipo se suman artistas plásticos como Carlos Mérida, Dagoberto Vásquez, Guillermo Grajeda Mena, Roberto González Goyri y Efraín Recinos — cuyo trabajo mural ya fue analizado en el apartado anterior—.

⁴² La Modernidad Mexicana concluye con un proyecto que apuntaba a ser una utopía más que una realidad; en 1949 se inicia la proyección de la denominada Ciudad Universitaria, siendo un referente de esta arquitectura. En este proyecto se realizaron soluciones modulares, se sistematizó la construcción masiva y se experimentó con movimientos artísticos expresivos. Este último punto fue fundamental para que los arquitectos mexicanos y posteriormente latinoamericanos lograran un equilibrio entre las características arquitectónicas del Estilo Internacional Funcionalista y sus raíces históricas por medio de la integración plástica.

Entre los arquitectos recién llegados se encontraba Jorge Montes, quien conformó al equipo del proyecto del denominado "Centro Cívico" (Fig. 225). Además de Montes, a este pequeño grupo se suman Roberto Aycinena, Carlos Haeussler, Raúl Minondo y Pelayo Llarena, quienes empiezan a planear arquitectura con base en las premisas de diseño del Movimiento Moderno, los primeros edificios retranqueados del límite de la propiedad con plantas elevadas sobre pilotes, muros cortina y terrazas jardín.



225. Vista aérea del Centro Cívico de Guatemala.
Fuente: Arq. Guillermo Aguirre

2.2 LOS ARQUITECTOS DE LA MODERNIDAD

A su regreso a Guatemala, el grupo de jóvenes arquitectos se incorporan a las oficinas de obras públicas del país, dando origen a diferentes proyectos importantes dentro de la ciudad, en los cuales logran combinar los conceptos aprendidos en las escuelas de México y Estados Unidos, siendo el Centro Cívico el ejemplo más sobresaliente producido por esta generación.

En Estados Unidos Walter Gropius tuvo un gran impacto en la práctica profesional y en el medio académico. Esta influencia llega a las Universidades de Harvard, donde estudió Raúl Minondo; posteriormente a la Universidad de Auburn en Alabama, donde se profesionalizó Jorge Montes y a la Universidad de Illinois, donde se tituló Pelayo Llarena. Además de las ideas de Gropius también tuvieron conocimiento de las ideas de Sert y Mies van der Rohe, quienes en ese momento abordaban el tema del urbanismo.

De manera paralela a este proceso, Aycinena y Haeussler tuvieron contacto con las teorías de la arquitectura mexicana y presenciaron parte de la construcción de la Ciudad Universitaria de la UNAM.⁴³

El diseño del Centro Cívico requirió que combinaran sus criterios urbanos y arquitectónicos para poder enfrentar los retos que el proyecto suponía. Cada uno desde su experiencia supo aportar sus ideas al proyecto, por ejemplo, el arquitecto Roberto Aycinena —desde el campo del urbanismo—, tenía la experiencia de haber participado en grandes proyectos en la ciudad de Guatemala. En el momento en que se diseñó el Centro Cívico, Montes era asesor del Banco de Guatemala, Aycinena estaba a cargo del departamento de planificación de la Municipalidad, Llarena de la jefatura de Construcción de esta última institución y Carlos Haeussler era director de Obras Públicas, mientras que Raúl Minondo contribuyó desde su experiencia en la iniciativa privada.

El grupo fue liderado por el arquitecto Jorge Montes —con quién se inicia la secuencia biográfica presentada en este apartado—, con el apoyo de Roberto Aycinena y Carlos Haeussler⁴⁴, quienes contribuyeron a la planificación del conjunto. Además de las ideas del CIAM, los diseñadores se inspiraron en los postulados de Le Corbusier y las ideas sobre la Nueva Monumentalidad, que eran defendidas por Sigfried Giedion y Josep Luis Sert, quienes proponían dotar a los espacios urbanos de un significado más allá de la funcionalidad. Conforme se fue consolidando el proyecto se invitó a otros arquitectos a colaborar en él, entre ellos Pelayo Llarena y Raúl Minondo.

Los arquitectos encuentran el apoyo perfecto en los artistas plásticos que se unen a ellos para crear este proyecto de integración entre arquitectura y bellas artes. Desde el inicio además de los aspectos técnicos y constructivos se consideró incorporar obras plásticas como una parte intrínseca del diseño, proponiendo murales tanto en el exterior como en el interior de los inmuebles. Tanto el campo profesional se vio claramente enriquecido por la relación que entabla este grupo, como el campo académico al contribuir a la fundación de la primera Facultad de Arquitectura de Centro América en la Universidad de San Carlos de Guatemala.

El primer edificio que se realizó fue el de la Municipalidad de Guatemala (Plano 1), proyectado por Roberto Aycinena y Pelayo Llarena; el segundo en edificarse fue el Instituto Guatemalteco de Seguridad Social IGSS (Plano 2), diseñado por Aycinena y Jorge Montes; y en la década de los años sesenta se construyeron las instalaciones del Crédito Hipotecario Nacional CHN (Plano 3) y la torre del Banco de Guatemala (Plano 4), ambos trazados por una colaboración entre Jorge Montes, Raúl Minondo y Carlos Haeussler.

⁴³ Cabe destacar que los arquitectos mexicanos a su vez mantenían un contacto directo con los organizadores de los CIAM, siendo muestra de ello las cartas que intercambiaron donde manifestaban su interés en ser parte de este movimiento. Las cartas fueron consultadas directamente en el archivo del Instituto de Historia y Teoría de la Arquitectura GTA (Institut für Geschichte und Theorie der Architektur) de la ETH de Zúrich.

⁴⁴ Las biografías fueron ordenadas de acuerdo con la participación de los arquitectos en la planificación del conjunto. Inicia con Jorge Montes, quien fue el que organizó al grupo, seguido por Roberto Aycinena y Carlos Haeussler que participaron desde las primeras ideas. Continúa con Pelayo Llarena y Raúl Minondo que realizan el diseño específico de diferentes edificios.

2.2.1 Jorge Montes (1927-2018)

Jorge Mariano Montes (Fig. 226) nació en Guatemala en mayo de 1927. Estudió educación media en México y obtuvo el grado académico de Arquitectura en la Universidad de Auburn, Alabama, Estados Unidos, en 1952. Regresó al país en el año 1953, con la visión de hacer carrera en el campo de la arquitectura y poder aportar las ideas innovadoras que había aprendido durante su estancia en el país norteamericano. Es el colegiado número 20 del Colegio de Arquitectos de Guatemala.

Fue presidente de la Sociedad de Arquitectos de Guatemala de 1953 a 1955 y de la Federación Centroamericana de Arquitectos de 1954 a 1958. Además, fungió como Decano de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de San Carlos de Guatemala USAC —la cual fundó junto a Roberto Aycinena y Carlos Haeussler— y fue presidente de la Asociación para el Desarrollo Educativo.

La fundación de la Facultad de Arquitectura fue motivada por la necesidad que existía en el país de arquitectos y planificadores, su filosofía estaba basada en el funcionalismo y contó con el apoyo de los maestros de la Escuela de Artes Plásticas para fortalecer el área artística del pensum.

Sus obras se caracterizan por la prioridad que daba a la función —típico de la arquitectura moderna—. Siempre mantuvo una estrecha amistad con Carlos Mérida, por lo que el artista fue partícipe en varias de sus obras, donde pudieron realizar proyectos de integración entre la arquitectura y el arte, siendo otro rasgo de su arquitectura. Entre sus obras más destacadas —ubicadas en la ciudad de Guatemala— se encuentran: su despacho personal, construido en 1958, el cual originalmente funcionó como su vivienda; el Crédito Hipotecario Nacional, erigido entre 1960 a 1963; la Rectoría de la Universidad de San Carlos, realizado en el 1960 y el Banco de Guatemala, edificado entre 1961 y 1964. Posterior al Centro Cívico encontramos la Cámara de Comercio y el edificio Etisa en 1970.



Su principal mérito radica en la capacidad de gestión, liderazgo y perseverancia que tuvo para poder llegar a la construcción del Centro Cívico. Con él se afianza el movimiento moderno en Guatemala, este complejo fue el primer proyecto urbano hecho en el país por arquitectos guatemaltecos. Su mente moldeó el paisaje de la ciudad a mediados del siglo XX, un momento trascendental en el que la ciudad se expandía y los cambios políticos y económicos forjaban al país.

226. Jorge Montes en su despacho junto a planos y fotografías de la planificación del Centro Cívico.

Fuente: <https://www.prensalibre.com/guatemala/comunitario/murio-jorge-montes-cordoba-arquitecto-mayor-de-la-ciudad/>

2.2.2 Roberto Aycinena (1917-2006)

El arquitecto Roberto Aycinena (Fig. 227) nació en la ciudad de Guatemala el 30 de diciembre de 1917 y falleció el 3 de octubre de 2006. Se instruyó en arte, dibujo y escultura en la Academia Nacional de Bellas Artes de Guatemala y estudió arquitectura en la Universidad Autónoma de México en 1955.

Además de ser uno de los fundadores de la Facultad de Arquitectura de la USAC, fue el primer decano y participó como profesor durante varios años, al igual que en la Universidad Rafael Landívar. Miembro destacado de la Asociación de Ingenieros y Arquitectos y del Consejo Nacional para la Protección de Antigua. La Municipalidad Metropolitana le nombró "Arquitecto Mayor de la Ciudad" y el Colegio de Arquitectos creó la Orden que lleva su nombre. Es el colegiado número 10 de esta asociación de profesionales.

Durante su carrera como arquitecto participó en el desarrollo de proyectos emblemáticos para la capital y su legado influye hasta ahora en la formación de las diferentes escuelas de diseño de la Facultad de Arquitectura. Entre los proyectos que diseñó, supervisó y construyó, se encuentran: la planificación del Centro Cívico entre 1954 y 1964, donde colabora en la traza del Palacio Municipal (1954-1958), el IGSS (1956-1959) y el conjunto del Centro Cultural Miguel Ángel Asturias (1961-1978); en los años sesenta, la planificación del Campus de la Ciudad Universitaria USAC, el edificio de la Rectoría (Fig. 228) y la Facultad de Arquitectura; en obras públicas, trabajó en el proyecto del Bulevar Liberación y el Trébol; también es autor del Proyecto del Plan Vial Primario del Anillo Periférico y encargado del Plan Piloto de la Ciudad de Guatemala. Además, colaboró en la elaboración de la Ley Protectora de la Antigua Guatemala y fue miembro del Consejo para la Protección de la Antigua Guatemala CNPAG.



227. Roberto Aycinena.
<https://www.timetoast.com/timelines/glosario-ff3752e6-8b88-47ce-859e-56db39948bbf>

En el Centro Cívico su obra representa una mezcla entre la arquitectura prehispánica y la influencia de Le Corbusier. Las características prehispánicas pueden observarse en la composición que realizó entre las escalinatas, plazas y aplicaciones de la plástica realizada entre el Palacio Municipal y el Edificio del IGSS. La corriente corbusiana se aprecia en el uso de conceptos como la planta libre, el uso del muro cortina, las fachadas y ventanales horizontales en el edificio de la municipalidad.



228. Edificio Rectoría de la Universidad de San Carlos de Guatemala, 1960. Aycinena, R., Montes, J., Haeussler, C.
 Fuente: Asturias y Monterroso, 2008.

2.2.3 Carlos Haeussler (1923-2016)

Carlos Alberto Haeussler Uribio (Fig. 229) nació en 1923 en la ciudad de Guatemala. Se tituló como arquitecto en la Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM, donde coincidió con Roberto Aycinena. Estudió también en Estados Unidos y en Europa. Fue uno de los fundadores de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de San Carlos de Guatemala, donde también fue profesor. Es el colegiado número ocho del Colegio de Arquitectos de Guatemala.

La Escuela Nacional de Arquitectura de la UNAM se encontraba en un proceso de renovación curricular cuando él estudió allí. Sus enseñanzas estaban basadas en los postulados teóricos de José Villagrán García y en los principios de los CIAM, que coincidieron con el crecimiento económico de los países latinoamericanos. En esta misma época, se construía la Ciudad Universitaria de la UNAM, la cual representaba los ideales nacionalistas y de la modernidad, caracterizándose por la integración de pintura mural y escultura. La expresión arquitectónica de Haeussler y Aycinena, al ser los únicos del grupo que estudiaron en México, se diferencia de los arquitectos que se formaron en Estados Unidos, por la contextualización cultural que dieron a sus proyectos.

A su regreso a Guatemala, en 1953, trabajó en la Dirección General de Obras Públicas, donde tuvo la oportunidad de participar en el Puente de El Trébol, un proyecto icónico que se emplaza en el mismo lugar donde históricamente se cruzaban los caminos Norte-Sur y Oriente-Poniente de la ciudad. La obra fue construida en concreto postensado e impuso una nueva lógica en el diseño urbano, sustituyendo las calles estrechas para dar paso a una circulación que priorizaba el tránsito vehicular.

En los años cincuenta —inspirado en los suburbios norteamericanos—, realiza las urbanizaciones de las colonias el Sauce, Utatlán 1 y 2, Molino de las Flores, Jardines de la Asunción y San Francisco, las cuales se unen a la expansión que estaba sufriendo la ciudad. Dentro de sus obras más importantes se encuentra Villa Dora construida en 1958; la sinagoga Shaarie Binyamin en 1959; los edificios Roma (Fig. 230) y Quevedo, proyectados en 1960 y 1961, respectivamente. En el Centro Cívico diseña el Crédito Hipotecario Nacional, llevado a cabo entre 1960 y 1963 y el Banco de Guatemala ejecutado

entre 1961 y 1964; en la época de los sesenta también participa en el proyecto de la Rectoría y la Facultad de Arquitectura de la USAC. En los años setenta diseña el Palacio de Justicia en 1976 y el diario el Gráfico en 1978.



229. Carlos Haeussler.

<https://www.prensalibre.com/vida/escenario/quien-fue-carlos-haeussler-un-genio-de-la-arquitectura-guatemalteca/>



230. Edificio Roma, 1960. Haeussler, C. Fuente: SEBC, 2018.

2.2.4 Pelayo Llarena Murua (1924-2020)

El arquitecto Pelayo Llarena Murua (Fig. 231) nació en 1924, en Suchitepéquez, Guatemala. En 1949, obtuvo el título de Bachelor in Science in Arquitectura en la Universidad de Illinois, Estados Unidos y realizó un posgrado de Teoría de la Arquitectura en Guatemala. Es el colegiado número 11 del Colegio de Arquitectos de Guatemala. Entre sus méritos fue galardonado por Societé des Architectes Diplômée por le Gouvernement, de Francia.

Al regresar de su formación como arquitecto se incorpora a la Municipalidad de Guatemala como jefe de Cálculo y Diseño, cargo que ocuparía de 1949 a 1954. Posteriormente se encargó de la Jefatura de Construcciones hasta el año de 1958. Durante el período que trabajó en la Municipalidad, además del proyecto del Centro Cívico también construye el edificio de la Aduana y el Aeropuerto de Retalhuleu. Después de su trabajo en obras públicas, su actividad profesional la llevó a cabo como jefe de Proyectos de la firma Day & Zimmermann, Inc y en su propia empresa, Arquitecto Pelayo Llarena y colaboradores.

Su obra se caracteriza por estar dentro de los cánones del movimiento moderno con una inclinación muy fuerte por el estilo racionalista, donde la influencia corbusiana se evidencia por el uso de bloques elevados por medio de pilotes y plantas totalmente funcionalistas. Fue un ávido proyectista que logró experimentar con mucho éxito la integración de las artes plásticas a la arquitectura.

Dentro de sus obras más representativas se pueden mencionar el Palacio Municipal de Guatemala realizado entre 1954 y 1958; el Aula Magna de la Universidad de San Carlos de Guatemala, conocida

también como Iglú, construida en 1958; el inmueble Italia, diseñado en 1960; antiguo edificio de Guatel — ahora Claro—, trazado en 1964; la primera sede el Ministerio Público, realizado en 1964 y entre 1973 y 1976 trabajó en el proyecto para el Campus Central de la Universidad Rafael Landívar (Fig. 232).



231. Pelayo Larena y Siomara Bonilla, Reconocimiento otorgado por diseñar el Plan Maestro de la Universidad Rafael Landívar. Agosto 2015. Fuente: SEBC, 2015.



232. Planta original del Campus Central de la Universidad Rafael Landívar, 1973-1976. Llarena, P. https://www.pinterest.dk/pin/562316703451454910/?amp_client_id=CLIENT_ID%28_%29&mweb_unauth_id=&from_amp_pinpage=tr ue

El Palacio Municipal fue la obra con la que se dio a conocer y fue uno de sus mayores logros, en él se conjugan varias de las características que acompañaron a sus obras a lo largo de su vida. Con este proyecto se consagra como uno de los arquitectos más visionarios, que buscaban plantear soluciones que abarcaran los aspectos estéticos, constructivos y estructurales.

2.2.5 Raúl Minondo Herrera (1924-2010)

Raúl Minondo (Fig. 233) nació en Guatemala el primero de octubre de 1924. Inició sus estudios de ingeniería civil en la Universidad de San Carlos de Guatemala y se graduó en la Universidad de Harvard en 1947, donde tuvo la oportunidad de ser alumno del arquitecto Walter Gropius. En 1949 concluye la Maestría en Arquitectura en la misma universidad estadounidense. Es el colegiado número 27 del Colegio de Arquitectos de Guatemala. Fue cofundador de la Federación Centroamericana de Arquitectos, vocal de la Sociedad de Arquitectos y profesor de la Universidad de San Carlos de Guatemala.

La obra del Arquitecto Minondo es una de las más completas, trabajó en el diseño y construcción de edificios públicos, privados, proyectos hospitalarios y comerciales. Desde el inicio de su carrera se inclinó por el movimiento de la modernidad y fue uno de los pioneros en implementarlo en Guatemala. En sus proyectos consideraba la doble ventana y utilizaba frecuentemente los parteluces. Estos últimos los aplicó como pieles adosadas a los edificios que les brindan movimiento a los bloques puros, racionales y funcionales.



Dentro de sus proyectos más representativos, se pueden mencionar el edificio Herrera construido en 1950; el proyecto de Clínicas Multimédicas diseñado en 1961; en el Centro Cívico participa en dos de los cuatro edificios estudiados: en el Crédito Hipotecario Nacional, de 1960 a 1963 y en el Banco de Guatemala de 1961 a 1964. Entre sus trabajos posteriores al Centro Cívico encontramos las instalaciones de Canella diseñado en 1968; el Hotel Camino Real Guatemala (Fig. 234) y el Reforma, en 1969; Galerías España, en 1970 y el inmueble FIASA, en 1971. Entre los proyectos comerciales se encuentra el Edificio Atlantis, el Centro Gerencial Las Margaritas, el Reforma Obelisco y el Real Reforma.

Su especialidad fue el diseño de complejos hospitalarios, en los cuales aplicó conceptos utilizados en Estados Unidos y Europa. En colaboración con su primo Rodolfo Herrera Llerandi instaura el primer centro médico en Centroamérica. Además, creó y dirigió la fundación Chusita Herrera Llerandi, que tiene

233. Raúl Minondo.

como objetivo ofrecer clínicas médicas a personas con escasos recursos y administrar un hogar de ancianos.

Otra de sus facetas fue practicar el buceo, actividad que le permitió explorar el lago de Amatitlán en búsqueda de objetos prehispánicos. También fue aviador y con su avioneta conoció el territorio nacional.

Además de tener su firma de arquitectura también se dedicó a la agroindustria, específicamente al cultivo de caña de azúcar y café. En el año 1997 junto a otras dos firmas de arquitectura forman el grupo de Seis Arquitectos.



234. Hotel Camino Real, 1969. Minondo, R. Fuente: Asturias y Monterroso, 2008.

2.3 EL CENTRO CÍVICO: ASPECTOS ARQUITECTÓNICOS

El Centro Cívico de Guatemala está conformado por los edificios de la Municipalidad de Guatemala, el Instituto Guatemalteco de Seguridad Social, el Crédito Hipotecario Nacional, el Banco de Guatemala — incluyendo su biblioteca, auditorio, el museo Numismático y la Superintendencia de Bancos—, el Centro Cultural Miguel Ángel Asturias —y sus dependencias—, el Organismo Judicial, la Corte Suprema de Justicia, la Torre de Tribunales, el Ministerio de Finanzas Públicas y el Instituto Guatemalteco de Seguridad Social (Fig. 235).

De todos estos edificios únicamente los cuatro primeros —proyectados en la primera etapa—, fueron diseñados bajo los principios de la modernidad, las demás obras construidas en etapas posteriores siguieron la estética de diferentes corrientes arquitectónicas. Este apartado se centra en la descripción formal y funcional de estos cuatro edificios, así como su estado de conservación.



235. Vista aérea del Centro Cívico. En primer plano el Centro Cultural Miguel Ángel Asturias. Fuente: Marcelo Jiménez. <https://www.flickr.com/photos/jmarcelojimenez/14372848878>

2.3.1 *Palacio Municipal*

En Guatemala la figura municipal fue instituida durante la colonia, cuando recibía el nombre de Ayuntamiento. Era una de las instituciones más representativas en la organización interna de la ciudad. El primer edificio donde se albergó fue en La Antigua Guatemala y cuando la capital se trasladó al Valle de la Ermita en 1775, el gobernador Martín de Mayorga ordenó de nuevo su construcción. Al principio se ubicó en el Barrio San Antonio en una edificación rústica y cien años se reubicó en el Portal del Comercio de la Plaza Central. A inicios del siglo XX se trasladó a la 6ª avenida y 9ª calle de la zona 1 y posteriormente, en 1930, a la 4ª avenida y 9ª calle. La propuesta de construir un edificio diseñado especialmente para la municipalidad fue idea del alcalde Martín Prado, pero no fue hasta la administración de Juan Luis Lizarralde, en 1954 cuando se construye esta nueva sede.

El edificio fue emplazado junto a una de las laderas de la colina de Buena Vista, en lo que se conocía como el Parque Navidad. Este proyecto fue el punto de partida del Centro Cívico y es considerado la mejor muestra de la influencia corbusiana en la arquitectura guatemalteca. Su construcción se inició en 1954 y concluyó en 1958. Su diseño estuvo a cargo de los arquitectos Pelayo Llerena Murúa y Roberto Aycinena Echeverría.⁴⁵ Aunque su construcción no se inició formalmente hasta 1954, el cimiento de la obra se empezó a excavar en 1952, según narra Mendoza (2016), debido a que el alcalde en aquel entonces, Juan Luis Lizarralde, temía que el terreno fuera expropiado para fines militares.

El bloque principal del edificio corresponde a un paralelepípedo horizontal con las caras largas orientadas en sentido Norte-Sur—respondiendo a las necesidades climáticas de la Ciudad de Guatemala—, que permiten el ingreso de iluminación y ventilación natural a los espacios interiores del edificio. Las fachadas cortas, emplazadas hacia el Este-Oeste, son cerradas y en cada una de ellas se encuentra uno de los murales exteriores *La Conquista* y *Canto a Guatemala*, proyectados por los artistas Guillermo Grajeda Mena y Dagoberto Vásquez, respectivamente. Los dos primeros niveles cuentan con un cerramiento de cristal retraído, que oculta las columnas, dando la apariencia de que este cuerpo principal está suspendido en el aire—siguiendo los conceptos innovadores de la modernidad—.

La obra también muestra una clara influencia de la modernidad en su propuesta formal y funcional. Formalmente se observa el uso de cubiertas planas, pilotes, planta y fachada libre, así como el uso del ventanal alargado. Su planta modulada responde a las funciones propias de un edificio de oficinas y atención al público. En la fachada Norte predomina la línea horizontal, mientras que en la Sur se incorporaron parteluces para el control solar.

El acceso al edificio es por medio de dos escalinatas—ubicadas al Norte y al Sur de mismo—, las cuales, unidas a las diferentes plataformas creadas dentro del conjunto, hacen referencia al diseño urbano utilizado en las ciudades prehispánicas, el cual conectaba sus diferentes grupos de estructuras por medio de las calzadas y las plazas.

⁴⁵ De acuerdo con Tórtola Navarro y Tórtola M., (2021), la obra es únicamente autoría de Pelayo Llerena y no contó con la colaboración de Roberto Aycinena como han afirmado a lo largo de los años varios autores como Asturias y Monterroso (2008), Fuentes (2011) y Mendoza (2016) entre otros. Su afirmación se basa en la publicación del lunes 21 de febrero de 1955 del diario *Imparcial*, donde entrevistan al Ing. Manlio Giracca—jefe del Departamento de Ingeniería de la Municipalidad de Guatemala—, quien afirma que Llerena es el único autor del proyecto y que fue él quien ejecutó y construyó el edificio completo.

El vestíbulo principal distribuye la circulación dentro del edificio hacia las alas Este y Oeste. El desplazamiento vertical fue solucionado por un sistema de elevadores ubicados a cada lado del recibidor, los cuales están rodeados por un circuito de escaleras.

El edificio tiene ocho pisos. Horizontalmente se divide en tres partes, una entrada central y dos alas de oficinas. En la base se encuentra el sótano, seguido por el zaguán —que tiene doble altura—, cuatro plantas destinadas a las oficinas municipales y en la superior, se ubica el despacho del alcalde y el Salón de Concejo. La composición del edificio presenta una volumetría simétrica, con una variante en la parte superior.

Estructuralmente cada planta se compone de un sistema de losas en dos direcciones con marcos rígidos, vigas y columnas en módulos de 5 x 5 metros. En el sótano se proyectaron columnas para facilitar el ingreso de vehículos, mientras que en los demás niveles son de forma rectangular y su área se va reduciendo hasta llegar a ser cuadradas. En el último nivel —donde está el salón del Concejo Municipal—, el techo tiene una losa liviana inclinada, paralela a las gradas de la sala. Las paredes interiores son de ladrillo y los exteriores de concreto reforzado con acero. Los muros del sótano, la tesorería, el módulo de gradas y elevadores, son de carga.

La tecnología y los materiales utilizados en el edificio representaron una innovación para la época. Entre ellos se puede mencionar: el uso de ventanales de aluminio —para los cuales también se diseñó la maquinaria para su fabricación—, la impermeabilización con asfalto, el drenaje francés en el perímetro del edificio, la integración de murales estructurales, la implementación de elevadores, la instalación de pisos de concreto con cisas de bronce y cielos suspendidos en varias tonalidades, los cuales también tenían la intención de sectorizar los usos dentro del inmueble.

Para garantizar la eficiencia climática además del estudio del emplazamiento y la ubicación de los ventanales, a nivel interior se ubicaron las oficinas en la parte Norte y la circulación en el Sur (Fig. 236) para mayor confort.



236. Vista de la fachada Sur del Palacio Municipal.
Fuente: SEBC, 2018.

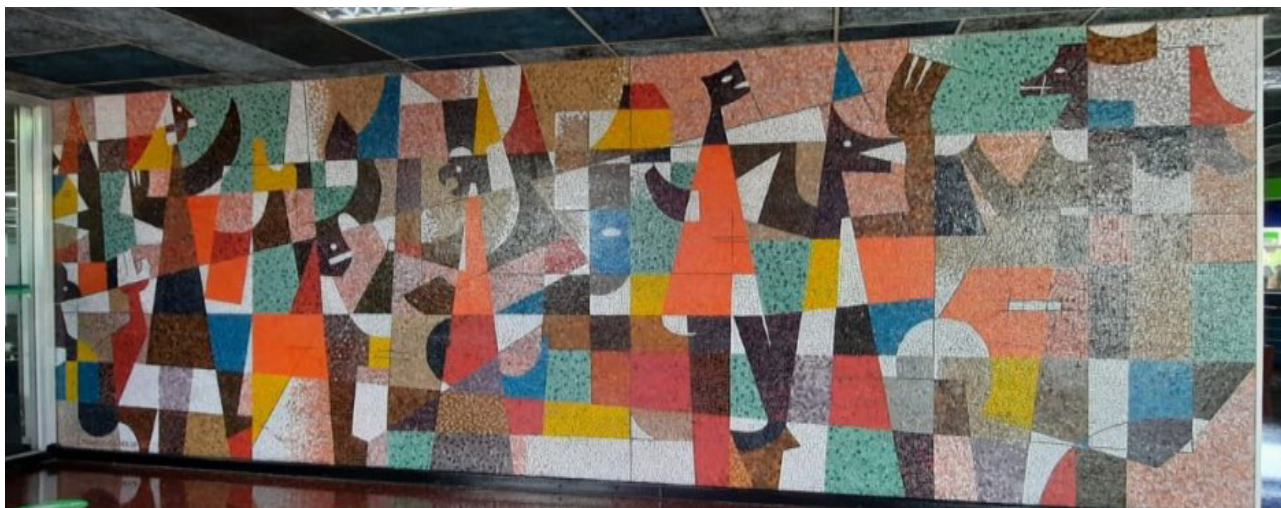
En el interior, específicamente en el vestíbulo, ya conocemos por epígrafes anteriores que se encuentra instalada una de las obras plásticas más representativas de la modernidad guatemalteca, el mural titulado *Canto a la Raza o La Raza Mestiza de Guatemala*.

Desde su inauguración hasta la actualidad el edificio ha sufrido diferentes alteraciones espaciales como ampliaciones y remodelaciones para poder satisfacer los servicios que ofrece y las necesidades de sus usuarios, aunque es importante mencionar que estas transformaciones no han alterado su forma y que son de carácter reversible. Dentro de estos cambios se encuentra la introducción de iluminación perimetral para resaltar su volumetría y un sistema de calefacción. En el extremo Noreste se incorporó una Clínica Médica Municipal al servicio de los vecinos. A nivel interior la disposición de los cubículos de atención fue modificada, así como el sentido de la circulación, dejando a un lado la filosofía con la que se había proyectado en el diseño original. La contemporaneidad y la introducción de nuevos sistemas de movilidad en la ciudad también han repercutido en el entorno inmediato del edificio. En el lado Norte, a partir del año 2007 se introdujo una de las estaciones del Transmetro y en el 2011 se incorporó otra en el lado Sur. Para el año 2010 se inauguró la Plaza Italia, un pequeño espacio que cuenta con una réplica en bronce de la Loba Romana —en conmemoración de la fundación de la ciudad de Roma—. Además de la remodelación de la infraestructura urbana, también se modificó el sentido de las avenidas, que anteriormente funcionaban en doble vía y actualmente tienen un solo sentido.

En cuanto a su estado de conservación, el Palacio Municipal de Guatemala presenta un grado de deterioro moderado-severo debido a causas intrínsecas y extrínsecas. Entre los daños exteriores son visibles alteraciones en los niveles de las losetas de los caminos peatonales, así como en las gradas y rampas, producto de la socavación producida por las filtraciones en el subsuelo. Al estar flanqueado por dos de las vías principales de la ciudad, la contaminación auditiva, la polución y la emisión de dióxido de carbono, son los principales efectos causados por la circulación vehicular. A esto se suma la contaminación visual, producida por el exceso de publicidad. El principal daño exterior lo presenta en los murales Este y Oeste que, debido a la exposición a diferentes agentes climáticos y patologías, presentan diferentes grietas y fisuras en el concreto, que facilitan que se mantenga la humedad, afectando el acero dentro del muro.

Interiormente los principales daños son evidentes en el concreto que es el principal material con el que está construido el edificio. Algunas de las patologías que presenta son: la humedad, fisuras y grietas, decoloración y el asentamiento de pisos. En algunas partes la humedad incluso ha corroído el acero de la estructura.

Estos daños y deterioros hacen considerar de forma emergente una terapia que frene el avance de cada uno de ellos. Aunque dentro de la planificación anual de la Municipalidad se trata de mitigar todos estos impactos en la estructura, se evidencia la necesidad de realizar trabajos específicos orientados a la conservación del bien patrimonial. En el caso de los murales, en 1991, con motivo del centenario del nacimiento de Mérida, se retiraron los tabiques que se habían colocado frente a los mismos y se reintegraron piezas faltantes. Sin embargo, fue recientemente —con motivo de la celebración de los 200 años de la Independencia, en el año 2021—, que se hizo una restauración completa de los murales interiores (Fig. 237). Los exteriores aún están a la espera de ser intervenidos.

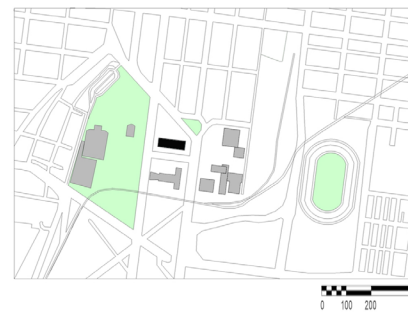


237. Parte del Mural Canto a la Raza. Carlos Mérida. Restauración realizada en el 2021.
Fuente: Arq. Ingrid Morales

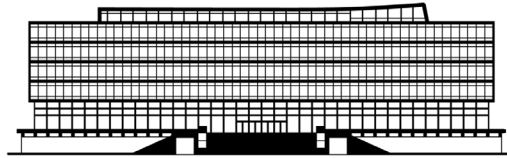
MUNICIPALIDAD DE GUATEMALA



PLANO DE UBICACIÓN

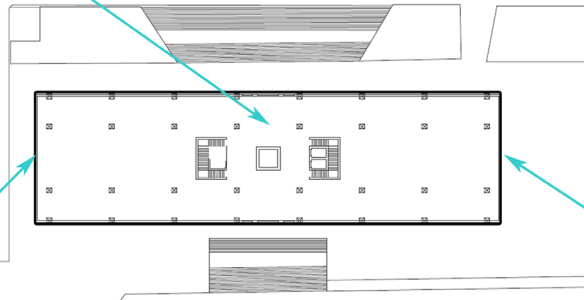


Mural interior Canto a la Raza (Vestibulo)
Carlos Mérida



FACHADA NORTE

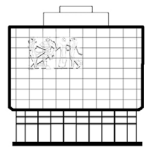
21 CALLE, ZONA 1



PLANTA

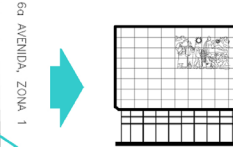
ESTACIONAMIENTO

10 m ESCALA GRAFICA



FACHADA OESTE

7a AVENIDA, ZONA 1

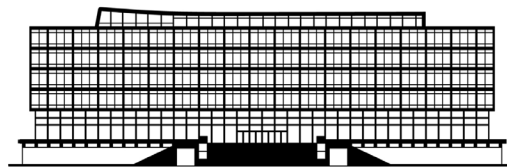


FACHADA ESTE

6a AVENIDA, ZONA 1



Mural exterior La Conquista (Fachada Oeste)
Guillermo Grajeda Mena



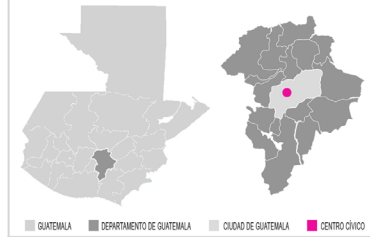
FACHADA SUR



Mural Canto a Guatemala (Fachada Este)
Dagoberto Vásquez

Planimetría: Siomara Bonilla, Dina Fumagalli, Sonia Fuentes.
Fotografías: Siomara Bonilla.

Plano: 1 MUNICIPALIDAD DE GUATEMALA Centro Cívico de Guatemala



Nomenclatura

PLANO DEL CENTRO CÍVICO

- Municipalidad de Guatemala
- Parcelas
- Edificios del Centro Cívico
- Área verde
- Línea del ferrocarril

INFORMACIÓN TÉCNICA

Ubicación: 21 calle 6-77, zona 1

Inicio de la obra: 1954
Inauguración de la obra: 1958

Diseño arquitectónico: Pelayo Llarena
Roberto Aycinena

Costo de la obra: Q. 1,288,752.79

Muralistas: Dagoberto Vásquez
Guillermo Grajeda Mena
Carlos Mérida

Descripción formal:

Altura: 21 m
Ancho: 21 m
Largo: 112 m
Niveles: 6 + sótano y auditorio
Metros de construcción: 11,174 m²
Área construida: 2,352 m²
Sistema Estructural: Marcos rígidos y losas nervadas.
Elementos Formales: voladizos, paralelepípedos, parteluces.

Proyecto:

Colisión Ideológica en el Muro.
Una propuesta de restauración urbano-arquitectónica del Centro Cívico de Guatemala.

Autor: Siomara Bonilla. Fecha: Enero 2021

Director: Dr. Salvador Gallego.

PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA Y ARTES- ESCUELA INTERNACIONAL DE POSGRADO - UGR



UNIVERSIDAD DE GRANADA

2.3.2 Instituto Guatemalteco de la Seguridad Social (IGSS)

El Instituto Guatemalteco de Seguridad Social se creó en 1946, durante el primer gobierno de la Contrarrevolución. Al inicio las oficinas se encontraban sobre la sexta avenida de la zona 1 y con el tiempo se trasladaron a diferentes inmuebles, primero en la 5ª calle y 8ª avenida también de la zona 1, posteriormente al Edificio Mini en la zona 4 y en una de las alas del Hospital Roosevelt en la zona 11, hasta la construcción de las instalaciones donde funciona en la actualidad en el Centro Cívico.

El edificio fue diseñado por Jorge Montes y Roberto Aycinena. Su construcción se inició en 1956 y finalizó en 1959. Fue emplazado en parte de lo que era el Parque Navidad, inmueble concesionado a la institución por la Municipalidad de Guatemala, ubicándose al Sur del nuevo Palacio Municipal.

Este fue el segundo edificio construido dentro del Centro Cívico y se edificó en acero y hormigón — materiales distintivos del movimiento moderno—. Algo que es atípico de este inmueble es que se les aplicó color a los volúmenes. Otros de los conceptos utilizados de este movimiento fueron la planta y la fachada libre, las ventanas horizontales, el uso de pilotes y la definición del espacio interno siguiendo el patrón estructural.

La composición arquitectónica se compone de dos volúmenes perpendiculares, colocados sobre una plataforma elevada, destacando el principal por su verticalidad. Los arquitectos encargados de realizar el diseño orientan las fachadas largas en dirección Este-Oeste mientras que las cortas están situadas en sentido Norte-Sur. En contraste con el de la Municipalidad cuyas caras más extensas se orientan en dirección Norte-Sur, la disposición del inmueble responde a la idea que tuvieron los arquitectos de integrar ambos proyectos. Como elemento curioso a destacar, se puede apreciar que para la protección solar se utilizó una composición de parteluces que contrastan elementos en positivo y negativo entre cada uno de los niveles. El volumen más alto se destinó para las oficinas y el más bajo para la atención al público.

En el externo Oeste del cuerpo más bajo se encuentra un volumen semicircular con el techo inclinado, el cual resalta de la horizontalidad de este elemento y alberga el auditorio del IGSS (Fig. 238). Para el muro del auditorio el maestro Roberto González Goyri dejó planificado un mural que no se ha llegado a realizar. Esta pared curvada rompe con la combinación de vértices perpendiculares que se manejan en los dos edificios mayores, su forma responde a las necesidades acústicas, otorgando dinamismo a la composición por medio de espacios cóncavos y convexos.

Frente al edificio se planificó una plaza que daría acceso al mismo y que estaría elevada 1.5 metros sobre el nivel de la calle, sin embargo, esta no



238. Vista poniente. En el fondo se aprecia el edificio de oficinas, seguido por el de atención al cliente y el auditorio en primer plano.

Fuente: Revista Galería, 2006

fue concretada y actualmente el espacio funciona como estacionamiento. Al lado este del edificio se encuentra un estanque⁴⁶, en el cual se refleja el mural *Alegoría a la Seguridad Social de Carlos Mérida*. Con este elemento, la expresión formal de los principios corbusianos se evidencia con el uso de la ventana apaisada y el de cuerpos de agua que unen el espacio interior y el exterior.

Los ocho niveles del edificio de oficinas y los cuatro niveles de atención al público están divididos por losas con una marcada cornisa que le otorgan horizontalidad. En el interior, la circulación está definida por la función, marcando ejes de distribución para los flujos de tráfico interno. Los módulos verticales de elevadores facilitan el acceso a todas las plantas y ocupan un área de 16 metros cuadrados, teniendo una capacidad de 900 Kg. Además de los ascensores, el complejo cuenta con dos módulos de gradas que apoyan la circulación vertical dentro de cada volumen.

Finalmente, los arquitectos a cargo del proyecto pensaron en que la arquitectura debería tener identidad y carácter propio; es así como se realiza la integración plástica de un mural en mosaico italiano proyectado por el maestro Carlos Mérida —ubicado junto al área de ingreso al complejo— y otro de concreto armado que da hacia la 7ª avenida, elaborado por Roberto González Goyri. Este último, se ubica en el lado este frente a un jardín de 50 metros cuadrados, el cual tiene un acceso restringido al público por medio de rejas metálicas.

En el caso del Instituto Guatemalteco de la Seguridad Social, las diversas administraciones le han dado mantenimiento constante tanto al bien inmueble como a los bienes muebles integrados en la obra arquitectónica; esto hace posible tipificar su estado de conservación dentro de un grado de deterioro leve. Sin embargo, debido al crecimiento de la institución, el espacio arquitectónico ha sufrido alteraciones y transformaciones que son de carácter reversible, pero que han modificado significativamente su diseño original.

Dentro de las modificaciones que han alterado su morfología, las más alarmantes se encuentran en el primer y último nivel. En el vestíbulo, del edificio más alto, el área que fue concebida como un sitio abierto para exposiciones artísticas y el tránsito de peatones ha sido ocupada por oficinas, cerrando el intercolumnio con vidrios que además están polarizados. Este cambio supone un quebranto al concepto inicial del diseño porque se privatizó un lugar que al inicio fue concebido como público. En el mismo sentido, además de privar al auditorio de un ambiente previsto para las artes, afectó la exhibición del mural doble proyectado por Mérida, ya que la otra cara que daba hacia este ha quedado prácticamente anulada y solo puede observarse cuando se está dentro del inmueble. En el primer piso del volumen más bajo, se abrieron diferentes vanos para implementar la oficina de Atención a la Invalidez, Vejez y Sobrevivencia IVS y el Centro de Atención al Afiliado CATAFI. Al ingresar al edificio también se había planteado un jardín interior de 150 metros cuadrados, el cual fue sustituido por un sistema de gradas y cubierto por losetas de piso cerámico blanco. En el último nivel las modificaciones son aún mayores. El diseño original poseía una secuencia de paraboloides hiperbólicos, pero estos fueron cubiertos por vidrios que esconden el remate del edificio, perdiéndose totalmente la idea de ser perceptible por los peatones. A estos cambios morfológicos se suma el de

⁴⁶ El estanque o espejo de agua estaba siendo utilizado como estacionamiento y fue reincorporado en el año de 1991, cuando todas las instituciones realizaron trabajos de recuperación de las obras realizadas por Carlos Mérida, con motivo de la conmemoración de su centenario.

los colores de la fachada, el cual, si bien corresponde a los colores institucionales, altera los tonos cálidos que se propusieron al inicio, sustituyéndolos por azul y celeste (Figs. 239-240).

Por otra parte, la explanada proyectada en el acceso hoy alberga un aparcamiento con 139 plazas, constituyendo otra zona que se resta al espacio público que se había idealizado. La necesidad de estacionamiento adicional provocó que se creara otra área para este uso, la cual se habilitó entre la fachada Sur del edificio de cuatro niveles y la colindancia.

En su interior, otras alteraciones abarcan desde cambios espaciales, hasta las instalaciones eléctricas, potables, de drenajes y especiales. Los espacios se han ido modificando en función del aumento del personal y esto ha conllevado la introducción de diferentes servicios que han alterado el inmueble. La tecnología ha sido un factor determinante en estas transformaciones, como es el caso del acceso a internet y sistemas de climatización. Otros cambios menores en los acabados de las oficinas se han realizado sin seguir ningún reglamento en común, presentando un aspecto distinto en cada unidad de trabajo. Entre estas alteraciones se puede mencionar la modificación del color de los muros, acabados de pisos y cielos, así como la introducción de una variedad de mobiliarios. En general no se sigue un criterio para el diseño interior del edificio.

Dentro de los factores externos que incrementan su deterioro encontramos la contaminación auditiva y visual, además de la polución, originada por su ubicación dentro de uno de los nodos principales del sistema vial. Otras patologías presentes son la decoloración de los materiales, la humedad, el asentamiento de piezas de concreto, fisuras y grietas.

Las obras plásticas integradas en el exterior eran elementos que se encontraban seriamente dañados, afortunadamente ambos murales fueron restaurados recientemente. El mural de Mérida (Fig. 241) fue remozado entre el 2018 y el 2019, llevando a cabo trabajos de consolidación y restitución, siendo los encargados los arquitectos Roberto Barillas y Rodrigo Álvarez. Entre el 2018 y 2019, también se recuperó el mural realizado por González Goyri (Fig. 242), encargando la obra al arquitecto Luis Iriarte.



239. Fachada Este con sus colores originales, donde se visualizan los paraboloides del remate.
Fuente: Revista Galería, 2006



240. Fachada Este del Instituto Guatemalteco de la Seguridad Social en la actualidad.
Fuente: SEBC, 2018.



241. Fragmento del mural restaurado la Seguridad Social de Carlos Mérida.
Fuente: SEBC, 2020.

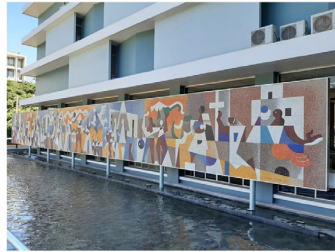
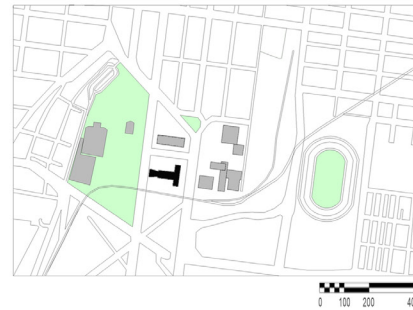


242. Restauración del mural Nacionalidad Guatemala 2018.
Fuente: <https://www.igssgt.org/noticias/2018/10/25/se-inicia-la-restauracion-del-mural-del-igss-nacionalidad-guatemalaca/>

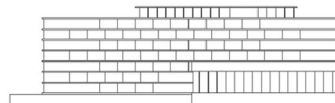
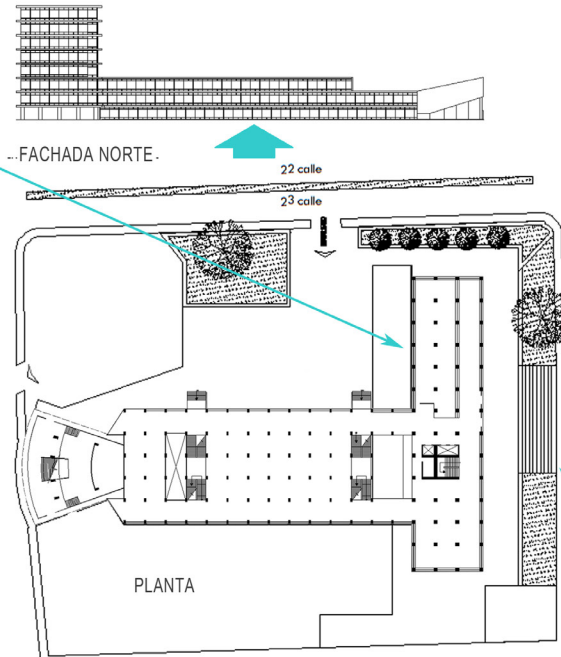
INSTITUTO GUATEMALTECO DE SEGURIDAD SOCIAL IGSS



PLANO DE UBICACIÓN



Mural exterior La Seguridad Social
Carlos Mérida



FACHADA OESTE



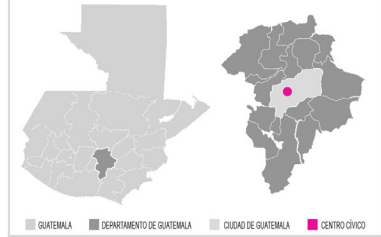
FACHADA ESTE



Mural exterior La Nacionalidad Guatemalteca
Roberto González Goyri

Planimetría: Siomara Bonilla, Freddy Morales.
Fotografías: Siomara Bonilla.

Plano: INSTITUTO GUATEMALTECO DE SEGURIDAD SOCIAL IGSS 2



Nomenclatura

PLANO DEL CENTRO CÍVICO

- Instituto Guatemalteco de Seguridad Social
- Parcelas
- Edificios del Centro Cívico
- Área verde
- Línea del ferrocarril

INFORMACIÓN TÉCNICA

Ubicación: 7ª avenida 22-72, zona 1

Inicio de la obra: 1956
Inauguración de la obra: 1959

Diseño arquitectónico: Jorge Montes
Roberto Aycinena

Costo de la obra: Q. 1,728,874.00

Muralistas: Carlos Mérida
Roberto González Goyri

Descripción formal:
 Altura: 24 m
 Ancho: 18 m
 Largo: 84 m
 Niveles: 8 y 4
 Metros de construcción: 13,100 m²
 Área construida: 3,138.90 m²
 Sistema Estructural: Marcos rígidos y losas nervadas.
 Elementos Formales: voladizos, paralelepípedos, parteluces, muros curvos.

Proyecto:
 Colisión Ideológica en el Muro.
 Una propuesta de restauración urbano-arquitectónica del Centro Cívico de Guatemala.

Autor: Siomara Bonilla. **Fecha:** Enero 2021

Director: Dr. Salvador Gallego.

PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA Y ARTES- ESCUELA INTERNACIONAL DE POSGRADO - UGR



2.3.3 Crédito Hipotecario Nacional (CHN)

Esta institución fue creada durante el gobierno del presidente Lázaro Chacón en 1930 mediante el decreto No. 1040, con la finalidad de que fuera el ente de realizar intermediación financiera por medio de recursos públicos para invertirlos en créditos destinados al incremento y diversificación de la producción del país. Al inicio se ubicó en la 10ª calle y 9ª avenida de la zona 1. Posteriormente, en 1933 durante el gobierno de Jorge Ubico, se traslada a la 7ª avenida y 10ª calle de la zona 1. El presidente Miguel Ydígoras Fuentes, es quien a través de la Dirección General de Obras Públicas autoriza la construcción del nuevo edificio en el Centro Cívico, con el fin de agrupar las instituciones estatales en una misma área.

Formó parte del conjunto desde los años sesenta. Su construcción estuvo a cargo de los arquitectos Jorge Montes, Raúl Minondo y Carlos Haeussler. El volumen se emplazó en parte de lo que anteriormente había sido el denominado Estadio Autonomía. Para este momento era mucho más visible la idea que tenían los técnicos sobre la articulación de las edificaciones con el entorno. Para resolver los desniveles del terreno, tanto del CHN como el Banco de Guatemala consideraron un sistema de plazas que permite el acceso y a la vez la apreciación individual de cada volumen. Esta organización urbana se considera como una reinterpretación de las acrópolis prehispánicas.

De los cuatro edificios principales del Centro Cívico este es el que menor altura posee, contando con seis niveles y un sótano. En sus últimos dos pisos se puede apreciar una configuración cuadrangular, que además de aludir al principio de la terraza jardín de los postulados de la modernidad (Fig. 243), hace una referencia a la época colonial, recordando los patios diseñados en las residencias o los claustros en los conventos y monasterios.

El edificio cuenta con un área de 1900 m² en cada una de sus seis plantas, además del sótano que funciona como estacionamiento. Posee una estructura modulada —típica del funcionalismo—, además marcos rígidos, combinados con las losas nervadas, creando una estructura firme y estable. Su estética arquitectónica recuerda el pensamiento moderno, siendo evidente tanto en su aspecto interno como externo. Las fachadas Norte y Sur demuestran en su ritmo y simetría el dominio espacial y geométrico de sus diseñadores.

Tiene una forma rectangular casi cuadrada que diferencia sus lados por el tratamiento lumínico que se dio a sus fachadas. Por una parte, las portadas Norte y Sur están abiertas —protegidas por parteluces— y las Este y Oeste están cerradas —aprovechándose sus muros para la integración plástica—. En el lado Norte cuenta con un espejo de agua (Fig. 244) que favorece la sensación de liviandad del edificio.



243. Vista del patio interior del Banco CHN, ubicado en el último nivel. Fuente: SEBC, 2018.

En el Norte y el Sur las fachadas fueron solucionadas con un juego de parteluces verticales que se intercalan entre los niveles, destacando el detalle de la cara Norte, donde en las plantas tres y cuatro, presenta parteluces de doble altura, en la esquina inferior derecha (Fig. 245). El control solar en los dos primeros pisos — que tienen una doble altura con un mezanine—, se realizó por medio de la sombra que provee el voladizo de los demás, al estar retraídos de la fachada.

En las fachadas Este y Oeste los arquitectos piensan en la ubicación de paneles —cinco a cada lado—, para realizar la integración plástica. Los artistas encargados de ejecutarla fueron Efraín Recinos y Roberto González Goyri —como ya se ha escrito—. En este caso los arquitectos brindan una temática específica a los artífices, la proyección social del banco desde seis diferentes perspectivas: trueque y cambio, ahorro, economía, industria y cultura, exponiendo de esta forma la función del edificio mismo con una expresión simbólica. Las proporciones de los paneles recuerdan a las estelas mayas y el lenguaje utilizado por los artistas recurre principalmente a la abstracción y es considerado como el mayor aporte para diferenciar la arquitectura de la modernidad guatemalteca frente a los cubos arquitectónicos que la “Maquina de vivir” reprodujo en el resto del mundo, fortaleciendo así la integración del arte y la arquitectura a través de la contextualización.

En el interior, desde el ingreso se puede percibir una gran amplitud del espacio por su doble altura, sobresaliendo las columnas forradas de mármol negro y los ventanales con marcos de aluminio de color dorado —muy utilizado en esa época—. La tabicación fue hecha con maderas finas y mármoles de color verde, los cuales denotan la sofisticación del inmueble. Dentro del vestíbulo también se logra visualizar el módulo de ascensores, el cual además de cumplir la función de permitir la circulación vertical estaba envuelto por la obra *Intenciones Muralísticas para un Tema Maya* proyectado por Carlos Mérida. Como consecuencia del terremoto de 1976, los murales de los elevadores sufrieron serios daños, desprendiéndose varias de las piezas, que aún no han sido restauradas. Otra parte de la obra del maestro Mérida se encuentran ubicada alrededor de la terraza jardín y están fijadas a elementos verticales metálicos, teniendo como fondo el cerramiento de madera de las oficinas.

El espacio multifuncional fue distribuido de acuerdo con la frecuencia y secuencia de uso de los servicios que prestan. Principalmente se maneja un mobiliario modular, el cual gracias a su flexibilidad ha permitido varios cambios en el diseño interior. Otro aspecto positivo es que la mayoría de las



244. Vista del patio interior del Banco CHN.
Fuente: SEBC, 2018.



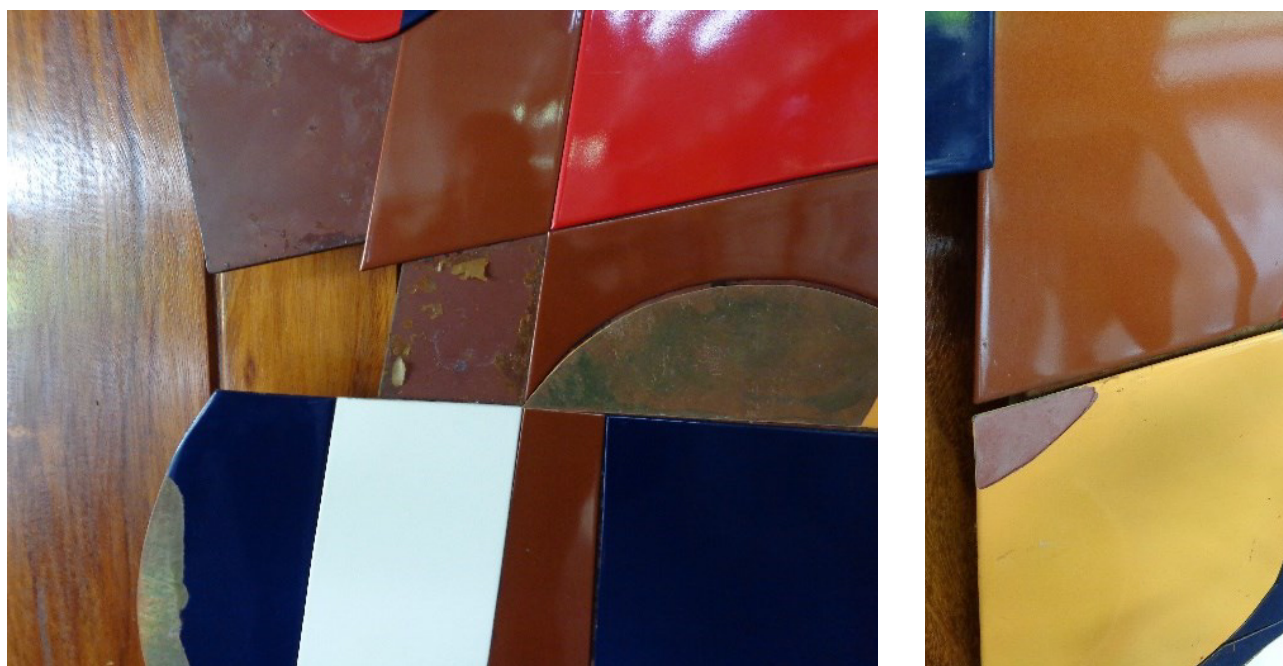
245. Vista de los parteluces de la fachada Norte del CHN.
Fuente: SEBC, 2018.

oficinas mantienen los tabiques de madera original dando una apariencia bastante homogénea a todos los niveles del edificio.

El edificio del CHN, al igual que el resto del Centro Cívico, se encuentra expuesto a diferentes condiciones físicas, químicas y mecánicas que alteran su integridad física, pudiéndose tipificar su estado de conservación como intermedio. Las condiciones climáticas sumadas a la falta de mantenimiento han puesto en riesgo los murales exteriores. Las principales patologías que afectan su integridad son: la humedad y eflorescencias causadas por filtraciones; las fisuras y grietas causadas por la exposición de los materiales a los cambios de temperatura y la decoloración.

Respondiendo al crecimiento administrativo, los servicios que se ofrecen y el aumento del número de visitantes, se han realizado algunas remodelaciones que alteran el diseño original. Entre ellas se puede mencionar la reestructuración de los servicios sanitarios y la tabicación del espacio de circulación del público donde se exponen las piezas del mural de Mérida.

A lo largo del tiempo se han realizado varias gestiones y acciones para recuperar los murales interiores, incluso años después del terremoto el mismo Mérida participo en su proceso de restauración. A pesar de ello el mural no ha sido recuperado y nuevos daños se han presentado en la obra (Fig. 246). En cuanto a los murales exteriores, están en proceso de restauración desde el año 2021 a cargo del arquitecto Víctor Sandoval.

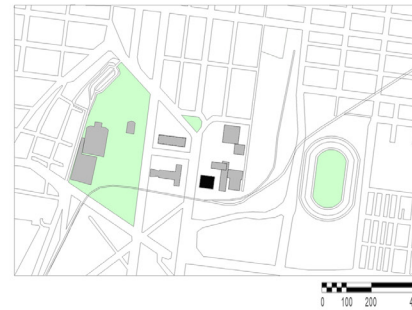


246. Piezas desprendidas y fracturadas del mural *Intensiones muralísticas sobre un tema maya*. Fuente: SEBC, 2018.

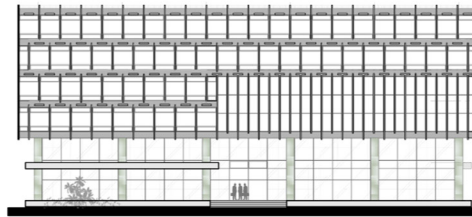
CRÉDITO HIPOTECARIO NACIONAL CHN



PLANO DE UBICACIÓN



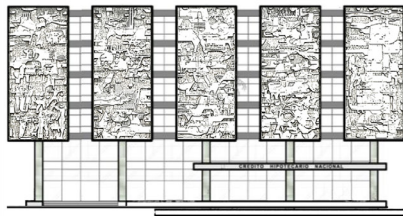
Mural Agricultura, industria, balanza y trueque
Efraín Recinos



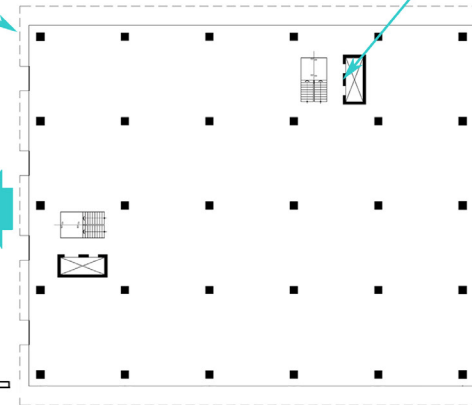
FACHADA NORTE



Mural Intenciones muralísticas sobre un tema maya
Carlos Mérida



FACHADA OESTE



PLANTA



Mural Fachada Este
Roberto González Goyri

Planimetría: Siomara Bonilla, Freddy Morales.
Fotografías: Siomara Bonilla.

Plano: CRÉDITO HIPOTECARIO NACIONAL CHN Centro Cívico de Guatemala

3



Nomenclatura

PLANO DEL CENTRO CÍVICO

- Crédito Hipotecario Nacional
- Parcelas
- Edificios del Centro Cívico
- Área verde
- Línea del ferrocarril

INFORMACIÓN TÉCNICA

Ubicación: 7ª avenida 22-77, zona 1

Inicio de la obra: 1962
Inauguración de la obra: 1964

Diseño arquitectónico: Jorge Montes
Raúl Minondo
Carlos Haeussler

Muralistas: Carlos Mérida
Roberto González Goyri
Efraín Recinos

Costo de la obra: Q. 1,600,000.00

Descripción formal:
 Altura: 16 m
 Ancho: 41 m
 Largo: 48 m
 Niveles: 6 + sótano
 Metros de construcción: 16,000 m²
 Sistema Estructural: Marcos rígidos y losas nervadas.
 Elementos Formales: voladizos, parteluces,

Proyecto:
 Colisión Ideológica en el Muro.
 Una propuesta de restauración urbano-arquitectónica del Centro Cívico de Guatemala.

Autor: Siomara Bonilla. **Fecha:** Enero 2021

Director: Dr. Salvador Gallego.

PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA Y ARTES - ESCUELA INTERNACIONAL DE POSGRADO - UGR



2.3.4 Banco de Guatemala

El Banco de Guatemala se ubicaba para 1946 en un inmueble sobre la 5ª avenida y 10ª calle de la zona 1, el cual había sido confiscado a la familia Nottebohm —de origen alemán— después de la Segunda Guerra Mundial. En 1949, se trasladó a la 8ª avenida 9-41, donde permaneció durante 19 años, hasta que su crecimiento motivó la creación de un nuevo edificio que contara con espacio suficiente para su funcionamiento. El proyecto del Centro Cívico había cobrado tal importancia que los directivos del banco decidieron que la mejor ubicación sería dentro de este conjunto, tomando en cuenta principalmente, que otras instituciones importantes ya se ubicaban allí.

El solar donde se emplazó el edificio contaba con 8,000 m². Al inicio se planteó la construcción de la primera torre y posteriormente se proyectaron otros anexos como el auditorio, la biblioteca, el Museo Numismático y el vestíbulo de atención al público, los cuales se construyeron en una segunda fase. Tomando en cuenta el impacto que tendría el proyecto en el sistema vial de la ciudad, desde el principio contempló un sótano destinado al aparcamiento de vehículos —aunque era inusual en esa época—.

Para 1962 ya formaba parte del conjunto del Centro Cívico el inmueble que alberga las oficinas del Banco de Guatemala. Este edificio, proyectado también por Jorge Montes, Raúl Minondo y Carlos Haeussler es una joya de la arquitectura de la modernidad guatemalteca. Se ubica sobre la 7ª avenida, al Este de la Municipalidad y el IGSS. A nivel urbano se conecta con ellos por medio de una pasarela o paso elevado para peatones. Comparte con el CHN la Plaza Carlos Mérida, la cual se encuentra en un plano deprimido y funciona como un espacio que enlaza ambos predios.

Con 50 metros de altura, es el más alto de la primera fase, mostrándose como una anomalía entre los otros tres. Su cuerpo principal está formado por un paralelepípedo vertical que posee un retranqueo en sus primeros niveles; este tratamiento volumétrico junto a la depresión del bloque por el desnivel del terreno y la incorporación de un espejo de agua hace posible que se dé la ilusión de que el elemento más sólido flota.

Tiene 16 pisos, cada uno con 1,250 m² y cuenta con una estructura basada en las premisas de diseño de la arquitectura moderna; estructura de concreto armado; exposición de la autenticidad de los materiales, vidrio y perfiles de aluminio anodizado.⁴⁷ En el interior presenta columnas recubiertas de mármol, enfatizando, la modulación basada en la estructura y la funcionalidad de los espacios. Además de la influencia de la modernidad, el diseño también presenta ventanas proyectadas de manera estrecha y repetitiva, características de la corriente internacional.

Los arquitectos a cargo del proyecto nuevamente consideran seis lienzos de escala monumental —tres en la fachada Este y tres en la Oeste— para que dos maestros de la plástica plasmen su trabajo. La portada más visible, que da hacia la 7ª avenida es la Oeste, en ella Roberto González Goyri realiza su obra y en la portada Este se ubica la del maestro Dagoberto Vásquez, ambas realizadas con la

⁴⁷ Anodización es el proceso que se utiliza para crear una capa de protección artificial mediante oxido sobre el aluminio.

técnica de concreto fundido in situ. La integración plástica en este inmueble es considerada como la mejor lograda dentro del conjunto. El edificio con sus murales denota una coordinación perfecta entre sus creadores, sus composiciones, volumetría y formas, confiriéndole un gran significado, debido a que combinan la modernidad y el sincretismo histórico del país.

Al cambiar la escala, la obra plástica cobra una jerarquía impresionante; por tal motivo los tres paneles de la fachada Oeste no pasan desapercibidos para los usuarios y transeúntes, convirtiéndose en un referente de la integración de la plástica en la arquitectura de la modernidad guatemalteca y un hito de la ciudad.

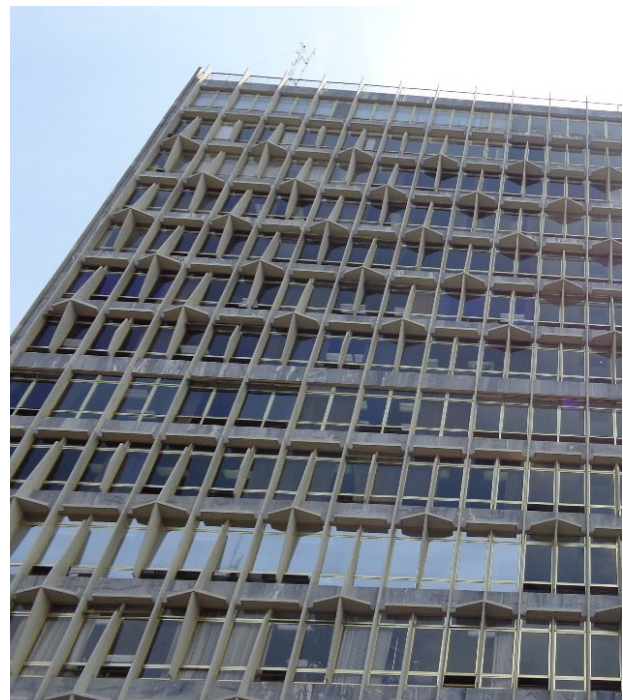
El control climático se logra por medio de la incorporación de parteluces y voladizos alternados de una manera dinámica, que otorga movimiento a la fachada (Fig. 247). La composición está formada por secuencias de saledizos rectos y triangulares que ocupan el espacio de dos ventanas. En sentido vertical, los parteluces también alternan formas rectas y triangulares, diseñados también a lo largo de dos ventanas. En algunos puntos esta combinación forma una especie de estrellas, brindando además de protección solar, una volumetría interesante al edificio (Fig. 248).

Dentro del conjunto del Centro Cívico el edificio que ocupa el Banco de Guatemala ha sido al que más se le han realizado procesos de restauración para su conservación. El grado de deterioro que presenta es leve ya que muchos de los daños y desperfectos que ponían en riesgo su integridad ya fueron atendidos.

Al igual que los demás inmuebles del Centro Cívico, el edificio del Banco de Guatemala está expuesto a diferentes factores de contaminación auditiva y visual, provocados por su localización, así como por el exceso de publicidad y cableado. La contaminación ambiental se evidencia en la polución que cubre sus muros, creando una capa sobre su superficie. Aunque recibe mantenimiento regular, este es un problema reincidente.



247. Vista exterior del Banco de Guatemala Composición de parteluces y voladizos en la fachada sur. Fuente: SEBC, 2018. Fuente: SEBC, 2018.



248. Detalle de parteluces y voladizos en la fachada Sur. Fuente: SEBC, 2018.

Entre los deterioros exteriores del inmueble se aprecia la decoloración en los marcos de aluminio. Como en los otros casos esto se debe a las explosiones causadas por el exceso de humedad. Otros daños se observan en la ventanería, la cual, por cuestiones del tiempo de vida del material presentan cierto desgaste. El mármol de las columnas también presenta decoloración y fisuras.

En el interior el edificio se encuentra bien conservado. Las modificaciones en su distribución y mobiliario han sido mínimas. Únicamente son visibles las alteraciones causadas por la introducción de nuevas instalaciones eléctricas, así como redes de internet, vigilancia y modificaciones hidráulicas, —aunque son de carácter reversible—.

Con motivo de la conmemoración del centenario del nacimiento de Carlos Mérida en 1991, fue intervenido el mural *Sacerdotes Danzantes Mayas*, del Banco de Guatemala. El proceso de restauración duró más de cinco años y contó con la participación de diferentes especialistas en la técnica del esmalte vidriado, artistas, ingenieros químicos, arquitectos y personal técnico. La recuperación fue posible gracias a un convenio con el Gobierno de México, facilitando la colaboración de las entidades locales con instituciones como la Universidad Nacional Autónoma de México y la Academia de Bellas Artes. El éxito del proyecto se mantiene hasta el día de hoy, conservándose el mural en un excelente estado.

Del año 2011 al 2013, se realizó la restauración de los parteluces y los murales exteriores del edificio. Fue un proyecto sin precedentes que planteó muchos retos al equipo técnico liderado por el arquitecto Luis Alfredo Iriarte Antillón. Además de los aspectos técnicos relacionados con la intervención de un edificio de concreto reforzado, se tuvo que solucionar la colocación de los andamios sobre la plaza, que suponían un peso considerable tomando en cuenta que no se encuentran sobre un suelo firme. Los mayores daños se encontraron en los parteluces de la fachada Sur, donde se tuvo que restaurar el 80% de los mismos. Se determinó que los daños fueron ocasionados por el poco recubrimiento que tenía el acero y el alto contenido de piedra pómez en el concreto, los cuales, bajo las condiciones climáticas y la contaminación ambiental, desencadenaron un proceso de deterioro de los materiales. Afortunadamente, la fachada Norte solo presentaba un 20% de daños en sus superficies y los murales ubicados en el Este y Oeste, habían sido elaborados con un hormigón estructural que le proporcionó una mayor resistencia a la intemperie. La restauración de los parteluces concluyó en noviembre del 2012 y de diciembre del mismo año a febrero del 2013, se realizó la restauración de los murales.

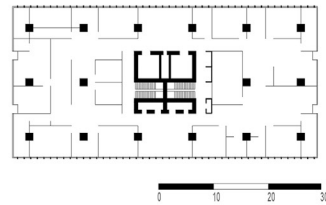
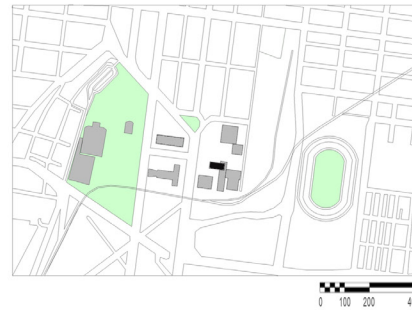
BANCO DE GUATEMALA



Mural Fachada Oeste
Roberto González Goyri



PLANO DE UBICACIÓN

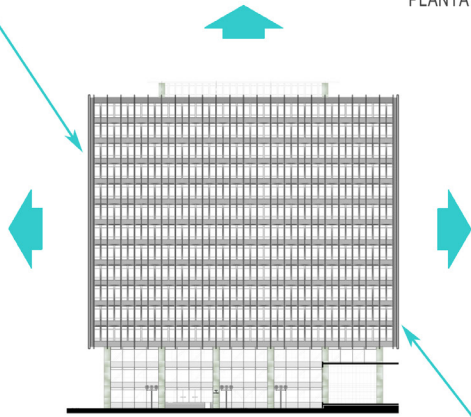
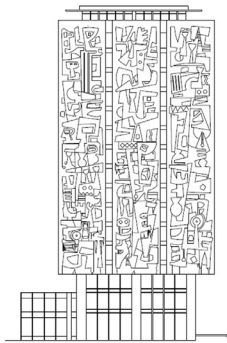


PLANTA



Mural Integración Económica de Centroamérica
Arturo López Rodezno

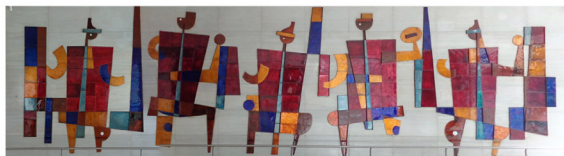
FACHADA OESTE



FACHADA SUR



Mural Cultura y Economía Panel
Dagoberto Vásquez

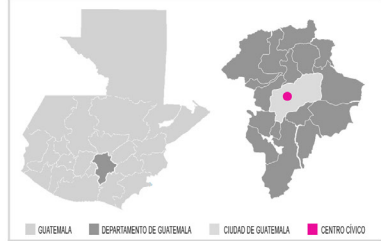


Mural Sacerdotes Danzantes Mayas
Carlos Mérida

Planimetría: Siomara Bonilla, Sonia Fuentes, Dina Fumagally.
Fotografías: Siomara Bonilla.

Plano: BANCO DE GUATEMALA Centro Cívico de Guatemala

4



Nomenclatura

PLANO DEL CENTRO CÍVICO

- Banco de Guatemala
- Parcelas
- Edificios del Centro Cívico
- Área verde
- Línea del ferrocarril

INFORMACIÓN TÉCNICA

Ubicación: 7ª avenida 22-01, zona 1

Inicio de la obra: 1961
Inauguración de la obra: 1964

Diseño arquitectónico: Jorge Montes
Raúl Minondo
Carlos Haeussler

Muralistas: Carlos Mérida
Roberto González Goyri
Dagoberto Vásquez
Arturo López Rodezno

Costo de la obra: Q. 2,693,475.00

Descripción formal:
Altura: 50 m
Ancho: 25 m
Largo: 50 m
Niveles: 16 + sótanos
Sistema Estructural: Marcos rígidos y losas nervadas.
Elementos Formales: voladizos, parteluces,

Proyecto:

Colisión Ideológica en el Muro.
Una propuesta de restauración urbano-arquitectónica del Centro Cívico de Guatemala.

Autor: Siomara Bonilla. Fecha: Enero 2021

Director: Dr. Salvador Gallego.

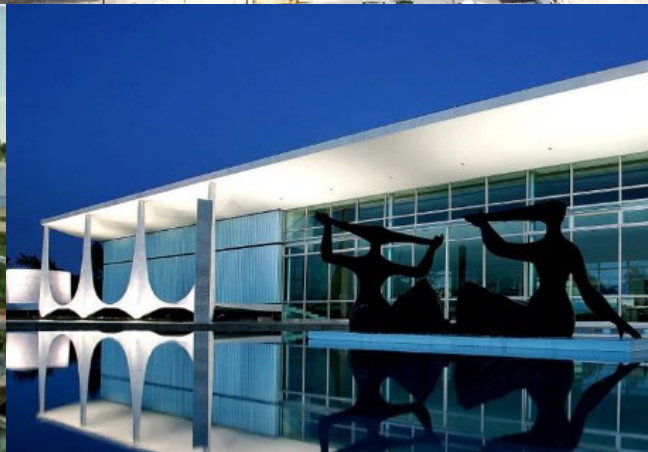
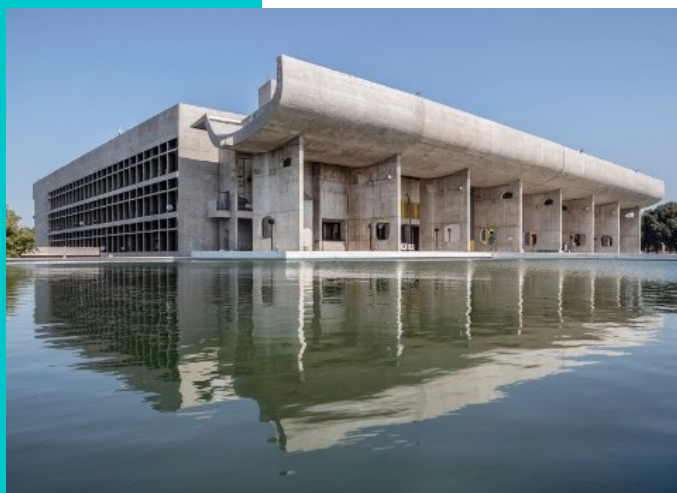
PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA Y ARTES - ESCUELA INTERNACIONAL DE POSGRADO - UGR



3

CAPÍTULO

LOS CENTROS CÍVICOS DE LA MODERNIDAD Y SU INFLUENCIA EN GUATEMALA



Créditos portada:

Conte, R. (2020). Palacio de la Asamblea, Le Corbusier 1951-1965. Recuperado de: <https://www.domusweb.it/en/architecture/gallery/2020/02/25/the-utopia-of-chandigarh-seen-by-roberto-conte.html>

Ruckstuhl, S. (2018). Fotografía del Centro Cívico de Guatemala.

Fototeca Bernardo Graff. (1960). Fotografía del centro de Santa Rosa, Argentina. Recuperada de: <https://fototecabernardograff.wordpress.com/2011/01/13/postales-de-santa-rosa-1960-1970/#jp-carousel-3115>

Sánchez, L. (2014). Fotografía del palacio Alborada, Brasilia. Recuperado de : <https://www.skyscrapercity.com/threads/bras%C3%ADlia-df-brasil.943308/>

LOS CENTROS CÍVICOS DE LA MODERNIDAD Y SU INFLUENCIA EN GUATEMALA

En primer lugar, se debe contestar a la pregunta ¿Qué es un Centro Cívico? Para tratar de conceptualizarlo se hizo necesario hacer una síntesis del surgimiento de la ciudad y de la transformación que ha tenido, ya que de esta forma se puede comprender el papel del equipamiento urbano como elemento esencial en la conformación de la urbe.

El concepto de plaza cívica tiene su origen en la arquitectura y urbanismo de la Ciudad Antigua, especialmente la Polis Griega, donde se concebía como un espacio utilizado para la información y educación de los ciudadanos. Los asentamientos primitivos evolucionan y dan lugar a la vida pública, siendo de vital importancia la creación de áreas para las actividades sociales, donde se evidencia la importancia de entorno urbano con relación a lo privado. En la época Medieval existe una privatización del poder, disminuyendo la creación de zonas públicas. Esta carencia de espacios para las actividades públicas genera en la sociedad la necesidad de que existan estos equipamientos, y es así como en la Ciudad del Renacimiento vemos que proliferan estos lugares, atendiendo las necesidades de los ciudadanos e incorporando cuestiones estéticas características de este período. Según Lewis Mumford (1966), en la Ciudad Industrial, con el liberalismo, se genera una privatización del espacio público incorporándose únicamente el equipamiento necesario para el capitalismo industrial. En la Ciudad Moderna el crecimiento de las Metrópolis y su necesidad de expansión genera la necesidad de crear ubicaciones para todas las actividades realizadas por los habitantes, en su vida cotidiana y para su movilidad, lo cual va a exigir la creación de equipamientos sociales, culturales, deportivos, de salud, etc.

El concepto moderno de espacio público se define como:

aquel espacio donde se desarrolla una faceta social que hace posible que el propio individuo se observe a sí mismo formando parte de un grupo, en definitiva, un espacio en que se desarrollan actividades que conlleven al reconocimiento de cada persona como miembro que desempeña un papel relevante dentro de la sociedad y de la cultura. Por esto, se puede afirmar que los espacios públicos funcionan como espejos en que se refleja la identidad del pueblo (González de Garibya, 2016: 8).

Con relación al concepto de "centro cívico", este mismo autor menciona que se puede resumir «como equipamientos socioculturales de carácter público y gestionado por la Administración que están abiertos al total de la ciudadanía sin discriminación que acoge diversas actividades que atienden a las inquietudes de la sociedad y se desarrollan con un marcado ánimo de integración y participación» (González de Garibya, 2016:45-46).

En el siglo XX, el VIII Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM) «reconoció que el estudio de los problemas de la arquitectura moderna estaba ligado al de los urbanistas y que no era posible trazar una línea clara de separación entre unos y otros» (Sert, 1955:3). A partir de esta afirmación se replantea el concepto del "centro" o el "Corazón de la Ciudad", como protagonista de una urbe en constante evolución.

Los Congresos de Arquitectura Moderna (CIAM) se llevan a cabo de 1928 a 1956 y surgen por el interés de un grupo de arquitectos por resolver los problemas que enfrentaba el diseño arquitectónico en esa época. A partir de 1945, la agrupación es liderada por Sigfried Giedion y Le Corbusier. Los CIAM se enfocaron en la estandarización, normativa de dimensiones, costos y producción eficiente. Se realizaron diez congresos donde se abordaron los temas de la vivienda mínima, el estudio de parcelación, normas urbanas y esparcimiento. A partir del sexto, realizado en 1947 (el primero después de la posguerra) se empieza a involucrar el tema político y se reflexiona sobre los propios CIAM. También se da mayor importancia al ser humano como elemento central del diseño arquitectónico y de la ciudad, como su hábitat.

El arquitecto Jorge Montes, uno de los creadores del Centro Cívico de Guatemala, al respecto de este concepto urbano nos dice:

La conformación de "Corazones de Ciudad" promueve el desarrollo e integración de aquellos sectores urbanos que son lugar de congregación de masas, centro de vida colectiva y, al mismo tiempo, símbolo de la ciudad misma. Son también centros de reunión de las artes, donde los principales monumentos se agrupan alrededor de las plazas públicas y paseos, visitados por toda la gente, y son orgullo de los ciudadanos. (Montes, 2013: 111)

Este concepto de "Corazón de Ciudad" llegó a Latinoamérica y dio como resultado la construcción de diferentes centros cívicos, como La Pampa en Argentina y Brasilia en Brasil, los cuales en algunos casos contaron con la asesoría de los maestros del movimiento moderno. Fuentes (2011), menciona que estos corazones de ciudad tenían como finalidad responder a los siguientes objetivos: generar un nuevo "centro"; romper con la centralidad colonial; crear espacios que expresaran valores cívicos con dimensiones humanas y comunitarias en formas contemporáneas; acreditar la recuperación del protagonismo del ser humano mediante la arquitectura de las instituciones humanas por medio de formas trascendentales y permanentes y crear espacios abiertos de carácter cívico, que integran arte, arquitectura, espacio público y paisajismo en una nueva síntesis.

3.1 ANTECEDENTES: EL URBANISMO DEL SIGLO XX EN AMÉRICA LATINA

Las ciudades latinoamericanas han experimentado diferentes influencias urbanas desde la época colonial hasta la actualidad, las cuales fueron gestadas principalmente en Europa y Estados Unidos. En todos los casos, han materializado una estructura social, política y económica desde la cual se busca estructurar a la sociedad, tal como dice Díaz «los hechos a través de la historia muestran, cómo la ciudad ha representado un espacio clave para ejercer el poder político y el poder del mercado, por ello la implantación de un modelo urbano dominante es reflejo de poder de dominación» (2015: 21). Estas urbes fueron creadas por los modelos de los imperios europeos hasta el siglo XVIII, especialmente por el español, el cual replicó el sistema utilizado por los romanos, creando una red estructurada de localidades bajo la misma normativa, sistema económico y administrativo. La creación de metrópolis durante los siglos XVI, XVII y XVIII fue uno de los principios fundamentales de la colonización española y fue sobre estos modelos que las ciudades tuvieron que evolucionar.

Posteriormente, durante el siglo XVIII, predominaron las propuestas urbanas basadas en el modelo francés y para el siguiente siglo, su influencia sería principalmente en los ámbitos social y cultural. La adoración al París de Haussmann fue una de las características de las ciudades de la burguesía en la segunda mitad del siglo XIX, debido a que representaba el paradigma del Arte, la civilización y la urbanidad. El reconocido poeta argentino Manuel Ugarte llamó a este fenómeno “la segunda conquista” ya que se convirtió en el arquetipo de la modernidad urbana y refinamiento para las elites de Latinoamérica. Sin embargo, el predominio de Francia y de otras naciones europeas duraría hasta finales del siglo XIX, cuando Estados Unidos empieza a tener más presencia política en los demás países del continente americano y quebranta el dominio ejercido por Europa, “América pertenece a América” —doctrina del presidente James Monroe en 1823—. ⁴⁸ Esta supremacía se definió después la Primera Guerra Mundial, cuando las inversiones y el comercio europeo en América se redujeron, impulsando las exportaciones estadounidenses en la región, sin que este tuviera un adversario en el Nuevo Mundo. De esta manera, Estados Unidos conquistó ideológicamente a Latinoamérica. ⁴⁹

El siglo XIX significó para el urbanismo la utopía de construir una ciudad donde los aspectos políticos, arquitectónicos, culturales y geográficos se equilibrarán para crear las condiciones ideales para sus habitantes. A diferencia de la época colonial —cuando se impuso de manera directa un modelo urbano—, a partir del siglo XIX, muchos de los modelos internacionales se empiezan a importar de manera total o parcial en estas urbes, dándose en el siglo XX la materialización de muchas de estas ideas en los planes de urbanización en diferentes países. Aunque el concepto de urbanismo surgió en el siglo XIX, no es hasta 1945 ⁵⁰ que se amplía al concepto de planeación o planificación urbana, ⁵¹ derivado de los congresos del movimiento moderno. Como explica Randle en su obra *Que es el Urbanismo* (1968), Urbanismo y Planeación no deben entenderse como un sinónimo, sino como dos conceptos diferentes que además fueron sucesivos. El urbanismo se basaba en los tratados de finales del siglo XVIII y principios del siglo XX. Se refería a la estética edilicia y a la obra pública de la ciudad, incluyendo los servicios urbanos. El perfeccionamiento entre la teoría y la práctica de esta disciplina traería consigo otras preocupaciones más integrales como el uso del suelo y los sistemas de movilidad, además de los estéticos, dando como resultado una nueva tarea: el planeamiento urbano.

Este planeamiento no evolucionó en un solo modelo de diseño, para empezar cada metrópoli contaba ya con una configuración urbana, las nuevas propuestas fueron insertadas en la ciudad, dando como resultado la coexistencia de diferentes tipos de diseños, que a su vez pertenecen a corrientes del urbanismo de distintas épocas.

⁴⁸ Durante los siglos XIX y XX se rompe la tradición urbana heredada en las colonias europeas y se abre paso a los movimientos independientes liderados por Estados Unidos. La “Doctrina Monroe”—*América para los americanos*— y la “Doctrina Truman”—en oposición al comunismo y la izquierda política— gestarían la creación de entidades como el Sistema Bretton Woods en 1944, la Organización de las Naciones Unidas en 1945 y otros organismos que tendrán injerencia hasta el día de hoy en el territorio latinoamericano. Otro factor que influiría a la implementación de estos nuevos modelos fueron las grandes oleadas migratorias que invadieron las metrópolis latinoamericanas.

⁴⁹ Este proceso de dominación económica y de desarrollo urbano en Latinoamérica es dividido por Arturo Almandoz (2014) en un primer período europeizado academicista que predominó hasta los años 1930 y un segundo, norteamericano, después de la Segunda Guerra Mundial.

⁵⁰ En Guatemala el concepto de urbanismo se reconoce años después, a partir de la década de 1950.

⁵¹ La transición del urbanismo hacia la planificación fue documentada por el peruano Emilio Harth-terré y el argentino Patricio Randle. Harth-terré en su libro *Filosofía en el urbanismo*, publicado en 1961, hace el primer pronunciamiento sobre la valorización del término anglosajón de planeamiento, en contra del purismo del término urbanismo. Posteriormente, Randle, en su obra *Qué es el Urbanismo*, editada en 1968, analiza estos términos, no como sinónimos, sino desde una perspectiva histórica, otorgando un significado diferente a cada uno de ellos, llamando “urbanismo” al concepto francés, que inició los estudios de esta disciplina y “planeamiento urbano” al concepto inglés, impuesto después de la Segunda Guerra Mundial.

A partir de estas dos obras se fue sustituyendo el término urbanismo por planificación en Latinoamérica y con él se fue dando una concepción más integral y funcional a los planes desarrollados en las oficinas municipales y estatales de los países, dejando a un lado el monumentalismo esteticista de principios del siglo XX.

Para comprender la influencia urbana de Europa y Estados Unidos sobre Latinoamérica, se deben conocer las condiciones demográficas, económicas, políticas y culturales que condicionaron esa época. En especial, se puede decir que la situación financiera fue un factor determinante de la estabilidad política de cada país. La mayor parte de países se habían independizado de España y Portugal en las primeras décadas del siglo XIX, especializando sus actividades económicas, permitiéndoles establecerse dentro de la economía internacional.⁵²

La relación económica y cultural que se desarrolló en el siglo XIX puede considerarse una era de "neocolonialismo" para las jóvenes repúblicas. En ese período, el comercio se amplía hacia otros países europeos como Gran Bretaña y Francia. Inglaterra ejercía un gran poder económico y Francia una gran influencia cultural. Gran Bretaña introdujo maquinaria de minería, máquinas de vapor y ferrocarriles.

Para 1850 había 30 millones de habitantes en Latinoamérica,⁵³ con una densidad de 1.5 hab./km². La población citadina representaba solo el 3.5 % de la población total. Las capitales latinas aumentaron la tasa de crecimiento nacional en el siguiente orden: la Habana en 1840,⁵⁴ Rio de Janeiro 1850, Lima y Buenos Aires 1860, Bogotá 1870, Caracas y Santiago 1880 y México, hasta el final del siglo XIX e inicios del siglo XX.

La composición social cambió drásticamente en el siglo XIX, las actividades comerciales y administrativas aumentaron, así como la migración rural⁵⁵ y de extranjeros; el uso residencial de las clases medias y altas inició un proceso de expansión de las ciudades, orientando la tendencia de crecimiento de estas. Estos cambios físicos en las ciudades no iban de la mano con el crecimiento y necesidades de la población. En América del Sur, el 50 % de la población vivía en áreas rurales hasta 1914, mientras que en Centroamérica fue hasta los años cincuenta. El acelerado crecimiento urbano en las capitales trajo consigo una imagen que contrastaba con los atrasos del área rural. La migración desde estas áreas, hacia los centros de las ciudades, hizo que estos llegaran incluso a triplicar su población. Por otra parte, el aumento demográfico, unido a los problemas de áreas residenciales e infraestructura sanitaria evidenciaron las deficiencias poscoloniales de las metrópolis.

La aparición del automóvil fue otra causa que contribuyó al crecimiento de las urbes. Con su introducción, los habitantes de las capitales ya no dependían únicamente del transporte público. Con esta expansión inició la introducción de bulevares y la reproducción del modelo de "ciudad jardín" del inglés Ebenezer Howard, la cual había surgido en respuesta a esa concentración urbana y al deterioro ambiental provocado por la industrialización. Es de esta forma que en muchos países latinoamericanos se empieza a plantear la necesidad de crear nuevas ciudades, dando origen a los primeros planes de urbanismo:

⁵² Algunos ejemplos de esta especialización económica son: la ganadería en Argentina y Uruguay; la minería en Chile y México, el café en Brasil y el azúcar en Cuba,

⁵³ Para 1848 Guatemala tenía una población de 705,505 habitantes, según los datos presentados por Ralph Lee Woodward en su investigación sobre historia demográfica *Crecimiento de población en Centro América durante la primera mitad del siglo de la independencia nacional. Investigación reciente y estimados hasta la fecha*, la cual se basó en censos contemporáneos y valores aproximados.

⁵⁴ Es importante recordar que el fin de la época colonial en el Caribe no fue hasta 1889, a diferencia de los demás países.

⁵⁵ En Guatemala la migración rural aumentó a principios del siglo XX, incluso a menos de un kilómetro del Centro Cívico se fundó para 1959 "La Limonada", uno de los mayores asentamientos informales de Centro América, albergando —en ese momento— a más de 3,000 familias.

En el marco de tales gustos arquitecturales y reformas parciales inspiradas en el Viejo Mundo, el urbanismo no sería instituido en Latinoamérica hasta finales de los años 1920. Pero a diferencia de países europeos donde la consolidación disciplinar estuvo asociada a la promulgación legislativa, bien fuera a nivel nacional o municipal, el urbanismo latinoamericano sería proclamado por nuevos planes para las capitales y grandes ciudades, los cuales funcionarían como partidas de nacimiento de la nueva disciplina. (Almandoz 2014:64-65)

Por otra parte, el urbanismo y la planificación urbana fueron afectados por el cambio en el clima cultural relacionado con las vanguardias artísticas, las cuales se convirtieron en un medio de apoyo y divulgación de esta disciplina que se expandía por el mundo.

Profesionalmente la influencia del CIAM se incrementó en la década de 1940 en las capitales latinoamericanas, debido a la participación de sus representantes como consultores de los nuevos organismos de planificación y a la difusión de la Carta de Atenas en 1941—documento donde se consolidan sus conceptos teóricos—. Otras publicaciones que se derivan de estos encuentros serán el Código de Urbanismo, presentado por Pedro Martínez Inclán, en el marco de la primera Conferencia Nacional de Arquitectura, celebrada en Cuba en 1948 y el manifiesto del funcionalismo resultante del cuarto CIAM, conocido en Argentina en 1954. La colaboración entre los miembros del CIAM y los profesionales locales obtuvo una mejor aceptación de los estos planes, pues mostraban una mejor comprensión del contexto y respeto por el medio profesional de la región.

La formación de los profesionales latinoamericanos en temas urbanos se dio entre 1940 y 1960, cuando por fin las universidades lograron romper con la división que existía entre la enseñanza artística y la técnica. La documentación historiográfica de los casos de estudios desarrollados para el territorio de América Latina contribuyó al fortalecimiento de este gremio, el cual, hasta entonces, solo contaba con modelos provenientes de una realidad exterior que dictaminaba un ideal de ciudad, sin comprender en primera instancia el contexto local.

El principal medio de divulgación y propagación de estas nuevas ideas para crear ciudades se dio en los primeros congresos de arquitectura y urbanismo, siendo el primero de ellos en Chile, en 1934 y, un año más tarde, en Buenos Aires. Posteriormente siguieron una serie de simposios, que buscaban posicionar a la nueva disciplina. Entre ellos encontramos el primer Congreso Interamericano de Municipalidades, realizado en La Habana en 1938, y el segundo en Santiago, en 1941; el I Congreso Panamericano de Vivienda Popular en Buenos Aires, 1939; el decimosexto Congreso Internacional de Planificación y Vivienda en México, 1938; y el decimoquinto Congreso Internacional de Arquitectos en Washington, 1939.

Estos eventos contaban con la participación de expertos internacionales. Entre ellos se puede mencionar la visita de Le Corbusier a Buenos Aires, Montevideo, São Paulo y Río de Janeiro, en la gira que realizó en 1929. La presencia de Werner Hegemann, editor de la revista *Der Städtebau*, quien fue invitado en 1931 a Buenos Aires por "Los Amigos de la Ciudad" y el austriaco Karl Brunner, quien participó en Santiago y en Bogotá, respaldado por el gobierno y la academia.

Además de estos congresos, muchos gobiernos locales y nacionales, asociaciones profesionales y centros de investigación urbana en Santiago, Montevideo, Buenos Aires, Ciudad de México, Río de Janeiro, São Paulo, La Habana, Lima, Bogotá y Caracas, crearon las primeras oficinas de urbanismo,

apostando por la profesionalización de los técnicos locales. En ellas se empezaba a formar una nueva generación de planificadores, encargados de los procesos administrativos, el diseño y la promoción, con el objetivo de establecer los primeros planes⁵⁶ para estas ciudades emergentes. Esto dio paso también a que algunos profesionales locales formados en el extranjero empezaran a ser reconocidos en el medio. Tal es el caso en México de Juan O’Gorman, Juan Legarreta, José Villagrán García, Carlos Lazo, Mario Pani y Enrique del Moral; en Argentina, Juan Kurchan y Jorge Ferrari; en Cuba, Pedro Martínez Inclán y en Brasil, Lucio Costa y Oscar Niemeyer, entre muchos otros.

Aunque el proceso de creación e implementación de todos estos planes en los diferentes países de Latinoamérica es muy interesante e importante para la historia urbana, a continuación, se mencionan algunos acontecimientos importantes en el ámbito académico y profesional en México, Argentina y Brasil, por ser los casos que mayor vinculación tienen con este estudio.⁵⁷

En México antes que surgiera el movimiento urbanista academicista, la figura de Hannes Meyer —antiguo director de la Bauhaus— tuvo una gran influencia con su racionalismo izquierdista, especialmente en los proyectos de vivienda social e instituciones públicas —realizados durante el régimen de Lázaro Cárdenas (1934-1940)—, a las cuales se les dio un carácter vernáculo y regional. Este giro contradujo las propuestas modernizadoras que se habían realizado durante el gobierno de Plutarco Calles (1924-1928), que fueron desarrolladas por Juan O’Gorman, Juan Legarreta y Villagrán García. Meyer participó en el congreso de 1938, al igual que Le Corbusier, sin embargo, su presencia no fue fundamental en el proyecto de la Ciudad Universitaria, coordinado por Carlos Lazo, Mario Pani y Enrique del Moral, al final de la presidencia de Miguel Alemán entre 1946 y 1952, período en el cual también se instituye la ‘Escuela Mexicana’ en apoyo a las artes. En el ámbito académico mexicano, el arquitecto Manuel Ortiz Monasterio, fue uno de los principales promotores de este movimiento. Promovió en 1926 la implementación del curso “Planificación de Ciudades y Arte Cívico”, en la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA) de México, el cual estuvo a cargo de José Luis Cuevas Pietrasanta y posteriormente en 1929, se encomendó a Carlos Contreras, quien a la vez fue fundador de la revista *Planificación* y director del proyecto para la creación del plano regional de Ciudad de México. En 1931 Cuevas imparte esta materia también en la UNAM. El Primer Congreso Nacional de Planeación en 1930 —promovido por la Asociación Nacional para la Planificación de la República Mexicana (ANPRM)— y la promulgación el mismo año de una Ley General de Planeación, son otra muestra del desarrollo que presentaba el país en el ámbito urbano, incluso en 1939 se instituye uno de los primeros posgrados en Planificación y Urbanismo en el Instituto Politécnico Nacional (IPN).

En Sudamérica, en el caso de Brasil, la modernidad fue introducida desde 1923 en São Paulo por el ruso Gregori Warchavchik y se impulsó durante la década de 1930 a 1940 por las propuestas de Le Corbusier en Río de Janeiro. Paralelamente a estos movimientos, los Estados Unidos establecen

⁵⁶ Entre los primeros planes para las capitales se encuentra el caso de Carlos Contreras en México; Mauricio Cravotto en Uruguay; Carlos della Paolera en Buenos Aires; Luiz de Anhaia Mello y Francisco Prestes Maia en São Paulo; Pedro Martínez Inclán en Cuba y Leopoldo Martínez Olavarría en Venezuela.

⁵⁷ Cabe resaltar el papel de Chile por ser uno de los países con mayor nivel de desarrollo en el tema de urbanismo. En 1928, Alberto Schade Pohlenz introdujo uno de los primeros cursos sobre este tema en la Escuela de Arquitectura, Facultad de Ciencias Económicas y Matemáticas de la Universidad de Chile y en 1929, en la Universidad Católica. En 1934 se crea el Instituto de Urbanismo, se promulga la Ley General de Construcciones y Urbanización y se realiza el primer congreso de Arquitectura y urbanismo —como ya se ha referido—. Karl Brunner fue una de las figuras extranjeras que más aportes tuvo en su desarrollo académico. Escribe el *Manual de Urbanismo (1939-1940)* y participa en la construcción de plataformas institucionales y profesionales de Chile —Barrio Cívico de Santiago— y de Colombia.

alianzas con Brasil durante la Segunda Guerra Mundial, instaurando la ciudad de *dos Motores* al Norte de Rio. La experiencia adquirida por los profesionales locales, derivadas de la participación de expertos extranjeros y posteriormente la creación de esta metrópoli con fines geopolíticos, contribuiría a su formación en planificación urbana, de tal manera que en el futuro no necesitarían el liderazgo de los extranjeros. Según Pereira (2003) a pesar de la inestabilidad política que presentaba el país, tuvo diferentes muestras de una adelantada institucionalidad profesional y académica del urbanismo. Muestra de ello es la fundación de la Asociación Brasileña de Urbanismo en 1927 y la creación del Departamento de Administración Municipal en 1932. En el ámbito académico, las reformas de Lucio Costa influyeron en la creación de cursos de urbanismo y paisajismo; por su parte Luiz de Anhaia Mello organiza el primer congreso de Habitación, en São Paulo, al cual le continuaría la Segunda Semana de Urbanismo realizada en Salvador en 1935. En ese mismo año el prefecto Pedro Ernesto crearía la *Universidade do Distrito Federal* (UDF), donde se impartió el primer curso de posgrado en urbanismo.

En el caso de Argentina, según narra Randle (1977), posterior a la Creación de la Comisión de Estética edilicia en 1925, se invitaron a figuras como Le Corbusier y Hegemann, siendo las ideas de este último las que se adoptarían en la Oficina del Plan de Urbanización, instituida en el año de 1932. Aunque el primer congreso se celebró en 1933, la cátedra de urbanismo ya se había impartido por Carlos della Paolera en la Universidad del Litoral en Rosario desde 1929 y en 1933 en la Universidad de Buenos Aires.

El impacto de todos estos procesos academicistas, protagonizados por los urbanistas extranjeros fue la base para crear los primeros planes urbanos en Latinoamérica y despertó el interés en la formación de expertos locales. Aunque muchos de estos planes no fueron concluidos, principalmente fueron utilizados por los gobiernos latinoamericanos como imagen de desarrollo y la modernidad, fue el estilo arquitectónico que materializo esas ideas: «las principales influencias foráneas en la Latinoamérica de la posguerra viraron del academicismo al modernismo funcionalista heredero del CIAM, el cual sirvió a los objetivos progresistas de regímenes latinoamericanos, tanto democráticos como dictatoriales» (Almandoz, 2002:71).

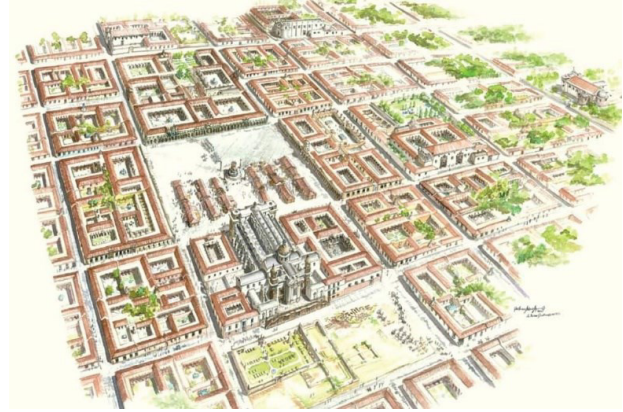
En todos los casos la modernización de las capitales representó de alguna manera una ruptura en la historia de la edificación de las ciudades. Se generaron diferentes cambios en un período extremadamente corto de tiempo, que, aunque introdujeron muchas innovaciones técnicas y estéticas, también tuvieron un impacto negativo en los paisajes naturales y los lugares históricos. La mayor consecuencia de todos estos planes fue la falta de un enfoque social, cimentando un modelo de exclusión cuyas consecuencias son perceptibles en la problemática urbana actual. Esta situación es un común denominador en las ciudades latinoamericanas, la cual en principio se debe —como menciona Ayala— a la «adscripción como proceso espontáneo, una simple reproducción de paradigmas generados en las sociedades centrales» (1996:28), en otras palabras, se implementaron modelos de la modernidad, carentes de un fundamento teórico crítico.

En los apartados siguientes —en el análisis de los casos— se amplían algunas de las implicaciones que la modernidad dejó en estas capitales latinoamericanas y su repercusión en la actualidad para ser utilizados como lugares de encuentro ciudadano.

3.2 URBANISMO DEL SIGLO XX EN GUATEMALA

Al igual que en otras ciudades de Latinoamérica, es en la segunda mitad del siglo XX que surge el interés en la planificación urbana, haciendo énfasis en el tema de la centralidad.

Desde la independencia de España en 1821 hasta 1875, la traza no fue modificada —como se ha mencionado— porque su densidad urbana no varió notablemente. Los límites urbanos estaban concentrados en lo que hoy corresponde a la zona 1 de la capital, desde la 1ª calle Norte a la 18 calle Sur, y desde la 12 avenida Este a la 1ª Avenida Oeste. La Plaza Mayor (Fig. 249) fue el espacio público más importante dentro del tejido urbano, ya que en ella se llevaban a cabo todo tipo de actividades sociales, comerciales y políticas.



249. Perspectiva de la Plaza Mayor de Guatemala durante el periodo colonial. Fuente: Guillermo Aguirre, 2020.

En 1875, el gobierno liberal adquirió nuevos terrenos para los cantones de La Paz y la Libertad, actuales zonas 8 y parte meridional de la zona 1, respectivamente. También se realizó el parcelamiento del Cafetal Cruz, Gerona y el Administrador, al Este de la ciudad.

En 1879, se construyó el Hipódromo del Norte en el Cantón Jocotenango y se trazó la Avenida Simeón Cañas, uno de los principales bulevares de la metrópoli. Otra vía importante que se abrió fue la Avenida y Calle del Cementerio, la cual fue necesaria por la construcción del Cementerio General en 1881. En el Cantón Elena, se construyó el Hospital San Juan de Dios en 1882, que hoy forma parte de la zona 3. En esta época también se realiza la ampliación del camino a Mixco, actualmente conocido como la Avenida Bolívar.

Posteriormente, se define el Cantón Exposición —actual zona 4— y con motivo de la celebración de la Feria Internacional de 1897 se realizó la prolongación de la 7ª avenida y la construcción del Bulevar 30 de junio o la Reforma, donde se ubican una serie de monumentos, parques y barrios residenciales.

Durante el gobierno del presidente José María Reyna Barrios en los años de 1892 a 1898, la ciudad experimenta varias transformaciones, especialmente de influencia francesa. Entre ellas, la transición del estilo barroco al neoclásico; la urbanización de los suburbios de la ciudad, hoy conocidos como las zonas 9 y 10; la definición del sistema viario, del cual aún se conservan varias vías hasta la actualidad y la delimitación de varios cantones. Antes de finalizar el siglo XIX dentro de la metrópoli ya existían los Cantones Centro, Candelaria, Barrios, Barrillas y el Independencia.

En el período de 1898 a 1920, durante la dictadura de José Manuel Estrada Cabrera, se detuvo este desarrollo urbano, a excepción del área Norte, en el cantón Jocotenango, donde se incorporan varios templos para las fiestas Minervalias. Alrededor de esta urbanización, se desarrolló una zona residencial de clase alta, ocupada principalmente por extranjeros.

En esa época se introdujo el uso de nuevos materiales de construcción como el hormigón armado, el hierro fundido y el acero, que permitieron cambios en la arquitectura, dejando atrás el estilo colonial y empezando a predominar las edificaciones de dos o más niveles. Aunque no se definió un estilo arquitectónico claro, predominando el eclecticismo, el neoclásico y el neorenacimiento italiano o neopalladianismo.

El inicio del siglo XX se vio marcado por los terremotos de 1917 y 1918, a partir de los cuales se da un nuevo punto de partida en la evolución arquitectónica de la ciudad. Si bien, la traza del centro no fue modificada, se inició un proceso de dispersión de las clases altas hacia el Sur y la generación de los primeros asentamientos marginales, derivado de los desastres ocasionados y, principalmente, por la centralización del Estado. Por otro lado, la destrucción de las construcciones antiguas del Centro dio paso a la introducción de nuevos estilos arquitectónicos —como el *art nouveau* y el *art déco*— y sistemas constructivos que marcaron el inicio hacia la arquitectura moderna. El proceso de reconstrucción también generó el crecimiento de la industria, liderada por arquitectos extranjeros, quienes fueron los promotores de la modernidad.

Durante el gobierno del presidente Jorge Ubico, salvo la edificación de varios edificios públicos, la traza urbana mantuvo su configuración; únicamente se terminó de construir la colonia presidente Ubico y se modernizaron los sistemas de drenajes, asfalto y el servicio de transporte público. Después de la dictadura de Ubico, se genera un período de grandes cambios en la arquitectura y el urbanismo de la ciudad. Con la autonomía municipal, otorgada durante el gobierno del presidente Juan José Arévalo (1945-1951), se realizan varias iniciativas de ley para regular el crecimiento de la urbe, previendo su zonificación, división de predios y creación de la red de servicios básicos. Estos cambios tendrán una repercusión en el uso de suelo y las actividades de sus habitantes. «En los años cincuenta en Guatemala se empiezan a zonificar los diferentes sectores de la ciudad, es así como se suscita la superposición de funciones como: residencia (surgimiento de nuevos barrios residenciales), trabajo y comercio» (Fuentes, 2011:100).

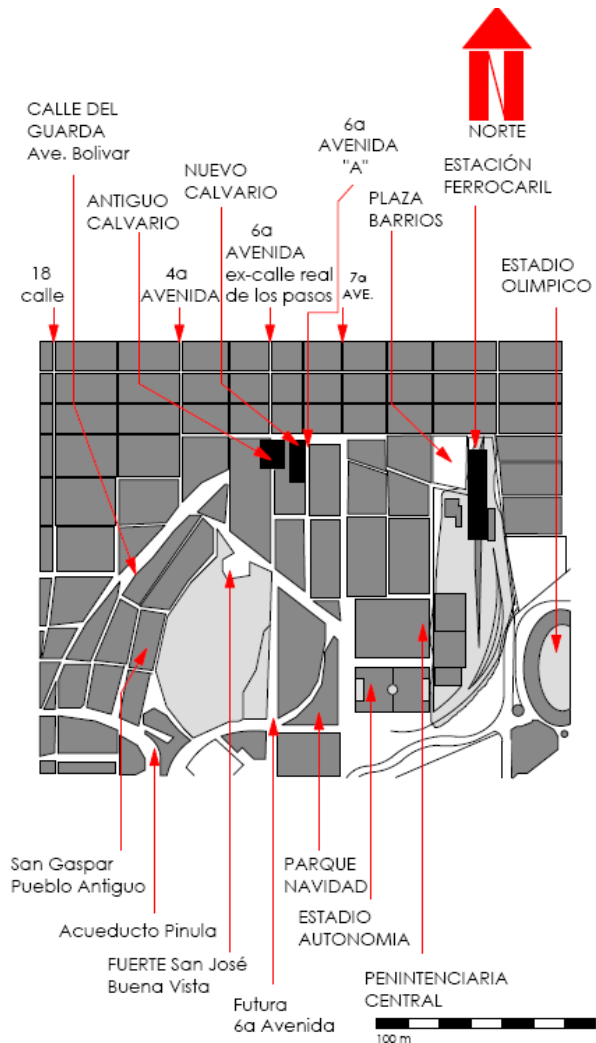
La Ciudad Olímpica, desarrollada en los años de 1948 a 1950, fue el proyecto más importante que se construyó durante el Gobierno de Arévalo, posiblemente el primero considerado como urbano dentro del movimiento de la modernidad guatemalteca. La obra se realizó con ocasión de los VI Juegos Centroamericanos y del Caribe, localizándose en el barranco de la zona 4, entre la 7ª y 12 avenida.

En la década de los 50 se forjó un gran movimiento migratorio desde el interior del país hacia la capital, generando el crecimiento de las zonas marginales que ya se habían asentado en la periferia desde 1917 y 1918. Otro proyecto determinante para conectar el Centro Histórico con el Sur de la ciudad fue la demolición de la Iglesia y el cerro del Calvario (Figs. 250-251) en 1946 —lugar donde se ubicaría posteriormente el Centro Cívico—.

La iglesia había sufrido daños con los terremotos de 1917 y 1918, sin embargo, a petición de la población, esta no se demolió hasta que el nuevo templo fue construido. En la época de Ubico, el templo se utilizó como Museo de Historia y fue finalmente en el gobierno de Arévalo cuando se ordenó su demolición para prolongar la Calle Real (actual 6ª avenida).



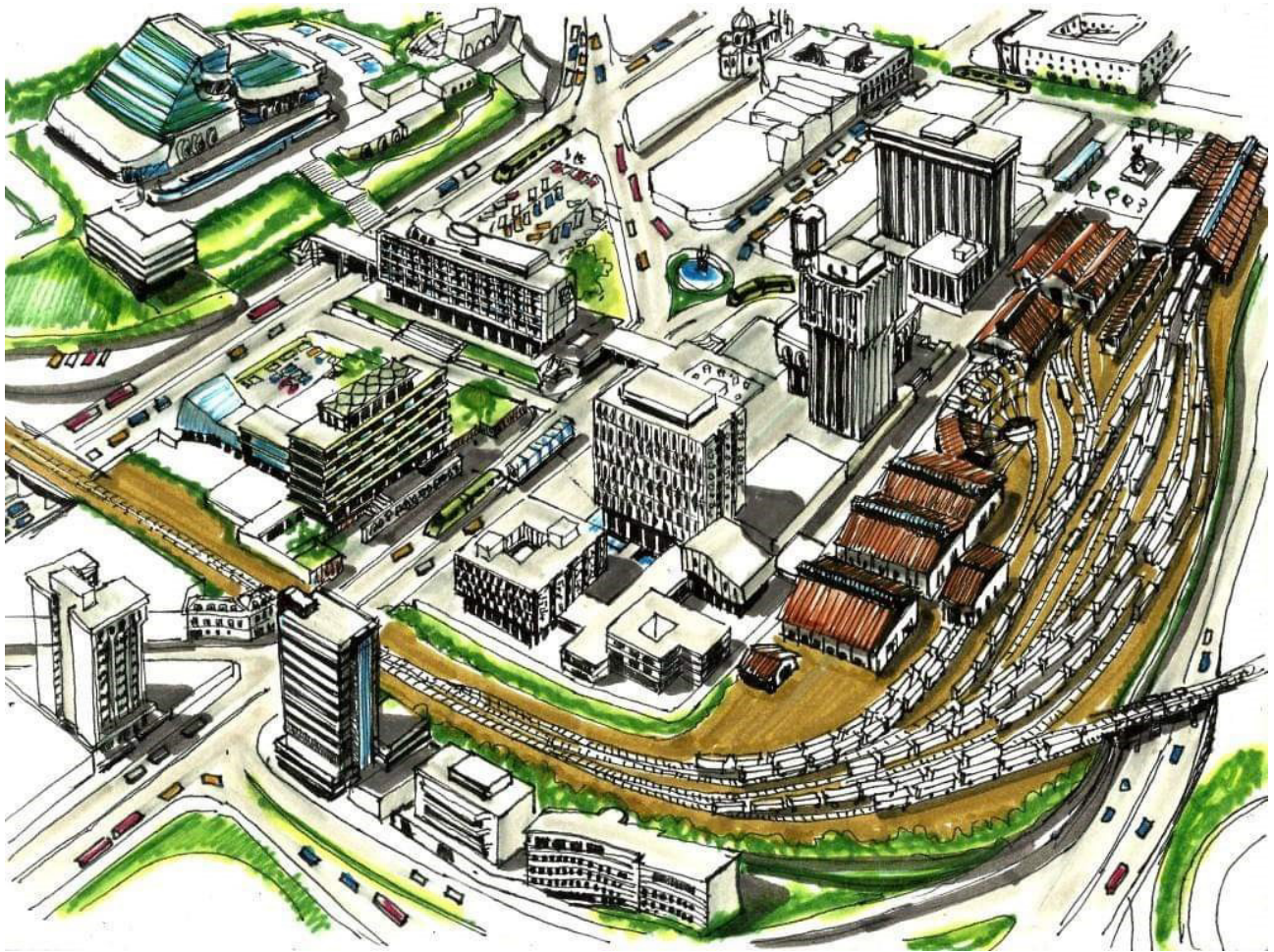
250. Primer iglesia del Calvario, 1917.
Fuente: Fuentes, 2011.



251. Plano donde se realizó la expansión de la 6a avenida.
Fuente: Fuentes, 2011.

En el siguiente gobierno, en el período de 1951 a 1954, el presidente Jacobo Árbenz Guzmán continuó apoyando los estudios presentados por parte de la Dirección de Planificación de la Municipalidad, relacionados con el crecimiento de la ciudad y su distribución en 25 zonas. Esta expansión hacia el Sur se consolidaría también en el traslado de la elite a las zonas 9 y 10 en la década de 1950 a 1960 y marca un declive en el valor del suelo del Centro Histórico, que se hizo accesible a la clase media.

Es durante este gobierno, que se aprueba la propuesta municipal de construir el Centro Cívico (Fig. 252), proyecto que será determinante para la expansión de la metrópoli hacia el Sur, concretamente en las zonas 4, 5, 9 y 10. Como ya conocemos por capítulos anteriores, el primer edificio que se planificó fue el Palacio Municipal, que se ubicó al final de la sexta avenida. Además de la densificación del Sur de la localidad, este terreno fue seleccionado para promover el desarrollo inmobiliario del sector privado y revalorizar la Ciudad Olímpica.



252. Perspectiva del Centro Cívico y terrenos de FEGUA.
Fuente: Guillermo Aguirre, 2020.

3.3 EL CENTRO CÍVICO DE GUATEMALA Y SUS CASOS ANÁLOGOS

El Centro Cívico de la ciudad de Guatemala fue creado bajo los conceptos del VIII CIAM. El conjunto urbano presenta un cúmulo de espacios abiertos, plazas y circulaciones peatonales que facilitan la comunicación entre los edificios que la conforman. Cuenta con cuatro edificios principales, los cuales fueron construidos en base al plan de diseño original, evidenciando los conceptos funcionalistas y la integración de obras plásticas.

El primer edificio construido fue el Palacio Municipal, erigido de 1954 a 1958. El diseño arquitectónico estuvo a cargo de Pelayo Llarena y Roberto Aycinena. Las obras plásticas que posee son: *Por la Fuerza y la Fe*, más conocido como *La Conquista* (fachada Oeste) de Guillermo Grajeda Mena; *Canto a Guatemala* (fachada Este) de Dagoberto Vásquez y *Canto a la Raza* (mural interior) de Carlos Mérida.

El siguiente, fue el Instituto Guatemalteco de la Seguridad Social (IGSS), edificado de 1956 a 1959. El diseño arquitectónico estuvo a cargo de Roberto Aycinena y Jorge Montes. Las obras plásticas que posee son: *La nacionalidad guatemalteca* (sobre la 7ª avenida) de Roberto González Goyri y *Alegoría a la seguridad Social* (mural doble al lado del estacionamiento) de Carlos Mérida.

El tercero en edificarse fue el Crédito Hipotecario Nacional, alzado de 1960 a 1963. El diseño arquitectónico estuvo a cargo de Jorge Montes, Raúl Minondo y Carlos Haeussler. Las obras plásticas que posee son: *Agricultura, industria, balanza y trueque* (fachada Oeste) de Efraín Recinos, Mural Fachada Este de Roberto González Goyri e *Intenciones muralistas sobre un tema maya* (mural interior) de Carlos Mérida.

Y, por último, el Banco de Guatemala, construido de 1961 a 1964. El diseño arquitectónico estuvo también a cargo de Jorge Montes, Raúl Minondo y Carlos Haeussler. Las obras plásticas que posee son: *Sin título* (fachada Oeste) de Roberto González Goyri, *Cultura y Economía Panel* (fachada Este) de Dagoberto Vásquez y *Sacerdotes Danzantes Mayas* (mural interior) de Carlos Mérida.

El movimiento moderno surge en Europa a finales del siglo XIX y principios del XX, sin embargo, sus ideas se implementaron en Latinoamérica y en la India, donde diferentes aspectos políticos, sociales y espaciales ofrecieron las condiciones para iniciar la construcción de estas ciudades desde su inicio. Todos los casos de estudio abordados en este estudio están conectados al pensamiento urbano y arquitectónico modernos.

Las ideas de la modernidad fueron promovidas y defendidas en el marco de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna: CIAM.⁵⁸ José Luis Sert los define como:

una organización compuesta de "grupos de trabajo". Cada Congreso elige un tema para el Congreso siguiente. Los grupos preparan un trabajo sobre dicho tema. Estos trabajos constituyen la base sobre la cual se desarrollan los debates que darán como resultado un documento en el cual los CIAM expresan sus opiniones en forma de constataciones y resoluciones que servirán de directivas a los distintos grupos. (Rogers, Sert, et al. 1955: IV)

Con relación a nuestro tema de estudio, es el octavo Congreso el que aborda la importancia de los núcleos de la ciudad y fue el documento al cual tuvieron acceso los arquitectos guatemaltecos para el diseño del Centro Cívico. El libro *El Corazón de la Ciudad*, reúne una selección de los trabajos que allí se presentaron, así como de los comentarios y debates que surgieron en ese momento y que se concretaron en resoluciones. En él, Sert describe el "Corazón de la Ciudad" de la siguiente manera:

[...] trata de los problemas urbanísticos de aquellos sectores urbanos que son lugar de congregación de masas, centros de vida colectiva, y al mismo tiempo símbolos de la ciudad misma, son también centros de reunión de artes, donde los principales monumentos se agrupan alrededor de plazas públicas y paseos, visitados por los turistas, orgullo de los ciudadanos, dan personalidad propia a la ciudad, que no puede concebirse sin ellos. Representan nuestra cultura; son paisajes cívicos, donde lo creado por el hombre, lo artificial, predomina sobre lo natural. (Rogers, Sert, et al. 1955: IV)

⁵⁸ El proyecto congresual CIAM se formó en 1928, bajo el liderazgo de Sigfried Giedion y Le Corbusier. Se realizaron en total diez congresos, pero no será hasta el número seis, en la época de posguerra, que abordaron aspectos políticos y se rescató el valor del ser humano como protagonista de la ciudad. El primero de ellos se realizó en 1928, en La Sarraz, Suiza, y el tema fue la "Fundación de los CIAM"; el segundo fue en 1929, en Frankfurt, Alemania y trató sobre la vivienda mínima; el tercero tuvo lugar en Bruselas, Bélgica, en 1930, tratando el tema de la parcelación regional; en el cuarto, efectuado en 1933, en Atenas, Grecia, se analizaron 33 ciudades y se elaboró la Carta del Urbanismo; el quinto se llevó a cabo en París, Francia y trató del problema de la vivienda y el esparcimiento; el sexto se efectuó en 1947, en Bridgewater, Inglaterra y en él se reafirmaron las finalidades de los CIAM; el séptimo se desarrolló en 1949, en Bérgamo, Italia y se realizó una puesta en práctica de la Carta de Atenas, también fue el nacimiento de la grille CIAM de urbanismo; el octavo fue en 1951, en Hoddesdon, Inglaterra, donde se hizo un estudio del centro, del núcleo de las ciudades; el noveno se realizó en 1953, en Aix-en-Provence, Francia, donde se llevó a cabo un estudio del hábitat humano. Por último, el décimo se hizo en 1956, en Dubrovnik, Croacia, en el cual se vuelve a realizar un estudio del hábitat humano.

En este documento también se enfatiza la necesidad de proveer de estos centros a las ciudades desde el ámbito de la planificación; el “Corazón de la Ciudad” buscaba ser un espacio para las funciones públicas, fue la respuesta de la modernidad al concepto del Ágora, el Foro, las plazas de armas en Latinoamérica y los paseos de los siglos XVII y XIX.

Los CIAM creen que las ciudades modernas, como las de ayer, deben tener un corazón o núcleo. El urbanismo humanista que preconizan los CIAM, cree necesaria la planificación de los sectores centrales de nuestras ciudades y el desarrollo de nuevos centros, donde la vida urbana de hoy cree lugares de reunión (valiéndose de los medios modernos) que corresponden a la eterna necesidad de facilitar el intercambio de ideas en un marco urbanístico-arquitectónico, que rivalice en dignidad y belleza con los antiguos corazones de las grandes ciudades de otros tiempos. (Rogers, Sert, et al. 1955: IV)

La implantación del uso del automóvil estaba transformando las ciudades y la forma de convivir de las personas, provocando la supresión de lugares de reunión e intercambio social. Otro factor que contribuyó a esto fue la expansión de los medios de comunicación como la radio y la televisión. Sin embargo, el CIAM defendía que los espacios de encuentro en las metrópolis eran la base de la cultura, el escenario político, social y artístico.

En el Octavo CIAM se encuentra un sumario de los caracteres necesarios que “el Corazón” debía tener, las cuales se presentan a continuación:

En cada ciudad debe haber un solo Corazón principal.

El Corazón es un artificio, una obra del hombre.

El Corazón debe ser un lugar libre de tráfico, donde el peatón pueda moverse libremente.

Los vehículos deben llegar a la periferia del Corazón y apartar allí, pero no atravesarlo.

La publicidad comercial no controlada —tal como hoy se muestra en los Corazones—, debe ser organizada y controlada.

Los elementos variables (móviles) pueden representar una importante contribución para vivificar el Corazón, y la sistematización arquitectónica debe ser proyectada en forma que permita la inclusión de tales elementos.

Al proyectar el Corazón, el arquitecto debe emplear medios de expresión modernos y, siempre que sea posible debe trabajar en colaboración con pintores y escultores. (Rogers, Sert y Tyrwhitt, 1955:164)

La profesora Sonia Fuentes, con base a este libro de El Corazón de la Ciudad (1955) de José Luis Sert y la publicación Valores de la Arquitectura Moderna (2009) de Fernando Diniz y Guilah Naslavsky,⁵⁹ sintetiza los aspectos que debían reunir los corazones de ciudad proyectados en Latinoamérica:

⁵⁹ Diniz, F. y Naslavsky G. (2009). “Valores de la Arquitectura Moderna” en 1 Curso Latinoamericano sobre Conservación de Arquitectura Moderna MARC/AL, CECI, ICCROM, DOCOMOMO Brasil.

Generar un nuevo 'centro', romper con la centralidad colonial.

Crear espacios que expresaran valores cívicos con dimensiones humanas y comunitarias en formas contemporáneas.

Acreditar la recuperación del protagonismo del ser humano mediante la arquitectura de las instituciones humanas por medio de formas trascendentales y permanentes.

Creación de espacios abiertos de carácter cívico, que integran arte, arquitectura, espacio público y paisajismo en una nueva síntesis. (Fuentes, 2011:100-101)

Los centros cívicos seleccionados para comparar el caso de Guatemala —diseñado por Jorge Montes, Roberto Aycinena, Carlos Haeussler, Pelayo Llarena y Raúl Minondo —, son: el Capitolio de Chandigarh, ubicado en la India, planteado por Le Corbusier; La Plaza de los Tres Poderes en Brasilia, delineado por Oscar Niemeyer y Lucio Costa y el Centro Cívico de Santa Rosa en La Pampa, Argentina, trazado por Clorindo Testa. Estos centros, se eligieron por haber sido diseñados bajo los conceptos urbanos de la modernidad, especialmente por las ideas de Le Corbusier, sobre todo el de Chandigarh, por ser el único ejemplo urbano construido personalmente por el padre de la arquitectura moderna.

Los casos de Santa Rosa y Brasilia fueron analizados previamente en la tesis doctoral de Sonia Mercedes Fuentes Padilla, *La modernización en la ciudad de Guatemala, un estudio de la Arquitectura (estética, plástica y formal) de los edificios básicos del Centro Cívico de 1944 a 1958*, defendida en el 2011, donde se pudieron comprobar los aspectos funcionales y formales que corresponden a la modernidad y que comparten en común con Guatemala.

En este estudio se tomaron en cuenta otras características que no han sido comparadas, como su relación con el contexto urbano actual donde se ubican; el uso del suelo, funciones y actividades que se realizan dentro de estos espacios y su entorno inmediato; su accesibilidad y mecanismo de gestión para su inserción en la sociedad; la apertura que ofrecen como lugares para el encuentro ciudadano y el potencial de ser modificados con este fin. Por último, el valor que poseen como elemento identitario a nivel local e internacional. Para el análisis se utilizó la metodología publicada en el 2016 en el libro *Urbane Qualitäten. Ein Handbuch am Beispiel der Metropolitanregion Zürich*⁶⁰ escrito por Kretz, Kueng et al.

Esta sistemática permite priorizar los aspectos de la urbanidad, frente la urbanización, diferenciándolas por el valor que la primera otorga a la calidad de vida y al ser humano como protagonista del espacio público. «La urbanidad puede describirse como un estado en el que tienen lugar las más diversas relaciones espaciales, sociales y económicas»⁶¹ (Kretz, Kueng, et al. 2016: 43). Partiendo de este concepto, la investigación no busca únicamente alcanzar un proceso de transformación material, basado en la regulación existente, sino adentrarse en los procesos de interacción que suceden en este espacio en situaciones cotidianas para comprender sus cualidades específicas, dando como resultado un proceso de desarrollo social que puede aplicarse localmente.

⁶⁰ Cualidades urbanas. Un manual con el ejemplo de la región metropolitana de Zúrich. (Traducción Bonilla, 2020).

⁶¹ Traducción Bonilla 2020. Texto Original: Urbanität kann als ein Zustand umschrieben werden, in dem unterschiedlichste räumliche, soziale und ökonomischen Beziehungen stattfinden.

La metodología se basa en seis cualidades urbanas: a) centralidad (Zentralität), b) diversidad (Diversität), c) interacción (Interaktion), d) accesibilidad (Zugänglichkeit), e) adaptación (Adaptierbarkeit) y f) apropiación (Aneignung), las cuales buscan identificar los potenciales y déficits de casos concretos en la ciudad.

a) «La centralidad es una característica fundamental de toda forma de urbanidad: cuanto más gente necesita y visita un lugar en su vida cotidiana, más central es este lugar»⁶² (Kretz, Kueng, et al. 2016: 44). Depende de las relaciones de uso y las referencias espaciales y no tanto del tipo de planificación urbana y arquitectónica. La centralidad depende de diferentes aspectos, siendo los más importantes la logística, la funcional y la simbólica.

Las centralidades logísticas, que se forman como nodos del sistema de movilidad, se refieren al espacio constituido por diversas redes de transporte y movilidad y se determinan, no por la distancia espacial, sino por el tiempo de viaje requerido, el cual depende de las líneas y su frecuencia. Las centralidades funcionales, se refieren a los usos, ofertas y actividades que se concentran en un solo lugar. Se pueden dividir en monofuncionales y diversificadas y pueden ser: centros políticos, sedes culturales, agrupaciones religiosas, sociedades de consumo, distritos de entretenimiento, lugares de trabajo u organismos administrativos. Por último, las centralidades simbólicas, que son importantes puntos de identificación colectiva, son lugares que pueden asociarse con experiencias, historias, temas o signos compartidos que constituyen la base de la memoria colectiva y, por lo tanto, proporcionan pistas importantes para la orientación mental en un barrio, una ciudad o una región entera.

b) «La diversidad significa que en un espacio están presentes diferentes usos, grupos de usuarios, entornos sociales y características espaciales»⁶³ (Kretz, Kueng, et al. 2016: 50) y puede dividirse en: diversidad de usos, social y de la propiedad. La primera se refiere a la superposición de usos y actividades; la segunda a la mezcla de diversos escenarios o entornos, culturas y personas; y la tercera, a la tenencia de la tierra y a los modelos de inversión como base para la heterogeneidad social, funcional y estructuras.

c) «La interacción significa que diferentes personas interactúan entre sí e influyen mutuamente de manera productiva»⁶⁴ (Kretz, Kueng, et al. 2016: 55) y puede definirse de acuerdo con la densidad social, la intensidad y la duración de la interacción. La densidad se refiere al número de personas que habitan, trabajan o visitan un lugar; la intensidad, describe el número y diferenciación de procesos de interacción y la duración, a la extensión temporal de estas interacciones.

d) «La accesibilidad se refiere a la posibilidad de visitar y permanecer en un lugar en diferentes momentos»⁶⁵ (Kretz, Kueng, et al. 2016: 60) y se define por medio de la permeabilidad, la regulación

⁶² Traducción Bonilla 2020. Texto Original: Zentralität ist eine grundlegende Eigenschaft jeder Form von Urbanität: Je mehr Menschen einen Ort in ihrem Alltag benötigen und besuchen, desto zentraler ist dieser Ort.

⁶³ Traducción Bonilla 2020. Texto Original: Diversität bedeutet, dass unterschiedliche Nutzungen, Nutzergruppen, soziale Milieus und räumliche Ausprägungen in einem Raum präsent sind.

⁶⁴ Traducción Bonilla 2020. Texto Original: Interaktion bedeutet, dass unterschiedliche Menschen wechselseitig aufeinander einwirken und sich gegenseitig produktiv beeinflussen.

⁶⁵ Traducción Bonilla 2020. Texto Original: Zugänglichkeit bezeichnet die Möglichkeit, einen Ort zu unterschiedlichen Zeiten aufsuchen und sich darin aufhalten zu können.

y la contextualización. La permeabilidad, se refiere a la proximidad del tejido urbano en cuanto a distancia, ubicación, posición y entradas en un espacio urbano; la regulación, nos habla de los criterios de permisión que reglamentan el uso de un lugar; la contextualización, es el efecto de los elementos de desarrollo urbano en zonas existentes y zonas potenciales.

e) «La adaptabilidad significa que una situación puede adecuarse con la mayor flexibilidad posible a las necesidades cambiantes de los diferentes grupos de usuarios y usos»⁶⁶ (Kretz, Kueng, et al. 2016: 65) y los aspectos que la determinan son: la utilidad, la reinterpretación y la modificabilidad. La utilidad, hace referencia a la adaptación de las estrategias de desarrollo urbano a las diferentes funciones, necesidades y usos de un espacio; la reinterpretación, es la capacidad para cambiar el significado de los espacios en relación con sus usuarios; la modificabilidad se relaciona al cambio físico y a la reversibilidad de los elementos y estructuras de desarrollo urbano.

f) «La apropiación significa que los diferentes usuarios y los entornos sociales pueden requerir activamente una situación a través de sus prácticas y relacionarse con sus necesidades específicas»⁶⁷ (Kretz, Kueng, et al. 2016: 70) y se determina por poder abrir para distintos usos, la diseñabilidad y la apertura simbólica. Lo primero tiene que ver con la posibilidad de que un mismo espacio cumpla los requisitos para que varios grupos puedan utilizarlo; lo segundo se refiere a la posibilidad de utilizar los espacios por medio de manifestaciones materiales; y, por último, la apertura simbólica, es la posibilidad de inscribir diferentes significados a un mismo lugar.

Una vez definidas las cualidades urbanas de los tres casos análogos y el caso de Guatemala, se utilizó el perfil urbano, para analizar, comparar y evaluar las constelaciones espaciales sociales y urbanas. Este instrumento no busca generalizar una calidad urbana óptima. Su intención es ser utilizado para imaginar nuevos proyectos que integren la realidad registrada por medio del análisis de sus cualidades urbanas, de tal manera que el diseño se integre a la investigación.

Para el análisis de los casos consultamos diferentes estudios urbanos realizados previamente en la zona, elaborados por investigadores o instituciones públicas, en los cuales se analizaron situaciones concretas de los espacios. En el caso de Guatemala se utilizó información de la Dirección de Planificación Urbana de la Municipalidad, levantada en el año 2019. En ellos aplicamos distintos métodos de investigación como la observación, entrevistas, cartografía, estadísticas y datos documentales. También se utilizaron narraciones de personas que han visitado estos lugares y han dejado su experiencia plasmada en un documento. En todos los casos se realizó un análisis histórico del crecimiento de la mancha urbana, comparando imágenes y planos, para visibilizar su evolución y las repercusiones que esta ha tenido sobre los centros cívicos, especialmente en cuanto a las condiciones socioeconómicas y político-administrativas.

Sobre cada caso se presenta una descripción general, seguida de una breve reseña histórica, la cual conduce a la descripción de las "cualidades urbanas" hasta llegar al desarrollo de su perfil y al mapeo de esta información.

⁶⁶ Traducción Bonilla 2020. Texto Original: Adaptierbarkeit bedeutet, dass sich eine Situation den sich verändernden Anforderungen für unterschiedliche Nutzergruppen und Nutzungen möglichst flexibel anpassen lässt.

⁶⁷ Traducción Bonilla 2020. Texto Original: Aneignung bedeutet, dass unterschiedliche Nutzerinnen und soziale Milieus eine Situation durch ihre Praktiken aktiv beanspruchen und auf ihre spezifischen Bedürfnisse beziehen können.

Para el análisis de resultados, utilizamos la proyección de los perfiles urbanos como brújula para visualizar los niveles de sus cualidades urbanas, observando cada uno de sus aspectos socioespaciales. Posteriormente, se comparó la información obtenida de los tres casos análogos con el de estudio y se definieron los déficits y potenciales que posee el Centro Cívico de Guatemala. Por último, se establecieron las líneas estratégicas para abordar cada problemática y se precisaron los planes o proyectos desde los cuales se recomienda desarrollarlos.

3.3.1 El Capitolio de Chandigarh, India



253. Vista aérea del Capitolio de Chandigarh, India. 2020.
Fuente: <https://earth.google.com>

Descripción.

Ubicación: Chandigarh, India

Diseñador: Le Corbusier

Período de construcción: 1951-1964 (Capitolio)

Año de inscripción en la lista de Patrimonio Mundial: 2016

Criterios UNESCO: cultural I, II, VI

Dimensión del Capitolio: 0.65 km²

Área de amortiguamiento del Capitolio: 1.945 km²

Dimensión de la ciudad: 114 Km²

Edificios principales:

Tribunal Superior (1953-1956 primera etapa 1962 segunda etapa)

Edificio del Secretariado (1951-1958)

Palacio de la Asamblea de Chandigarh o Asamblea Legislativa (1951-1962)

Torre de las Sombras (1957-1965)

Monumento de la Mano Abierta (1964)

El Complejo del Capitolio (Fig. 253) es el punto focal de la ciudad. En él se congregan los poderes legislativo, judicial y ejecutivo de la India. Se encuentra ubicado en el lado Norte de la ciudad de Chandigarh y tiene como fondo la cordillera de montañas Siwalik, paralela al Himalaya. Su trazo se basa en las mallas cuadrangulares de los campos agrícolas y fue creado para acoger el poder político de la nueva ciudad.

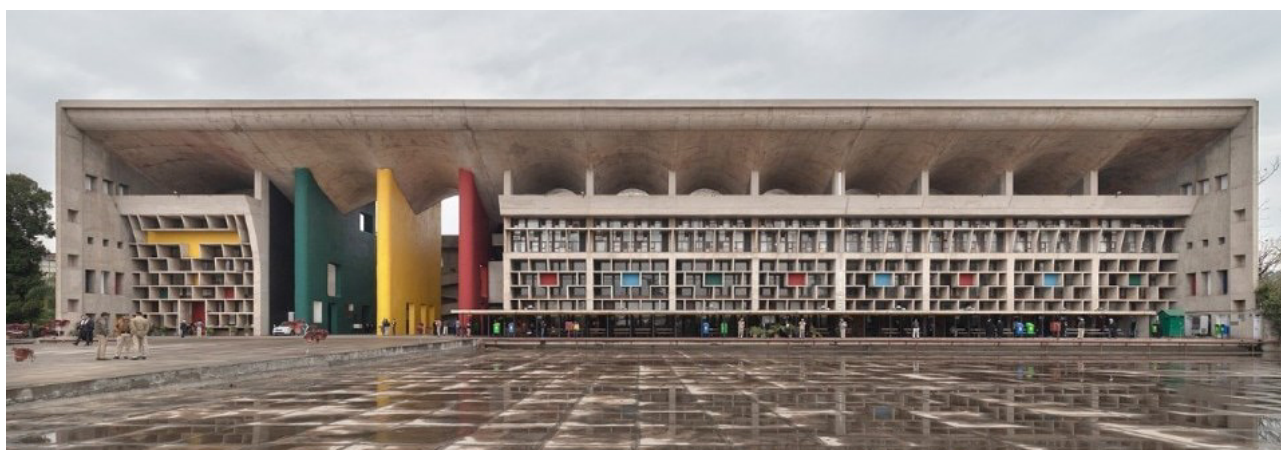
Posee una forma rectangular de 700 metros de longitud, que forman dos cuadrados de 350 metros, los cuales a su vez se subdividen en 4 partes. Los edificios se comunican entre sí por medio de ejes que estructuran los espacios abiertos. La plaza del complejo del Capitolio es un gran espacio cívico, concebido como el ágora, su función principal es conectar el Tribunal Superior y el Palacio de la Asamblea, los cuales se encuentran uno frente al otro, a una distancia de 450 metros.



254. Plano del Capitolio o Centro Cívico de Chandigarh, 2020. Elaboración propia. Fuente: Mapa base y datos de *OpenStreetMap* y *OpenStreetMap Foundation*.

Los principales edificios que componen el Capitolio son: el Tribunal Superior, el edificio del Secretariado, La Asamblea de Chandigarh, y el Monumento a la Mano Abierta (Fig. 254). En el plan original estaba contemplada la construcción de cinco monumentos, de los que —además del Monumento de la Mano Abierta—, se construyeron la Torre de las Sombras y la Colina Geométrica.

El Tribunal Superior (Fig. 255), fue el primero que se inauguró. Su diseño se basa en el Modulor; posee una planta en forma de L y ocho salas de audiencias de 8 x 8 x 12 metros. Su fachada principal se compone por una marquesina, orientada hacia una plaza. Para proteger a los usuarios de los rayos solares se diseñó un techo doble que además permite la circulación del aire. El techo de las sombrillas se inclina hacia el centro, con una sucesión de arcos, los cuales están apoyados en las columnas. La extensión del edificio, construida posteriormente, consiste en una estructura de ladrillo formada por bloques que retroceden en la parte trasera, permitiendo espacio adicional a la sala del tribunal.



255. Tribunal Superior, Chandigarh, 2020. Fuente: Roberto Conte

La Asamblea de Chandigarh (Fig. 256) está dedicada al poder legislativo. El diseño se desarrolla sobre una planta cuadrada, con una fachada compuesta por una galería o pórtico al frente a una plaza —la cual se refleja en un gran estanque— y dos salas de asambleas, que poseen cubiertas diferentes. La puerta principal fue elaborada con acero esmaltado y sobre ella se representan diferentes motivos animales y el Modulo de Le Corbusier. Las dos cámaras legislativas tienen formas curvilíneas independientes, que conducen a la entrada. Los muros tienen parteluces para la protección solar. La Cámara de la Asamblea de Punjab está cubierta por una torre hiperbólica biselada (Fig. 257), orientada hacia el Sur, al igual que los relojes de sol de Jantar Mantar de Delhi. La Cámara del Consejo o Asamblea de Haryana, está cubierta por una pirámide orientada al Norte.



256. Palacio de la Asamblea, fachada y estanque, 2020.
Fuente: Roberto Conte.
Disponible en:

<https://www.domusweb.it/en/architecture/gallery/2020/02/25/the-utopia-of-chandigarh-seen-by-roberto-conte.html>



257. Palacio de la Asamblea de Chandigarh, fachada y cubierta, 2018.
Fuente: Roberto Marcatti.

Disponible en: <https://www.floornature.es/le-corbusier-la-promesa-y-el-desafio-de-chandigarh-13679/>

El edificio del Secretariado (Fig. 258) es un paralelepípedo alargado de 254 metros de largo y 42 de alto. Tiene un uso administrativo y se divide en seis bloques y ocho pisos. Su proporción y diseño recuerda de alguna manera al proyecto de vivienda de Marsella, diseñado también por Le Corbusier. Se accede al inmueble por medio de dos rampas, conectadas a los pilares de la cubierta. La fachada fue diseñada bajo los cánones del Modulo y posee parteluces como medida de control solar.

El monumento de la Mano Abierta (Fig.259) —también conocido como “Monumento de Chandigarh B”—, se alza 26 metros sobre el nivel del suelo. Está compuesto por un cubo de concreto vacío sobre el cual se apoya una escultura de bronce, de 14 metros de altura, la cual constituye el símbolo de la ciudad.



258. Edificio del Secretariado, 2018.
Fuente: Roberto Marcatti.

Disponible en: <https://www.floornature.es/le-corbusier-lapromesa-y-el-desafio-de-chandigarh-13679/>



259. Monumento a la Mano Abierta, Chandigarh, 2020.
Fuente: Roberto Conte.

Disponible en: <https://www.metalocus.es/sites/default/files/styles/>

Otros monumentos importantes son la Torre de las Sombras (Figs. 260), en el cual Le Corbusier plasma sus teorías sobre el control solar y la Colina Geométrica (Fig. 261).



260. Torre de las Sombras, Chandigarh, 2020.
Fuente: Roberto Conte.

Disponible en: <https://www.metalocus.es/es/noticias/chandigarh-fragmentos-de-una-utopia-moderna-a-traves-de-la-mirada-de-roberto-conte>



261. Colina Geométrica, Chandigarh, 2016.
Fuente: Lillotama Valecha.

Disponible en: <https://commons.wikimedia.org/wiki/User:Lillotama>

Historia

Derivado de las invasiones mongolas en el siglo XV, se generó una presencia musulmana en el Norte de la India —país donde predomina el hinduismo—, generando la división en el siglo XX en Pakistán musulmán al Noroeste y de la India hindú al Noreste. La parte Norte del país fue la más afectada por las tensiones político-religiosas, en especial la provincia de Punjab, que tuvo que ceder su capital Lahore, a Pakistán. Esta segmentación del territorio provocó la migración de casi 7,5 millones de hindúes y sikhs, quienes eligieron vivir en la India y fueron ubicados cerca del templo-fortaleza dedicado a la diosa Chandi.

La idea de construir la ciudad de Chandigarh surgió en 1947, orientada por la necesidad de establecer un símbolo de libertad para la India después de su separación de Pakistán. Fue creada para ser la capital de los estados de Punjab y de Haryana, sin embargo, no pertenecía a ninguno de los dos y era administrada directamente por el gobierno federal. Aunque el territorio propuesto para la nueva ubicación se encontraba cercano a la nueva frontera de Pakistán, contaba con buenas conexiones a Delhi y suficientes suministros de agua, no tuvo una buena aceptación por parte de sus habitantes.

Al inicio el proyecto fue apoyado por el primer ministro Jawaharlal Nehru, quien encargó la obra al primer ministro Prem Nath Thapar, miembro del Servicio Civil de la Unión de India y del ingeniero Parmeshwari Lal Varma. Al no tener experiencia en temas urbanos, los encargados recurrieron al urbanista Albert Mayer, quién a la vez, invita a participar a Matthew Nowicki, desarrollando los primeros bocetos del plan maestro en 1949. Este primer planeamiento no se llevaría a cabo, ya que con la muerte de Nowicki, Mayer renunciaría al proyecto en 1950. Por ello, Thapar y Varma proponen para continuar con el diseño al arquitecto Charles-Édouard Jeanneret-Gris —conocido como Le Corbusier—, quién acepta la dirección del proyecto y conformó un equipo junto a su primo Pierre Jeannerette y los ingleses Jane Drew y Edwin Fry, a quienes se unieron los jóvenes técnicos indios: Aditya Prakash, Anant Prabhawalkar, Bhanu Prakash Mathur, Harbinder Chopra, Jeet Malhotra, Manmohan Sharma y Shivdatt Sharma, entre otros.

El proyecto se inició el 3 de marzo de 1951 y para el 18 de abril del mismo año, ya contaba con el plano completo de la ciudad, el cual consistía en una propuesta funcionalista —basada en cuatro actividades básicas: vivir, trabajar, recrear y circular—, compuesto por una trama ortogonal, divide en sectores independientes, que a su vez se subdividirán en unidades habitacionales. El propósito fue albergar una población con distintas clases sociales, proyectándose hasta once tipologías de vivienda, diseñadas de acuerdo con las normas de las distintas castas. Esta ciudad fue el único proyecto urbano construido personalmente por Le Corbusier, siendo ideada para «una población inicial de 150.000 en su primera fase y un máximo de 500.000 cuando estuviera concluida» (Jiménez, 2016: 34), tomando como referencia las teorías urbanas del CIAM —establecidas en la Carta de Atenas—, especialmente con relación a la segregación de actividades —separadas por zonas específicas—, la organización de áreas residenciales divididas en unidades vecinales, la ciudad jardín y la separación de la circulación vehicular y peatonal.

El plan maestro, además de la urbanización, detallaba los edificios, monumentos, espacios abiertos, el sistema viario de la urbe y el Complejo del Capitolio. Le Corbusier hace una analogía entre la ciudad y el cuerpo humano basada en el Modulor, tal como exponen Adonon, Carbadillo, et al. (2018) y Bachiller (2019), al Norte, conformando la cabeza, se encuentra el sector 1, donde se concentran los edificios gubernamentales, incluyendo el Capitolio —; el sector 17, representa el corazón, en la zona donde se desarrollarían las actividades recreativas y comerciales; los pulmones, correspondían al Valle del Placer, los parques y áreas verdes; el cerebro, donde se desarrollaron las zonas de educación; el sistema circulatorio serían las calles y avenidas; las zonas industriales que representaban el sistema digestivo y por último las zonas residenciales simbolizan los brazos y piernas del conjunto.

Las áreas vecinales tenían un trazo ortogonal de 1200 por 800m, que se subdividió en cuatro sectores, cada uno con un elemento central de ocio. El proyecto original planteaba que todos los tipos de vivienda estuvieran repartidos de una forma homogénea. La primera parte que se construyó y con la que se inauguró el plan el 7 de octubre de 1953 fue en el sector 1 o Capitolio, donde se había designado el área administrativa de la ciudad.

Descripción de las cualidades urbanas:

Centralidad

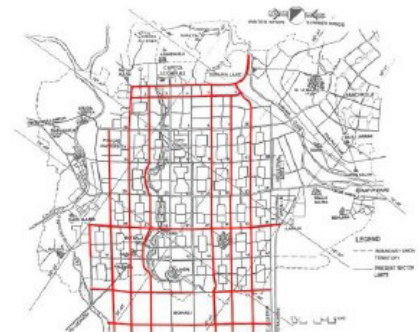
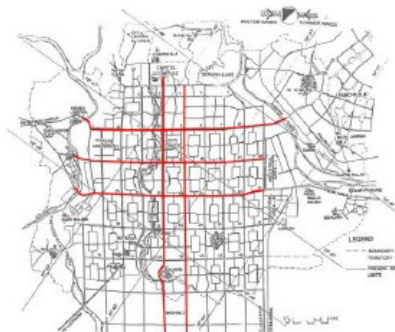
La ciudad de Chandigarh se encuentra entre las ciudades satélites de Pachkula y Mohali. (Fig. 262). Su red vial se basa en el "Sistema V7", propuesto por Le Corbusier en 1948, donde las vías se jerarquizaban de acuerdo con la velocidad y el volumen del tráfico, además de separar el tránsito vehicular y el peatonal.

El sistema cuenta con siete tipos de vías (Fig. 263): las V1, que son carreteras nacionales que conectan a otras ciudades como Delhi y Silma; las V2, que constituyen los ejes principales dentro de la urbe que conectan el Capitolio con el área Sureste; las V3, que se ubican en los sectores residenciales y se encuentran separadas por muros que aíslan el ruido del tráfico; las V4, que son calles comerciales que atraviesan los sectores de Este a Oeste; las V5, que son vías barriales, que permiten una conexión Norte-Sur intersectorial; las V6, que son vías peatonales y ciclistas y las V7 que son caminos verdes para peatones y bicicletas.



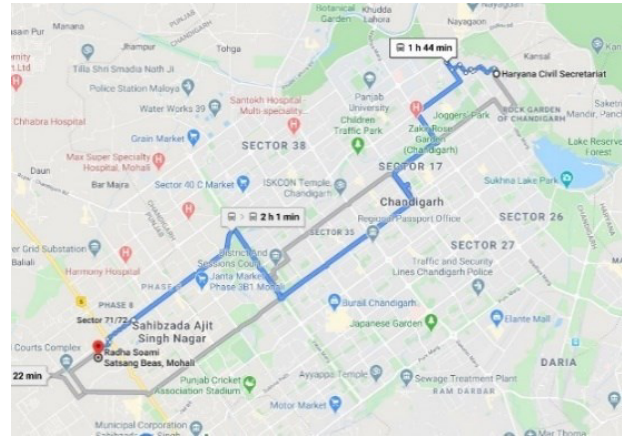
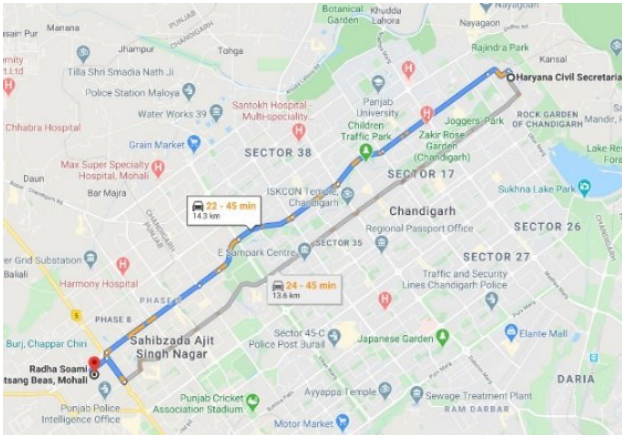
262. Plano actual de Chandigarh
 Fuente: De Cropping by RaviC, OSM authors for map data - OpenStreetMap.org (using Maperitive to create SVG file), ODbL, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=33333426>

Cuando se realizaron los primeros tramos de las vías V2, los políticos indios no estaban de acuerdo con los arquitectos europeos por el poco uso que tenía el automóvil en esos años. Sin embargo, su dimensión fue considerada previendo el funcionamiento del futuro.



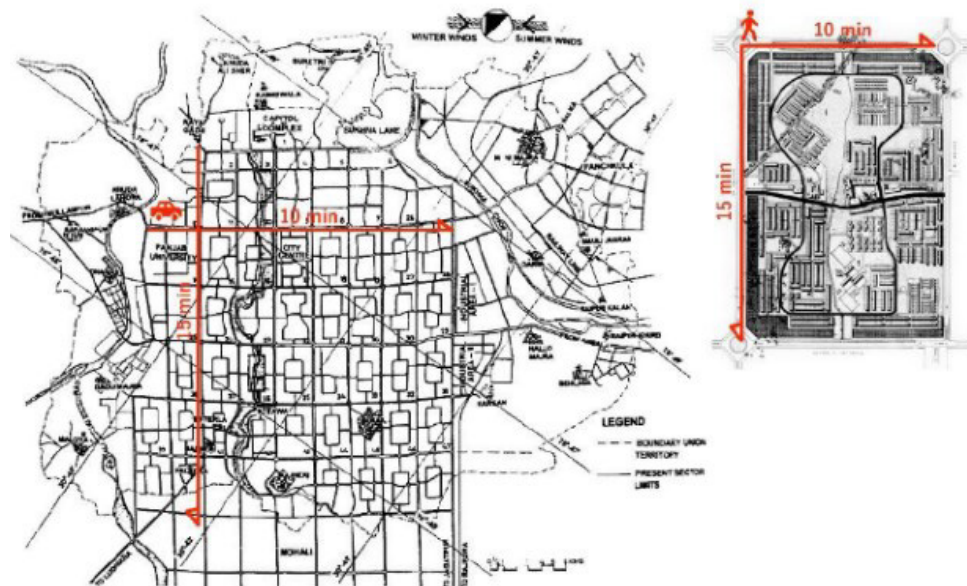
263. Distribución de las vías V1 a la V5, parte del sistema V7 Chandigarh. Fuente: Bachiller, 2019.

La centralidad logística con la que fue diseñada la ciudad contemplaba que pudiera ser recorrida en auto de Norte a Sur en 15 minutos y de Este a Oeste en 10. En la actualidad, en las horas de tráfico este tiempo puede triplicarse y en autobús puede ser de casi dos horas (Figs. 264-265). El recorrido desde el aeropuerto Internacional de Chandigarh hasta el Capitolio puede durar entre 2.5 a 3 horas.



264-265. Esquema del tiempo de recorrido en automóvil y en bus, actualmente, Chandigarh. Fuente: estimación realizada en www.google.ch/maps

También se contempló que los peatones pudieran recorrer cada una de las supermanzanas en 15 y 10 minutos, respectivamente (Fig.266), sin embargo, las calles no cuentan con infraestructura para los peatones, haciendo los recorridos poco acogedores.



266. Esquema del tiempo de recorrido en automóvil y a pie, de acuerdo con el diseño original, Chandigarh. Fuente: Bachiller, 2019

A esto se suma que no se construyeron los caminos peatonales que cruzaban las vías principales V1, V2 y V3, para evitar que se transitara al lado de las pistas. La similitud de cada sector, sin hitos que los diferencien, crearon un lugar monótono y repetitivo. La falta de pasos peatonales suficientes y bien señalizados, ha ocasionado que Chandigarh sea una ciudad peligrosa para los viandantes. Las áreas verdes y zonas de jardines han sido reducidas para dar paso a las carreteras, debido al aumento de los automóviles dentro de la ciudad.

En la década de 1981 a 1991, la red aún fue capaz de soportar tránsito y los servicios de transporte público funcionaban, sin embargo, la trama peatonal ya mostraba deficiencias, haciendo el recorrido de los habitantes más largo. En los años de 1991 al 2001, se implementó un plan regional que introdujo diferentes infraestructuras a la ciudad, como una nueva estación de ferrocarril en Mohali, una flamante estación de buses en Chandigarh, la ampliación de las carreteras desde Chandigarh a Mohali, la culminación de la urbanización de los sectores 48 al 52 y el cambio de categoría del aeropuerto a internacional.

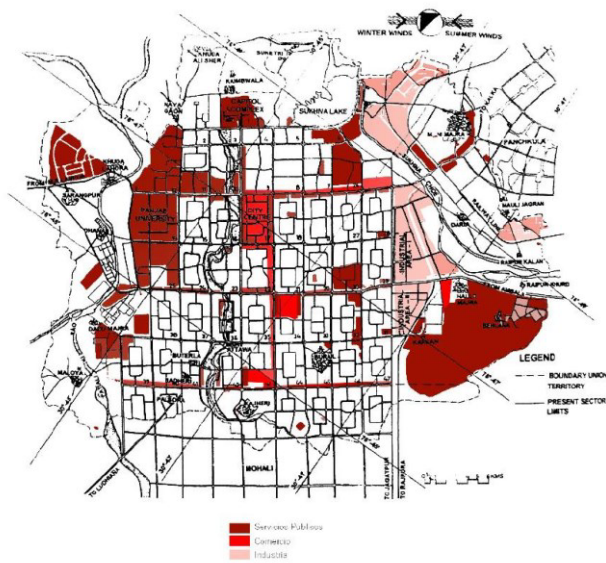
El Capitolio posee una centralidad monofuncional, donde se concentran los poderes político y administrativo del estado. Aunque el Conjunto del Capitolio constituye el principal elemento arquitectónico y urbano que identifica a la ciudad a nivel internacional, su ubicación con respecto al resto, lo coloca en un punto de difícil acceso desde la parte Sur. Sus espacios abiertos, plazas y monumentos no logran ser aprovechados por la población debido a temas de seguridad y otros aspectos que limitan su acceso.

Diversidad

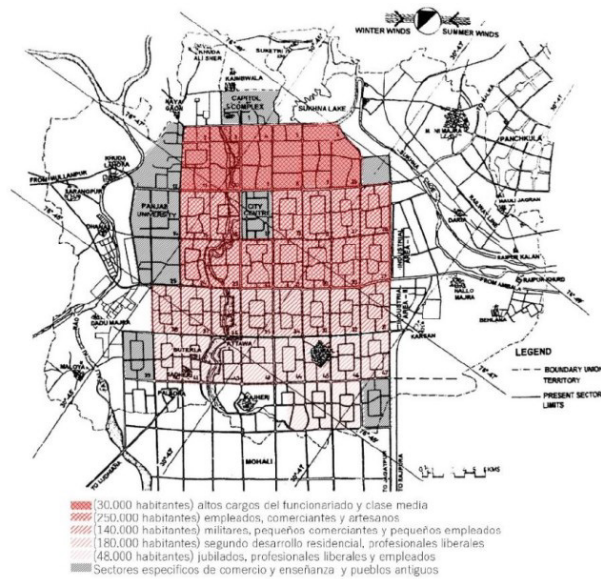
El caso de Chandigarh es muy particular porque, aunque sirve de capital para dos estados, se maneja de una forma autónoma —característica que permitió que se pudiera llevar a cabo el plan de la ciudad ideal de Le Corbusier—. El proyecto original constaba de 60 sectores, los cuales se preveía funcionaran de manera independiente. Además del trazo urbano, cada uno de ellos fue equipado con un área residencial, zonas verdes, así como un área comercial, una religiosa y una educativa. Tienen una dimensión de 1,5 km x 1,5 km, siendo el número 17 el centro de la ciudad.

Los usos dentro de la ciudad fueron planificados de una forma zonificada (Fig.267), de tal manera que pudiera identificarse claramente la zona administrativa en la mitad Norte, haciendo énfasis en el Capitolio que funciona como la cabeza de la metrópoli. En el centro se encuentra el área comercial, distribuida principalmente en las carreteras axiales principales Madhya Marg y Jan Marg. El equipamiento administrativo, de salud, educativo, religioso, cultural, y de ocio fue distribuido en toda la urbe. La zona industrial se ubica en la periferia. El chowk central o zona comercial es el punto donde se sitúan los edificios cívicos como el ayuntamiento, la biblioteca, la oficina general de correos, tribunales, estación de policía y la terminal de buses. Además, cuenta con grandes áreas de esparcimiento y paisajes urbanos con fuentes de agua.

Aunque los sectores residenciales planteaban una distribución heterogénea de los 11 tipos de viviendas, la zonificación por rangos de funcionarios contribuyó a que se mantuviera una segregación social. Actualmente, la población con mejor posición económica se ubica en los sectores al Norte —junto al Capitolio— y las vecindades más pobres han sido relegada a la periferia (Fig. 268).



267. Plano de uso del suelo
Fuente: Bachiller, 2019



268. Plano de ubicación de acuerdo con la jerarquía social, Chandigarh
Fuente: Bachiller, 2019

La tenencia de la tierra fue destinada para alquiler, propiedad pública o subasta. En sus primeros años la ciudad contaba con aproximadamente 104,583 parcelas, de las cuales el 60 % son privadas y el 40% públicas. Esta situación funcionó en las primeras fases del proyecto hasta que el crecimiento demográfico rebasó la capacidad para ofrecer viviendas a toda la población.

En 1976 fue necesario crear la Junta de la Vivienda, que brindó soluciones parciales de acuerdo con la posición social de las personas, desde un pago mensual para la compra o alquiler; la adquisición de un predio para construir de acuerdo con las especificaciones del "Control de Arquitectura" o la compra de una vivienda ya existente a otro propietario. También se construyeron una serie de casas adosadas de baja calidad, las cuales eran inadecuadas para las ampliaciones futuras. Esta problemática propició el desarrollo descontrolado del Sur, generando un conflicto con el área industrial. Otro aspecto que perjudicó el uso heterogéneo de las residencias fue la división administrativa de los estados de Punjab y Haryana, que aumentó el número de funcionarios en Chandigarh, representando el 62% de la población.

Por otra parte, el área comercial del proyecto quedó inconclusa, al igual que el edificio de correos y telégrafos, dando una apariencia desoladora. La falta de mantenimiento de los edificios, áreas públicas, pavimentos y falta de estacionamientos hacen que el espacio no sea favorable para los procesos de interacción de los habitantes.

En general, la India es un país donde conviven diferentes culturas como la budista, musulmana, hinduista, jainista, cristiana y sikhs, lo que permite la interacción de personas con diferentes costumbres y formas de vida. El Capitolio como centro administrativo y político de la ciudad, se ha convertido en su mayor atractivo turístico debido a su arquitectura.

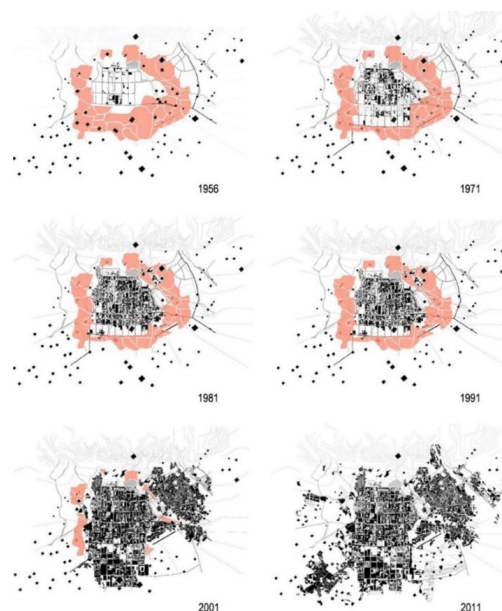
Interacción

La ciudad se empezó a construir de Norte a Sur y de acuerdo con el censo realizado en 1961 contaba con 89,000 habitantes. Este número no consideraba a los residentes de los asentamientos ubicados en la periferia que vivían en casas improvisadas.

En la década de los setenta la población aumento un 115%, afectando la oferta de vivienda dentro de la ciudad. En 1981, la ciudad alcanzó los 451,610 habitantes y para 1991, rebaso el número previsto con una población de 642,013 persona.

En el año 2001 el censo aumentó hasta los 900.635, a los que hay que sumar la población flotante. Diez años después, en el 2011, ya superaba el millón sumando las áreas urbana y rural. En este año la UTC ⁶⁸ modificó las limitantes en la altura de los edificios y la urbanización en la periferia (Fig. 269).

En la actualidad, es evidente que las previsiones urbanas con las que se diseñó la ciudad no fueron suficientes, creando una gran presión sobre la periferia y las ciudades satélites, las cuales para el año 2031 estarán totalmente conurbadas con la ciudad (Fig. 270).



269. Plano de ocupación de la ciudad y la periferia del 1956 al 2011
Fuente: Bachiller, 2019



270. Proyección del crecimiento de la ciudad para el 2031.
Fuente: Bachiller, 2019

Existe una gran intensidad de interacción entre el centro de Chandigarh y sus alrededores, diariamente se movilizan miles de personas para estudiar o trabajar. A esta población se suma la itinerante que visita la ciudad, siendo el Capitolio uno de los principales puntos de interés. Estas actividades garantizan la ocupación de la urbe hasta el final de la jornada, momento en el que las personas regresan a sus lugares de residencia. Durante los fines de semana —como en otras metrópolis—, las interacciones se generan por más tiempo en las áreas comerciales y de ocio.

⁶⁸ UTC: Unión Territorial de Chandigarh.

Accesibilidad

Desde el inicio, el hecho que la ciudad funcione como capital de dos estados supuso una división del equipamiento gubernamental. En el caso del Capitolio el 60% corresponde a Punjab y 40% para Haryana.

En 1952, se aprobó la Ley de Desarrollo y Regulación, que estableció las tipologías urbanas y arquitectónicas con las cuales debían regirse los nuevos desarrollos dentro de la localidad.

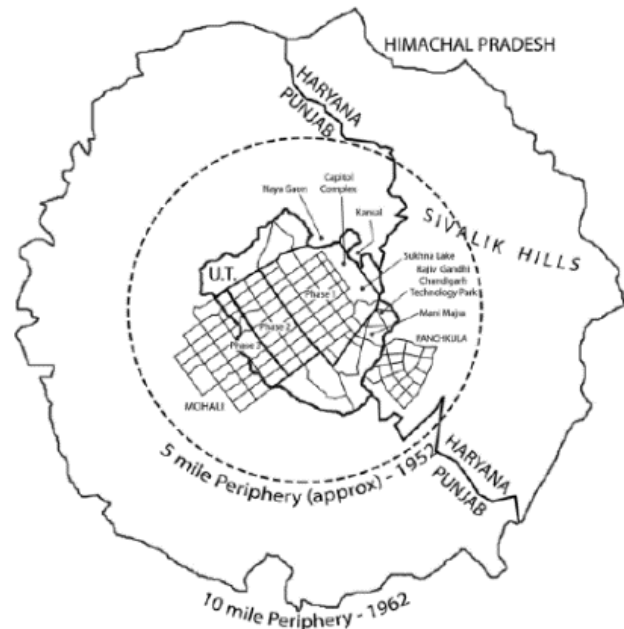
La regulación de la construcción surgió como parte del diseño, cuando se crea la Unión Territorial de Chandigarh (UTC). Como parte de la regulación se aprobó en 1956 la Ley del Control de Periferia, donde se consideró un perímetro de 8 km, el cual se amplió a 16 km en 1976 (Fig. 271), con el fin de controlar su crecimiento. También se instituyó la Junta de Control del Proyecto de Capital Chandigarh. Estos dos instrumentos de control urbano siguen vigentes después de más de 70 años, provocando desacuerdos entre la población que considera deben ser actualizados para permitir la evolución de la ciudad.

Durante la década de 1961 a 1971, se inició la segunda fase de construcción, se erigieron los edificios principales y las viviendas de los primeros 30 sectores. Posteriormente, entre 1971 y 1981, se desarrollan los sectores 31 al 47. La ampliación del perímetro de protección de la ciudad generó una división entre el área urbana y el área rural del territorio de Chandigarh, provocando un crecimiento paralelo, pero al mismo tiempo en desventaja.

En la década siguiente, de 1981 a 1991, se inicia la urbanización de la tercera fase que comprende los sectores del 39 al 47, a excepción de Burail, que se ubica en la mitad del sector 45. La administración de Punjab y Haryana se une en 1993 con la intención de construir viviendas populares.

El crecimiento de las ciudades satélite Mohali (Punjab) y Panchkula (Haryana) provocó la división administrativa de los mismos y esto colocó a Chandigarh en una situación complicada en cuanto a su desarrollo urbano. Mohali, ubicada al Sur, pretendía ser la siguiente fase de expansión de la ciudad y Panchkula buscaba desarrollarse de forma autónoma con edificios de mayor densidad y su propia centralidad.

Esta situación llevó a la creación de un comité de coordinación para la Región de la Capital Interestatal de Chandigarh, con la idea de desarrollar un plan que incluyera la UTC, la Ley de Control de Periferia de 16 km y el territorio comprendido entre estos dos estados. En 1998 se ilegalizaron las construcciones realizadas en la periferia y se planteó la creación de nuevas ciudades satélites autónomas o ligadas a



271. Esquema de perímetro de protección a 8 y 16 km, Chandigarh.

Fuente: https://www.researchgate.net/figure/Schematic-layout-of-Chandigarhs-Periphery_fig1_273497025

centros urbanos existentes. En contraposición, la UTC sugirió detener la urbanización e influir en las aldeas Banur, Khapar, Zirakpur y Dera Bassi para que reciban a los inmigrantes.

El sector 17, concebido como el corazón de la ciudad, por contener la mayor zona gubernamental y comercial, se volvió inaccesible para los habitantes, sobre todo porque el número de estacionamientos era insuficiente. De igual manera, el Capitolio, al estar ubicado el extremo Norte, se convierte en un punto de difícil acceso para los residentes y visitantes.

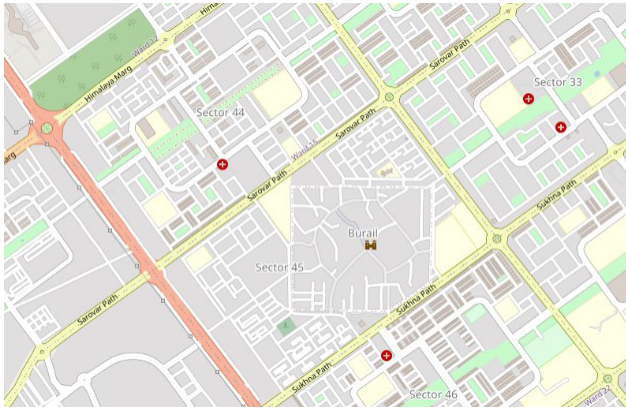
Adaptabilidad

El diseño de la ciudad fue controvertido desde el principio. Como ya conocemos, empezó siendo esbozado por Mayer, Lewis Mumford y Clarence Stein, y terminó siendo diseñado por Le Corbusier, que lideraba el Movimiento Moderno, y representaba la antítesis de los primeros. Aunque Le Corbusier tenía indicaciones de seguir el plan de Mayer, fue transformándolo hasta incorporar cada una de las ideas de los CIAM.

Los criterios funcionalistas con los que se diseñó se enfrentaron con un contexto en el que ya existían localidades previas, con una cultura muy distinta a la europea. En este sentido, los habitantes tuvieron que reinterpretar la ciudad que les fue construida y adaptarla a su forma de vida. Como apunta Juncal Bachiller «... la ciudad ideal concebida desde el marco intelectual ha sido superada por la ciudad real como resultado de la evolución de las necesidades de la población (migraciones, defensa militar, espacios cotidianos, etc.)» (Bachiller, 2019:10), muchos edificios tuvieron que ser adaptados a las condiciones climáticas de la ciudad, debido a que el diseño no se adaptaba a los usos y necesidades de la población.

En el siglo XXI los arquitectos corbusianos plantearon la necesidad de declarar patrimonio mundial a la Ciudad de Chandigarh para proteger sus valores urbanos y arquitectónicos, sin embargo, la mayor parte del parlamento apostaba por una reconstrucción de la urbe sobre sí misma, para densificarla. Desde el 2004 se inició la preparación del expediente del Capitolio —en conjunto con la Fundación de Le Corbusier en París—, para hacer la solicitud a la UNESCO y no fue hasta el año 2016 cuando se logró incorporar el Conjunto a la Lista de Patrimonio Mundial. La declaratoria únicamente contempla el edificio del Tribunal Superior, el Palacio de la Asamblea, el edificio del Secretariado, el Monumento de la Mano Abierta y un área de amortiguamiento de 1.945 km².

El área comercial, que tenía su ubicación prevista en el sector 17 y en las plantas bajas de los edificios, también debió ser adaptada. Los habitantes han tenido que adecuar otros niveles para este uso y también han creado zonas de comercio especializado, las cuales son accesibles desde las vías principales y han ido ganando renombre. Otra alternativa para suplir la necesidad de espacios comerciales ha sido la apropiación de las áreas libres y jardines dentro de los sectores (Fig.272 y 273), por parte de la población, para instalar comercio ambulante, donde ofrecen productos y alimentos.



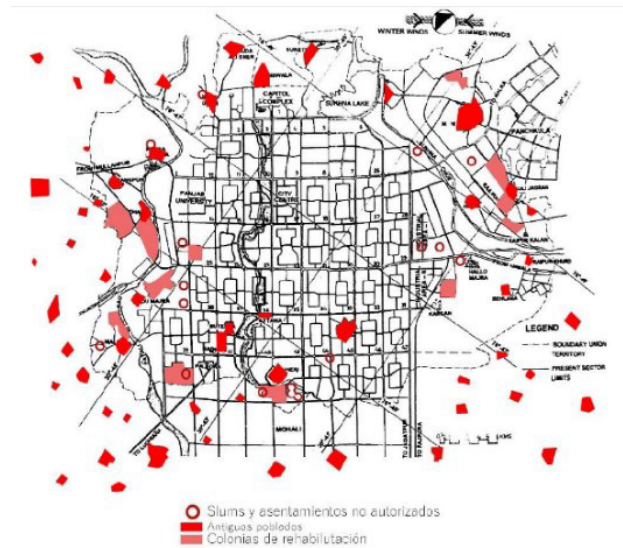
272. Plano del Sector 44 y del Sector 45 con la incorporación de Burail, Chandigarh, 2020
Fuente: Mapa base y datos de OpenStreetMap y OpenStreetMap Foundation



273. Vista aérea de la traza urbana de Burail incorporada al Sector 45 de Chandigarh.
Fuente: <http://daseyn.blogspot.com/2015/>

Los antiguos poblados aledaños a Chandigarh también han evolucionado en su funcionamiento y economía. Como al inicio fueron privados de las tierras cultivables y áreas para la crianza de ganado, se vieron obligados a urbanizarse y basar su economía en la interacción con la ciudad. Actualmente cuentan con tiendas para satisfacer las necesidades de los habitantes y pequeñas fabricas que producen comestibles.

La falta de vivienda ha generado la invasión de las áreas libres para su construcción, generando invasiones dentro de los sectores. Estos barrios marginales, conocidos como slums (Fig. 274), no cuentan con infraestructura ni servicios, por lo que las autoridades en respuesta a la problemática han construido colonias de rehabilitación para trasladar a esta población.



274. Plano de ubicación de los poblados, colonias de rehabilitación y slums, Chandigarh.
Fuente: Bachiller, 2019.

Con relación a la conversión o modificabilidad del diseño de la ciudad, es difícil establecer un único criterio. Por un lado, el proyecto es admirado, resaltando la capacidad de Le Corbusier como arquitecto urbanista. Por otra parte, se cuestiona la falta de humanización de las estructuras y el deterioro social que tiene la ciudad, debido a que ha sido difícil que la urbe se adapte a la cultura india, dejando a un gran número de pobladores sin acceso a los servicios que ofrece.

Apropiación

Aunque el proyecto desde el inicio se proyectó para tener la capacidad de enfrentar el futuro crecimiento, las medidas no fueron suficientes, provocando un desarrollo desproporcionado entre el núcleo urbano de Chandigarh, la periferia y las ciudades satélites.

La zonificación de la ciudad nunca logró adaptarse a la cultura de los habitantes de la India y ha tenido que reorganizarse de acuerdo con los usos cotidianos reales. Estas modificaciones, aunque son menos estéticas, han facilitado la movilidad de los peatones para satisfacer sus necesidades.

El proceso de construcción generó asentamientos precarios ocupados por las personas más pobres que no podían cubrir los costos de vida en la urbe. Estos, sumados a las aldeas ya existentes que no se incorporaron al plan desde el inicio, demuestran que la planificación de la nueva ciudad solo benefició a los grupos de las clases altas y medias. Aunque al inicio uno de sus objetivos era romper con la diferencia de castas, la desigualdad se mantuvo e intensificó con la clasificación por clases sociales, bordeando a la ciudad de un cinturón de pobreza. Siempre se les dio prioridad a los empleados del gobierno y nunca se consideró la influencia que la construcción de la urbe tendría sobre el resto de las poblaciones. Las medidas impuestas para su crecimiento, en especial la del control de la periferia, fueron un elemento que frenó su evolución y su adaptación al futuro. De alguna forma parece que la metrópoli cuenta con una barrera que la hace inaccesible a la gran mayoría de la sociedad. Esta situación ha provocado que en la actualidad el tejido urbano este disgregado, sin una solución en conjunto para sus problemas.

La ciudad de Chandigarh y el Capitolio —como símbolo de esta—, utilizaron la modernidad para dar un paso gigante hacia el futuro. Después de dos siglos de dominación extranjera, el planteamiento de una ciudad moderna buscaba dejar atrás toda la opresión que el pueblo había sufrido y suponía un avance importante para crear la nueva imagen de la nación. Esta búsqueda de una identidad nacional también es mencionada por el profesor Pedro Jiménez (2016), quien dice que la arquitectura de la modernidad fue utilizada como un instrumento de transformación de los núcleos urbanos y en el caso de Chandigarh, la escasez de materiales, el poco desarrollo tecnológico y las condiciones climáticas demandaron que los arquitectos recurrieran a la arquitectura vernácula creando una mezcla entre ambas corrientes.

Dentro del territorio donde se planteó la construcción de la ciudad de Chandigarh, ya existían 58 aldeas. El plan maestro mantuvo algunas de ellas con el fin de conservar la identidad cultural preexistente. Actualmente aún existen 27, de las cuales 3 se encuentran dentro del diseño trazado en la modernidad.

La arborización fue un elemento fundamental que Le Corbusier planeó para crear un jardín continuo, que además buscaba aislar los sectores de circulación vehicular, crear espacios confortables para los peatones y establecer una identidad como ciudad. Un equipo de botánicos, junto con los arquitectos e ingenieros, realizó una selección de especies nativas y sembraron más de 300.000 árboles al inicio del proyecto. Se analizó la pertinencia de cada una de ellas por su forma, altura, ritmo de crecimiento y follaje, para designar un lugar específico dentro de cada vía de la ciudad. Además de las zonas residenciales la introducción de vegetación también se planteó en el Capitolio y zonas educativas.

Durante la construcción de las primeras dos fases y su densificación, hubo un aumento de los problemas entre Punjab y Haryana, lo que propició la intervención militar, de hecho, el ataque al Capitolio obligó a mantener una vigilancia permanente. Desde esa época, el Complejo se volvió inaccesible para la población, —aunque es el emblema de la ciudad y el punto más representativo de la misma—, no es visitado por sus habitantes y no es aprovechado como el espacio de reunión que se planificó. El proyecto quedó aislado del resto de la urbe, perjudicando su valor como elemento identitario.

La declaratoria del Capitolio como parte de la Lista de Patrimonio Mundial en el año 2016, ha favorecido su promoción a nivel mundial, incentivando el turismo, aunque el acceso siempre es limitado y es vigilado permanentemente. El Complejo se encuentra delimitado por rejas y alambres de púas, los cuales se conectan con puestos de vigilancia militar. La presencia castrense genera un ambiente intimidante, sin embargo, se requiere de esta vigilancia por los atentados a los que puede estar expuesta debido a su cercanía a la frontera con Pakistán. El ingreso a los edificios está prohibido, por lo que solamente puede admirarse su exterior. En general, el acceso al conjunto es bastante complejo, debe presentarse una copia del pasaporte, un formato de entrada y se debe concertar una cita, la cual se otorga también en un horario restringido. Este permiso a la vez debe ser autorizado en la oficina de registro del conjunto para finalmente poder recorrer una de las terrazas en compañía de uno de los vigilantes.

Aunque la ciudad enfrenta esta problemática, en comparación con el resto de las localidades tradicionales de la India, Chandigarh es la urbe con mayor ingreso per cápita del país y cuenta con el 97% de población alfabetizada. Mientras que algunos piensan que, gracias a la planificación urbana, la calidad de vida es la mejor de todo el estado, algunos la consideran como una imposición de un modelo de vida ajeno a sus raíces culturales. A pesar de ello, la población ha ido aceptando y apropiándose de la metrópoli, especialmente por la influencia que ejerce en los núcleos urbanos que se han desarrollado alrededor.

Perfil Urbano 1: Capitolio de Chandigarh, India

Cualidades Urbanas	Aspectos urbanos socioespaciales	urbanos			Observaciones
		Baja	Media	Alta	
Centralidad Zentralität	Centralidad logística Logistische Zentralität		●		Ubicado al Norte de la ciudad, transporte público limitado, infraestructura peatonal inadecuada ideada principalmente para el automóvil. I-1
	Centralidad funcional Funktionale Zentralität	■			Centralidad monofuncional política y administrativa.
	Centralidad simbólica Symbolische Zentralität			●	● Símbolo de la ciudad. Patrimonio Mundial. I-2
Diversidad Diversität	Diversidad de uso Nutzungsdiversität	■			Uso gubernamental y cultural-turístico.
	Diversidad social Soziale Diversität			●	● Medio cultural heterogéneo, especialmente religioso y político.
	Diversidad de la propiedad Eigentumsdiversität		■		Tipos muy homogéneos de propiedad y financiación. El terreno del Capitolio es público y los predios de los sectores al Sur son privados.
Interacción Interaktion	Densidad social Soziale Dichte		●		Relativamente poco concurrido por las limitaciones de seguridad y centralidad.
	Intensidad de interacción Interaktionsintensität		■		Procesos principalmente administrativos. Uso controlado del espacio
	Duración de la interacción Interaktionsdauer	■			Bajo potencial de encuentro para la población. La mayor intensidad de usos es en horario y días hábiles.
Accesibilidad Zugänglichkeit	Permeabilidad Porosität		●		Permeabilidad baja, el conjunto es poco accesible desde el Sur de la ciudad y ciudades satélites.
	Regulación Regulierung			●	● Alto nivel de regulación formal para la construcción y los visitantes. Presencia militar permanente. Regulación patrimonial especial.
	Contextualización Kontextualität	■			Los sectores ofrecen funciones complementarias. No existe una organización urbana aceptada entre la ciudad y la periferia. I-3
Adaptabilidad Adaptierbarkeit	Utilidad Umnutzbarkeit		■		El espacio es casi inutilizable debido a los protocolos de seguridad política.
	Reinterpretación Umdeutbarkeit			■	La ciudad planificada ya sufrió una reinterpretación para adaptarse a la cultura de sus habitantes, la cual continua hasta la actualidad.
	Modificabilidad Umbaubarkeit		■		Posee un alto potencial de escena para actividades temporales. La regulación hace poco modificable el espacio.
Apropiación Aneignung	Apertura de uso Nutzungsoffenheit		■		Uso limitado del espacio y con excesivas restricciones.
	Diseñabilidad Gestaltbarkeit			●	● Posee muchos espacios potenciales para procesos de apropiación durante el día y los fines de semana.
	Apertura simbólica Symbolische Offenheit			●	● Alto umbral de apropiación por parte de diferentes grupos debido a su valor como Patrimonio Mundial.

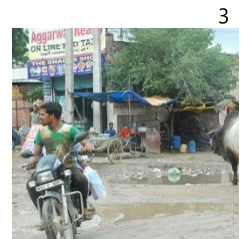
Imágenes



1



2



3

PLANO DEL CAPITOLIO, CHANDIGARH, INDIA



PERFIL URBANO PROYECTADO COMO BRÚJULA



Fuente: Elaboración propia basada en tabla de perfil urbano publicada en el libro: Urbane Qualitäten. Ein Handbuch Am Beispiel Der Metropolitanregion Zürich. Kretz, S., Kueng, L. (2016).



ANÁLISIS DE LAS CUALIDADES URBANAS

Centralidad



Centralidad logística: ubicación desfavorable con relación al área Sur. Falta de infraestructura peatonal.
Centralidad funcional: centralidad monofuncional institucional.
Centralidad simbólica: Patrimonio Mundial.

Diversidad



Diversidad de uso: uso institucional, cultural-turístico.
Diversidad social: medio cultural heterogéneo.
Diversidad de la propiedad: homogénea.

Interacción



Densidad social: sector poco concurrido debido a accesibilidad y seguridad estatal.
Intensidad de interacción: baja, en horario laboral.
Duración de la interacción: potencial bajo de encuentro debido a la accesibilidad.

Accesibilidad



Permeabilidad: baja debido a protocolos de seguridad.
Regulación: su diseño fue modificado para adaptarse a la cultural local.
Contextualización: alto potencial de escena para actividades temporales.

Adaptabilidad



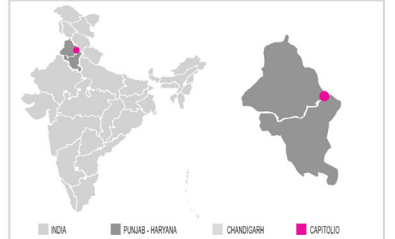
Utilidad: espacio con uso restringido.
Reinterpretación: alto potencial para procesos de apropiación en diferentes horarios.
Modificabilidad: alto umbral de apropiación debido a su valor patrimonial.

Apropiación



Apertura de uso: apertura intermedia. Se necesita infraestructura para los visitantes.
Diseñabilidad: espacios potencial para uso de actividades recreativas y de ocio.
Apertura simbólica: gran potencial debido a su valor patrimonial.

Plano: 5
Perfil Urbano del Capitolio de Chandigarh, India.



Nomenclatura

PLANO DEL CAPITOLIO

- Edificios del Capitolio
- Parcelas
- Calles
- Área verde

CUALIDADES URBANAS

- Centralidad (Zentralität)
- Falta de infraestructura peatonal
- ➔ Ubicación desfavorable al Sur
- Diversidad (Diversität)
- Equipamiento urbano
- Uso residencial
- Uso mixto
- Interacción (Interaktion)
- Baja intensidad de uso
- Accesibilidad (Zugänglichkeit)
- Principal eje de comunicación con la ciudad (Jan Marg y Uttar Marg)
- Zona con acceso restringido
- Adaptabilidad (Adaptierbarkeit)
- Zonas con alto potencial de apropiación
- Apropiación (Aneignung)
- Espacios potenciales para actividades recreativas y de ocio

Proyecto:

Colisión Ideológica en el Muro. Una propuesta de restauración urbano-arquitectónica del Centro Cívico de Guatemala.

Autor: Siomara Bonilla.

Fecha: Enero 2021

Director: Dr. Salvador Gallego.

Tutor estancia intl.: Dra. Monika Streule.

PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA Y ARTES - ESCUELA INTERNACIONAL DE POSGRADO - UGR



3.3.2 Plaza de los Tres Poderes Brasilia, Brasil



253. Vista aérea del Capitolio de Chandigarh, India. 2020.
Fuente: <https://earth.google.com>

Descripción

Ubicación: Brasilia, Brasil

Diseñadores: Oscar Niemeyer y Lucio Costa

Período de construcción: 1956-1960

Año de inscripción en la lista de Patrimonio Mundial: 1987

Criterios: cultural I, VI

Dimensión Plaza de los tres poderes: 120 x 220 m (0.264 km²)

Dimensión de la ciudad: 112,5 km²

Edificios principales:

Congreso Nacional (1960)

Palacio del Planalto (1958-1960)

El Supremo Tribunal Federal (1960)

El Palacio Itamaraty (1967)

Palacio de la Alvorada (1956-1958)

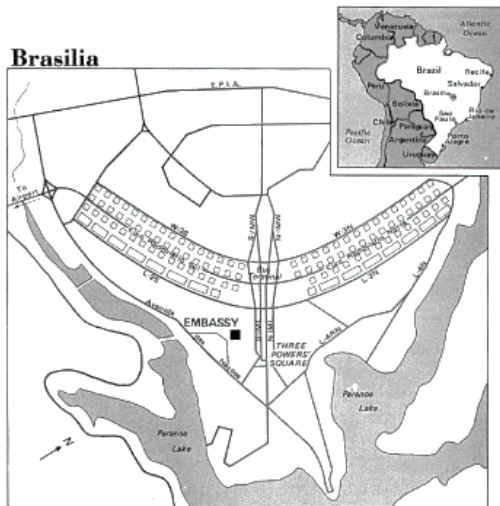
Explanada de Ministerios (1958)

Museo Histórico de Brasilia (1960)

El proyecto de Brasilia (Fig. 275) consiste en un complejo con una arteria central que recorre la ciudad de Norte a Sur, distribuyendo las zonas residenciales a ambos lados por medio de supermanzanas. Su diseño fue el resultado de la utopía de los congresos internacionales, en especial del concepto de la ciudad ideal propuesta por Le Corbusier, la cual ya había sido planteada en la Carta de Atenas en 1933. La urbe está dividida en cuatro zonas dedicadas a la vivienda, el ocio, el desplazamiento y el trabajo. A diferencia de otras localidades que forman parte de los planes urbanos del siglo XX, la idea original surgió por la necesidad de crear una nueva capital con un alto grado de monumentalidad. La parte residencial tenía gran importancia dentro del Plan Piloto (Fig. 276) porque sería la encargada de darle un funcionamiento dinámico y cotidiano.

Los sectores centrales del Plan Piloto son: el comercial hotelero, sector bancario y de entretenimiento. El residencial fue diseñado en base a la supermanzana y se ubicó en las alas Norte y Sur. La idea de Lucio Costa era mezclar la monumentalidad con lo domestico de una manera armónica.

Roberto Burle Marx participó en el diseño paisajístico de la ciudad (Fig. 277), experimentando con vegetación nativa y utilizó un lenguaje orgánico y abstracto para sus intervenciones.



276. Plan piloto de la ciudad, donde se observa la forma de pájaro y avión.

Fuente: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/46/Bras%C3%ADlia%2C_Brasil.jpg



277. Parque Burle Marx con la explanada de los Ministerios y el edificio del Congreso Nacional al fondo.

Fuente: https://s3-us-east-2.amazonaws.com/enterate24backup/wp-content/uploads/2020/04/21164310/Brasilia_aerea_eixo_monumental-2048x1366.jpg

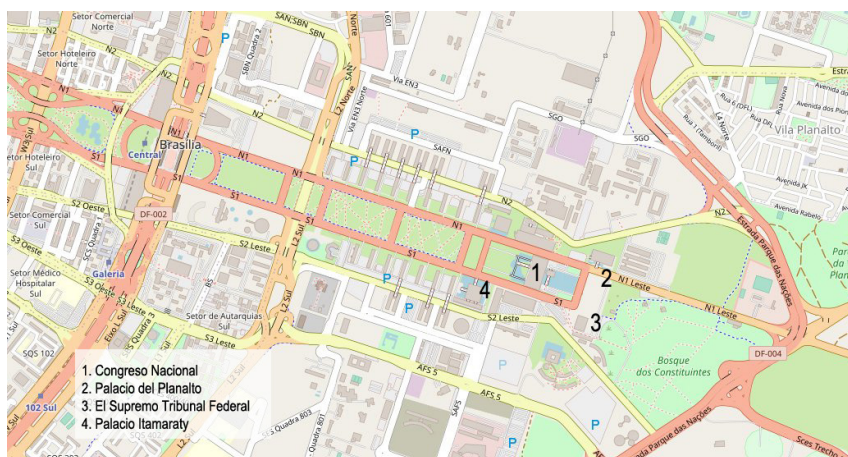
Lucio Costa planteó la interacción de cuatro escalas urbanas. La monumental, representada en el diseño del conjunto, como ente administrador del país; la gregaria, un espacio urbano para el encuentro ciudadano, el cual debía sustituir la función de la antigua plaza colonial (este lugar sería destinado para la construcción de la Plaza de los Tres Poderes); la residencial, organizada por zonas de vivienda masificadas, que contaban con un equipamiento central y eran aisladas del tránsito vehicular por medio de murallas verdes; por último, la bucólica, que buscaba dar a Brasilia la imagen de ciudad parque, dejando grandes zonas de vegetación nativa.

La plástica de sus edificios se convirtió en una característica principal de la modernidad en Brasil. Oscar Niemeyer —quién también fue influenciado por Le Corbusier— encontró muy pronto su propia identidad arquitectónica, convirtiéndose en el personaje más importante de la arquitectura moderna en Brasil.

En sus obras reflejó un espíritu poético de libertad, sensualidad e innovación; sus líneas curvas y formas libres inspiradas en la silueta de la mujer y la naturaleza fueron claves dentro de su desarrollo arquitectónico, determinando así un elemento implícito en su creación: el aspecto humano que lleva a la exploración y a la sorpresa. (Correal, 2013: 22)

Funcionalmente, los edificios del conjunto se conectan por plazas y espacios verdes. Los inmuebles monumentales están compuestos por prismas alargados con diferentes proporción y altura, con grandes ventanales. El confort climático se logra por medio de la orientación Norte-Sur. Todos ellos fueron realizados en concreto reforzado, losas planas, losas nervadas, hierro, vidrio y aluminio. La plasticidad del conjunto es representada por la volumetría misma de las construcciones.

La plaza de los Tres Poderes se encuentra en el extremo oriente del Plan Piloto, en el vértice del triángulo, en la cabeza del pájaro gigante, como núcleo de la vida política de la ciudad. Su nombre proviene de la representación de los tres poderes públicos: el ejecutivo, representado por el Palacio del Planalto; el legislativo, personificado por el Congreso Nacional y el judicial, figurado por el supremo Tribunal Federal (Fig.278). En ella se encuentran el Museo Histórico de Brasilia, el Centro de Atención al Turista y el Panteón de la Patria y la Libertad Tancredo Neves.⁶⁹ En el lado Oeste, en el Bosque de los Constituyentes, se ubican el Mástil del Pabellón Nacional y el Centro Cultural Oscar Niemeyer. En la parte Norte del bosque encontramos otras oficinas de gobierno y la estación de bomberos.



278. Plano de la Plaza de los Tres Poderes, Brasilia, 2020.
Elaboración propia.

Fuente: Mapa base y datos de OpenStreetMap
y OpenStreetMap Foundation

La plaza cuenta con varias esculturas, dentro de las cuales encontramos: *los Guerreros* de Bruno Giorgi, también conocida como *El Candangos* —considerado símbolo de Brasilia—; *La justicia* de Alfredo Ceschiatti y frente al Museo Histórico de Brasilia, la cabeza de Juscelino Kubitschek, el Pombal y el mástil de la bandera.

El Palacio del Planalto, el Supremo Tribunal Federal y el Palacio Alvorada, se caracterizan por tener elementos delgados y finos; en los tres proyectos se utilizaron pórticos y portales; curvas y cúpulas, rampas y se dio un tratamiento al entorno, que se configuró como grandes explanadas, jardines, estanques y plazas.

El edificio del Congreso Nacional (Fig. 279), constituye un remate visual del eje central, siendo el punto principal de La Plaza de los Tres



279. Congreso de Brasil, 2009.

Fuente: Sinclair R. Disponible en: <https://www.flickr.com/photos/rob-sinclair/4002399516/>

⁶⁹ Tancredo Neves fue el primer presidente elegido democráticamente en 1984 después de 20 años de régimen militar. Falleció en 1985, antes de poder asumir el cargo, sin embargo, es considerado oficialmente como uno de los presidentes de Brasil.

Poderes. Está formado por un elemento horizontal principal, que sirve como base para la cúpula del Senado Federal y la Cámara de los Diputados. La cúpula menor tiene un diámetro de 36 m y la mayor de 60 m, ambas con una altura de 10.02 m. Entre ellas se encuentran las torres gemelas, un edificio con 28 niveles y 100 metros de altura, el cual se interconecta por una pasarela formando una letra H.

El Palacio del Planalto (Figs. 280-281) es un edificio de hormigón elevado sobre pilares que tocan de manera sutil el suelo. El acceso principal es por medio de una rampa que conecta el nivel de la plaza con el edificio. Todas sus fachadas son de vidrio y están protegidas del sol por medio de voladizos que crean un corredor alrededor del inmueble. En los años 90 se agregó un espejo de agua para darle mayor protección.



280. 281. Palácio do Planalto, 2011.

Fuente: Gonzalo Viramonte.

Disponible en: <https://divisare.com/projects/308171-oscar-niemeyer-gonzalo-viramonte-palacio-do-planalto-1960>

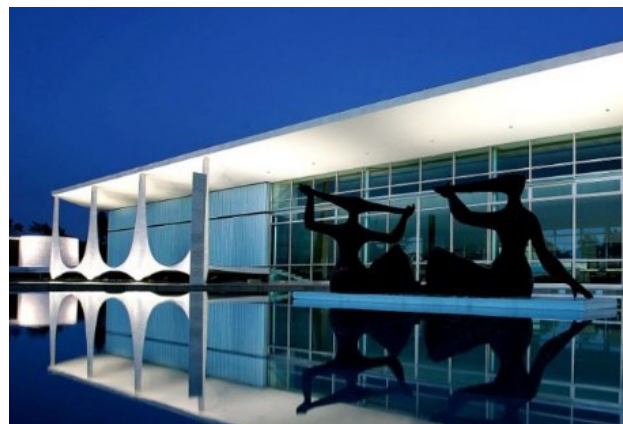
El Supremo Tribunal Federal (Fig. 282), se encuentra frente al Palácio do Planalto. Está compuesto por un prisma rectangular de vidrio, dividido en 3 niveles. La fachada de menor dimensión es la que está orientada a la plaza y está formada por columnas similares a las del Palácio de la Alvorada. Se encuentra elevado del suelo para dar la sensación de ligereza. Delante del edificio se encuentra la estatua *La Justicia*, realizada en granito y piedra monolítica. Oscar Niemeyer, al respecto de la plaza de los tres poderes expresa lo siguiente:

En la concepción de esos palacios, me preocupó también la atmósfera que darían a la plaza de los Tres Poderes; no la pretendía fría y técnica, con la pureza clásica, dura, ya esperada de las líneas rectas. Al contrario, deseaba verla plena de formas, sueño y poesía [...]. Formas nuevas que sorprendiesen por su levedad y libertad de creación. Formas que no se apoyasen en el suelo rígidas y estáticas, sino que sostuviesen a los palacios como suspensos, leves y blancos, en las noches sin fin del Planalto. (Niemeyer, 1978: 42).

El Palácio de la Alvorada (Fig. 283) es la residencia del presidencial y fue el primer inmueble que se inauguró. El edificio se emplaza sobre un espejo de agua, su diseño es rectangular y tiene dos plantas. La fachada es de vidrio y posee unas columnas de mármol blanco, que son símbolo de la ciudad. En la parte exterior encontramos obras de Athos Bulcão; en el espejo de agua se encuentran las esculturas *As Yaras* de Alfredo Ceschiatti, y *El Rito de los Ritmos* de Maria Martins. En el interior hay obras de Volpi y Portinari.



282. Sede del Supremo Tribunal Federal, 2011.
Fuente: Ciuffo, L. <https://www.flickr.com/photos/leandrociuffo/5944394217/in/set-72157627086723777>



283. Palacio de la Alvorada, 2007.
Fuente: <https://en.wikipedia.org/wiki/Image:800px-Palacioalvorada-1-jpg>

El Palacio Itamaraty (Fig. 284) o Palacio de los Arcos es utilizado como sede del Ministerio de Relaciones Exteriores de Brasil. Fue inaugurado en 1970, aunque se encontraba abierto al público desde 1967. En la parte del frente se encuentra la escultura *Meteoro* de Bruno Giorgi. Exteriormente está formado por una serie de arcos, y en el interior posee un vestíbulo con un área de 2800 m² —el más grande de América Latina—.



284. Palacio Itamaraty
Fuente: Diego Baravelli, 2015.

Frente a la Plaza de los Tres Poderes se encuentra la Explanada de los Ministerios, que es una extensa planicie donde se ubican los edificios del poder ejecutivo. El área se planificó en 1958, al igual que el diseño de los inmuebles, que se reprodujo 17 veces. El Ministerio de Justicia y el de Relaciones exteriores, conocido como Itamaraty, se ubicaron cerca del Congreso Nacional y los demás se ordenaron en forma secuencial. En la parte Norte se encuentra el teatro Nacional; en la Sur, la Catedral de Brasilia y otros gabinetes. También se localiza el Complejo Cultural de la República, compuesto por la Biblioteca Nacional, el Museo Nacional y la Asociación de Cultura.

Historia

La década de 1945 a 1955, después de la Segunda Guerra Mundial, fue un periodo de prosperidad económica para Brasil, debido a los saldos en permutas extranjeras que acumularon durante la guerra. En ese periodo asumió el poder del país Juscelino Kubitschek, quien promovió su modernización y la creación de la nueva capital.

La idea de trasladarla al interior del país se fue planificando desde el siglo XVII, cuando aún era una colonia portuguesa. Tras la independencia en 1822 y la proclamación de la República en 1889, se establece en la constitución de 1891, de acuerdo con el artículo 3° que: «corresponde al Estado un área de 14,400 kilómetros cuadrados aún por determinar, situada en la meseta central de la República y cuya finalidad es el emplazamiento de la futura capital federal» (Ficher, Nogueira, et al, S/A: 58).

En 1892, el astrónomo Luiz Cruls, después de casi un año de expedición, recomendó un área para el establecimiento de la nueva ciudad en el Informe de la Comisión Exploradora del Planalto Central —Informe Cruls, 1894— el cual fue aprobado en 1922, cuando se celebró el centenario de la independencia.

La creación de la capital en el Cuadrilátero de Cruls tuvo que esperar, debido a que durante la dictadura de Getúlio Vargas de 1930 a 1946, la prioridad fue ocupar la región centro Oeste.

Con la llegada del mariscal Eurico Dutra y la redemocratización del Estado se retoma el tema y se realizan nuevas expediciones al Cuadrilátero Cruls y al Triángulo Minero, definiéndose una nueva superficie llamada "Perímetro Polli Coelho", que ampliaba hacia el Norte el área previamente definida por el triángulo de Cruls.

En 1953 se define un tercer perímetro llamado el "Rectángulo del Congreso" que contaba con 52.000 km² para la nueva capital. En esta oportunidad se analizan cinco emplazamientos y se realiza en 1957 el "Informe Belcher".

Finalmente, bajo la dirección del mariscal Cavalcanti de Albuquerque, se delimita en el informe "Nova Metrópole do Brasil", el área rural llamada Fazenda Bananal para la nueva ciudad, también se concreta el plan ferroviario que dará acceso a la Meseta Central. Este mismo sitio ya había sido recomendado por el botánico Auguste Glaziou en 1893, quien también propuso la creación de un lago.

La primera propuesta urbana para la ciudad fue el "Plan de Vera Cruz", diseñado en 1955 por los arquitectos Raúl Penna Firma y Roberto Lacombe, y el ingeniero José Oliveira Reis. En 1956, cuando Juscelino Kubitschek toma posesión es cuando se aprueba la Ley N° 2874 que garantizaba el traslado de la capital de Río de Janeiro a Brasilia, la aprobación del perímetro del Distrito Federal y la creación de la Compañía de Urbanización de la Nueva Capital "Novacap". Kubitschek nombró director a Israel Pinheiro y a Oscar Niemeyer como director técnico, aceptando encargarse de la arquitectura, más no de la parte urbana.

El lugar elegido fue Goias, un sitio que contaba con unas condiciones climáticas apropiadas; un suelo fértil para la agricultura; suficientes recursos hídricos para abastecer a una población hasta de dos millones de personas; una geografía favorable para la construcción de la ciudad y que era accesible desde diferentes ciudades del país. Los primeros edificios en proyectarse fueron la residencia presidencial provisional, la presa del río Paranoá, el aeropuerto, las viviendas para las tropas aeronáuticas y el Hotel Brasilia Palace. En noviembre de ese mismo año se instala el campamento para los trabajadores de Novacap y en diciembre la residencia presidencial y el Palacio Alvorada. A estas obras les siguieron inmuebles de apartamentos, núcleos comerciales, iglesias, hospitales, cines y diferentes edificios públicos.

En Brasil sucedió un fenómeno donde la importación y exportación de una arquitectura de expansión, posicionó al país dentro de la industria de la construcción civil, difundiendo la homogenización del espacio urbano. Una de las figuras más relevantes en la transformación de la arquitectura brasileña fue el arquitecto ruso Gregori Warchavchik, quien diseñó la ciudad de São Paulo en la década de 1920.

Lucio Costa —como representante local de la modernidad brasileña— promovió este movimiento a través de las clases de arquitectura en la Escuela Nacional de Bellas Artes y fundó su oficina a inicios de los años treinta en Río de Janeiro.

Cabe recordar que, en 1929, Le Corbusier visita São Paulo y Río de Janeiro reafirmando las ideas de los precursores modernistas Walter Gropius, Mies Van der Rohe y Frank Lloyd Wright. A pesar de esto no fue hasta 1936, cuando se da paso a la modernidad, pero con la técnica y características de la arquitectura brasileña. A partir de la presentación del Pabellón de Brasil en la Feria Internacional de Nueva York en 1939, hasta la construcción del plan director de Brasilia en de 1956 a 1960, se confirman la influencia de Le Corbusier y la relación del racionalismo y organicismo, que contribuyeron a la caracterización de la arquitectura brasileña contemporánea.

Descripción de las cualidades urbanas:

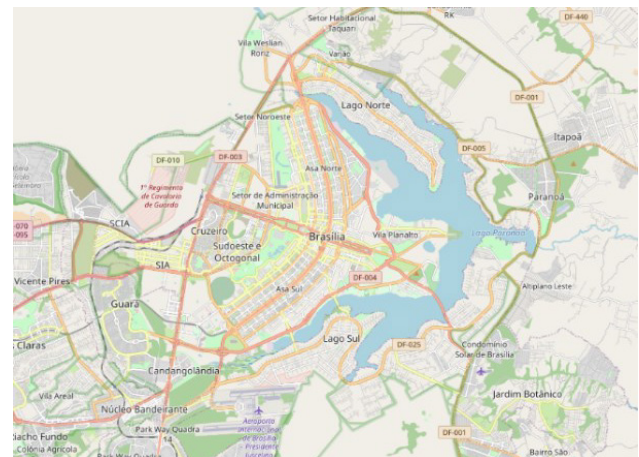
Centralidad

Brasil es el país más extenso de Sudamérica, teniendo aún grandes áreas deshabitadas y áreas vírgenes. La ciudad de Brasilia se encuentra en el centro del estado (Fig. 285), cumpliendo uno de los objetivos de su construcción, que buscaba ser una capital más accesible a toda la población.

La ciudad se divide en dos ejes principales, sobre el eje Este-Oeste se encuentran los edificios más importantes y sobre el eje Norte-Sur las unidades habitacionales (Fig. 286). La terminal de buses se encuentra en la intersección de ambos.



285. Plan de localización de Brasilia y la distancia en kilómetros de otras ciudades brasileñas hasta la capital. Disponibles en: <https://www.bbc.com/mundo/resources/idx-2da124ce-4604-4f03-b270-e123e406c7f4>



286. Plano Brasilia, 2020. Fuente: Mapa base y datos de OpenStreetMap y OpenStreetMap Foundation.

El diseño de la estructura vial y la zonificación de la ciudad dan prioridad al uso del automóvil. Las grandes distancias hacen difícil la movilidad de los peatones. El recorrido del aeropuerto a la Plaza de los Tres Poderes puede tener una duración aproximada de una hora.

Diferentes estudios consideran a Brasilia como la metrópoli más dispersa. Cada día los habitantes deben recorrer grandes distancias en tiempos muy largos desde sus lugares de residencia hacia el

trabajo. La mayor contradicción espacial, es que la zona central es la que menos habitantes alberga con relación a los núcleos urbanos ubicados en la periferia. Esta situación tiene repercusiones sobre el costo del transporte público, siendo el más alto del país, en especial porque la mayoría de las áreas de trabajo se encuentran en la zona central (82%), obligando a todos los habitantes a desplazarse en los mismos horarios y hacia la misma dirección. Por otro lado, los índices de movilidad privada también se han incrementado. El 54,59% de la población tiene un auto, lo que representa más de un millón de vehículos circulando diariamente. Además de sobrecargar el sistema viario, el aumento de la flota automotriz influye en la creación de más estacionamientos.

El uso del suelo también ha sido afectado por el tema de la movilidad, cada vez han surgido más áreas comerciales sobre las autopistas que conectan con nuevas zonas residenciales e industriales. El sistema viario estaba compuesto por un conjunto de vías rápidas. Por un lado, el eje monumental, que daba acceso a las superficies institucionales, donde se ubican la explanada de los Ministerios, la Plaza de los Tres Poderes y la Administración del Distrito Federal. Perpendicular, en sentido Norte-Sur, con una forma curva, se encuentra el eje de circunvalación, el cual da acceso a la ciudad y se articula por un conjunto de plataformas que albergan la terminal de autobuses (Fig. 287). Al crear nuevas vías de conexión, el sistema viario original ha dejado de ser funcional, tal como explica Martins:



287. Rodoviária del Plan Piloto o Terminal de Autobuses de Brasilia.
Fuente: Victoria Cámara.

Disponibile en: https://pt.wikipedia.org/wiki/Rodovi%C3%A1ria_do_Plano_Piloto#/media/Ficheiro:Rodovi%C3%A1ria_do_Plano_Piloto.jpg

Los flujos también han cambiado. El soporte de la ciudad se estructura en los dos ejes viarios principales: el rodoviario y el monumental. El primero organiza las unidades de vecindad en su extensión por lo que la jerarquía viaria privilegia el flujo a lo largo de este eje. Sin embargo, los desplazamientos desde las grandes áreas que concentran puestos de trabajo y las de estudio (las universidades y escuelas en las cuadras 600 y 900, la Explanada de Ministerios —administración federal— y el Palacio Buriti —administración local—), además de la implantación del barrio Sudoeste, han creado flujos transversales que sobrecargan el sistema viario de calles colectoras, pensado para funcionar más localmente. (Martins, 2008: 172)

El punto donde se cruzan los ejes Norte-Sur y Este-Oeste, es conocido como la Zona Cero. El nivel superior está destinado a los sectores de diversión, predominando el uso peatonal y cuenta con dos plazas y estacionamientos; el inferior, se encuentra donde la Explanada de Ministerios y es el área destinada al embarque y desembarque de pasajeros; el subterráneo, conecta las alas Norte y Sur de la ciudad. Cada día se movilizan más de 700.000 que circulan en el Distrito Federal y con otros municipios. Desde la Estación Central, situada en la terminal de autobuses, los visitantes pueden llegar a la Plaza de los Tres Poderes tomando un bus durante 15 minutos o caminando cerca de 45 minutos.

Diversidad

Actualmente, la ciudad se percibe como un conjunto de contrastes formales, donde, además de los edificios y espacios urbanos de la modernidad, se pueden encontrar diferentes edificios de la posmodernidad que conforman un perfil urbano heterogéneo.

Los distintos usos de la ciudad fueron distribuidos a lo largo del eje de circunvalación, en las alas Sur y Norte. Los edificios cuentan con un máximo de seis plantas para usos residenciales y de dieciséis para las demás construcciones. Cada eje de residencia cuenta con once unidades habitacionales, cada una con áreas de comercio, escuelas y espacios religiosos (Fig. 288).

Las viviendas de los funcionarios se ubicaron en el eje residencial, junto a la extensa hilera de bloques de vivienda popular que se extienden a lo largo del eje, rodeadas por jardines.



288. Plano de uso de suelo, Brasilia, Fuente: <https://es.slideshare.net/JONAER/brasilia-8907762>

En la actualidad, la ciudad manifiesta un contraste entre las zonas hiperdesarrolladas y las subdesarrolladas. Existe una marcada diferencia social entre las personas que habitan dentro del Plan Piloto y las que se han ubicado de manera espontánea en las favelas. Brasilia es sinónimo de planeación y orden, sin embargo, este ideal encara la subjetividad de los visitantes. Por un lado, se puede percibir un centro desarrollado con una escala descomunal, perspectivas y horizontes que muestran diferentes escenarios de interacción urbana y por otro lado una periferia con un crecimiento fuera de la estructura formal.

El terreno donde se ubica Brasilia fue expropiado para evitar la especulación inmobiliaria. De esta forma, el gobierno busca responder al crecimiento de la población. En los años 70 se urbanizaron muchas parcelas y entre 1984 y 1994, se crearon ocho nuevas ciudades dormitorio, con 100.000 parcelas destinadas a la autoconstrucción de viviendas. Este modelo generó un crecimiento horizontal de ciudad y fue acompañado por planes de infraestructura que garantizaban el acceso al agua potable y al saneamiento.

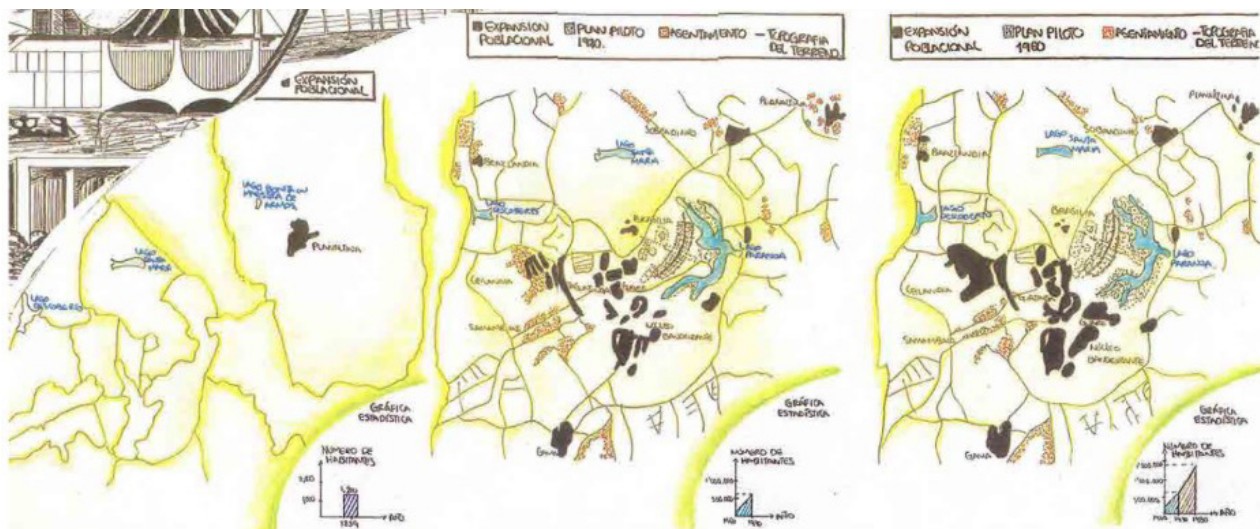
Sin embargo, estos proyectos únicamente se han enfocado a la población más pobre, provocando que las clases medias —que tampoco alcanzan a cubrir el costo de los inmuebles del área central— accedan a un nuevo tipo de vivienda que se está generando en las áreas rurales, tanto de propiedad pública como privada. Estos barrios están formados por condominios unifamiliares, cuya ubicación se considera ilegal por ocupar el espacio previsto para el nuevo lago que serviría de abastecimiento de la ciudad en el futuro.

Las residencias de clase alta se encuentran en los bordes del lago Paranoá. Estos barrios son de baja densidad y concentran al 2,58% de la población, mientras que, en otras áreas del Suroeste de la ciudad, en la misma extensión de territorio que el área central se manifiesta una densa ocupación.

Interacción

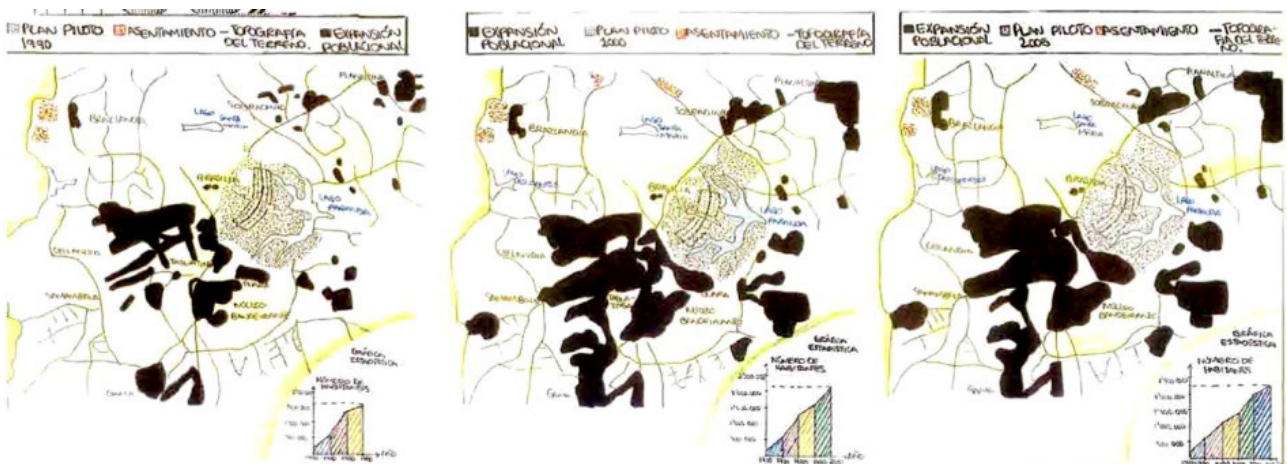
La construcción de la ciudad trajo consigo un gran aumento demográfico. Desde el inicio, los obreros se asentaron con sus familias alrededor de la villa, dando origen a las urbes satélites. Técnicamente no se cubrieron las necesidades sociales, políticas, económicas y culturales de esta población.

Antes de la creación de Brasilia ya existían poblados como Planaltina y Brazlandia con una población aproximada de 1.200 habitantes. Estos, posteriormente se convirtieron en ciudades satélites de Brasilia. En 1970 el censo alcanzó los 520.000 habitantes y para 1980 ya eran 1.350.000 (Fig. 289). Para este año el número de trabajadores en la metrópoli ascendía a 16.000.



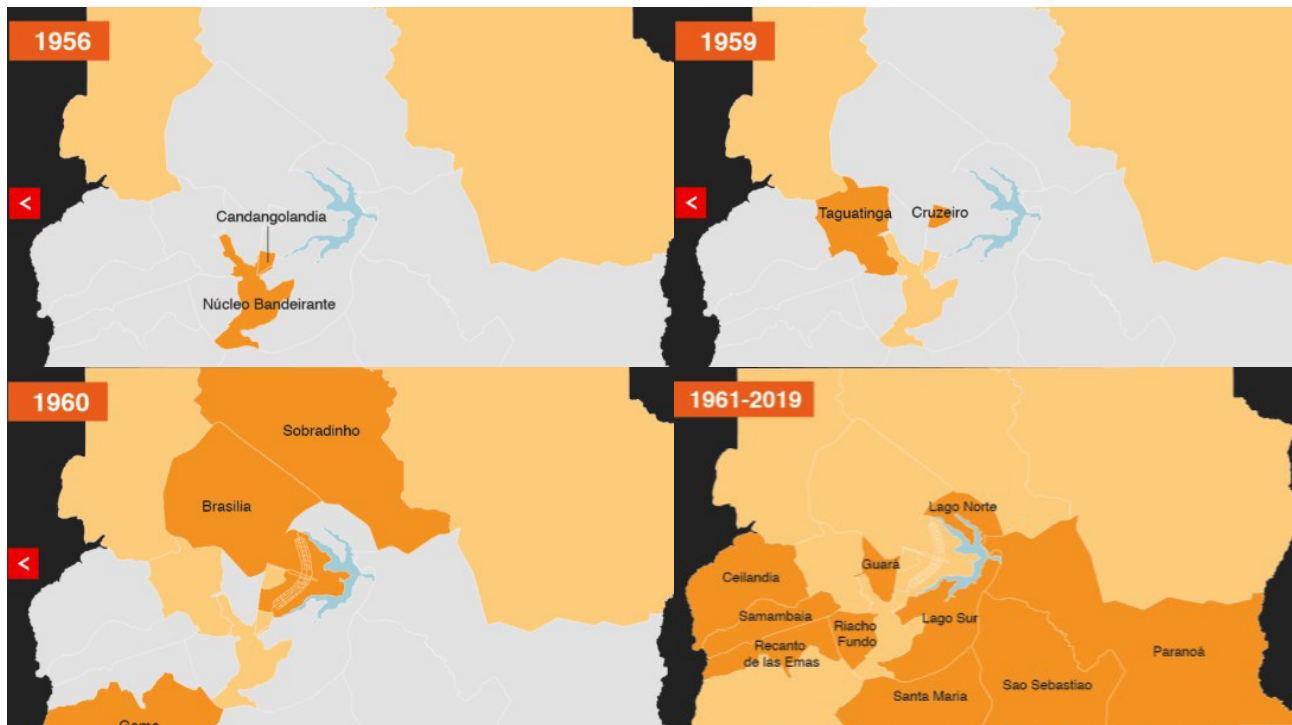
289. Evolución de las ciudades satélites en 1859, 1970 y 1980, Brasilia. 2013
Fuente: Lina Herrera, Sebastián Triana y Erika Buitrago, 2013

En la década de los 90 del siglo pasado la población superó el millón y medio de habitantes; en el año 2000 los dos millones y en el 2005 ya eran casi 2.5 (Fig. 290). En la actualidad alberga a 3.02 millones de personas, sin embargo, no es la ciudad de Brasil con mayor población, la superan Rio de Janeiro con 6.72 millones de habitantes y São Paulo con 12.25, siendo la urbe con más población en el mundo.



290. Densidad de las ciudades satélites en 1990, 2000 y 2005, Brasilia. 2013.
Fuente: Lina Herrera, Sebastián Triana y Erika Buitrago, 2013.

Los primeros asentamientos se ubicaron en Candangolândia y Núcleo Bandeirante y fueron ocupados por los obreros de la construcción de Brasilia. En 1959, antes la inauguración, ya se había establecido la ciudad satélite de Taguatinga, que albergó a los obreros migrantes. Al mismo tiempo, Costa diseñó Cruzeiro para alojar a los funcionarios trasladados de Rio de Janeiro. En los años 60, se construyeron más barrios residenciales para el abastecimiento de alimentos y se crearon suburbios para las personas que vivían en las favelas. En la actualidad, Brasilia cuenta con más de 220.000 habitantes, de los cuales únicamente el 7.3% viven en el Distrito Federal. Los demás, lo hacen en las 33 regiones administrativas (Fig. 291).



291. Evolución de las ciudades satélites en 1956, 1959, 1960, 1961-2019
 Disponible en: <https://www.bbc.com/mundo/resources/idt-2da124ce-4604-4f03-b270-e123e406c7f4>

El arquitecto Walter López, en su testimonio escrito para la revista *Urbanamente No. 8. Análisis holístico de las ciudades. Caso: Brasilia*, dice al respecto del crecimiento de Brasilia y sus periferias:

... hace un par de años volví a esta paradigmática ciudad que, si bien se mantenía tal cual con algo deterioro en sus unidades residenciales, mostraba un aumento en el contraste entre las escultóricas edificaciones gubernamentales y las ciudades satélites que de manera informal resuelven lo que la ciudad no logra ni entender ni asimilar. (2013:47)

La mitad de la población de Brasilia se encuentra ubicada en la periferia y no dentro del Plan Piloto. Su crecimiento descontrolado se debe a que desde el principio no se contempló un plan para los tres poblados que ya se ubicaban dentro de la zona Central del Planalto al momento de iniciar la construcción de la ciudad (Sobradinho, Planaltina y Bazlandia) y tampoco se consideró el futuro de los campamentos ocupados por los obreros que construyeron la ciudad y que, al momento de finalizarse los trabajos de edificación en 1988 eran más de 24.

La zona central y la Plaza de los Tres Poderes tiene un uso principalmente diurno,⁷⁰ esto se debe principalmente a su lejanía en relación con las zonas residenciales. Las supercuadras más cercanas están a más de 2 km de distancia.

Accesibilidad

Rio de Janeiro fue la capital de Brasil hasta 1960. Desde tiempo atrás era evidente que el modelo urbano y político de la ciudad había llegado a su límite, donde la desigualdad social se manifestaba en el contraste urbano entre las zonas de mayor desarrollo y las favelas. La idea de crear la nueva capital era romper con el patrón de subdesarrollo que agobiaba al país.

En el año 2004, con el Decreto 209 del Instituto de Patrimonio Histórico y Artístico Nacional (IPHAN) buscaba integrar la conservación de ciudades históricas con la planificación urbana. En este decreto se establece que no todos los edificios y sectores de la ciudad poseen el mismo valor patrimonial y, por lo tanto, deben ser sometidos a una diferenciación para su conservación.

En respuesta a este decreto se creó un Plan de Preservación del Conjunto Urbanístico de Brasilia (PPCUB) Decreto 299/2004, el cual tuvo como objetivo crear mecanismos para la conservación del área "tombada" o área protegida. Otros sectores que cuentan con una protección especial son el Sector de Industrias Gráficas —que está en proceso de transformación—, o la vía W3 Sur —que constituye la avenida más antigua—.

Su inserción en la lista de patrimonio mundial provocó también la necesidad de crear un proyecto de planeación regional que no se ha podido implementar totalmente. Muestra de ello es la falta de planificación de sectores para la población con menos recursos, que ha provocado la expansión de ciudades satélites e invasiones que con el tiempo se han tenido que legalizar.

Con relación al contexto entre el centro histórico y la periferia, existe una fuerte segregación desde la planificación de la ciudad, la cual debería mitigarse evitando que sigan creciendo los grupos marginales. La conservación del centro histórico supone la integración y valorización de las periferias. Raul Pastrana, en su contribución para la revista *Arquitectura y Urbanismo*, sugiere un cambio de escala en las estrategias de desarrollo urbano, de manera que el Plan Piloto se integre al desarrollo de la metrópolis de Brasilia. Actualmente está en vigor el Plan director de Ordenamiento Territorial (PDOT, 1997), que se ocupa de todo el Distrito Federal y los planos reguladores de cada ciudad.

Los espacios públicos como la Plaza de los Tres Poderes, aunque cuentan con la centralidad logística y funcional, así como una diversidad de usos que permite una fuerte interacción, también se encuentran

⁷⁰ El turismo en la zona central se lleva a cabo en horarios y días específicos. La mayoría de los edificios requieren un registro previo donde se otorga una cita, haciendo del turismo una actividad controlada. El Congreso Nacional puede visitarse los lunes, viernes, sábados, domingos y días festivos de 9:00 a 17:00 horas. Los jueves únicamente con citas programadas. El Palacio del Planalto puede recorrerse los domingos de 9:30 a 14:00 horas, con reservas en el sitio web. El Supremo Tribunal Federal puede visitarse en grupos de 30 personas máximo, de lunes a viernes a las 10:00 y 11:00 horas; los martes y viernes a las 14:00, 15:00, 16:00 y 17:00 horas. Se debe presentar un documento y realizar una cita previa. El Museo Histórico de Brasilia es el único edificio que se encuentra abierto de martes a domingo de 9:00 a 18:00 horas. El Palacio de la Alvorada se encuentra en el extremo Oeste de la ciudad a orillas del lago Paranoá. Se encuentra a una distancia de 10 minutos en auto, 30 minutos en transporte público y una hora caminando. Los recorridos se realizan los miércoles por la tarde y debe realizarse una reserva previa en el sitio web

de alguna manera aislados de la población, debido a que su escala monumental contrasta con las necesidades de los peatones y las distancias únicamente son accesibles en automóvil y transporte público.

Adaptabilidad

En la memoria descriptiva del proyecto, Lucio Costa siempre consideró el crecimiento y evolución de la ciudad, incluso hace alusión a la venta de terrenos para remodelaciones futuras en las manzanas. Aunque trató de prever muchas situaciones del desarrollo inherente de la urbe, hay problemas y situaciones que han ido surgiendo y no fue posible predecir, siendo los mismos ciudadanos quienes han tenido que reinterpretarla.

La modernidad llegó a Brasil en la década de 1920, a través del arte y la literatura. Los manifiestos más importantes fueron el de Gilberto Freyre en 1926 y Oswald de Andrade en 1928. Las artes plásticas empezaban a mostrar la influencia de las vanguardias europeas, pero con una mezcla de la cultura local. Para 1930, el nuevo orden estético fortalece esta idea de la identidad propia y expresa la problemática local. Incluso el discurso político de Kubitschek, encuentra en el manifiesto antropófago una identidad nacionalista que fortalecería la creación de la nueva capital.

La idea de trasladar la ciudad se desarrolló y sustentó por diferentes debates científicos y políticos, por más de ciento cincuenta años, eligiendo el Planalto Central como lugar idóneo para su ubicación. Este era un territorio que ya contaba con una historia y una identidad. En él se ubicaban los pueblos de Sobradinho, fundado en 1832; Planaltina, en 1859 y Brazlandia en 1933. Sin embargo, estos poblados no fueron tenidos en cuenta en el Plan Piloto, considerándose únicamente aspectos sobre la geografía del terreno y recursos naturales como el lago de Paranoá. El hecho de haberlos ignorado es quizás uno de los puntos que debilitó su desarrollo en la actualidad. Aunque siempre se habla de Brasilia como un sector independiente de las ciudades satélites, estas forman parte de la dinámica de la urbe.

Su diseño está basado en modelos urbanos históricos, asociados al paisajismo, por lo que existen varios espacios sin ocupación, que pueden ser aprovechados para diferentes usos. Estos deben diferenciarse de las áreas verdes, las cuales necesitan mobiliario urbano que contribuya al confort de los visitantes. Dentro del Plan Piloto fueron ubicados todos estos espacios verdes, sin embargo, su diseño no se desarrolló detalladamente, evidenciándose la necesidad de implementar aceras, bancas, iluminación, áreas para bicicletas, etc., así como vegetación que corresponda a un plan paisajístico.

Fue declarada "Patrimonio de la Humanidad" en 1987 por la UNESCO e inscrita en la tercera categoría de "Las Ciudades del Siglo XX". El texto oficial de la UNESCO en su declaratoria menciona la originalidad de sus organizaciones urbanas y la autenticidad que conserva con relación al plan original, sin embargo, se cuestiona su evolución en el futuro, debido a que solo con el paso del tiempo se puede evaluar su valor urbano.

Todas las ciudades patrimoniales tienen el reto de combinar el desarrollo y la protección del patrimonio. Para lograrlo es necesaria la capacidad de reinterpretación y modificabilidad física de

las estructuras de desarrollo urbano, de tal manera que permitan que el territorio se transforme de acuerdo con las necesidades de cada época, tal como expresa Pastrana:

La transformación interviene sobre el marco existente introduciendo modificaciones para adaptarlo a nuevas necesidades o nuevas prácticas sociales de los espacios; la sustitución procede remplazando parcialmente o integralmente los edificios existentes por otros nuevos. En estas dos formas, el desarrollo se produce en general, sin extensión del territorio original, al contrario de los efectos de la tercera forma de desarrollo. (Pastrana, 2007: 8)

Brasilia al inicio surgió por dos procesos migratorios principales. Uno controlado dentro del Plan Piloto y otro espontáneo, generado por la ubicación de los obreros que trabajaron en la ciudad. Ambos grupos crecieron paralelamente y hoy con sus diferencias sociales conforman la identidad de la ciudad, haciendo de ella, de alguna manera impuesta, un lugar lleno de vitalidad.

La zonificación es otro de los elementos que ha sido modificado del plan original. Aunque no debería de haber viviendas en el sector comercial, los dos pisos superiores se han convertido en estudios que albergan a la población que no puede pagar residencias convencionales.

Lucio Costa en el documento *Brasilia revisitada*, realizado en 1985 y publicado en 1987 en el Decreto N° 10.829, habla sobre la densificación y expansión urbana, la tipología y formas arquitectónicas que deberían integrarse en ellas. Así también, menciona la organización que deberían tener las supercuadras y la importancia del paisajismo en la ciudad. Los espacios libres constituyen puntos de oportunidad para el desarrollo de la urbe, especialmente de Brasilia como "Ciudad Parque", tal como la definió Lucio Costa en el proyecto que presentó para el concurso. Con la relación a la sectorización, el mismo arquitecto sugirió 30 años después de la construcción de la capital que no se debía insistir en esa sectorización del espacio.

La estructura de la ciudad compuesta por un sistema de autopistas sin cruces ni semáforos demuestra que en gran parte fue diseñada para ser recorrida en automóvil. Antonio Carlos Carpintero, profesor de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Brasilia, entrevistado por Camila Costa (2020) para BBC News Mundo en 2020 expresa al respecto: «Brasilia parecía una especie de comercial publicitario del automóvil. Se promocionaba su uso ya que en ese momento la industria automotriz estaba en auge en Brasil, pero no había referentes para poder predecir qué problemas tendría una ciudad tan enfocada en el transporte individual».

Apropiación

La nueva capital fue un símbolo de la capacidad de organizar y desarrollar la creatividad, para consolidar un elemento artístico que integrara la nación de Brasil, sobre todo en el aspecto político e ideológico. De la misma manera que sucedió en el Arte, los brasileños querían mostrar por medio de la arquitectura y el urbanismo las características de la cultura brasileña. Sin embargo, una de las críticas al proyecto es la falta de identidad de la población, atribuyéndose a que los primeros habitantes no nacieron en la ciudad.



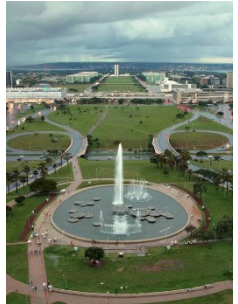
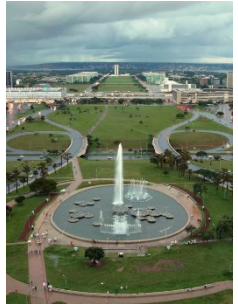
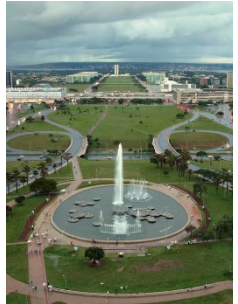
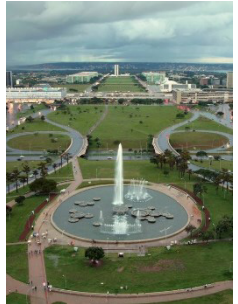
El proyecto urbano fue ideado por profesionales brasileños, dando la oportunidad de crear el primer plan de gran envergadura para demostrar ante el mundo el progreso y desarrollo logrado con el esfuerzo del trabajo local. De esta forma se organiza un concurso para el Plano Piloto de la Nueva Capital de Brasil, en el cual solo podían participar brasileños y el jurado fue conformado por varios representantes de las instituciones locales y los urbanistas extranjeros William Holford y André Sive. El ganador del concurso fue Lucio Costa. Su proyecto fue elegido porque expresaba la grandeza de la voluntad de la nación y era diferente a otras ciudades. Además, debía resaltar la función gubernamental, en torno a la cual debían girar las demás funciones. Lucio Costa estaba muy influenciado por Le Corbusier y fue uno de los principales difusores de la modernidad en la década de los años 30. La ciudad —como el mismo Costa expresa en 1986— debía ser un lugar con monumentalidad y significación, que inspirara la apropiación de los brasileños. Debía ser conocido por su orden, eficiencia, vivacidad y tranquilidad, además de propiciar la recreación, la educación y promover la cultura, sin dejar a un lado su función administrativa para el estado.

El poder simbólico de Brasilia se representa de manera monumental en sus espacios cívicos, especialmente en los palacios y sedes de gobierno. Es un símbolo de la modernidad y autonomía que motivaron su creación. El conjunto de edificios busca crear una continuidad espacial. La intención era unir el mundo interior con el exterior por medio de la identificación entre la ciudad, el paisaje, los edificios y el espacio natural. En el proyecto final para la Plaza de los tres Poderes, se rebajó el bloque de servicios para que su nivel coincidiera con la altura de la Explanada, dando como resultado que las cúpulas de los auditorios parecieran como si flotaran.

La plaza de los Tres Poderes es un lugar de encuentro ciudadano, donde los habitantes se congregan para celebraciones cívicas, manifestaciones y protestas. Además, este espacio es el mayor atractivo turístico de la ciudad. Lucio Costa lo concibió como una analogía de Versalles, pero con un carácter público. El recorrido hasta llegar a ella es como una escenografía paisajística que enmarca los edificios principales y está precedida por un desfile de construcciones y espacios libres generando ritmo y movimiento entre todos sus elementos. Todos los inmuebles que forman parte del equipamiento gubernamental, religioso, educativo, recreativo y cultural, constituyen los componentes prioritarios de identidad los cuales deben ser conservados.

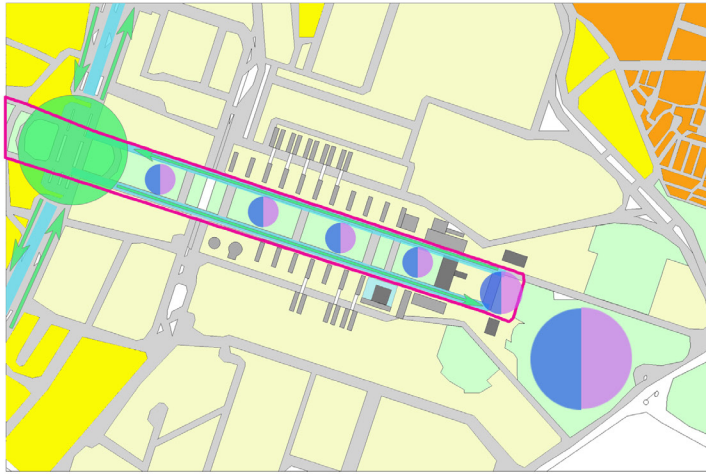
Cabe mencionar que algunos elementos del Plan Piloto no han funcionado como se planeó. Por ejemplo, a escala monumental, las áreas de estacionamiento son tantas que interrumpen la concepción paisajística del espacio. También el comercio se ha tenido que especializar, abarcando un mercado más amplio que el vecinal. De igual forma, la educación privada ha superado a la pública, por lo que muchos padres envían a sus hijos a escuelas que no son cercanas a las residencias. La escala gregaria, donde se concentra el mayor número de oficinas, se ha convertido en una zona desolada durante las noches y fines de semana, debido a la prohibición de usos mixtos. Y, por último, en la bucólica, aunque fue planeada para brindar a la ciudad el ambiente de un gran parque, ha complicado la movilidad, generando grandes distancias entre las zonas urbanizadas. Además, muchas de estas áreas al no tener ninguna función se han degradado, convirtiéndose en puntos de contaminación por residuos.

Perfil Urbano 2: Plaza de los Tres Poderes, Brasilia

Cualidades Urbanas	Aspectos urbanos socioespaciales	urbanos			Observaciones	Imágenes
		Baja	Media	Alta		
Centralidad	Centralidad logística				Inmediato a la Terminal de Buses, la cual es la intersección de los dos ejes principales de la ciudad. Redes de autobuses locales y regionales.	
	Centralidad funcional				Centralidad monofuncional. Aunque en el centro convergen el uso comercial, administrativo y cultural, la escala impide la interacción.	
	Centralidad simbólica				● Alta carga simbólica. Importancia histórica, cultural e identitaria. I-1	
Diversidad	Diversidad de uso				Superposición de usos administrativo, cultural y turístico.	
	Diversidad social				● Punto de concentración de grupos locales e itinerantes diversos. I-2	
	Diversidad de la propiedad				Tenencia homogénea de la tierra dentro del Plan Piloto, especialmente de los espacios públicos. Especulación inmobiliaria en la periferia.	
Interacción	Densidad social				Muy concurrida. Gran número de personas itinerantes.	
	Intensidad de interacción				Mucha interacción debido a la variada oferta de usos y a la alta diversidad social.	
	Duración de la interacción				Altas cualidades de punto de encuentro. Estancia poco acogedora por la falta de mobiliario urbano. Ocupación limitada a horario laboral. I-3	
Accesibilidad	Permeabilidad		●		Alta permeabilidad vehicular. Poca accesibilidad para los peatones debido a las largas distancias.	
	Regulación				● Existe una regulación extensa dentro del Plan Piloto, el cual está catalogado como Patrimonio Mundial. Conflicto de aplicación.	
	Contextualización				Conurbación descontrolada. Periferia utilizada como ciudad dormitorio.	
Adaptabilidad	Utilidad				Los usos han cambiado de acuerdo con las necesidades de los habitantes y los peatones.	
	Reinterpretación				Los espacios públicos poseen un alto potencial de escena. El espacio tiene un alto significado cultural, el cual se ha adaptado a los usuarios.	
	Modificabilidad				Áreas verdes aprovechables para el uso peatonal. Zona potencialmente explotable para usos temporales. Existe una alta regulación de la zona.	
Apropiación	Apertura de uso				Existe una apertura para el uso del espacio, pero se necesita infraestructura para que los usuarios lo aprovechen.	
	Diseñabilidad				La escala monumental impide el aprovechamiento del espacio en la vida cotidiana, pero el espacio ofrece una alta posibilidad de uso. I-3	
	Apertura simbólica				● Altamente identificado con el concepto de patriotismo "nueva identidad brasileña". Gran potencial de apropiación para grupos heterogéneos.	

Fuente: Elaboración propia basada en tabla de perfil urbano publicada en el libro: *Urbane Qualitäten. Ein Handbuch Am Beispiel Der Metropolitanregion Zürich*. Kretz, S., Kueng, L. (2016).

PLANO DE LA PLAZA DE LOS TRES PODERES, BRASILIA, BRASIL



0 50 100 150 200 250 300 1000

PERFIL URBANO PROYECTADO COMO BRÚJULA



Fuente: Elaboración propia basada en tabla de perfil urbano publicada en el libro: Urbane Qualitäten. Ein Handbuch Am Beispiel Der Metropolitanregion Zürich. Kretz, S., Kueng, L. (2016).



ANÁLISIS DE LAS CUALIDADES URBANAS

Centralidad



Centralidad logística: ubicado en uno de los principales nodos. Buena conectividad de la red local y regional.
Centralidad funcional: centralidad monofuncional institucional.
Centralidad simbólica: Patrimonio Mundial. Alta carga identitaria.

Diversidad



Diversidad de uso: uso administrativo, cultural y turístico.
Diversidad social: punto de encuentro ciudadano y de visitantes.
Diversidad de la propiedad: homogénea dentro del Plan Piloto.
Presión de crecimiento en la periferia.

Interacción



Densidad social: sector altamente concurrido.
Intensidad de interacción: alto nivel de interacción.
Duración de la interacción: falta de infraestructura para el peatón.
Uso principal en horario laboral.

Accesibilidad



Permeabilidad: alta uso vehicular. Poco accesibilidad peatonal.
Regulación: regulación dentro del plan piloto entra en conflicto con el crecimiento de la ciudad.
Contextualización: conurbación. Poca densidad habitacional, periferia utilizada con ciudad dormitorio.

Adaptabilidad



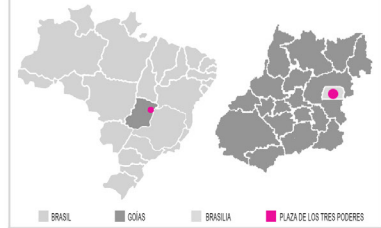
Utilidad: los usos se han modificado en función de los habitantes.
Reinterpretación: alto potencial de escena y de valor cultural.
Modificabilidad: áreas verdes aprovechables con la introducción de infraestructura.

Apropiación



Apertura de uso: alta. Se necesita infraestructura para los visitantes.
Diseñabilidad: su escala monumental dificulta el aprovechamiento del espacio, pero puede ser adaptado.
Apertura simbólica: alto potencial de apropiación. Símbolo de patrimonismo.

Plano: 6
Perfil Urbano de la Plaza de los tres Poderes, Brasilia, Brasil.



Nomenclatura

PLANO DEL CENTRO CÍVICO

- Edificios de la Plaza de los tres Poderes
- Parcelas
- Calles
- Área verde

CUALIDADES URBANAS

- Centralidad (Zentralität)
 - Estación Central
 - Dirección de las vías
- Diversidad (Diversität)
 - Equipamiento urbano
 - Uso comercial
 - Uso Mixto
- Interacción (Interaktion)
 - Área con mayor intensidad de interacción
- Accesibilidad (Zugänglichkeit)
 - Principales ejes de conexión local y regional
- Adaptabilidad (Adaptierbarkeit)
 - Zonas con potencial de escena
- Apropiación (Aneignung)
 - Áreas sin infraestructura para visitantes

Proyecto:

Colisión Ideológica en el Muro.
Una propuesta de restauración urbano-arquitectónica del Centro Cívico de Guatemala.

Autor:
Siomara Bonilla.

Fecha:
Enero 2021

Director:
Dr. Salvador Gallego.

Tutor estancia intl.:
Dra. Monika Streule.

PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA Y ARTES- ESCUELA INTERNACIONAL DE POSGRADO - UGR



3.3.3 Centro Cívico de Santa Rosa, La Pampa, Argentina



292. Vista aérea del Centro Cívico de Santa Rosa. La Pampa, Argentina, 2020
Fuente: <https://earth.google.com>

Descripción

Ubicación: La Pampa, Argentina

Diseñador: Clorindo Testa

Período de construcción: 1ª etapa 1958-1963, 2ª etapa 1972-1976, 1972-1976 legislatura, 1981, 2004-2006 biblioteca

Año declaración Patrimonio Nacional: 2022

Dimensión: 9 hectáreas (0.09 Km²)

Edificios principales:

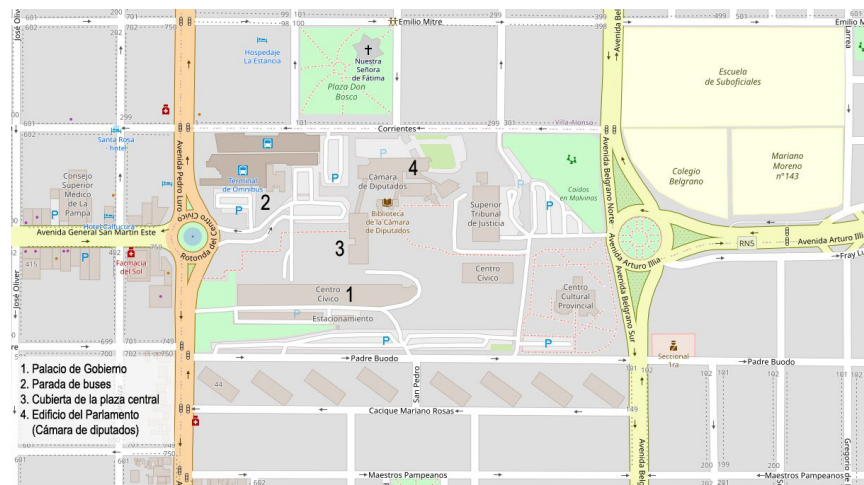
Palacio de Gobierno (1958-1963)

Parada de buses (1958-1963)

Cubierta de la plaza central (1958-1963)

Edificio del Parlamento (Cámara de Diputados) (1976)

El Centro Cívico de Santa Rosa se encuentra en la ciudad del mismo nombre en la provincia de La Pampa, en Argentina. Este compuesto por los edificios del Palacio de Gobierno, parada de autobuses (terminal de Ómnibus), la Cubierta de la Plaza Central y el edificio del Parlamento. (Figs. 292 y 293). Los inmuebles fueron construidos con hormigón. Poseían losas planas y losas nervadas; utilizaban hierro, vidrio y aluminio. Se conectaron con plazas, rampas y pasarelas y se aplicó el concepto de supermanzana.



293. Plano del Centro Cívico de Santa Rosa, La Pampa, Argentina 2020. Elaboración propia.
Fuente: Mapa base y datos de OpenStreetMap y OpenStreetMap Foundation

En la primera fase se construyó el Palacio de Gobierno (Fig. 294), la estación de buses y la cubierta de la plaza central (Fig. 295). Testa desarrolla el proyecto entre 1958 y 1963 asociado con los arquitectos Boris Dabinovic, Augusto Gaido y Francisco Rossi. Posteriormente, en 1975, se levantan los edificios del Parlamento (Cámara de Diputados, Figs. 296-297) y Ministerios de la provincia.



294. Palacio de Gobierno de la Provincia de La Pampa, Santa Rosa, década 1955
Fuente: Editoriales Edicolor y Gráfica S.A.
<https://fototecabernardograff.wordpress.com/2011/01/13/postales-de-santa-rosa-1960-1970/#jp-carousel-3115>



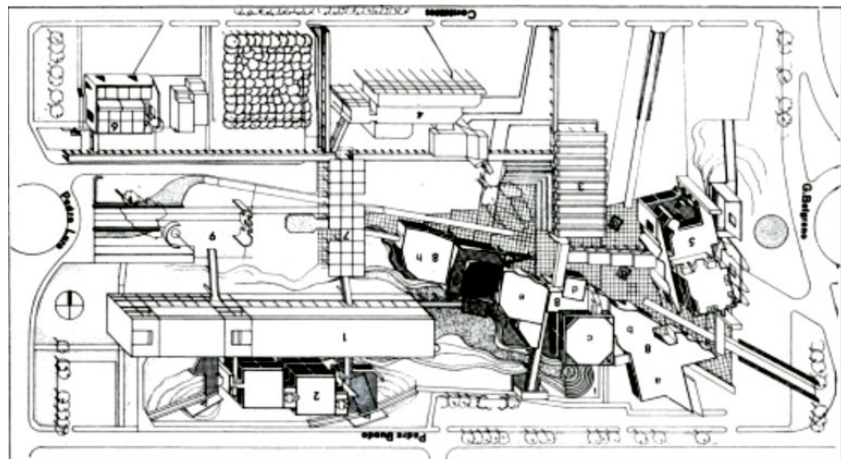
295. Cubierta de la plaza central del Centro Cívico de Santa Rosa. La Pampa.
Fuente: <https://www.destimap.com/index.php?act=attraction&a=Centro-C%C3%ADvico%2C-Santa-Rosa%2C-Argentina>



296-297. Cámara de Diputados Centro Cívico de Santa Rosa. La Pampa,
Fuente: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/90/Camaradediputados_%282029.jpg

En la primera etapa del proyecto se utilizaron formas de prisma alargado y estaban compuestos por grandes ventanales, que proporcionan un aspecto de horizontalidad. Cada piso se dividió a modo de apreciables cornisas. Estos edificios fueron diseñados con el estilo brutalista surgido del Movimiento Moderno y propagado durante las décadas de 1950 a 1970. Una de sus principales características fue el uso de concreto u hormigón, con formas geométricas angulares y la textura de los moldes de madera. El Palacio de Gobierno, con su fachada de 180 m de largo, proyectada en concreto expuesto, es un ejemplo de este estilo. En este edificio, Testa retoma elementos del Capitolio de Chandigarh, entre ellos se pueden mencionar «la imaginación de la materia y la vida de las formas, el uso del hormigón aparente como material, el uso del agua, la luz y la sombra como resultado de la acción de la arquitectura sobre los rayos de sol» (Fuentes, 2011: 104).

En 1980, Testa gana nuevamente el concurso para la ampliación del Centro Cívico, participando junto a los arquitectos Hector Lacarra y Francisco Rossi. En esta ocasión proyectan un Centro Cultural, la Corte, y las ampliaciones al Palacio de Gobierno (Fig. 298). El elemento principal del plan era el Centro Cultural, proyectado como un diseño fragmentario, donde los volúmenes fueron colocados sobre un eje diagonal dirigido hacia el Suroeste del terreno. La movilidad peatonal fue un elemento fundamental. Los edificios anteriores se conectan a la nueva parte por medio de galerías, que delimitan el espacio público abierto.



298. Plano ganador del segundo concurso, 1980.
Fuente: Cláudia Costa, 2008

Aunque el proyecto fue seleccionado como ganador nunca se construyó. El diseño constaba de una serie de volúmenes totalmente opuestos a la sobriedad de la primera fase donde se encontraba el Palacio de Gobierno. Con esta propuesta, Testa consolida su idea de una ciudad compuesta por diferentes estilos arquitectónicos, dejando atrás las ideas de la modernidad con las que plasmó la primera etapa.

La parte Este del proyecto nunca fue concluida (Fig. 299), al igual que muchos otros proyectos urbanos desarrollados en la modernidad. En el 2006 se construyó la biblioteca (Fig. 300) que, a pesar de haber sido diseñado también por Testa, muestra un contraste con el resto del conjunto.

La arquitectura proyectada por Testa a lo largo de los años en el Centro Cívico de Santa Rosa demuestra la originalidad que lo caracterizó hasta su muerte. Creaba siempre un diseño distinto, que no estaba regido por los estilos internacionales, sino por el contexto y la plasticidad.



299. Vista aérea del Centro Cívico de Santa Rosa, La Pampa.
Fuente: Archivo Histórico Municipal de Santa Rosa La Pampa
<https://www.facebook.com/archivohistoricomunicipal.hildaparis/photos/a.772936646130001/2539757826114532/?type=3&theater>



300. Biblioteca de la cámara de diputados.
Centro Cívico de Santa Rosa, La Pampa.
Fuente: https://cafedelasciudades.com.ar/arquitectura_98.htm

Historia

El Territorio Nacional de la Pampa fue fundado en 1884. Se extendía desde el Sur de la Provincia de Buenos Aires hasta la de Río Negro. El área actual se delimitó en 1974. El Sur de Argentina se dividió en provincias a partir de 1950,⁷¹ capitalizándose cinco de sus ciudades: Santa Rosa, Neuquén, Viedma, Rawson y Río Gallegos. Esta situación provocó la construcción del equipamiento necesario para las administraciones provinciales.

De estas nuevas capitales, Santa Rosa, en la provincia de La Pampa, constituye el caso más extraordinario. Su centro cívico fue concebido con base al proyecto ganador del concurso nacional que se realizó en 1955 y el plan estaba formado por un conjunto de edificios administrativos y habitacionales, con una ubicación estratégica dentro de la provincia.

Uno de los factores que contribuyó a que el equipamiento de Santa Rosa tuviera un mejor desarrollo urbano fue que La Pampa se provincializó en 1951 —mucho antes que las demás capitales que obtuvieron su autonomía en 1957— durante el gobierno de Perón. De hecho, La Pampa se conoció en su momento como provincia de Eva Perón.

A partir del diseño de la villa de La Plata, la ciudad ideal en Argentina estaba formada por un sistema de bulevares, diagonales y plazas que dieron una imagen de renovación urbana. De esta forma, se convirtió en un modelo que se replicó en varias localidades, garantizando el orden y la unión de los espacios urbanos.

No fue hasta el siglo XX, cuando el discurso del CIAM empezó a manifestarse en la arquitectura, basándose en los conceptos de Giedion, quien ya en 1943 hablaba de un diseño que representará la vida social y comunitaria de la gente. En el congreso de 1951, Giedion reafirma al respecto del diseño de estos espacios que el problema no era solo proyectar espacios estéticamente agradables, sino que el objetivo era crear lugares que fueran visitados y ocupados por los habitantes, quienes darían en realidad la vida y espontaneidad que debía caracterizarlos.

⁷¹ Desde 1884 hasta 1950 se denominaban Territorios Nacionales.

En Argentina en la década de 1960 a 1970, la concepción del centro cívico no correspondía a un conjunto urbano ni a un corazón de la ciudad, los concursos para las edificaciones públicas seguían lanzándose de manera individual, aún no se apostaba por las relaciones que otros inmuebles podían generar en el ámbito social del urbanismo. Con base a las ideas de Le Corbusier de concebir el edificio como una máquina, Clorindo Testa y su socio proyectan el equipamiento del poder ejecutivo de La Pampa en una sola composición arquitectónica.

Se puede decir que la experiencia argentina del brutalismo se caracteriza por la función autónoma de sus edificaciones, limitada por las restricciones de su emplazamiento. Al respecto, Williams dice que en Argentina prevaleció la solución del "Bloque Autosuficiente" y hace la siguiente hipótesis:

«la nueva monumentalidad» de esta arquitectura brutalista resultó suficiente como forma de emblematizar el poder derivado del estatus de capital y que por lo tanto no existió la necesidad de generar conjuntos arquitectónicos con sus correspondientes espacios abiertos pasibles de ser reconocidos como «corazones» de estas ciudades capitales. (Williams, 2014:123).

A pesar de esta preferencia por los bloques autosuficientes, en el Centro Cívico de Santa Rosa se evidencia una idea de unidad entre el Palacio de Gobierno y los edificios de Legislatura y los Tribunales.

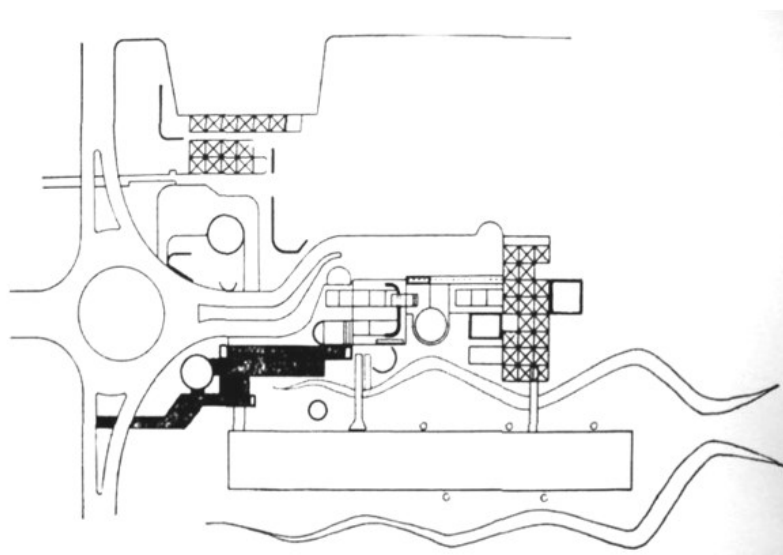
El sitio elegido se encontraba en las afueras de la ciudad. Contaba con un área de nueve hectáreas conformadas por cuatro cuadras, que se conectaban con la carretera de Buenos Aires. Los primeros estudios fueron realizados en 1955, cuando se realizó el concurso para su diseño, sin embargo, únicamente fue posible concretarlo en 1956 por cuestiones políticas.

El concurso fue lanzado por la Sociedad Central de Arquitectos de Buenos Aires (Fig. 301). El plano estaba dividido en 4 ejes imaginarios, el terreno propuesto se encontraba en la parte Noreste cercana al núcleo de la ciudad. Casi toda ella estaba trazada de forma ortogonal, a diferencia del bloque Suroeste, donde anteriormente existía el asentamiento "Toay".

Clorindo Testa ganó el concurso, con una propuesta de arquitectura moderna. En su juventud había tenido la oportunidad de visitar La Pampa porque la familia de su madre era de esta región. El proyecto (Fig. 302) cumplió con el objetivo de crear un centro cívico en una ciudad ya existente. En el momento en que realizó el diseño, según su propia descripción, el terreno estaba constituido por una "suave colina", rodeada por un terreno donde el Norte y el Oeste estaban urbanizados y el Sur y el Este aún poseían las características del paisaje natural pampeano.



301. Plano del concurso para la creación del centro cívico. El sitio propuesto por la Sociedad Central de Arquitectos en 1955 aparece sombreado en el centro. Fuente: Cláudia Costa, 2008.



302. Plano propuesto por Clorindo Testa, donde se proyecta el Palacio de Gobierno, la estación de buses y la plaza cubierta. Fuente: Cláudia Costa, 2008.

Descripción de las cualidades urbanas:

Centralidad

Santa Rosa se encuentra en La Pampa —entre el cruce del camino de Buenos Aires y Toay— y el Centro Cívico se ubica en el centro de la ciudad. En la actualidad, la localidad ha llegado a su máxima expansión hacia el Norte, donde está el aeropuerto; al Sur, donde se ubica la zona industrial y al Suroeste se halla conurbada con la población de Toay.

Las rutas que conectan Santa Rosa con el resto de Argentina son la nacional N.35 en el eje Norte-Sur y la N.5 en el eje Este-Oeste. Con el crecimiento urbano, estas vías quedaron dentro de la ciudad, convirtiéndose en arterias urbanas.

El Centro Cívico se encuentra a 1,1 km de distancia de la plaza San Martín (Fig. 303), que es el espacio público más antiguo de la ciudad. A pie, esta distancia puede ser recorrida en 15 minutos sobre la Avenida del mismo nombre que la plaza. Para los visitantes, el aeropuerto se encuentra a 3,5 km de distancia sobre la ruta nacional RN 35. El recorrido en automóvil es de menos de diez minutos y a pie de 45. En el lado Norte se encuentran la Plaza de Santa Rosa y la Parroquia de Nuestra Señora de Fátima (Fig. 304), otro espacio importante para el esparcimiento de los ciudadanos.

Dentro del Centro Cívico encontramos la Terminal de Ómnibus, lo que facilita la movilidad hacia todos los sectores dentro y fuera de la ciudad.

En el Centro Cívico el uso está enfocado en las labores de gobierno. Sin embargo, también se generan otro tipo de actividades culturales y recreativas. Alrededor, las viviendas han mixtificado su uso, por lo que puede decirse que posee una centralidad funcional diversificada.



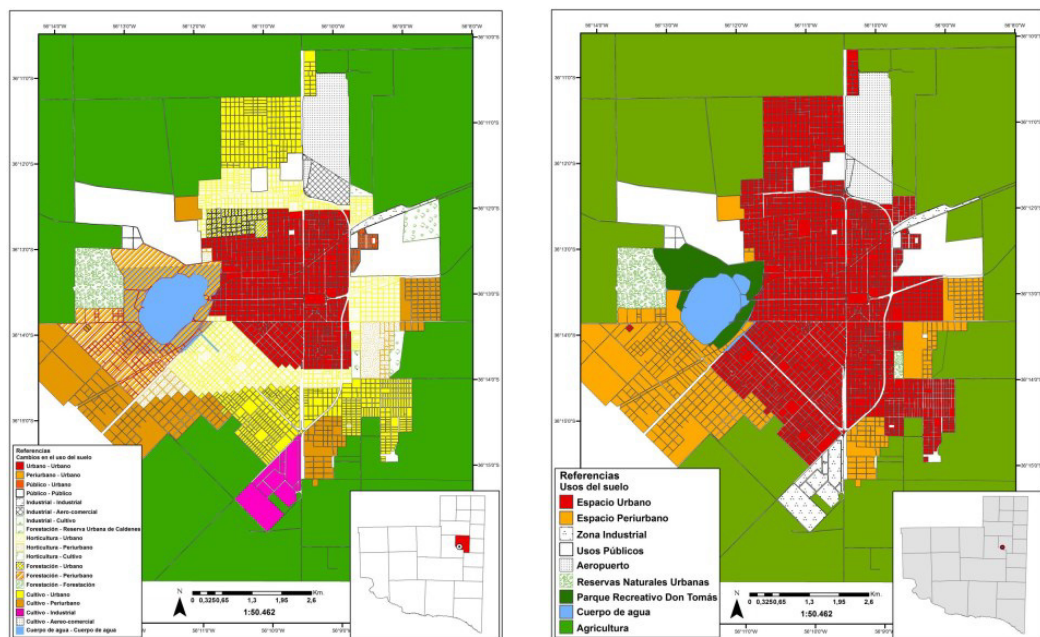
303. Plaza San Martín. Santa Rosa, La Pampa.
Fuente: <http://diariotextual.com/inicio/index.php/2018/04/17/actividades-126-aniversario-santa-rosa/>



304. Plaza de Santa Rosa y Parroquia Nuestra Señora de Fátima.
Fuente: <https://mapio.net/pic/p-67345019/>

Diversidad

El uso del suelo en la ciudad ha cambiado drásticamente desde su provincialización y la creación del centro cívico. En 1956, el espacio urbano (Fig. 305-306, color rojo) ocupaba 1043.23 hectáreas, creciendo un 45.78% hacia el año 2016, dando un total de ocupación urbana de 1924.32 hectáreas. De igual manera, el área ocupada en el suelo periurbano (Fig. 305-306, color naranja) ha aumentado de 162 a 1033.58 hectáreas, un 84,33% de 1956 al 2016. La zona industrial también se amplió de 110.57 hectáreas a 167.43. El crecimiento del espacio urbano y el periurbano supuso una reducción del 45,9% en el área utilizada para la agricultura y del 85,97% en la de forestación. La parte más afectada fue el terreno dedicado a la horticultura, que desapareció en su totalidad.



305-306. Planos de uso de suelo Santa Rosa, La Pampa, Argentina, Comparación entre 1956 y 2016.
Fuente: Pombo, 2017.

Durante el periodo de 1946 a 1957, se da un fuerte crecimiento poblacional debido a la migración de alemanes, italianos, judíos y españoles provocada por la situación política en el continente europeo. En los últimos 50 años del siglo XX se fundaron en la ciudad más de 50 barrios, construidos por distintos organismos. La demanda en el valor del suelo propició el crecimiento de viviendas en la periferia, las cuales además de funcionar como ciudad dormitorio, modificaron su uso, agregando también algún tipo de comercio o talleres artesanos. Estas zonas son consideradas como devaluadas y se conciben como espacios inseguros. Este escenario contrasta con el valor de las viviendas en la zona central, especialmente el sector Este —cerca del centro cívico, considerada la zona más valiosa— y el sector Oeste cerca de la laguna Don Tomás. La zona Sureste se considera también otra franja con alto valor, especialmente por los desniveles que presenta el suelo.

La ciudad de Santa Rosa es considerada como una localidad intermedia en la que Dillom, Cossio y Pombo (2014) destacan entre algunas características en relación a su crecimiento y expansión: el crecimiento vertical del área central, el cual se regula por la ley de oferta y demanda; la expansión horizontal de las urbanizaciones, las cuales se limitan por las condiciones naturales o artificiales; falta de proyección de equipamiento urbano en las nuevas planificaciones; la valoración positiva de ciertos sectores como efecto de la publicidad vinculada al desarrollo inmobiliario; la expansión territorial provocada por las nuevas urbanizaciones de vivienda social promovidas por el gobierno; el surgimiento de zonas residenciales suburbanas para la clase media y la creación de programas créditos para la construcción de casas. A partir de estas características se puede determinar que el mercado inmobiliario es un elemento estratégico de la reproducción del capital financiero, lo que repercute en la transformación de la zona central, la creación de nuevas centralidades y la evolución de la ciudad. El Estado, por su parte, actúa sobre el territorio, adquiriendo grandes terrenos para la construcción proyectos sociales habilitaciones e invirtiendo en la implementación de infraestructura y equipamiento.

Interacción

Como ya sabemos, el crecimiento de la población en Santa Rosa se da en las primeras décadas del siglo XX, con la llegada de inmigrantes, y aumenta en 1951 con la provincialización de la Pampa cuando se convierte en su capital. El fortalecimiento de las funciones administrativas influyó en la generación de empleos, atrayendo la migración desde diferentes provincias y pueblos cercanos.

La ciudad pasó de tener una población de 1,227 habitantes en 1895 a 102,100 en el 2010. Para el año 2022 con una tasa de crecimiento de 1.11%/ año se estima que el censo asciende a 120,326 habitantes.⁷²

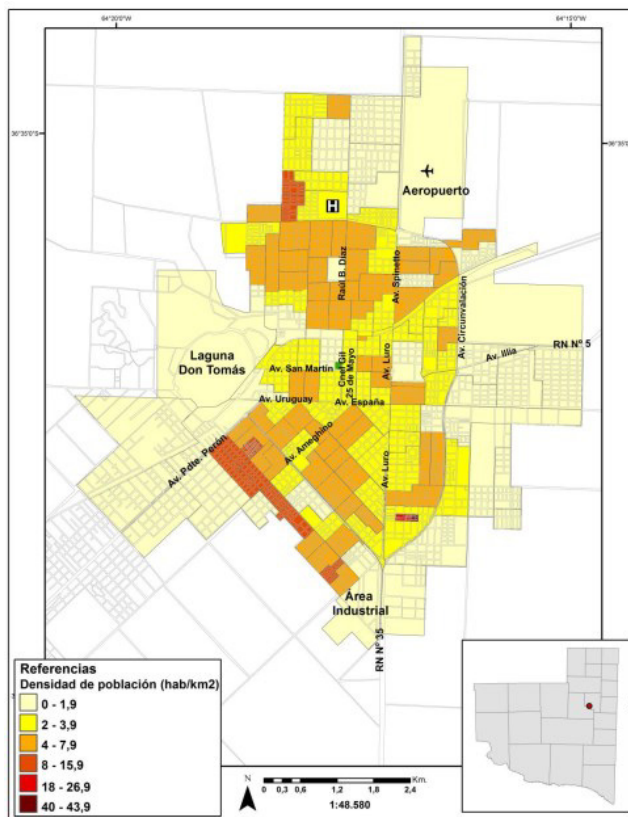
El área Norte cercana al Centro Cívico, tiene una ocupación baja en el Norte y Oeste (entre 0-3.9 Hab/Km²) y el lado Sur la tiene intermedia (4-7.9 Hab/Km²) (Fig. 307).

⁷² Población proyectada de la ciudad de Santa Rosa para el 2022. Disponible en: (<http://poblacion.population.city/argentina/santa-rosa/>)

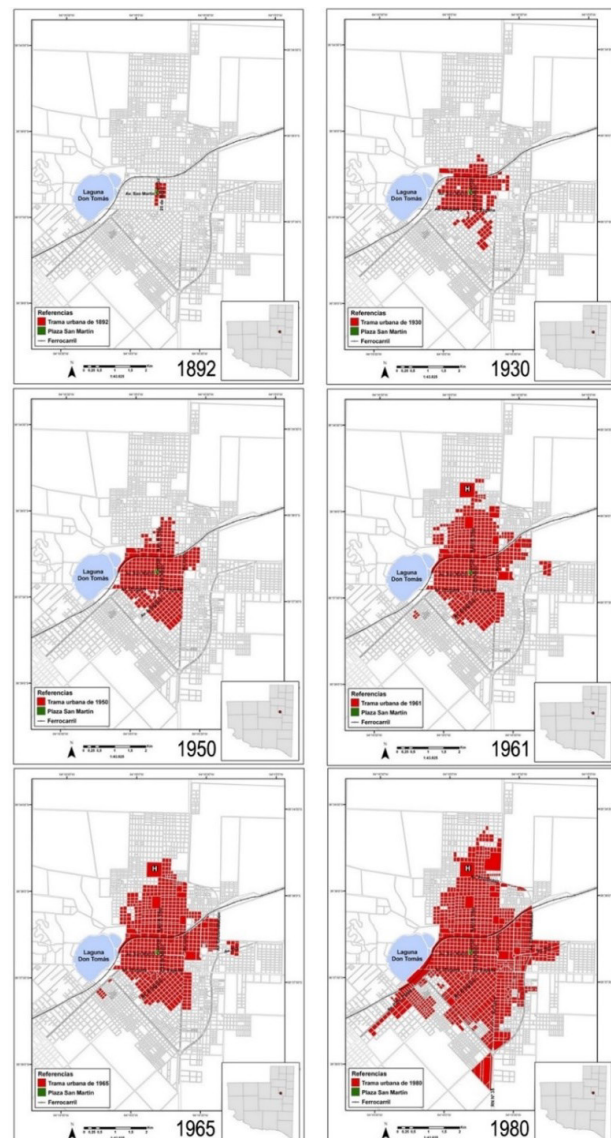
Al momento de su fundación en 1892, en el centro de la ciudad se encontraba la plaza principal, hoy conocida como "General San Martín". A partir de este punto se generan los ejes de edificación Norte-Sur —en la calle coronel Gil— y el eje Este-Oeste sobre la calle 25 de mayo. A principios del siglo XX alcanza una población de 5.000 habitantes y se solicita al Congreso de la Nación que se declarara capital.

No fue hasta la década de 1920-1930 que la ciudad alcanzó una dimensión mayor y con la introducción del ferrocarril en el Norte de la ciudad empezó a generarse una zonificación del uso del suelo. En la parte septentrional, se emplaza principalmente la vivienda y en la meridional, el área comercial, el equipamiento administrativo y cultural.

Durante la década de 1950 a 1960, después de su capitalización, la ciudad se especializa en labores administrativas y prestación de servicios. Este suceso, sumado a la situación política mundial que motivo la llegada de los migrantes y al proceso de industrialización al que estuvo expuesta la urbe, dio como resultado una explosión demográfica pasando de 25,76 habitantes en 1960 a 52,560 en 1980 (Fig. 308).



307. Densidad de la población de Santa Rosa, Censo 2010. Fuente: Pombo, 2017.



308. Evolución de la ciudad de 1892 a 1980. Santa Rosa, Censo 2010. Fuente: Pombo, 2017

Para el año 2014 la ciudad se expandió en sentido Norte-Sur y Este-Oeste más allá de sus límites físicos (el aeropuerto al Norte; el área industrial al Sur y la laguna Don Tomás al Oeste).

La interacción en la zona central —que comprende el circuito desde la Plaza San Martín hasta el Centro Cívico—, es la más intensa de la ciudad, porque además de usos institucionales provee a la población de múltiples servicios y es una zona de esparcimiento. El área verde del Centro Cívico es utilizada por los habitantes también durante los fines de semana por tener conexión directa con la estación de buses y contar con estacionamientos que pueden ser aprovechados por los visitantes que llegan en automóvil.

Accesibilidad

Por medio de la planificación regional, el Estado apoyó principalmente los proyectos mineros, industriales e hidroeléctricos de gran escala. De esta forma, aunque las provincias gozaban de autonomía, por otro lado, se reforzaba el rol del Estado que imponía directrices de crecimiento económico y de organización y planificación territorial.

Haciendo frente al proceso de dispersión urbana, la legislación propone la cohesión territorial, la cual promueve un sistema urbano equilibrado, policéntrico y sostenible.

El Centro Cívico se ubica en el eje de la ciudad, cercano a la Plaza San Martín, facilitando la circulación peatonal y la comunicación entre el sistema de espacios públicos. A nivel local, la conectividad por medio del transporte público está garantizado con la existencia de la estación de Ómnibus dentro del conjunto, la cual favorece la accesibilidad a los habitantes desde cualquier punto de la urbe. A nivel regional, su ubicación estratégica permite una excelente conexión Norte-Sur por medio de la RN 35 y en sentido Este-Oeste por la RN 5. La escala de la metrópoli permite que los espacios públicos sean accesibles para toda la población, así mismo la diversidad del uso de suelo, posibilita que se dé una dinámica barrial ofreciendo muchos servicios a los ciudadanos.

La regulación en cuanto a uso de suelo y crecimiento de la urbe ha permitido la transformación de la localidad, sin embargo, esto también ha ocasionado problemas, sobre todo en la protección patrimonial la cual es muy permisible. Incluso el Centro Cívico que es uno de los equipamientos más importantes de la metrópoli fue declarado patrimonio de La Pampa hasta en mayo de este año.

Adaptabilidad

El suelo urbano de la ciudad de Santa Rosa ha sufrido un encarecimiento debido al cambio de uso y funciones en la zona central, provocando un impacto negativo en la distribución de los grupos sociales y las tipologías de las viviendas.

La zona central, donde se encuentra la mayor cantidad de equipamiento urbano —incluido el Centro Cívico—, es el área que ha sufrido mayores cambios, sobre todo por el desplazamiento de viviendas, dando lugar a usos comerciales y de oficinas, sin embargo, su posición privilegiada en el centro de la urbe garantiza el continuo flujo de visitantes.

Esta modificación del espacio ha sido potenciada debido a la densificación que sufrió la ciudad en las últimas décadas del siglo XX, albergando al 40% de la población de la provincia (García, Pombo, et. al., 2011). La densificación provocó una mayor jerarquía provincial de la metrópoli, debiendo modificar su estructura de desarrollo para albergar los principales usos gubernamentales, administrativos, financieros y comerciales de la provincia y sus periferias.

El conjunto del Centro Cívico ha ido modificándose de acuerdo con las necesidades de las instituciones, sin embargo, no se siguió el plan ni la tipología arquitectónica propuesta en la segunda parte del planeamiento original. Los habitantes, junto con el municipio, han reinterpretado el espacio generando diferentes actividades y procesos para la apropiación del espacio.

Apropiación

El Centro Cívico fue incluido en la primera etapa del programa de Relevamiento Patrimonial Arquitectónico, Urbano y Ambiental de Santa Rosa en junio de 1989. Sin embargo, a pesar de ser un hito de la ciudad, reconocido por su valor arquitectónico y urbano, sus edificios no fueron declarados Monumentos Históricos Nacionales hasta el año 2022.

Anterior a esta declaración únicamente se contaba con la Ley 2083 del año 2003, donde se expresaba en el primer artículo de «interés público las acciones destinadas a valorar, recuperar, preservar, proteger, conservar, promover y difundir el patrimonio cultural de la provincia de La Pampa». Sin embargo, para que esta ley fuera efectiva era necesario que los bienes se declaran parte del Patrimonio Cultural de La Pampa.

En ese mismo año, por resolución del intendente de Santa Rosa se pretendía derribar la fuente del Centro Cívico, por lo que la Asociación Pampeana de Conservación del Patrimonio Cultural se pronunció entre otros argumentos diciendo:

Esa fuente, independientemente de su mal funcionamiento u otras características relativas al mantenimiento o a los problemas de tránsito derivados de la rotonda en la que se encontraba emplazada, formaba parte integral del complejo del Centro Cívico de la provincia de La Pampa, que alberga los edificios de las máximas autoridades de los tres poderes provinciales (APCPC, 2003)⁷³

Este argumento puso en manifiesto que existía en el imaginario de los pampeanos el concepto del Centro Cívico de Santa Rosa como un complejo o conjunto arquitectónico, por lo tanto, cada uno de los elementos que lo integran eran parte fundamental para su conservación. En este caso se hablaba sobre la protección de la fuente, como hito urbano, lo que evidencia que con mayor razón sus edificios deberían ser conservados y protegidos como parte del patrimonio cultural.

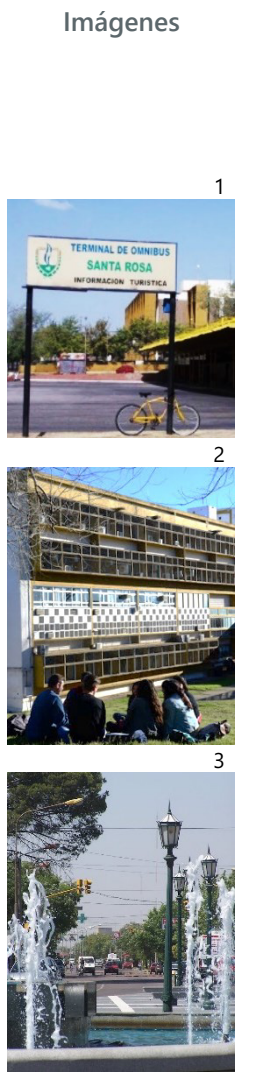
⁷³ Asociación Pampeana de Conservación del Patrimonio APCPC. (2003).

Aunque el Centro Cívico no se concluyó de acuerdo con el plan de la segunda fase de diseño, el espacio público generado entre sus edificios, compuesto por diferentes caminos, cubiertas y áreas verdes, constituye una zona de esparcimiento para los habitantes de Santa Rosa.

La Comisión Provincial de Patrimonio Cultural recibió en julio del 2019 la solicitud del Colegio de Arquitectos de la provincia de La Pampa para su declaratoria. La investigación para los expedientes de ambos edificios fue realizada por los arquitectos María Rosa Di Liscia, Roberto Fernández y Elina Sáenz —directora provincial de Patrimonio—. Finalmente fue el 6 de mayo del 2022 que se publicó el Decreto 243/2022, en el cual se declara Monumentos Históricos Nacionales a la Casa de Gobierno, la Terminal de Ómnibus, la Plaza Cívica y sus Jardines; Bien de Interés Arquitectónico Nacional a los edificios de la Cámara de Diputados y la Biblioteca; Área Urbana Histórica Nacional al conjunto conocido como “Centro Cívico” de la Ciudad de Santa Rosa y Área de Amortiguación Visual al conjunto delimitado por la avenida Pedro Luro, la calle Padre Buodo, la avenida Belgrano Sur y la calle Cacique Mariano Rosas, todos ubicados en la Ciudad de Santa Rosa, Provincia de La Pampa.

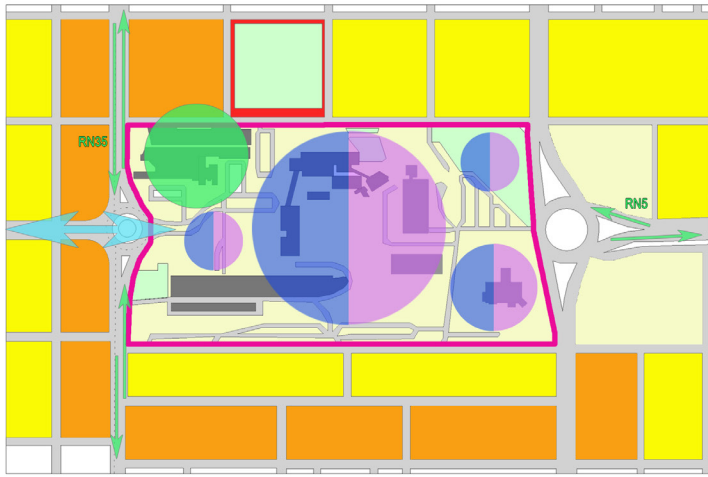
Perfil Urbano 3: Centro Cívico de Santa Rosa, La Pampa, Argentina

Cualidades Urbanas	Aspectos urbanos socioespaciales	urbanos			Observaciones
		Baja	Media	Alta	
Centralidad	Centralidad logística				● Conectado por medio de la ruta nacional 5 y 35. Estación de Ómnibus dentro del conjunto. Cercano a la Plaza Santa Rosa y San Martín. I-1
	Centralidad funcional			■	Centralidad diversificada por la proximidad del conjunto con el barrio. Espacios libres utilizados para la recreación de los habitantes.
	Centralidad simbólica	■			Punto de importancia para la sociedad. Plenamente identificado por los habitantes de la ciudad.
Diversidad	Diversidad de uso			■	Se identifican varios usos. Relación estrecha con el vecindario. Uso recreativo para la población. Disminución de vivienda en zona central.
	Diversidad social			●	Medio heterogéneo para diferentes grupos de población.
	Diversidad de la propiedad		■		Interiormente propiedad pública y alrededor propiedad privada. Edificios de diferentes fechas de creación.
Interacción	Densidad social			■	Sector altamente concurrido. Alta densificación e interacción de visitantes. I-2
	Intensidad de interacción			●	Muchas interacciones a través de un uso mixto y una alta densidad social. Cercanía a la estación de buses y a la avenida San Martín. I-3
	Duración de la interacción			■	Altas cualidades de punto de encuentro. El espacio y la escala permiten una permanencia cómoda de los visitantes en la vida cotidiana.
Accesibilidad	Permeabilidad			■	Alta permeabilidad al estar ubicado en el centro de la ciudad La RN 35 y R N5 permiten una conexión local y regional.
	Regulación		●		Regulación muy baja y permisible. El Centro Cívico fue declarado Área Urbana Histórica Nacional, recientemente en el año 2022.
	Contextualización		■		Relación urbana entre del Centro Cívico y otros espacios públicos de la ciudad, que forman un barrio productivo y accesible.
Adaptabilidad	Utilidad	■			Espacio utilizable para diferentes funciones, programas y necesidades. La disminución de residentes puede ser una amenaza.
	Reinterpretación	■			Enorme reinterpretación a través de la centralidad y la ubicación simbólica. Importancia reconocida pero poco documentada.
	Modificabilidad		■		Área libre con potencial para explotarse de una manera más formal. El espacio libre dentro del conjunto es limitado.
Apropiación	Apertura de uso			●	Muy abierto al uso, pocas restricciones formales.
	Diseñabilidad	■			Espacio limitado para los procesos de apropiación, especialmente por la noche y los fines de semana.
	Apertura simbólica			■	Alto umbral de apropiación para una amplia gama de grupos de usuarios y medios.



Fuente: Elaboración propia basada en tabla de perfil urbano publicada en el libro: *Urbane Qualitäten. Ein Handbuch Am Beispiel Der Metropolitanregion Zürich*. Kretz, S., Kueng, L. (2016).

PLANO DEL CENTRO CÍVICO DE SANTA ROSA, LA PAMPA, ARGENTINA



PERFIL URBANO PROYECTADO COMO BRÚJULA



Fuente: Elaboración propia basada en tabla de perfil urbano publicada en el libro: Urbane Qualitäten. Ein Handbuch Am Beispiel Der Metropolitanregion Zürich. Kretz, S., Kueng, L. (2016).



ANÁLISIS DE LAS CUALIDADES URBANAS

Centralidad



Centralidad logística: ubicado en uno de los principales nodos. Buena conexión local y regional.
Centralidad funcional: centralidad diversificada. Espacios públicos accesibles a la población.
Centralidad simbólica: lugar reconocido por la población.

Diversidad



Diversidad de uso: diversificado. Relación estrecha con el vecindario.
Diversidad social: medio heterogéneo.
Diversidad de la propiedad: mezcla de propiedad pública y privada.

Interacción



Densidad social: sector altamente concurrido. Alta densificación.
Intensidad de interacción: nivel de interacción alto por el uso mixto del espacio y la alta densidad.
Duración de la interacción: punto de encuentro importante.

Accesibilidad



Permeabilidad: alta, permite la comunicación local y regional.
Regulación: poco regulado. El Centro Cívico fue declarado Área Urbana Histórica Nacional, recientemente en el año 2022.
Contextualización: forma un barrio productivo y accesible.

Adaptabilidad



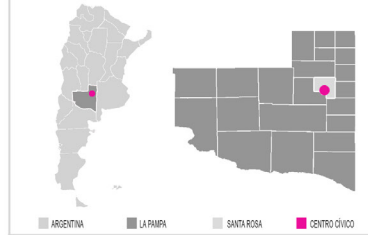
Utilidad: espacio público accesible. Ofrece varias funciones.
Reinterpretación: alto potencial. Debe mejorar su valoración.
Modificabilidad: áreas verdes con potencial para utilizarse en una organización formal.

Apropiación



Apertura de uso: alto nivel de apertura.
Diseñabilidad: espacio limitado para los procesos de apropiación.
Apertura simbólica: gran potencial debido a su importancia en la vida cotidiana de la población.

Plano: 7
Perfil Urbano del Centro Cívico de Santa Rosa, La Pampa, Argentina.



Nomenclatura

PLANO DEL CENTRO CÍVICO

- Edificios del Centro Cívico
- Parcelas
- Calles
- Área verde

CUALIDADES URBANAS

- Centralidad (Zentralität)
 - Nodo
 - Dirección de las vías
- Diversidad (Diversität)
 - Equipamiento urbano
 - Uso residencial
 - Uso mixto
 - Uso religioso
- Interacción (Interaktion)
 - Área ocupada en horario laboral
- Accesibilidad (Zugänglichkeit)
 - Principal eje de conexión con el Centro Histórico (Avenida San Martín)
- Adaptabilidad (Adaptierbarkeit)
 - Zonas de desarrollo urbano
- Apropiación (Aneignung)
 - Áreas con potencial para uso organizado

Proyecto:

Colisión Ideológica en el Muro. Una propuesta de restauración urbano-arquitectónica del Centro Cívico de Guatemala.

Autor: Siomara Bonilla.

Fecha: Enero 2021

Director: Dr. Salvador Gallego.

Tutor estancia intl.: Dra. Monika Streule.

PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA Y ARTES - ESCUELA INTERNACIONAL DE POSGRADO - UGR



3.3.4 Centro Cívico de Guatemala



309. Vista aérea Centro Cívico de Guatemala. A la izquierda el Teatro Nacional y a la Derecha FEGUA y el Estadio Nacional.
Fuente: <https://earth.google.com>

Descripción.

Ubicación: Guatemala, Guatemala.

Diseñadores: Pelayo Llarena, Roberto Aycinena, Jorge Montes, Raúl Minondo y Carlos Haeussler.

Período de construcción: 1954-1964

Año declaración Patrimonio Nacional: 2014

Dimensión: 0.25 km²

Dimensión de la ciudad: 220 Km²

Edificios principales:

Palacio Municipal (1954-1958)

Instituto Guatemalteco de la Seguridad Social IGSS (1956-1959)

Crédito Hipotecario Nacional (1960-1963)

Banco de Guatemala (1961-1964)

La introducción de nuevos ejes viales consolidó el crecimiento del área Sur de la ciudad y su afianzamiento como principal eje de uso económico y comercial.

Aprovechando esta ubicación se eligió un sitio cercano al Centro Histórico para asentar el nuevo corazón de la ciudad, que albergaría diferentes edificios importantes para la sociedad guatemalteca.

La primera fase del proyecto —diseñada bajo los conceptos de la modernidad— contempló la construcción de cuatro edificios principales: el Palacio Municipal, el Instituto Guatemalteco de Seguridad Social (IGSS), el Crédito Hipotecario Nacional (CHN) y el Banco de Guatemala (Figs. 309-310). Estos se conectaron por medio de plazas, pasarelas y espacios construidos, aplicando el concepto de supermanzana; las plantas moduladas y funcionalistas; así como el flujo vehicular

y peatonal. Aunque los arquitectos únicamente tuvieron contacto documental con las ideas de Le Corbusier, el diseño arquitectónico y urbano refleja la evidencia la influencia corbusiana.

Para la construcción de los edificios se utilizó hormigón, losas planas, losas nervadas, hierro, vidrio y aluminio. Poseen una forma de prisma alargado, con diferentes proporciones y alturas. Algunos están compuestos por grandes ventanales, los cuales proporcionan un aspecto de horizontalidad, como es el caso del Palacio Municipal y el CHN. El IGSS se divide por cornisas. El confort climático se logra por medio de la orientación Norte-Sur, además utilizan parteluces. La integración plástica se manifiesta fuera y dentro de los inmuebles. Principalmente se presentan temas de la cultura prehispánica.



310. Plano del Centro Cívico de Guatemala, 2020 Elaboración propia
Fuente: Mapa base y datos de OpenStreetMap y OpenStreetMap Foundation

El Palacio Municipal (Fig. 311) fue el primer edificio que se construyó y fue orientado Norte-Sur, de la misma manera que el Ayuntamiento en la época colonial española. Para el control de la incidencia solar, se dejaron cerrados los muros Este y Oeste, que fueron aprovechados para la proyección de los grandes murales de concreto armado, logro tecnológico de los artistas Dagoberto Vásquez y Guillermo Grajeda Mena. La fachada Norte y Sur utilizó parteluces para el control climático del edificio. El inmueble posee una escalinata, que constituye una reinterpretación de la arquitectura prehispánica. Pelayo Llerena y Roberto Aycinena, proyectaron la edificación con una clara influencia corbusiana, teniendo como características el uso de la planta modulada, una fachada libre y ventanas horizontales.

El edificio del Instituto Guatemalteco de Seguridad Social (Fig. 312), fue ubicado de manera perpendicular al Palacio Municipal. Fue el segundo inmueble en construirse. En él, los arquitectos Montes y Aycinena, optaron también por utilizar el hormigón armado y el vidrio. Está compuesto por elementos rectangulares, uno de ocho niveles —cuyo lado más largo está orientado Norte-Sur— y otro de cuatro, dispuesto en forma perpendicular al primero, que conecta con un auditorium semicircular. Las fachadas Norte y Sur están divididas por el ritmo formado por las losas de los entresijos; las fachadas Este y Oeste utilizan parteluces y voladizos para el control solar. La integración

plástica de este edificio se desarrolló en el área exterior. Una de las obras se encuentra en el lado Este en la 7ª avenida, en el muro que sostiene la plataforma sobre la cual se erige el inmueble y la otra se encuentra en la plaza ubicada al Oeste. Esta última, es un mural doble, que por un lado se proyecta a la plaza —sobre un espejo de agua— y por la parte interior, permite otra obra para los ocupantes del edificio.



311. Palacio Municipal, Centro Cívico Guatemala.
Fuente: SEBC, 2018.



312. IGSS, Centro Cívico Guatemala.
Fuente: SEBC, 2018

Del otro de la calle, como parte de una sucesión de espacios públicos, encontramos la plaza Carlos Mérida, que conecta los edificios del Crédito Hipotecario Nacional (CHN) (Fig. 313) y el Banco de Guatemala (Fig. 314) con los primeros dos inmuebles del Centro Cívico.

En estos dos predios —al igual que el Palacio Municipal—, las fachadas Este y Oeste están formadas por grandes murales y las portadas Norte y Sur utilizan parteluces para el control solar. Los murales interiores en ambas construcciones fueron realizados por Carlos Mérida.



313. Crédito Hipotecario Nacional, Centro Cívico de Guatemala
Fuente: SEBC, 2018



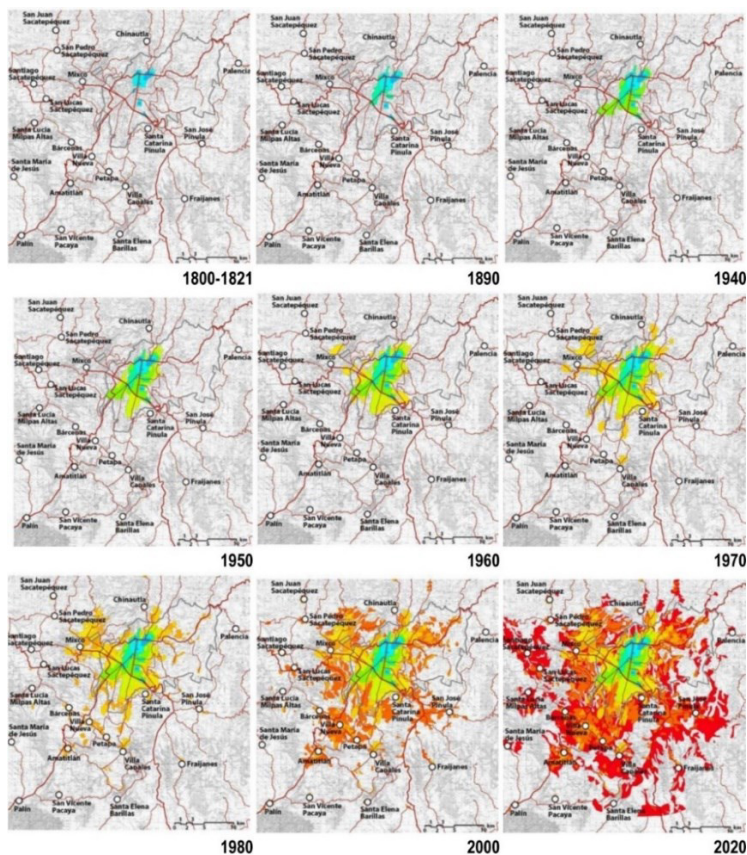
314. Banco de Guatemala, Centro Cívico
Fuente: SEBC, 2018

Historia

El patrón de crecimiento de la ciudad de Guatemala se desarrolló paralelamente a sus vías de comunicación principales. Los ejes primordiales son el que conecta de Norte a Sur la ciudad —que pasa por la calzada Raúl Aguilar Batres y la avenida Bolívar, hacia el Norte— y el que conecta el Este y el Oeste —el cual recorre la localidad desde la calzada Roosevelt, hasta el boulevard Liberación—. Ambos se cruzan en el Trébol, una intersección que existía desde la Colonia y que posteriormente formó parte de la infraestructura vial de la ciudad.

A partir de estas vías, la ciudad se dividió en cuatro cuadrantes integrados de la siguiente forma: Noreste, zonas 3, 7 y 19; Noroeste, demarcaciones 1, 2, 4, 5, 6, 8, 9, 10 y 15; Sureste, sectores 12, 13, 14, 21 y Suroeste, la circunscripción 11. La localidad se expandió partiendo del Centro Histórico en forma helicoidal y excéntrica, manteniendo su forma ortogonal, a excepción de la zona 4 que tuvo un proceso especial de urbanización a finales del siglo XIX durante el gobierno del presidente José María Reyna Barrios, inspirado en el urbanismo del francés Haussmann. Los nuevos patrones de desarrollo urbano tuvieron injerencia en la plusvalía y las características de la vivienda, así como en la expansión de la mancha urbana con una baja densificación.

El desarrollo de la urbe fue entonces de manera excéntrica desde su fundación hasta 1950. En la década de 1970 a 1980, experimenta de nuevo una fuerte transformación debido al terremoto de 1976, proliferándose la ocupación hacia las periferias, fenómeno que sumado al aumento del valor del suelo en el centro mantendrán hasta hoy el patrón de ocupación de la ciudad (Fig. 315).



315. Evolución urbana de la Ciudad de Guatemala de 1880 al 2020.
Fuente: Municipalidad de Guatemala, POT.

Antes del terremoto, de acuerdo con Morales (2016), existía un Plan de Desarrollo para el país creado en 1972 y los esfuerzos estatales estaban enfocados en generar ciudades multipolares con corredores de transporte bien definidos. No obstante, el crecimiento horizontal generado por el terremoto modificó esta estrategia, surgiendo nuevos planes de ordenamiento territorial entre los que encontramos: el Plan de Desarrollo Metropolitano —PLANDEMET— (1980); el Plan de Desarrollo de la Ciudad de Guatemala y su Área Metropolitana PLANDEUR (1991-1995); Metrópolis 2010; el Plan de Ordenamiento Territorial —POT— (2004-2020), enmarcado en el Plan Guatemala 20-20 y el Plan Director 20-40, que se encuentra en formulación por la Municipalidad de Guatemala.

En cuando a la construcción de edificios públicos de la ciudad, la producción de gran envergadura se llevó a cabo durante la dictadura del General Jorge Ubico entre los años 1931 y 1944. El inicio de la construcción del Centro Cívico en 1954 marca el comienzo de una nueva etapa arquitectónica para el equipamiento de la urbe.

El proyecto se realizó bajo la coordinación del arquitecto Roberto Aycinena, quien era jefe planificación de la Municipalidad de Guatemala. Ese mismo año, el plan fue presentado al presidente de la república, el coronel Carlos Catillo Armas y al alcalde de la ciudad, Julio Obiols. Otra figura importante para su creación fue el arquitecto Jorge Montes, quien realizó las gestiones para motivar a las autoridades de la Municipalidad, el Instituto Guatemalteco de Seguridad Social y los Bancos de Guatemala y Crédito Hipotecario Nacional, a trasladar sus oficinas centrales al nuevo corazón, debido a que coincidentemente en ese tiempo buscaban construir nuevas sedes por el crecimiento de las instituciones y la modernización de sus funciones.

El terreno localizado para desarrollar el Centro Cívico estaba ubicado al Sur y fue el área donde anteriormente se emplazaban el Luna Park, el parque Navidad, la Penitenciaría Central y el estadio Autonomía. De acuerdo con Montes «el conjunto de edificios del Centro Cívico fue concebido como un todo urbano, en el cual la escultura y la pintura forman parte del cuerpo arquitectónico, de tal forma que, si llegaran a separarse, ese todo se desintegraría perdiendo su ritmo y su sentido» (Montes, 2006:20). Para el desarrollo de su diseño los arquitectos se basaron en los lineamientos del Octavo CIAM, que contemplaban la interrelación de los espacios abiertos de las plazas y las circulaciones peatonales y vehiculares (Fig. 316).



316. Circulaciones vehicular y peatonal, Centro Cívico de Guatemala. Fuente: SEBC, 2018.

Aycinena había estudiado en la UNAM de México y Montes en la Universidad de Illinois, teniendo la influencia de la escuela mexicana y estadounidense de arquitectura, donde tuvieron contacto con los grandes maestros de la modernidad. Así mismo, tuvieron la oportunidad de acceder al libro de José Luis Sert *El Corazón de la Ciudad* —como se describió en el apartado anterior—, siendo este el contacto documental que les permitió tener un fundamento para el diseño del Centro Cívico. Una

anécdota importante fue que en el año 1952, los arquitectos Aycinena, Montes, Minondo y Llerena participaron en el congreso de arquitectura que la Federación Panamericana de Arquitectos organizó en México en el que Roberto Aycinena narra —en la entrevista que mantuvo con Sonia Fuentes—, que tuvieron la oportunidad de conocer a Carlos Mérida y encontrarse con Frank Lloyd Wright, quien los cuestionó sobre sus impresiones de lo que habían visto en México y los motivo a inspirarse en la arquitectura maya y en su contexto:

...con lo que ustedes tienen de su antepasado en Guatemala en el mundo maya tienen ustedes el motivo de su inspiración para hacer la obra que el país se merece yo tengo un libro que pasado el prólogo hay una fotografía de una pirámide de Tikal dentro del entorno verde de ese mar verde surge unas estelas que tienen. Aquí no van a aprender nada, háganlo ustedes con lo propio y sean creativos en su país. (Fuentes, 2011: 201).

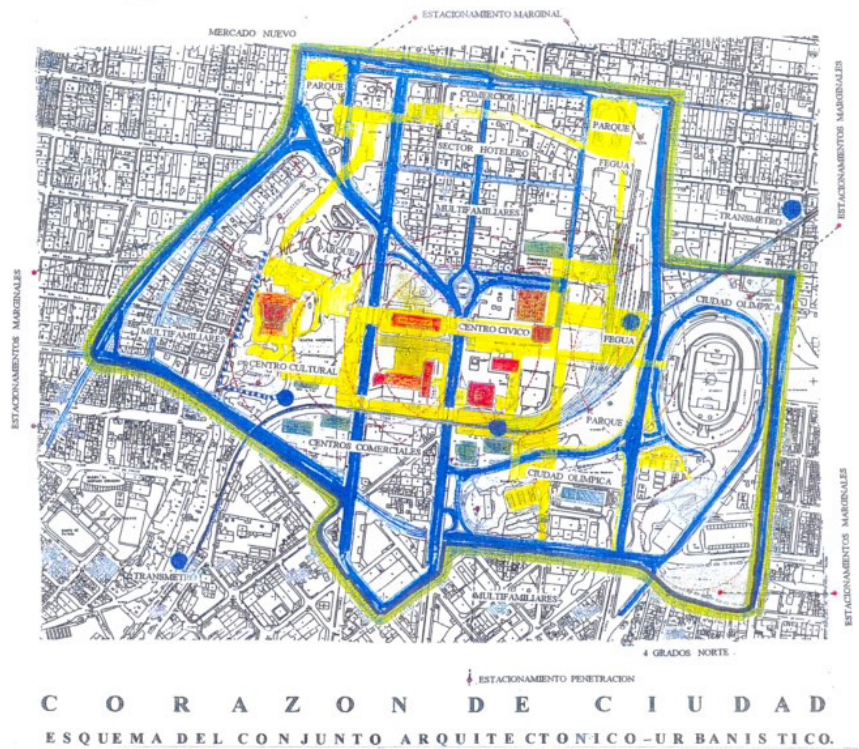
En este congreso también tuvieron la oportunidad de conocer la integración plástica realizada por Siqueiros y O’Gorman en el edificio de la Biblioteca de la Ciudad Universitaria, la cual les causó una gran impresión y puede considerarse como una inspiración para la obra que estaban por realizar en Guatemala. Las ideas y encuentros que tuvieron en este congreso también despertaron la necesidad de fundar una escuela propia de arquitectura, Roberto Aycinena continúa diciendo en la entrevista: «ahí nos dimos cuenta, de la importancia, no ahí sino que si podíamos nosotros de alguna manera fortalecernos y poder fundar la facultad de arquitectura necesitábamos tener una sede [sic] un nido en nuestro propio» (Fuentes, 2011: 200).

Tiempo después, partiendo de estas ideas inicia la planificación del conjunto, que contemplaba la creación de diferentes zonas para vivienda, cultura y deporte, incluso pretendía conectar el Centro Cívico con la Ciudad Olímpica (Fig. 317). En la primera etapa se construyeron cuatro edificios principales: La Municipalidad de Guatemala, el IGSS, el Banco de Guatemala y el Crédito Hipotecario Nacional. Todos ellos fueron proyectados bajo los principios arquitectónicos de la modernidad, utilizando la planta libre, la terraza jardín, los pilotes, la fachada longitudinal y la fachada libre. Para su construcción se utilizó hormigón armado, sistemas de losa nervada para las cubiertas y entrepisos.

El proyecto planeaba una zonificación del área aledaña, destinando espacios para los edificios de gobierno, la cultura, el deporte, el esparcimiento y la vivienda. El terreno propuesto abarcaba parte de las zonas 1, 4, 5 y 8. También se planificó utilizar 12 manzanas para desarrollar la transición del Centro Cívico al Centro Histórico, utilizando el concepto de super manzana.

El arquitecto Montes, explica —en la ya citada entrevista— el esquema la concepción original del proyecto:

El esquema que se presenta estructura la interrelación de los componentes físico-urbanos de un sector central, que enlaza áreas que se hacen corresponder, tomando como mojón el edificio de la Municipalidad y que derivan así: desde la 18 calle, zona 1, al Norte, hasta la 24 calle de las zonas 4 y 8, al Sur, y desde la avenida Bolívar, zona 8, al poniente; hasta la zona 12 avenida, zona 5, al oriente, dentro de la ciudad. Urbe que debe fortalecerse facilitando la intercomunicación peatonal y vehicular, humanizando el ambiente del entorno urbano, para volverlo un sector dinámico, agradable y seguro, tanto de día como de noche. Es decir, traducirse en ser, un verdadero corazón de la ciudad. (Fuentes, 2011: 117).



317. Corazón de Ciudad para Guatemala. Planta del proyecto Original 1952. Fuente: Fuentes, 2011.

Sin embargo, debido a la falta de planificación urbana, no se llegó a concluir, dejando al Centro Cívico como una zona de gobierno aislada, alejada del núcleo de convivencia ciudadana.

La conexión con la Ciudad Olímpica únicamente se realizó a nivel vehicular pero no llegó a plasmarse la conexión peatonal. En este camino se construyó el Museo Numismático del Banco de Guatemala (Fig. 318).

La zona cultural, donde actualmente se encuentra el Teatro Nacional, cuenta con una conexión peatonal directa al Centro Cívico, pero esta se mantiene cerrada (Fig. 319), haciendo inútil el esfuerzo planteado por sus creadores para permitir una comunicación entre la zona cultural y la gubernamental.

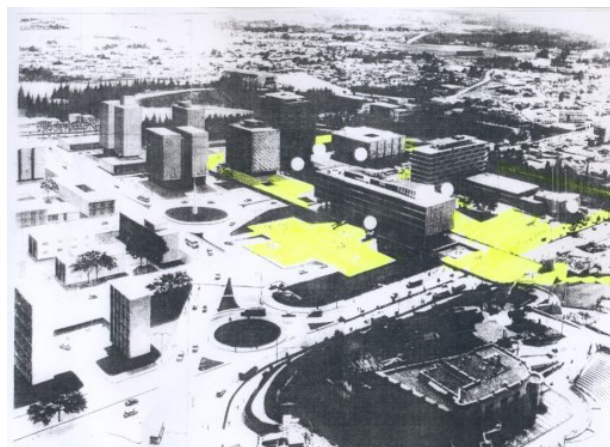


318. Al fondo Museo numismático, construido sobre el camino que conectaría el Centro Cívico con la Ciudad Olímpica. Fuente: SEBC, 2018



319. Conexión peatonal del Centro Cívico hacia el Teatro Nacional, Ciudad de Guatemala. Fuente: SEBC, 2018.

En la segunda etapa se proyectó el Centro Cultural Miguel Ángel, en el terreno donde se localizaba el fuerte de San José. La tercera fase contemplaba la Torre de Tribunales, el edificio de Finanzas Públicas y el del Instituto de Turismo INGUAT. El diseño de todos ellos respondió a otras corrientes arquitectónicas, como la internacional, dejando a un lado la integración plástica y la comunicación peatonal con el conjunto.



320. Plazas del plan original del Centro Cívico, Guatemala 1965.
Fuente: Fuentes, 2011.

En la proyección de 1965, sobre las plazas del Centro Cívico, se aprecia que cada edificio contaba con una plaza frente a él (Fig. 320). De ellas, únicamente se conserva la que se desarrolló entre el CHN y el Banco de Guatemala y que comunica por medio de un puente peatonal o pasarela con el Palacio Municipal, que a la vez también fue conectado en el lado Oeste con el Centro Cultural Miguel Ángel Asturias, creando un eje de circulación Este-Oeste.

El propósito de utilizar esta combinación de plazas y escalinatas se relaciona con la intención de los arquitectos por recordar los elementos que configuran el espacio ceremonial maya.

En relación con el uso de los conceptos de la modernidad la doctora Sonia Fuentes menciona que «a pesar de la aceptación del proyecto por parte de la comunidad, hoy en día es muy difícil que alguien entienda lo que los arquitectos creadores y los artistas quisieron expresar con estas obras. Es por eso que no se da la apropiación cultural» (Fuentes, 2011: 120).

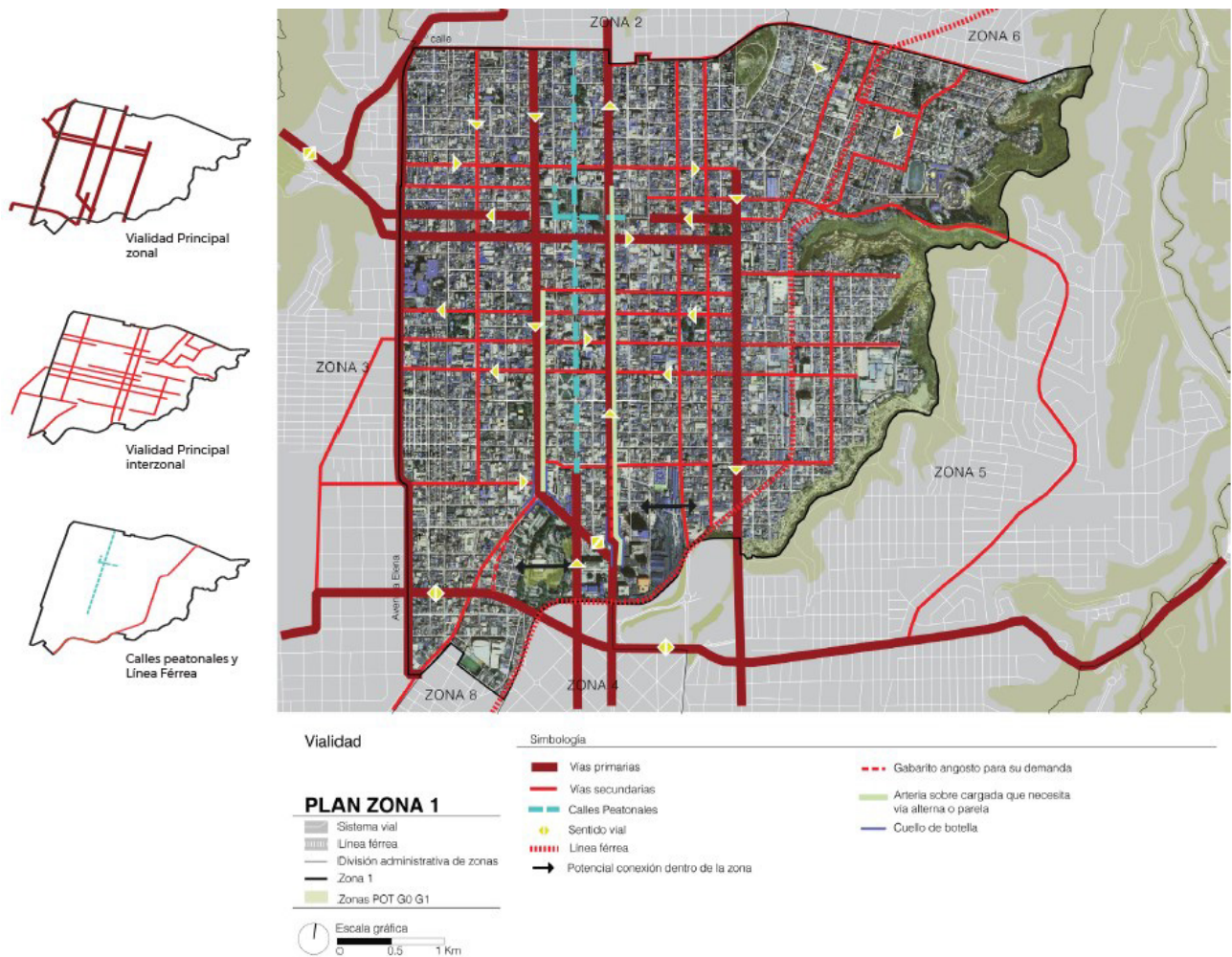
Descripción de las cualidades urbanas:

Centralidad

El Centro Cívico se encuentra contiguo al Centro Histórico en el límite de la zona 1. Ambas áreas se conectan por medio de la 6ª y 7ª avenidas. Es un punto de conflicto vehicular donde converge el tránsito que proviene de las zonas 1,3 y 4. Además, el fuerte impacto de los automóviles provoca que sea un área con un alto nivel de contaminación ambiental.

Los cuatro edificios principales del Centro Cívico se ubican al final de la zona 1, sobre la calle 21 y se comunican con el Sur de la ciudad por medio del ensanche que fue realizado en la 6ª y 7ª avenidas de la zona 1, las cuales constituyen las principales arterias que conectan la ciudad de Norte a Sur (Fig. 321). En sentido Este-Oeste, hacia ambas vías, la principal arteria vial es la calle 21.

Un eje de gran importancia a nivel regional es la línea férrea, que se encuentra en el lado Este, pero actualmente no se utiliza. Sus instalaciones colindan con el Banco de Guatemala y el CHN y albergan bienes muebles e inmuebles que forman parte del patrimonio industrial de la nación.



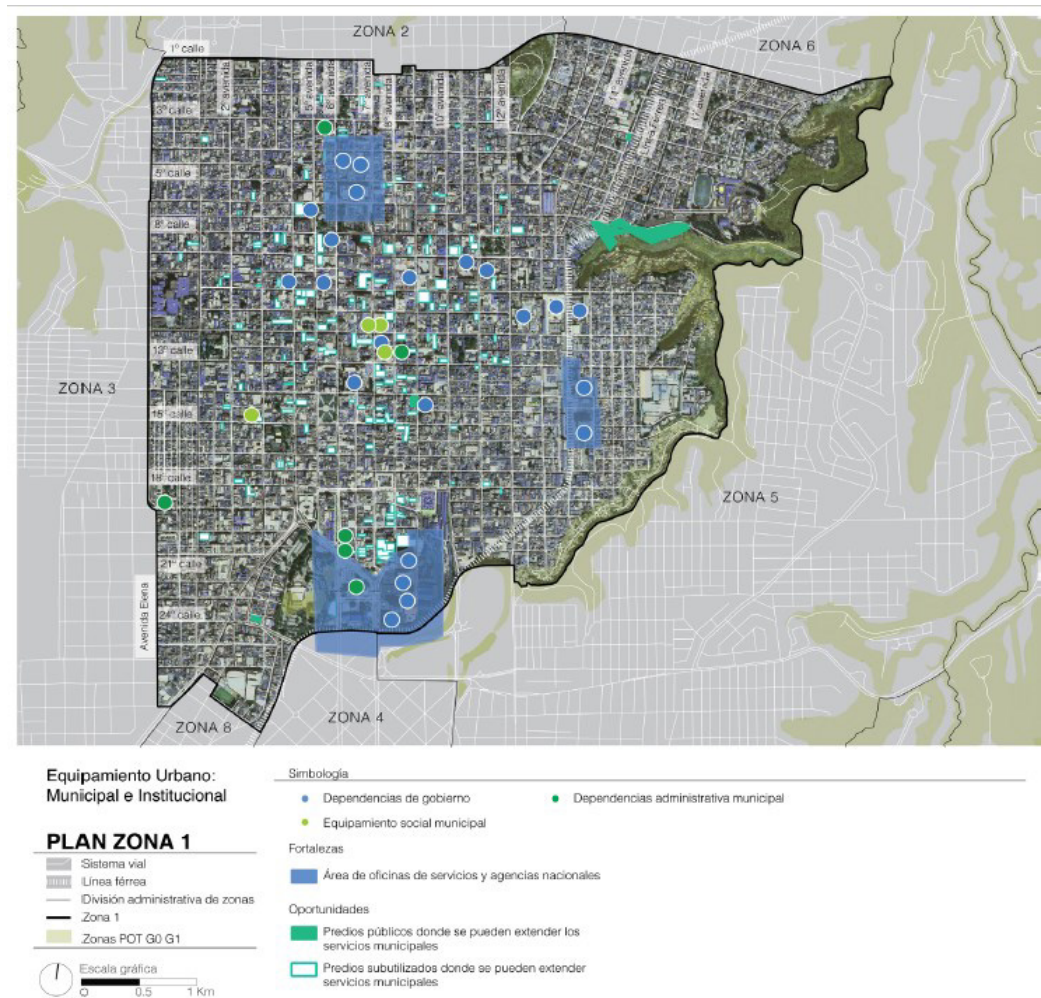
321. Plano de vialidad en la Zona 1 y el Centro Cívico, Ciudad de Guatemala. Fuente: Dirección de Planificación Urbana y Urbanística Taller del Espacio Público, 2019.

Entre el edificio de la Municipalidad y el IGSS se encuentra la 22 calle (Fig. 322), que sirve para dirigir el tránsito del Sur al Norte y viceversa. Esta vía también se utiliza para dar acceso vehicular al sótano de la Municipalidad y al estacionamiento del IGSS.

El Centro Cívico es una zona de destino y de paso, y alberga una gran concentración de equipamiento urbano municipal e institucional (Fig. 323). Aunque alrededor del conjunto encontramos diferentes negocios y áreas comerciales, se puede decir que el sector posee una centralidad monofuncional, ya que su principal actividad es la institucional y en torno a ella se desarrolla la vida del sector.



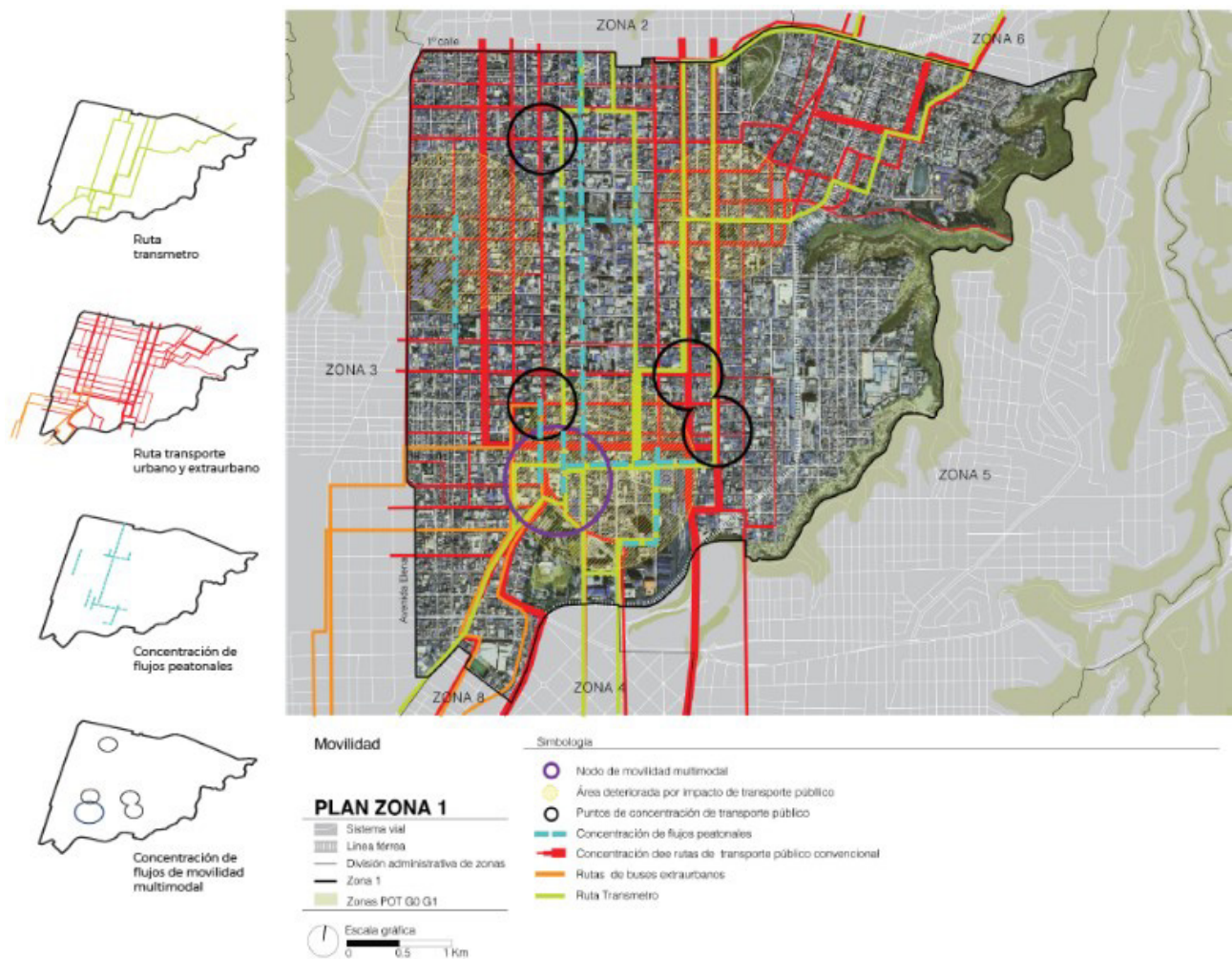
322. Vista de la calle 22 entre el Palacio Municipal y el IGSS. Fuente: SEBC, 2018.



323. Plano de Equipamiento Urbano Municipal e Institucional en la Zona 1 y el Centro Cívico, Ciudad de Guatemala.
Fuente: Dirección de Planificación Urbana y Urbanística
Taller del Espacio Público, 2019

El Conjunto Patrimonial del Centro Cívico se encuentra a una distancia de 2.5 km del parque central, aproximadamente a 10 minutos en vehículo y 25 caminando. Con relación al Aeropuerto Internacional “La Aurora” se encuentra a 8 km de distancia, aproximadamente a 30 minutos en automóvil.

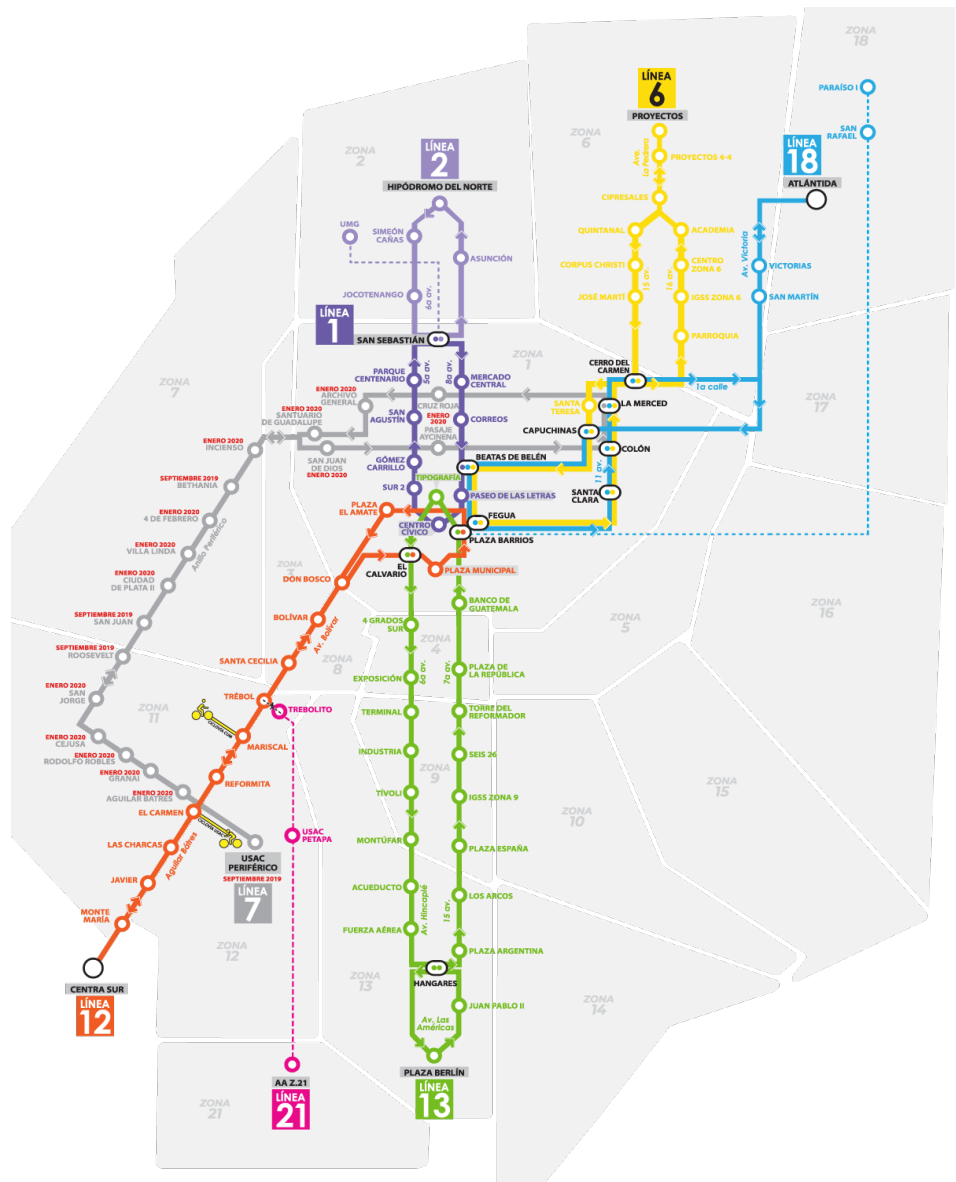
La concentración de edificios institucionales y negocios atrae a miles de personas que cada día se desplazan desde diferentes áreas afuera y adentro del perímetro urbano hacia este punto específico, causando una gran afluencia vehicular. Sobre la 6ª avenida, se ubica uno de los principales nodos del sistema de transporte público (Fig. 324), dentro de los que se encuentran buses convencionales, el Transurbano y el Transmetro. En este punto de la ciudad circulan tanto buses locales como regionales, causando un gran impacto en el deterioro de la zona y dificultando la movilidad peatonal, la cual también es bastante densa.



324. Plano de movilidad en la Zona 1 y el Centro Cívico, Ciudad de Guatemala.
Fuente: Dirección de Planificación Urbana y Urbanística
Taller del Espacio Público, 2019.

Uno de los principales medios de transporte que comunican el Centro Cívico con el resto de la ciudad es el Transmetro, con un funcionamiento parecido al de otras ciudades en Latinoamérica, el cual consiste en un sistema de buses normalmente articulados, posee una capacidad de 40 a 50 personas, opera con una frecuencia de 8 a 12 minutos y tiene un costo de Q.1.00 (\$0.13), que puede efectuarse con monedas o con una tarjeta inteligente del Sistema Integrado Guatemalteco de Autobuses SIGA.

Actualmente cuenta con siete líneas (Fig. 325) de las cuales tres transitan por esta área. Las Líneas 1 y 12 hacen una parada en la Estación del Centro Cívico (Fig. 326) y la 13 en la Estación del Banco de Guatemala (Fig. 327).



325. Líneas del Sistema de Transmetro, ciudad de Guatemala.
 Fuente: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/22/BRT_L%C3%A9neas_GT.png



326. Estación Centro Cívico del Transmetro y estacionamiento público de la Municipalidad, Ciudad de Guatemala.
 Fuente: SEBC, 2018



327. Estación Banco de Guatemala del Transmetro y paso peatonal, Ciudad de Guatemala.
 Fuente: Dirección de Planificación Urbana y Urbanística Taller del Espacio Público, 2019.

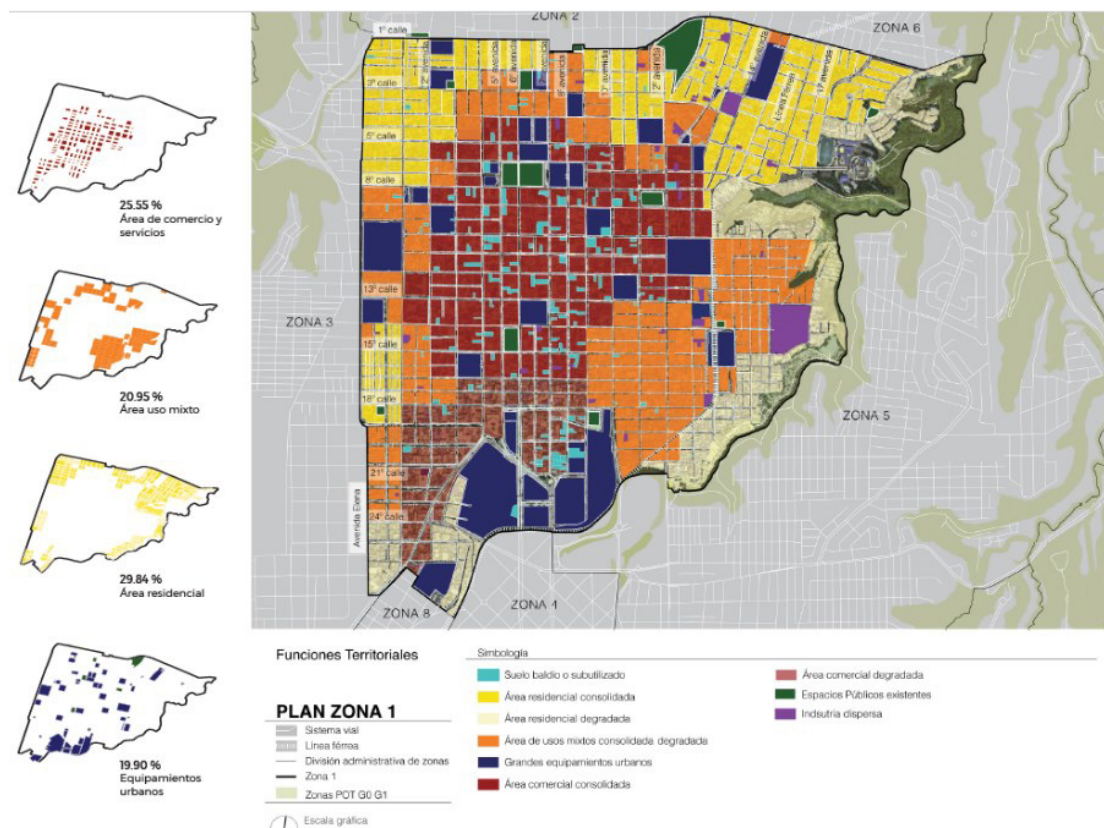
Diversidad

Aunque la planificación del nuevo Corazón de la Ciudad contemplaba la implementación de áreas residenciales, de trabajo, ocio y transporte, únicamente se desarrollaron las zonas institucionales.

El Centro Cívico colinda con el Sur del Centro Histórico y la mayor parte de la zona residencial se encuentra en el Norte, siendo una de sus mayores debilidades para el desarrollo del sector. La falta de ocupación habitacional ha provocado que el Conjunto Patrimonial y sus alrededores únicamente sean utilizados en días laborales, dejándolo completamente desocupado el fin de semana. Al Este, después de la Ciudad olímpica y al Oeste, al lado del Teatro Nacional, existen otras zonas residenciales degradadas, catalogadas como invasiones o vivienda informal.

Además de las plazas, el Centro Cultural Miguel Ángel Asturias posee espacios libres de esparcimiento, sin embargo, estos son prácticamente inaccesibles desde el Centro Cívico.

El uso del suelo alrededor del Centro Cívico (Fig. 328) se dio de manera espontánea sin ningún tipo de reglamentación. En esta zona encontramos diferentes equipamientos de escala zonal y metropolitana. Dentro del uso gubernamental hallamos: el Palacio Municipal, el IGSS, el Banco de Guatemala, el CHN, Superintendencia de Bancos de Guatemala, el Organismo Judicial, el Palacio o Corte Suprema de Justicia y la Torre de Tribunales, Ministerio de Finanzas Públicas (MIFIN) y el Instituto Guatemalteco de Turismo (INGUAT). También cerca, se ubica la Tipografía Nacional, donde actualmente funciona el diario oficial o Diario de Centro América DCA.



328. Plano Uso del Suelo en la Zona 1 y el Centro Cívico, Ciudad de Guatemala.
Fuente: Dirección de Planificación Urbana y Urbanística
Taller del Espacio Público, 2019.

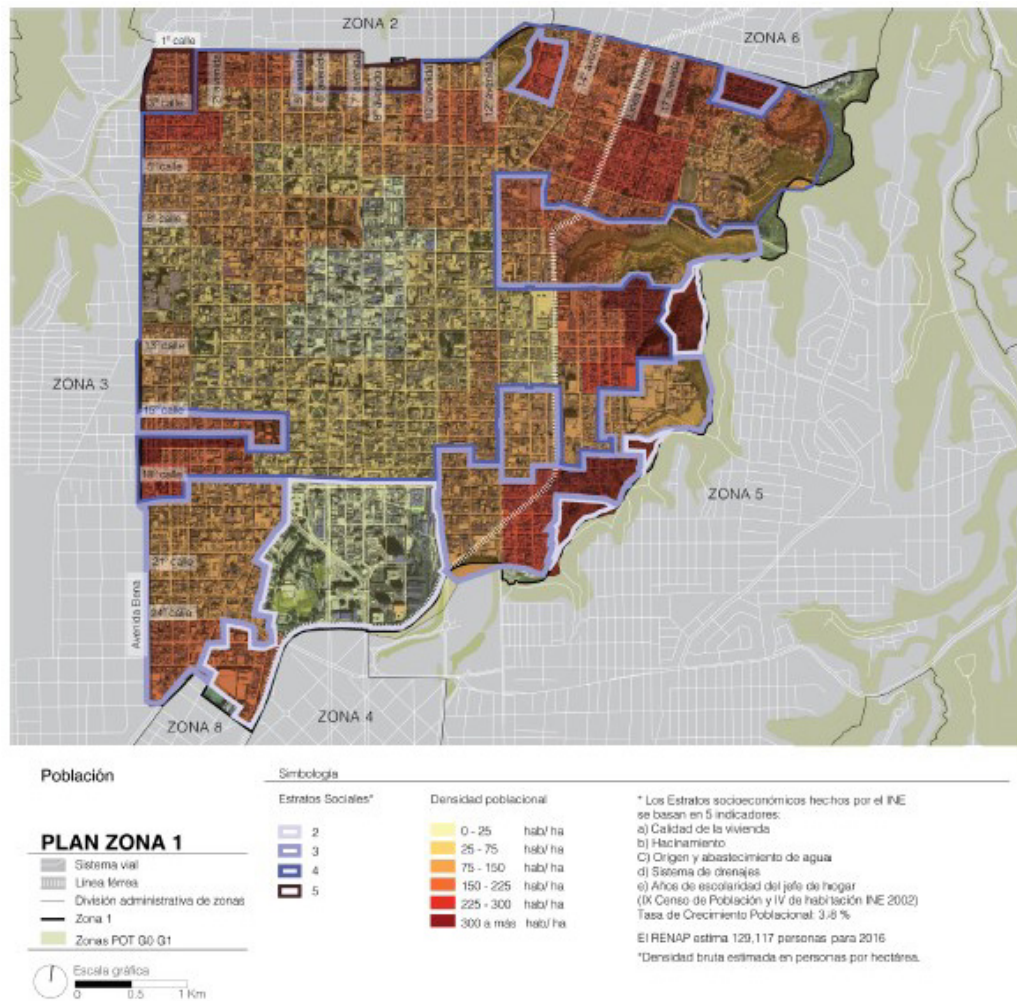
Como parte del uso cultural se encuentra: el Centro Cultural Miguel Ángel Asturias, el Teatro de Cámara Hugo Carrillo, el Museo Militar y Ex Fuerte de San José, la Radio Faro Cultural, el Museo Numismático, la Biblioteca del Banco de Guatemala, el Auditorio del IGSS, el Museo del Ferrocarril y el Museo y Biblioteca de la Tipografía Nacional. En el área educativa tenemos el Instituto Técnico en Capacitación y Productividad (INTECAP), la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP), la Escuela Nacional de la Marimba y diferentes colegios privados.

Dentro del uso comercial se encuentra: el Centro Comercial de la zona 4, Plaza Carrión, el Mercado Sur "La Placita", la plaza "El Amate", y durante el año se ubican actividades temporales en la Plaza Barrios, como la del Comercio Popular; también están situados allí diferentes bancos, agencias de servicio al cliente, restaurantes, panaderías, almacenes (deportes, electrodomésticos, souvenirs, ropa y zapatos, electrónicos, repuestos automotrices), farmacias, peluquerías, librerías, oficinas de transporte, servicios profesionales, hoteles, ferreterías y estacionamientos. Se evidencia una fuerte degradación comercial en la zona Sur, que colinda directamente con el Centro Cívico. Este deterioro se generó por el tipo comercio que se desarrolla en el sector y a la invasión de las calles por el negocio informal.

Además, en el uso industrial se encuentra la Antigua Estación del Ferrocarril (FEGUA) —que hoy es parte del Patrimonio Industrial del país—; en el religioso, la Parroquia de Nuestra Señora de los Remedios y de aprovechamiento deportivo la Ciudad Olímpica, donde destacan el Estadio Nacional Doroteo Guamuch Flores, el Palacio de los Deportes, la piscina olímpica, las Federaciones Nacionales de Badminton, Pesas, Ajedrez, Baloncesto y Gimnasia.

El área cuenta con vegetación y algunos árboles, sin embargo, estos no constituyen barreras visuales que contrarresten el efecto del intenso tránsito vial. Tampoco proporcionan sombras para el confort de los visitantes.

A pesar de que el sector alberga una gran cantidad de entidades gubernamentales y edificios con valor patrimonial, según el Instituto Nacional de Estadísticas el área se cataloga en el estrato socioeconómico 2 (Fig. 329), que es el más bajo de la escala que llega hasta el número 5. Los estratos socio económicos realizados por el INE se basan en cinco indicadores: calidad de la vivienda, hacinamiento, origen y abastecimiento de agua, sistema de drenajes y nivel de escolaridad del jefe de familia.



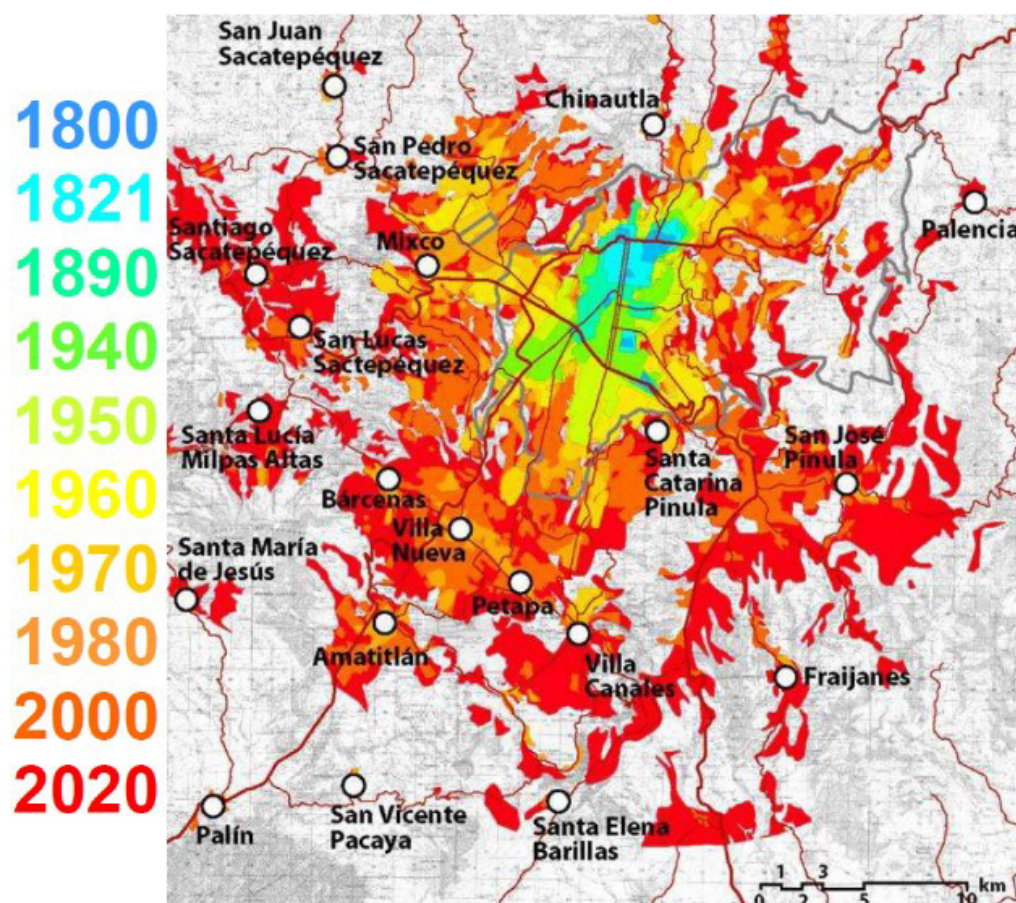
329. Densidad Poblacional y Estratos Sociales en la Zona 1 y el Centro Cívico, Ciudad de Guatemala.
 Fuente: Dirección de Planificación Urbana y Urbanística Taller del Espacio Público, 2019.

Interacción

Para 1954, cuando se construyó el Centro Cívico, la República de Guatemala tenía una población de 3,478,260 (INE, 2020). Para el 2022, según las proyecciones del Instituto Nacional de Estadística Guatemala, asciende a 17,357,886 habitantes,⁷⁴ de los cuales 3,515,775 viven en el Departamento de Guatemala. Estos datos indican que para el año 2020, la capital albergaba a más del 100% de la población total que tenía el país hace 70 años.

El Área Metropolitana de Guatemala (AMG), es la conurbación más grande de Centro América, que para el año 2015 concentraba una población de más de 5 millones de habitantes. Está formada por la Ciudad de Guatemala, Chinautla, San Pedro Ayampuc, San José del Golfo, San Raymundo, Chuarrancho, Palencia, Santa Catarina Pinula, San José Pinula, Fraijanes, Villa Canales, San Miguel Petapa, Villa Nueva, Amatitlán, Mixco, San Pedro Sacatepéquez y San Juan Sacatepéquez (Fig. 330).

⁷⁴ El último censo se realizó en el 2018 y la población en ese momento era de 14,907,286 habitantes.

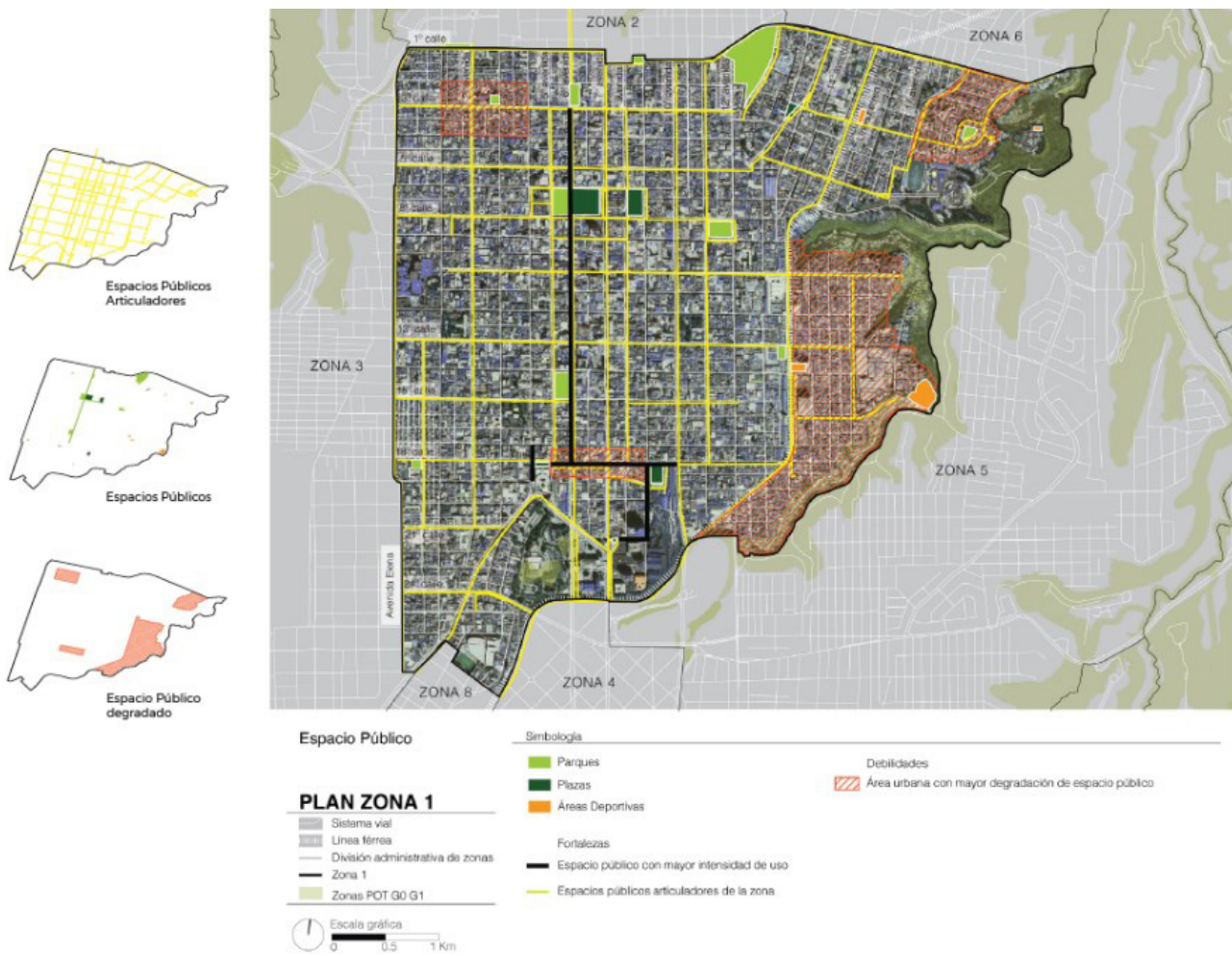


330. Proceso de conurbación del Área Metropolitana de Guatemala de 1880 al 2020. Fuente: Municipalidad de Guatemala, POT.

El Municipio de Guatemala está directamente conurbado con las circunscripciones de Chinautla, Palencia, Santa Catarina Pinula, Villa Canales, San Miguel Petapa, Villa Nueva y Mixco, muchos de los cuales funcionan como ciudades dormitorio, por lo que cada día se desplazan miles de personas hacia sus lugares de trabajo y estudio. Muchas de las instituciones públicas y equipamientos del país tienen funciones centralizadas en la capital, por lo cual otro grupo de población que se desplaza de manera itinerante hacia la Ciudad de Guatemala a realizar algún tipo de trámite en las oficinas gubernamentales. El Centro Histórico y el Centro Cívico, son los puntos principales hacia los cuales estas personas se dirigen.

Para el año 2016 la Dirección de Planificación Urbana de la Municipalidad de Guatemala, estimó que la población de la zona 1 ascendería a 129,117 habitantes. La delegación donde se encuentra el Centro Cívico es una de las que menor número de habitantes tiene por hectárea con un promedio de 0-25 habitantes/ha (Fig. 81) debido a que el principal uso es institucional y comercial.

Los peatones que transitan en el Centro Cívico circulan principalmente por la 6ª y 7ª avenidas y la 21 y 22 calles (Fig. 331), las cuales, de acuerdo con la clasificación municipal (2019), son consideradas como espacios públicos locales que integran el sistema vinculando parques, áreas verdes y plazas. La 9ª avenida que comunica con la Plaza Barrios es otro núcleo importante de genera una fuerte intensidad de uso para los edificios del Centro Cívico, especialmente el Ministerio de Finanzas y el Organismo Judicial.



331. Sistema de Espacios Públicos en la Zona 1 y el Centro Cívico, Ciudad de Guatemala. Fuente: Dirección de Planificación Urbana y Urbanística Taller del Espacio Público, 2019.

Las plazas del Centro Cívico son un lugar de circulación y no de convivencia, situación que se ha consolidado principalmente porque no cuentan con el mobiliario urbano necesario y las condiciones de confort para la permanencia de los visitantes. Por otra parte, la falta de residentes provoca que durante el fin de semana no se genere ninguna actividad, ya que el comercio existente funciona en relación directa a la actividad laboral y la atracción comercial no es tan grande comparada con otros centros productivos dentro de la ciudad, para atraer a la gente en su tiempo libre.

Accesibilidad

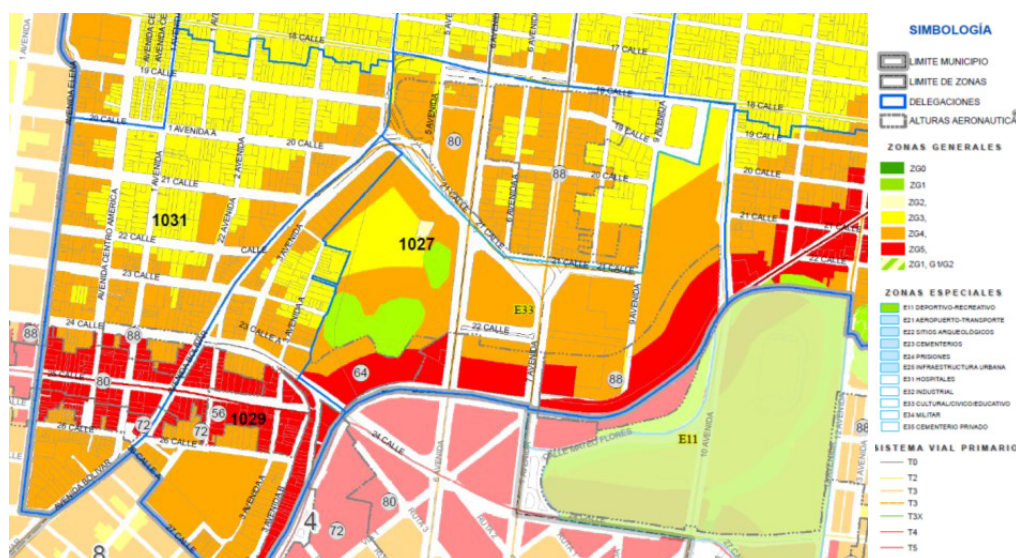
El Centro Cívico se encuentra en una posición privilegiada, ya que al ser un punto nodal del sistema de transporte público está muy bien comunicado con varias arterias principales del sistema vial de la ciudad, en especial con la 6ª y 7ª avenida, que constituyen el mayor eje de desarrollo comercial de la metrópoli.

A pesar de que el Transmetro conecta al Centro Cívico con el resto de la urbe, su implementación supuso también efectos perjudiciales, como el aumento de la contaminación ambiental y visual (la estación bloqueó la visión que se tenía hacia el Palacio Municipal) y los problemas viales.

Con relación a los visitantes, el sistema de seguridad de las instituciones impide el fácil acceso a todos los ciudadanos. Los muros internos de los edificios son prácticamente inaccesibles, aunque el ingreso es permitido con previa autorización. Los exteriores son los más conocidos por su carácter público y monumentalidad.

De acuerdo con la Municipalidad, el desarrollo de Centro Cívico está regulado con el Plan de Ordenamiento Territorial POT⁷⁵ de la zona 1. Se encuentra dentro de la delegación 1027 y sus predios se consideran como una zona general⁷⁶ G4 (Fig. 332).

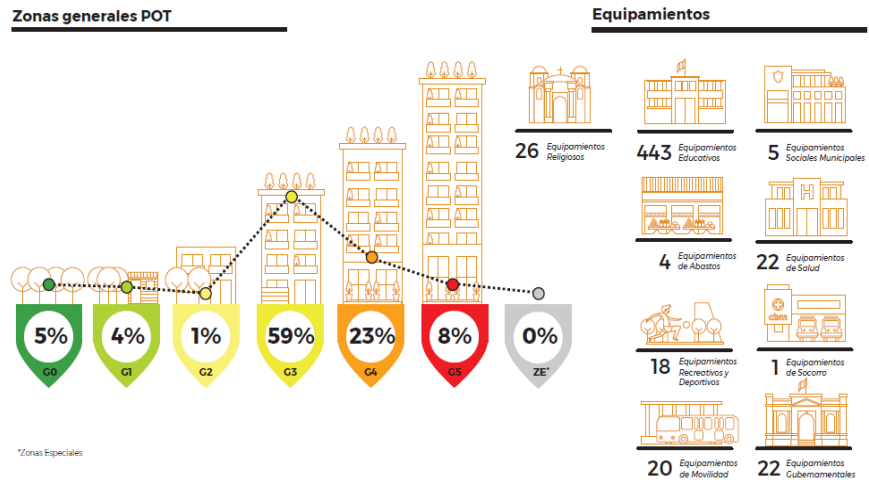
En la parte Sur, colindante a los edificios del Centro Cívico, encontramos una franja G5, que permite el mayor crecimiento urbano. En el terreno que corresponde al Centro Cultural Miguel Ángel Asturias, encontramos parcelas clasificadas como G1 y G3 (Fig. 333). La superficie que corresponde a Ferrocarriles de Guatemala FEGUA está clasificada como una demarcación G3, G4 y G5.



332. Plan de Ordenamiento Territorial POT Zona 1, ciudad de Guatemala.
Fuente: Dirección de Planificación Urbana y Urbanística Taller del Espacio Público, 2019.

⁷⁵ El Plan de Ordenamiento Territorial —POT— es la herramienta de planificación mandada por el Código Municipal para que los municipios puedan cumplir con la función de ordenación del territorio que la Constitución les asigna.

⁷⁶ El POT establece seis zonas generales o zonas G que caracterizan el territorio desde lo menos denso y rural (G0) hasta lo más denso y urbano (G5). Cada una de estas zonas G conllevan una serie de reglas y normativas de fraccionamiento, obra y uso del suelo que aplican a cada predio del Municipio acorde la zona G que le ha sido asignada.



333. Zona G Plan de Ordenamiento Territorial POT, ciudad de Guatemala.
Fuente: Dirección de Planificación Urbana y Urbanística Taller del Espacio Público, 2019.

El Conjunto Histórico Centro Cívico y su área de influencia fueron declarados Patrimonio Nacional de Guatemala en el Acuerdo Ministerial Número 189-2014, del 5 de marzo del 2014, como resultado del trabajo de la Comisión para la Valorización del Centro Cívico de la Ciudad de Guatemala. En el artículo 2 del acuerdo se delimita el área protegida de la siguiente manera:

Del punto de la 21 calle y 6a avenida hacia el oriente por la Calle del Castillo o 21 calle hasta llegar a la 8a avenida, se bordea el área del Banco de Guatemala y Crédito Hipotecario Nacional y en la 24 calle se retoma hacia la 6a avenida cerrando el polígono en el punto inicial.

El área de influencia abarca desde la 18 calle entre 4a y 10a avenida zona 1, siguiendo hacia el Sur por la 10a avenida, cruzando hacia el oriente por la 21 calle hasta llegar a la 12 avenida de la zona 5, siguiendo hacia el poniente por la 26 calle de la zona 5 hasta la 7a avenida de la zona 4, siguiendo por la 24 calle de la zona 4, hasta llegar a la avenida Bolívar de la zona 1, hacia el Norte hasta llegar a la 19 calle, sobre la 4a avenida de la zona 1, cerrando hasta la 18 calle de la zona 1 (Acuerdo Ministerial 189, 2014).

Adaptabilidad

El Centro Cívico cuenta con casi 20,000 metros cuadrados de plazas, siendo uno de los espacios públicos más grandes dentro del tejido de la ciudad, a pesar de que no se logró concretar ni el 50% del plan original. Sin embargo, el problema principal de estos lugares radica en que el área no funciona como una zona pública para la recreación y ocio de la población. Las plazas se utilizan únicamente como un medio de conexión entre las diferentes instituciones, los estacionamientos y las paradas del Transmetro. Además, la falta de mobiliario urbano impide que exista un ambiente confortable para los visitantes y algunos espacios como el techo de la Biblioteca Nacional —que podría aprovecharse para ser parte de estos espacios públicos— se encuentran cerrados (Fig. 334).

Por otra parte, las calles del Centro Cívico son muy solitarias y los peatones se sienten vulnerables, debido a la poca seguridad del sector. Esta percepción mejora entre semana con la presencia de los policías municipales. Sin embargo, durante la noche y fines de semana es un área desolada.

En el Plan del Conjunto se proyectaba una plaza para cada institución, sin embargo, estas nunca se diseñaron y actualmente la plaza del Instituto Guatemalteco IGSS (Fig. 335 y 336) y la del Palacio Municipal (Fig. 337) son utilizadas como estacionamientos. El primero, para los empleados y el segundo es un aparcamiento público de cobro. Al habilitar la plaza sobre la Biblioteca Nacional y recuperar el espacio ocupado por los parkings del IGSS y el Palacio Municipal, el Centro Cívico contaría con un área aproximada de más de 30,000 m² (Fig. 338).



334. Techo de la Biblioteca Nacional cerrado al público. Se observan arranques de columnas para torre que no fue construida. Fuente: SEBC, 2018.



335-336. Vistas del estacionamiento del IGSS desde el edificio del IGSS y desde el Palacio Municipal. Fuente: SEBC, 2018.

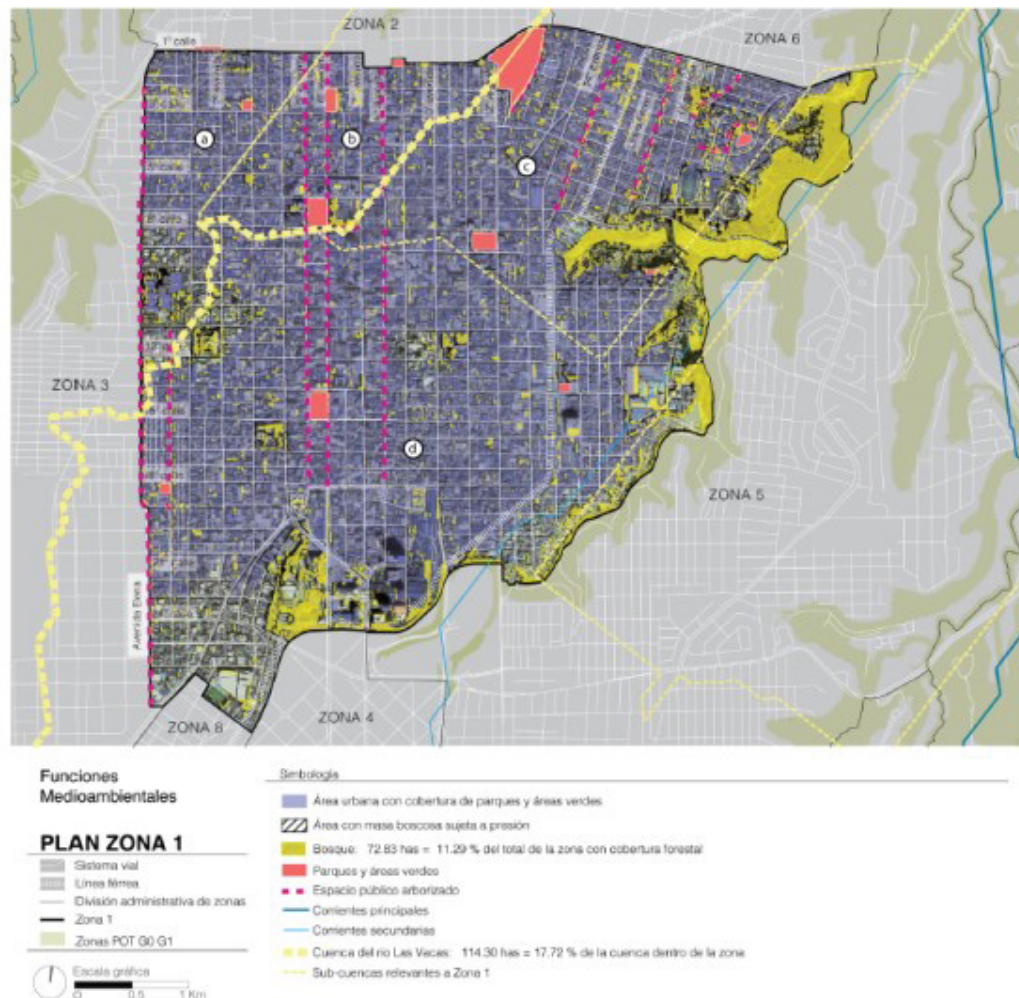


337. Vista del estacionamiento de la Municipalidad de Guatemala. Al lado izquierdo estación del Transmetro. Fuente: SEBC, 2018.



338. Plano de recuperación y habilitación de plazas en el Centro Cívico. Fuente: SEBC, 2020.

En el perímetro del Centro Cívico, se encuentran dos áreas con un gran potencial que pueden integrarse dentro del desarrollo del sector. La primera corresponde al bosque dentro del Centro Cultural Miguel Ángel Asturias —edificio que también pertenece al Conjunto del Centro Cívico— que representa una de las pocas áreas con cobertura forestal dentro de la zona 1 (Fig. 339). La segunda corresponde al terreno de FEGUA, donde se encuentra la antigua Estación Central del ferrocarril, hangares y vías del tren (Fig. 340).



339. Plano de funciones medioambientales de la zona 1, ciudad de Guatemala. Fuente: Dirección de Planificación Urbana y Urbanística Taller del Espacio Público, 2019.



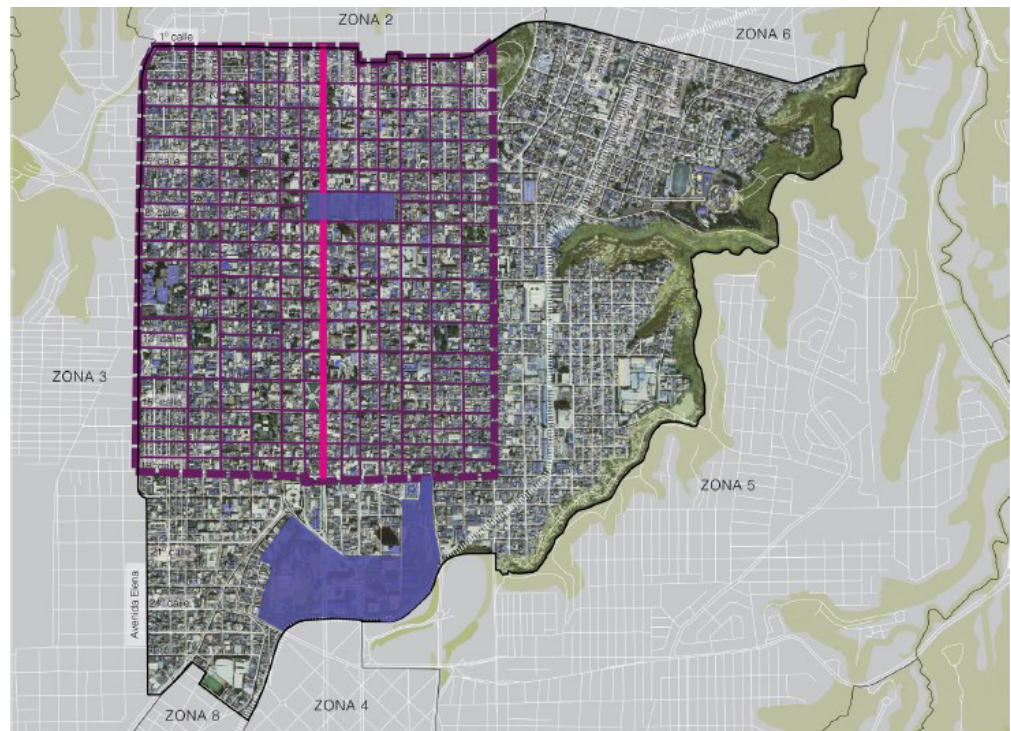
340. Terrenos de Ferrocarriles de Guatemala FEGUA, Patrimonio Industrial.
Fuente: SEBC, 2018.

Apropiación

Los edificios del Centro Cívico son un hito de la ciudad de Guatemala. Como argumenta Lynch, en su libro *La imagen de la ciudad*, la percepción de un lugar se relaciona de acuerdo con la experiencia de las personas y sus recuerdos, que crean vínculos con diferentes significados:

Cada individuo crea y lleva su propia imagen, pero parece existir una coincidencia fundamental entre los miembros de un mismo grupo. Son estas imágenes colectivas, que demuestran el consenso entre números considerables de individuos, las que interesan a los urbanistas que aspiran a modelar un medio ambiente que será usado por gran número de personas. (Lynch, 2008:16)

Dentro del área de la zona 1 se encuentra la mayor concentración de inmuebles patrimoniales de la ciudad de Guatemala, lo cual contribuye a mantener la identidad de los habitantes de sus barrios. En patrimonio intangible, también es este territorio el lugar ideal para las actividades culturales, artísticas y religiosas que se desarrollan cada año. El Centro Cívico constituye uno de los núcleos principales donde se concentra el patrimonio de la modernidad y el patrimonio industrial (Fig. 341).



Patrimonio Cultural

PLAN ZONA 1

- Sistema vial
- Línea férrea
- División administrativa de zonas
- Zona 1
- Zonas POT G0 G1

Escala gráfica
0 0.5 1 Km

Simbología

Amenazas

- Grandes conjuntos edificados con valor patrimonial deteriorados

Fortalezas

- Trazo urbana del Centro Histórico que debe ser preservada
- Delimitación del Centro Histórico - debe ser protegido
- Eje peatonal intervenido - concentración de edificaciones con valor patrimonial y estilos arquitectónicos

341. Plano del Patrimonio Cultural de la Zona 1, ciudad de Guatemala.
Fuente: Dirección de Planificación Urbana y Urbanística Taller del Espacio Público, 2019.

El tránsito vehicular es priorizado sobre el tránsito peatonal, provocando que sea un espacio ruidoso, contaminado y por lo tanto incómodo para el peatón. Aunque el Centro Cultural Miguel Ángel Asturias se encuentra inmediato al Centro Cívico, tampoco es una atracción durante el fin de semana. El Museo Numismático y las visitas guiadas en los diferentes edificios, funcionan únicamente de lunes a viernes. Otro foco de atracción podría ser la iglesia, sin embargo, su lejanía impide que atraiga visitantes.

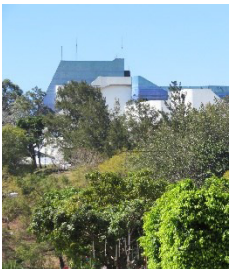
Perfil Urbano 4: Centro Cívico de Guatemala, Guatemala

Cualidades Urbanas	Aspectos urbanos socioespaciales	urbanos			Observaciones
		Baja	Media	Alta	
Centralidad	Centralidad logística			●	Ubicado en el centro de la ciudad en uno de los principales nodos de transporte público. Infraestructura para los peatones insuficiente. I-1
	Centralidad funcional		■		Centralidad principalmente monofuncional institucional, aunque cuenta con otros usos. Cuenta con un gran número de edificios patrimoniales.
	Centralidad simbólica		■		Puntos importantes de la ciudad con una gran carga simbólica e histórica.
Diversidad	Diversidad de uso	■	■		Se pueden encontrar varios usos en los márgenes especialmente cultural y comercial. El comercio informal es una amenaza del sector.
	Diversidad social			●	Medio heterogéneo donde se mezclan grupos muy diversos de todas las edades, etnias y estratos sociales.
	Diversidad de la propiedad		●		Tipos heterogéneos de propiedad y financiación. Diferentes propietarios y estructuras de edificios de diferentes estilos arquitectónicos.
Interacción	Densidad social			■	Sector altamente concurrido debido a las funciones centralizadas del gobierno. Número de habitantes por hectárea más bajo de la zona.
	Intensidad de interacción			■	Muchas interacciones en horario laboral y una alta densidad social, especialmente población flotante. Lugar de paso.
	Duración de la interacción		■		Un potencial muy alto de encuentro. Actualmente no cuenta con infraestructura que brinde una estancia confortable a los visitantes.
Accesibilidad	Permeabilidad			■	Alta permeabilidad. Punto nodal ubicado en el principal eje de crecimiento comercial de la ciudad.
	Regulación			●	Regulación formal a través del POT. Conjunto declarado Patrimonio Nacional. Acceso limitado de visitantes a los edificios por seguridad.
	Contextualización		■		Relación directa con el Centro Histórico y otros espacios públicos de la ciudad. Es una zona con gran potencial de desarrollo urbano.
Adaptabilidad	Utilidad		●		Actualmente el espacio público es poco utilizable e inaccesible. Invasión de plazas para estacionamientos.
	Reinterpretación	■	■		Tiene un alto potencial de escena y reinterpretación a través de la centralidad y su ubicación. Debe mejorar la percepción de seguridad.
	Modificabilidad			●	Posee muchas áreas al aire libre con mucho potencial para actividades temporales (Plazas, FEGUA y el bosque del Centro Cultural). I-2
Apropiación	Apertura de uso		■		Existe una apertura intermedia para el uso del espacio, pero no se cuenta con la regulación y la infraestructura para que los usuarios lo aprovechen.
	Diseñabilidad			●	Posee muchos espacios potenciales para procesos de apropiación durante el día y los fines de semana.
	Apertura simbólica			■	Alto umbral de apropiación debido a su valor como Patrimonio Nacional. Gran potencial de apropiación para grupos heterogéneos. I-3

Imágenes



1



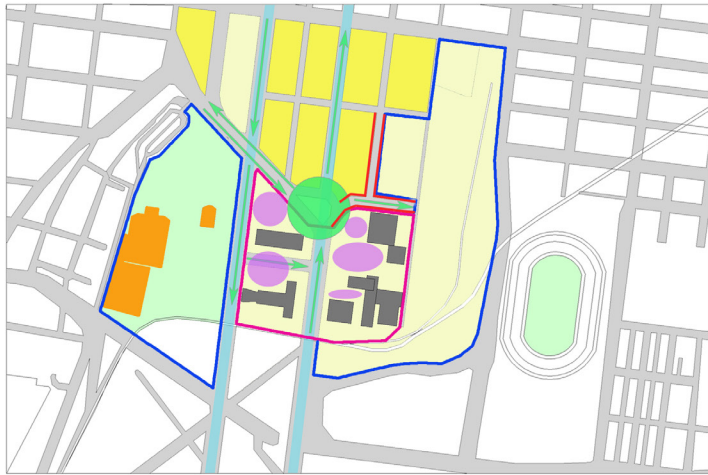
2



3

Fuente: Elaboración propia basada en tabla de perfil urbano publicada en el libro: *Urbane Qualitäten. Ein Handbuch Am Beispiel Der Metropolitanregion Zürich*. Kretz, S., Kueng, L. (2016).

PLANO DEL CENTRO CÍVICO DE GUATEMALA



PERFIL URBANO PROYECTADO COMO BRÚJULA



Fuente: Elaboración propia basada en tabla de perfil urbano publicada en el libro: Urbane Qualitäten. Ein Handbuch Am Beispiel Der Metropolitanregion Zürich. Kretz, S., Kueng, L. (2016).



ANÁLISIS DE LAS CUALIDADES URBANAS

Centralidad



Centralidad logística: ubicado en uno de los principales nodos.
Centralidad funcional: centralidad monofuncional institucional.
Centralidad simbólica: conjunto con valor simbólico e histórico.

Diversidad



Diversidad de uso: uso comercial (formal e informal), cultural.
Diversidad social: presencia de grupos heterogéneos.
Diversidad de la propiedad: mezcla de propiedad pública y privada.

Interacción



Densidad social: sector altamente concurrido debido a los servicios institucionales. Baja densidad de habitantes.
Intensidad de interacción: en horario laboral, de lunes a viernes.
Duración de la interacción: potencial alto de encuentro al incorporar infraestructura

Accesibilidad



Permeabilidad: alta. Punto nodal dentro del mayor eje comercial.
Regulación: POT. Conjunto patrimonio nacional.
Contextualización: contiguo al centro histórico, potencial de desarrollo urbano.

Adaptabilidad



Utilidad: espacio público poco accesible. Plazas usadas como estacionamientos.
Reinterpretación: alto potencial. Mejorar seguridad.
Modificabilidad: áreas verdes con potencial: FEGUA, Centro Cultural Miguel Ángel Asturias.

Apropiación



Apertura de uso: apertura intermedia. Se necesita infraestructura para los visitantes.
Diseñabilidad: espacios potencial para uso de actividades recreativas y de ocio.
Apertura simbólica: gran potencial debido a su valor patrimonial.

Plano:

Perfil Urbano del Centro Cívico de Guatemala, Ciudad de Guatemala.



Nomenclatura

PLANO DEL CENTRO CÍVICO

- Edificios del Centro Cívico
- Parcelas
- Calles
- Área verde
- Línea del ferrocarril

CUALIDADES URBANAS

- Centralidad (Zentralität)
 - Nodo
 - Dirección de las vías
- Diversidad (Diversität)
 - Equipamiento urbano
 - Uso comercial degradado
 - Uso cultural
 - Comercio informal
- Interacción (Interaktion)
 - Área ocupada en horario laboral
- Accesibilidad (Zugänglichkeit)
 - Principal eje comercial 6a y 7a avenida Centro Histórico
- Adaptabilidad (Adaptierbarkeit)
 - Zonas de desarrollo urbano
- Apropiación (Aneignung)
 - Áreas sin infraestructura para visitantes

Proyecto:

Colisión Ideológica en el Muro. Una propuesta de restauración urbano-arquitectónica del Centro Cívico de Guatemala.

Autor: Siomara Bonilla.

Fecha: Enero 2021

Director: Dr. Salvador Gallego.

Tutor estancia intl.: Dra. Monika Streule.

PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA Y ARTES - ESCUELA INTERNACIONAL DE POSGRADO - UGR



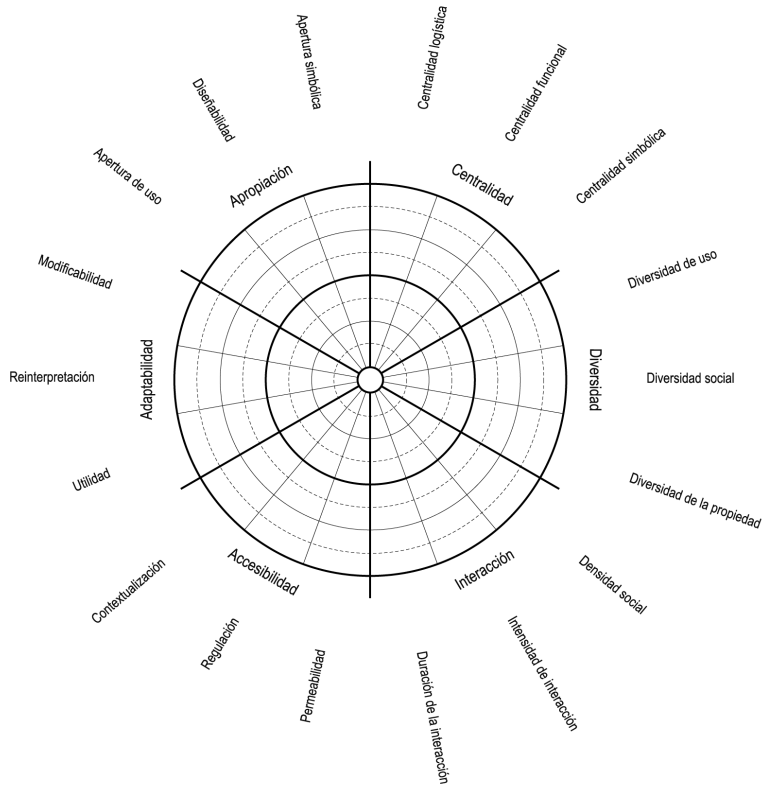
3.4 COMPARACIÓN DE LAS CUALIDADES URBANAS DEL CASO DE ESTUDIO Y LOS CASOS ANÁLOGOS

TABLA 7:
COMPARACIÓN DE LAS CUALIDADES URBANAS DEL CASO DE ESTUDIO Y CASOS ANÁLOGOS.

Cualidades Urbanas	Aspectos urbanos socioespaciales	Centro Cívico de Guatemala, Guatemala	Capitolio, Chandigarh, India	Plaza de los Tres Poderes, Brasilia, Brasil	Centro Cívico de Santa Rosa, La Pampa, Argentina
Centralidad	Centralidad logística	Ubicado en el centro de la ciudad en uno de los principales nodos de transporte público. Infraestructura para los peatones insuficiente.	Ubicado al Norte de la ciudad, transporte público limitado, infraestructura peatonal inadecuada ideada principalmente para el automóvil.	Inmediato a la Terminal de Buses, la cual es la intersección de los dos ejes principales de la ciudad. Redes de autobuses locales y regionales.	Conectado por medio de la ruta nacional 5 y 35. Estación de Ómnibus dentro del conjunto. Cercano a la Plaza Santa Rosa y San Martín.
	Centralidad funcional	Centralidad principalmente monofuncional institucional, aunque cuenta con otros usos. Cuenta con un gran número de edificios patrimoniales.	Centralidad monofuncional política y administrativa.	Centralidad monofuncional. Aunque en el centro convergen el uso comercial, administrativo y cultural, la escala impide la interacción.	Centralidad diversificada por la proximidad del conjunto con el barrio. Espacios libres utilizados para la recreación de los habitantes.
	Centralidad simbólica	Puntos importantes de la ciudad con una gran carga simbólica e histórica.	Símbolo de la ciudad. Patrimonio Mundial.	Alta carga simbólica. Importancia histórica, cultural e identitaria.	Punto de importancia para la sociedad. Plenamente identificado por los habitantes de la ciudad.
Diversidad	Diversidad de uso	Se pueden encontrar varios usos en los márgenes especialmente cultural y comercial. El comercio informal es una amenaza del sector.	Uso gubernamental y cultural-turístico.	Superposición de usos administrativo, cultural y turístico.	Se identifican varios usos. Relación estrecha con el vecindario. Uso recreativo para la población. Disminución de vivienda en zona central.
	Diversidad social	Medio heterogéneo donde se mezclan grupos muy diversos de todas las edades, etnias y estratos sociales.	Medio cultural heterogéneo, especialmente religioso y político.	Punto de concentración de grupos locales e itinerantes diversos.	Medio heterogéneo para diferentes grupos de población.
	Diversidad de la propiedad	Tipos heterogéneos de propiedad y financiación. Diferentes propietarios y estructuras de edificios de diferentes estilos arquitectónicos.	Tipos muy homogéneos de propiedad y financiación. El terreno del Capitolio es público y los predios de los sectores al Sur son privados.	Tenencia homogénea de la tierra dentro del Plan Piloto, especialmente de los espacios públicos. Especulación inmobiliaria en la periferia.	Interiormente propiedad pública y alrededor propiedad privada. Edificios de diferentes fechas de creación.
Interacción	Densidad social	Sector altamente concurrido debido a las funciones centralizadas del gobierno. Número de habitantes por hectárea más bajo de la zona.	Relativamente poco concurrido por las limitaciones de seguridad y centralidad.	Muy concurrida. Gran número de personas itinerantes.	Sector altamente concurrido. Alta densificación e interacción de visitantes.
	Intensidad de interacción	Muchas interacciones en horario laboral y una alta densidad social, especialmente población flotante. Lugar de paso.	Procesos principalmente administrativos. Uso controlado del espacio	Mucha interacción debido a la variada oferta de usos y a la alta diversidad social.	Muchas interacciones a través de un uso mixto y una alta densidad social. Cercanía a la estación de buses y a la avenida San Martín.

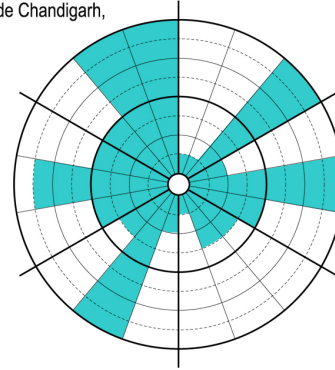
Accesibilidad	Duración de la interacción	Un potencial muy alto de encuentro. Actualmente no cuenta con infraestructura que brinde una estancia confortable a los visitantes.	Bajo potencial de encuentro para la población. La mayor intensidad de uso es en horario y días hábiles.	Altas cualidades de punto de encuentro. Estancia poco acogedora por la falta de mobiliario urbano. Ocupación limitada a horario laboral.	Altas cualidades de punto de encuentro. El espacio y la escala permiten una permanencia cómoda de los visitantes en la vida cotidiana.
	Permeabilidad	Alta permeabilidad. Punto nodal ubicado en el principal eje de crecimiento comercial de la ciudad.	Permeabilidad baja, el conjunto es poco accesible desde el Sur de la ciudad y ciudades satélites.	Alta permeabilidad vehicular. Poca accesibilidad para los peatones debido a las largas distancias.	Alta permeabilidad al estar ubicado en el centro de la ciudad La RN 35 y R N5 permiten una conexión local y regional.
	Regulación	Regulación formal a través del POT. Conjunto declarado Patrimonio Nacional. Acceso limitado de visitantes a los edificios por seguridad.	Alto nivel de regulación formal para la construcción y los visitantes. Presencia militar permanente. Regulación patrimonial especial.	Existe una regulación extensa dentro del Plan Piloto, el cual está catalogado como Patrimonio Mundial. Conflicto de aplicación.	Regulación muy baja y permisible. El Centro Cívico fue recientemente declarado Área Urbana Histórica Nacional.
	Contextualización	Relación directa con el Centro Histórico y otros espacios públicos de la ciudad. Es una zona con gran potencial de desarrollo urbano.	Los sectores ofrecen funciones complementarias. No existe una organización urbana aceptada entre la ciudad y la periferia.	Conurbación descontrolada. Periferia utilizada como ciudad dormitorio.	Relación urbana entre el Centro Cívico y otros espacios públicos de la ciudad, que forman un barrio productivo y accesible.
Adaptabilidad	Utilidad	Actualmente el espacio público es poco utilizable e inaccesible. Invasión de plazas para estacionamientos.	El espacio es casi inutilizable debido a los protocolos de seguridad política.	Los usos han cambiado de acuerdo con las necesidades de los habitantes y los peatones.	Espacio utilizable para diferentes funciones, programas y necesidades. La disminución de residentes puede ser una amenaza.
	Reinterpretación	Tiene un alto potencial de escena y reinterpretación a través de la centralidad y su ubicación. Debe mejorar la percepción de seguridad.	La ciudad planificada ya sufrió una reinterpretación para adaptarse a la cultura de sus habitantes, la cual continua hasta la actualidad.	Los espacios públicos poseen un alto potencial de escena. El espacio tiene un alto significado cultural, el cual se ha adaptado a los usuarios.	Enorme reinterpretación a través de la centralidad y la ubicación simbólica. Importancia reconocida pero poco documentada.
	Modificabilidad	Posee muchas áreas al aire libre con mucho potencial para actividades temporales (Plazas, FEGUA y el bosque del Centro Cultural).	Posee un alto potencial de escena para actividades temporales. La regulación hace poco modificable el espacio.	Áreas verdes aprovechables para el uso peatonal. Zona potencialmente explotable para usos temporales. Existe una alta regulación de la zona.	Área libre con potencial para explotarse de una manera más formal. El espacio libre dentro del conjunto es poco.
Apropiación	Apertura de uso	Existe una apertura intermedia para el uso del espacio, pero no se cuenta con la regulación y la infraestructura para que los usuarios lo aprovechen.	Uso limitado del espacio y con excesivas restricciones.	Existe una apertura para el uso del espacio, pero se necesita infraestructura para que los usuarios lo aprovechen.	Muy abierto al uso, pocas restricciones formales.
	Diseñabilidad	Posee muchos espacios potenciales para procesos de apropiación durante el día y los fines de semana.	Posee muchos espacios potenciales para procesos de apropiación durante el día y los fines de semana.	La escala monumental impide el aprovechamiento del espacio en la vida cotidiana, pero el espacio ofrece una alta posibilidad de uso.	Espacio limitado para los procesos de apropiación, especialmente por la noche y los fines de semana.
	Apertura simbólica	Alto umbral de apropiación debido a su valor como Patrimonio Nacional. Gran potencial de apropiación para grupos heterogéneos.	Alto umbral de apropiación por parte de diferentes grupos debido a su valor como Patrimonio Mundial.	Altamente identificado con el concepto de patriotismo "nueva identidad brasileña". Gran potencial de apropiación para grupos heterogéneos.	Alto umbral de apropiación para una amplia gama de grupos de usuarios y medios.

Perfil urbano proyectado como brújula

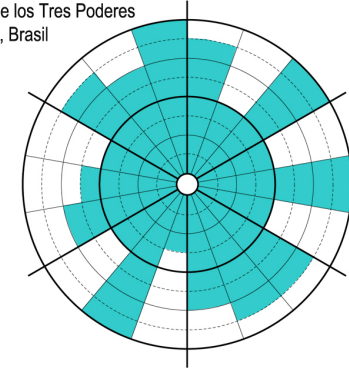


Comparación de los perfiles urbanos del caso de estudio y los casos análogos

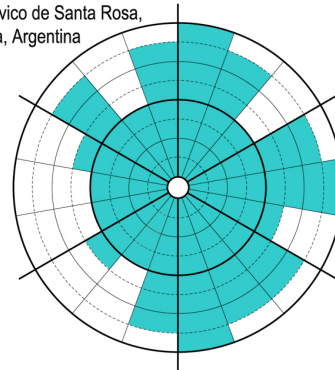
Capitolio de Chandigarh, India



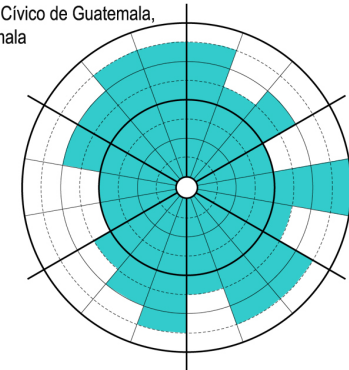
Plaza de los Tres Poderes Brasilia, Brasil



Centro Cívico de Santa Rosa, La Pampa, Argentina



Centro Cívico de Guatemala, Guatemala



Fuente: Elaboración propia basada en los Perfiles Urbanos como brújula, publicada en el libro: Urbane Qualitäten. Ein Handbuch Am Beispiel Der Metropolitanregion Zürich. Kretz, S., Kueng, L. (2016).

3.5 ANÁLISIS COMPARATIVO DE LOS CENTROS DE LAS CIUDADES

El problema verdaderamente importante de esclarecer es el cómo y por qué los hombres se reúnen. El problema del Corazón de la ciudad, o sea el de la creación de centros de vida social, es en realidad el problema de la reforma en la estructura de la ciudad. Nuestra labor como arquitectos consiste en crear una síntesis física de la vida social y dar a cada lugar los elementos fundamentales de su economía.

Le Corbusier, Octavo CIAM

Las ciudades son más que aglomeración de personas que viven y trabajan. Son un complejo sistema de desarrollo cultural, social y político. Por esta razón su planificación no se limita a la solución de la infraestructura física, sino a los problemas sociales, económicos, culturales y ambientales que conlleva la interacción del ser humano y en sus diferentes áreas de acción.

Analizar los proyectos como puros hechos urbanos, pone en riesgo su valoración como obras de la modernidad. En este estudio, como se expuso al inicio, se ha utilizado la herramienta del “Perfil Urbano” para registrar diferentes situaciones que se llevan a cabo en el Centro Cívico de Guatemala y tres casos análogos ubicados en la India, Brasil y la Argentina, con el objetivo de comparar sus cualidades urbanas y sus intensidades para poder determinar los déficits y los potenciales que pueden contribuir a la definición de líneas estratégicas de intervención. Como lo explican sus autores «Debido a las propiedades relacionales del concepto de urbanidad, las características específicas de una calidad urbana sólo pueden determinarse en relación con otras situaciones. Por esta razón, la comparación es una parte integral de la creación de un perfil urbano»⁷⁷ (Kretz, Kueng, et al. 2016:145).

Por medio de los perfiles urbanos, se han definido los déficits y potenciales que cada espacio posee en relación con las cualidades urbanas. Partiendo de estas consideraciones, se genera el siguiente dialogo entre el caso de estudio y sus análogos.

Para empezar, el origen de todos los proyectos tiene que ver con la generación de nuevos centros o “corazones de ciudad”, que permitieran generar una nueva identidad a las naciones y romper con los patrones urbanos establecidos durante el periodo colonial. Fuentes (2011) confirma esta idea, afirmando que los proyectos buscaban dejar atrás la centralidad colonial. Debido a sus dimensiones los tres casos fueron diseñados por fases, sin embargo, no lograron concluirse todas. El Arte fue un tema primordial dentro del plan de todos ellos y, por supuesto, también en el de Guatemala.

Dos formaron parte del proyecto macro para dos nuevas urbes (Chandigarh y Brasilia) y el último fue diseñado dentro de una metrópoli ya existente (Santa Rosa) —igual que el Centro Cívico de la Ciudad de Guatemala—. Esta condición influyó desde sus antecedentes históricos hasta la manera

⁷⁷ Traducción Bonilla 2020. Texto Original: Aufgrund der relationalen Eigenschaften des Urbanitätsbegriffs lässt sich die spezifische Ausprägung einer urbanen Qualität nur in Bezug zu anderen Situationen bestimmen. Aus diesem Grund ist der Vergleich fester Bestandteil des Erstellens eines urbanen Profils.

en que evolucionaron en la actualidad. Sin embargo, sus características urbanas y arquitectónicas basadas en los conceptos de la modernidad permiten que tengan muchas características en común.

En Santa Rosa y Guatemala, ambos centros cívicos fueron creados con el objetivo de proponer un nuevo núcleo o corazón de la ciudad. En su construcción se utilizaron los novedosos sistemas constructivos y los materiales de la modernidad, como el concreto u hormigón, el acero y el vidrio. El diseño urbano respondió a los lineamientos de la modernidad combinando espacios abiertos y caminos especialmente trazados para beneficio de los peatones. Otra característica fue la separación de la movilidad vehicular y peatonal, como parte de los nuevos conceptos del urbanismo. Aunque ambos presentan una nueva traza urbana, esta no se continúa en el resto de la metrópoli, quedando inconclusos.

Chandigarh y Brasilia fueron ciudades pioneras proyectadas bajo la utopía de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna CIAM. Su implementación fue posible gracias al apoyo de los gobiernos que confiaron en los conceptos de la modernidad. En Guatemala y Argentina, los proyectos surgieron más por una coyuntura social y política, que buscaba la creación de edificios para albergar a las nuevas instituciones públicas, dejando en manos de los arquitectos la libertad de optar por la corriente de la modernidad, sin que fuera un requisito para crear la nueva imagen de la ciudad. Cabe resaltar que el Centro Cívico de Guatemala (1954) se empezó a construir antes que los de Brasilia (1956) y la Pampa (1958), por lo que su diseño fue un resultado directo de las ideas que se estaban propagando a nivel mundial sobre la modernidad y que fueron adaptadas al contexto local por los arquitectos guatemaltecos. Tal como confirma Monsanto:

el conjunto principal de edificios —Municipalidad Metropolitana, Instituto Guatemalteco de Seguridad Social, Banco de Guatemala y Crédito Hipotecario Nacional— toma una dimensión intercontinental si se asimila que fue concebido como resultado de un proceso de maduración simultáneo a la Brasilia de Óscar Niemeyer (de hecho, se empezó a construir un año antes) y otros conceptos urbanos como la UNAM en México. Las soluciones técnicas que tuvieron que enfrentar ingenieros, arquitectos y artistas en Guatemala brindaron como resultado un conjunto monumental utilitario, *sui generis*, en Centroamérica. (Monsanto, 2017: 45)

Las características morfológicas de la modernidad que comparten los centros cívicos fueron el concepto de la supermanzana, la monumentalidad, la influencia corbusiana —sobre la zonificación de áreas de gobierno, vivienda, cultura y ocio—. Entre otras peculiaridades relacionadas con su diseño se puede mencionar que todos fueron proyectos muy ambiciosos; los edificios funcionan como esculturas en un espacio abierto; su croquis urbano requería nuevos ejes principales y, por último, todos quedaron inconclusos. A nivel arquitectónico, todos los proyectos lograron consolidar la tecnología utilizada en sus sistemas constructivos y convertirse en iconos de la arquitectura de la modernidad. En el ámbito ambiental se logró dar una solución acertada a la iluminación y ventilación de los edificios, por medio de la orientación con relación a los emplazamientos y la buena utilización de parteluces.

La figura de Le Corbusier fue relevante para la concepción de todos los diseños, en especial del caso de Chandigarh donde él mismo se encargó de la planificación y ejecución del proyecto. En la traza de Brasil, también tuvo un gran impacto. Lucio Costa estudió en Francia e Inglaterra, debido al trabajo

de su padre. Durante sus años de formación estuvo influenciado por el estilo neocolonial. Cuando delineó la sede del Ministerio de Educación y Salud en Río de Janeiro le invitó a que participara debido a la gran admiración que le tenía. En Brasilia, Costa utiliza la supermanzana como parte de la influencia de Le Corbusier y la tradición barroca de la perspectiva en el eje monumental de la ciudad. En el caso de Argentina, Testa tuvo la oportunidad de conocer personalmente al maestro, provocando una gran influencia de sus ideas en la materialización del proyecto. En Guatemala, aunque los arquitectos no tuvieron un contacto directo con él, diseñaron el proyecto siguiendo fielmente los conceptos e ideas del maestro, especialmente del libro *Corazón de la Ciudad*, donde se condensan todas las ideas del 8° Congreso del CIAM, por lo que puede decirse que fue una influencia teórica.

Con relación a la centralidad, se observa que la logística es una cualidad sumamente necesaria para la incorporación de un espacio en la vida cotidiana de los habitantes. En el caso de Brasilia, la zona de uso institucional, donde se encuentra emplazada la Plaza de los Tres Poderes, se ubica en medio de la ciudad y cuenta con una conexión directa a la terminal de buses que comunica la urbe local y regionalmente. Aunque existe una buena conexión vehicular, el tránsito congestiona las arterias principales y las grandes distancias hacen casi imposible la movilidad peatonal. El Centro Cívico de Santa Rosa, también se encuentra en el centro de la metrópoli y cuenta con una estación de autobús, que fue parte del programa del proyecto desde las bases de licitación del concurso. La existencia del apeadero ha permitido que se mantenga una comunicación entre el conjunto urbano y todas las arterias de la localidad, así como con las principales vías de comunicación provinciales. La escala del proyecto es mucho más íntima, lo que permite una movilidad más fluida de los peatones. En Chandigarh, el Capitolio fue ubicado en el extremo Norte, haciendo más complicado el acceso desde el Sur y también desde la periferia. De la misma manera que sucede en Brasilia, donde la escala monumental dificulta el paso de los viandantes, además, la conexión a la red de transporte público tampoco es sencilla por las grandes distancias. Por su parte, el Centro Cívico de Guatemala se encuentra en la parte central de la localidad, inmediato a uno de los principales nodos del sistema de tránsito público. En este caso, además del congestionamiento vehicular que afecta a toda la ciudad y la falta de programas regionales que solucionen el problema, encontramos que la ausencia de infraestructura para los peatones lo convierte en un lugar de paso, el cual, a pesar de ser transitado por miles de personas cada día, no ofrece las condiciones para su permanencia.

En el caso de Chandigarh, Brasilia y Guatemala encontramos una centralidad monofuncional gubernamental. En Chandigarh y Brasilia esto se debe a los planteamientos de zonificación de uso con los que fue diseñada. Guatemala, con base a estos conceptos de la modernidad, también replicó este modelo, destinando el área únicamente a la función política y administrativa. Solamente Santa Rosa posee una centralidad diversificada, presentando una relación más próxima entre el conjunto y el barrio.

Con relación a la centralidad simbólica, se evidenció que todos los casos son reconocidos como espacios importantes dentro de la ciudad por parte de sus habitantes y visitantes. En el caso de Chandigarh y Brasilia, esta importancia es respaldada por su reconocimiento como parte del Patrimonio Mundial; además, en ambos casos, la identificación colectiva es tan fuerte que su imagen se convirtió en símbolo de la urbe. En Guatemala su valor es reconocido principalmente por el Estado, quien le ha otorgado la declaración de Patrimonio Nacional y por la población con un mayor acceso a educación formal. En el de Santa Rosa sucede lo mismo que en Guatemala, donde solo un

sector de la población reconoce su valor como parte de la modernidad de país, siendo reconocido recientemente en mayo del 2022 como patrimonio nacional.

Dentro de la cualidad urbana de la diversidad, encontramos que la variedad de uso fue uno de los aspectos más limitados en todos los proyectos, lo que hoy representa una de las mayores amenazas. Esto responde a que desde un inicio se zonificaron las actividades, dando como resultado que en todos los centros cívicos se concentra una serie de usos y programas específicos enfocados al funcionamiento institucional. Chandigarh, por ejemplo, se construyó a partir de sectores semiautónomos que buscaban crear una colectividad y satisfacer las necesidades de su población, a diferencia de Brasilia donde no se hizo esta sectorización. En Guatemala, aunque se planificó una zonificación de usos, no tuvo seguimiento por parte de las autoridades municipales encargadas de la organización de la ciudad y el crecimiento espontáneo configuró el espacio circundante. Argentina fue el único caso donde esta zonificación no se planeó, debido a que el proyecto era licitado por edificios y no en conjunto.

En algunos de los conjuntos se llevan a cabo otras actividades culturales y turísticas de manera espontánea y como parte del valor cultural y arquitectónico que presentan sus edificios y elementos urbanos. En los sectores o áreas colindantes se han desarrollado diferentes usos que apoyan las funciones institucionales, especialmente el comercial. En el caso de Guatemala, las áreas conurbanas Norte, Este y Oeste forman parte de uno de los estratos más bajos de la zona, provocando que el comercio esté muy deteriorado y propiciando la proliferación del negocio informal.

La diversidad social en los centros cívicos es altamente heterogénea. Sus edificios y espacios públicos son ocupados diariamente por personas de diferentes estratos sociales, cultura, religión y edad. Aunque la mayoría de las personas visitan los conjuntos para realizar algún proceso administrativo, también existe otra parte de la población que transita dentro de estos lugares por motivos de movilidad, turismo y ocio. En los casos de Chandigarh y Brasilia, la visita al Capitolio y a la Plaza de los Tres Poderes debe ser un destino específico para los visitantes, ya que no constituyen un lugar de paso o un nodo de movilidad.

En los cuatro casos, la propiedad de los terrenos es tanto pública como privada. En Chandigarh y Brasilia, desde el inicio de los proyectos se planteó la pertenencia de la tierra por el Estado para generar sus propios planes de financiamiento y controlar la especulación inmobiliaria en la periferia. Aunque su previsión de crecimiento no fue suficiente, existió la idea de administrarlo en su conjunto. En Guatemala y Argentina, como ambos centros se instalaron dentro de una estructura urbana ya existente estos debieron adaptarse al contexto urbano de ese momento.

Con relación a la interacción, ningún plan pudo prever el enorme crecimiento demográfico y el impacto migratorio que provocaría la creación de estas ciudades. Chandigarh y Brasilia, que fueron planificadas para 500.000 y 600.000 habitantes, respectivamente, para finales del siglo ya habían cuadruplicado el número de residentes, ofreciendo un equipamiento insuficiente para toda la población, lo que desembocó en el crecimiento informal de las periferias y la saturación del sistema vial. Ambos centros urbanos quedaron limitados a polos administrativos del estado, de equipamiento urbano y de zonas residenciales para las élites. En el caso de Guatemala y Argentina, el crecimiento del Estado, espacialmente de las instituciones municipales, provocó la migración de los habitantes de otros municipios hacia el centro, provocando una densificación acelerada y descontrolada.

La intensidad de la interacción y su duración en todos los centros cívicos se desarrolla principalmente por las actividades de los empleados públicos y las personas que acuden a las instituciones a realizar diligencias, siendo los días y horarios laborales los más concurridos. A este grupo se suman las que utilizan estos espacios como lugar de paso y los visitantes itinerantes que llegan por razones turísticas o educativas. En el caso de Chandigarh, como el acceso es posible únicamente con previa cita y sus instalaciones no son de tránsito libre, la afluencia de personas y las actividades que se realizan son mucho más limitadas. En Brasilia, aunque también los horarios de visitas a los edificios son sólo de lunes o viernes, la gran extensión del espacio libre permite que las personas visiten el conjunto también el fin de semana y lo utilicen como un lugar de esparcimiento. En Argentina, el uso de la terminal de buses y la cercanía con otros recintos públicos garantizan la movilidad permanente de visitantes durante toda la semana y en diferentes horarios, a diferencia de Guatemala, donde el fin de semana el Centro Cívico queda prácticamente desierto porque no se genera ninguna actividad. De hecho, el comercio en su entorno inmediato también disminuye porque se genera en función del trabajo. Este análisis evidencia que ningún centro cumple con los objetivos que Le Corbusier planeó —en la conversación documentada en el octavo CIAM—, que en relación a la interacción, estos centros debían ser más “espontáneos” y accesibles:

[...] debe significar que este espacio ha de permanecer abierto y accesible a todos los que deseen emprender algo que puede ser útil. Dentro del Corazón, la posibilidad de expresión no debe reservarse exclusivamente a las clases profesionales, ni a ninguna profesión particular.

[...] sólo es que en el lugar en que se encuentren esté siempre lleno de vida, que sea utilizado de día y de noche, durante todos los días de la semana y todos los meses del año. (Rogers, Sert y Tyrwhitt, 1955:36-37)

En el tema de accesibilidad, todos los casos —a excepción de Chandigarh—, presentan una buena permeabilidad dentro del tejido urbano, se encuentran en una excelente ubicación dentro de la ciudad, están comunicados con algunos de los principales ejes de la red vial y están próximos a un punto nodal del sistema de movilidad.

La regulación de las ciudades y de los centros cívicos, abarca principalmente un área relacionada al desarrollo del territorio y otra que se encarga de la salvaguardia de su patrimonio. Uno de los principales problemas que enfrentan todos los conjuntos en la actualidad es la falta de planificación a nivel regional. La conurbación con otros núcleos poblacionales ha truncado de alguna manera los planes que se tenían previstos, teniéndose que modificar de acuerdo con la problemática de cada momento en la historia de la urbe. Los centros de las localidades deben ser promovidos para que exista una apropiación de sus espacios públicos, mientras que las periferias deben ser integradas a estos ejes, debido a que constituyen el área de crecimiento en el futuro. Esto debe expandir sus alcances, no únicamente a limitar el crecimiento de los perímetros, sino orientar un desarrollo integral de los mismos.

La nominación de Chandigarh y de Brasilia, como parte de la lista de Patrimonio Mundial, ha brindado un gran reconocimiento a nivel nacional e internacional de sus valores arquitectónicos y urbanos, convirtiéndolos en símbolos de identidad para sus habitantes. En el primer caso, aunque la propuesta inicial era que toda la ciudad estuviera protegida, la declaratoria únicamente abarcó el área que ocupa el Capitolio, a diferencia de Brasil, donde toda la metrópoli fue declarada Patrimonio

Mundial, solamente 30 años después de su fundación. Aunque esta declaración ha limitado de alguna manera su desarrollo, también le ha permitido ser reconocida a nivel internacional por poseer una infraestructura excepcional para eventos masivos y económicos. En relación con Guatemala y Argentina, sus centros cívicos se encuentran en un proceso de puesta en valor. Santa Rosa apenas fue declarado este año como Patrimonio Nacional y en Guatemala la proclamación tuvo lugar en el año 2014.

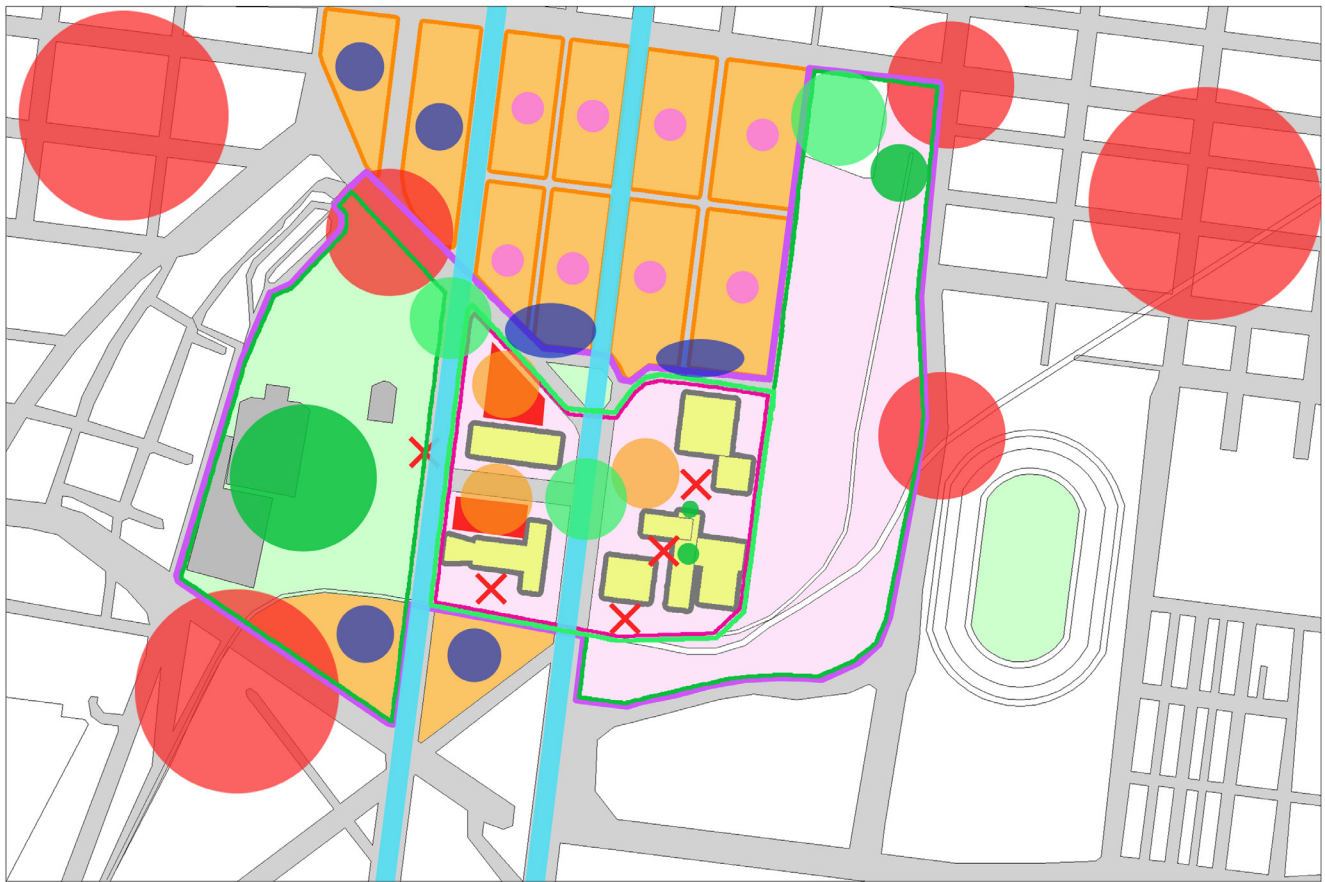
Al respecto de la contextualización, los conceptos de la modernidad debieron adaptarse en cada caso a la cultura local. En Chandigarh, a pesar de los múltiples planes urbanos que se han generado, culturalmente aún falta una adaptación de la ciudad a la cultura local y la organización con la periferia no termina de definirse. En Brasilia, de igual manera no acaba de concretarse un plan que organice el desarrollo de la metrópoli y de la periferia, incrementando la brecha de desigualdad social. En Argentina, aunque existe una fuerte dinámica entre el conjunto arquitectónico y el barrio, los planes también han sido sobrepasados por el crecimiento espontáneo de la urbe. En el Centro Cívico de Guatemala, al igual que en Argentina, los planes no logran controlar el desarrollo de la villa, sin embargo, este espacio posee un gran potencial para la infraestructura de ocio y esparcimiento, que se ha limitado a lugares cerrados por temas de seguridad.

La cualidad urbana de la adaptabilidad es un campo de oportunidad para todos los casos. Desde el inicio, las diferentes funciones y programas de los proyectos se han tenido que adaptar a las necesidades de sus usuarios, evolucionando hasta lo que son hoy día, es decir, ningún plan se ha mantenido estático. A pesar de los problemas urbanos que existen en las ciudades modernas, muchos urbanistas y planificadores se resisten en proponer cambios en los planes originales, aunque se ha comprobado que conceptos como la zonificación fueron un fracaso rotundo y que los habitantes han tenido que adaptar los espacios integrando los usos que hacían falta, en otras palabras, la informalidad ha tenido que resolver lo que no se consideró dentro de los planes urbanos. En el centro cívico de Santa Rosa se evidencia un mejor análisis del diseño de la primera etapa, mientras que en la segunda se rompe con el discurso arquitectónico que se había generado al principio. Aunque por una parte se defiende el hecho de realizar una arquitectura original que respondía a otra época, también se evidencia una falta de integración. De cualquier forma, esta parte no se construyó, dejando inconcluso el proyecto y además no se puede sentenciar la decisión tomada por Testa, quien 25 años después debía seguir escribiendo su historia. En Guatemala nunca se consolidó la zonificación propuesta en el plan original, pero lamentablemente tampoco se ha implementado ningún procedimiento formal de desarrollo para las colindancias, generando un cinturón de pobreza y abandono alrededor del Centro Cívico. En el caso de Chandigarh, desde su inauguración, ha sido necesario un proceso de reinterpretación y modificación de los conceptos de la modernidad a la cultura de sus habitantes, el cual continúa hasta la actualidad. En Brasilia, la población también ha tenido que pasar por este proceso de adaptación de la ciudad, adecuándola a sus necesidades. Una ventaja que ha motivado esta apropiación del proyecto es el gran potencial de escena con el que cuenta el espacio urbano y el alto significado cultural que tiene la metrópoli para la imagen nacional. En Argentina, la ubicación estratégica del Centro Cívico ha permitido una evolución del significado del centro cívico, incorporándolo a la vida barrial de la ciudad. En Guatemala, aunque el conjunto cuenta con muchas áreas con potencial para inscribir nuevos significados, aún es necesario consolidar a nivel institucional un plan de acción para la activación de las áreas, que permitan que el conjunto sea reconocido también como un lugar de encuentro para los guatemaltecos.

Para incentivar la cualidad de apropiación de los centros cívicos, el paso más importante es romper la barrera de la zonificación con la que fueron planificados, brindándoles la oportunidad de cumplir diferentes funciones para distintos usuarios, dándoles una apertura a nuevos usos. Una de las principales carencias que deben resolverse en todos los casos es la incorporación de mobiliario urbano y acondicionamiento para que la zona se convierta en un espacio que propicie el encuentro ciudadano y deje de usarse como un lugar de paso. Tal como afirmó Sert en el Octavo Congreso del CIAM:

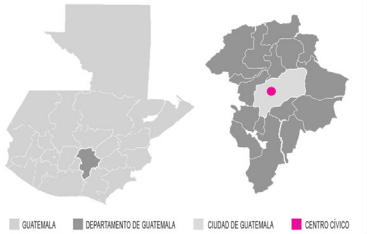
Es necesario que existan también lugares donde puedan ser exhibidas al público cosas, como obras de arte, pinturas, etc. Estos edificios deberían ser adecuados para desplegar en ellos las más variadas actividades, tales como debates, conciertos, exposiciones de toda clase, desde las de cuadros a las de maquinaria. (Rogers, Sert y Tyrwhitt, 1955: 37)

La idea de desarrollo que se buscaba conseguir con la creación de las urbes de la modernidad fue un deseo irrealizable por los problemas de sobrepoblación, desigualdad y violencia que se generaron en las ciudades. Uno de los mayores logros fue la materialización del pensamiento político de América Latina en los años 50 del pasado siglo. En cada uno de los casos, la apertura simbólica del espacio está sujeta a la regulación o normativa para que la zona pueda utilizarse de una manera formal para manifestaciones temporales. Cada proyecto, en diferente escala, ofrece lugares que pueden ser aprovechados fuera de los horarios laborales, de tal manera que se dé un uso continuo del área que a la vez permita enriquecer la identificación de grupos heterogéneos con los valores culturales de los centros cívicos.



PLANO DEL CENTRO CÍVICO DE GUATEMALA

Plano:
Oportunidades y déficits del Centro Cívico de Guatemala, Ciudad de Guatemala.



Nomenclatura

- PLANO DEL CENTRO CÍVICO
- Edificios del Centro Cívico
 - Parcelas
 - Calles
 - Área verde
 - Línea del ferrocarril
- OPORTUNIDADES
- Ubicación en uno de los principales nodos de movilidad
 - Áreas internas con potencial de uso / Sector altamente concurrido por funciones del gobierno
 - Áreas externas con potencial de uso
 - Uso cultural en la colindancia
 - Uso comercial como atractivo de visitantes
 - Presencia de grupos heterogéneos / Alta densidad de población flotante / Área con potencial para el encuentro
 - Variedad de estilos arquitectónicos
 - Principal eje de crecimiento comercial de la ciudad
 - Regulación por medio del PLOT
 - Zona declarada como Patrimonio Nacional / Interés institucional para la valorización del Centro Cívico
 - Potencial de desarrollo de espacios públicos / alto potencial de escena y reinterpretación
- DÉFICITS
- Uso monofuncional
 - Falta de infraestructura peatonal / poco confort / lugar de paso
 - Poca valorización del patrimonio moderno e industrial / desinformación
 - Uso comercial degradado
 - Subutilización del suelo
 - Baja densidad habitacional
 - Poca ocupación nocturna y fines de semana / Área sin un plan integral de desarrollo
 - Acceso limitado
 - Invasión de plazas para uso de estacionamientos
 - Zona insegura

Proyecto:
Colisión Ideológica en el Muro.
Una propuesta de restauración urbano-arquitectónica del Centro Cívico de Guatemala.

Autor: Siomara Bonilla. **Fecha:** Enero 2021

Director: Dr. Salvador Gallego. **Tutor estancia intl.:** Dra. Monika Streule.

PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA Y ARTES - ESCUELA INTERNACIONAL DE POSGRADO - UGR



3.6 LÍNEAS ESTRATÉGICAS DE INTERVENCIÓN DEL CENTRO CÍVICO DE LA CIUDAD DE GUATEMALA

Por medio de los resultados del análisis comparativo del caso de estudio y los casos análogos, se procede a establecer estrategias de transformación orientadas a instaurar las premisas de diseño que pueden desarrollarse para el Centro Cívico de Guatemala. El objetivo es brindar un guía para futuras transformaciones que puedan activar los potenciales existentes y prevenir posibles desaciertos o crímenes contra el Patrimonio, de tal manera que logren disminuir o erradicar las deficiencias que presenta en la actualidad el espacio urbano.

La investigación evidencia que el Centro Cívico aún no se ha convertido en el “Corazón de Ciudad” como se planificó, debido a que hasta el día de hoy se utiliza como un centro de gestión gubernamental, a diferencia de la “Plaza Central o de la Constitución”, que continúa siendo el escenario para manifestaciones sociales o recreativas en la urbe desde la época colonial.

Este fenómeno podría explicarse por la centralidad diversificada que posee la Plaza Central, alrededor de la que se generan una serie de actividades comerciales, culturales y religiosas. Por su parte, el Centro Cívico al quedar inconcluso, además de los servicios de gobierno, no ofrece otros productos que incentiven la llegada de visitantes; de hecho, los espacios públicos se pueden catalogar como un “No lugar” —definición propuesta por el urbanista Kevin Lynch—, porque solo se utilizan para el tránsito de personas y no invitan a la permanencia de los usuarios. Otro factor que afecta la ocupación de las zonas públicas es la falta de confort para los visitantes, que impide que sea un lugar de encuentro ciudadano.

Aunque el plan del Centro Cívico proponía una transformación de su contexto urbano, no fue implementado. El aporte más grande logrado por el proyecto fue la integración de los edificios y las obras plásticas bajo los conceptos de la modernidad. Un aspecto de suma importancia es la representación de la cultura prehispánica desarrollada por los artistas plásticos, que se convierte en la mayor obra de la modernidad guatemalteca. A nivel nacional, la divulgación del Arte de la modernidad es un reto, hasta hoy no existe una completa comprensión del Centro Cívico por parte de la ciudadanía.

Las ciudades necesitan un plan de seguridad, sostenibilidad, un programa de vivienda y un proyecto de identidad cultural. Todos ellos requieren una estructura de mecanismos de implementación social, económica y territorial. Las metrópolis más desarrolladas en Latinoamérica están invirtiendo en un desarrollo equitativo, que mejore la calidad de vida de sus habitantes y del medio ambiente, así como la implementación de sistemas de movilidad y la promoción de proyectos identitarios que incentivan el desarrollo local.

El progreso sociocultural es la clave para enfrentar los efectos negativos de la globalización y promover el posicionamiento de la identidad local a nivel internacional.

También es de suma importancia la puesta en valor del patrimonio de la modernidad. Hoy en día, muchos ejemplos han sido destruidos y son pocos los que se conservan o no han sufrido

transformaciones. Un ejemplo de ello es el Archivo Público del Distrito Federal en Brasilia, donde se puede encontrar información sobre todos los proyectos creados por la Companhia Urbanizadora de Nova Capital do Brasil Novacap. Otro aspecto importante lo constituye la intervención física de este tipo de heredad. En Guatemala se ha tenido más experiencia en la conservación y restauración del patrimonio prehispánico, colonial y republicano, siendo la modernidad un campo poco explorado, especialmente con relación a las cuestiones técnicas de intervención de los materiales como el concreto reforzado.

Aunque la conservación del patrimonio y el desarrollo urbano deberían entenderse como conceptos complementarios, muchas veces suponen una dialéctica entre una visión estática y conservadora y una mirada dinámica y evolutiva del mismo. Como han defendido muchos expertos, no toda la ciudad puede someterse al mismo nivel de protección y cuando se habla de desarrollo urbano, esta evolución del territorio es inevitable y sobrepasa los planes de salvaguarda.

En este caso, las líneas estratégicas y procedimientos de implementación responden a los déficits y potenciales de los aspectos socioespaciales de las cualidades urbanas. Para desarrollar el plan de gestión o plan de manejo,⁷⁸ se establecen cinco directrices trascendentales que se plantean de acuerdo con las atribuciones de las diferentes instituciones públicas con atribuciones administrativas, de conservación, promoción y uso del Centro Cívico. La primera es la de "Conservación", y tiene que ver directamente con su preservación y la de todos los elementos urbanos, artísticos y arquitectónicos que lo conforman. Comprende todo lo relacionado con las intervenciones físicas que se realicen en los elementos del conjunto y su entorno inmediato. La segunda es la de "Investigación e Interpretación", relacionada en un primer nivel con incentivar la producción de conocimiento concerniente con la comprensión del sitio y su problemática, así como con los aspectos urbanos, arquitectónicos, artísticos, técnicos e históricos que promuevan la educación patrimonial y la difusión entre la población de los atributos físicos, simbólicos y culturales. La tercera es la "Inclusión", que promueve los valores del respeto, la tolerancia y la igualdad entre todos los usuarios, de manera que se propicie un ambiente heterogéneo, diverso y accesible, que permita la interacción de diferentes miembros de la sociedad sin distinción de condiciones sociales, económicas, orientación sexual, creencias religiosas, asociaciones políticas, capacidades físicas o cualquier otra condición que los diferencie. La cuarta es la "Sustentabilidad", que se relaciona con la idea de promover un espacio público que responda a las necesidades del ambiente y al consumo responsable de recursos. Dentro de ella se incluye la gestión de las áreas verdes, la movilidad y la administración de bienes. Por último, la quinta línea es la "Seguridad", y responde a la urgencia de salvaguardar la integridad de los usuarios del Centro Cívico, que, al igual que en otros espacios públicos dentro de la ciudad de Guatemala, son vulnerables a la situación de inseguridad que se vive en el país. En consecuencia, debe considerarse dentro del plan de manejo tanto la seguridad de los bienes materiales como de las personas que utilizan el espacio de manera permanente o itinerante.

Con relación a la centralidad logística, encontramos que su mayor potencial es que se encuentra dentro de uno de los principales nodos de movilidad de la ciudad, facilitando su comunicación con

⁷⁸ Los antecedentes, marco jurídico, objetivos, estrategias, mecanismos, seguimiento y evaluación del Plan de Manejo del Centro Cívico de Guatemala se desarrollan en el Capítulo 4 de esta investigación.

diferentes puntos a nivel local y regional, sin embargo, dentro de sus déficits hallamos la falta de infraestructura peatonal, lo que afecta el confort de los visitantes. La centralidad funcional cuenta con el potencial de nuevos usos del espacio interior y exterior del conjunto, ofreciendo una alta posibilidad de transformar las zonas. Actualmente, el aprovechamiento del área es limitado por su enfoque monofuncional. La centralidad simbólica se ve afectada por el bajo nivel de valorización tanto de lo construido como de lo libre, incluyendo su entorno. Sin embargo, la presencia del patrimonio de la modernidad y del industrial, constituyen una oportunidad para su estimación. Para responder a estos déficits y potenciales en la centralidad, se considera pertinente desarrollar un programa o proyecto derivado de las líneas de interpretación e investigación, conservación, y sustentabilidad.

En el tema de la diversidad de uso, se observa que existe una alta proliferación de comercio informal en el sector, que afecta su imagen urbana. En el entorno inmediato, se encuentra una amplia oferta de usos mercantiles y culturales, los cuales representan una oportunidad para la reactivación del sector, aunque las zonas comerciales se encuentren muy deterioradas. Con relación a la diversidad social, uno de los mayores potenciales es la presencia de grupos heterogéneos en el conjunto, aunque el espacio es ocupado únicamente en función de las actividades gubernamentales, provocando que sea una zona de paso. Otro déficit en este sentido es la baja densidad poblacional, que contribuye a que el área no se utilice en las noches y fines de semana. La diversidad de la propiedad se ve afectada por la falta de gestión del uso del suelo público y la subutilización de la propiedad privada, lo que genera un desaprovechamiento del espacio. Una ventaja de la zona es la diversidad arquitectónica que existe, la cual enriquece la imagen urbana. Los déficits y potenciales en el tema de diversidad pueden abordarse desde las líneas estratégicas de la conservación, la inclusión y la sustentabilidad.

Dentro de los déficits encontrados en la interacción del Centro Cívico, hallamos que la densidad social es la más baja debido a que cuenta con el menor número de habitantes por hectárea en el Centro Histórico, lo que también repercute en que exista una baja intensidad de interacción durante la noche y fines de semana cuando no hay ninguna actividad relacionada con lo laboral. La duración de la interacción también se ve afectada por la falta de infraestructura para los visitantes, que lo convierte en un lugar de paso. Estas características, apreciadas desde otro punto de vista, también pueden representar oportunidad para la reciprocidad del sector. La alta concurrencia durante los horarios laborales potencia al Centro Cívico como lugar de encuentro ciudadano y no únicamente para la solución de trámites en las diferentes instituciones. Así mismo, el constante flujo de personas durante el día puede aprovecharse para informar a la población sobre aspectos culturales, históricos y artísticos del conjunto, contribuyendo a su promoción y la divulgación de sus valores. Por lo tanto, su potenciación puede abordarse desde las líneas estratégicas de interpretación e investigación, conservación e inclusión.

Su ubicación en uno de los trascendentales ejes comerciales de la ciudad lo coloca en una posición de accesibilidad privilegiada, que constituye uno de sus principales potenciales. La existencia del POT y su declaratoria como Patrimonio de la Nación constituyen otra característica positiva, debido a que existen los instrumentos necesarios para un desarrollo controlado de acuerdo con la regulación. El conjunto posee una gran capacidad de desarrollo, una vez la falta de infraestructura para los visitantes y su promoción cultural cuente con los mecanismos necesarios para su valorización. Los déficits y potencialidades que presenta la accesibilidad del conjunto deben ser abordados desde las cinco líneas estratégicas para lograr una propuesta de rehabilitación integral.

La adaptabilidad y apertura del sector, al igual que la accesibilidad deben abordarse desde todas las líneas estratégicas. En el tema de adaptabilidad, el sector cuenta con grandes potenciales como espacios que pueden ser utilizados para el encuentro, y cuentan con un alto poder de reinterpretación y modificabilidad. Además de los estacionamientos, los lugares más importantes de oportunidad son el área donde se encuentra FEGUA y las zonas libres del Centro Cultural Miguel Ángel Asturias. Dentro de los mayores déficits se encuentra el actual desaprovechamiento de los espacios públicos ocupados por los estacionamientos, la falta de organización por parte de las instituciones para generar un plan de desarrollo en conjunto y la seguridad, que impiden que el Centro Cívico sea explorado por los habitantes y sea reinterpretado por los usuarios. Con relación a la apropiación, sus mayores capacidades son los espacios para estos procesos durante el día y los fines de semana y el interés de las instituciones para su valorización. Además, posee una gran apertura simbólica, respaldada con la declaratoria como Patrimonio Nacional, lo cual denota un interés general por su conservación. Dentro de los retos más grandes se encuentra atacar el déficit informativo de la población con relación a los diferentes valores que posee, así como la falta de políticas que promuevan el aprovechamiento del espacio público en función del encuentro ciudadano y la carencia de un plan integral para la para la revitalización del conjunto.

3.6.1 Líneas estratégicas de intervención del Centro Cívico de la ciudad de Guatemala y planes de implementación

TABLA 8:
LÍNEAS ESTRATÉGICAS DE INTERVENCIÓN DEL CENTRO CÍVICO DE LA CIUDAD DE GUATEMALA
Y PLANES DE IMPLEMENTACIÓN

Cualidades Urbanas	Aspectos urbanos socioespaciales	Déficits	Potenciales	Línea Estratégica	Programa o Proyecto
Centralidad	Centralidad logística	Infraestructura peatonal.	Ubicación en uno de los principales nodos de movilidad	Conservación. Sustentabilidad.	Movilidad.
	Centralidad funcional	Uso principalmente monofuncional.	Zonas internas y externas con uso potencial.	Conservación.	Gestión del uso de suelo.
	Centralidad simbólica	Bajo nivel de valorización del patrimonio moderno e industrial.	Concentración de edificios patrimoniales de la modernidad e industriales.	Interpretación e investigación.	Valorización y divulgación.
Diversidad	Diversidad de uso	Uso comercial degradado. Proliferación de comercio informal.	Usos culturales y comerciales en las colindancias.	Conservación.	Gestión del uso de suelo, revitalización económica, regeneración de zonas de amortiguamiento.
	Diversidad social	Zona poco comfortable.	Presencia de grupos heterogéneos.	Inclusión social. Seguridad.	Accesibilidad, Animación del espacio público.
	Diversidad de la propiedad	Falta de organización en la gestión del uso de suelo de propiedad pública. Subutilización de la propiedad privada.	Estructuras de edificios de diferentes estilos arquitectónicos	Conservación. Sustentabilidad.	Protección de los inmuebles.
Interacción	Densidad social	Número de habitantes por hectárea más bajo de la zona.	Sector altamente concurrido debió a las funciones centralizadas del gobierno.	Inclusión social.	Gestión del uso de suelo, revitalización económica, regeneración de zonas de amortiguamiento.
	Intensidad de interacción	Poca ocupación nocturna y en fines de semana.	Alta densidad social, especialmente población flotante.	Conservación.	Rehabilitación del espacio público.
	Duración de la interacción	Lugar de paso. Falta de infraestructura para los visitantes.	Un potencial muy alto de encuentro.	Inclusión social. Interpretación e investigación.	Rehabilitación del espacio público.
Accesibilidad	Permeabilidad	Falta de infraestructura para la movilidad y el encuentro.	Ubicado en el principal eje de crecimiento comercial de la ciudad.	Conservación. Sustentabilidad.	Rehabilitación del espacio público.
	Regulación	Acceso limitado de visitantes a los edificios por seguridad.	Regulación formal a través del POT. Conjunto declarado Patrimonio Nacional.	Conservación. Inclusión social. Seguridad.	Rehabilitación del espacio público, regeneración de zonas de amortiguamiento.
	Contextualización	Falta de valorización.	Gran potencial para desarrollo de espacios urbanos.	Conservación. Sustentabilidad. Interpretación e investigación.	Rehabilitación del espacio público, valorización y divulgación.
Adaptabilidad	Utilidad	Espacio público poco utilizable e inaccesible. Invasión de plazas para uso de estacionamientos.	Internamente cuenta con muchos espacios que pueden ser aprovechados para el encuentro.	Conservación. Inclusión social.	Rehabilitación del espacio público, regeneración de zonas de amortiguamiento.

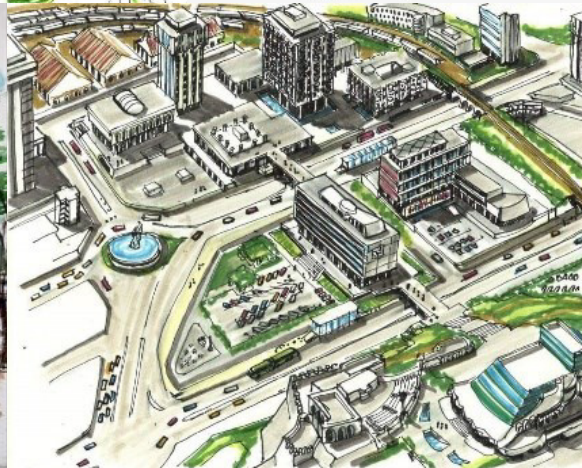
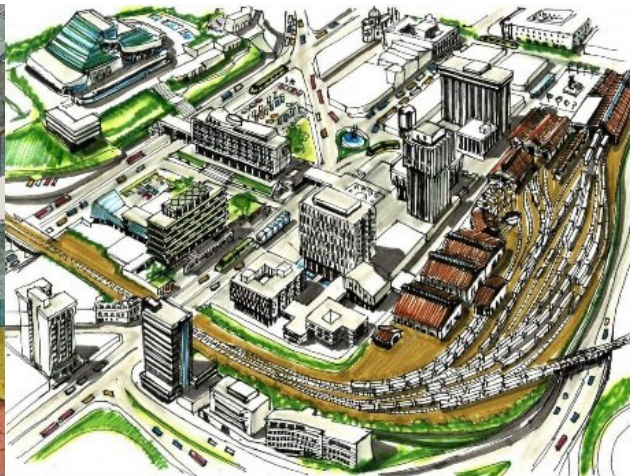
Apropiación

Reinterpretación	Falta de seguridad.	Alto potencial de escena y reinterpretación a través de la centralidad y su ubicación	Seguridad. Conservación. Interpretación e investigación.	Valorización y divulgación, Rehabilitación del espacio público, regeneración de zonas de amortiguamiento.
Modificabilidad	Intereses particulares de las instituciones que alberga y del Estado.	Áreas al aire libre con mucho potencial para actividades temporales (Plazas, FEGUA y el bosque del Centro Cultural).	Conservación. Inclusión social.	Rehabilitación del espacio público, regeneración de zonas de amortiguamiento.
Apertura de uso	Falta de regulación y de infraestructura para que los usuarios utilicen el espacio.	Interés institucional para la valorización del Centro Cívico.	Conservación. Inclusión social. Seguridad.	Valorización y divulgación. Eje urbano: accesibilidad, regeneración de zonas de amortiguamiento.
Diseñabilidad	Falta de un plan integral para la revitalización del espacio público del conjunto.	Posee muchos espacios potenciales para procesos de apropiación durante la noche y los fines de semana.	Conservación. Sustentabilidad.	Rehabilitación del espacio público, regeneración de zonas de amortiguamiento.
Apertura simbólica	Falta de divulgación para el conocimiento y apropiación de los habitantes.	Puesta en valor a nivel local por medio de su declaratoria como Patrimonio Nacional.	Interpretación e investigación.	Valorización y divulgación.

4

CAPÍTULO

PLAN DE MANEJO DEL CENTRO CÍVICO



Créditos portada:

Aguirre, G. (2020). Interior Municipalidad, Vista área desde FEGUA, Vista área desde el Centro Cultural Miguel Ángel Asturias, Vista del Centro Cívico desde la esquina oeste del Palacio Municipal, Vista aérea de los cuatro edificios principales.

PLAN DE MAJEJO DEL CENTRO CÍVICO

4.1 ANTECEDENTES

A lo largo del tiempo, los criterios de selección del Patrimonio Mundial han ido evolucionando, buscando representar en la lista indicativa de los países tanto su patrimonio cultural material como el inmaterial. De hecho, en los últimos años el concepto de patrimonio cultural se ha desplazado, dándole prioridad a las personas sobre el monumento y a la función sobre los objetos, haciendo que la conservación busque el propósito de preservar con objetivos de sostenibilidad y desarrollo y no como un fin en sí misma, como se aplicó en algunos casos en el pasado. Mientras antes únicamente se consideraba como patrimonio a los vestigios de monumentos, el término se ha ampliado al ámbito inmaterial o intangible, permitiendo que la valoración del patrimonio del mundo aprecie también esta dimensión.

Si bien el Centro Cívico es considerado como la máxima obra de la modernidad construida en Guatemala, su riqueza y valor excepcional universal se relaciona, no solo con la parte física de los edificios y de los murales realizados en sus muros, sino también con el discurso que posee y su relación con los aspectos pluriculturales del país, resaltando el papel del arte maya para la sociedad actual.

Su construcción es testimonio de la modernización de la Ciudad de Guatemala, producto de la revolución y sus repercusiones en el ámbito educativo, del Arte, político y social del país. Siendo el resultado del trabajo en conjunto de urbanistas, arquitectos, ingenieros, artistas y constructores guatemaltecos, permitió la construcción de un conjunto sin precedentes en el Estado, que se encuentra a la vanguardia de las corrientes de diseño arquitectónico que predominaron en la primera mitad del siglo XX.

4.1.1 *Historia del Centro Cívico*

Se ubica en la ciudad de Guatemala entre la 21 calle y vía del Ferrocarril —en sentido Norte-Sur— y entre la 6ª avenida y 8ª avenida de la zona 1—en sentido Este-Oeste—. Sus edificios conforman el mayor ejemplo de integración urbana de la modernidad en el país. Los murales exteriores e interiores de sus inmuebles fueron elaborados con las técnicas de concreto expuesto fundido in situ, mosaico veneciano y esmalte sobre cobre y constituyen su principal característica, ya que, además de su belleza como elementos artísticos, contienen un discurso que testimonia la evolución estética, histórica, política y social del país centroamericano a mediados del siglo XX.

Entre los aspectos que contribuyeron a su construcción se encuentra la expansión de la metrópoli hacia el Sur, promovida por la ampliación de la sexta avenida para la edificación del Palacio Municipal; la migración de los habitantes de las áreas rurales a la urbe; y el aumento de la plusvalía del sector, debido a la obra de la Ciudad Olímpica en 1950 con ocasión de los VI Juegos Centroamericanos y del Caribe. Estos cambios coincidieron con la reorganización política derivada de la revolución de 1944 y el crecimiento de las instituciones públicas que necesitaban de nuevos edificios para albergar sus funciones.

El diseño del conjunto evidencia la influencia de los Congresos de Arquitectura Moderna CIAM —específicamente el octavo— y especialmente las ideas del arquitecto Charles-Édouard Jeanneret-Gris, más conocido como Le Corbusier, que orientaban hacia la creación de espacios urbanos funcionales, compuestos por volúmenes con una geometría pura, interconectados por espacios públicos que permitieran la vida colectiva. Para darle un carácter único al diseño, los técnicos hicieron una interpretación de las acrópolis mayas, que poseen un conjunto de edificios organizados alrededor de plazas que se interconectan con otros espacios, además de que se ubican sobre plataformas que nivelan los terrenos. De esta forma, se logró una fusión de los conceptos de la modernidad y de la arquitectura prehispánica.

El área ocupada por los cuatro edificios principales —el Palacio Municipal, el Instituto Guatemalteco de Seguridad Social (IGSS), el Crédito Hipotecario Nacional (CHN) y el Banco de Guatemala—, tiene un uso monofuncional gubernamental, respondiendo a la zonificación recomendada por el urbanismo moderno. Aunque no se concibió al principio como un conjunto, las circunstancias fueron organizándolo como tal, hasta conformar lo que hoy se conoce como Centro Cívico.

4.1.2 Proceso de inscripción del Centro Cívico en la Lista de Patrimonio mundial

Proceso de postulación

En 1972, la UNESCO creó la Convención sobre la protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural, estableciéndose el Centro de Patrimonio Mundial y la Lista del Patrimonio Mundial. Este listado, dentro de sus objetivos, buscaba representar aquellos sitios que tuvieran características o atributos de valor excepcional universal para la humanidad, tanto en el presente como para las generaciones futuras.

Guatemala cuenta con tres sitios en la Lista de Patrimonio Mundial, los dos primeros fueron inscritos en 1979 y corresponden a la Ciudad Colonial de la Antigua Guatemala y al Parque Nacional Tikal, donde se encuentra el ejemplo de una de las metrópolis mayas más representativas. En el año 1981, se logró la inscripción del espacio arqueológico de Quiriguá y actualmente el Ministerio de Cultura trabaja para la inscripción del territorio arqueológico de Tak'alik Ab'aj.

La lista indicativa de Guatemala fue actualizada por última vez en el año 2002, presentando un listado de 18 enclaves, con valores culturales y naturales, de los cuales se postulan principalmente elementos prehispánicos y de la época colonial. El Centro Cívico de Guatemala aún no forma parte de esta lista, a pesar de los diferentes estudios que respaldan su valor excepcional para ser elevado a la categoría de Patrimonio Mundial y de los esfuerzos que se han realizado por parte de la sociedad civil, el sector privado y el público.

Distintas investigaciones y publicaciones académicas han profundizado en el conocimiento sobre el conjunto, sus edificios y sus murales. También se realizó un arduo trabajo de gestión para que el Centro Cívico fuera considerado como Patrimonio Nacional. La fundación del Capítulo de Documentación y Conservación de la Arquitectura y el Urbanismo del Movimiento Moderno (DoCoMoMo) Guatemala en 2008, fue determinante en esta declaración, teniendo como objetivo la valoración de

la arquitectura y el urbanismo moderno del país. Este proceso contó con la participación de varios sectores interesados por la conservación de este conjunto gubernamental, presentando diferentes solicitudes al Ministerio de Cultura y Deportes para que convocaran una Mesa Técnica para unificar esfuerzos y criterios para el reconocimiento del valor patrimonial del Centro Cívico.

La primera reunión con las autoridades del Viceministerio de Patrimonio Cultural y Natural se realizó el 28 de febrero del 2013 y en este mismo año se conformó la Mesa Técnica para la Valorización del Centro Cívico de la Ciudad de Guatemala. Se contó con la participación de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de San Carlos de Guatemala (USAC) y la Universidad Rafael Landívar (URL) —por parte del sector académico—; la Municipalidad de Guatemala, la Dirección del Centro Histórico de Guatemala, el Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (DECORBIC) y la Dirección de Registro de Bienes Culturales del Viceministerio de Patrimonio Cultural y Natural —por parte del sector institucional—, además de los profesionales del Capítulo DoCoMoMo Guatemala y la Fundación González Goyri —por parte del sector privado—. La Mesa Técnica trabajó durante cuatro meses, con reuniones quincenales. Después se realizó un taller, donde al principio se hizo una puesta en común sobre el contexto y los antecedentes del conjunto para después consolidar una propuesta para su valoración. Los resultados fueron socializados con las autoridades del viceministerio de Patrimonio Cultural y Natural, de las universidades participantes, de la Municipalidad de Guatemala, del Instituto Guatemalteco de Seguridad Social, del Crédito Hipotecario Nacional, del Banco de Guatemala, la Asociación González Goyri, así como profesionales, artistas y medios de comunicación. Con esta presentación se logró el respaldo y aprobación de las instituciones participantes. Además de esta actividad, también se realizó una puesta en común de cinco horas, donde fueron invitados todos los sectores de la sociedad, incluso se contó con la participación de los arquitectos Jorge Montes y Carlos Haeussler, quienes eran los últimos diseñadores que aún vivían.

Después de este proceso de valoración, se trabajó en la elaboración de un expediente para su postulación ante el Centro de Patrimonio Mundial, sin embargo, nunca se realizó dicha petición. Actualmente, los terrenos cercanos al Centro Cívico son objeto de una gran especulación inmobiliaria, por su ubicación dentro de la ciudad. En el año 2016, el gobierno, por medio de la Agencia Nacional de Alianzas para el Desarrollo de Infraestructura Económica (ANADIE), propuso la construcción del Centro Administrativo del Estado (CAE), que, debido a la oposición del Ministerio de Cultura y la sociedad civil, fue interrumpido, ya que afectaba la integridad del patrimonio industrial de la antigua estación central de Ferrocarriles de Guatemala (FEGUA) y no planteaba una integración que garantizara la integridad del Centro Cívico.

Esta situación pone en evidencia la necesidad que existe de proteger el Centro Cívico de futuros proyectos que amenacen su integridad. La declaratoria del conjunto como parte del Patrimonio de la Nación fue un paso importante en esta tarea, pero aún es necesario realizar otras acciones para que su importancia sea reconocida y se respete su valía patrimonial y la de su entorno inmediato.

Valor Excepcional Universal del Centro Cívico

El Centro Cívico de la Ciudad de Guatemala, da testimonio de la modernización del país centroamericano. Su urbanismo, arquitectura y arte integrado, evidencian el trabajo interdisciplinar entre arquitectos, ingenieros, artistas y obreros guatemaltecos, que se unieron para dar vida a este conjunto de la modernidad. El discurso de sus murales narra la evolución histórica, social, política y artística del país, representando una mezcla entre la cultura maya y la española que dan origen al pueblo guatemalteco. Bonilla, S. 2021.

El Centro Cívico constituye el máximo ejemplo de la modernidad en Guatemala. Fue en esta parte de la ciudad donde las condiciones del terreno y la expansión de la metrópoli permitieron aplicar los conceptos urbanos de la supermanzana y la zonificación. Cada uno de los edificios fue diseñado con una línea sobria y guardando las características de la modernidad: la planta libre, el uso de pilotes, la terraza jardín, la fachada libre y longitudinal. Siguiendo el urbanismo precolombino, los inmuebles están interconectados con caminos peatonales que recuerdan a las calzadas y el Palacio Municipal se emplaza sobre una plataforma que rememora el talud de las pirámides prehispánicas.

Además de los aspectos físicos de los edificios, el diseño también consideró espacios públicos para la convivencia social, tratando de promover una nueva zona para actividades culturales «lo más importante es que representa la forma de cómo una sociedad abordó la modernidad como un fenómeno cultural y no como una simple moda, la utopía en su máxima expresión» (Monterroso, R., et al., s. f.: 3).

Los murales interiores y exteriores forman parte intrínseca del conjunto. Es a través de ellos que los artistas lograron plasmar la historia de Guatemala, desarrollando un discurso que narra de manera directa la transición desde la conquista hasta la modernidad y de forma indirecta las huellas que este proceso político, social y económico dejaron en la sociedad.

Los edificios modernos innovaron al introducir nuevos lenguajes estéticos y tecnológicos, en consecuencia, la arquitectura moderna marcó la diferencia al distanciarse de la tradicional, también fueron canal de comunicación para trasladar a la sociedad guatemalteca el espíritu de una época. (Monterroso, R., et al., s.f.: 3)

Jorge Montes, uno de los diseñadores del Centro Cívico, compara los murales que Carlos Mérida realizó en los cuatro edificios principales con el Gucumatz, la serpiente emplumada de la mitología maya. Su hipótesis se basa en que las piezas de Mérida actúan como un hilo conductor que recorre el espacio urbano entrelazando los inmuebles.

Cada una de las edificaciones posee una obra de Mérida, considerándose uno de los mayores legados del artista, quien es considerado como uno de los más significativos representantes de la modernidad en Latinoamérica. Sus obras son reconocidas por su importancia como parte de la arquitectura y también a nivel urbano. Elaborados en mosaico veneciano y en esmalte sobre cobre, los murales son evidencia de su dominio técnico y su discurso demuestra la importancia que el arte prehispánico tomó en la modernidad, como el nuevo lenguaje para una sociedad que buscaba una identidad propia.

Cada uno de ellos fue elaborado con características únicas. En el Palacio Municipal, *Canto a la Raza* utiliza los muros internos del edificio y el módulo de gradas para narrar la historia de la conquista, materializando su discurso por medio del colorido de los mosaicos venecianos. En el IGSS, su obra se integra a la arquitectura en el interior y el exterior del inmueble. En la parte externa, *Alegoría a la Seguridad Social* se refleja en un espejo de agua, formando parte de la composición de la plaza y por dentro fue pensado para integrarse y convertirse en el fondo para un espacio de exposiciones techado, sin cerramientos. Con la técnica de esmalte sobre cobre, encontramos *Intenciones muralistas sobre un tema maya*, ubicado en el interior del CHN en el último nivel. Originalmente, recubría las paredes del vestíbulo, las cenefas del entrepiso, el espacio de las escaleras y el módulo de los ascensores, pero algunos elementos han sido cubiertos y otros fueron trasladados para evitar más daños. Mérida los llamó “serigrafías murales” por su brillantez, textura y bidimensionalidad; su tamaño se considera una innovación de esta técnica, que se utilizaba normalmente en dimensiones más pequeñas. *Sacerdotes Mayas*, ubicado en el Banco de Guatemala, de acuerdo con Ana Carolina González en su contribución para el cincuentenario de la construcción del edificio, es el mural lineal más largo elaborado con esta técnica a nivel mundial. Fue el último de los diseñados por Mérida para el Centro Cívico y es considerado por algunos autores como su obra máxima dentro de este conjunto, por su composición, que combina escalas armónicas y aritméticas, además del ritmo y movimiento que dan vida a los personajes de la obra.

Dentro del conjunto también participaron otros artistas como Dagoberto Vásquez, Guillermo Grajeda Mena, Roberto González Goyri y Efraín Recinos. Su participación fue posible por la sugerencia que Mérida hace a los arquitectos de involucrar en el proyecto a jóvenes artistas guatemaltecos. Los primeros tres pertenecieron a la Generación de los 40, que fue la que vivió la época de la Revolución y tuvo la oportunidad de especializarse en el extranjero, gracias al apoyo de los gobiernos liberales. González Goyri estudió en Nueva York, mientras que Vásquez y Grajeda lo hicieron en Chile, trayendo consigo la influencia del Arte Americano y de la Escuela del Sur, respectivamente. Recinos, por su parte, fue el más joven del grupo y su participación se llevó a cabo durante la época de la contrarrevolución, en el periodo de mayor impacto de la guerra interna. Su obra, a diferencia de los demás artistas, que buscaban la mayor sencillez y abstracción en sus trazos, presenta una nueva propuesta, con una composición más compleja, evidenciando el cambio de época en la sociedad guatemalteca y en el Arte.

En el exterior del edificio del Palacio Municipal se encuentran los murales *La Conquista* de Guillermo Grajeda Mena —en la fachada Oeste—, y *Canto a Guatemala* de Dagoberto Vásquez —en la cara Este—. Ambos fueron construidos con la técnica de concreto fundido in situ, aplicada por primera vez en Guatemala, siendo uno de los aportes que este proyecto ofreció al mundo del Arte. Su desarrollo se atribuye a Dagoberto Vásquez y consiste en realizar una formaleta con el negativo del mural integrándola a la estructura del muro, de tal manera que al fundirse la pared también lo hace la obra, convirtiendo a la escultura en parte integral de la arquitectura. El primero representa la dominación material e intelectual que sufrieron los pueblos prehispánicos y el segundo es una oda a la república. En ambos casos, como indica Monterroso, la presencia del hombre latinoamericano a nivel estético y en el desarrollo social es rescatada otorgando una función preponderante al conjunto del Centro Cívico.

Además de la obra de Mérida, en el edificio del IGSS se encuentra sobre una de las principales avenidas de la ciudad, un mural exterior realizado por Roberto González Goyri. Está elaborado en

concreto y en él se plasma una síntesis de la historia de Guatemala, desde la creación del mundo —según la cosmovisión maya— hasta la época actual, pasando por acontecimientos como la conquista, la evangelización y la revolución, mostrando la mezcla entre ambas culturas.

Al otro lado de la avenida, en los edificios del CHN y el Banco de Guatemala, encontramos cuatro murales exteriores más, elaborados con la técnica de concreto fundido in situ. El de la fachada Oeste del CHN fue realizado por Efraín Recinos y el de la cara Este por Roberto González Goyri. En ellos, los artistas representan los temas del trueque, el ahorro, la economía y su relación con el agro, la industria y la cultura. González recurre al cubismo sobrio y Recinos a su estilo singular, que él mismo llamaba Neocolonial, por lo cargado de sus composiciones. En el Banco de Guatemala de nuevo se encuentra una obra de González, esta vez en la portada Oeste. El mural abarca la fachada completa del edificio, dividido en tres partes, que recuerdan a las estelas mayas, por su esbeltez, pero con una reinterpretación cubista de sus jeroglíficos. En la Este encontramos *Cultura y Economía*, de Dagoberto Vásquez, la segunda participación del artista en el conjunto. En esta obra, el autor hace un increíble manejo del efecto de la luz y la sombra, además de que su modulación se integra en la estructura del edificio.

Todos los murales exteriores e interiores cumplen una función narrativa que traslada al espectador desde los orígenes históricos de Guatemala hasta la época actual. Aunque los artistas tuvieron libertad en el diseño estético, llama la atención que todos recurrieron a la cultura prehispánica, como muestra del mestizaje que, sin duda, ha marcado la historia del pueblo guatemalteco y sus propias vidas. Al dominio e ingenio técnico, se suma el valor documental que cada uno de ellos dejó plasmado de manera consciente o inconsciente, dejando un testimonio del contexto social en el que vivieron. El discurso que manejan relaciona de manera coherente cada uno de los elementos arquitectónicos y los espacios urbanos que también responden a conceptos de la estética prehispánica. Tanto los murales, como la arquitectura constituyen una interpretación de la modernidad, adaptada a la cultura local.

Criterios de selección

De acuerdo con las directrices prácticas para para la aplicación de la Convención del Patrimonio Mundial 2008, el Centro Cívico de Guatemala cumple con cinco de los seis criterios definidos para el patrimonio cultural.⁷⁹ Para proponerlos, en esta investigación se realizó un análisis del conjunto urbano, específicamente del valor de sus murales, y se comparó, además, el Centro Cívico de Guatemala con el Capitolio de Chandigarh, en la India, la Plaza de los tres Poderes de Brasilia en Brasil y el de Santa Rosa en La Pampa, Argentina.⁸⁰

⁷⁹ El Comité del Patrimonio Mundial considera que un bien posee un Valor Universal Excepcional si cumple con uno o más de los diez criterios, que se subdividen en seis culturales y cuatro naturales. El Centro Cívico cumple con cinco de los seis criterios culturales. Al ser producto de las transformaciones urbanas que se dieron en el siglo XX para modificar el trazo planteado durante la época de la colonia española se aleja totalmente de las formas de asentamiento humanos planteados históricamente en el territorio que ocupa actualmente Guatemala, por lo tanto no cumple con el criterio cultural número V, el cual se relaciona con: «ser un ejemplo destacado de formas tradicionales de asentamiento humano o de utilización de la tierra o del mar, representativas de una cultura (o de varias culturas), o de interacción del hombre con el medio, sobre todo cuando éste se ha vuelto vulnerable debido al impacto provocado por cambios irreversibles» (Sanz, 2008:28).

⁸⁰ El análisis de los murales se encuentra en el capítulo 1 y el análisis comparativo del Centro Cívico de Guatemala con los casos análogos se desarrolló en el capítulo 3.

El estudio de la obra mural permitió evidenciar que Guatemala también fue parte del movimiento de la modernidad en América y el análisis comparativo del conjunto urbano demostró que este Centro Cívico posee valores comparables con el de otros que ya han sido declarados Patrimonio Mundial, como es el caso de Chandigarh y Brasilia. Con base en esta investigación y los resultados obtenidos, se presenta esta propuesta de los criterios que demuestran el Valor Universal Excepcional del Centro Cívico de Guatemala.

Criterio (I): Representar una obra maestra del genio creador humano.

El conjunto arquitectónico es una creación colectiva realizada por los primeros arquitectos guatemaltecos que integra los conceptos de la modernidad y la arquitectura prehispánica. El mayor mérito del proyecto es que sus diseñadores lograron capturar la esencia de la modernidad sin tener más que el acercamiento documental de este movimiento arquitectónico, es decir, no se contó con la participación de ninguno de los maestros de la corriente —como en otros planes urbanos de Latinoamérica—, siendo una obra de total autoría de los profesionales y mano de obra locales.

Además del diseño urbano y arquitectónico, el conjunto posee un gran valor en el tema de bellas artes. Sus murales interiores y exteriores son obras excepcionales donde sus autores hicieron gala de su experiencia y aplicaron diferentes técnicas como: el mosaico veneciano, el esmalte sobre cobre y la fundición in situ.

El discurso de los murales es poderoso, en primer lugar, los cinco artistas recurrieron a la simbología e iconografía prehispánicas, demostrando la importancia que tiene la cultura maya tanto en la vida colectiva como individual de los habitantes del país. En segundo término, el uso de estos símbolos permitió crear obras únicas que hacen una interpretación local de las corrientes pictóricas y escultóricas de la modernidad. Por último, los artistas logran de una manera consciente o inconsciente plasmar la evolución histórica del estado, siendo una muestra del florecimiento que las artes y la academia experimentaron en la década de la instauración de los gobiernos revolucionarios.

Criterio (II): Atestiguar un intercambio de valores humanos considerable, durante un período concreto o en un área cultural del mundo determinada, en los ámbitos de la arquitectura o la tecnología, las artes monumentales, la planificación urbana o la creación de paisajes.

El Centro Cívico atestigua el intercambio en el ámbito de la planificación urbana, la arquitectura y las bellas artes a mediados del siglo XX.

En el ámbito urbano y arquitectónico, el diseño del conjunto reúne las principales tendencias de la arquitectura moderna, así como el uso de nuevos materiales y sistemas constructivos. Para trazarlo los arquitectos se basaron en el libro *El Corazón de Ciudad*,⁸¹ que reúne las principales ideas del octavo Congreso de Arquitectura Moderna CIAM —celebrado en 1951— donde se trató el tema

⁸¹ Rogers, E., Sert, J. y Tyrwhitt, J. (1955). *El Corazón de la Ciudad*. Hoepli, S.L. España.

de los núcleos de las ciudades. Por lo tanto, el conjunto cuenta con una influencia documental y como se menciona en el criterio I, tiene el mérito de ser una obra realizada con el ingenio de los profesionales y la mano de obra local.

En el ámbito de las bellas artes, evidencia la participación de los artistas guatemaltecos en las corrientes plásticas de la primera mitad del siglo XX, siendo el aporte más relevante la interpretación que realizaron sobre estos movimientos, adaptándolos a la cultura nacional y dándoles un rasgo distintivo. Por otra parte, la riqueza artística del Centro Cívico radica en la diversidad de influencias que tuvo el grupo de artistas. Mérida, de la Escuela de París, el cubismo y el muralismo mexicano; Grajeda y Vásquez de la Escuela del Sur; González del Arte Norteamericano y Recinos con una nueva propuesta que avanza hacia el futuro de la plástica guatemalteca.

Criterio (III): Aportar un testimonio único, o al menos excepcional, sobre una tradición cultural o una civilización viva o desaparecida.

La combinación lograda entre el Arte y la arquitectura representan la recuperación de los conceptos de la integración en las ciudades mayas. Los murales del Centro Cívico son evidencia de uno de los mayores logros en la historia del Arte guatemalteco y constituyen un esfuerzo por recuperar la tradición cultural prehispánica.

Además, en el discurso de las piezas quedó plasmada la experiencia de artistas pertenecientes a tres generaciones distintas, que se desarrollaron en tres contextos diferentes, dejando plasmada la Historia del Arte de Guatemala, la de la política y la de la modernidad.

Otros autores⁸² sostienen que el conjunto de obras creadas por Mérida son un testimonio de la reinterpretación que hizo de la cultura maya. Sus símbolos y los elementos que la conforman evidencian el valor de los modelos prehispánicos para el Arte de la modernidad y cada una de las obras forma parte de un discurso que fue evolucionando en cada uno de los edificios del Centro Cívico:

El recorrido del Gucumatz inicia en el vestíbulo de la Municipalidad con el mural de mosaico veneciano "Canto a la Raza" dedicado al mestizaje y que cubre los dos cubos de ascensores y gradas; continúa en la plaza de ingreso del edificio del IGSS un mural de dos caras de mosaico veneciano "La Seguridad Social" donde una cara se refleja en un espejo de agua y la otra ambienta el vestíbulo interior; luego, a través de un puente imaginario, el Gucumatz circula el vestíbulo y el patio interior del Crédito Hipotecario Nacional y se manifiesta en murales de esmalte sobre lámina de cobre sobre mármol blanco con el nombre de "Intervenciones muralistas sobre un tema maya"; por último se desliza al Banco de Guatemala donde la serpiente encuentra su cabeza con el mural "Los Sacerdotes Danzantes Mayas" que consiste en figuras hechas de esmalte sobre lámina de cobre sobre mármol blanco, técnica única por la adaptación de la misma a formatos de gran tamaño, elaborada en los laboratorios 'Pesaro' de Italia, propiedad de Franco Bucci. En la colocación Bucci usó un epóxico especial y también colaboraron artesanos locales, guiados por Carlos Mérida. (Monterroso, R., et al., s.f.: 6)

⁸² Monterroso, R., Fuentes, S. et al. (s.f.) *Centro Cívico de Ciudad de Guatemala: cuando los muros cuentan la historia de un pueblo. Declaración de importancia patrimonial* [Manuscrito no publicado]. Guatemala.

Criterio (IV): Ser un ejemplo destacado de un tipo de construcción o de conjunto arquitectónico o tecnológico o de paisaje que ilustre uno o varios períodos significativos de la historia humana.

El Centro Cívico es un ejemplo relevante de los que se construyeron en el mundo bajo los conceptos de la modernidad. Su importancia se compara con Chandigarh en la India y Brasilia en Brasil, que ya forman parte de la Lista de Patrimonio Mundial, siendo importante destacar que se empezó a construir en 1954 —dos años antes que Brasilia—, demostrando que Guatemala se encontraba en la vanguardia de lo que sucedía a nivel mundial con relación a la arquitectura moderna.

Dentro de los rasgos que tiene en común con estos otros centros cívicos se puede mencionar que su diseño se basa en los conceptos del Octavo CIAM dedicado a los “corazones de ciudad”, dejando atrás la centralidad colonial; posee elementos urbanos y arquitectónicos de la modernidad como el uso de la supermanzana, la monumentalidad, la influencia corbusiana —sobre la zonificación de áreas de gobierno, vivienda, cultura y ocio—, la utilización de nuevos sistemas constructivos y de los nuevos materiales —como el concreto u hormigón, el acero y el vidrio—; el diseño urbano combina espacios abiertos y caminos especialmente creados para los viandantes, además de la separación de la movilidad vehicular y peatonal; en el ámbito ambiental se logró dar una solución acertada a la iluminación y ventilación de los edificios, por medio de la orientación con relación a los emplazamientos y la buena utilización de parteluces y, por último, la integración del Arte fue un objetivo principal del proyecto.

Con relación a la técnica, encontramos que los artistas también realizaron grandes aportes tecnológicos para el mundo de las artes. Los murales de esmalte sobre cobre de Mérida tuvieron la particularidad de ser desarrollados a una escala mucho mayor de la que se acostumbraba para esta técnica y la fundición in situ, fue una innovación que no se había realizado en otro país, convirtiendo a los murales en parte integral de la estructura del edificio y no en elementos de concreto adheridos a la misma.

En cuanto a la escultura (los relieves) la técnica empleada fue muy novedosa para nuestro medio. No es que la hayamos inventado nosotros pues la verdad es que ya se han hecho experimentos y ensayos en Europa, por ejemplo, el artista holandés De Laak, pero para nuestro medio, repito, si fue algo novedoso. Esta técnica consiste en elaborar el relieve al revés, directamente en la formaleta haciendo las veces de negativo, la idea era al mismo tiempo, que la fundición copiara todos los accidentes de la madera e incluso jugar con las huellas de la madera estableciendo ritmos como parte de la composición. En otras palabras, haciendo ostentación de que era un colado. Esto es lo que se llama verdad al material: no hacerlo aparentar como si fuera una talla en piedra. A este método de fundir directamente con la formaleta adosada al muro se le llama “fundido in situ”, e indudablemente el que mejor los consiguió fue Dagoberto Vásquez en la fachada oriente del Banco de Guatemala. El maestro Mérida a su vez ya había experimentado la misma técnica en los murales del centro urbano presidente Juárez en México, pero, la diferencia es que allí se fundieron los bloques sólidos y enseguida se tallaron los diseños y se les dio color parcialmente a la vinilita. Por mi parte en el mural del IGSS también se hizo el mismo procedimiento de hacer el negativo en la formaleta pero con la diferencia que no se fundió in situ sino por partes, en el suelo, y luego se fueron pegando al muro con sabieta y, por supuesto, todas las partes amarradas con hierro. (González, 2008: 96)

La doctora Ligia Escribá también nos habla sobre la innovación que representó esta práctica «el empleo de esta técnica, sugerida por el Maestro Vásquez, innovó la realización de los relieves en Guatemala y, a partir de este momento, se ha seguido aplicando» (1998:12).

Los murales del Centro Cívico constituyen por lo tanto un ejemplo destacado de la fundición in situ en las artes plásticas y evidencian el ingenio que tuvieron los artistas para solucionar la construcción de estos, debido a que en el contrato de trabajo se había solicitado una pieza de concreto martelinado, pero técnicamente no era posible adherir estos grandes relieves en los muros. Además, el conjunto se convirtió en un laboratorio donde se pudo mejorar notablemente el uso de esta técnica. Se puede observar que, en la municipalidad, que fue el primer edificio en construirse, los murales son más pequeños, porque no se había contado con todo el peso adicional que suponía su fundición, mientras que en el Banco de Guatemala, se muestra un mayor contraste en los bajo relieves, demostrando que se fue mejorando la técnica hasta que se consiguió dominarla.

Criterio (VI): Estar directa o materialmente asociado con acontecimientos o tradiciones vivas, ideas, creencias u obras artísticas y literarias que tengan una significación universal excepcional.

Su construcción está directa y materialmente asociada con los acontecimientos políticos del país. El proyecto fue un logro de los gobiernos liberales y se materializó a raíz de una serie de coyunturas políticas, sociales y artísticas, después de la Revolución de 1944. Entre estos cambios políticos y sociales se encuentra la descentralización del gobierno y el crecimiento de la Municipalidad, la creación del Instituto Guatemalteco de Seguridad Social (IGSS) y la reforma de la Ley Monetaria y la Ley de Bancos. No obstante, aunque su construcción se aprueba en esta época, la obra no se construye hasta la contrarrevolución y el recrudecimiento de la guerra interna. Este hecho marcó el contenido de los murales, ya que su discurso no podía expresar ningún tipo de protesta, estando los artistas sujetos a una censura en sus ideas. Muestra de ello es que Dagoberto Vásquez —uno de los autores de los murales del Palacio Municipal—, se encontraba exiliado en El Salvador, cuando se empezó a construir su mural.

De acuerdo con la investigación realizada, el trabajo de Dagoberto Vásquez Canto a Guatemala se inspira en la obra literaria *Rusticatio mexicana*,⁸³ escrita en 1782 por el primer poeta guatemalteco Rafael Landívar y Caballero, quién fue también el primer rapsoda exiliado, según afirma Vásquez de Schwank (s/f: 6). Este poema se considera como la primera oda de homenaje a la patria guatemalteca. Landívar escribe este texto cargado de sentimentalismo, sobre el recuerdo que tenía de su país, bajo la incertidumbre de no poder regresar. Su valor literario radica en ser «la más universal de las poesías guatemaltecas, escritas en el siglo XVIII» (Vásquez de Schwank s/f: 6). Fue escrita en latín y daba a conocer al público europeo la experiencia del autor en un texto lleno de realidad y sensibilidad. Su relación con el mural de Dagoberto Vásquez, por lo tanto, no parece una coincidencia. Se sabe que el artista se encontraba en el exilio cuando realizó esta obra y el hecho de haberse inspirado en Landívar puede interpretarse como un sentimiento en común que el artífice de la modernidad sintió

⁸³ Irma Lorenzana publicó en 1994 que Dagoberto Vásquez se inspiró en la obra *Rusticatio mexicana* del poeta Rafael Landívar para realizar su mural y Rodrigo Vásquez —hijo del autor— confirmó esta información en la entrevista que se le realizó en el 2020.

al inspirarse en la obra del autor del siglo XVII al encontrarse en la misma situación de expatriación. La orden jesuita fue expulsada de Guatemala en el año 1767 por orden de la corona y casi 200 años después se vivía la misma realidad de opresión por parte del gobierno de la contrarrevolución que expulsó a varios intelectuales, entre ellos Dagoberto Vásquez. *Canto a Guatemala* vuelve a ser la voz de los eruditos para resaltar los valores del país, pero esta vez, el artista no representa a la Antigua Guatemala —ciudad natal de Landívar—, sino que hace una reinterpretación del poema, recurriendo a la simbología maya. De esta forma da una traducción contemporánea de la belleza y valores de la cultura guatemalteca.

Por otra parte, con relación a la situación política y los mensajes que los artistas trataron de transmitir de manera indirecta debido a la opresión del gobierno de la contrarrevolución, se encuentra la teoría que Monsanto plantea en la entrevista que se realizó en el 2020, en donde el crítico plantea que también existe una codificación que realizó Grajeda Mena sobre elementos de la dominación económica y espiritual de la conquista. Por ejemplo, encontramos la figura de Venus que está relacionada con el peligro y la desgracia en las culturas mesoamericanas, o el símbolo de la "J", con el cual eran marcados los indios que eran esclavos.

En el tema urbano y arquitectónico, su diseño rompe los patrones del urbanismo heredado por los españoles y se relaciona con el inicio de las transformaciones urbanas que se dieron en Latinoamérica durante la primera mitad del siglo XX, específicamente con el movimiento moderno.

Por otra parte, encontramos que, en el tema de bellas artes, los murales están relacionados de manera directa con la simbología, iconografía e historia maya. Cada uno de los artistas recurrió a estos elementos para solucionar sus murales, especialmente retomaron el concepto de la creación del mundo según las creencias mayas, que está documentado en el *Popol Vuh*, que recoge una recopilación de narraciones míticas, legendarias e históricas del pueblo K'iche', y es considerado como un libro sagrado de los mayas debido a su gran valor histórico y espiritual. Este texto a su vez fue declarado Patrimonio Cultural de la Nación en el año 2012 según el Acuerdo Ministerial 826-2012 y existe el interés de que sea declarado como Patrimonio de la Humanidad. Por lo tanto, la interpretación que los artistas de la modernidad realizaron de este documento y que dejaron plasmado en sus murales constituye un elemento de gran valor patrimonial. Específicamente es abordado por Roberto González Goyri en el mural *La Nacionalidad Guatemalteca* ubicado en el IGSS y por Dagoberto Vásquez en Economía Panel mural para el Banco de Guatemala, aunque los demás artistas también hacen alusión al tema de la creación maya con el uso de personales y elementos dentro de sus composiciones.

4.2 MARCO JURÍDICO⁸⁴

El Centro Cívico de Guatemala es reconocido en la legislación como un Conjunto Histórico, forma parte del Patrimonio Cultural de la Nación y se encuentra en proceso para su postulación en la Lista de Patrimonio Mundial. Los siguientes fundamentos jurídicos constituyen, por lo tanto, la base para definir los objetivos de su plan de gestión.

Partiendo de la Constitución de la República de Guatemala, a nivel nacional se dividieron estas normas de acuerdo con el órgano responsable de su ejecución. Se inicia con la legislación y normativa ministerial, donde se encuentra: *la Ley para la Protección del Patrimonio Cultural de la Nación, el Reglamento de La Ley Para la Protección del Patrimonio Cultural de la Nación y la Declaratoria del Centro Cívico como Patrimonio de la Nación*. Se continúa con las normas municipales, a la cual corresponde el *Código Municipal, el Acuerdo Ministerial No. 328-98 y el Reglamento para la Protección y Conservación del Centro Histórico y los Conjuntos Históricos de la Ciudad de Guatemala*. Por último, se presenta el *Código Civil Decreto Ley Número 106*, que corresponde al derecho privado.

En el ámbito internacional, se presenta la *Convención para la Protección del Patrimonio Cultural y Natural y las Directrices Prácticas para la aplicación de la Convención del Patrimonio Mundial UNESCO*.

Cabe mencionar que la legislación se presenta de forma cronológica a su publicación,⁸⁵ guardando también su relación jerárquica legislativa.

4.2.1 Legislación y normativa nacional

Constitución Política de la República de Guatemala

Los artículos 57, 58, 59, 60 y 61, son los que se refieren a la cultura y la protección patrimonial. En ellos se reconoce el derecho de todas las personas a la cultura y a la identidad cultural. Así mismo, se reconoce la obligación del estado para proteger, fomentar y divulgar la cultura nacional, y emitir las disposiciones legales que sean requeridas para su protección e investigación.

Los edificios del Palacio Municipal, el Instituto Guatemalteco de Seguridad Social IGSS, el Crédito Hipotecario Nacional y el Banco de Guatemala son patrimonio del Estado, que según el artículo 121 incluye los del municipio y de las entidades descentralizadas o autónomas, como es el caso de la Municipalidad y el Banco de Guatemala, los cuales de acuerdo con el Departamento de Registro de Bienes Culturales de la Dirección General del Patrimonio Cultural y Natural, del Ministerio de Cultura y Deportes, pertenecen a las entidades con el mismo nombre.

En el artículo 194 de la Constitución, también se establecen las bases jurídicas para que cada ministro pueda ejercer jurisdicción sobre las dependencias de su ministerio. De aquí se desprende la Ley para la Protección del Patrimonio Cultural de la Nación, decreto No.26-97, publicada el 12 de mayo de 1997 en el Diario de Centro América.

⁸⁴ Ver el contenido de las leyes en el Anexo 1.

⁸⁵ El Código Municipal actualmente vigente, decreto No.12-2002, ha sido precedido por seis leyes o códigos municipales emitidos en los años 1836, 1879, 1935, 1946, 1957 y 1988. A pesar de las variantes que posee precede al Acuerdo Ministerial No. 328-98 y el Reglamento para la Protección y Conservación del Centro Histórico y los Conjuntos Históricos de la Ciudad de Guatemala, emitido en el año 2000.

Legislación y normativa ministerial

Ley para la Protección del Patrimonio Cultural de la Nación. Congreso de la República. Decreto No. 26-97

En el artículo 1 de la ley se establece que el Estado por medio del Ministerio de Cultura y Deportes debe cumplir con regular la protección, defensa, investigación, conservación y recuperación de los bienes que integran el patrimonio cultural de la Nación.

El Instituto de Antropología e Historia es declarado en el artículo 23 como la entidad encargada del Registro de los bienes culturales.

La declaración de un bien como Patrimonio Cultural de la Nación corresponde al Ministerio de Cultura y Deporte y debe emitirse por medio de un Acuerdo Ministerial, de acuerdo con el artículo 25 de esta ley. Con esta base jurídica se publicó la declaratoria del Conjunto Histórico del Centro Cívico como Patrimonio Cultural de la Nación el 5 de marzo del 2014, en el Acuerdo Ministerial 189-2014.

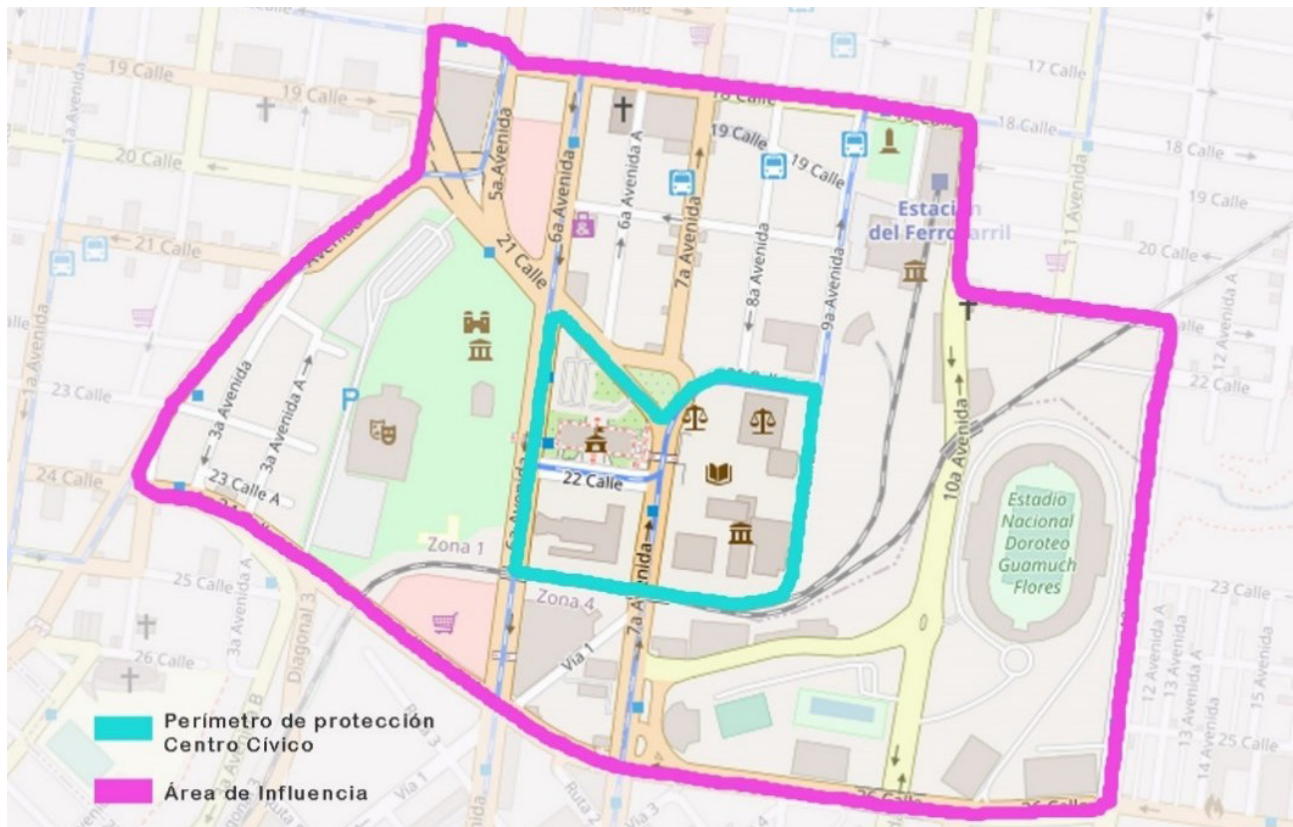
Como parte de las facultades de la Dirección General del Patrimonio Cultural y Natural, el Registro de Bienes Culturales y el Instituto de Antropología e Historia de Guatemala, en materia de sus respectivas competencias, en el artículo 70 explica que son los encargados de elaborar reglamentos, dictar disposiciones y medidas que garanticen el cumplimiento de esta ley. Con base en este artículo, el Ministerio de Cultura publicó el 4 de marzo del 2019, el Acuerdo Gubernativo 37-2019, Reglamento de la Ley para la Protección del Patrimonio Cultural de la Nación.

Declaratoria del Centro Cívico como Patrimonio de la Nación Acuerdo Ministerial Número 189-2014

La declaratoria del Conjunto Histórico del Centro Cívico y su área de influencia, contempla los cuatro inmuebles de la modernidad y los espacios públicos que lo conforman, tal y como describe el artículo 1.

En el artículo 2, se delimita el área de protección y el área de influencia de la siguiente forma (Fig.342): Del punto de la 21 calle y 6a avenida hacia el oriente por la Calle del Castillo o 21 calle hasta llegar al a 8a avenida, se bordea el área del Banco de Guatemala y Crédito Hipotecario Nacional y en la 24 calle se retoma hacia la 6a avenida cerrando el polígono en el punto inicial.

El Área de Influencia abarca desde la 18 calle entre 4a y 10a avenida zona 1, siguiendo hacia el Sur por la 10a avenida, cruzando hacia el oriente por la 21 calle hasta llegar a la 12 avenida de la zona 5, siguiendo hacia el poniente por la 26 calle de la zona 5 hasta la 7a avenida de la zona 4, siguiendo por la 24 calle de la zona 4, hasta llegar a la avenida Bolívar de la zona 1, hacia el Norte hasta llegar a la 19 calle, sobre la 4a avenida de la zona 1, cerrando hasta la 18 calle de la zona 1.



342. Perímetro protegido del Centro Cívico y su Área de Influencia.

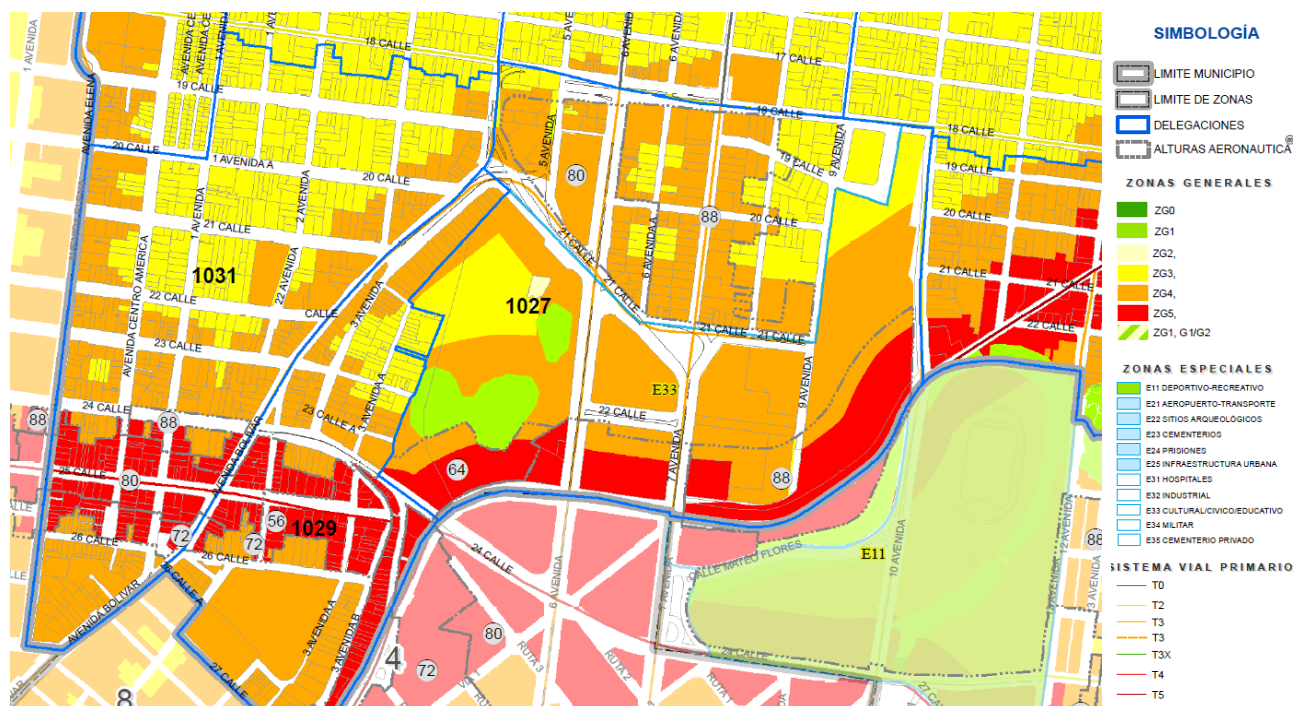
Elaboración propia.

Fuente: Mapa base y datos de OpenStreetMap y OpenStreetMap Foundation

El perímetro patrimonial o área protegida contempla los cuatro edificios principales del Centro Cívico: el Palacio Municipal, el IGSS, el CHN, el Banco de Guatemala y todos los espacios urbanos que los comunican. Estos lugares se conforman por las avenidas, calles, aceras, caminos elevados para peatones, plazas, estacionamientos, etc., teniendo un uso gubernamental.

Como en otros proyectos, fue necesario considerar un área de amortiguamiento para la protección del conjunto. Este espacio ocupa parte de lo que hoy son las zonas 1, 4, 5 y 8. Esta franja, a diferencia del área protegida, presenta usos diversos que van desde el habitacional, hasta la prestación de servicios y comercio, así como zonas culturales, deportivas, educativas y gubernamentales. El área al Norte del Proyecto colinda con el Centro Histórico, específicamente con parte del Barrio la Habana, donde el uso es principalmente comercial, bastante deteriorado, presentando también áreas públicas ocupadas por el comercio informal; al Este, el conjunto colinda con la Ciudad Olímpica, resaltando el Estadio Nacional; también con otras instituciones públicas como la Corte Suprema de Justicia, otras dependencias del Banco de Guatemala como el Museo Numismático, la Superintendencia de Bancos y el Instituto Técnico de Capacitación y Productividad INTECAP; al Sur, se conecta con la 6ª y 7ª avenida de la zona 4 que son los principales ejes comerciales de la ciudad que continúan hasta llegar a la zona 9; aquí se ubican dos centros comerciales, el Centro Comercial Zona 4 y Plaza Zona 4; por último, al Oeste, se encuentra el Centro Cultural Miguel Ángel Asturias, que también forma parte del Centro Cívico —pero que corresponde a otro período y estilo arquitectónico—. Detrás de él se ubica la zona 8, donde se están los Barrios San Gaspar y Santa Cecilia, que constituyen un sector caracterizado por el uso mixto: residencial y comercial, pero que al igual que en el Centro Histórico, tiene un alto grado de deterioro y conflictos socioeconómicos.

De acuerdo con el Plan de Ordenamiento Territorial POT⁸⁶ (Fig. 343), el Centro Cívico y la mayor parte de su área de influencia está catalogado como ZG4, ubicándose pocas áreas ZG3 en el interior de las manzanas y ZG5 alrededor de las antiguas líneas del tren y la 25 calle de la zona 1. La única franja verde —ZG1— se sitúa dentro del terreno del Centro Cultural Miguel Ángel Asturias.



343. Plan de Ordenamiento Territorial POT Zona 1, ciudad de Guatemala
Fuente: Dirección de Planificación Urbana y Urbanística Taller del Espacio Público, 2019

Con base en el artículo 23 de la Ley de Patrimonio Cultural de la Nación, la Dirección General de Patrimonio Cultural y Natural procedió a la inscripción de los cuatro inmuebles principales del Centro Cívico, quedando registrados con los siguientes números: el inmueble de la Municipalidad aparece inscrito con el número de registro 1-1-11-13; las Oficinas Centrales del IGSS con el 1-1-11-15; el CHN con el 1-1-11-12 y el Banco de Guatemala con el 1-1-11-14 (Ver fichas de registro y certificaciones de declaratoria patrimonial, Anexo 2).

De acuerdo con el artículo 4, la Dirección General del Patrimonio Cultural y Natural por medio del Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales —DECORBIC—, tenía un plazo de tres meses para publicar este Acuerdo y emitir las medidas de protección, defensa, conservación y recuperación del Conjunto. Sin embargo, únicamente se publicó el acuerdo quedando pendiente aún las medidas para su protección.

Cabe resaltar que la declaración del Centro Cívico como Patrimonio Nacional, se logró gracias a las gestiones realizadas por la Mesa Técnica para la Valorización del Centro Cívico, que fue constituida en el la convocatoria número DGPCYN-16.2013/WMGA, cuyo trabajo fue descrito anteriormente en el proceso de postulación.

⁸⁶ Más información sobre el POT se encuentra en el capítulo 3, Centro Cívico de Guatemala, Descripción de Cualidades Urbanas, Accesibilidad.

*Reglamento de La Ley Para la Protección del Patrimonio Cultural de la Nación.
Acuerdo Gubernativo No. 37- 2019*

Este reglamento fue creado para garantizar la correcta aplicación de la Ley para la Protección del Patrimonio Cultural de la Nación.

En el primer artículo establece que su objetivo es desarrollar los conceptos, principios, criterios y procedimientos establecidos en la Ley relacionados con la salvaguardia, protección, defensa, investigación, conservación, gestión, manejo sostenible y recuperación del patrimonio de la nación y los lineamientos para su aplicación.

Uno de los conceptos relacionados con el proceso de declaratoria del Centro Cívico como Patrimonio Mundial, es el de "Valor excepcional", que se define en el punto nueve del artículo 3 como: «La cualidad única, especial o excepcional dentro del universo cultural de las distintas culturas del mundo, que lo hacen diferente de las otras».

Sobre la inscripción de los bienes culturales inmuebles, en el artículo 14 se reitera la obligación del Departamento de Registro de Bienes Culturales y Coloniales de efectuar la inscripción de todos los muebles culturales de la nación con el procedimiento descrito en el artículo 25 de la ley.

El artículo 26 del reglamento también protege a los edificios que tienen una antigüedad de 50 años o más y que cuentan con un valor paleontológico, histórico, artístico, arqueológico, arquitectónico, científico, tecnológico o cultural, para que, aún sin contar con una declaratoria, sean considerados como Patrimonio de la Nación y explica el procedimiento para su declaratoria. En el Caso del Centro Cívico, los edificios contaban con un reconocimiento individual como Patrimonio Nacional, porque tenían más de 50 años de antigüedad. Sin embargo, no fue hasta el año 2013 cuando se iniciaron las gestiones para que fuera reconocido como conjunto, de tal manera que se protegiera, no solo el inmueble propiamente dicho, sino también los elementos urbanos que forman parte de su diseño.

En este sentido, el artículo 40 especifica lo relacionado con el entorno ambiental y el área de influencia de un bien cultural inmueble. Se atribuye a la Dirección Técnica del IDAEH determinar, con el apoyo de sus departamentos técnicos, el entorno inmediato y de influencia de los bienes culturales, quedando sujeto a la aprobación de la Dirección General mediante una resolución administrativa, que debe notificarse al Departamento de Registro de Bienes Culturales y Coloniales para su anotación.

Legislación y normativa municipal

Código Municipal. Decreto 12-2002 del Congreso de la República

El Centro Cívico se encuentra ubicado en el municipio de Guatemala, por lo tanto, su territorio está bajo la jurisdicción de la Municipalidad de Guatemala. En el artículo 7 del Código Municipal, se define al municipio como una institución autónoma, es decir, no depende del Gobierno central de Guatemala. Sin embargo, de acuerdo con la legislación vigente en temas relacionados con el patrimonio, no puede tomar decisiones unilaterales sobre el conjunto histórico del Centro Cívico, sino que deberá referirse a diferentes instancias que garantizan la protección de los bienes patrimoniales,

es decir, la Municipalidad y el Ministerio de Cultura trabajan en conjunto para tomar medidas sobre proyectos que modifiquen el diseño urbano y la arquitectura de este tipo de Conjuntos Históricos.

Acuerdo Ministerial Número 328-98

Esta ley se creó para dar protección al patrimonio ubicado en lo que históricamente se conoce como la Nueva Guatemala de la Asunción, considerando que está constituida por edificios civiles y religiosos del siglo XVIII hasta el XX que poseen una notable expresión histórica y arquitectónica, así como los espacios abiertos que hoy son importantes para el desarrollo de la vida cotidiana y las tradiciones de sus habitantes.

En el artículo 1 de este acuerdo se declara al Centro Cívico como una de las tres áreas de amortiguamiento del Centro Histórico y, en el artículo 2, se declara como un Conjunto Histórico, definición que es la que se mantiene en la declaratoria como Patrimonio Nacional.

En el artículo 3, se hace una clasificación de los inmuebles que conforman el Centro Histórico y Los Conjuntos Históricos de la Ciudad de Guatemala, correspondiendo el Centro Cívico al inciso 1, Categoría A, donde se ubican a los edificios y obras declarados Patrimonio Cultural de la Nación. En el artículo 4, se presenta un listado de los bienes que están protegidos bajo estas categorías, en la cual se puede constatar que los cuatro edificios del Centro Cívico: el Palacio Municipal, el IGSS, el CHN y el Banco de Guatemala, ya contaban con una declaratoria individual como inmuebles, sin embargo, no es hasta la declaratoria del conjunto donde se reconoce el valor de este grupo de edificaciones y su entorno inmediato. Y en el artículo 7, se menciona el deber que tiene el Registro de la Propiedad Arqueológica, Histórica y Artística (Registro de Bienes Culturales) de inscribir estos bienes y que el Registro General de la Propiedad, debe operar las anotaciones como bienes integrantes del Patrimonio de la Nación.

En este acuerdo, en el artículo 6, aparece la figura de la Instancia Interinstitucional de Coordinación Técnico Administrativa del Programa de Renovación Urbana del Centro de la Ciudad de Guatemala, también denominado RenaCENTRO, que se encuentra conformado por la Municipalidad de Guatemala, por medio del Consejo Consultivo del Centro Histórico y el Departamento del Centro Histórico; la Universidad de San Carlos de Guatemala, por medio de sus unidades de investigación y la Facultad de Arquitectura; el Ministerio de Cultura y Deportes por medio del Instituto de Antropología e Historia de Guatemala y el Registro de Bienes Culturales y el Instituto Guatemalteco de Turismo, dejando la posibilidad abierta para que otras instituciones puedan adherirse al Convenio Marco. Este programa tiene el objetivo de velar por la conservación y desarrollo integral del Centro Histórico.

Reglamento para la Protección y Conservación del Centro Histórico y los Conjuntos Históricos de la Ciudad de Guatemala. Municipalidad de Guatemala 2000

Este reglamento fue realizado por la Municipalidad de Guatemala en respuesta a la correcta aplicación de la Ley para la Protección del Patrimonio Cultural de la Nación y al Acuerdo Ministerial Número 328-98, debido a que como una institución autónoma debe velar por la protección y conservación de los bienes culturales muebles, inmuebles e intangibles que se encuentran en su jurisdicción.

En el artículo 1, en el primer punto menciona que uno de sus objetivos es velar y contribuir a la protección de diferentes conjuntos históricos, mencionando específicamente al Centro Cívico Metropolitano. En el segundo epígrafe, menciona también que tiene como objetivo rescatar elementos como la traza, la riqueza patrimonial, arquitectónica y estética del Centro Histórico, especialmente el patrimonio cultural vivo e intangible. Por último, el punto tres menciona la importancia de rescatar y mantener su valor urbano, su actividad social, económica y cultural, como fundamento identitario de la nación.

En el artículo 4, se encuentra una clasificación del patrimonio arquitectónico y urbanístico del Centro Histórico y los conjuntos históricos de la Ciudad de Guatemala, dentro de la cual el Centro Cívico se encuentra ubicado en el segundo punto, que corresponde al Periodo Independiente, específicamente al Modernista.

La figura de RenaCENTRO se define en el artículo 5, tal como se describe en el Acuerdo Ministerial Número 328-98 y en los artículos 6 y 7 del reglamento encontramos la constitución de la Junta de coordinación y del Consejo consultivo de RenaCENTRO. Su función principal es coordinar los esfuerzos interinstitucionales orientados a la protección, rescate y desarrollo del Centro Histórico y de los Conjuntos Históricos de la Ciudad de Guatemala. Esta Junta se reúne dos veces al año y de forma extraordinaria cuando es necesario y está integrada por el alcalde de la Ciudad de Guatemala, el ministro de Cultura y Deportes, el director del Instituto Guatemalteco de Turismo y el Rector de la Universidad de San Carlos de Guatemala o sus representantes, así como por los funcionarios o representantes de las instituciones que se adhieran al convenio marco de RenaCENTRO. En la misma línea se encuentra el Consejo Consultivo que es el cuerpo colegiado interinstitucional que dicta los lineamientos técnicos específicos, en congruencia con los acuerdos de la Junta de Coordinación de RenaCENTRO. Este comité está integrado por el director del Instituto de Antropología e Historia, el jefe del Registro de Bienes Culturales, el Decano de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de San Carlos de Guatemala, el subdirector del Instituto Guatemalteco de Turismo y el director del Departamento del Centro Histórico de la Ciudad de Guatemala, quien fungirá como Secretario y al igual que la Junta de Coordinación tiene previstas dos reuniones al año.

Por otra parte, en el tema urbano, en el artículo 11 se define que la traza urbana de la Ciudad de Guatemala comprende sus calles, avenidas y aceras, que también son objeto de conservación y deben respetarse y en el artículo 15 se habla sobre la infraestructura, mobiliario y equipamiento urbano, mencionando en el punto uno que todas las redes e infraestructuras en las vías públicas y espacios abiertos deben construirse de manera subterránea, sustituyendo progresivamente el modo antiguo. En la misma línea, el punto dos hace énfasis en que cualquier cambio de mobiliario o equipamiento en los Conjuntos Históricos —como es el caso del Centro Cívico—, debe contar con un dictamen favorable del Instituto de Antropología e Historia y del Consejo Consultivo del Centro Histórico de la Ciudad para su implantación. Otro tema que se aborda es el del comercio informal —que también está presente en el Centro Cívico—, atribuyendo a la Municipalidad de Guatemala planear alternativas para su reubicación.

Un tema de suma importancia para esta investigación es abordado en el artículo 30, titulado Plan de Manejo del Centro Histórico y de los conjuntos históricos de la ciudad de Guatemala. En él se atribuye esta tarea al Departamento del Centro Histórico de la Ciudad de Guatemala, quién lo deberá elaborar bajo la Dirección del Consejo Consultivo. Este debe contener la política y criterios

técnicos para su conservación y desarrollo integral. En otras palabras, es el Departamento del Centro Histórico de la Ciudad de Guatemala el encargado de elaborar el Plan de Manejo del Centro Cívico de Guatemala, de acuerdo con la declaración que posee como conjunto histórico de la ciudad. Por último, es atribución del Consejo Municipal aprobar estos planes.

Legislación sobre el derecho privado

Código Civil. Decreto Ley Número 106, 1963

En el Código Civil, en el artículo 445, encontramos la definición de lo que son los bienes inmuebles, refiriéndose a ellos como: Las construcciones adheridas al suelo de manera fija y permanente. También se definen los bienes nacionales de uso común, en el primer punto del artículo 458, se precisan las calles, parques, plazas, caminos y puentes que no sean de propiedad privada como bienes nacionales de uso común. Por otra parte, en el primer punto del artículo 459, se concretan como bienes nacionales de uso no común los que están destinados al servicio del Estado, de las municipalidades y de las entidades estatales descentralizadas, y los demás que constituyen su patrimonio y en el punto octavo los monumentos y las reliquias arqueológicas.

Con relación a los bienes que son patrimonio del Estado, de los municipios y de las entidades estatales descentralizadas, se menciona en el artículo 462 que están sujetos a leyes especiales.

4.2.2 Normativa internacional

Convención para la Protección del Patrimonio Cultural y Natural

Esta convención fue emitida en la 17 reunión de la UNESCO, celebrada en París del 17 de octubre al 21 de noviembre de 1972. Fue ratificada por Guatemala a través del Decreto 47-78 del Congreso de la República, publicado el 10 de noviembre de 1978 en el Diario Oficial. Como Estado Parte, Guatemala tiene la facultad de proponer al Comité de Patrimonio Mundial de la UNESCO la inscripción de bienes culturales y naturales para que sean incluidos en la lista de patrimonio mundial.

Este instrumento legal contiene en el artículo 1 la definición de patrimonio cultural, dentro de la cual se cataloga el Centro Cívico como monumento, conjunto y lugar. Como monumento se le considera patrimonio cultural por sus obras arquitectónicas y sus murales monumentales, a los que se les atribuye principalmente el valor universal excepcional del complejo desde el punto de vista histórico y artístico. Como conjunto y lugar, el Centro Cívico está compuesto por los cuatro edificios principales, cuya arquitectura e integración urbanística se suman a su valor universal excepcional, otorgándole una valía estética.

Como se menciona en el artículo 3, es el Estado de Guatemala el que debe identificar y delimitar estos bienes ubicados en su territorio. En el caso que nos ocupa, desde el año 2013 se trabajó el expediente del conjunto con la intención de ser incluido dentro de la lista indicativa de Patrimonio Mundial, sin embargo, como se mencionó anteriormente, aún se encuentra en este proceso.

En el artículo 5, inciso a, se invita a los Estados Parte a adoptar una política encaminada a atribuir al patrimonio cultural una función colectiva e integrar su protección en los programas de planificación general. Así mismo, en el artículo 13, inciso 7, el Comité de Patrimonio Mundial ofrece su cooperación con las instituciones gubernamentales y no gubernamentales que persigan los mismos objetivos de la convención.

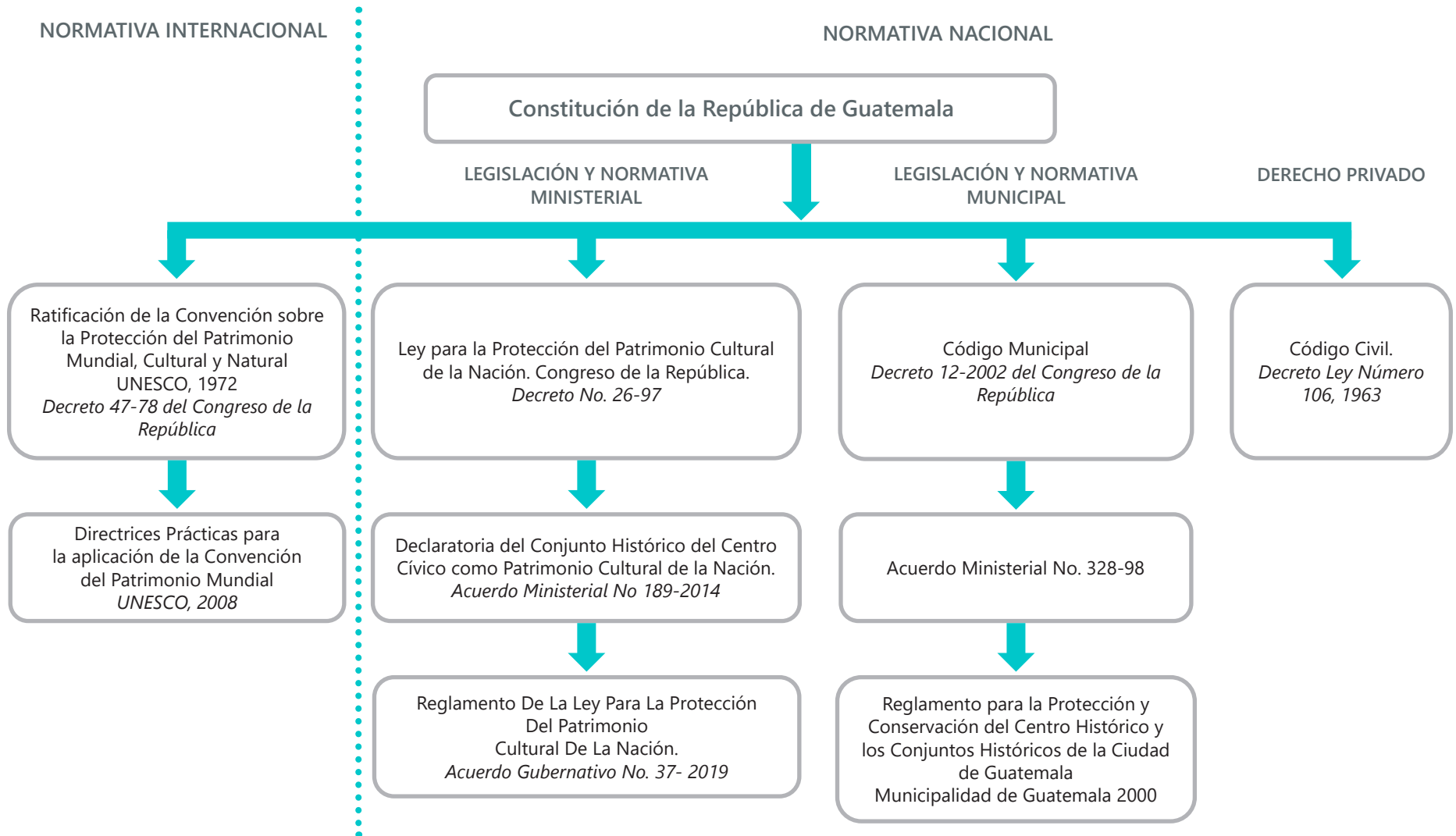
Por último, en el artículo 27, incisos 1 y 2, se habla sobre la obligación que asumen los Estados Parte con relación a la educación patrimonial, siendo responsables de estimular en sus pueblos el respeto por este patrimonio cultural, informando por medio de distintos programas sobre su valor cultural, amenazas y acciones emprendidas para su conservación.

Directrices Prácticas de Aplicación de la Convención del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural de la UNESCO

Estas directrices buscan orientar los mecanismos de gestión que garanticen la salvaguardia y la protección de los bienes del Patrimonio Mundial, que deben ser aplicados por el Estado Parte y los administradores de cada sitio.

La ratificación de la Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural de la UNESCO y las Directrices Prácticas, serán aplicables al Centro Cívico cuando éste forme parte de la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO. Este documento tiene la finalidad de contribuir a la elaboración del Plan de Manejo o Gestión del Centro Cívico de Guatemala, como un insumo para su conservación.

TABLA 9:
NORMATIVA APLICABLE AL MANEJO, CONSERVACIÓN Y PROTECCIÓN DEL
CENTRO CÍVICO DE GUATEMALA



4.3 DIAGNÓSTICO

4.3.1 Antecedentes

Dentro de los estudios realizados con anterioridad se encuentran una encuesta realizada por la profesora Sonia Fuentes Padilla en el año 2010 y, posteriormente, un proceso participativo elaborado en el 2013, por parte de la Mesa técnica para la valoración de este conjunto. La información de ambos instrumentos se mantiene vigente, debido a que son los últimos esfuerzos que se realizaron para profundizar en la investigación del Centro Cívico y hasta la actualidad no se ha implementado ningún plan o programa que haya propiciado un cambio en la percepción de los ciudadanos.

En el año 2010, la doctora Fuentes aplicó un cuestionario⁸⁷ con una muestra de 50 personas con edades comprendidas entre los 15 y 50 años aproximadamente, para determinar el grado de conocimiento y valoración que tenía la opinión pública sobre el Centro Cívico. El sondeo constaba de 12 preguntas y dentro de los resultados se encontró que la mayoría de los participantes (43) tenían una idea clara de lo que era el Centro Cívico, identificando los edificios de la Municipalidad, el IGSS, el CHN y el Banco de Guatemala, como parte del conjunto.

Con relación al uso, se confirmó que la principal actividad en el conjunto es la administrativa, ya que 34 encuestados contestaron que su visita se debía a la realización de pagos y trámites en las instituciones. También se confirmó que la otra tarea que se desarrolla en este espacio es la movilidad, ya que a esta misma pregunta 20 individuos contestaron que fue por la utilización del Transmetro, confirmando también su importancia como nodo de movilidad del sistema de transporte público de la ciudad. En el octavo interrogante, se confirma que los motivos fundamentales por los que se visita este lugar son porque es un lugar de paso (15) y para la realización de trámites (35).

Un dato alarmante es que la mayoría de los participantes en el sondeo (31) afirmaron que les fue indiferente su visita al Centro Cívico, otras (12) dijeron que no les gustó y solo unas cuantas (7) indicaron que apreciaron visitarlo. De estas últimas, las razones fueron, entre otras, porque "les gustan los edificios y porque pueden hacer varias actividades". Estas repuestas ponen en evidencia la falta de identificación que tienen los ciudadanos con el Centro Cívico y lo más alarmante fue que dentro de los motivos por los que no lo valoran afirmaron que no es un lugar agradable, es incómodo, hay mucho ruido y contaminación, inseguro, no ofrece ninguna actividad para realizar, no hay suficiente estacionamiento y no hay donde sentarse.

En el tema artístico, se evidenció un desconocimiento total sobre el significado de los murales, aunque un poco más de la mitad (27) afirmaron haberlos visto; de ellos, 12 dijeron que desconocían de que se trataba y otros 12 indicaron que eran decoraciones. Solo tres de ellos expresaron que tenían relación con la Revolución del 44. Estos datos demuestran que no existe un sentido de apropiación de lo que representa el Centro Cívico y que aún la población no comprende el discurso de sus autores. Prácticamente, a la mitad de los encuestados le pasan desapercibidos los murales y solo el 6% tiene una idea de lo que significan.

⁸⁷ Ver el contenido de la encuesta en el Anexo 3.

Por otra parte, en el año 2013, la Mesa Técnica nombrada por el Viceministerio de Patrimonio Cultural y Natural y conformada por diferentes actores de instituciones públicas y privadas,⁸⁸ realizó un Taller Participativo para validar la propuesta que habían venido desarrollando por un espacio de cuatro meses.

Esta Mesa Técnica fue creada para valorizar al Centro Cívico, teniendo como principal objetivo unificar esfuerzos y criterios para poder incluir al conjunto histórico en la Lista Indicativa de Patrimonio Mundial. Sus integrantes se reunieron por un espacio de cuatro meses hasta consolidar sus ideas y se realizó una presentación oficial, a la que asistieron autoridades y representantes del Viceministerio de Patrimonio Cultural y Natural del Ministerio de Cultura y Deportes, de las Universidades de San Carlos y Rafael Landívar, de DoCoMoMo Guatemala, de la Municipalidad de la ciudad, del Instituto Guatemalteco de Seguridad Social, del Crédito Hipotecario Nacional, del Banco de Guatemala, de Urbanística Taller del Espacio Público, de la Asociación González Goyri para la cultura (AGOGO), así como, profesionales, artistas independientes y algunos medios de comunicación. El resultado de esta presentación fue la aprobación y respaldo institucional del trabajo elaborado por la Mesa.

Cabe resaltar que las reuniones semanales fueron organizadas por la Delegación de Patrimonio Mundial y del Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales y del Ministerio de Cultura y Deportes, dándole un carácter más oficial al proceso.

Posteriormente, con el fin de involucrar a la población y propiciar la participación de todos los actores, se realizó un Taller participativo, con una duración de cinco horas. El mismo tuvo lugar en la sede del Viceministerio de Patrimonio Cultural y Natural y fue inaugurado por el director a cargo, el Licenciado Oscar Mora. Al inicio se efectuó una contextualización, compartiendo el trabajo ejecutado por los miembros de la Mesa Técnica y, posteriormente, se hicieron grupos de trabajo multidisciplinarios que validaron la Declaratoria de Importancia Patrimonial del Centro Cívico. En este taller participaron los arquitectos Jorge Montes y Carlos Haeussler, quienes fueron parte de los diseñadores del conjunto.

La Declaratoria de Importancia Patrimonial fue retroalimentada con el trabajo que cada grupo generó y después del análisis y síntesis de los resultados, cuatro miembros de la Mesa Técnica depuraron la información para realizar la versión final. En este documento se atribuyeron al Centro Cívico cuatro de los seis criterios culturales para ser declarado Patrimonio Mundial. El criterio I, argumenta que representa una obra maestra del genio creador humano, atribuyéndose su valor principalmente a las diferentes obras que Carlos Mérida realizó en el conjunto y que se unen por medio del "Recorrido del Gucumatz"; el criterio II, menciona que el Centro Cívico es testigo de un intercambio de valores humanos en la planificación urbana, la arquitectura, las artes monumentales y la creación del paisaje urbano de la modernidad en Guatemala, especialmente porque representa el sincretismo cultural en su arquitectura y entre la tradición maya prehispánica y el movimiento moderno; el criterio III, afirma que el conjunto es un testimonio único y excepcional de la cultura guatemalteca y del arte moderno americano; por último, en el criterio IV se resalta que es un ejemplo representativo de urbanismo, la arquitectura y el paisaje de la modernidad, el cual se inserta como un corazón de ciudad y reúne a las instituciones estatales, municipales, culturales, deportivas, residenciales y deportivas.

⁸⁸ Ver conformación de la Mesa Técnica en el apartado del proceso de postulación.

Por medio de la definición de los criterios culturales se reflejaron los valores que posee el centro cívico y que fueron reconocidos por los participantes. Los murales obtuvieron un mayor reconocimiento e identificación por parte de los concurrentes, asociados de una manera integral a los bienes inmuebles, es decir, a la arquitectura; los valores intangibles se asociaron con el discurso de murales, que evidencia la importancia de las culturas prehispánicas y el mestizaje como característica de la cultura guatemalteca.

La Declaratoria de Importancia Patrimonial del Centro Cívico cumplió con la misión de justipreciar al Conjunto Histórico, resaltando los valores culturales, sociales, políticos, históricos, artísticos y estéticos que posee. Este documento también destaca la importancia de este espacio por contener la síntesis de la modernidad del país como una base para la recuperación de sus cualidades antropológicas, es decir, el sentido humano del lugar. El mayor aporte de todo este proceso es que planteó las bases para que el Conjunto Histórico fuera declarado como Patrimonio de la Nación, acercándolo a su inclusión en la Lista Indicativa y futura declaración como Patrimonio Mundial.

4.3.2 Cualidades Urbanas

El proceso científico, participativo, llevado a cabo en los antecedentes descritos anteriormente, muestra un primer acercamiento a la problemática que enfrenta el conjunto y los campos de oportunidad que posee para convertirse en ese Corazón de Ciudad que plantearon sus diseñadores a mediados del siglo XX.

Tomando como punto de partida la importancia del Centro Cívico como patrimonio y el concepto de la ciudad como un complejo sistema de desarrollo cultural social y político, se determinó que era imprescindible para su conservación recuperar los conceptos urbanos con los que había sido diseñado. Por esta razón durante el desarrollo de esta Tesis Doctoral se realizó un análisis comparativo entre diferentes centros cívicos en el mundo para conocer cómo las cualidades urbanas deben reforzarse para convertir al conjunto histórico en un lugar de encuentro ciudadano. Más que realizar una propuesta de uso y un diseño para ser implementado en el conjunto, la investigación buscó comprender cuáles son las oportunidades y déficits que este espacio posee en su sentido social y antropológico para planear las líneas estratégicas que darán forma a los proyectos y programas que se necesitan para su reactivación urbana en el ámbito social, cultural, económico y ambiental.

Para ello se realizó una comparación entre el Centro Cívico de Guatemala y los casos internacionales de Santa Rosa en Argentina, La Plaza de los Tres Poderes en Brasilia y el Capitolio de Chandigarh en la India.

La metodología utilizada para esta comparativa es la que se publicó en el año 2016 en el libro *Urbane Qualitäten. Ein Handbuch am Beispiel der Metropolitanregion* de Kretz, Kueng et al., que se basa en el análisis de seis cualidades urbanas: centralidad, diversidad, interacción, accesibilidad, adaptación y apropiación,⁸⁹ que buscan identificar los potenciales y déficits de casos concretos en la ciudad.

⁸⁹ En alemán —idioma original de la publicación—: Zentralität, Diversität, Interaktion, Zugänglichkeit, Adaptierbarkeit und Aneignung.

Las cualidades urbanas del caso de estudio y los tres análogos fueron analizadas con el instrumento del Perfil Urbano, permitiendo posteriormente la comparación⁹⁰ y evaluación de los atributos espaciales sociales y urbanísticos, que posibilitaron determinar las oportunidades y déficits del Centro Cívico de Guatemala.

Entre los resultados del estudio se comprobó que la diversidad social es uno de sus potenciales más importantes. Cada día, el conjunto es visitado por grupos heterogéneos que se dirigen a hacer alguna diligencia o simplemente transitan hacia sus lugares de estudio y trabajo. Sin embargo, como se explica en el análisis, no existe ningún tipo de infraestructura para recibir a estas personas, ni tampoco ningún uso que lo posicione como un destino turístico dentro de la ciudad. La alta densidad de población flotante es una gran ventaja frente a la falta de residentes del sector.

Dentro de las oportunidades⁹¹ sobresale su ubicación, debido a que se encuentra en uno de los principales nodos de movilidad del circuito de transporte urbano. Con relación al uso se identificaron varias áreas, dentro y fuera del polígono de conservación, susceptibles de una transformación. La presencia del Centro Cultural Miguel Ángel Asturias, la antigua estación de los Ferrocarriles de Guatemala (FEGUA) y el Museo Numismático, dotan al conjunto de una oferta cultural muy importante, sujeto de organización en conjunto para que potencie la visita a los murales del Centro Cívico. Estos espacios poseen también un gran potencial en el tema ambiental, por ser los terrenos más grandes que se encuentran en el área de influencia. El Centro Cultural es un pulmón verde para el conjunto y la superficie de FEGUA constituye la zona de mayor potencial de reinterpretación y nuevo uso. Los lugares públicos entre los edificios también poseen potencial de escena y reinterpretación, para poder equipar al conjunto de la infraestructura que hace falta para los usuarios.

Aunque actualmente el comercio formal y el informal se encuentran muy deteriorados, representan un campo de oportunidad para atraer a las visitas. La variedad de estilos arquitectónicos que se concentran dentro y fuera del área de protección representa también un campo de oportunidad, sobre todo en el tema de rutas turísticas y como atractivo para los visitantes.

A escala urbana, su ubicación central permite que sea accesible desde cualquier punto de la ciudad. La presencia de la Municipalidad también contribuye a que existan continuos esfuerzos por regenerar el área. Además, el territorio cuenta con un Plan de Ordenamiento Territorial (POT), que evidencia que existe interés en recuperar las áreas de la influencia del Centro Cívico.

Dentro de los déficits se identificó el uso monofuncional como uno de los mayores problemas, porque limita la utilización del espacio a los horarios de las oficinas. Otra carencia detectada es la falta de mobiliario urbano que lo hace poco acogedor para los usuarios, convirtiéndolo solamente en un lugar de paso. A esto se suma la inseguridad que se percibe en el sector por parte de los clientes, especialmente en horas de noche y fines de semana cuando se encuentra desierto. La falta de habitantes en el sector también contribuye al poco manejo del espacio durante estos horarios.

⁹⁰ Ver: Comparación de los perfiles urbanos del caso de estudio y casos análogos Página 321.

⁹¹ Ver plano: Oportunidades y déficits del Centro Cívico de Guatemala Página 329.

La interpretación del sitio y su divulgación es otra de las deficiencias que debe solventarse. Los usuarios manifiestan un desconocimiento con relación a la arquitectura y arte integrado, haciendo necesario crear espacios interpretativos que orienten a los visitantes.

En general, el propósito de las líneas estratégicas es posicionar al Centro Cívico como un destino turístico-cultural, por su valía como Patrimonio Nacional y los valores arquitectónicos, urbanos, históricos, artísticos y sociales que representa.

Se identifican como principales responsables de la conservación del Centro Cívico al Ministerio de Cultura específicamente a la oficina del DECOBIC y la Oficina de Patrimonio Mundial y a la Municipalidad de Guatemala, a través del Departamento del Centro Histórico. Así mismo, tienen igual responsabilidad las instituciones que ocupan los edificios, es decir, las autoridades del IGSS, el CHN y el Banco de Guatemala. En el ámbito internacional se encuentra la UNESCO y con, relación a la sociedad civil, se encuentran diferentes agrupaciones como DoCoMoMo y la Asociación González Goyri, que se han mantenidos activos en el proceso de valorización.

La información presentada en los antecedentes y el análisis de las cualidades urbanas, permiten resumir los resultados en la siguiente matriz FODA:

TABLA 10: ANÁLISIS FODA

FORTALEZAS	DEBILIDADES
<ul style="list-style-type: none"> • Valoración del Centro Cívico y su área de influencia como patrimonio nacional de la modernidad. • Interés de las autoridades municipales, del IGSS, del CHN y del Banco de Guatemala en su conservación y valoración cultural. • Mantenimiento y restauración aceptable de los edificios y murales. • Interés de la comunidad en promover su valor patrimonial. • Punto importante y reconocido por los habitantes dentro de la ciudad. 	<ul style="list-style-type: none"> • Poca difusión de los valores patrimoniales entre los usuarios. • Poca inversión en los espacios públicos. • Falta de apropiación del espacio público. • Inseguridad. • Deficiente aplicación de la legislación existente. Carencia de un plan de desarrollo integral para el conjunto. • Falta de mantenimiento y restauración en algunos edificios y murales. • Acceso limitado a los murales interiores.
OPORTUNIDADES	AMENAZAS
<ul style="list-style-type: none"> • Posicionamiento del Conjunto Histórico a nivel nacional e internacional. • Identidad institucional e identidad de la sociedad. • Amplio potencial de escena y reinterpretación para convertirse en un lugar de encuentro ciudadano. • Grandes equipamientos (Centro Cultural y FEGUA) ubicados en el área de influencia. • Accesible desde diferentes puntos de la ciudad. • Diversidad de tipologías arquitectónicas que ofrecen un atractivo al sector. • Comercio itinerante como atractivo a los usuarios y reactivación del espacio público. • Grandes zonas de estacionamiento y áreas en desuso con potencial de transformación. 	<ul style="list-style-type: none"> • Subutilización del suelo dentro del perímetro de protección y el área de influencia. • Deterioro, alteraciones y falta de mantenimiento de los edificios y sus murales. • Carencia de un plan de desarrollo integral para el conjunto. • Comercio formal degradado y comercio informal en crecimiento. • Cinturón de pobreza en el área de influencia. • Zonas residenciales degradadas y baja densidad poblacional. • Desarrollo de proyectos incompatibles con el desarrollo cultural del sector en los terrenos de FEGUA.

El Centro Cívico es ampliamente reconocido como un punto importante y de referencia dentro de la ciudad. Aunque falta una ardua labor en el reconocimiento de su valor patrimonial, desde hace años las autoridades de las instituciones que allí se representan, junto al Ministerio de Cultura y Deportes y diferentes agrupaciones civiles, han trabajado por su protección y conservación. Como resultado de ello se han realizado diferentes intervenciones en los edificios y los murales para garantizar su supervivencia para las generaciones futuras.

Sin embargo, pese a todas las fortalezas que posee, existen factores que no favorecen su conservación y que impiden la difusión de su valor patrimonial. El punto más crítico es la falta de acciones en conjunto para su preservación por parte de las autoridades de los cuatro edificios principales, lo que provoca que, pese a los numerosos esfuerzos por su mantenimiento, aún haya murales que no han sido objeto de restauración y que no exista una inversión en los espacios públicos. A esto se suman la inseguridad que se manifiesta en el sector, que impide la apropiación del espacio por parte de los usuarios y que tiene una relación directa con el cinturón de pobreza que se ubica en las zonas de vivienda degradada e informal de las áreas aledañas.

Las principales amenazas que enfrenta son ocasionadas por la subutilización del suelo. En el área residencial, esto provoca una baja densidad; en la comercial, hace que el sector sea poco atractivo a los usuarios y que, por ende, no haya inversión por parte de los propietarios; por último, en la zona institucional, la falta de planes para los grandes predios provoca la especulación inmobiliaria para la construcción de proyectos poco compatibles con la protección del patrimonio. Por último, la falta de un plan maestro provoca que cada organismo tome decisiones individuales sobre su heredad, provocando alteraciones físicas que atentan contra la originalidad del conjunto y que no responden al objetivo de ofrecer un equipamiento recreativo y cultural para la población, es decir, cada corporación hace inversiones de acuerdo con sus intereses particulares sin que estas se orienten a la reanimación del espacio público que las conecta.

A pesar de que las debilidades y amenazas en el sector son varias, el Conjunto Histórico posee un gran potencial de transformación que puede contribuir al fortalecimiento de la identidad guatemalteca y su posicionamiento a nivel nacional e internacional. Su ubicación y conectividad dentro de la ciudad son un punto clave de oportunidad. A esto se suma la diversidad de estilos arquitectónicos que se encuentran en el área de influencia y los diferentes predios públicos y privados que son espacios de oportunidad para la transformación de su imagen urbana.

Estos resultados muestran la necesidad de crear diferentes planes de divulgación dirigidos a la sociedad para que este conjunto histórico sea identificado correctamente como Patrimonio Nacional. En este sentido, el primero de ellos tiene que ver con la valoración y la divulgación. Por otra parte, son necesarios diferentes programas urbanos relacionados con la movilidad, la accesibilidad, el uso del suelo, la reactivación económica y la rehabilitación del espacio público —tanto dentro del conjunto como en su área de influencia—.

Uno de los proyectos más importantes es la creación de una infraestructura de calidad en este espacio para las futuras generaciones, garantizando su conservación, que es una tarea compartida entre todos los actores involucrados, liderada por las instituciones gubernamentales.

El conjunto, al ser el mayor ejemplo de la arquitectura del Movimiento Moderno en Guatemala, merece de un cuidado y protección especial para cada uno de los edificios y para las obras plásticas integradas en sus muros, las cuales, con su discurso, son el complemento perfecto para la mezcla entre los conceptos de la arquitectura de modernidad y el urbanismo maya.

Junto al tratamiento de la zona protegida se debe pensar en el área de influencia. Casi la mitad de esta zona de amortiguamiento queda fuera de la jurisdicción del Centro Cívico. Aquí se encuentran diferentes usos, especialmente residenciales y comerciales que están en un nivel de deterioro alarmante y de no ser tomados en cuenta representan una amenaza para el conjunto. No se puede pensar en la conservación del Centro Cívico como una isla, sino como corazón de la ciudad, como fue planteado por sus creadores.

Con el propósito de desaparecer o disminuir los déficits encontrados y principalmente para incentivar sus oportunidades, se considera oportuno crear un Órgano de Gestión del Centro Cívico, que sea encargado de velar por la creación de un plan maestro y su implementación a corto, mediano y largo plazo. Además, debería encargarse de la gestión entre las instituciones públicas allí representadas y su colaboración con otras instancias públicas y privadas.

4.4 PLAN DE MANEJO DEL CENTRO CÍVICO

El plan de manejo promueve la coordinación de estrategias encaminadas a la protección y conservación del Conjunto Histórico del Centro Cívico y su divulgación como Patrimonio Nacional, con el compromiso de instituciones públicas, privadas y la sociedad civil.

Con base a las oportunidades y déficits detectados en las cualidades urbanas del conjunto, se proponen una serie de líneas estratégicas las cuales se apoyan en diferentes programas para su implementación. Los programas incluyen el campo de actuación, competencias y tiempos de ejecución, de acuerdo con la normativa vigente y las atribuciones de todos los actores involucrados.

4.4.1 Misión, visión y objetivos

Misión

Constituir un instrumento que coordine las acciones a corto, mediano y largo plazo de los diferentes actores públicos, privados y de la sociedad civil encaminados a garantizar la conservación, divulgación, promoción y vigencia de uso del Conjunto Histórico del Centro Cívico.

Visión

El Centro Cívico, como Conjunto Histórico de la Ciudad de Guatemala, conserva íntegros los valores patrimoniales por los cuales se le otorgó el reconocimiento como Patrimonio Cultural de Nacional, mantiene un desarrollo integral con cada uno de los edificios y el espacio público que lo conforma, convirtiéndose en un lugar de encuentro ciudadano, preservándose como un lugar de alta significación cultural, al mismo tiempo que contribuye a la transformación de su área de influencia y se posiciona a nivel internacional, siendo parte de la lista de Patrimonio Mundial.

Objetivo general y específicos

El objetivo general es preservar y divulgar los valores materiales e inmateriales que posee el Centro Cívico promoviendo su reconocimiento a nivel nacional e internacional, garantizado su conservación y su consolidación como un espacio de encuentro para la sociedad.

Objetivos específicos:

- Buscar las estrategias o la agenda para propiciar la permanencia de los visitantes, para que deje de ser el “no lugar” que actualmente es.
- Establecer criterios de intervención para asegurar la conservación y preservación urbana, arquitectónica y artística del conjunto histórico como máxima representación del patrimonio de la modernidad en Guatemala. (En estos criterios deben incluirse las medidas de protección, defensa, conservación y recuperación del conjunto que la Dirección General del Patrimonio Cultural y Natural por medio del Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales DECORBIC está pendiente de publicar).
- Fortalecer la apropiación e identidad de la ciudadanía con el Centro Cívico, a través de programas de interpretación e investigación que promuevan su valoración y divulgación.
- Promover investigaciones que contribuyan a la conservación de los valores del Centro Cívico desde diferentes ámbitos del conocimiento.
- Impulsar la rehabilitación de los espacios públicos dentro del sector para que se conviertan en espacios inclusivos de convivencia para toda la sociedad, garantizando una oferta cultural vigente que satisfaga las demandas de sus usuarios.
- Promover el desarrollo sustentable del Centro Cívico y áreas de influencia mediante el uso responsable de sus recursos y la implementación de tecnologías compatibles con el medio ambiente.
- Garantizar la seguridad de los usuarios dentro del conjunto y sus áreas de influencia, de tal manera que se consolide como un destino cultural y turístico dentro de la ciudad.
- Fortalecer las alianzas con el Centro Cultural Miguel Ángel Asturias y con Ferrocarriles de Guatemala FEGUA.
- Conformar un Órgano de Gestión que se encargue de dar seguimiento, evaluar y monitorear este plan, en el cual estén representadas todas las instituciones públicas, privadas y de la sociedad civil involucradas en la conservación del Centro Cívico.
- Contribuir a la declaración del Centro Cívico de Guatemala como Patrimonio Mundial.

4.4.2 Criterios básicos de intervención, conservación y difusión de los valores del Centro Cívico de Guatemala

Los criterios presentados a continuación tienen la finalidad de garantizar que todas las acciones de intervención física como restauraciones, mantenimiento, ampliaciones, adaptaciones, remodelaciones, introducción de equipamiento urbano e infraestructura y cualquier obra o proyecto que se realice en los inmuebles y el espacio público del Centro Cívico, contribuyan a su preservación, conservación y sean respetuosas de su Valor Universal Excepcional.

1. Toda la legislación nacional e internacional que tiene relación directa con el Centro Cívico —incluyendo este Plan de Gestión—, son el marco de referencia legal para la realización de cualquier proyecto dentro del Centro Cívico y en su área de influencia.

2. Este Plan de Manejo es el instrumento que orientará las propuestas de proyectos específicos y su ejecución. Estos deben ser evaluados y dictaminados por el Órgano de Gestión del Centro Cívico antes de seguir el proceso habitual para su aprobación por parte de las autoridades municipales y del ministerio de cultura que corresponda.
3. Las acciones que se realicen en el Centro Cívico y áreas de influencia deben respetar el significado y valores culturales, arquitectónicos, urbanos, artísticos, históricos, sociales y políticos, por los que fue declarado Patrimonio de la Nación, además, deben promover su integridad y autenticidad contribuyendo a su declaratoria como Patrimonio Mundial.
4. Debe consolidarse la imagen del Centro Cívico como patrimonio de la modernidad, orientando las intervenciones a su conservación y al mantenimiento de sus bienes inmuebles y espacios públicos. Se recomienda el uso de materiales y sistemas constructivos compatibles, así como priorizar los criterios de mínima intervención en cada obra o proyecto. Los planes urbanos deben contribuir a la integridad del conjunto a nivel interno y con su entorno inmediato.
5. Los proyectos de investigación y estudios técnicos deberán contribuir a la conservación, mantenimiento, preservación, interpretación y divulgación de las características tangibles e intangibles que forman parte de su valor patrimonial. En el área tecnológica estos estudios deben orientarse a la comprensión del comportamiento constructivo de los materiales de la modernidad, especialmente por ser un tema poco explorado en el ámbito nacional.

4.4.3 Principios generales para la gestión integral del Centro Cívico

Para garantizar una gestión integral del conjunto histórico del Centro Cívico se plantean los siguientes principios generales:

1. Regular el uso y las acciones de conservación del Centro Cívico en común acuerdo entre las entidades públicas y privadas y bajo la coordinación del Órgano de Gestión.
2. Fomentar la creación de un plan de acción que involucre a todos los sectores sociales e instituciones públicas y privadas relacionadas con la conservación del conjunto.
3. Incentivar la inversión público-privada para el manejo, la conservación, la investigación, rehabilitación y difusión de los valores tangibles e intangibles del Centro Cívico y su área de influencia, así como el manejo ambiental y la seguridad de sus usuarios.

4.4.4 Estrategia

Estrategia general

Los valores del Centro Cívico —especialmente su valor universal excepcional—, deben ser reconocidos y difundidos en todos los sectores que se involucran en las dinámicas urbanas del conjunto.

La inclusión de la comunidad en la definición de acciones de conservación, preservación y mantenimiento deben ser la estrategia primordial, así como la participación de diversos actores en proyectos que coincidan en el objetivo de conservar el sitio, apegados a los reglamentos y procesos legales vigentes.

Los programas y proyectos se orientan a la preservación del perímetro protegido como Patrimonio Nacional y a su área de influencia, siendo una responsabilidad de todas las instituciones públicas y

privadas, en conjunto con la sociedad civil para lograr los objetivos planteados, bajo la coordinación del Órgano de Gestión, quien será el encargado de centralizar las diferentes iniciativas de conservación para ser llevadas a su aprobación en los procesos establecidos por la legislación municipal y gubernamental.

Líneas estratégicas

Con la finalidad de alcanzar los objetivos planteados, se establecen cinco líneas estratégicas de las cuales se generan los diferentes programas y proyectos que deberán realizarse por los diferentes actores para la conservación, protección, uso y divulgación del Centro Cívico coordinado por el Órgano de Gestión.

Las cinco líneas son: Conservación del Patrimonio, Interpretación e Investigación, Inclusión Social, Seguridad y Sustentabilidad Urbana (Fig. 344), las cuales actúan de manera conjunta con la misma jerarquía.



Conservación del Patrimonio

Las medidas de conservación implementadas en el Centro Cívico deben buscar la preservación de los valores patrimoniales que posee, en especial aquellos que le otorgan su valor único excepcional. Las intervenciones arquitectónicas, urbanas y artísticas deben conservar la originalidad y elementos característicos del conjunto histórico, poniendo especial atención a los sistemas constructivos y materiales con los que fue construido, así mismo, se deberán respetar criterios de diseño arquitectónico y de su morfología urbana.

Con el fin de garantizar que se sigan los criterios y principios propuestos en este plan, todo programa o proyecto de conservación e intervención física que se proponga debe ser evaluado por el Órgano de Gestión antes de continuar su proceso habitual de obtención de dictamen favorable por parte de las autoridades municipales y del Ministerio de Cultura y Deportes.

Los programas, proyectos y obras realizados en el área de influencia deben regirse por el Plan de Ordenamiento Territorial POT y será la Dirección General de Patrimonio Cultural y Natural del Ministerio de Cultura y Deportes de Guatemala a través de la Delegación de Patrimonio Mundial, quién se encargue de velar porque estas propuestas se integren al conjunto histórico del Centro Cívico y al mismo tiempo serán las encargadas de informar al Órgano de Gestión, el cual deberá controlar que respondan al plan de conservación del Centro Cívico.

Interpretación e investigación

Esta línea estratégica busca la divulgación y comunicación de los bienes tangibles e intangibles del Centro Cívico con el fin de fomentar la apropiación de la sociedad, fortaleciendo la identidad y la conciencia sobre la importancia de la modernidad en Guatemala y su papel como parte de este movimiento mundial.

El programa de interpretación tendrá cuatro grupos objetivos. El primero se dirige a las personas que laboran dentro de las instituciones de los cuatro edificios principales. Este grupo tiene atención prioritaria por la necesidad de sensibilizarlos para que sean también difusores de los valores patrimoniales del Centro Cívico. Los recursos recomendados son seminarios interinstitucionales, donde todos los colaboradores que forman parte del organigrama participen. Posteriormente, puede reforzarse esta información con cédulas, publicaciones, material digital para redes sociales y conferencias que contribuyan a familiarizar a las personas con este contenido y a convertirlo en parte de su información cotidiana.⁹² En este mismo grupo debe realizarse la sensibilización de las autoridades representadas en el conjunto y de las instituciones involucradas con el fin de fortalecer un mismo discurso a favor de la conservación del Centro Cívico. En esta primera etapa es vital definir las vías de comunicación y el papel de cada institución y actor involucrado en el proceso.

⁹² La Municipalidad y el Instituto Guatemalteco de Seguridad Social cuenta ya con un programa de divulgación que puede contribuir a la difusión de la información cultural-histórica del conjunto.

El segundo grupo objetivo son las entidades públicas y privadas, vecinos y otros actores que se encuentren dentro del área de influencia. La intención de esta campaña de divulgación es concientizarlos sobre su ubicación con relación al Centro Cívico, reflexionando acerca de los beneficios que tiene al estar situados en la zona aledaña de un bien Patrimonio de la Nación y motivarlos para que sus esfuerzos puedan unirse a las acciones municipales y gubernamentales. Es necesario informarles sobre la legislación vigente para que comprendan la situación de su propiedad y se conviertan en agentes que propongan cambios en su comunidad. El propósito es incentivar y motivar el trabajo en conjunto para que el Centro Cívico se transforme en un espacio de convivencia ciudadana y, a la vez, logre obtener la declaratoria como Patrimonio Mundial. La idea central es comunicar a los propietarios las oportunidades que obtendrían cuando esto suceda y así tengan una motivación para colaborar con el Órgano de Gestión.

Como tercera fase o tercer grupo objetivo, se propone una campaña a medio plazo dirigida a los visitantes itinerantes, haciendo especial énfasis en los que llegan al sitio con fines turísticos o recreativos. Para ellos debe realizarse un análisis del público potencial, para orientar los esfuerzos de acuerdo con sus expectativas. En esta etapa, los recursos necesarios son las visitas guiadas, organizadas por las instituciones anfitrionas. Además, deben incluirse otros recursos físicos como cédulas y material interactivo en el área; recursos digitales accesibles desde la internet; realidad virtual, aumentada, y otros que contribuyan a que la experiencia de los usuarios sea memorable.

El último grupo y más importante, es toda la comunidad educativa, para la cual hay que planear diferentes planes de inserción temática dentro de los programas de estudio, desde el nivel preprimario hasta el universitario, con el fin de generar un cambio en la educación cultural y artística. Estos deben abarcar específicamente el tema de la modernidad de Guatemala y contemplar visitas guiadas para que los estudiantes conozcan este patrimonio. Deben promoverse diversas actividades académicas, culturales y recreativas que faciliten la apropiación de las nuevas generaciones.

Es importante que se realicen diferentes actividades académicas como seminarios, conferencias, coloquios y otras que contribuyan a la divulgación de los valores patrimoniales del conjunto para fortalecer su imagen a nivel nacional e internacional. En Guatemala, es necesario que se consolide la imagen del patrimonio de la modernidad como parte de los bienes de la nación, especialmente por la falta de conocimiento detectado en la comunidad a través de diferentes estudios.

Finalmente, todos estos programas y proyectos, dirigidos hacia los diferentes actores del Centro Cívico, deben promover la corresponsabilidad que tienen para su conservación y declaración como Patrimonio Mundial. Es necesario fortalecer todas las áreas de investigación del conocimiento como la arquitectura, el urbanismo, la histórica y la tecnológica.

Inclusión Social

El Centro Cívico está ubicado en uno de los nodos más importantes en la ciudad de Guatemala. Por lo tanto, cada día es visitado por personas de diferentes estratos sociales y económicos, así como distintas orientaciones sexuales, creencias religiosas y políticas y capacidades físicas. Es vital garantizar dentro del área de su perímetro protegido y su zona de influencia el respeto, la igualdad y la tolerancia para la convivencia de los ciudadanos y visitantes, además de contar con las facilidades que promuevan la permanencia y la avenencia ciudadana.

Este plan, sumado a la legislación vigente, promueve la participación ciudadana y deja abierta la posibilidad de que diferentes agrupaciones públicas y privadas puedan sumar sus esfuerzos para conservar los valores del Centro Histórico.

Seguridad

El Centro Cívico y sus espacios públicos forman parte de la ciudad de Guatemala, por lo que se encuentran también vulnerables ante la delincuencia e inseguridad que se vive en el país, que afecta la libre locomoción de los visitantes y evita que estos puedan sentirse cómodos en sus espacios.

Esta problemática tiene distintas causas y la más visible es el cinturón de pobreza que rodea al conjunto. El comercio y la vivienda existentes se encuentran en un nivel alarmante de degradación; los residentes son pocos y no están organizados, además, existen zonas de vivienda informal muy cercanas, donde el tejido social está muy dañado y las pandillas gobiernan el territorio. Si bien esta problemática no puede ser solucionada desde las capacidades del Órgano de Gestión, es importante que se tomen en cuenta todos los actores y que se les involucre en el proceso para concientizarlos sobre el valor patrimonial del conjunto y los beneficios que representa su conservación para la comunidad. Este proceso de sensibilización es importante para ganar un aliado más y eliminar una amenaza.

La policía Municipal ha jugado un rol significativo en la seguridad del conjunto, especialmente en las horas diurnas y en horarios laborales, sin embargo, se debe generar una percepción de seguridad independientemente de la presencia policial. Lo ideal sería que las actividades y nuevos usos del espacio público desplacen estas actividades delictivas. Los proyectos y programas deben mantener una agenda que garantice que el espacio sea ocupado por la población la mayor parte del tiempo, dejando atrás esa imagen de sitio desolado ideal para escena del crimen. Todos los planes y proyectos deben priorizar la integridad y el bienestar de todos los usuarios. Se deben generar sitios seguros por medio de los programas, acciones y servicios que se implemente en el conjunto.

De acuerdo con las Directrices Prácticas de Aplicación de la Convención del Patrimonio Mundial, Cultural y Naturales, en el párrafo 118, recomienda que se incluyan en los planes de gestión la preparación para casos de desastre, cambio climático y otros riesgos. En el caso de la Guatemala, por estar ubicado en una zona donde se encuentran placas tectónicas, el riesgo de sismos se incrementa, por lo que debe considerarse un programa de atención a desastres, donde se especifiquen medidas de prevención, zonas de evacuación, actividades de monitoreo de daños estructurales y planes de intervención en caso de catástrofes. También deben contemplarse otras calamidades como incendios, inundaciones, daños causados por manifestantes, etc.

Sustentabilidad

Al estar ubicado en uno de los principales nodos de transporte público de la ciudad, el Centro Cívico también está expuesto a la contaminación del aire que estos emanan. Internamente, el conjunto está compuesto por plazas de concreto con algunos árboles, lo que significa que su única oportunidad de mejorar esta condición y ofrecer un ambiente más saludable a los usuarios, es apoyarse en sus zonas de influencia, donde aún se encuentran grandes terrenos que pueden utilizarse para este

fin. El Centro Cultural Miguel Ángel Asturias representa un pequeño pulmón verde que, con sus plazas y jardines, representan una oportunidad al fortalecer la accesibilidad con el Centro Cívico. Por otra parte, la Municipalidad de Guatemala ya cuenta con diferentes programas que promueven la movilidad alternativa y la sustentabilidad, por lo que, en conjunto con el Órgano de Gestión, se pueden identificar los proyectos que pueden implementarse en el Centro Cívico.

Las Directrices Prácticas de Aplicación de la Convención del Patrimonio Mundial, Cultural y Naturales, en el párrafo 119, establecen que los bienes declarados como Patrimonio Mundial pueden soportar una variedad de usos que sean ecológica y culturalmente sostenibles, los cuales pueden mejorar la calidad de vida y bienestar de la comunidad. Esta característica debe considerarse en los programas y proyectos que se implementen en el conjunto, sobre todo, porque constituyen un punto fundamental para la conservación de los valores del conjunto para que sea integrado en la lista de Patrimonio Mundial.

La sustentabilidad constituye por lo tanto una línea estratégica transversal que deberá ser considerada en los proyectos y programas de movilidad, uso de suelo, revitalización económica, accesibilidad, rehabilitación de los espacios públicos y en general en todas las propuestas de conservación.

TABLA 11:
RELACIÓN DE LAS LÍNEAS ESTRATÉGICAS Y LOS PROGRAMAS Y PROYECTOS A IMPLEMENTARSE EN EL
CENTRO CÍVICO DE GUATEMALA

Línea Estratégica	Programa o Proyectos	Descripción general
Conservación del Patrimonio	 <ul style="list-style-type: none"> Movilidad. Gestión de uso de suelo. Revitalización económica. Regeneración de zonas de amortiguamiento. Protección de los inmuebles. Rehabilitación del espacio público. Valorización y divulgación. Accesibilidad. 	<p>La conservación del patrimonio involucra todos los programas relacionados con la intervención física de los inmuebles, el espacio público y las áreas de influencia, concentrándose en preservar los valores tangibles e intangibles del Centro Cívico.</p>
Interpretación e investigación	 <ul style="list-style-type: none"> Valorización y divulgación. Rehabilitación del espacio público. Regeneración de zonas de amortiguamiento. 	<p>Estos programas involucran todas las acciones relacionadas con la socialización y el reconocimiento de los valores tangibles e intangibles del Centro Cívico.</p>
Inclusión Social	 <ul style="list-style-type: none"> Valoración y divulgación. Accesibilidad. Gestión del uso de suelo. Revitalización económica. Regeneración de zonas de amortiguamiento. Animación del espacio Público. Gestión del uso de suelo. Rehabilitación del espacio público. 	<p>La inclusión social es la columna vertebral de todos los programas y proyectos. Es importante la participación ciudadana en todos los procesos de recuperación del espacio público y de la conservación del patrimonio para que sea comprendido por la sociedad y se identifiquen con los mismos.</p>
Seguridad	 <ul style="list-style-type: none"> Accesibilidad. Animación del espacio Público. Revitalización económica Regeneración de zonas de amortiguamiento Rehabilitación del espacio público. 	<p>La seguridad de los usuarios y la comunidad es un eje prioritario en todos los programas y proyectos, que deben formularse orientados a consolidar la imagen del Centro Cívico como lugar de encuentro ciudadano.</p>
Sustentabilidad	 <ul style="list-style-type: none"> Movilidad. Protección de los Inmuebles. Rehabilitación del espacio público. Valorización y divulgación. 	<p>Los proyectos, programas y obras dentro y fuera del área de protección deben promover el uso de medidas sustentables para mejorar la calidad ambiental del área y procurar que el Centro Cívico sea una zona confortable y amigable con el ambiente dentro de la ciudad.</p>

4.4.5 Procesos, mecanismos y responsables

Creación del órgano de gestión del Centro Cívico

El Órgano de Gestión será el encargado de implementar este plan de manejo, velando por el cumplimiento de los principios y criterios que en él se recomiendan. Además, será el responsable de vincular las acciones entre los diferentes actores del Centro Cívico.

El Órgano de Gestión estará integrado por un representante de la Municipalidad de Guatemala, un comisionado del Instituto Guatemalteco de Seguridad Social IGSS, uno del Crédito Hipotecario Nacional CHN, uno del Banco de Guatemala, uno del Centro Cultural Miguel Ángel Asturias, uno del Ministerio de Cultura y Deportes, uno de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de San Carlos de Guatemala, uno de DoCoMoMo y otro de la Asociación González Goyri para la cultura. Estas entidades han sido tomadas en cuenta porque desde el inicio han trabajado en la valoración del Centro Cívico y su declaratoria como Patrimonio Nacional.

Se podrá admitir el ingreso de otras entidades públicas y privadas, que deberán presentar su solicitud al Órgano de Gestión, quién dará la aceptación o rechazo. En su petición deben incluir los datos generales de la institución, los objetivos para unirse al organismo, las propuestas que quieren impulsar desde el mismo y las expectativas que tienen al formar parte.

Cada dos años debe nombrarse una junta directiva formada por el presidente, vicepresidente, secretario y tres vocales. Esta será la encargada directa de garantizar el cumplimiento de los acuerdos que se realicen en las reuniones del organismo. Estas asambleas pueden ser convocadas en cualquier momento por cualquier miembro del organismo, cuando se consideren necesarias. La asistencia deberá ser confirmada por escrito o vía e-mail.

Las atribuciones del Órgano Gestor serán:

- Velar por el cumplimiento del plan de manejo y su actualización.
- Dar seguimiento a la publicación de las medidas de protección, defensa, conservación y recuperación que, según el Acuerdo Ministerial Número 189-2014, debe emitir la Dirección General del Patrimonio Cultural y Natural por medio del Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales DECORBIC y a la elaboración del Plan de Manejo oficial del Centro Cívico, redactado por parte del Departamento del Centro Histórico de la Municipalidad de la Ciudad de Guatemala, a quien se le atribuye esta tarea por ser parte de los conjuntos históricos de la ciudad.
- Promover la aplicación de políticas y criterios del plan de gestión, así como la correcta aplicación de la legislación vigente.
- Dictaminar los proyectos presentados para ser implementados en el Centro Cívico.
- Divulgar el valor único universal del Centro Cívico a través de diversos medios, programas y proyectos descritos en la línea de interpretación e investigación.
- Verificar el monitoreo del estado de conservación de los bienes muebles e inmuebles que conforman el Centro Cívico.
- Promover la creación de un centro de documentación que centralice las investigaciones, publicaciones y otros proyectos relacionados con la conservación del Centro Cívico con el fin de comprender sus valores y la problemática que enfrenta.

- Definir acuerdos de colaboración entre diferentes entidades públicas y privadas para la conservación, preservación y divulgación de los valores tangibles e intangibles del Centro Cívico.
- Encontrar un punto de convergencia entre los programas establecidos en el Plan de Manejo del Centro Cultural Miguel Ángel Asturias, especialmente en relación a las estrategias que plantea relacionadas con la conservación del centro cultural y de su entorno inmediato — que es prácticamente el mismo que el del Centro Cívico—; la implementación del Museo de la Arquitectura y Movimiento Moderno y la consolidación de los espacios de ocio y esparcimiento, así como su valor como pulmón verde del Corazón de Ciudad.

Responsables de la ejecución de planes y programas

El Centro Cívico cuenta con diferentes instituciones públicas y privadas con la capacidad de administrar e implantar los planes, programas y acciones relacionados con su recuperación.

Entre estas instituciones se encuentran:

- El Ministerio de Cultura y Deportes:⁹³
 - Dirección General del Patrimonio Cultural y Natural
 - Dirección Técnica del Instituto de Antropología e Historia
 - Dirección de Museos y Centros Culturales
 - Dirección Técnica de Investigación y Registro
 - Dirección Técnica de Patrimonio Intangible
 - Delegación de Patrimonio Mundial
 - Dirección General de las Artes
 - Dirección Técnica de Difusión de las Artes
 - Dirección General de Desarrollo Cultural y Fortalecimiento de las Culturas
 - Dirección Técnica de Participación Ciudadana
- La Municipalidad de Guatemala:
 - Unidad de Urbanística
 - Gerencia Coordinadora para la Ejecución de Obras y Proyectos Municipales
 - Dirección de Obras
 - Dirección de Medio Ambiente
 - Dirección del Centro Histórico
 - Dirección de Desarrollo Social
 - Dirección de Control Territorial
 - Dirección de Comunicación Social
 - Dirección de la Policía Municipal
 - Departamento de defensoría del espacio público
 - Dirección de Planificación Urbana

⁹³ Ver el organigrama del Ministerio de Cultura y Deportes y de la Municipalidad de Guatemala en el Anexo 4.

Departamento de proyectos
Dirección de Comercio Popular

- Centro Cultural Miguel Ángel Asturias
- Banco de Guatemala
- Crédito Hipotecario Nacional CHN
- Instituto Guatemalteco de Seguridad Social IGSS
- Comité Internacional de Documentación y Conservación de Edificios, Sitios y Barrios del Movimiento Moderno DoCoMoMo Guatemala
- Universidad de San Carlos de Guatemala
Facultades de Arquitectura e Historia
- Ministerio de Educación

Además de estas instituciones es conveniente involucrar a otras entidades que operan en el área de influencia de acuerdo con el programa o proyecto que se planee desarrollar.

4.4.6 Seguimiento, evaluación y monitoreo

Mecanismo de seguimiento

El Órgano de Gestión será el encargado de velar por la aplicación de este Plan de Manejo y participar activamente en los proyectos y programas que se realicen en el Centro Cívico.

Las instituciones involucradas serán las delegadas para ejecutar los proyectos y programas derivados de las líneas estratégicas. El Órgano Gestor se responsabilizará del cumplimiento de los criterios y principios de conservación descritos en este plan y las entidades ejecutoras deberán atender las recomendaciones y opiniones que éste realice.

La socialización de este plan es básica para iniciar con el programa de valorización y difusión, siendo obligación de las instituciones del Centro Cívico presentar este plan a las autoridades ministeriales y municipales para dar a conocer los objetivos, líneas estratégicas y en general la imagen cultural que se busca consolidar para el Centro Cívico.

Mecanismo de evaluación

Las entidades ejecutoras deberán presentar un informe al Órgano de Gestión sobre las actividades realizadas relacionadas con la implementación de programas y proyectos. Dicho informe será evaluado por dicho organismo para verificar el cumplimiento de los lineamientos del Plan de Manejo.

Si se considera oportuno, también puede convocarse a una reunión ejecutiva o de campo, con el fin de explicar las acciones realizadas.

Este Plan de Manejo también deberá ser evaluado por medio de procesos participativos con las instituciones involucradas y los diferentes actores del Centro Cívico. La intención de estas revisiones es mejorar el proyecto como instrumento primario de planificación y actualizarlo. Se recomienda que

sea evaluado al menos cada cinco años. Esta primera propuesta tendrá una validez del 2023 al 2027, esperando que durante este tiempo se lleve un registro de las mejoras necesarias para una mejor gestión del conjunto y su conservación.

Sistema de monitoreo

Se debe llevar a cabo un registro digital y/o físico de los proyectos, programas y obras que se realicen el Centro Cívico. Esto servirá para dar seguimiento a dichas actividades y poder realizar un análisis de su avance y resultados en función de la visión del Plan de Manejo.

Las instituciones que forman parte del área protegida deberán presentar un informe anual de actividades donde se documenten las acciones realizadas en concordancia con el Plan de Manejo. Estos reportes son importantes porque constituyen la base de datos de documentación con la que completar el expediente del Centro Cívico para ser declarado Patrimonio Mundial. Así mismo, esta centralización de la información permitirá que el Órgano de Gestión mantenga un sistema de evaluación del sitio cuando obtenga dicha declaratoria.

CONCLUSIONES

Lo que hemos podido ir observando y concluyendo de forma facetada o atomizada en el cuerpo de la presente tesis Doctoral, lo presentamos ahora de manera conjunta por medio de hitos conclusivos que respaldan la mayoría de los planteamientos iniciales del presente trabajo de investigación. Pasemos a desglosarlas:

- Por medio de la investigación se confirmó que los arquitectos guatemaltecos planearon el Centro Cívico y su entorno inmediato de acuerdo con los principios de la modernidad, además tuvieron la influencia de Le Corbusier y acceso documental a los registros del VIII Congreso Internacional de Arquitectura Moderna, a través del libro *El Corazón de la Ciudad*. El diseño original contemplaba la comunicación de los diferentes espacios públicos creados dentro del área que fue declarada Patrimonio Nacional (2014) y estos a su vez estaban integrados por varios caminos peatonales que buscaban la comunicación con el Centro Cultural Miguel Ángel Asturias, la antigua estación de Ferrocarriles de Guatemala (FEGUA) y la Ciudad Olímpica. De estas conexiones previstas solo se logró construir la primera, sin embargo, el ingreso permanece cerrado permanentemente, impidiendo el libre tránsito de los visitantes. El enlace con la plaza que conducía a FEGUA fue bloqueada con la construcción del edificio de la Superintendencia de Bancos, el Museo Numismático y la Torre Suprema de Justicia, siendo inaccesible desde la zona patrimonial, dejando prácticamente oculto el mural Este del Banco de Guatemala —realizado por Dagoberto Vásquez—. Del mismo modo, la Ciudad Olímpica quedó incomunicada del proyecto. Las áreas comerciales, residenciales, recreativas y culturales ya no fueron planificadas, dejando al Conjunto del Centro Cívico como una isla y no como el “Corazón de Ciudad” que se había ideado.

Aunque el Centro Cívico formó parte de las transformaciones promovidas por los gobiernos revolucionarios, orientadas a satisfacer las necesidades de los habitantes en conjunto con el equipamiento deportivo, hospitalario, educativo y de vivienda popular, con el choque repentino de la contrarrevolución todas estas iniciativas se vieron truncadas, olvidando el desarrollo social que se buscaba crear, utilizando la modernidad únicamente como imagen de poder. Al construirse únicamente el sector gubernamental se asentó la centralidad monofuncional del conjunto, dando lugar a los problemas que el espacio público y privado enfrenta en la actualidad y lo más preocupante es que aún en el siglo XXI se sigue promoviendo por parte de la administración actual el uso monofuncional, que en diferentes partes del mundo se ha evidenciado como uno de los mayores fracasos de esta corriente arquitectónica del siglo XX.

Con el fin de recuperar el espíritu con el que se diseñó este “Corazón de Ciudad” se realizó un estudio comparativo entre las “Cualidades Urbanas” que posee el conjunto y las de tres casos análogos: el Capitolio de Chandigarh en la India, la Plaza de los Tres Poderes de Brasilia y el Centro Cívico de Santa Rosa en La Pampa en Argentina. Con base a este análisis se determinaron cuáles son los potenciales y déficits que presenta y las estrategias que deberían implementarse para que se convierta en un lugar de encuentro ciudadano, tal como fue planificado.

El perfil urbano del Centro Cívico mostró que su mayor potencialidad es la “Diversidad Social”, debido a la gran afluencia de grupos heterogéneos que visitan el sector a diario; esto se apoya

también en la cualidad de la “Centralidad logística” —por estar ubicado en un punto importante de conectividad de la ciudad—, y en la “Interacción”, específicamente relacionada a la densidad social y la intensidad de sus relaciones. Otro aspecto que puede aprovecharse es la “Apropiación” con la que cuenta el conjunto, debido a que ya es reconocido como Patrimonio Nacional y cuenta con un gran potencial de escena, relacionado con su apertura simbólica y la diseñabilidad.

Por último, en el Plan de Manejo se establecieron las líneas estratégicas que sugerimos se deben implementar para la conservación del Centro Cívico, en función de posicionarlo como un destino de encuentro ciudadano y contribuir a su declaratoria como Patrimonio Mundial. Estas son cinco: la conservación del Patrimonio, la Interpretación e Investigación, la Inclusión Social, la Seguridad y la Sustentabilidad, que funcionan como una unidad y los programas y proyectos planteados involucran a varias de ellas para el éxito en la recuperación de este espacio. Nuestro planeamiento es una contribución para la recuperación de los conceptos con los que se diseña el Centro Cívico, buscando devolver este espacio a la ciudadanía. Su implementación debe ir de la mano de la recuperación del área del Influencia del Perímetro Protegido. El Gobierno Central, la Municipalidad y las diferentes organizaciones interesadas en su conservación deberán unir sus esfuerzos para la recuperación de este Corazón de Ciudad herencia de la modernidad.

Con el Plan de Manejo, asimismo, se contribuye a la valoración cultural del citado Conjunto Histórico, especialmente al resaltar los valores identitarios que poseen sus murales. Este trabajo promueve la conservación urbana, arquitectónica, artística e histórica del mencionado complejo, con estrategias integrales para convertirlo en un espacio público de calidad para la sociedad.

- Durante el desarrollo del trabajo se evidencia que existe una relación entre el arte de la modernidad realizado en Guatemala con el que se estaba implantando en el resto del mundo. La migración de los europeos a principios del siglo XX marcó grandes avances tecnológicos, científicos, culturales y artísticos. Aunque existieron muchos personajes que promovieron e impulsaron el arte en el país Centroamericano, no existe evidencia de su influencia directa en la escuela de artes plásticas y en los artífices de la modernidad. En medio de este anonimato, las únicas figuras que son claramente identificadas en la enseñanza de estas expresiones estéticas son los españoles Justo de Gandarias y Jaime Sabartés. Ambos concedores del ambiente artístico-cultural ocuparon cargos importantes en la educación de las Bellas Artes en Guatemala. En el caso de Gandarias se le atribuye la labor de mantener viva esta disciplina durante el periodo de transición de las dictaduras, que marcó un declive de esta actividad. También se reconoce su extensa producción durante su vida en el país, aunque nunca recibió el reconocimiento que merecía. En el caso de Sabartés, aunque su trabajo creativo cesa, su importancia radica en la influencia que ejerció en los jóvenes guatemaltecos, motivándolos a estudiar la modernidad y a buscar su especialización en esta corriente.

Con relación a la parte estética, el cubismo y las representaciones abstractas utilizadas en las obras del Centro Cívico poseen un lenguaje muy sofisticado para las masas, de allí deriva la falta de conocimiento y de apropiación que han tenido los murales del complejo. Hasta la actualidad, gran parte de la colectividad identifican como arte a los movimientos clásicos o las representaciones paisajistas costumbristas. Diego Rivera en México entendió este obstáculo, esta colisión ideológica, separando el muralismo mexicano del cubismo, pensaba que el refinamiento

de éste, no encajaba con el lenguaje que manejaba la población y que era necesario recurrir directamente a la sensibilidad del espectador utilizando temas que exaltaran a los actores sociales y que fueran accesibles en la cotidianidad y no un arte de museos y galerías.

En este punto cabe señalar que por medio del cubismo sí era posible manifestar el mensaje y los sentimientos que abordó el muralismo latinoamericano. Se puede decir entonces que los artistas guatemaltecos al hacer una propuesta principalmente influenciada por el cubismo para el Centro Cívico resolvieron el proyecto con las ideas y corrientes artísticas que se manejaban a nivel mundial, es decir, estaban a la vanguardia y era lo "más natural" en su evolución como artistas. Sin embargo, se enfrentaron con el problema de una sociedad extremadamente conservadora, oprimida y desinformada, con un sistema de educación deficiente, lo cual de alguna forma impidió que el mensaje lograra ser percibido por la población en general, sesgando su discurso a un porcentaje reducido de la población.

Sumado a las razones artísticas y estéticas expuestas, otros motivos que explican esta falta de conocimiento e identificación por parte de la población se relacionan con los aspectos urbano-arquitectónicos y con los sociopolíticos.

Se debe recordar que los gobiernos revolucionarios trajeron al país grandes planes que respondían a los cambios urbanos, enfocados en el desarrollo social integral. El Centro Cívico, junto a las propuestas educativas, como las escuelas tipo federación y la Ciudad Universitaria o proyectos de gran escala como la Ciudad de los Deportes, eran parte de esta infraestructura cuyo sentido de superación de la nación se perdió con la contrarrevolución y la guerra interna, conservando solo las características físicas del movimiento moderno, el cual sin una planificación urbana que lo respaldara desde diferentes ámbitos, resultó en una obra inconclusa, que no cumplió su propósito social.

Los grupos de poder en Guatemala —al igual que en otros países latinoamericanos—afianzaron su dominio por medio de los modelos arquitectónicos de la modernidad, imponiéndose sobre las áreas rurales y naturales de la ciudad, para ofrecer espacios de ocio y vivienda para las élites. Sus objetivos se centraban en su egocentrismo, creando una falsa idea de progreso.

En el ámbito urbano arquitectónico, aunque el Centro Cívico se planteó como todo un complejo que buscaba ser un espacio de esparcimiento que conjugara los servicios gubernamentales con áreas educativas, de esparcimiento, vivienda, comercio etc., al solo proyectarse los edificios de gobierno, se redujo a una transformación elitista que únicamente fortaleció la imagen de los grupos dominantes y reforzó su estatus como una capital que estaba a la altura del desarrollo de otras que se encontraban en el mismo proceso en Latinoamérica. El conjunto cumplió el objetivo de romper con la centralidad colonial y a la vez contribuyó a cambiar la imagen rural que se tenía sobre el país. Sin embargo, esta modernidad que necesitaba un modelo capitalista industrializado para su implementación no logró evolucionar en un territorio que continuaba bajo un sistema económico basado en la agricultura, la esclavitud y la desigualdad. La nación vivía dos modernidades una promovida por la élite, con grandes edificios y planes de expansión y otra de la clase media y baja, que buscaban integrarse a la urbe en medio de la precariedad. De hecho, cabe mencionar, que, a menos de un kilómetro del Centro Cívico, en el año de 1959,

más de tres mil familias que habían migrado desde el área rural, fundan *La Limonada*, uno de los mayores asentamientos informales de Centroamérica, constatando la falta de proyección social.

Con relación a la arquitectura, la fama y reconocimiento del conjunto se vieron mermados por la falta divulgación con la que contó el proyecto a nivel nacional e internacional. En Guatemala la construcción del conjunto tuvo cobertura periodística, sin embargo, como se mencionó en el primer capítulo, no había libertad de prensa y la información presentada era limitada, además se debe tomar en cuenta que este medio no era accesible a toda la población, la que además en su mayoría era analfabeta. Internacionalmente el proyecto no contó con la estructura publicitaria que tuvieron otros centros cívicos, en los cuales intervinieron las "luminarias" de la modernidad quienes contaban con un complejo aparato de promoción, donde se organizaban congresos y se realizaban diferentes publicaciones sobre arquitectura y urbanismo. Cabe resaltar que el hecho de haber construido una obra de la modernidad de tal envergadura contando únicamente con recursos locales es un gran mérito de los arquitectos, artistas y obreros del Centro Cívico de Guatemala. Se mencionan estos hechos únicamente para explicar mejor las desventajas en temas de comunicación que tenía el equipo técnico.

Además del contexto político que se desarrolló en el primer capítulo, hay que destacar las circunstancias sociales que rodeaban a la población a quien se dirigían estas obras. Se debe empezar mencionando que para 1950 el 70.6% de los habitantes eran analfabetos (UNESCO, 1970). A esto hay que agregar que la mayor parte era rural y que lamentablemente el sistema de educación que se trató de implementar en los gobiernos revolucionarios había sido detenido. No había acceso a la información y los escritos publicados para dar a conocer la situación real del país fueron quemados en la plaza central, como fue el caso de la obra literaria Guatemala, las líneas de tu mano de Luis Cardoza y Aragón, *La batalla de Guatemala* de Guillermo Toriello y *Operación Guatemala O.K* de Raúl Osegueda Palala. El analfabetismo unido al sistema de esclavitud feudal que subsiste hasta la actualidad serían otras desventajas que determinan el subdesarrollo.

Con la caída de los gobiernos revolucionarios murieron las ideas de una educación moderna y accesible en el país. No es extraño que una población analfabeta, sin medios de comunicación y ni de transporte públicos conociera sobre el Centro Cívico y más difícil aún que pudieran visitarlo. Los habitantes estaban aislados mental y físicamente de lo que sucedía en la capital. En este sentido, el conjunto cumple la función de llevar el arte a la calle, realizando obras murales de gran escala, sin embargo, aún es necesario realizar una labor de promoción y de sensibilización, la cual va más allá de estilos y movimientos artísticos, tiene que ver con la propia identidad del guatemalteco y el desarrollo social. Estas obras evidencian la necesidad de fortalecer los lazos interculturales que deben unir un país; la inversión en los sistemas de educación y el apoyo al arte.

- Ratificar que Carlos Mérida fue el pionero de la integración plástica y logró con su obra vanguardista, responder a la necesidad estética de los pueblos americanos de una manera totalmente distinta al realismo socialista. Por medio de los murales del Centro Cívico, se pretendió crear un arte funcional para las masas, un arte de integración, en el cual se resume una coordinación entre arquitectura y plástica. La riqueza artística del Centro Cívico radica en la diversidad de influencias con las que contó el grupo de artistas. Por una parte, Mérida, con el contacto que

tuvo con la Escuela de París, el cubismo y el muralismo mexicano; Grajeda y Vásquez, con la Escuela del Sur, González con el Arte Norteamericano y Recinos con una propuesta prometedora para el futuro de la plástica guatemalteca. Siendo el aporte más importante de estas obras la interpretación que los artistas realizaron sobre las corrientes internacionales adaptándolas a la cultura local.

Con esta investigación se hace hincapié en que los artistas guatemaltecos formaron parte del movimiento de la modernidad y que sus esfuerzos particulares, así como el apoyo de los gobiernos de la revolución, lograron que el país estuviera a la vanguardia de lo que sucedía a nivel mundial. De esta forma se reescribe una página en la historia del arte moderno guatemalteco, mostrando la relación que los artistas locales tuvieron con las grandes figuras de la modernidad y cómo, luego de la asimilación de estos nuevos conocimientos de estilos y técnicas, lograron crear una propuesta para el medio nacional. Debe reconocerse especialmente el trabajo que cada uno de ellos hizo para que el arte y la profesión artística recibieran el reconocimiento que merecen, abriendo la senda para futuras generaciones que han podido especializarse en este campo.

Los arquitectos utilizaron los modelos estandarizados, promovidos por la globalización y fueron los artistas quienes a través de sus obras humanizaron el proyecto, personalizando cada edificio con elementos característicos de la cultura guatemalteca. Nuestro estudio de caso deja en evidencia que el desarrollo urbano, estético y arquitectónico no puede olvidar en ningún momento el desarrollo social y las necesidades de su población.

La integración lograda entre la arquitectura y los murales del Centro Cívico certifica uno de los mayores logros en la historia del arte contemporáneo guatemalteco, especialmente porque recuerda a la integración que tenían las artes en la cultura maya, no importando la distancia que la separa de la cultura actual. Cada edificio con sus murales se une en un todo para darle unidad al conjunto, constituyendo un esfuerzo para recuperar esa tradición cultural perdida, una especie de renacimiento para el arte autóctono desde sus raíces más profundas. Por último, se puede afirmar que la participación de artistas y arquitectos en la construcción del conjunto constituyó el primer paso de una propuesta guatemalteca ante el complejo desarrollo artístico que se desarrollaba en el mundo durante el siglo XX, abriendo la puerta para las futuras generaciones de artífices. El muralismo del Centro Cívico creó una manera distinta de entender esta manifestación, humanizando la ciudad y dándole una dimensión estética más allá de los temas políticos y de denuncia social.

- Con base en esta investigación y los resultados obtenidos, se identificaron los siguientes criterios que demuestran el valor universal excepcional del Centro Cívico de Guatemala:

Criterio (I): Representar una obra maestra del genio creador humano. El conjunto arquitectónico es una creación colectiva realizada por la primera generación de arquitectos guatemaltecos que integra los conceptos de la modernidad y la arquitectura prehispánica. Sus murales son obras de excepcional valor para las bellas artes, debido a su composición, técnicas aplicadas y el discurso que manifiestan, el cual está estrechamente relacionado con la simbología e iconografía prehispánica. Adicionalmente manifiestan el impulso que recibió el campo de las artes durante los gobiernos revolucionarios;

Criterio (II): Atestiguar un intercambio de valores humanos considerable, durante un período concreto o en un área cultural del mundo determinada, en los ámbitos de la arquitectura o la tecnología, las artes monumentales, la planificación urbana o la creación de paisajes. El Centro Cívico manifiesta el intercambio en el ámbito de la planificación urbana, la arquitectura y las bellas artes durante la modernidad, a mediados del siglo XX. Reúne los conceptos y la interpretación de las corrientes plásticas de la primera mitad del siglo XX adaptadas a la cultura guatemalteca;

Criterio (III): Aportar un testimonio único, o al menos excepcional, sobre una tradición cultural o una civilización viva o desaparecida. La integración lograda entre el arte y la arquitectura representa la recuperación de los conceptos de diseño en las ciudades mayas, constituyendo un esfuerzo por recuperar la tradición cultural prehispánica. Su discurso plasma la historia del arte, la historia política y la historia de la modernidad y utiliza los símbolos mayas expresados en un lenguaje contemporáneo;

Criterio (IV): Ser un ejemplo destacado de un tipo de construcción o de conjunto arquitectónico o tecnológico o de paisaje que ilustre uno o varios períodos significativos de la historia humana. El Centro Cívico es un ejemplo destacado de los que se construyeron en el mundo bajo los conceptos de la modernidad (romper con la centralidad colonial; crear espacios con valores cívicos y dimensiones humanas con formas contemporáneas; recuperar el protagonismo del ser humano en el diseño arquitectónico y urbano; proponer espacios abiertos que integraran el arte, la arquitectura, el urbanismo y el medio natural), incluso se empezó a construir en 1954, dos años antes que Brasilia. Con relación a la técnica se realizaron obras de esmalte sobre cobre de una escala mayor a las que usualmente se utilizaba y se implementó la técnica de fundido "in situ" que no se había realizado de esta manera en otro país, convirtiendo a los murales en parte integral de la estructura del edificio y no en elementos de concreto adheridos a la misma;

Criterio (VI): Estar directa o materialmente asociado con acontecimientos o tradiciones vivas, ideas, creencias u obras artísticas y literarias que tengan una significación universal excepcional. La construcción del centro cívico se asocia con hechos históricos importantes, como la Revolución de 1944 en Guatemala, los cambios políticos y sociales que influyeron la creación urbana, arquitectónica y artística del país. Por otra parte, sus murales están asociados con la obra literaria *Rusticatio mexicana* escrita por el primer poeta del país Rafael Landívar y Caballero, considerada la poesía guatemalteca más universal del siglo XVIII y al *Popol Vuh*, considerado un libro sagrado de los mayas, el cual fue declarado Patrimonio de la Nación y recoge una recopilación de narraciones míticas, legendarias e históricas del pueblo K'iche'. Además, el mural de Grajeda Mena cuenta con una codificación en contra de los gobiernos de la contrarrevolución, reforzando la relación de los murales con la situación política del país. En el tema urbano y arquitectónico, su diseño rompe los patrones del urbanismo heredado por los españoles y se relaciona con el inicio de las transformaciones urbanas que se dieron en Latinoamérica en la primera mitad del siglo XX, específicamente con el movimiento moderno.

La excepción que confirma la regla, lo anterior y, con ello, nuestra propuesta, es no cumplir, en su totalidad con el Criterio (V): *ser un ejemplo destacado de formas tradicionales de asentamiento humano o de utilización de la tierra o del mar, representativas de una cultura (o de varias*

culturas), o de interacción del hombre con el medio, sobre todo cuando éste se ha vuelto vulnerable debido al impacto provocado por cambios irreversibles. El Centro Cívico como ejemplo de las transformaciones urbanas del siglo XX se aleja totalmente de los conceptos que utilizaban las culturas prehispánicas para asentar sus ciudades, que en este caso serían el referente de un establecimiento típico de la región. Además, al contemplar el uso del automóvil y diferentes tecnologías modernas se aleja de la idea de bajo impacto ambiental que promueve este criterio, siendo imposible que lo cumpla.

- Tomando en cuenta los antecedentes antes descritos, podemos decir que el Conjunto Urbano Arquitectónico del Centro Cívico constituye la máxima representación del urbanismo y de la arquitectura del movimiento moderno realizada en la Ciudad de Guatemala, siendo una de sus características principales la integración de obras plásticas, si bien la problemática es que el conjunto lamentablemente no ha recibido la atención que merece y se ha ido deteriorando con el pasar del tiempo. Del plan original, volvemos a recordar, se construyeron únicamente cuatro edificios: la Municipalidad de Guatemala, el Instituto Guatemalteco de Seguridad Social (IGSS), el Banco de Guatemala y el Crédito Hipotecario. El Ministerio de Finanzas, la Corte Suprema de Justicia y el Instituto Guatemalteco de Turismo (INGUAT), no se adaptaron a este plan, rompiendo con la integración urbana y arquitectónica que se había planeado.

En el año 2016, el Gobierno, por medio de la Agencia Nacional de Alianzas para el Desarrollo de Infraestructura Económica (ANADIE), propuso la construcción del Centro Administrativo del Estado (CAE) que es un proyecto que buscaba concentrar las entidades públicas del Gobierno en el predio de los Ferrocarriles de Guatemala (FEGUA).

El proyecto promueve la vinculación de elementos de patrimonio, movilidad y vialidad, espacio público, medio ambiente, usos de suelo mixtos y una reactivación económica. Dentro de las ventajas que aparenta ofrecer se encuentra la rehabilitación del patrimonio industrial de FEGUA y el Museo del Ferrocarril, ahorrar recursos al Estado por concepto de arrendamientos y otros servicios. La inversión estimada es de \$240,000,000.

El Ministerio de Cultura, a inicios del 2017, se opuso a este planeamiento, manifestando su inviabilidad, por atentar contra el 80% del patrimonio industrial de FEGUA. Otro factor en contra del proyecto es que pretendía congregar a 12.000 funcionarios públicos y crear 4.000 parqueos o aparcamientos subterráneos.

Por otro lado, también en contraposición al proyecto, la sociedad civil propuso la creación de un parque industrial y cultural o parque urbano en FEGUA y un desarrollo urbanístico alrededor del Centro Cívico. Cabe destacar que su protección y conservación promovería también el mantenimiento del Centro Cultural Miguel Ángel Asturias, la Ciudad Olímpica, la Plaza Barrios, la Estación Central del Ferrocarril, y predios de FEGUA. Lo más alarmante es que actualmente el tema se ha retomado en el 2022 y el gerente de ANADIE Kevyn Rodrigo Valencia Hernández en una entrevista realizada por Juan Luis Font, afirmó que el proyecto del CAE sigue en pie, en los terrenos de FEGUA.

CONCLUSIONS

What we have been able to observe and conclude in a faceted or atomized way in the body of this doctoral thesis, we now present jointly by means of conclusive milestones that support most of the initial approaches of this research work. Let us now break them down:

- Through the research it was confirmed that the Guatemalan architects planned the Civic Center and its immediate surroundings according to the principles of modernity, they also had the influence of Le Corbusier and documentary access to the records of the VIII International Congress of Modern Architecture, through the book *The Heart of the City*. The original design contemplated the communication of the different public spaces created within the area that was declared National Heritage (2014) and these in turn were integrated by several pedestrian paths that sought communication with the Miguel Ángel Asturias Cultural Center, the old Guatemalan Railway Station (FEGUA) and the Olympic City. Of these planned connections, only the first one was built; however, the entrance remains permanently closed, preventing the free transit of visitors. The link to the plaza leading to FEGUA was blocked with the construction of the Superintendency of Banks building, the Numismatic Museum and the Supreme Tower of Justice, being inaccessible from the heritage area, leaving practically hidden the East mural of the Bank of Guatemala -made by Dagoberto Vásquez-. Similarly, the Olympic City was cut off from the project. The commercial, residential, recreational and cultural areas were no longer planned, leaving the Civic Center Complex as an island and not as the "Heart of the City" that had been envisioned.

Although the Civic Center was part of the transformations promoted by the revolutionary governments, aimed at satisfying the needs of the inhabitants together with sports, hospital, educational and popular housing facilities, with the sudden shock of the counterrevolution all these initiatives were truncated, forgetting the social development that was sought to create, using modernity only as an image of power. When only the government sector was built, the monofunctional centrality of the complex was established, giving rise to the problems that the public and private space faces today and the most worrying thing is that even in the XXI century the current administration continues to promote the monofunctional use, which in different parts of the world has been evidenced as one of the greatest failures of this architectural current of the twentieth century.

In order to recover the spirit with which this "Heart of the City" was designed, a comparative study was made between the "Urban Qualities" that the complex possesses and those of three analogous cases: the Capitol of Chandigarh in India, the Plaza de los Tres Poderes in Brasilia and the Civic Center of Santa Rosa in La Pampa in Argentina. Based on this analysis, the potentials and deficits were determined, as well as the strategies that should be implemented in order to turn it into a meeting place for citizens, as it was planned.

The urban profile of the Civic Center showed that its greatest potential is "Social Diversity", due to the large influx of heterogeneous groups that visit the sector daily; this is also supported by the quality of "Logistic Centrality" -because it is in an important point of connectivity of the city-,

and "Interaction", specifically related to the social density and the intensity of its relationships. Another aspect that can be taken advantage of is the "Appropriation" that the complex has, since it is already recognized as National Heritage and has a great potential for the scene, related to its symbolic openness and design.

Finally, the Management Plan established the strategic lines that we suggest should be implemented for the conservation of the Civic Center, in order to position it as a destination for citizen encounters and contribute to its declaration as World Heritage. These are five: Heritage Conservation, Interpretation and Research, Social Inclusion, Security and Sustainability, which work as a unit and the programs and projects proposed involve several of them for the successful recovery of this space. Our planning is a contribution to the recovery of the concepts with which the Civic Center is designed, seeking to return this space to the citizens. Its implementation must go hand in hand with the recovery of the area of the Protected Perimeter Influence. The Central Government, the Municipality and the different organizations interested in its conservation should unite their efforts for the recovery of this Heart of the City, a legacy of modernity.

The Management Plan also contributes to the cultural appraisal of the Historic Complex, especially by highlighting the identity values of its murals. This work promotes the urban, architectural, artistic and historical conservation of the complex, with comprehensive strategies to turn it into a quality public space for society.

- During the development of the work it is evident that there is a relationship between the art of modernity made in Guatemala with that which was being implanted in the rest of the world. The migration of Europeans at the beginning of the 20th century marked great technological, scientific, cultural and artistic advances. Although there were many people who promoted and encouraged art in the Central American country, there is no evidence of their direct influence on the school of plastic arts and the artists of modernity. Amid this anonymity, the only figures that are clearly identified in the teaching of these aesthetic expressions are the Spaniards Justo de Gandarias and Jaime Sabartés. Both connoisseurs of the artistic-cultural environment occupied important positions in the education of the Fine Arts in Guatemala. In the case of Gandarias, he is credited with keeping this discipline alive during the transition period of the dictatorships, which marked a decline in this activity. His extensive production during his life in the country is also recognized, although he never received the recognition he deserved. In the case of Sabartés, although his creative work ceases, its importance lies in the influence he exerted on young Guatemalans, motivating them to study modernity and seek their specialization in this trend.

In relation to the aesthetic part, cubism and the abstract representations used in the works of the Civic Center have a very sophisticated language for the masses, hence the lack of knowledge and appropriation that the murals of the complex have had. To this day, a large part of the community identifies as art the classical movements or the customary landscape representations. Diego Rivera in Mexico understood this obstacle, this ideological collision, separating Mexican muralism from cubism, he thought that its refinement did not fit with the language used by the population and that it was necessary to appeal directly to the viewer's sensibility using themes that exalted the social actors and that were accessible in everyday life and not an art of museums and galleries.

At this point it should be pointed that through cubism it was possible to express the message and feelings that Latin American muralism addressed. It can be said then that the Guatemalan artists, by making a proposal mainly influenced by cubism for the Civic Center, resolved the project with the ideas and artistic currents that were being handled worldwide, that is to say, they were at the forefront, and it was the "most natural" in their evolution as artists. However, they faced the problem of an extremely conservative, oppressed and uninformed society, with a deficient education system, which somehow prevented the message from being perceived by the general population, skewing their discourse to a small percentage of the population.

In addition to the artistic and aesthetic reasons previously mentioned, other reasons that explain this lack of knowledge and identification on the part of the population are related to urban-architectural and socio-political aspects.

It should be remembered that the revolutionary governments brought to the country great plans that responded to urban changes, focusing on integral social development. The Civic Center, together with the educational proposals, such as the federation-type schools and the University City or large-scale projects such as the Sports City, were part of this infrastructure whose sense of overcoming the nation was lost with the counterrevolution and the internal war, preserving only the physical characteristics of the modern movement, which without an urban planning that supported it from different areas, resulted in an unfinished work, which did not fulfill its social purpose.

The power groups in Guatemala -as in other Latin American countries- strengthened their dominance through the architectural models of modernity, imposing themselves on the rural and natural areas of the city, to offer leisure and housing spaces for the elites. Their objectives were centered on their egocentrism, creating a false idea of progress.

In the urban architectural field, although the Civic Center was conceived as a complex that sought to be a recreational space that would combine government services with educational and recreational areas, housing, commerce, etc., when only the government buildings were projected, it was reduced to an elitist transformation that only strengthened the image of the dominant groups and reinforced its status as a capital that was on a par with the development of others that were in the same process in Latin America. The complex fulfilled the objective of breaking with colonial centrality and at the same time contributed to change the rural image of the country. However, this modernity that needed an industrialized capitalist model for its implementation did not manage to evolve into a territory that continued under an economic system based on agriculture, slavery and inequality. The nation lived two modernities, one promoted by the elite, with large buildings and expansion plans, and the other by the middle and lower classes, who sought to integrate into the city in the midst of precariousness. In fact, it is worth mentioning that, less than a kilometer from the Civic Center, in 1959, more than three thousand families that had migrated from rural areas founded La Limonada, one of the largest informal settlements in Central America, confirming the lack of social projection.

In terms of architecture, the fame and recognition of the complex were diminished by the lack of national and international publicity for the project. However, as mentioned in the first chapter,

there was no freedom of the press in Guatemala and the information presented was limited; it should also be considered that this media was not accessible to the entire population, adding that most were also illiterate. Internationally, the project did not have the publicity structure that other civic centers had, in which the “luminaries” of modernity intervened, and which had a complex promotional apparatus, where congresses were organized and different publications on architecture and urbanism were produced. It is worth highlighting that the fact of having built a modern work of such magnitude with only local resources is a great merit of the architects, artists, and workers of the Civic Center of Guatemala. These facts are mentioned only to better explain the disadvantages in terms of communication that the technical team had.

In addition to the political context developed in the first chapter, the social circumstances surrounding the population to whom these works were directed should be highlighted. We should begin by mentioning that by 1950, 70.6% of the inhabitants were illiterate (UNESCO, 1970). It should be added that most of the population was rural and that unfortunately the education system that the revolutionary governments had tried to implement had been halted. There was no access to information and the writings published to make known the real situation of the country were burned in the central square, as was the case for the literary work *Guatemala*, the lines of your hand by Luis Cardoza y Aragón, *The Battle of Guatemala* by Guillermo Toriello and, *Operación Guatemala O.K.* by Raúl Osegueda Palala. Illiteracy together with the feudal slavery system that subsists to this day would be other disadvantages that determine underdevelopment.

With the fall of the revolutionary governments, the ideas of a modern and accessible education in the country died. It is not strange that an illiterate population, with no means of communication or public transportation, knew about the Civic Center and it was even more difficult for them to visit it. The inhabitants were mentally and physically isolated from what was happening in the capital. In this sense, the group fulfills the function of bringing art to the street, making large-scale murals, however, it is still necessary to carry out a promotion and awareness work, which goes beyond styles and artistic movements, it has to do with the identity of the Guatemalan and social development. These works show the need to strengthen the intercultural ties that should unite a country, investment in education systems and support for art.

- To affirm that Carlos Mérida was the pioneer of plastic integration and managed, with his avant-garde work, to respond to the aesthetic needs of the American people in a totally different way to socialist realism. Through the murals of the Civic Center, he sought to create functional art for the masses, an art of integration, which summarizes a coordination between architecture and plastic arts. The artistic richness of the Civic Center lies in the diversity of influences on which the group of artists relied on. On the one hand, Mérida, with the contact he had with the School of Paris, cubism, and Mexican muralism; Grajeda and Vásquez, with the School of the South, González with North American Art, and Recinos with a promising proposal for the future of Guatemalan plastic arts. The most important contribution of these works was the artists' interpretation of international trends, and adapting them to the local culture.

This research emphasizes that Guatemalan artists were part of the modernity movement and that their efforts, as well as the support of the governments of the revolution, made it possible for the country to be at the forefront of what was happening worldwide. In this way, a page in

the history of modern Guatemalan art is rewritten, showing the relationship that local artists had with the great figures of modernity and how, after assimilating this new knowledge of styles and techniques, they managed to create a proposal for the national medium. Special recognition should be given to the work that each of them did so that art and the artistic profession would receive the recognition they deserve, opening the way for future generations who have been able to specialize in this field.

The architects used the standardized models promoted by globalization and it was the artists who, through their work, humanized the project, personalizing each building with characteristic elements of Guatemalan culture. Our case study shows that urban, aesthetic, and architectural development cannot forget at any time the social development and the needs of its population.

The integration achieved between the architecture and the murals of the Civic Center certifies one of the greatest achievements in the history of contemporary Guatemalan art, especially because it is reminiscent of the integration that the arts had in the Mayan culture, regardless of the distance that separates it from the current culture. Each building with its murals is united in a whole to give unity to the whole, constituting an effort to recover that lost cultural tradition, a kind of rebirth for indigenous art from its deepest roots. Finally, it can be affirmed that the participation of artists and architects in the construction of the ensemble initiated the first step of a Guatemalan proposal among the complex artistic development that was taking place in the world during the 20th century, opening the door for future generations of artists. The muralism of the Civic Center created a different way of understanding this manifestation by humanizing the city and giving it an aesthetic dimension beyond political themes and social denunciation.

- Based on this research and the results obtained, the following criteria were identified that demonstrate the exceptional universal value of the Guatemala Civic Center:

Criterion (I): Representing a masterpiece of human creative genius. The architectural complex is a collective creation by the first generation of Guatemalan architects that integrates the concepts of modernity and pre-Hispanic architecture. Its murals are works of exceptional value for the fine arts, due to their composition, applied techniques, and the discourse they manifest, which is closely related to pre-Hispanic symbology and iconography. Additionally, they show the push that the field of the arts received during the revolutionary governments;

Criterion (II): Witness a considerable exchange of human values, during a specific period or in a specific cultural area of the world, in the fields of architecture or technology, monumental arts, urban planning or landscape creation. The Civic Center manifests the exchange in the field of urban planning, architecture, and fine arts during modernity in the mid-20th century. It brings together the concepts and interpretation of the plastic currents of the first half of the 20th century adapted to Guatemalan culture.

Criterion (III): To provide a unique, or at least exceptional, testimony of a cultural tradition, or of a living or disappeared civilization. The integration achieved between art and architecture represents the recovery of design concepts in Mayan cities, constituting an effort to recover the

pre-Hispanic cultural tradition. Its discourse embodies the history of art, political history, and the history of modernity and it uses Mayan symbols expressed in a contemporary language;

Criterion (IV): To be an outstanding example of a type of construction, architectural, technological ensemble, or landscape that illustrates one or more significant periods of human history. The Civic Center is an outstanding example of those built in the world under the concepts of modernity (breaking with colonial centrality; creating spaces with civic values and human dimensions with contemporary forms; recovering the focus of the human being in architectural and urban design; proposing open spaces that integrate art, architecture, urban planning and the natural environment), even began to be built in 1954, two years before Brasilia. In relation to the technique, enamel on copper works were made on a larger scale than those usually used and the technique of "in situ" casting was implemented, which had not been done in this way in any other country, making the murals an integral part of the building's structure and not concrete elements attached to it;

Criterion (VI): To be directly or materially associated with events or living traditions, ideas, beliefs, or artistic and literary works of outstanding universal significance. The construction of the civic center is associated with important historical events, such as the 1944 Revolution in Guatemala, the political and social changes that influenced the urban, architectural and artistic creation of the country. On the other hand, its murals are associated with the literary work *Rusticatio Mexicana* written by the country's first poet Rafael Landívar y Caballero, considered the most universal Guatemalan poetry of the XVIII century and the *Popol Vuh*, considered a sacred book of the Mayas, which was declared National Heritage and gathers a compilation of mythical, legendary and historical narrations of the K'iche' people. In addition, Grajeda Mena's mural has a codification against the counterrevolutionary governments, reinforcing the relationship of the murals with the political situation of the country. In the urban and architectural theme, its design breaks the patterns of urbanism inherited by the Spaniards and is related to the beginning of the urban transformations that took place in Latin America in the first half of the 20th century, specifically with the modern movement.

The exception that confirms the rule, the above and, with it, our proposal, is not to comply, in its totality with Criterion (V): to be an outstanding example of traditional forms of human settlement or of land or sea use, representative of a culture (or of several cultures), or of human interaction with the environment, especially when it has become vulnerable due to the impact caused by irreversible changes. The Civic Center as an example of the urban transformations of the 20th century is totally different from the concepts used by pre-Hispanic cultures to establish their cities, which in this case would be the reference of a typical establishment of the region. In addition, by contemplating the use of automobiles and different modern technologies, it moves away from the idea of low environmental impact promoted by this criterion, making it impossible to comply with it.

- Considering the previously described background, we can say that the Urban Architectural Complex of the Civic Center constitutes the maximum representation of urbanism and architecture of the modern movement in Guatemala City, being one of its main characteristics the integration of plastic works, although the problem is that the complex unfortunately has not received the

attention it deserves and has deteriorated with the passing of time. From the original plan, we recall, only four buildings were built: the Municipality of Guatemala, the Guatemalan Institute of Social Security (IGSS), the Bank of Guatemala, and the Mortgage Credit. The Ministry of Finance, the Supreme Court of Justice and the Guatemalan Institute of Tourism (INGUAT), did not adapt to this plan, breaking with the urban and architectural integration that had been planned.

In 2016, the Government, through the National Agency of Alliances for the Development of Economic Infrastructure (ANADIE), proposed the construction of the State Administrative Center (CAE) which is a project that sought to concentrate the Government's public entities in the property of the Guatemalan Railroads (FEGUA).

The project promotes the linking of elements of heritage, mobility and roads, public space, environment, mixed land uses, and economic reactivation. Among the advantages it appears to offer is the rehabilitation of FEGUA's industrial heritage and the Railroad Museum, as well as savings for the State in leasing and other services. The estimated investment is \$240,000,000.

The Ministry of Culture, at the beginning of 2017, opposed this planning, stating its unfeasibility, for threatening 80% of FEGUA's industrial heritage. Another factor against the project is that it intended to congregate 12,000 civil servants and create 4,000 parking lots or subway parking lots.

On the other hand, also in opposition to the project, the civil society proposed the creation of an industrial and cultural park or urban park in FEGUA and an urban development around the Civic Center. It should be noted that its protection and conservation would also promote the maintenance of the Miguel Angel Asturias Cultural Center, the Olympic City, Plaza Barrios, the Central Railroad Station, and FEGUA's properties. The most alarming thing is that currently the issue has been taken up again in 2022 and the manager of ANADIE, Kevyn Rodrigo Valencia Hernandez in an interview conducted by Juan Luis Font, stated that the CAE project is still standing, on the grounds of FEGUA.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. (1986) *MENA. Exposición retrospectiva Guillermo Grajeda Mena*. (Catálogo de la exposición). Instituto de Antropología e Historia. Programa permanente de Cultura de la Organización Paiz. Serviprensa Centroamericana.
- Adonon, A., Carbadillo, L., et. al. (eds.) (2018). *Modernización y espacio: imaginarios, ordenamientos y prácticas*. UAM, Unidad Cuajimalpa.
- Aguilar, M. (2008). *En el museo de afuera. Efraín Recinos. Registro de obra pública, escultura y mural del maestro Efraín Recinos*. Dirección General de Investigación DIGI, Universidad de San Carlos de Guatemala.
- Albizúrez, F. (1991). Guillermo Grajeda Mena. *Revista Banca Central III* (10), 64 -73.
- Albizúrez, F., Arango, L. y Martínez, R. (1998). *Roberto González Goyri, Exposición-homenaje*. Banco de Guatemala, Crédito Hipotecario Nacional.
- Almandoz, A. (2002). *Planning Latin America's Capital Cities, 1850-1950*. Editorial Routledge.
- Almandoz, A. (2014). Modernización urbanística en América Latina. Luminarias extranjeras y cambios disciplinares, 1900-1960. *Iberoamericana. América Latina - España - Portugal*, 7(27), 59-78. <https://doi.org/10.18441/ibam.7.2007.27.59-78>
- Alonso, A. y Zurita, C. (2021). *Evolución urbano-arquitectónica de la ciudad de Guatemala, 1776-1976*. 2.ª edición. Editorial Cara Parens de la Universidad Rafael Landívar.
- Álvarez, R. (2003). *Análisis de la Integración Muralista de la Edificación Arquitectónica en Guatemala y Propuesta de Conservación y Restauración del Mural Poniente del Edificio del Instituto Guatemalteco de Seguridad Social*. [Tesis de licenciatura, Facultad de Arquitectura. Universidad de San Carlos de Guatemala]. <https://www.proyectopatrimonio.info/wp-content/uploads/2021/12/Analsis-de-la-integracion-muralista-a-la-edificacion-arquitectonica-en-Guatemala-1.pdf>
- Aragón, M. (1985). *La pintura de Roberto González Goyri*. [Tesis de licenciatura. Facultad de Humanidades. Universidad San Carlos de Guatemala]. http://biblioteca.usac.edu.gt/tesis/07/07_0570.pdf
- Asociación Pampeana de Conservación del Patrimonio (APCPC). (2003). *Fuente del Centro Cívico, Santa Rosa*. <https://patrimoniolapampa.wordpress.com/gestiones/patrimonio-inmueble/>
- Asturias, A., Gil, G. y Monterroso, R. (2008). *02 Moderna: Guía de Arquitectura Moderna de Ciudad de Guatemala*. El librovisor, Ediciones alternativas del Centro Cultural de España en Guatemala.
- Ayala, C. (1992). *Experiencias de la Modernidad Arquitectónica en Guatemala, la arquitectura de integración plástica*. DIGI CIFA. Universidad de San Carlos de Guatemala.

- Ayala, C. (1996). *La Modernización de la ciudad de Guatemala, la reconfiguración arquitectónica de su centralidad urbana*. CIFA DIGI, Facultad de Arquitectura, USAC.
- Ayala, C. (2019). Espacios de belleza y esperanza, el expresionismo, el arte total y la obra de Efraín Recinos. *Revista Avance* 14 (1), 126-129. <http://168.234.75.179/index.php/avance/issue/view/135>
- Aycinena, R. (2009). *Propuesta de restauración para el edificio del Instituto Guatemalteco de Seguridad Social IGSS*. Estudio realizado en el marco del I Curso Latinoamericano sobre la Conservación de la Arquitectura Moderna-MARC/AL. CECI.
- Bachiller, J. (2019). *De la ciudad ideal a la ciudad real*. El caso de Chandigarh. [Tesis de grado. Universidad Politécnica de Madrid]. Archivo digital UPM.
- Banco de Guatemala (1973) *Catalogo de la exposición Homenaje a Picasso* (Del 8 al 18 de mayo). Banco de Guatemala.
- Bernal, C. (2006). *Metodología de la Investigación*. Pearson Educación.
- Bojórquez, L. (2009). *Pensamiento y obra del arquitecto Rafael Pérez de León*. [Tesis doctoral. Universidad Autónoma de México]. [Repositorio.unam.mx](http://repositorio.unam.mx)
- Bran, K. (2015). *Reinterpretación arquitectónica y plástica del Centro Cívico de la ciudad de Guatemala, aplicada a un edificio de uso mixto*. [Tesis de licenciatura]. Facultad de Arquitectura y Diseño. Universidad Rafael Landívar. Guatemala.
- Cacao, J. (1992). *Ministerio de Economía*. [Tesis de licenciatura]. Facultad de Arquitectura. Universidad de San Carlos de Guatemala.
- Cardoza y Aragón, L. (1955). *Guatemala las líneas de su mano*. Fondo de Cultura Económica México – Buenos Aires. Unión Gráfica S.A.
- La Casa de Gobierno será declarada Patrimonio Histórico de La Pampa. (24 de agosto 2020) *DiarioTextual.com* https://diariotextual.com/inicio/index.php/2020/08/24/la-casa-de-gobierno-sera-declarada-patrimonio-historico-de-la-pampa/?utm_source=rss&utm_medium=rss&utm_campaign=la-casa-de-gobierno-sera-declarada-patrimonio-historico-de-la-pampa
- Castillo, R. (2004). *Biografía de Efraín Recinos*. [Tesis de Maestría. Facultad de Humanidades. Universidad de San Carlos de Guatemala]. http://biblioteca.usac.edu.gt/tesis/07/07_1432.pdf
- Castro, M. (2013). *El aporte de los emigrantes españoles a la economía, cultura y educación de Guatemala en los años 1900— 1968*. [Tesis Doctoral. Universidad Pontificia de Salamanca]. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=38809>
- Cazali, R. (1996). *Dagoberto Vásquez Castañeda, una vida en el arte*. Fundación Paiz. Ediciones Don Quijote.

- Correal, N. (2013). La ciudad y el proceso. *Urbanamente Análisis holístico de las ciudades. Caso: Brasilia*, 8 20-23.
- Costa, Camila. (2020). Brasilia, la moderna capital que no funcionó como Lucio Costa y Niemeyer habían imaginado. *Reportaje BBC News Mundo*. <https://www.bbc.com/mundo/resources/idt-2da124ce-4604-4f03-b270-e123e406c7f4>
- Costa, Cláudia. (12-15 de julio de 2010). *A modern ensemble at the Argentinian Pampa: Clorindo Testa's civic center in Santa Rosa*. 1 5th International planning history society conference. Facultad de Arquitectura, Universidad Federal de Rio Grande do Sul UFRGS. <http://www.usp.br/fau/iphs/abstractsAndPapersFiles/Sessions/38/CABRAL.pdf>
- Chamorro, F. (Ed.) (2001). *Rusticatio mexicana Rafael Landívar*. (2ª edición bilingüe). Universidad Rafael Landívar. Ediciones Papiro.
- Chevalier, J., y Gheerbrant, A. (1986). *Diccionario de símbolos*. (7ª edición) (Trad. M. Silver y A. Rodríguez). Editorial Herder.
- Chinchilla, E. (2002). *Historia del Arte en Guatemala Arquitectura, Pintura y Escultura*. Museo Popol Vuh, Universidad Francisco Marroquín.
- Crédito Hipotecario Nacional. (2017). *Significado de los murales exteriores del edificio central del Crédito Hipotecario Nacional de Guatemala*. Banco CHN <https://www.chn.com.gt/quienes-somos/#historia>
- Cruz, A. (2006). Un nuevo kin para el eterno Gucumatz. *Revista Galería*. 9 (26), 20-22.
- Dávila, C. (09 de abril 2016). ¿Quién fue Carlos Haeussler? Un genio de la arquitectura guatemalteca. *Prensa Libre*. <https://www.prensalibre.com/vida/escenario/quien-fue-carlos-haeussler-un-genio-de-la-arquitectura-guatemalteca/>
- De León, Z. (1995). *Exposición homenaje a Guillermo Grajeda Mena –“In Memoriam”*. (Realizada del 10 al 27 de agosto de 1995). Museo Paiz de Arte Contemporáneo. Fundación Paiz.
- Decorando el Edificio en Construcción: Montaje de Murales de Carlos Mérida en el Palacio. (10 de marzo 1956). Municipal. *El Imparcial*, Vol. 11372, 1.
- Dempsey, A. (2018). *Arte moderno y contemporáneo*. Editorial Blume.
- De Pedro, A. (2014). *Cuatro escenarios del Arte Latinoamericano antes y en los prolegómenos de la Guerra Fría. Texto de dos conferencias con el título: “Imaginar América Latina. Pasado y presente de los Estudios Visuales”*. Universidade Federal da Integração Latino-Americana UNILA. Brasil. Museo Regional de Querétaro, Centro Queretano de la Imagen y Red de Estudios Visuales Latinoamericanos.
- Díaz, Á. (2015). *Ciudades intermedias latinoamericanas ante modelos urbanos externos*. [Tesis doctoral. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid]. Archivo Digital UPM

- Dillon, B., Cossio, B. y Pombo, D. (2014). El valor del suelo urbano, el ordenamiento territorial y la normativa urbanística: algunas concordancias y demasiadas fisuras. *Revista en Proyección*, VIII (16), 24-40. https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/7598/03-proy-dillon.pdf
- Dirección General de Cultura y Bellas Artes (Ed.) (1967). *Mena 25 años de labor artística 1941-1966*. (Catálogo de Exposición). Escuela de Artes Plásticas, del 29 al 12 de abril de 1967). Ministerio de Educación Guatemala. Dirección General de Cultura y Bellas Artes, Departamento de Artes Plásticas. <https://grajedamena.ufm.edu/wp-content/uploads/2018/03/mena-1.pdf>
- Dirección de Planificación Urbana y Urbanística Taller del Espacio Público. (2019). *Referencias plan zonal zona 1*. Municipalidad de Guatemala.
- Domínguez, P. (2011). *Análisis del personaje Guatemalita dentro de la obra de Efraín Recinos*. Portafolio Académico Área de Investigación. Facultad de Arquitectura. Universidad Rafael Landívar. <http://biblio3.url.edu.gt/Tesis/2011/03/05/Dominguez-Pedro.pdf>
- Donis H. (1991). *Concentración física de las instituciones de la Administración Pública en el Centro Cívico Metropolitano*. Instituto Nacional de Administración Pública INAP. [Tesis de licenciatura. Facultad de Arquitectura. Universidad de San Carlos de Guatemala]. http://biblioteca.usac.edu.gt/tesis/02/02_0515.pdf
- Escobedo, O. (2013). Desde una ciudad teñida en sepia hasta el color del modernismo. En: R. Martínez (Ed.) *50 años del edificio del Banco de Guatemala*, 12-29. Departamento de comunicación y relaciones instituciones, Banco de Guatemala.
- Escribá, L. (1998). *Frente al mágico espejo...Dagoberto Vásquez*. Fundación G&T.
- Escribá, L. (1999). *Valores cambiantes, sociedad cambiante. (Análisis de la sociedad guatemalteca de 1944-1996 a través de las Artes Plásticas)*. [Tesis doctoral. Universidad Pontificia de Salamanca]. SUMMA. Repositorio Institucional.
- Espinosa, E. (2006). Notas sobre la relación de Carlos Mérida con la música y la danza. En M. Hernández y C. Martínez (eds.) *Entre acordes y pinceladas. La música mexicana en imágenes pictóricas*. [Conferencias llevada a cabo en el museo Casa-Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo del 10 al 16 de marzo 2006]. Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. http://cenidiap.net/biblioteca/addendas/2NE-14-Entre_acorde.pdf
- Estrada, O. (2011). *Movimiento Moderno en Guatemala. Registro y Catalogación: Municipalidad de Guatemala e Instituto Guatemalteco de Seguridad Social (IGSS)*. [Tesis de licenciatura. Facultad de Arquitectura. Universidad de San Carlos de Guatemala]. http://biblioteca.usac.edu.gt/tesis/02/02_2819.pdf
- Fadrique. (septiembre 1920). La exposición de Carlos Mérida. *Zig-zag* 21, 44-45.
- Fernández, R. (2008). *La ciudad como promesa de futuro: El Centro Cívico. Los artistas hablan in extenso*. Universidad Francisco Marroquín. <https://educacion.ufm.edu/la-ciudad-como-promesa-de-futuro-el-centro-civico-los-artistas-hablan-in-extenso/>

- Ficher, S., Nogueira, G., Leitao F. y Schlee A. (s.f). 02: *El Des "Locus" de Brasilia. Política y Territorio. Brasilia: la historia de un planeamiento. Brasilia 1956-2006: la fundación de una ciudad capital, al capital de la ciudad.* Fundación Politécnica de Cataluña.
- Filipovich, D. (1975). *Conjunto de servicios internacionales en el centro cívico.* Tesis de licenciatura. Facultad de Arquitectura. Universidad de San Carlos de Guatemala.
- Flórez, P., y Correal N. (2013). Análisis holístico de las ciudades. Caso: Brasilia. (número monográfico) *Urbanamente 10 (8)*. <https://www.unipiloto.edu.co/wp-content/uploads/2013/11/urbanamente-8-cartilla-FINAL-1.pdf>
- Foppa, A. (8 de diciembre de 1971). Entrevista a Carlos Mérida. ¡Siempre!.
- Fuentes, S. (2009). *Propuesta de restauración para el Banco de Guatemala.* Estudio realizado en el marco del I Curso Latinoamericano sobre la Conservación de la Arquitectura Moderna-MARC/AL. CECI.
- Fuentes, S. (2011). *La modernización en la ciudad de Guatemala, un estudio de la Arquitectura (estética, plástica y formal) de los edificios básicos del Centro Cívico de 1944 a 1958.* [Tesis doctoral. Universidad Autónoma de México]. Repositorio.unam.mx
- Fuentes, S. (2014). *Patrimonio arquitectónico moderno en Guatemala y su gestión mediante el enfoque multidisciplinario.* *Academia XXII, 5 (9)*. doi:<http://dx.doi.org/10.22201/fa.2007252Xp.2015.9.47686>
- Fuentes, S. (2018). *Centro Cívico de Guatemala, Patrimonio Moderno en peligro. Estoa. Revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuenca, 7(12), 66-79.* <https://doi.org/10.18537/est.v007.n012.a04>
- Fuentes, S. (2019). Los Murales del Centro Cívico. *Cultura diseño, 1, 24-46.* https://issuu.com/kathestupinian/docs/revista_cultura_disen_o
- Fuentes, S. (2019). Transformaciones urbanas en Guatemala, la influencia de los CIAM. *Revista Avance.* Vol 14, (1), 110-125. <http://168.234.75.179/index.php/avance/issue/view/135>
- Fundación Paiz. (1995). *Guillermo Grajeda Mena.* (Catálogo de la Exposición-Homenaje). Programa Permanente de Cultura, Fundación Paiz. Ediciones Don Quijote.
- Gallo, A. (2005). *Manual de hermenéutica.* Universidad Rafael Landívar.
- Gamboa, F. (1952). La exposición de arte mexicano antiguo y moderno en Europa. La pintura contemporánea: los críticos; los artistas y el público. TMs. *Promotora Cultural Fernando Gamboa.* Documents of 20th-century Latin American and Latino Art, ICAA – MFAH. <https://icaa.mfah.org/s/es/item/795520#?c=&m=&s=&cv=2&xywh=-652%2C-243%2C6551%2C3666>. 13 de abril 2022.

- García, A. (2010). Mi participación en el movimiento pictórico mexicano. En Carlos Flores (Ed.). *16° Coloquio del seminario de estudio y conservación del patrimonio cultural "Defensa y conservación de la pintura mural"*, (341-351). Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Grazia, P. (s.f.). Módulo 1. Aplicación de la convención sobre la protección del patrimonio mundial. En *Programa de Desarrollo de Capacidades para el Caribe para el Patrimonio Mundial*. UNESCO La Habana.
- González, A. C. (1983). *Integración de las artes plásticas a la arquitectura guatemalteca contemporánea*. [Tesis de licenciatura no publicada]. Facultad de Arquitectura y Diseño. Universidad Rafael Landívar.
- González, A. C. (2017). A medio siglo del edificio del Banco de Guatemala. La integración plástica. En: R. Martínez (Ed.) *50 años del edificio del Banco de Guatemala*, 30-43. Departamento de comunicación y relaciones instituciones, Banco de Guatemala.
- González, A. L. (31 de mayo de 2015). Un legado que trasciende. *Prensa Libre*. <https://www.prensalibre.com/revista-d/un-legado-que-trasciende/>
- González de Garibay, J. (2016). *Centro cívico integral en Melipilla: propuesta para un equipamiento social, cultural y deportivo de carácter público en el centro de la ciudad de Melipilla*. [Tesis de licenciatura. Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile]. Repositorio.uchile.cl
- González, L. A. (1992). *Ministerio de Desarrollo Urbano y Rural*. [Tesis de licenciatura. Facultad de Arquitectura. Universidad de San Carlos de Guatemala]. http://biblioteca.usac.edu.gt/tesis/02/02_0544.pdf
- González, R. (2008). *Reflexiones de un Artista*. Serviprensa.
- Grajeda, G. (1954). Archipenko y el ambiente histórico de sus obras. *Revista Istmeña*. <https://grajedamena.ufm.edu/escritos-y-ensayos/archipenko-y-el-ambiente-historico-de-sus-obras/>
- Grajeda, G. (1965). *20 dibujos mayas*. Editorial Martí e Imprenta Aurora.
- Grajeda, G. (19 de septiembre de 1973). Las razones fundamentales de la escultura de Henry Moore. *Suplemento Mosaico Cultural La Nación*, 35-36.
- Grajeda, G. (1975). *Guillermo Grajeda Mena: Datos biográficos*. Editorial Martí. <https://grajedamena.ufm.edu/catalogo/guillermo-grajeda-mena-datos-biograficos/>
- García, L., Pombo, D. y Filomia, M. (2011). La revalorización de espacios urbanos y nuevas consideraciones sobre el valor del suelo en las ciudades intermedias. Santa Rosa. La Pampa. Argentina. *Revista Geográfica de América Central. Número Especial EGAL, 2(47E)*, 1-14.

- Instituto Nacional de Estadística (INE) (2020). *Estadísticas de población*. Guatemala. <https://www.ine.gob.gt/ine/poblacion-menu/>
- Iriarte, L. (2017). Restauración de los parteluces del edificio del Banco de Guatemala. En: R. Martínez (Ed.) *50 años del edificio del Banco de Guatemala*, 74-101. Departamento de comunicación y relaciones instituciones, Banco de Guatemala.
- Jiménez, P. (2016). *Chandigarh: mestizaje arquitectónico en la ciudad de Le Corbusier*. Universidad Politécnica de Cartagena. <http://hdl.handle.net/10317/5444>
- Juárez, J. (1992). *Carlos Mérida en el centenario de su nacimiento 1891-1991*. Banco de Guatemala. Ediciones Don Quijote.
- Kabsch, H. y Monterroso, R. (29 de junio 2016). Carlos Haeussler y la construcción de la modernidad en Guatemala. *Arquine*. <https://www.arquine.com/carlos-haeussler-y-la-construccion-de-la-modernidad-en-guatemala/>
- Kretz, S., Kueng, L. et al. (2016). *Urbane Qualitäten. Ein Handbuch Am Beispiel Der Metropolitanregion Zürich*. Editorial Hochparterre.
- Lacape, N. (2017). *Propuesta de movilidad urbana. Estación intermodal Plaza Barrios y su integración a un parque industrial, zona 1 Ciudad de Guatemala*. [Tesis de licenciatura]. Facultad de Arquitectura y Diseño. Universidad Rafael Landívar.
- Lanuzá, S. (2006). Los Murales del Banco de Guatemala. Una visión estética de la nacionalidad. En R. Martínez (Ed.) *El Banco Central. 80 años de la Banca Central en Guatemala. 60 años del Banco de Guatemala. 40 años del Edificio del Banco de Guatemala*, 240-266. Departamento de comunicación y relaciones instituciones, Banco de Guatemala.
- Lazo, R. (2010). Arte con raíz nacional. En Carlos Flores (Ed.) *16° Coloquio del seminario de estudio y conservación del patrimonio cultural "Defensa y conservación de la pintura mural"*, (353-363). Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lealand, R. (2010). *Entender la Arquitectura, sus elementos, historia y significado*. 1ª edición. Editorial Gustavo Gili, SL.
- Leenhardt, J. (2017). Picasso y los artistas del continente latinoamericano. *Artelogie*. <http://journals.openedition.org/artelogie/950> ; DOI : 10.4000/artelogie.950
- Ley 2083 de 2003. Conservación del Patrimonio Cultural de la Provincia de La Pampa. 16 de diciembre de 2003. <https://administracionv2.colegioarqlapampa.org.ar/storage/articulos/MARCO%20LEGAL/LEY%20DE%20PATRIMONIO%202083.pdf>
- Lima, L. (17 de junio de 2019). Golpe de Estado en Guatemala de 1954: cómo la CIA derrocó a mi padre, Jacobo Árbenz. *BBC News Mundo*. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-48686137#:~:text=El%20golpe%20de%20Estado%20hab%C3%ADa,fin%20al%20gobierno%20de%20%C3%81rbenz.>

- López, A. (1994). *Servicios de apoyo socio cultural recreativos*. [Tesis de licenciatura]. Facultad de Arquitectura. Universidad de San Carlos de Guatemala.
- López, J. (2019). Integración plástica en arquitectura moderna: la visión de Carlos Haeussler Uribio y casos de aplicación. *Revista Avance*. 14, (1), 22-37. <http://168.234.75.179/index.php/avance/issue/view/135>
- López, P. (2013). Diario de una aventura en Chandigarh. *Revista electrónica Imágenes del Instituto de Investigaciones Estéticas*. UNAM. http://www.revistaimagenes.esteticas.unam.mx/diario_de_una_aventura_en_chandigarh
- Lorenzana, I. (1994). *El Mural en Guatemala*. [Tesis de licenciatura. Facultad de Historia. Universidad de San Carlos de Guatemala]. http://biblioteca.usac.edu.gt/tesis/07/07_0581.pdf
- Ludec, N. (16 de junio de 2006). Voces del exilio guatemalteco desde la ciudad de México, *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 2 (2001). <http://journals.openedition.org/alhim/599>
- Luján, L. (1981). *Jaime Sabartés en Guatemala: 1904-1927*. Serviprensa Centroamericana.
- Luján, L. (1984). Carlos Mérida, Sabartés y Carlos Valenti. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XIV (54), 195-218. <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1984.54.1244>
- Luján, L. (1985). *Carlos Mérida, precursor del arte contemporáneo Latinoamericano*. Serviprensa Centroamericana.
- Lynch, K. (2008). *La imagen de la ciudad*. (Traducción de Enrique Luis Revol). Editorial Gustavo Gili.
- Mantilla, V. y Sánchez, V. (2018). *Carlos Mérida*. Retrato escrito 1891-1984. (Catálogo de la Exposición realizada de noviembre 2017 a marzo 2018). Instituto Nacional de Bellas Artes. Museo Nacional de Arte MUNAL.
- Marcos, S. (1998). *El Proceso de Restauración del Mural Sacerdotes Danzantes Mayas*. [Tesis de licenciatura. Facultad de Arquitectura. Universidad de San Carlos de Guatemala]. http://biblioteca.usac.edu.gt/tesis/07/07_0975.pdf
- Marcos, S. (2017). El proceso de restauración del mural Sacerdotes danzantes mayas. En: R. Martínez (Ed.) *50 años del edificio del Banco de Guatemala*, 102-137. Departamento de comunicación y relaciones instituciones, Banco de Guatemala.
- Martínez, R. (Ed.) (2006). *El Banco Central. 80 años de la Banca Central en Guatemala. 60 años del Banco de Guatemala. 40 años del Edificio del Banco de Guatemala*. Departamento de comunicación y relaciones instituciones, Banco de Guatemala.
- Martínez, R. (Ed.) (2013). *Joyas Artísticas del Banco de Guatemala*. (3ª edición). Departamento de comunicación y relaciones instituciones, Banco de Guatemala.

- Martínez, R. (Ed.) (2017). *50 años del edificio del Banco de Guatemala*. (1ª edición). Departamento de comunicación y relaciones instituciones, Banco de Guatemala.
- Martínez, R. (2017). *Centro Cívico Patrimonio Cultural de la Nación*. Editorial Don Quijote.
- Martínez, R. (2017). Cincuenta años de arte y cultura en el edificio del Banco de Guatemala. En: R. Martínez (Ed.) *50 años del edificio del Banco de Guatemala*, 138-187. Departamento de comunicación y relaciones instituciones, Banco de Guatemala.
- Martins, A. (2008). Brasilia: del plan a la realidad, 50 años después. *Cuaderno urbano 7. Espacio, cultura, sociedad. Reportaje de ciudades*, 165-182.
- Méndez, O. (Ed.). (2022). *Recinos Inédito*. Cementos Progreso, Editoriales CAPIUSA.
- Mendoza, C. (1992). Su contribución a la danza. *En Homenaje nacional a Carlos Mérida (1981-1984) Americanismo y abstracción*, 161-180. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo de Monterrey, Galería Arvil e IBM.
- Mendoza, M. (2016). *Integración de las artes plásticas en el Centro Cívico de la ciudad de Guatemala*. [Tesis doctoral no publicada]. Universidad de Navarra.
- Mérida, C. (c. 1940). Abstracción y símbolo en la pintura. Unidentified news clipping, c. 1940 Museo Nacional de Arte de México. ICAA RECORD ID:757819
- Mérida, C. (1974). Murales. Autorretrato. *Publicación No. 1 Colección Quetzal*. Banco de Guatemala.
- Mérida, C. (1987). *Escritos de Carlos Mérida sobre arte: el muralismo*. (Volumen 1 de Colección artes plásticas, Serie investigación y documentación de las artes). INBA, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, Dirección de Investigación y Documentación de las Artes.
- Mérida, C. (13 de enero de 2019). Carlos Mérida, un autorretrato escrito. *El Periódico*. <https://elperiodico.com.gt/cultura/el-acordeon/2019/01/13/246314/>
- Millar, M. y Taube, K. (1993). *An Illustrated Dictionary of The Gods and symbols of Ancient Mexico and the Maya*. Thames & Hudson Ltd.
- Miranda, M. y Guzmán, J. (1991). *Centro para el Consejo Nacional de Desarrollo Urbano y Rural*. [Tesis de licenciatura]. Facultad de Arquitectura. Universidad de San Carlos de Guatemala.
- Monsanto, G. (2002). *Vásquez*. Editorial Galería Guatemala, Fundación G&T y Casa MIMA.
- Monsanto, G. (23 de junio de 2002). Tres puntos: Dagoberto Vásquez. *Prensa Libre*. https://www.prensalibre.com/vida/puntos-dagoberto-vasquez_0_56394452/
- Monsanto, G. (2013). Del pequeño París a la generación de Carlos Mérida. En R. Martínez, *Joyas artísticas del Banco de Guatemala* (3ª edición), 13-30. Banco de Guatemala.

- Monsanto, G. (2013). Tres décadas en las artes visuales guatemaltecas: de 1950 a 1980. En R. Martínez, *Joyas artísticas del Banco de Guatemala* (3ª edición), 69-88. Banco de Guatemala.
- Monsanto, G. (2017). Arte y monumentalidad: Banco de Guatemala. En: R. Martínez (Ed.), *50 años del edificio del Banco de Guatemala*, 44-73. Departamento de comunicación y relaciones instituciones, Banco de Guatemala.
- Monsanto, G. (2018). *Menagrafía: monografía de Guillermo Grajeda Mena*. Universidad Francisco Marroquín.
- Monterroso, R. (2009). *Propuesta de restauración para el edificio de la Municipalidad de Guatemala*. Estudio realizado en el marco del I Curso Latinoamericano sobre la Conservación de la Arquitectura Moderna-MARC/AL. CECl.
- Monterroso, R. (2019). Carlos Mérida. Sus ciudades y el proceso creativo. *Cultura Diseño*, 1, 10-23. https://issuu.com/kathestupinian/docs/revista_cultura_disen_o
- Monterroso, R. (2019). La comunicación como herramienta para la conservación del Movimiento Moderno en Guatemala: DOCOMOMO Guatemala, 10 años después. *Revista Avance*. 14, (1), 144-153. <http://168.234.75.179/index.php/avance/issue/view/135>
- Monterroso, R. (2022). Sueños modernos, realismos mágicos y otras fantasías de ayer y hoy. *Revista 05*, <https://eleco.unam.mx/suenos-modernos-realismos-magicos-y-otras-fantasias-de-ayer-y-hoy/#suenos>
- Monterroso, R., Fuentes, S. et. al. (s.f.) *Centro Cívico de Ciudad de Guatemala: cuando los muros cuentan la historia de un pueblo*. Declaración de importancia patrimonial [Manuscrito no publicado].
- Montes, J. (8 de diciembre 1981). Carlos Mérida y la integración a la arquitectura. *El Imparcial*.
- Montes, J. (2006). Un paisaje cívico. *Revista Galería*. 9, (26), 20-22.
- Montes, J. (2013). El Centro Cívico: un corazón de ciudad. En R. Martínez, *Joyas artísticas del Banco de Guatemala*, 111-119. Banco de Guatemala.
- Monzón, P. (1998). *Renovación Urbana del Centro Cívico y sus Alrededores*. [Tesis de licenciatura. Facultad de Arquitectura. Universidad Francisco Marroquín]. <http://www.tesis.ufm.edu.gt/pdf/2668.pdf>
- Morales, F. (2013). *El Movimiento Moderno. Registro y Catalogación: El Banco de Guatemala y el Crédito Hipotecario Nacional. Centro Cívico de la Ciudad de Guatemala*. [Tesis de grado. Facultad de Arquitectura, Universidad de San Carlos de Guatemala]. http://biblioteca.usac.edu.gt/tesis/02/02_3678.pdf

- Morales, J. L. (2016). *Transformación de la arquitectura habitacional en la ciudad de Guatemala. Caso Bellos Horizontes, zona 21*. [Tesis Doctoral. Facultad de Arquitectura. Universidad de San Carlos de Guatemala]. http://biblioteca.usac.edu.gt/tesis/02/02_4566.pdf
- Morales, M. (1990). *Ministerio de Cultura y Deportes*. [Tesis de licenciatura]. Facultad de Arquitectura. Universidad de San Carlos de Guatemala.
- Moreno, J. (26 de octubre de 2018). "Nacionalidad Guatemalteca" a restauración. *El Periódico*. <https://elperiodico.com.gt/cultura/2018/10/26/nacionalidad-guatemalteca-a-restauracion/>
- Mumford, L. (1966). *La ciudad en la historia. Sus orígenes, transformaciones y perspectivas*. Editorial Infinito.
- Municipalidad de Guatemala. (12 de julio 2021). Restauración del mural Canto a la Raza. Muniguate.com <https://www.muniguate.com/blog/2021/07/12/restauracion-del-mural-canto-a-la-raza/>
Falta el autor
- Muñoz, G. y Contreras, G. (13 de diciembre de 2016). Cultura se opone a complejo en Centro Cívico. *Prensa Libre*. <https://www.prensalibre.com/guatemala/comunitario/cultura-se-opone-a-complejo-en-centro-civico/>
- Niemeyer, O. (1960). *Plaza de los tres poderes (Brasilia)*. Editorial Gustavo Gili.
- Niemeyer, O. (1978). *A forma na arquitetura*. Editorial Avenir.
- Noelle, L. (1987). Los murales de Carlos Mérida. Relación de un desastre. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 15(58), 125-143. <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1987.58.1372>
- Noriega, E. (1981). *Carlos Mérida: una expresión americana*. Papiro.
- Orive, M. (19 de agosto 1957). Escultor Grajeda Mena Termina Mural Relieve en el Palacio Municipal. Entrevista a Guillermo Grajeda Mena. *Diario el Imparcial*, s.p. <https://grajedamena.ufm.edu/recorte/escultor-grajeda-mena-termina-mural-relieve-en-el-palacio-municipal/>
- Ortiz, E. (1991). *Ministerio de Comunicaciones, Transporte y Obras Públicas*. [Tesis de licenciatura]. Facultad de Arquitectura. Universidad de San Carlos de Guatemala.
- Ovalle, C. (2012). *Por reflejar el alma de un pueblo*. El arte guatemalteco en la historia reciente del país. Oficina de los Derechos Humanos del Arzobispado de Guatemala. ASI - Asesorías Internacionales.
- Ovalle, C. (2012). *Informe del impacto del conflicto armado interno en el arte guatemalteco*. Informe de Ejercicio Profesional Supervisado, EPS. Universidad de San Carlos de Guatemala.
- Ovalle, C. (2019). *Muralismo en Centro América*. Sergio Adolfo Barrios Escalante. https://issuu.com/celiamariaovalvaldes/docs/muralismo_latinoamericano_2

- Pastrana, R. (2007). Brasilia: La Ciudad, Obra Permanente, Obra Inconclusa. *Arquitectura y Urbanismo*, XXVIII (3),8-13. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=3768/376839853002>
- Pereira, M. (2003). Notas sobre Urbanismo no Brasil: construções e crises de um campo disciplinar. En *Urbanismo em Questão. Rio de Janeiro: Prourb*, 55-83. Universidade Federal de Rio de Janeiro.
- Pitol, S. (2002). *El imaginario literario y las identidades*. <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/557/2002122P15.pdf?sequence=1>
- Poitán, L. (2017). *Arquitecto Carlos Alberto Haeussler Uribio: Catálogo de obras más representativas realizadas entre los años 1954-1980*. [Tesis de licenciatura. Universidad Rafael Landívar]. <http://recursosbiblio.url.edu.gt/tesiseortiz/2017/03/01/Poitán-Lucia.pdf>
- Pombo, D. (2017). *Expansión urbana acelerada en una ciudad intermedia: causas y consecuencias Santa Rosa - La Pampa*. Universidad Nacional de Córdoba.
- Quiñonez, J. (2019). Arquitectura Guatemalteca. De la Prehispanidad a la Modernidad en Guatemala. *Revista Avance*. 14 (1), 10-21. <http://168.234.75.179/index.php/avance/issue/view/135>
- Ramírez, N. (2016). *Plan de Manejo. Centro Cultural Miguel Ángel Asturias*. Ministerio de Cultura y Deportes de Guatemala. Centro Cultural Miguel Ángel Asturias.
- Ramírez, M. (2019). Arquitectura moderna en Guatemala en la obra de Pelayo Llarena, fenómeno de transición. *Revista Avance*. 14 (1), 62-75. <http://168.234.75.179/index.php/avance/issue/view/135>
- Ramírez, P. (2019). *Propuesta de diseño para la revitalización del entorno del centro cultural Miguel Ángel Asturias y escuela nacional de artes plásticas a través del museo de arte contemporáneo de Guatemala, para el departamento de Guatemala*. [Tesis de licenciatura. Universidad del Istmo]. <https://glifos.unis.edu.gt/digital/tesis/2019/55413.pdf>
- Randle, P. H. (1968). *qué es el urbanismo*. (Colección Esquemas, 86). Editorial Columbia.
- Randle, P. H. (1977). Introducción. En Della Paolera, Carlos M. *Buenos Aires y sus problemas urbanos*. OIKOS, 11-20.
- Recinos, L. (2013). Ruta Guatemalita. Recorrido por su obra pública. *Revista Galería Guatemala* (número monográfico dedicado al maestro Efraín Recinos). 15 (43), 35-36.
- Reyes, I. (31 de octubre de 2019). Revive mural de Mérida en el IGSS. *Prensa Libre*. <https://www.igssgt.org/wp-content/uploads/sites/5/2019/10/Prensa-Libre-Revive-mural-Carlos-Merida-Las-Seguridad-Social-IGSS-2019-.jpg>
- Robledo, V. (2004). *Catálogo de recopilación de obras arquitectónicas y escultóricas del maestro Efraín Recinos*. [Tesis de licenciatura. Facultad de Arquitectura. Universidad de San Carlos de Guatemala]. https://www.academia.edu/32512865/Rafael_recinos

- Roca, M. (1969). *El Centro Cívico de Guatemala*. [Tesis de licenciatura. Facultad de Arquitectura. Universidad de San Carlos de Guatemala]. http://biblioteca.usac.edu.gt/tesis/02/02_0152.pdf
- Rodas, J. (1994). *El diálogo eterno del maestro González Goyri*. Fundación Paiz. Ediciones Don Quijote.
- Rodman, S. (1966). Art in Central America today. *Art in America* 54, 82-85.
- Rogers, E., Sert, J. y Tyrwhitt, J. (1955). *El Corazón de la Ciudad*. Editorial Hoepli, S.L.
- Rosales, M. (2013). *La primavera Democrática de 1944*. En R. Martínez, *Joyas artísticas del Banco de Guatemala* (3ª edición), 51-68. Banco de Guatemala.
- Ruckstuhl, S.⁹⁴ (2021). La plástica en Guatemala y su relación con el arte moderno internacional. En *Universitas. Las artes ante el tiempo. XXIII Congreso Nacional de historia del arte Universidad de Salamanca, (1736-1747)*. Diputación de Salamanca. Serie Coediciones y colaboraciones, 41. <https://arteceha.eu/wp-content/uploads/2021/11/CongresoCEHASalamanca2021B.pdf>
- Ruckstuhl, S. (2022). La plástica en Guatemala y su relación con el arte moderno internacional. *Revista Arts, Linguistics, Literature and Language. Research Journal* 2 (1), 1-16. Editora Atena. <https://www.atenaeditora.com.br/catalogo/artigo-revista/la-plastica-en-guatemala-y-su-relacion-con-la-modernidad>
- Ruckstuhl, S. (2022). Estrategias de intervención urbana para el Centro Cívico de Guatemala basadas en el análisis de las cualidades urbanas de los centros cívicos de la modernidad. *Revista Bitácora* 49, 32-47. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ruckstuhl, S. (En proceso de publicación). Acerca de la construcción de un discurso patrimonial sobre los Murales del Centro Cívico Guatemala. Un tema pendiente. *Patrimonios que incomodan. Memoriales emergentes desde la periferia latinoamericana*. Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Zúrich, Universidad Nacional del Nordeste y Universidad de Antioquia. Editorial IIGHI del Instituto de Investigaciones Geohistóricas (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - Universidad Nacional del Nordeste).
- Sánchez, J. (2019). Carlos Mérida: las lecturas de un sacerdote danzante maya. Integración plástica en arquitectura. Homenaje en el 127 aniversario del nacimiento del maestro y 74 de la revolución guatemalteca de 1944. *Revista Avance*. 14 (1), 130-143. <http://168.234.75.179/index.php/avance/issue/view/135>
- Sanz, N. (2008). *Directrices Prácticas para la aplicación de la Convención del Patrimonio Mundial*. Organización de las Naciones Unidas para la educación, la ciencia y la cultura. Comité intergubernamental de protección del patrimonio mundial cultural y natural. Centro del patrimonio mundial de la UNESCO.

⁹⁴ El nombre de la autora puede encontrarse como Siomara Elizabeth Bonilla Castillo o Siomara Elizabeth Ruckstuhl.

- Saravia, E. (2009). *Propuesta de restauración para el edificio del Crédito Hipotecario Nacional*. Estudio realizado en el marco del I Curso Latinoamericano sobre la Conservación de la Arquitectura Moderna-MARC/AL. CECI.
- Sheehy, W. (s.f.). *Carlos Mérida* (Ensayo). <https://www.latinamericanmasters.com/es/noticias/carlos-merida>
- Sosa, M. (2003). *Obra del Arquitecto Roberto Aycinena*. [Tesis de licenciatura no publicada]. Universidad Francisco Marroquín.
- Staines, L. (2004). Pintura mural maya. *Revista Digital Universitaria* 5 (7), 2-14 https://www.revista.unam.mx/vol.5/num7/art40/ago_art40.pdf
- Toledo, J. (Ed.) (2009). *Murales Censurados*. Efraín Recinos. Fundación Mario Monteforte Toledo.
- Toledo, J. (2011). *Efraín Recinos. El extraterrestre* (power point). Festival Arte en mayo. Fundación Rosas Botrán. <https://es.slideshare.net/PepoToledo/el-extraterrestre-por-pepo-toledo>
- Toledo, J. (s.f.) Murales censurados. (Blog Pepo Toledo). <https://pepotoledo.com/murales-censurados-de-efrain-recinos/>
- Torres, L. (2013). *Aproximación a las ideas estéticas de Carlos Mérida*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap). Estampa Artes Gráficas S. A. de C. V.
- Tórtola N., Julio. y Tórtola M., Jorge. (2021). *Pelayo Llanera Murua: su legado arquitectura moderna de Guatemala*. Universidad Rafael Landívar. Instituto de investigación y Estudios Superiores en Arquitectura y Diseño. Editorial Cara Parens.
- Organización de las Naciones Unidas para la educación, la ciencia y la cultura (UNESCO) (1970). La alfabetización 1967-1969. Los progresos de la alfabetización en el mundo. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia, y la Cultura. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000137462>
- Universidad Autónoma de México (UNAM) (2017). *Plan de Gestión del Campus Central de la Ciudad Universitaria Universidad Nacional Autónoma de México*. Universidad Nacional Autónoma de México UNAM.
- Valenti, W. (1983). *Carlos Valenti: Aproximación a una biografía*. Serviprensa.
- Vásquez, D. (1974). Murales. Cultura y Economía, Dagoberto Vásquez. *Publicación No. 1 Colección Quetzal*. Banco de Guatemala.
- Vásquez, D. (1997). *Dagoberto Vásquez*. Arte Contemporáneo. Granai & Townson.

- Vázquez, M. (2011). El arte plástico guatemalteco 1980-2000 estudio de 4 artistas. *Abrapalabra* 44 (número monográfico).
- Vásquez, R. (2002). *Dagoberto Vásquez Castañeda 1922-1999*. [Reseña histórica, no publicada].
- Vega, R. de la y Toaspern M. E. (1994). *Centro Cívico, Conjunto Urbano*. [Tesis de licenciatura. Facultad de Arquitectura. Universidad de San Carlos de Guatemala]. http://biblioteca.usac.edu.gt/tesis/02/02_0637.pdf
- Villeda, J. O. (1992). *Instituto Nacional de Estadística INE*. [Tesis de licenciatura. Facultad de Arquitectura. Universidad de San Carlos de Guatemala]. http://biblioteca.usac.edu.gt/tesis/02/02_0547.pdf
- Westheim, P. (10 de mayo de 1945). El espíritu del arte en México (Traducción Mariana Frenk). *Letras de México*, 71-72. <https://icaa.mfah.org/s/es/item/744729#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1673%2C0%2C5895%2C3299>
- Westheim, P. (1950). *Arte antiguo de México*. Fondo de Cultura Económica.
- Williams, F. (2014). Capitales extraviadas: ciudad, equipamiento administrativo y monumentalidad en las nuevas provincias del Sur argentino. *estudios del hábitat* 12 (2), 115-130. Universidad Nacional de la Plata, Facultad de arquitectura y urbanismo. <https://revistas.unlp.edu.ar/Habitat/article/view/1137>

Entrevistas

- Bonilla, S. (23 de septiembre de 2020). Método hermenéutico adecuándolo a las artes visuales. Entrevista realizada a Marcia Vázquez.
- Bonilla, S. (24 de septiembre de 2020). Vida y obra de Guillermo Grajeda Mena. Entrevista realizada a Gustavo Grajeda.
- Bonilla, S. (25 de septiembre de 2020). Vida y obra de Roberto González Goyri. Entrevista realizada a Ana Carolina González.
- Bonilla, S. (30 de septiembre de 2020). Los artistas del Centro Cívico. Entrevista realizada a Guillermo Monsanto.
- Bonilla, S. (03 de octubre de 2020). Vida y obra de Dagoberto Vásquez Castañeda. Entrevista realizada a Rodrigo Vásquez.

ANEXOS

Anexo 1

Constitución Política de la República de Guatemala

En los artículos 57, 58, 59, 60, 61 y 121, es donde está concentrada la base legal que reconoce a todo individuo con derecho a su identidad cultural, además de que los bienes del estado, o sea su patrimonio cultural está bajo protección, buscando conservar las características y valores históricos para ser resguardados. Los objetos declarados Monumento Nacional quedan bajo el amparo de dichos artículos.

Artículo 57. Derecho a la cultura. Toda persona tiene derecho a participar libremente en la vida cultural y artística de la comunidad, así como a beneficiarse del progreso científico y tecnológico de la nación.

Artículo 58. Identidad cultural. Se reconoce el derecho de las personas y de las comunidades a su identidad cultural de acuerdo a sus valores, su lengua y sus costumbres.

Artículo 59. Protección e Investigación de la Cultura. Es obligación primordial del Estado proteger, fomentar y divulgar la cultura nacional, emitir las leyes y disposiciones que tiendan a su enriquecimiento, restauración, preservación y recuperación; promover y reglamentar su investigación científica, así como la creación y aplicación de tecnología apropiada.

Artículo 60. Patrimonio cultural. Forman el patrimonio cultural de la Nación los bienes y valores paleontológicos, arqueológicos, históricos y artísticos del país y están bajo la protección del Estado. Se prohíbe su enajenación, exportación, salvo los casos que determine la ley.

Artículo 61. Protección al patrimonio cultural. Los sitios arqueológicos, conjuntos monumentales y el Centro Cultural de Guatemala, recibirán atención especial del Estado, con el propósito de preservar sus características y resguardar su valor histórico y bienes culturales. Estarán sometidos a régimen especial de conservación el Parque Nacional Tikal, el Parque Arqueológico de Quiriguá y la ciudad de Antigua Guatemala, por haber sido declarados Patrimonio Mundial, así como aquellos que adquieran similar reconocimiento.

Artículo 121. Bienes del Estado. Son bienes del Estado:

- c. Los que constituyen el patrimonio del Estado, incluyendo los del municipio y de las entidades descentralizadas o autónomas;
- f. Los monumentos y las reliquias arqueológicas;

Artículo 194. Funciones del ministro. Cada ministerio estará a cargo de un ministro de Estado, quien tendrá las siguientes funciones:

- a. Ejercer jurisdicción sobre todas las dependencias de su ministerio;
- f. Dirigir, tramitar, resolver e inspeccionar todos los negocios relacionados con su ministerio;

Ley para la Protección del Patrimonio Cultural de la Nación. Congreso de la República.
Decreto No. 26-97

Artículo 1. (Reformado por el Artículo 1 del Decreto Número 81-98 del Congreso de la República).
Objeto. La presente ley tiene por objeto regular la protección, defensa, investigación, conservación y recuperación de los bienes que integran el patrimonio cultural de la Nación. Corresponde al Estado cumplir con estas funciones por conducto del Ministerio de Cultura y Deportes.

Artículo 23. (Reformado por el Artículo 13 del Decreto Número 81-98 del Congreso de la República).
Registro de bienes culturales. El Registro de Bienes Culturales es una institución pública, adscrita a la Dirección del Patrimonio Cultural y Natural. Tiene por objeto, la inscripción, anotación y cancelación de los hechos, actos y contratos, relativos a la propiedad y posesión de bienes culturales referidos en el capítulo primero de esta ley. Para los electos registrales y en los casos no previstos en esta ley, se aplicarán supletoriamente las normas contenidas en el libro IV del Código Civil. Las instituciones culturales no lucrativas que se encuentren debidamente inscritas podrán realizar las funciones del Registro de Bienes Culturales, por delegación del Ministerio de Cultura y Deportes, la cual se autorizará mediante acuerdo gubernativo, que deberá publicarse en el diario oficial. Las delegaciones se denominarán Registros Alternos de Bienes Culturales, pudiendo efectuar cobros por los servicios que preste. La Dirección General del Patrimonio Cultural y Natural supervisará y fiscalizará el funcionamiento de estos registros.

Artículo 25. (Reformado por el Artículo 15 del Decreto Número 81-98 del Congreso de la República).
Declaración de bienes. La declaración de un bien de propiedad pública o privada como patrimonio cultural de la Nación, se iniciará mediante apertura de un expediente por el Instituto de Antropología e Historia de Guatemala, quien emitirá dictamen sobre la procedencia o no de la declaratoria solicitada y la aplicación provisional de medidas de protección, conservación y salvaguarda, restricciones y prohibiciones y demás disposiciones a que están sujetos los bienes culturales. La declaratoria deberá emitirse por Acuerdo Ministerial, que deberá ser publicado en el diario oficial.

Artículo 70. (Reformado por el Artículo 49 del Decreto Número 81-98 del Congreso de la República).
Facultades. La Dirección General del Patrimonio Cultural y Natural, el Registro de Bienes Culturales y el Instituto de Antropología e Historia de Guatemala, en materia de sus respectivas competencias, quedan facultadas para elaborar los reglamentos y dictar las disposiciones y medidas que garanticen el cumplimiento de lo dispuesto en esta ley.

Declaratorio del Conjunto Histórico del Centro Cívico como Patrimonio Cultural de la Nación. Acuerdo Ministerial Número 189-2014

Guatemala, 5 de marzo de 2014

EL MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTES

CONSIDERANDO:

Que, de conformidad con la Constitución Política de la República de Guatemala, al Estado le corresponde proteger de manera especial el Patrimonio Cultural de la Nación, con el objeto de lograr su preservación y valorización.

CONSIDERANDO:

Que el resultado del trabajo técnico y participativo, desarrollado por la Comisión para la Valorización del Centro Cívico de la Ciudad de Guatemala, permitió mostrar valores culturales, históricos, sociales, políticos, estéticos y técnico científicos para integrarlos como conjunto urbano arquitectónico; por lo que el emblemático Conjunto Histórico Centro Cívico de la Ciudad de Guatemala, y sus Áreas de Influencia debe ser declarado como parte del Patrimonio Cultural de la Nación, en virtud que presenta la oportunidad de recuperar la tesis de la modernidad y de esta manera sentar las bases para la conservación y recuperación del lugar antropológico, para las generaciones presentes y futuras.

POR TANTO:

En ejercicio de las funciones que le confieren los artículos 194 literal a) y f) de la Constitución Política de la República de Guatemala; 27 literales a), f) y m) del Decreto Número 114-97 del Congreso de la República de Guatemala, Ley del Organismo Ejecutivo; 1, 2, 3, 4, 5, 23, 25, 26, 28 y 42 del Decreto Número 26-97 del Congreso de la República de Guatemala, Ley para la Protección del Patrimonio Cultural y Natural de la Nación; 7 del Acuerdo Gubernativo Número 27-2008 de fecha 10 de enero del 2008, Reglamento Orgánico Interno del Ministerio de Cultura y Deportes; y 2 del Acuerdo Ministerial Número 328-98 de fecha 13 de agosto de 1998, del Ministerio de Cultura y Deportes.

ACUERDA:

Artículo 1. Declara Patrimonio Cultural de la Nación, el Conjunto Histórico Centro Cívico de la Ciudad de Guatemala y sus Áreas de influencia, que la constituyen los Inmuebles y espacios públicos que representan imponentes y características arquitectónicas excepcionales que lo hacen un conjunto particular de la arquitectura moderna, el cual deberá darse un trato especial de conservación de acuerdo a su importancia.

Artículo 2. El Conjunto Histórico Centro Cívico de la Ciudad de Guatemala y sus Áreas de Influencia se encuentra delimitado de la siguiente manera: Del punto de la 21 calle y 6a avenida hacia el oriente por la Calle del Castillo o 21 calle hasta llegar al a 8a avenida, se bordea el área del Banco de Guatemala y Crédito Hipotecario Nacional y en la 24 calle se retoma hacia la 6a avenida cerrando el polígono en el punto inicial.

El Área de Influencia abarca desde la 18 calle entre 4a y 10a avenida zona 1, siguiendo hacia el Sur por la 10a avenida, cruzando hacia el oriente por la 21 calle hasta llegar a la 12 avenida de la zona 5, siguiendo hacia el poniente por la 26 calle de la zona 5 hasta la 7a avenida de la zona 4, siguiendo por la 24 calle de la zona 4, hasta llegar a la avenida Bolívar de la zona 1, hacia el Norte hasta llegar a la 19 calle, sobre la 4a avenida de la zona 1, cerrando hasta la 18 calle de la zona 1.

Artículo 3. Registro de Bienes Culturales, de la Dirección General de Patrimonio Cultural y Natural, dependencia del Ministerio de Cultura y Deportes, deberá realizar las inscripciones correspondientes.

Artículo 4. La Dirección General del Patrimonio Cultural y Natural por medio del Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales —DECORBIC—, dependencia del Ministerio de Cultura y Deportes, en el plazo de tres meses a partir de la publicación del presente Acuerdo, deberá de emitir las medidas de protección, defensa, conservación y recuperación del Conjunto Histórico Centro Cívico de la Ciudad de Guatemala.

Artículo 5. El presente Acuerdo surte sus efectos legales el día de su publicación en el Diario de Centro América.

Reglamento de la Ley para la Protección del Patrimonio Cultural de la Nación. Acuerdo Gubernativo No. 37- 2019

Artículo 1. Objeto. El presente Reglamento tiene por objeto desarrollar los conceptos, principios, criterios y procedimientos establecidos en la Ley para la Protección del Patrimonio Cultural de la Nación, relacionados con la salvaguardia, protección, defensa, investigación, conservación, gestión integral, manejo sostenible y recuperación del patrimonio cultural de la Nación; así como los lineamientos para su aplicación.

Artículo 3. Definiciones. Para efectos de una mejor comprensión de la Ley y del presente Reglamento, se establecen las siguientes definiciones, sumándose a aquellas contenidas en la Ley para la Protección del Patrimonio Cultural de la Nación:

9. Valor excepcional: La cualidad única, especial o excepcional dentro del universo cultural de las distintas culturas del mundo, que lo hacen diferente de las otras.

Artículo 14. Inscripción, anotación y cancelación de la inscripción de bienes culturales inmuebles. Corresponde al Departamento de Registro de Bienes Culturales y Coloniales efectuar la inscripción de oficio de todos los bienes culturales inmuebles que sean declarados como patrimonio cultural de la nación mediante el procedimiento establecido en el artículo 25 de la Ley y gestionar la anotación correspondiente ante el Registro de la Propiedad respectivo. Procede la inscripción de los bienes culturales inmuebles en dichos registros, después de emitido el Acuerdo Ministerial de declaración como patrimonio cultural de la nación y su publicación en el Diario de Centro América. También procede la inscripción cuando la declaratoria como Patrimonio Cultural de la Nación se haga por declaración expresa de la Ley.

Artículo 26. Declaración de bienes como patrimonio cultural de la nación. Para cumplir con lo que establece el artículo 25 de la ley, toda persona individual o jurídica que sea propietaria del bien inmueble podrá solicitar la declaración como patrimonio cultural de la nación, debiendo presentar las justificaciones o motivos que respalden dicha solicitud ya sea por su valor paleontológico, histórico, artístico, arqueológico, arquitectónico, científico, tecnológico o cultural ante la Dirección Técnica del IDAEH; o bien podrá ser iniciado el trámite de oficio por las dependencias de la Dirección General. Los bienes inmuebles que tengan cincuenta años o más de antigüedad, a partir del momento de su construcción o creación o que no tengan ese número de años y que representen un interés relevante para la historia, arte, ciencia, arquitectura o cultura en general o que contribuyan al fortalecimiento de la identidad de los guatemaltecos, podrán considerarse patrimonio cultural de la nación y para el efecto se deberá cumplir con lo establecido en el artículo 25 y producirá los efectos el artículo 26, ambos de la Ley; siguiendo el procedimiento descrito a continuación:

1. Diligenciamiento de la solicitud: Dicha solicitud será trasladada por la Dirección Técnica del IDAEH a la Dirección o Departamento Técnico que de conformidad con su especialidad deba conocer, a

efecto de que realice la verificación sobre si el bien cumple con las características para ser declarado patrimonio cultural de la nación, quien deberá emitir opinión técnica y trasladará a la Dirección Técnica del IDAEH, proponiendo a su vez, las medidas de protección, conservación y salvaguardia necesarias.

2. Medidas de protección provisionales: La Dirección Técnica del IDAEH decretará y notificará al propietario o poseedor del bien, la aplicación provisional de las medidas de protección, conservación, salvaguardia, restricciones y prohibiciones y demás disposiciones a que esté sujeto el bien, durante el tiempo que dure el proceso de declaratoria de patrimonio cultural de la nación. Estas medidas provisionales serán decretadas mediante Resolución Administrativa. En la Resolución Administrativa que contenga las medidas provisionales, se deberá indicar que el incumplimiento a las mismas podrá dar lugar a cualquiera de las sanciones pecuniarias y delitos contemplados en el Capítulo X de la Ley.

3. Declaratoria: Con base a la opinión técnica emitida por la Dirección o Departamento Técnico correspondiente, la Dirección Técnica del IDAEH emitirá el dictamen sobre la procedencia o no de la declaratoria solicitada, si se determinare la procedencia de la declaratoria, se trasladarán las diligencias a la Delegación de Asuntos Jurídicos de la Dirección General para que emita dictamen jurídico y eleve las actuaciones al Ministerio de Cultura y Deportes para la emisión del Acuerdo Ministerial de declaratoria y su posterior publicación en el Diario de Centro América dentro de los 2 meses de su emisión.

4. Inscripción en el Departamento de Registro de Bienes Culturales y Coloniales y anotación en el Registro de la Propiedad correspondiente: El Departamento de Registro de Bienes Culturales y Coloniales inscribirá de oficio el bien cultural declarado después de publicado el Acuerdo Ministerial de declaratoria en el Diario de Centro América y cuando proceda, gestionará la anotación correspondiente en el Registro de la Propiedad correspondiente.

5. Notificación al propietario del bien cultural y sus efectos: Concluido el proceso de declaración e inscripción del bien cultural, el Departamento de Registro de Bienes Culturales y Coloniales notificará al propietario del bien cultural el Acuerdo Ministerial correspondiente. Es obligación del propietario o poseedor, proteger y conservar debidamente el bien cultural conforme a las disposiciones establecidas en esta materia.

Artículo 40. Entorno ambiental y área de influencia de un bien cultural inmueble. La Dirección Técnica del IDAEH determinará, mediante sus departamentos técnicos, el entorno ambiental y área de influencia de un bien cultural, lo cual será aprobado por la Dirección General mediante Resolución Administrativa, debiendo notificarse al Departamento de Registro de Bienes Culturales y Coloniales para que proceda a la anotación respectiva.

Código Municipal. Decreto 12-2002 del Congreso de la República

Artículo 7. El municipio en el sistema jurídico. El municipio, como institución autónoma de derecho público, tiene personalidad jurídica y capacidad para adquirir derechos y contraer obligaciones, y en general para el cumplimiento de sus fines en los términos legalmente establecidos, y de conformidad con sus características multiétnicas, pluriculturales y multilingües. Su representación la ejercen los órganos determinados en este Código.

Acuerdo Ministerial Número 328-98

Artículo 1. Se declara El Centro Histórico de la Ciudad de Guatemala, conformado por la parte central del casco urbano, donde se fundó La Nueva Guatemala de La Asunción, comprendiendo desde la Avenida Elena, hasta la doce avenida, y de la Primera Calle hasta la Dieciocho calle de la zona Uno; así como el Cerrito del Carmen y tres áreas de amortiguamiento conformadas por el Barrio de la Candelaria, el Centro Cívico Metropolitano y el Barrio de Jocotenango de la zona dos. El Centro Histórico también comprende los bienes inmuebles que se identifican en los Artículos 4o. y 5o. de este Acuerdo.

Artículo 2. Se declaran Conjuntos Históricos, los que se comprenden de la época prehispánica, colonial y previa al traslado de la ciudad al Valle de la Ermita, de la traslación hasta la época contemporánea, siendo principales los siguientes: Jocotenango, Parroquia Vieja, Candelaria, San José, Gerona, Cementerio General, Ciudad Vieja, Plaza España, Centro Cívico, Ciudad Olímpica, Avenida de la Reforma, Avenida de Las Américas y sus monumentos, Finca La Aurora-Feria de Noviembre.

Artículo 3. Los inmuebles que conforman el Centro Histórico y Los Conjuntos Históricos de la Ciudad de Guatemala se clasifican en las siguientes categorías:

1. Categoría A: Casas, edificios, y otras obras de arquitectura e ingeniería, declarados Patrimonio Cultural de la Nación, por su valor histórico, arquitectónico, artístico o tecnológico.

Artículo 4. Por su especial relevancia histórica y arquitectónica se declaran los siguientes bienes inmuebles como Patrimonio Cultural de la Nación, que se encuentran ubicados en el Centro Histórico, o los Conjuntos Históricos de la Nueva Guatemala de la Asunción:

Dirección	No. catastral	Categoría	Nombre de edificaciones	Finca	Folio	Libro
7 avenida 6-77 Zona 1		A	Municipalidad			
7 avenida 22-72 Zona 1		A	Inst. Guat. De Seguridad Social			
7 avenida 22-01 Zona 1		A	Banco de Guatemala			
7 avenida 22-77 Zona 1		A	Crédito Hipotecario Nac.			

Artículo 6. El Centro Histórico y los Conjuntos Históricos de la Nueva Guatemala de la Asunción, contarán para su conservación y desarrollo integral con la participación de la Instancia Interinstitucional de Coordinación Técnico Administrativa del Programa de Renovación Urbana del Centro de la Ciudad de Guatemala, también denominado RenaCENTRO, que se encuentra conformado por la Municipalidad de Guatemala, por medio del Consejo Consultivo del Centro Histórico y el Departamento del Centro Histórico; La Universidad de San Carlos de Guatemala, por medio de sus unidades de investigación y la Facultad de Arquitectura; El Ministerio de Cultura y Deportes por medio del Instituto de Antropología e Historia de Guatemala y el Registro de la Propiedad Arqueológica, Histórica y Artística. (Registro de Bienes Culturales), y el Instituto Guatemalteco de Turismo, así como aquellas entidades o instituciones que se adhieran al Convenio Marco correspondiente. Sin perjuicio de las

obligaciones que de conformidad a la Ley para la Protección del Patrimonio Cultural de la Nación, se le asignen a la Dirección General del Patrimonio Cultural y Natural, y al Instituto de Antropología e Historia de Guatemala.

Artículo 7. El Registro de la Propiedad Arqueológica, Histórica y Artística (Registro de Bienes Culturales), deberá hacer la inscripción correspondiente y el Registro General de la Propiedad, deberá operar las anotaciones como bienes integrantes del Patrimonio Cultural de la Nación, de los inmuebles a que hace referencia el presente Acuerdo.

Reglamento para la Protección y Conservación del Centro Histórico y los Conjuntos Históricos de la ciudad de Guatemala. Municipalidad de Guatemala 2000

Artículo 1.- OBJETO. El presente reglamento tiene como objeto velar y contribuir a:

1. La protección y conservación del Centro Histórico, sus áreas de amortiguamiento y los conjuntos históricos de la Ciudad de Guatemala, especialmente del Barrio de La Candelaria, Barrio de Jocotenango de la zona dos, y el Centro Cívico Metropolitano
2. Rescatar y preservar la traza, su fisonomía, así como salvaguardar la riqueza patrimonial, arquitectónica y estética del Centro Histórico de la Nueva Guatemala de la Asunción, y su patrimonio cultural, vivo o intangible
3. Rescatar y mantener su valor urbanístico, la actividad social, económica y cultural como base de identidad nacional

Artículo 4.- PERIODOS HISTÓRICOS Y ESTILOS. El patrimonio arquitectónico y urbanístico del Centro Histórico y los conjuntos históricos de la Ciudad de Guatemala, corresponde a los periodos y estilos siguientes:

1. Período Colonial: Barroco y Neoclásico
2. Periodo Independiente: Neoclásico, Ecléctico Renacentista, Gótico Mudéjar, Romántico, Neocolonial, Art. Noveau, Art. Deco, Modernista, Contemporáneo y Contemporáneo Expresionista

Artículo 5.- RENACENTRO. La conservación y desarrollo integral del Centro Histórico y de los Conjuntos Históricos de la Ciudad de Guatemala, estarán a cargo de la instancia interinstitucional de coordinación del programa de Renovación Urbana del Centro de la Ciudad de Guatemala, identificado como -RenaCENTRO-, que de acuerdo a los convenios suscritos se encuentra conformada por la Municipalidad de Guatemala, la Universidad de San Carlos de Guatemala, el Ministerio de Cultura y Deportes, el Instituto Guatemalteco de Turismo, así como aquellas entidades o Instituciones afines que se adhieran al convenio

Artículo 6.- JUNTA DE COORDINACIÓN. La Junta de Coordinación de RenaCENTRO estará conformada por el Alcalde de la Ciudad de Guatemala, el Ministro de Cultura y Deportes, el Director del Instituto Guatemalteco de Turismo y el Rector de la Universidad de San Carlos de Guatemala o sus representantes, así como por los funcionarios o representantes de las instituciones que se adhieran al convenio marco de RenaCENTRO. Su función será coordinar los esfuerzos interinstitucionales dirigidos a la protección, rescate y desarrollo integral del Centro Histórico y de los Conjuntos Históricos de la Ciudad de Guatemala. Actuará como Secretario de la Junta de Coordinación el Presidente del Consejo Consultivo del Centro Histórico de la ciudad de Guatemala descrito en el Artículo 8o. del

presente reglamento La junta deberá reunirse ordinariamente por lo menos dos veces al año y en forma extraordinaria cuando lo considere conveniente, a petición, de cualquiera de sus miembros.

Artículo 7.- CONSEJO CONSULTIVO DE RENACENTRO. El Consejo Consultivo de RenaCENTRO es el cuerpo colegiado interinstitucional que dicta los lineamientos técnicos específicos, en congruencia con los acuerdos de la Junta de Coordinación de RenaCENTRO, para la planificación y supervisión de la conservación y desarrollo integral del Centro Histórico y de los Conjuntos Históricos de la Ciudad de Guatemala. Estará integrado por los miembros del Consejo Consultivo del Centro Histórico de la Ciudad de Guatemala, el Director del Instituto de Antropología e Historia, el Jefe del Registro de Bienes Culturales, el Decano de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de San Carlos de Guatemala, el Subdirector del Instituto Guatemalteco de Turismo y el Director del Departamento del Centro Histórico de la Ciudad de Guatemala, quien fungirá como Secretario, con voz pero sin voto. El Consejo Consultivo se reunirá como mínimo dos veces al año.

Artículo 11.- TRAZA URBANA. La traza urbana del Centro Histórico de la Ciudad de Guatemala, comprende sus calles, avenidas y aceras la cual deberá ser respetada y conservada.

Artículo 15.- INFRAESTRUCTURA, MOBILIARIO Y EQUIPAMIENTO URBANOS. La infraestructura, el mobiliario y el equipamiento urbano quedan sujetos a lo siguiente:

1. Toda instalación de redes y sistemas de infraestructura en las vías públicas y espacios abiertos del Centro Histórico de la Ciudad de Guatemala, incluidas las áreas de amortiguamiento de éste, deberán construirse subterráneamente, debiendo substituirse progresivamente los sistemas de tendidos aéreos actuales.
2. Para toda nueva instalación de mobiliario o equipamiento urbano en el Centro Histórico o en los Conjuntos Históricos de la Ciudad de Guatemala, se deberá contar con los dictámenes favorables del Instituto de Antropología e Historia y del Consejo Consultivo del Centro Histórico de la Ciudad, quedando prohibida su instalación en el perímetro de los inmuebles Categoría A.

Artículo 30.- Plan de Manejo del Centro Histórico y de los conjuntos históricos de la ciudad de Guatemala. El Departamento del Centro Histórico de la Ciudad de Guatemala elaborará bajo la Dirección del Consejo Consultivo del Centro Histórico de la Ciudad de Guatemala, el Plan de Manejo del Centro Histórico y de los conjuntos Históricos de la Ciudad de Guatemala, el cual contendrá la política y los criterios técnicos de conservación y desarrollo integral de éstos. Dicho plan deberá ser revisado por el Consejo Consultivo de RenaCENTRO. Corresponderán al Concejo Municipal las aprobaciones correspondientes.

Artículo 33.- Comercio Informal. La Municipalidad de Guatemala analizará alternativas para efectuar la reubicación del comercio informal existente en las calles del Centro Histórico, en un plazo que no excederá de dos años, dando participación a los sectores interesados.

Código Civil. Decreto Ley Número 106,1963

Artículo 445. Bienes inmuebles. Son bienes inmuebles: 1o.- El suelo, el subsuelo, el espacio aéreo, las minas mientras no sean extraídas, y las aguas que se encuentren en la superficie o dentro de la

tierras; 2o.- Los árboles y plantas mientras estén unidos a la tierra, y los frutos no cosechados; 3o.- Las construcciones adheridas al suelo de manera fija y permanente; 4o.- Las cañerías conductoras de agua, gas o electricidad, incorporadas al inmueble; 5o.- Los ferrocarriles y sus vías; las líneas telegráficas y telefónicas, y las estaciones radiotelegráficas fijas; 6o.- Los muelles, y los diques y construcciones que, aun cuando sean flotantes, estén destinados por su objeto y condiciones a permanecer en un punto fijo de un río, lago o costa; y 7o.- Los viveros de animales, palomares, colmenares, estanques de peces o criaderos análogos, cuando el propietario los haya colocado o los conserve con el propósito de mantenerlos unidos de modo permanente a la finca.

Artículo 458. Bienes nacionales de uso común. Son bienes nacionales de uso público común: 1o.- Las calles, parques, plazas, caminos y puentes que no sean de propiedad privada; 2o.- Los puertos, muelles, embarcaderos, pontones y demás obras de aprovechamiento general, construidos o adquiridos por el Estado o las municipalidades; 3o.- Las aguas de la zona marítima territorial en la extensión y términos que fije la ley respectiva; los lagos y ríos navegables y flotables y sus riberas; los ríos, vertientes y arroyos que sirven de límite al territorio nacional; las caídas y nacimientos de agua de aprovechamiento industrial, en la forma que establece la ley de la materia; y las aguas no aprovechadas por particulares; *(ms93)* y 4o.- La zona marítimo-terrestre de la República, la plataforma continental, el espacio aéreo y la estratósfera en la extensión y forma que determina la ley. *(ms94)*

Artículo 459. Bienes nacionales de uso no común. Son bienes nacionales de uso no común: 1o.- Los que están destinados al servicio del Estado, de las municipalidades y de las entidades estatales descentralizadas, y los demás que constituyen su patrimonio; 2o.- Los de uso público, cuando dejen de serlo de hecho o por virtud de una ley; 3o.- Los ingresos fiscales y municipales; *(ms95)* 4o.- El subsuelo, los yacimientos de hidrocarburos y los minerales antes de ser extraídos, así como cualquiera otra substancia orgánica o inorgánica del subsuelo; *(ms96)* 5o.- Los terrenos baldíos y las tierras que no sean de propiedad privada; 6o.- Los que habiendo sido de propiedad particular queden vacantes, y los que adquieran el Estado o las municipalidades por cualquier título legal; 7o.- Los excesos de propiedades rústicas o urbanas, de conformidad con la ley; y 8o.- Los monumentos y las reliquias arqueológicas.

Artículo 462. Los bienes que constituyen el patrimonio del Estado, de los municipios y de las entidades estatales descentralizadas, están sujetos a las leyes especiales y subsidiariamente a lo dispuesto en este Código.

Convención sobre la Protección del Patrimonio Cultural y Natural

Esta convención fue emitida en la 17 reunión de la UNESCO, celebrada en París del 17 de octubre al 21 de noviembre de 1972. Fue ratificada por Guatemala a través del Decreto 47-78 del Congreso de la República, publicado el 10 de noviembre de 1978 en el Diario oficial. Este instrumento legal contiene en sus artículos 1 y 2 lo que se considera como patrimonio cultural y natural.

Artículo 1. A los efectos de la presente Convención se considera "patrimonio cultural": Los monumentos: obras arquitectónicas, de escultura o de pintura monumental, elementos o escrituras de carácter arqueológico, inscripciones, cavernas y grupos de elementos, que tengan un

valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia.

Los conjuntos: grupos de construcciones, aisladas o reunidas, cuya arquitectura, unidad e integración en el paisaje les dé un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia.

Los lugares: obras de hombre u obras conjuntas del hombre y la naturaleza, así como las zonas, incluidos los lugares arqueológicos que tengan un valor universal extraordinario desde el punto de vista histórico, estético, etnológico o antropológico.

Artículo 3.- Incumbirá a cada Estado Parte en la presente Convención identificar y delimitar los diversos bienes situados en su territorio y mencionados en los artículos 1 y 2.

Artículo 5.- Con objeto de garantizar una protección y una conservación eficaces y revalorizar lo más activamente posible el patrimonio cultural y natural situado en su territorio y en las condiciones adecuadas a cada país, cada uno de los Estados Parte en la presente Convención procurará dentro de lo posible:

a) Adoptar una política general encaminada a atribuir al patrimonio cultural y natural una función en la vida colectiva y a integrar la protección de ese patrimonio en los programas de planificación general;

Artículo 13.-

2. Las peticiones de ayuda internacional, en aplicación del párrafo 1 del presente artículo, podrán tener también por objeto la identificación de los bienes del patrimonio cultural o natural definidos en los artículos 1 y 2, cuando las investigaciones preliminares hayan demostrado que merecen ser proseguidas.

7. El Comité cooperará con las organizaciones internacionales y nacionales gubernamentales y no gubernamentales cuyos objetivos sean análogos a los de la presente Convención. Para elaborar sus programas y, ejecutar sus proyectos, el Comité podrá recurrir a esas organizaciones y, en particular el Centro Internacional de Estudios de Conservación y Restauración de los Bienes Culturales (Centro de Roma), al Consejo Internacional de Monumentos y de Lugares de Interés Artístico e Histórico (ICOMOS) o a la Unión Internacional para la conservación de la naturaleza y sus recursos (UICN), como también a organismos públicos y privados, y a particulares.

Artículo 27.-

1. Los Estados Parte de la presente Convención, por todos los medios apropiados, y sobre todo mediante programas de educación y de información, harán todo lo posible por estimular en sus pueblos el respeto y el aprecio del patrimonio cultural y natural definido en los artículos 1 y 2 de la presente Convención.

2. Se obligarán a informar ampliamente al público de las amenazas que pesen sobre ese patrimonio y de las actividades emprendidas de la aplicación de la presente Convención.

Anexo 2

Ficha de Registro Municipalidad de Guatemala



MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTES
DIRECCIÓN GENERAL DEL PATRIMONIO CULTURAL Y NATURAL



REGISTRO DE BIENES CULTURALES

FICHA DE REGISTRO

COPIA

SECCIÓN:

DATOS GENERALES	1	Título	MUNICIPALIDAD DE GUATEMALA
	2	No. de Registro	1-1-11-13
	3	Depositario y/o Propietario	Municipalidad de Guatemala
	4	Dirección	21a calle 6-77 zona 1
	5	Departamento	Guatemala
	6	Municipio	Ciudad de Guatemala.
	7	Aldea	
	8	Finca	

DATOS LEGALES	9	Catastro	
	10	Finca No.	
	11	Libro No.	
	12	Folio No.	
	13	Acuerdo	Decreto Legislativo 26-97, "Ley para la Protección del Patrimonio Cultural de la Nación", y sus reformas en el Decreto 81-98 del Congreso de la República de Guatemala.

14. PROPIEDAD	14.1	Estatal	
	14.2	Municipal	X
	14.3	Militar	
	14.4	Eclesiástica	
	14.5	Privada	
	14.6	Comunal	
	14.7	Depositario	

15. USOS	15.1	Público	X
	15.2	Educativo	
	15.3	Religioso	
	15.4	Comercial	
	15.5	Habitacional	
	15.6	Ceremonial	
	15.7	Individual	
	15.8	Colectivo	X

16. VALOR	16.1	Arqueológico	
	16.2	Histórico	X
	16.3	Artístico	X
	16.4	Arquitectónico	X
	16.5	Etnológico	
	16.6	Otro	

17	Autor	Arquitectos Pelayo Llarena murua y Roberto Aycinena Echeverría.
18	Constructor	Arq. Pelayo Llarena
19	Informante	

20. PROCEDENCIA/TIEMPO	20.1	Epoca	Republicana
	20.2	Periodo	Siglo XX
	20.3	Fase	
	20.4	Año	1954-1958
	20.5	Estilo	Estructural Funcionalista
	20.6	Procedencia	
	20.7	Forma de Adquisición	
	20.8	Tradicción	

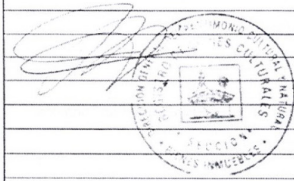
21. DIMENSIONES	21.1	Alto	7 niveles y sótano.
	21.2	Ancho	25.00 metros aprox.
	21.3	Largo	90.00 metros aprox.
	21.4	Grosor	
	21.5	Diámetro	
	21.6	Área	2,250 metros cuadrados.
	21.7	Frecuencia	
	21.8	Profundidad	

22	Material
	Cemento, piedrín, hierro, vidrio, aluminio, mozaico veneciano.
23	Técnica
	Fundición en concreto reforzado, ventanerías con marcos de aluminio.
24	Utilería

25. DESCRIPCIÓN	<p>El edificio del Palacio Municipal de la Ciudad de Guatemala, es una construcción de concreto reforzado, con planta arquitectónica de forma rectangular, la grilla en que se encuentran las columnas es de 5.00 x 5.00 metros cada una, el lado transversal está constituido por 4 tramos entre columnas, y el longitudinal por 17. Los entresijos y la cubierta de concreto sobresalen en voladizo. Dada su conformación espacial se empleó un sistema estructural de marcos completamente simétrico. La fachada Norte, está totalmente recubierta de ventanerías con marcos metálicos, en el primer nivel se encuentra el ingreso, al cual se accesa por medio de escalinatas que dan a la llamada Plaza Italia. La fachada Sur, al igual que la fachada Norte, se encuentra completamente recubierta con ventanerías con marcos metálicos, solo que presenta parteluces de concreto verticales, que forman una cuadrícula con el voladizo y que sirven para controlar la iluminación poniente en el interior del edificio. En las fachadas Oriente y Poniente respectivamente se aplicó el concepto de integración plástica, con obras de conocidos artistas guatemaltecos. Al Oriente el mural "Canto a Guatemala" de 6.00 x 7.00 metros, de Dagoberto Vásquez, y al Poniente el mural "La Conquista" de 6.00 x 10.00 metros de de Guillermo Grajeda Mena, ambos fundidos en concreto. Así también en el interior, se encuentran en la Planta Baja los murales en mozaico veneciano de Carlos Mérida y en el mezzanine, cuyo tema es "Un Canto Lírico a la Raza Nuestra". El edificio se encuentra sobre una plataforma bajo la que se encuentra el sótano, dicha plataforma lo eleva del nivel del suelo, haciéndolo sobresalir de manera armónica con su contexto, al que se integra morfológicamente con su sobriedad. Desde el punto de vista urbanístico, forma parte del Centro Cívico, en cuya planificación se combinaron diferencias de alturas, espacios abiertos y arquitectura funcionalista con integración plástica en un conjunto armónico que representó en su momento una innovación urbanística, razones por las cuales ocupa un importante lugar dentro de la historia arquitectónico-urbanística de la ciudad de Guatemala y por las que forma parte de su Patrimonio Cultural. En lo que respecta al marco regulatorio, el inmueble se encuentra protegido por el Decreto 26-97 y sus reformas en el 81-98, y por el Acuerdo Ministerial 328-98 de Declaratoria del Centro Histórico de la Ciudad de Guatemala, del Ministerio de Cultura y Deportes, en el cual se le clasifica dentro de la categoría patrimonial "A",-----</p>

DATOS GRAFICOS	26	Fotografía	Oliver Benavente
	26.1	Blanco / Negro	
		Rollo	Negativo
	26.2	Color	1
		Rollo	Negativo
		Digital	X
	27	Diapositivas	
	28	Mapoteca	
		Mueble	Dibujo
		Gaveta	Heliográfica
		Cartapacio	Sepia
		Impreso	Fotocopia
		Escala:	
	29	Información Audiovisual	
		Registró	Lic Hugo Sacor. (10 de junio de 1991)
	Actualizó	Arqta. María Antonia Tuna Aguilar	
	Fecha:	20 de junio del 2006.	
	Transcribió	María Antonia Tuna Aguilar.	

30. OBSERVACIONES	<p>Bibliografía: Comisión Nacional Permanente: EXPOSICIÓN HOMENAJE A CARLOS MÉRIDA, 1982. Josefina Alonso y Otros, ARTE CONTEMPORÁNEO, Imprenta Universitaria, Guatemala, 1966. Chinchilla Aguilar, Ernesto, "HISTORIA DEL ARTE DE GUATEMALA", 1965.</p>



Certificado de declaración patrimonial de la Municipalidad de Guatemala



GOBIERNO de
GUATEMALA
DR. ALEJANDRO GIAMMATTEI

MINISTERIO
DE CULTURA
Y DEPORTES

CERTIFICACIÓN No. 216-2022/BI

La infrascrita Subje/a del Registro de Bienes Culturales, de la Dirección General del Patrimonio Cultural y Natural, del Ministerio de Cultura y Deportes, **CERTIFICA:** Haber tenido a la vista la ficha de Registro de Bienes Culturales, donde aparece inscrito el inmueble con el número de registro 1-1-11-13, **Titulado: MUNICIPALIDAD DE GUATEMALA.** Que en su parte conducente literalmente dice: "**Sección BIENES INMUEBLES**"; **DATOS GENERALES:** Título: **MUNICIPALIDAD DE GUATEMALA;** No. de Registro: **1-1-11-13;** Propietario: **Municipalidad de Guatemala;** Dirección: **21a calle 6-77 zona 1;** Departamento: **Guatemala;** Municipio: **Ciudad de Guatemala;** **DATOS LEGALES:** Acuerdo: Decreto Legislativo 26-97, "Ley para la Protección del Patrimonio Cultural de la Nación", y sus reformas en el Decreto 81-98 del Congreso de la República de Guatemala; **PROPIEDAD:** Municipal X; **SERVICIO:** Público X, Colectivo; **VALOR:** Histórico: X, Artístico: X, Arquitectónico X; **Autor:** Arquitectos Pelayo Lliarena Murua y Roberto Aycinena Echeverría. **Constructor:** Arq. Pelayo Lliarena. **PROCEDENCIA/TIEMPO:** Época: Republicana; **Período:** Siglo XX; **Año:** 1956-1959; **Estilo:** Estructural Funcionalista; **Dimensiones:** Alto: 7 niveles; Ancho: 25.00 metros aprox.; Ancho: 90.00 metros aprox.; Largo: 131.00; Área: 2,250 metros cuadrados.; **Material:** Cemento, piedrín, hierro, vidrio, aluminio, mosaico veneciano; **Técnica:** Fundición en concreto reforzado, ventanerías con marcos de aluminio. **DESCRIPCIÓN:** El edificio del Palacio Municipal de la Ciudad de Guatemala, es una construcción de concreto reforzado, con **planta arquitectónica** de forma rectangular, la grilla en que se encuentran las columnas es de 5.00 x 5.00 metros cada una, el lado transversal está constituido por 4 tramos entre columnas, y el longitudinal por 17. Los entresijos y la cubierta de concreto sobresalen en voladizo. Dada su conformación espacial se empleó un sistema estructural de marcos completamente simétrico. **La fachada Norte,** está totalmente recubierta de ventanerías con marcos metálicos, en el primer nivel se encuentra el ingreso, al cual se accesa por medio de escalinatas que dan a la llamada Plaza Italia. **La fachada Sur,** al igual que la fachada Norte, se encuentra completamente recubierta con ventanerías con marcos metálicos, solo que presenta parteluces verticales de concreto, que forman una cuadrícula con el voladizo y que sirven para controlar la iluminación poniente en el interior del edificio. En las **fachadas Oriente y Poniente** respectivamente se aplicó el concepto de integración plástica, con obras de connotados artistas guatemaltecos. Al Oriente el mural "**Canto a Guatemala**" de 6.00 x 7.00 metros, de **Dagoberto Vásquez,** y al Poniente el mural "**La Conquista**" de 6.00 x 10.00 metros de **Guillermo Grajeda Mena,** ambos fundidos en concreto. Así también en el interior, se encuentran en la Planta Baja los **murales en mosaico veneciano de Carlos Mérida** y en el mezzanine, cuyo tema es "**Un Canto Lírico a la Raza Nuestra**". El edificio se encuentra sobre una plataforma bajo la que se encuentra el sótano, dicha plataforma lo eleva del nivel del suelo, haciéndolo sobresalir de manera armónica con su contexto, al que se integra morfológicamente con su sobriedad. Desde el **punto de vista urbanístico,** forma parte del Centro Cívico, en cuya planificación se combinaron diferencias de alturas, espacios abiertos y arquitectura funcionalista con integración plástica en un conjunto armónico que representó en su momento una innovación urbanística, razones por las cuales ocupa un importante lugar dentro de la historia arquitectónico-urbanística de la ciudad de Guatemala y por las que forma parte de su Patrimonio Cultural. En lo que respecta al marco regulatorio, el inmueble se encuentra protegido por el Decreto 26-97 y sus reformas en el 81-98, y por el Acuerdo Ministerial 328-98 de Declaratoria del Centro Histórico de la Ciudad de Guatemala, del Ministerio de Cultura y Deportes, en el cual se le clasifica dentro de la **Categoría Patrimonial "A"** y forma parte del **Centro Cívico, declarado Conjunto Histórico** en el artículo 2º del Acuerdo Ministerial citado - **DATOS GRÁFICOS:** Fotografía: Oliver Benavente, Color: 1, Digital: X; Registró: Hugo Fidel Sacor, Fecha: 10 de junio de 1991. Actualizó: Arqta. María Antonia Tuna Aguilar. Fecha: 20 de junio del 2006. Transcribió: María Antonia Tuna Aguilar. **OBSERVACIONES:** Bibliografía: Comisión Nacional Permanente: **EXPOSICIÓN HOMENAJE A CARLOS MÉRIDA, 1982.** Josefina Alonso y Otros, **ARTE CONTEMPORÁNEO,** Imprenta Universitaria, Guatemala, 1966. Chinchilla Aguilar, Ernesto, "**HISTORIA DEL ARTE DE GUATEMALA,**" 1965. -----

De conformidad al artículo 61, Las municipalidades, sólo previo dictamen favorable del Instituto de Antropología e Historia de Guatemala, podrán otorgar licencias de obras de construcción, reparación, remodelación, demolición, reconstrucción. Ampliación o de cualquier índole, que afecte los centros o conjuntos históricos, o inmuebles de propiedad pública o privada, integrantes del patrimonio cultural de la Nación, o inscritos en el Registro de Bienes Culturales.

Por lo que cualquier trabajo que se desee realizar se deberá solicitar la respectiva autorización de la Dirección General del patrimonio Cultural y Natural. Y para los usos que al interesado convenga se extiende la presente **CERTIFICACIÓN** en una hoja de papel membretado de esta institución, en la Nueva Guatemala de la Asunción, a los VEINTISEIS días del mes de ABRIL del año DOS MIL VEINTIDOS.

La presente certificación tiene una vigencia de UN (1) año a partir de la fecha de emisión.-----

ARQ. MARÍA ANTONIA TUNA AGUILAR



SUB-JEFE a.i. DE
REGISTRO DE
BIENES CULTURALES

c. c. archivo

12 Avenida 11-11 zona 1, Ciudad de Guatemala

PBX (502) 22086600 ext. 262 y 263, registrodebienes culturales@mcd.gob.gt

REGISTRO DE BIENES CULTURALES

www.mcd.gob.gt

Síguenos en:



en el Ministerio de Cultura y Deportes

Ficha de Registro Instituto Guatemalteco de Seguridad Social



MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTES
DIRECCIÓN GENERAL DEL PATRIMONIO CULTURAL Y NATURAL

COPIA



REGISTRO DE BIENES CULTURALES
FICHA DE REGISTRO

Hoja 1/2

SECCIÓN BIENES CULTURALES INMUEBLES

DATOS GENERALES	1 TÍTULO	Oficinas Centrales del Instituto Guatemalteco de Seguridad Social I.G.S.S.		
	2 No. REGISTRO	1-1-11-15		
	3 PROPIETARIO	<input checked="" type="checkbox"/> 4 POSEEDOR	Estado de Guatemala	
	5 DIRECCIÓN	7ª avenida 22-72 zona 1		
	6 DEPARTAMENTO	Guatemala	7 MUNICIPIO	Guatemala
	8 ALDEA		9 FINCA	
	10 MAPA		11 ELEVACIÓN	1474 mts./SNM
	12 COORDENADAS	12.1 GEOGRÁFICAS		
	12.2 U.T.M	12.2 GEODÉSICAS		

DATOS LEGALES	13 CATASTRO					
	14 FINCA No	15039	15 FOLIO No	117	16 LIBRO No	489 Guatemala
	17 DECRETO/ACUERDO	Ley para la Protección del Patrimonio Cultural de la Nación Decreto 26-97 y sus reformas según Decreto 81-98. Artículos 59 y 60 de la Constitución Política de la República de Guatemala.				

18 PROPIEDAD	18.1 PÚBLICA	<input checked="" type="checkbox"/>	19 SERVICIO	19.1 Público	<input checked="" type="checkbox"/>	20 VALOR	20.1 Paleontológico	<input type="checkbox"/>
	18.2 PRIVADA	<input type="checkbox"/>		19.2 Educativo	<input type="checkbox"/>		20.2 Arqueológico	<input type="checkbox"/>
				19.3 Religioso	<input type="checkbox"/>		20.3 Religioso	<input type="checkbox"/>
				19.4 Comercial	<input type="checkbox"/>		20.4 Histórico	<input checked="" type="checkbox"/>
				19.5 Habitacional	<input type="checkbox"/>		20.5 Artístico	<input checked="" type="checkbox"/>
				19.6 Ceremonial	<input type="checkbox"/>		20.6 Arquitectónico	<input checked="" type="checkbox"/>
				19.7 Individual	<input type="checkbox"/>		20.7 Etnológico	<input type="checkbox"/>
				19.8 Colectivo	<input checked="" type="checkbox"/>		20.8 Social	<input type="checkbox"/>

21 Autor	Diseño: Arq. Roberto Aycinena, Jorge Montes, Ing. Alfredo Wolley, Murales: Carlos Mérida, Roberto González Goyri.		
22 Constructor			
23 Informante	24 Fecha		

25 PROCEDENCIA / TIEMPO	25.1 Época	INDEPENDIENTE	26 DIMENSIONES	26.1 Alto	9 niveles
	25.2 Período	Mediados Siglo XX		26.2 Ancho	107.20 mts.
	25.3 Fase			26.3 Largo	131.00 mts.
	25.4 Año	1956 - 1959		26.4 Grosor	
	25.5 Estilo/Tipo	Movimiento Moderno		26.4 Diámetro	
	25.6 Procedencia			26.5 Área	
	25.7 Forma de Adquisición			26.6 Frecuencia	
	25.8 Tradición			26.7 Profundidad	

27 Material	piedra, Mosaico Veneciano, madera, aluminio, granito pulido.	28 Técnica	Plana, aplicación de mural, Mosaico.	29 Utillería	
-------------	--	------------	--------------------------------------	--------------	--

30 DESCRIPCIÓN

En cuanto a la Forma: El inmueble se compone de tres volúmenes y cada uno responde a un uso definido. **El primer volumen oficinas:** Es el volumen principal de mayor altura (9 plantas), de forma ortogonal dispuesto perpendicularmente al edificio de la municipalidad eje norte-sur, sus fachadas este y oeste enfatizan la horizontalidad, la primera planta se presenta de mayor altura sobre columnas con muro cortina de vidrio y aluminio, sobre el lado oeste sobresale un mural de Carlos Mérida con el tema de "Alegoría de la Seguridad Social" de 28.00 m. de largo de dos caras con anverso y reverso; la representación exterior presenta un espejo de agua. Se marcan las plantas superiores al salir las losas en voladizos, se hace uso de mamparas (forradas originalmente de mosaico japonés en colores crema y celeste) y patelluces para el control climático, ingreso de iluminación al interior del edificio y juego de color, volumen, luz y sombra sobre estas fachadas, el último nivel presenta un retiro y presenta un volumen liviano logrado por muro cortina y losa plana. La fachada norte se abre con muro cortina y la fachada sur se cierra. En su manejo interior plantas libres típicas, circulación vertical centralizada, módulo de gradas y ascensor, la circulación horizontal lineal. **El segundo volumen de atención al público:** es de menor altura (3 plantas) perpendicular al volumen principal, eje este y oeste horizontal de muros cortina, elevado de la plaza de ingreso a 1.50 m. de altura. Al interior se maneja de doble altura, desniveles, dos módulos de gradas dobles en los extremos y pozos de luz interiores. **El tercer volumen El Auditorio:** Volumen irregular que rompe la horizontalidad y crea un contraste con las líneas rectas de los anteriores volúmenes, (al cual se tenía propuesto la colocación de un mural en alto relieve), elemento masivo que se abre ligeramente hacia arriba a un muro cortina sostenido por una base con muro de piedra. **Urbanismo:** Los tres volúmenes se complementan con una plaza, desniveles, espejos de agua, muros de contención de piedra y especialmente uno ubicado sobre la séptima avenida con un mural de 40.00 m. de Roberto González Goyri, "Nacionalidad Guatemalteca" con los temas, descubrimiento del maíz, Conquista y la Colonización, e Independencia. **Historia:** Como uno de los logros de la revolución del 44, se crea la seguridad social siguiendo el ejemplo de otros países. Durante el mandato del presidente Dr. Juan José Arévalo, se gestionó la venida al país de dos técnicos especialistas en seguridad social, fueron ellos el Lic. Oscar Barahona de origen costarricense y el Actuario Walter Dintel, quienes hicieron un estudio de la situación económica, geográfica y étnica del país. Fue así que en el año de 1946 se crea el Instituto Guatemalteco de Seguridad Social IGSS... (Continúa en hoja 2)

DATOS GRÁFICOS

31 Fotografiado por alba Marina Gómez Mejía, Saché Tuch

31.1 Blanco/Negro
 Rollo Negativo

31.2 Color
 Rollo Negativo

31.3 Digital
 No.

32 Diapositivas

33 Mapoteca

Muebles	<input type="text"/>	Dibujo	<input type="text"/>
Gaveta	<input type="text"/>	Heliográfica	<input type="text"/>
Cartapacio	<input type="text"/>	Sepia	<input type="text"/>
Impreso	<input type="text"/>	Fotocopia	<input type="text"/>
Escala	<input type="text"/>		

34 Información Audiovisual

35 OBSERVACIONES

Bibliografía: 1. Andrés Asturias, Gemma Gil, Raúl Monterroso. MODERNA: Guía de Arquitectura Moderna de ciudad de Guatemala. "Librovisor" Ediciones alternativas del Centro Cultural de España en Guatemala, Julio 2008.

2. Comisión Nacional Permanente. Exposición Homenaje a Carlos Mérida. Litografías Modernas. Guatemala 1982.

3. Alonso de R. Josefina y otros. Arte Contemporáneo. Imprenta Universitaria. Guatemala. 1966.

Actualizó: Alba Marina Gómez Mejía. Fecha: 22 de mayo de 2009.

Actualizó: Arq. Carlos Enrique López Pineda. Fecha: 23 de septiembre de 2013.

Registró Hugo Fidel Sacor

Fecha 10 de junio de 1991

Firma y Sello

Certificado de declaración patrimonial del Instituto Guatemalteco de Seguridad Social



GOBIERNO de
GUATEMALA
DR. ALEJANDRO GIANMATTEI

MINISTERIO
DE CULTURA
Y DEPORTES

CERTIFICACIÓN No. 215-2022/DI

La infrascrita Subjefe a.i del Registro de Bienes Culturales, de la Dirección General del Patrimonio Cultural y Natural, del Ministerio de Cultura y Deportes, **CERTIFICA:** Haber tenido a la vista la ficha de Registro de Bienes Culturales, donde aparece inscrito el inmueble con el número de registro 1-1-11-15, Titulado: **Oficinas Centrales del Instituto Guatemalteco de Seguridad Social I.G.S.S.** Que en su parte conducente literalmente dice: "Sección Hispánica y Republicana"; DATOS GENERALES: Título: **Oficinas Centrales del Instituto Guatemalteco de Seguridad Social I.G.S.S.** No de Registro: 1-1-11-15. Depositario y/o Propietario: **Estado de Guatemala.** Dirección: **7ª avenida 22-72 zona 1.** Departamento: **Guatemala;** Municipio: **Ciudad de Guatemala;** DATOS LEGALES: Finca No. 15039. Folio No. 117. Libro No. 469 de Guatemala. Acuerdo: Decreto Legislativo 26-97 y sus Reformas 81-98. "Ley para la Protección del Patrimonio Cultural de la Nación. Artículos 59 y 60 de la Constitución Política de la República de Guatemala. Acuerdo Ministerial 328-98 "Declaratoria del Centro Histórico", del Ministerio de Cultura y Deportes. PROPIEDAD: Pública X; SERVICIO: Público X, Colectivo X. VALOR: Histórico X; Artístico X, Arquitectónico X; Autor: Diseño: Arq. Roberto Aycinena, Jorge Montes. Ing. Alfredo Wolley. Murales: Carlos Mérida. Roberto González Goyri. PROCEDENCIA/TIEMPO: Época: Independiente; Período: Mediados Siglo XX; Año: 1956 – 1959. Estilo/Tipo: Movimiento Moderno. DIMENSIONES: Alto: 9 niveles. Ancho: 107.20 m. Largo: 131.00 m. MATERIALES: Concreto armado, hierro, mármel, piedra, Mosaico Veneciano, madera, aluminio, granito pulido. TÉCNICA: Fundición, Losa Nervada, Losa Plana, aplicación de mural, Mosaico. DESCRIPCIÓN: **En cuanto a la Forma:** El inmueble se compone de tres volúmenes y cada uno responde a un uso definido. **El primer volumen oficinas:** Es el volumen principal de mayor altura (9 plantas), de forma ortogonal dispuesto perpendicularmente al edificio de la municipalidad eje norte sur, sus fachadas este y oeste enfatizan la horizontalidad, la primera planta se presenta de mayor altura sobre columnas, con muro cortina de vidrio y aluminio, sobre el lado oeste sobresale un mural de Carlos Mérida con el tema de "Alegoría de la Seguridad Social" de 28.00 m. de largo de dos caras con anverso y reverso; la representación exterior presenta un espejo de agua. Se marcan las plantas superiores al salir las losas en voladizos, se hace uso de mamparas (forradas originalmente de mosaico japonés en colores crema y celeste) y parteluces para el control climático, ingreso de iluminación al interior del edificio y juego de color, volumen, luz y sombra sobre estas fachadas, el último nivel presenta un retiro y presenta un volumen liviano logrado por muro cortina y losa plana. La fachada norte se abre con muro cortina y la fachada sur se cierra. En su manejo interior plantas libres típicas, circulación vertical centralizada, modulo de gradas y ascensor, la circulación horizontal lineal. **El segundo volumen de atención al público:** es de menor altura (3 plantas) perpendicular al volumen principal, eje este y oeste horizontal de muros cortina, elevado de la plaza de ingreso a 1.50 m. de altura. Al interior se maneja de doble altura, desniveles, dos módulos de gradas dobles en los extremos, y pozos de luz interiores. **El tercer volumen El Auditorio:** Volumen irregular que rompe la horizontalidad y crea un contraste con las líneas rectas de los anteriores volúmenes, (al cual se tenía propuesto la colocación de un mural en alto relieve), elemento masivo que se abre ligeramente hacia arriba a un muro cortina, sostenido por una base con muro de piedra. **Urbanismo:** Los tres volúmenes se complementan con una plaza, desniveles, espejos de agua, muros de contención, de piedra y especialmente uno ubicado sobre la séptima avenida, con un mural de 40.00 m. de Roberto González Goyri, "Nacionalidad Guatemalteca" con los temas, descubrimiento del maíz, Conquista y la Colonización, e Independencia. **Historia:** Como uno de los logros de la revolución del 44, se crea la seguridad social siguiendo el ejemplo de otros países. Durante el mandato del presidente Dr. Juan José Arévalo, se gestionó la venida al país, de dos técnicos especialistas en seguridad social, fueron ellos el Lic. Oscar Barahona de origen costarricense y el Actuario Walter Dintel, quienes hicieron un estudio de la situación económica, geográfica y étnica del país. Fue así que en el año de 1946 se crea el Instituto Guatemalteco de Seguridad Social I.G.S.S. Para el 1 de junio de 1956 dan inicio a la construcción de la sede central del IGSS donde ya se habían iniciado los trabajos de construcción del Centro Cívico, siendo hasta el 15 de septiembre de 1959 que el presidente Gral. Miguel Idígoras Fuentes, dio por inaugurado el edificio. **Estado:** La plaza principal de ingreso y de comunicación con el edificio de la municipalidad ha sido convertida en parqueo y calle. El mural de Carlos Mérida, presenta desprendimiento de piezas de mosaico, y fisuras. Alteración conceptual y física, al interior se ha realizado construcción de muros de mampostería, aplicación de pintura sobre el mosaico japonés en mamparas, el último nivel ha sido alterado de su idea original de un elemento transparente, marcado por una ligera losa volada, al ser corrido el muro cortina a la cara del voladizo y utilizar vidrio reflectivo. **Patrimonialmente:** Dadas sus características el inmueble en mención se clasifica dentro de la **Categoría Patrimonial "A"**. Forma parte del Conjunto Histórico en el Acuerdo Ministerial 328-98 del Ministerio de Cultura y Deportes. DATOS GRAFICOS: Fotografiado por: Sac'be Tuch. Registro: Hugo Fidel Sacor. Fecha: 10 de junio de 1991. OBSERVACIONES: Bibliografía: 1. Andrés Asturias, Gemma Gil, Raúl Monterroso. **MODERNA:** Guía de **Arquitectura Moderna de ciudad de Guatemala.** "Librovisor" Ediciones alternativas del Centro Cultural de España en Guatemala, Julio 2008. 2. Comisión Nacional Permanente. **Exposición Homenaje a Carlos Mérida.** Litografías Modernas. Guatemala 1982. 3. Alonso de R. Josefina, y otros. **Arte Contemporáneo.** Imprenta Universitaria, Guatemala, 1966. Actualizó: Alba Marina Gómez Mejía. Fecha: 22 de mayo de 2009. Actualizó: Arq. Carlos Enrique López Pineda. Fecha: 23 de septiembre de 2013.

12 Avenida 11-11 zona 1, Ciudad de Guatemala

PBX (502) 22086600 ext. 262 y 263, registrodebienes culturales@mcd.gob.gt

REGISTRO DE BIENES CULTURALES

www.mcd.gob.gt

Síguenos en:



como Cultura y Deportes



De conformidad al artículo 61, Las municipalidades, sólo previo dictamen favorable del Instituto de Antropología e Historia de Guatemala, podrán otorgar licencias de obras de construcción, reparación, remodelación, demolición, reconstrucción. Ampliación o de cualquier índole, que afecte los centros o conjuntos históricos, o inmuebles de propiedad pública o privada, integrantes del patrimonio cultural de la Nación, o inscritos en el Registro de Bienes Culturales.

Por lo que cualquier trabajo que se desee realizar se deberá solicitar la respectiva autorización de la Dirección General del patrimonio Cultural y Natural. Y para los usos que al interesado convenga se extiende la presente **CERTIFICACIÓN** en dos hojas de papel membretado de esta institución, en la Nueva Guatemala de la Asunción, a los VEINTISEIS días del mes de ABRIL del año DOS MIL VEINTIDOS.

La presente certificación tiene una vigencia de UN (1) año a partir de la fecha de emisión.-----

ARQ. MARÍA ANTONIA TUNA AGUILAR



SUB-JEFE a.i. DE
REGISTRO DE
BIENES CULTURALES

c. c. archivo

12 Avenida 11-11 zona 1, Ciudad de Guatemala
PBX (502) 22086600 ext. 262 y 263, registrodebienes culturales@mcd.gob.gt

REGISTRO DE BIENES CULTURALES

www.mcd.gob.gt

Síguenos en:



Centro Cultura y Deportes

Ficha de Registro Crédito Hipotecario Nacional



MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTES
DIRECCIÓN GENERAL DEL PATRIMONIO CULTURAL Y NATURAL



REGISTRO DE BIENES CULTURALES

FICHA DE REGISTRO

COPIA

SECCIÓN: BIENES INMUEBLES

DATOS GENERALES	1	Título	CREDITO HIPOTECARIO NACIONAL (Centro Cívico)
	2	No. de Registro	1-1-11-12
	3	Depositario y/o Propietario	Estado de Guatemala
	4	Dirección	7ª Avenida 22-77, zona 1
	5	Departamento	Guatemala
	6	Municipio	Ciudad de Guatemala
	7	Aldea	
	8	Finca	

DATOS LEGALES	9	Catastro	
	10	Finca No.	
	11	Libro No.	
	12	Folio No.	
	13	Acuerdo	Acuerdo Ministerial Número 328-98, "Declaratoria del Centro Histórico" de la ciudad de Guatemala: Ley para la protección del patrimonio cultural de la nación Decreto 26-97 y sus reformas, Decreto 81-98 y Art. 59 y 60 de la Constitución Política de la República de Guatemala

14 PROPIEDAD	14.1	Estatal	X
	14.2	Municipal	
	14.3	Militar	
	14.4	Eclesiástica	
	14.5	Privada	
	14.6	Comunal	
	14.7	Depositario	

15. SERVICIO	15.1	Público	X
	15.2	Educativo	X
	15.3	Religioso	
	15.4	Comercial	
	15.5	Habitacional	
	15.6	Ceremonial	
	15.7	Individual	
	15.8	Colectivo	X

16. VALOR	16.1	Arqueológico	
	16.2	Histórico	X
	16.3	Artístico	X
	16.4	Arquitectónico	X
	16.5	Etnológico	
	16.6	Otro	

17	Autor	Arquitectos Carlos Haeussler, Raul Minondo y Jorge Montes
18	Constructor	
19	Informante	

20. PROCEDENCIA/TIEMPO	20.1	Epoca	Republicana
	20.2	Período	Siglo: XX.
	20.3	Fase	
	20.4	Año	1960-63
	20.5	Estilo	Internacional con integración plástica
	20.6	Procedencia	
	20.7	Forma de Adquisición	
	20.8	Tradicón	

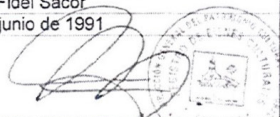
21. DIMENSIONES	21.1	Alto	
	21.2	Ancho	42.5 metros aprox.
	21.3	Largo	47.03 metros aprox.
	21.4	Grosor	
	21.5	Diámetro	
	21.6	Área	
	21.7	Frecuencia	
	21.8	Profundidad	

22	Material	Concreto armado.
23	Técnica	Fundición.
24	Utilería	

25. DESCRIPCIÓN

En lo que respecta a sus antecedentes históricos, el edificio del Crédito Hipotecario Nacional fue construido en el espacio que ocupaba el antiguo Estado Autonomía, conjuntamente con los otros edificios que conforman el Centro Cívico. En lo referente a sus características físicas, la planta baja es totalmente transparente, se encuentra elevada del nivel del piso por una plataforma, todo su perímetro está recubierto de vidrio, y sostenido por columnas de concreto recubiertas de mármol negro. Los cuatro niveles superiores, presentan parieluces en sus fachadas laterales (norte y sur), son planchas dispuestas de forma lineal, las cuales forman un diseño geométrico que se integra al resto del edificio y a su entorno urbanístico. La fachada oriente ostenta cinco relieves de concreto y granito de mármol, de 6.00 metros por 14.00 metros, y fue elaborado "in situ" por Efraín Recinos. El conjunto de paneles simulan estelas mayas y fueron denominados por el autor como "La Historia del Comercio", de izquierda a derecha, el primero narra el mundo prehispánico, el segundo la industria productiva, el tercero el ahorro, el cual el trabajo y, el quinto se refiere a la actividad comercial. La fachada poniente también está conformada por otros cinco paneles de concreto, elaborados por Roberto González Goyri, y que de izquierda a presentan el tema de el trueque y el intercambio, la industria, el ahorro, la agricultura y la cultura, a igual que los paneles del lado oriente, simulan estelas prehispánicas. Estos relieves, además de ser obras de integración plástica que buscan retomar aspectos de la identidad guatemalteca aplicados en la arquitectura contemporánea, sirven como controladores de la iluminación solar en el interior del edificio. Su interior es funcional, y la mayoría de ambientes se encuentran definidos por tabicaciones reversible que permiten la versatilidad en el manejo del espacio. En el ingreso en torno al cubo de ascensores se encontraba una obra de Carlos Mérida que asemejaba un textil indígena, el mural fue concebido en esmalte sobre cobre en una gama de colores ocre, dorado, azul y rojo sobre mármol blanco, fueron dañados por el terremoto de 1976 y retirados. En el quinto piso hay otro mural del mismo autor en el que las planchas de cobre se encuentran sobre un fondo de madera. Estilísticamente, el edificio se enmarca dentro de la Arquitectura Internacional, con integración plástica de artistas guatemaltecos, y con cuyas formas se intenta fusionar nuestro pasado artístico con la modernidad. Urbanísticamente, también retoma el concepto de las plazas y las plataformas prehispánicas, en lo referente a la disposición de los principales edificios del Centro Cívico. Patrimonialmente, dadas sus características y antecedentes, el edificio está clasificado como Patrimonio Cultural categoría "A", de acuerdo al Artículo 4º del Acuerdo Ministerial 328-98 del Ministerio de Cultura y Deportes, y forma parte del Centro Cívico, declarado Conjunto Histórico en el artículo 2º del Acuerdo Ministerial citado.

DATOS GRAFICOS

26	Fotografía	Oliver Benavente y Alba Marina Gómez
26.1	Blanco / Negro	
	Rollo	Negativo
26.2	Color	X
	Rollo	Negativo
	Digital	X
27	Diapositivas	
28	Mapoteca	
	Mueble	Dibujo
	Gaveta	Heliográfica
	Cartapacio	Sepia
	Impreso	Fotocopia
	Escala:	
29	Información Audiovisual	
Registro	Hugo Fidel Sacor	
Fecha	10 de junio de 1991	
Firma y Sello		

30. OBSERVACIONES

Bibliografía: 1. Andrés Asturias, Gemma Gil, Raúl Monterroso. MODERNA: Guía de Arquitectura Moderna de ciudad de Guatemala. "Librovisor" Ediciones alternativas del Centro Cultural de España en Guatemala, Julio 2008. 2. P. 18 Actualizó: Arq. Carlos Enrique López Pineda, Fecha enero 2010. 2. Comisión Nacional Permanente, Exposición Homenaje a Carlos Mérida, Litografías Modernas, Guatemala 1982. 3. Alonso de R. Josefina, y otros, Arte Contemporáneo, Imprenta Universitaria, Guatemala, 1, 966. Actualizó: Arqta. María Antonia Tuna Aguilar. Fecha: 16 de julio del 2010.

Certificado de declaración patrimonial del Crédito Hipotecario Nacional



GOBIERNO de
GUATEMALA
DR. ALEJANDRO CIAMMATTEI

MINISTERIO
DE CULTURA
Y DEPORTES

CERTIFICACIÓN No. 214-2022/BI

La infrascrita Subjefe a. i. del Registro de Bienes Culturales, de la Dirección General del Patrimonio Cultural y Natural, del Ministerio de Cultura y Deportes, **CERTIFICA:** Haber tenido a la vista la ficha de Registro de Bienes Culturales, donde aparece inscrito el inmueble con el número de registro 1-1-11-12, Titulado: **CREDITO HIPOTECARIO NACIONAL (Centro Cívico)**. Que en su parte conducente literalmente dice: "SECCION BIENES INMUEBLES"; DATOS GENERALES: Título: **CREDITO HIPOTECARIO NACIONAL (Centro Cívico)**; No. de Registro: **1-1-11-12**; Propietario: **Estado de Guatemala**; Dirección: **7ª Avenida 22-77, zona 1**; Departamento: **Guatemala**; Municipio: **Ciudad de Guatemala**; DATOS LEGALES: Acuerdo: Acuerdo Ministerial Número 328-98, "Declaratoria del Centro Histórico" de la ciudad de Guatemala; Ley para la protección del patrimonio cultural de la nación Decreto 26-97 y sus reformas, Decreto 81-98 y Art. 59 y 60 de la Constitución Política de la República de Guatemala. PROPIEDAD: Estatal X; SERVICIO: Público X, Educativo X; VALOR: Histórico: X, Artístico: X, Arquitectónico: X. Autor: Arquitectos Carlos Haeussler, Raúl Minondo y Jorge Montes; Época: Republicana. Siglo: XX. Año: 1960-63 Estilo: Internacional con integración plástica; DIMENSIONES: Ancho: 42.5 metros aprox. Largo: 47.03 metros aprox. Material: Concreto armado. Técnica. Fundición. DESCRIPCIÓN: En lo que respecta a sus **antecedentes históricos**, el edificio del Crédito Hipotecario Nacional fue construido en el espacio que ocupaba el antiguo Estado Autonomía, conjuntamente con los otros edificios que conforman el Centro Cívico. En lo referente a sus **características físicas**, la planta baja es totalmente transparente, se encuentra elevada del nivel del piso por una plataforma, todo su perímetro está recubierto de vidrio, y sostenido por columnas de concreto recubiertas de mármol negro. Los cuatro niveles superiores, presentan parteluces en sus fachadas laterales (norte y sur), son planchas dispuestas de forma lineal, las cuales forman un diseño geométrico que se integra al resto del edificio y a su entorno urbanístico. La fachada oriente ostenta cinco relieves de concreto y granito de mármol, de 6.00 metros por 14.00 metros, y fue elaborado "in situ" por Efraín Recinos. El conjunto de paneles simulan estelas mayas y fueron denominados por el autor como "La Historia del Comercio", de izquierda a derecha, el primero narra el mundo prehispánico, el segundo la industria productiva, el tercero el ahorro, el cual el trabajo y, el quinto se refiere a la actividad comercial. La fachada poniente también está conformada por otros cinco paneles de concreto, elaborados por Roberto González Goyri, y que de izquierda a presentan el tema de el trueque y el intercambio, la industria, el ahorro, la agricultura y la cultura, al igual que los paneles del lado oriente, simulan estelas prehispánicas. Estos relieves, además de ser obras de integración plástica que buscan retomar aspectos de la identidad guatemalteca aplicados en la arquitectura contemporánea, sirven como controladores de la iluminación solar en el interior del edificio. Su interior es funcional, y la mayoría de ambientes se encuentran definidos por tabicaciones reversibles que permiten la versatilidad en el manejo del espacio. En el ingreso en torno al cubo de ascensores se encontraba una obra de Carlos Mérida que asemejaba un textil indígena, el mural fue concebido en esmalte sobre cobre en una gama de colores ocre, dorado, azul y rojo sobre mármol blanco, fueron dañados por el terremoto de 1976 y retirados. En el quinto piso hay otro mural del mismo autor en el que las planchas de cobre se encuentran sobre un fondo de madera. **Estilísticamente**, el edificio se enmarca dentro de la Arquitectura Internacional, con integración plástica de artistas guatemaltecos, y con cuyas formas se intenta fusionar nuestro pasado artístico con la modernidad. **Urbanísticamente**, también retoma el concepto de las plazas y las plataformas prehispánicas, en lo referente a la disposición de os principales edificios del Centro Cívico. **Patrimonialmente**, dadas sus características y antecedentes, el edificio está clasificado como **Patrimonio Cultural Categoría "A"**, de acuerdo al Artículo 4º del Acuerdo Ministerial 328-98 del Ministerio de Cultura y Deportes, y forma parte del **Centro Cívico**, declarado **Conjunto Histórico** en el artículo 2º del Acuerdo Ministerial citado. DATOS GRAFICOS: Hugo Fidel Sacor; Fecha: 10 de junio de 1991 OBSERVACIONES: Bibliografía: 1. Andrés Asturias, Gemma Gil, Raúl Monterroso. **MODERNA: Guía de Arquitectura Moderna de ciudad de Guatemala**. "Librovisor" Ediciones alternativas del Centro Cultural de España en Guatemala, Julio 2008. 2. P.18 Actualizó: Arq. Carlos Enrique López Pineda, Fecha enero 2010. 2. Comisión Nacional Permanente, **Exposición Homenaje a Carlos Mérida**, Litografías Modernas, Guatemala 1982. 3. Alonso de R. Josefina, y otros, **Arte Contemporáneo**, Imprenta Universitaria, Guatemala, 1966. Actualizó: Arqta. María Antonia Tuna Aguilar. Fecha: 16 de julio del 2010. -----

De conformidad al artículo 61, Las municipalidades, sólo previo dictamen favorable del Instituto de Antropología e Historia de Guatemala, podrán otorgar licencias de obras de construcción, reparación, remodelación, demolición, reconstrucción. Ampliación o de cualquier índole, que afecte los centros o conjuntos históricos, o inmuebles de propiedad pública o privada, integrantes del patrimonio cultural de la Nación, o inscritos en el Registro de Bienes Culturales.

Por lo que cualquier trabajo que se desee realizar se deberá solicitar la respectiva autorización de la Dirección General del patrimonio Cultural y Natural. Y para los usos que al interesado convenga se extiende la presente **CERTIFICACIÓN** en una hoja de papel membretado de esta institución, en la Nueva Guatemala de la Asunción, a los VEINTISEIS días del mes de ABRIL del año DOS MIL VEINTIDOS.

La presente certificación tiene una vigencia de UN (1) año a partir de la fecha de emisión.-----

ARQ. MARÍA ANTONIA TUNA AGUILAR
SUB-JEFE a.i. DE
REGISTRO DE
BIENES CULTURALES

c. c. archivo

12 Avenida 11-11 zona 1, Ciudad de Guatemala

PBX (502) 22086600 ext. 262 y 263, registrodebienes culturales@mcd.gob.gt

REGISTRO DE BIENES CULTURALES

www.mcd.gob.gt

Síguenos en:



xxxxx Cultura y Deportes

Ficha de Registro Banco de Guatemala



MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTES
DIRECCIÓN GENERAL DEL PATRIMONIO CULTURAL Y NATURAL



REGISTRO DE BIENES CULTURALES

FICHA DE REGISTRO

COPIA

SECCIÓN: BIENES INMUEBLES

DATOS GENERALES	1	Título	Banco de Guatemala		
	2	No. de Registro	1-1-11-14		
	3	Propietario	Estado de Guatemala		
	4	Dirección	7ª avenida 22-01, zona 1		
	5	Departamento:	Guatemala	Municipio:	Guatemala
	6	Aldea:		Finca:	

DATOS LEGALES	9	Catastro	
	10	Finca No.	
	11	Libro No.	
	12	Folio No.	
	13	Acuerdo:	Acuerdo Ministerial Número 328-98, "Declaratoria del Centro Histórico" de la ciudad de Guatemala. Ley para la protección del patrimonio cultural de la nación Decreto 26-97 y sus reformas. Decreto 81-98 y Art. 59 y 60 de la constitución Política de la República de Guatemala.

14. PROPIEDAD	14,1	Estatal	X
	14,2	Municipal	
	14,3	Militar	
	14,4	Eclesiástica	
	14,5	Privada	
	14,6	Comunal	
	14,7	Depositario	

15. SERVICIO	15,1	Público	X
	15,2	Educativo	
	15,3	Religioso	
	15,4	Comercial	X
	15,5	Habitacional	
	15,6	Ceremonial	
	15,7	Individual	
	15,8	Colectivo	X

16. VALOR	16,1	Arqueológico	
	16,2	Histórico	X
	16,3	Artístico	X
	16,4	Arquitectónico	X
	16,5	Etnológico	
	16,6	Otro	

17	Autor	Diseño: Arq. Jorge Montes, Raúl Minondo, Carlos Hauessler. Calculo Estructural: Ing. Roberto		
18	Constructor	Solís, Ernesto Rosales. Construcción: Ing. Joaquín Olivares.		
19	Informante			

20. PROCEDENCIA/TIEMPO	20,1	Época	Republicana
	20,2	Período	Siglo XX
	20,3	Fase	
	20,4	Año	1961-1964
	20,5	Estilo	Moderno-Racionalista-Plasticista
	20,6	Procedencia	
	20,7	Forma de Adquisición	
	20,8	Tradición	

21. DIMENSIONES	21,1	Alto	9 niveles
	21,2	Ancho	23.20 m. aprox.
	21,3	Largo	47.50 m. aprox.
	21,4	Grosor	
	21,5	Diámetro	
	21,6	Área	
	21,7	Frecuencia	
	21,8	Profundidad	

Certificado de declaración patrimonial del Banco de Guatemala



CERTIFICACIÓN No. 213-2022/BI

La infrascrita Subjeje a.i del Registro de Bienes Culturales, de la Dirección General del Patrimonio Cultural y Natural, del Ministerio de Cultura y Deportes, **CERTIFICA**: Haber tenido a la vista la ficha de Registro de Bienes Culturales, donde aparece inscrito el inmueble con el número de registro 1-1-11-14, Titulado: **BANCO DE GUATEMALA**. Que en su parte conducente literalmente dice: **SECCION: BIENES CULTURALES INMUEBLES; DATOS GENERALES:** Título: **BANCO DE GUATEMALA**; No. de Registro: **1-1-11-14**; Propietario: **Banco de Guatemala**; Dirección: **7ª avenida 22-01, zona 1**; Departamento: **Guatemala**; Municipio: **Guatemala**; DATOS LEGALES: Finca No: 36,309, Folio No: 143, Libro No 623; Acuerdo: Artículos 59 y 60, constitución Política de la República de Guatemala, Decreto Legislativo 26-97 "Ley para la Protección del Patrimonio Cultural de la Nación" y sus reformas contenidas en el Decreto 81-98, Acuerdo Ministerial Número 328-98, "Declaratoria del Centro Histórico" de la ciudad de Guatemala". PROPIEDAD: Pública X; SERVICIO: Público X, Comercial X, Colectivo X; VALOR: Histórico: X, Artístico: X, Arquitectónico: X. Autor: Diseño: Arq. Jorge Montes, Raúl Minondo, Carlos Hauessler. Calculo Estructural: Ing. Roberto Solís, Ernesto Rosales. Construcción: Ing. Joaquín Olivares. Época: Independiente. Período: Medios Siglo: XX Año: 1961-1964. Estilo: Moderno Racionalista-Plasticista (Movimiento Moderno); DIMENSIONES: Alto: 16 niveles, 51.57 metros; Ancho: aprox.23.20 metros Largo: aprox. 47.50 m. Material: Concreto armado, ladrillo, acero, vidrio, madera, mármol. Técnica. Fundición en concreto reforzado, losas nervadas, mampostería, e integración plástica en concreto reforzado y esmalte sobre cobre. DESCRIPCIÓN: **Historia:** Este inmueble se iba a construir en la 9ª avenida entre 10ª y 11 calle de la zona 1, pero al final ocupó el espacio de la Antigua Penitenciaría Central, que funcionaba desde 1892 y que fue demolida a fin de favorecer el crecimiento de la ciudad hacia el sur. **El Banco de Guatemala** comprende varios edificios: el más representativo es el edificio original del Banco conocido como la torre, de 9 niveles y que en su fachada oeste luce un mural de Roberto González Goyri, quien recibió el encargo de hacer una superficie muy barroca y accidentada, con **reminiscencias mayas. En la fachada tiene res paneles de cemento de 40.m. de alto en los que se puede contemplar el mural Cultura y Economía**, del maestro Dagoberto Vázquez, que recrea la creación de la tierra según el Pop Wuj, la cultura y el desarrollo de la economía. La fachada norte y sur en el volumen superior presenta muros cortina, con parteluces de concreto formando una retícula ortogonal y diagonal, los primeros tres niveles se encuentran en planos retrasados con vidrio y columnas de concreto recubiertas con mármol negro, desde el punto de vista arquitectónico, la esbeltez de esta construcción aporta cierta anomalía a la horizontalidad del conjunto urbano. Su emplazamiento, también sobre un espejo de agua, acentúa este efecto. Sólidos pilotes forrados de mármol negro sirven de soporte al cuerpo principal, que se eleva a más de 50 m. de altura. **Historia:** Este inmueble se iba a construir en la 9ª avenida, entre la 10ª y 11 calle de la zona 1, pero al final ocupó el espacio de la antigua Penitenciaría Central, que funcionaba desde 1892 y que fue demolida a fin de favorecer el crecimiento de la ciudad hacia el sur. **Daños y alteraciones:** los murales exteriores se encuentran ennegrecidos por la acción de los hidrocarburos, presenta fisuras y grietas en donde se expone la armadura de hierro y oxidación, humedad, en los otros edificios integración de cubiertas de lamina plástica que rompen con el conjunto de parteluces de concreto y murales en bajo relieve. **Contexto Urbano:** Se encuentra dentro del emplazamiento del denominado Centro Cívico, donde se encuentran inmuebles estatales como el Crédito Hipotecario Nacional, el Palacio Municipal, El edificio del Instituto Guatemalteco de Seguridad Social, sobre una colina el Centro Cultural Miguel Ángel Asturias, edificios emblemáticos de la modernidad en Guatemala. **Patrimonialmente:** se encuentra citado dentro de la nómina de Bienes Culturales Inmuebles del Acuerdo Ministerial 328-98 como Categoría Patrimonial "A". DATOS GRAFICOS: Registró: Hugo Fidel Sacor Q. Fecha: Abril de 1995; Fotografía: Saq'b'e Tuch. Color: X, Digital: X. OBSERVACIONES: Conjunto Histórico del Centro Cívico, declarado como tal en el artículo 2º del Acuerdo Ministerial 328-98 del Ministerio de Cultura y Deportes. Conjunto Histórico del Centro Cívico, declarado Patrimonio Cultural de la Nación por medio del Acuerdo Ministerial 189-2014. **Bibliografía:** 1. Andrés Asturias, Gemma Gil, Raúl Monterroso. **MODERNA: Guía de Arquitectura Moderna de ciudad de Guatemala.** "Librovisor" Ediciones alternativas del Centro Cultural de España en Guatemala, Julio 2008. P.99-106. 2. Fuentes Padilla Sonia Mercedes, **La modernización en la ciudad de Guatemala, un estudio de la arquitectura (estética, plástica y forma) de los edificios básicos del Centro Cívico, (1944-1958)**, Tesis doctoral de arquitectura, UNAM, 2011. 3. Marcos Bobadilla Sonia Anabella, **Proceso de Restauración del Mural: Sacerdotes Danzantes Mayas**, Tesis Facultad de Humanidades, Universidad de San Carlos de Guatemala, 1998. 4. *www.banguat.gob.gt*. Actualizó: Arq. Carlos Enrique López Pineda, Fecha: 19 de julio de 2010.

12 Avenida 11-11 zona 1, Ciudad de Guatemala

PBX (502) 22086600 ext. 262 y 263, registrodebienes culturales@mcd.gob.gt**REGISTRO DE BIENES CULTURALES**www.mcd.gob.gt

Síguenos en



en el Ministerio de Cultura y Deportes



De conformidad al artículo 61, Las municipalidades, sólo previo dictamen favorable del Instituto de Antropología e Historia de Guatemala, podrán otorgar licencias de obras de construcción, reparación, remodelación, demolición, reconstrucción. Ampliación o de cualquier índole, que afecte los centros o conjuntos históricos, o inmuebles de propiedad pública o privada, integrantes del patrimonio cultural de la Nación, o inscritos en el Registro de Bienes Culturales.

Por lo que cualquier trabajo que se desee realizar se deberá solicitar la respectiva autorización de la Dirección General del patrimonio Cultural y Natural. Y para los usos que al interesado convenga se extiende la presente **CERTIFICACIÓN** en dos hojas de papel membretado de esta institución, en la Nueva Guatemala de la Asunción, a los VEINTISEIS días del mes de ABRIL del año DOS MIL VEINTIDOS.

La presente certificación tiene una vigencia de UN (1) año a partir de la fecha de emisión.-----

ARQ. MARÍA ANTONIA TUNA AGUILAR



SUB-JEFE a.i. DE
REGISTRO DE
BIENES CULTURALES

c. c. archivo

Anexo 3

Encuesta

ENCUESTA

Al hacer la investigación, se consideró necesario conocer la opinión pública para poder determinar, si el Centro Cívico es conocido, reconocido, utilizado y valorado por la ciudadanía guatemalteca.

Llegar a entender los usos que se le da a los espacios y lograr tener parámetros de comparación con respecto del "antiguo centro".

La encuesta se pasó el día 6 de septiembre de 2010 a personas comprendidas entre los 15 y los 50 años aproximadamente para poder tener opiniones y apreciaciones de los diferentes generaciones y de diferentes estratos sociales.

La encuesta se pasó a un universo de 50 personas y los resultados se presentan a continuación.

ENCUESTA EL CENTRO CIVICO DE GUATEMALA Y SUS USOS

1. ¿Conoce usted el Centro Cívico de Guatemala?

SI 45 NO 5

2. ¿Qué es el Centro Cívico de Guatemala?

- | | |
|--|-----------|
| a. El parque Central, el Portal del Comercio y la Catedral | <u>2</u> |
| b. La Municipalidad, el IGSS, el Crédito Hipotecario y el Banco de Guatemala | <u>43</u> |
| c. Las Torres del Banco Industrial y la plaza de la Revolución | <u>2</u> |
| d. Ninguno de los anteriores | <u>3</u> |

3. ¿Ha estado usted alguna vez en el Centro Cívico?

SI 33 NO 17

4. Si su respuesta anterior es positiva ¿Qué tipo de actividad realizó usted en el Centro Cívico?

- | | |
|-----------------------|-----------|
| a. Pagos | <u>15</u> |
| b. Trámites | <u>14</u> |
| c. Paseo | <u>00</u> |
| d. Compras | <u>00</u> |
| e. Uso del transmetro | <u>20</u> |

5. ¿Le gustó visitar el Centro Cívico?

SI 7 NO 12 INDIFERENTE 31

6. ¿Por qué si le gustó?

- a. Porque se siente un ambiente agradable
- b. Porque es un lugar muy seguro
- c. Porque se pueden hacer varias actividades 2
- d. Porque no hay ruido
- e. Porque los árboles me permiten respirar aire puro
- f. Porque se percibe un paisaje atractivo
- g. Porque le gustaron los edificios 7
- h. Todas las anteriores
- i. Ninguna de las anteriores

7. ¿Por qué no le gustó?

- a. Porque no es un lugar agradable
- b. Porque no es un lugar cómodo
- c. Porque hay mucho ruido y contaminación
- d. Porque no hay mucha seguridad
- e. Porque no hay nada que hacer allí
- f. Porque no hay suficiente parqueo
- g. Porque no hay en donde sentarse
- h. Todas las anteriores 12
- i. Ninguna de las anteriores

8. ¿Alguna vez ha caminado por las plazas del Centro Cívico?

SI 45 NO 5

9. Si su respuesta es positiva indique ¿por qué?

- a. Porque tuve que trasladarme de un carril al otro 15
- b. Porque quería conocer el lugar
- c. Porque en esas plazas puedo descansar
- d. Porque tuve que hacer gestiones en varias instituciones 35
- e. Porque me gusta apreciar el arte que se aprecia en el lugar
- f. Porque me gusta apreciar el paisaje
- g. Todas las anteriores
- h. Ninguna de las anteriores

10. Si su respuesta es negativa indique ¿por qué?

- a. Porque no tuve que hacerlo 5
- b. Porque no hay seguridad
- c. Porque no me interesa conocer el lugar
- d. Porque sólo hice gestiones en una institución
- e. Porque en esas plazas no hay nada que hacer
- f. Todas las anteriores
- g. Ninguna de las anteriores

11. ¿Ha visto los murales del Centro Cívico?

SI 27 NO 23

12. Si su respuesta es positiva ¿qué cree usted que significan esos murales?

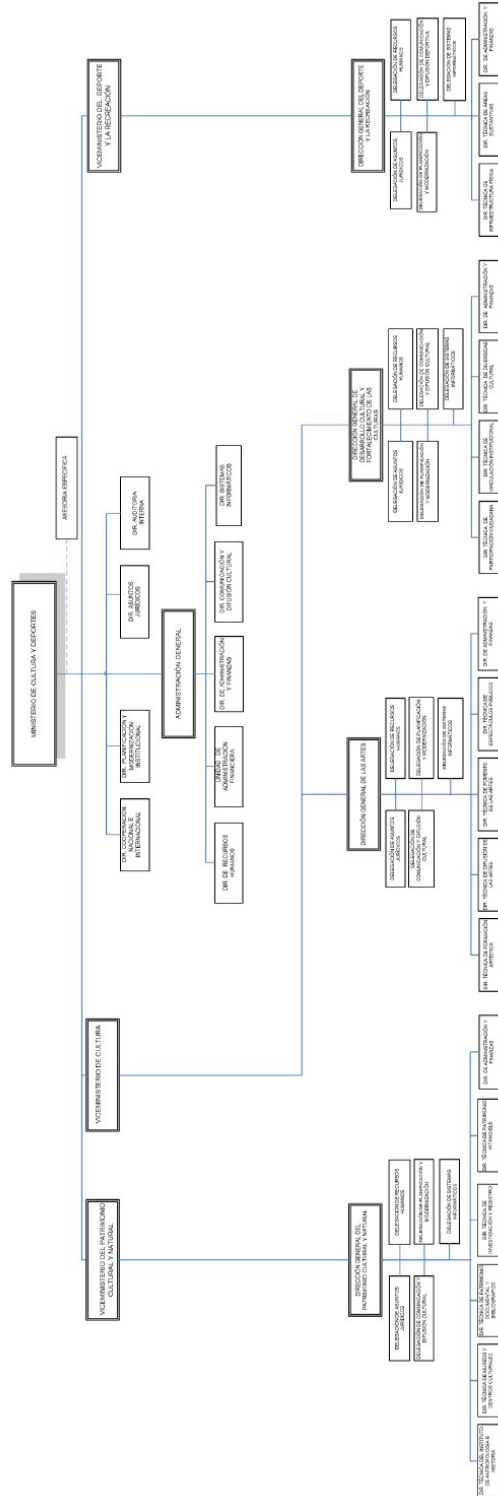
- a. Por decoración de los edificios 12
- b. En conmemoración a la Revolución del 44 3
- c. Para recordar a los mayas
- d. Para recordar la conquista
- e. Desconozco de qué se tratan 12

Anexo 4

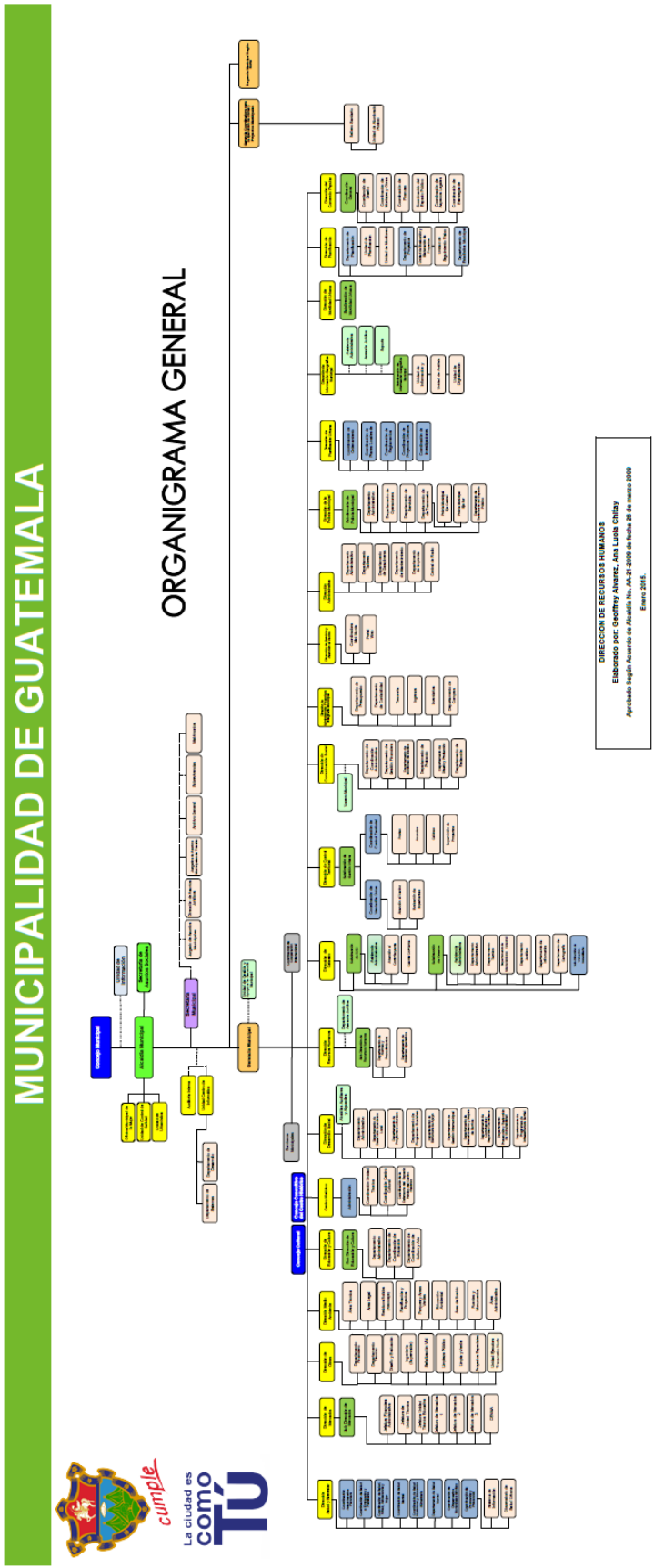
Organigrama Ministerio de Cultura y Deportes



MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTES
ACUERDO GUBERNATIVO NÚMERO 27-2008
ACUERDO MINISTERIAL 536-2012
ORGANIGRAMA A NIVEL DE DIRECCIONES



Organigrama de la Municipalidad de Guatemala



Anexo 5

Entrevista realizada a Marcia Vázquez.

Método hermenéutico adecuándolo a las artes visuales Suiza – Guatemala.
23 de septiembre de 2020.

Resumen de comunicación personal:

- Se une la descripción de la obra con el contexto del autor para ir determinando que significan todos esos elementos de las obras.
- En la interpretación es donde sirve el diccionario de los símbolos.
- Se usa el lenguaje maya porque ahí están los elementos que se incorporan en su obra. El diccionario de simbología universal no encaja con todo lo que presentan los autores.
- Hay relación de ese imaginario del Popol Vuh trasladado a un lenguaje pictórico, y de las vasijas pasa a una tradición oral.
- "Que es lo que une a ese mundo maya ancestral con ese mundo maya moderno. ¿Por qué un artista de 1965 incorpora elementos de la agricultura maya?" Evidentemente es un tema sagrado de todo lo que significa el hoy por hoy el maíz en Guatemala.
- Como nunca ha quedado resuelto ese tema de la conquista y la colonia sigue siendo ese tipo de resentimiento, aceptación, odio y amor contra España.

Con relación a la descripción:

- Describir lo que se ve sin interpretar.
- Después la relación con su cultura y su entorno. La relación entre estas figuras que aparecen ahí y su relación con el autor y digamos estamos leyendo la mente del autor, que quería decir de acuerdo con su formación, a su horizonte cultural y en los símbolos que va colocando ahí.

Con relación a los inventarios semánticos:

- Solo Mérida tiene el tema de color. Los demás son monocromos, solo hay luz y sombra. El efecto que nos da la obra a la hora que lo estamos viendo, el juego de luz y sombra en que una figura resalta.
- Maíz-Valor polisémico: primero es un alimento, para los países andinos y mesoamericanos, el maíz es un sustento y es una base de la economía. Tiene el sentido de la deidad, de una cosmovisión del mundo que está en el Popol Vuh. Se tuvo que pasar de eso al tema de agricultura, como se siembra, cuando se cosecha, como se vende, como se produce, etc.
- Valor unisémico: alimentación.
- Rosario: religión etc.
- Partimos de la base de la cultura para el análisis de los símbolos.
- Toda esa obra estaba basada en ese mundo prehispánico. Los artistas querían rescatar esa cultura. Lo que hace Mérida es utilizar ese estilo cubista, pero con temas inminentemente mayas. Los colores que utiliza son colores planos que saca de los güipiles. Entonces él traslada la planimetría del cubismo que trajo de Picasso y de Braque también en parte y luego lo

aplica con temas mayas. Dagoberto, sus temas también, tienen que ver con la política, con el realismo social.

Con relación al análisis semiótico:

- Del significado a lo que él le llama terceridad, es que cada uno al tener un objeto o una palabra le aparece una imagen de algo. Lo primero que se viene a la mente sin pensar. La primera imagen mental que tiene uno. Eso quiere decir que hay diferentes etapas en la relación del significado y el significante, es la terceridad, lo que llama él la unión entre la palabra y el objeto que se ve, la Semiosis. ¿Qué significa eso? Y ¿Qué significado tiene para un guatemalteco en la actualidad? Es algo propio de la cultura de ese país. Es un país agrícola, no un país industrial. Tema religioso ancestral y religioso colonial. El sincretismo, el encuentro de dos culturas, los dioses mayas se trasladan a la religión católica.

Todas las palabras tienen relación con otras palabras, hay una relación diacrónica y una sincrónica. Una sincrónica es cuando se logra hacer una frase. Diacrónico ladrillo, casa, hogar.

Con relación al contexto autor-obra:

- ¿Cómo ve el artista su obra?
- ¿Cómo dialoga el artista con su obra?
- ¿Qué encuentro que trata de decirnos en ese momento?
- Información del contexto sociocultural.

Con relación a los puntos, 5, 6 y 7 del método:

- Interpretación del objeto o de las obras.
- Hermenéutica es ir al objeto más concreto.
- Se puede unir la 6 y la 7.

Efraín tiene el tema de la represión, el tema político de los años 60. Hay unas serigrafías que fueron prohibidas porque hablaba de la corte y de los abogados. Y hasta hace unos ocho años se sacaron y se reeditaron. Es una serie que habla de eso, son personajes de la política. Efraín no trata tanto el tema ancestral y religioso, él toca el tema de la Guatemalita, que es la víctima de todos los militares y de la represión, de los gobiernos dictatoriales. Él se ubica en el realismo mágico, es moderno, pero con otro estilo. Sus temas son distintos. Realismo social, pero no es eso, es el tema sociopolítico. Él era el más izquierdista de todos. Se fue junto con Mena, siempre estuvo muy calladito, porque todos sabían que era muy de izquierda.

Entrevista realizada a Gustavo Grajeda.

Vida y obra de Guillermo Grajeda Mena.
Suiza – Guatemala, 24 de septiembre de 2020.

Con relación a su formación y su producción artística:

Gustavo Grajeda: Todo nace a raíz del congreso de arquitectura que hubo a nivel mundial. Los arquitectos e ingenieros a cargo del proyecto del Centro Cívico van a México y hablan con Carlos Mérida. Ellos tenían la intención de hacer la incorporación de temas artísticos al concepto de la arquitectura que querían en el Centro Cívico. Carlos Mérida acababa de terminar unos trabajos en la ciudad de México, que lamentablemente se destruyeron por el terremoto del 85. Él condiciona su participación en el Centro Cívico a que le den la oportunidad a artistas jóvenes guatemaltecos, es la condición que él pone.

Al regresar los arquitectos hacen la convocatoria y de ahí empiezan ellos a participar. El proyecto original era mucho más grande. Había la intención de desarrollar una torre del Banco de Guatemala y la Torre Suprema de Justicia también tenía un diseño distinto que también formaba parte de la integración de todo esto. Desconozco si el edificio del INGUAT tenía alguna otra conceptualización, porque al final quedo un adefesio que puede estar en cualquier lugar del mundo y no es característico. Por lo menos en el CHN, el IGSS, el banco y la municipalidad si tienen esas características. Los demás desconozco.

1. *¿Cómo se inició el artista en el mundo del arte?*

No tenemos ninguna narración o historia donde haya dicho un día me cayó un luzazo y decidí esto. Él inicio a estudiar en 1939 – 40 en la escuela de bellas artes, pero trabajaba de oficinista en un juzgado militar. No sabemos lo que propicio su entrada a la escuela. Inclínación y habilidad, no hubo factores ni influencias externas conocidas.

¿Cuántos años tenía? 20-21.

¿Durante su infancia o adolescencia tuvo contacto con otro tipo de arte? No. Mi abuelo quedo huérfano a muy temprana edad. De hecho, fue criado por una tía soltera materna. Entonces ella se hizo cargo de él. Creció con sus primos y su abuelo. El abuelo era barbero.

¿Qué maestro o escuela fue la más importante en su formación? El adoraba a Rafael Yela Gunther siempre lo mencionaba. De hecho, hizo un busto de él que está en la escuela de artes plásticas. Es al que más caricaturas y retratos le hizo. Le hizo varias a Acuña. En escultura era Rafael Yela Gunther. Desde el punto de vista académico él le debe o le reconoció siempre el legado a don Gabo Espinoza y a Oscar Tejeda Fonseca, pero ellos más que todo del lado del tema maya del lado de la instrucción arqueológica e histórica. Esos fueron sus grandes maestros en Guatemala.

2. *¿A cuáles artistas del medio nacional e internacional admiraba?*

Y lo que he visto yo por investigaciones que él hizo y de pláticas desde el punto de vista de escultura internacional él admiraba mucho a Henry Moore, Archipenko y a Picasso. Yo le diría por

lo que he visto de esculturas la primera época estuvo influenciada por Archipenko y de Moore. Le contaba, mi abuelo escribió sobre ellos, e inclusive, lo tuvo como material didáctico cuando dio clases en la universidad y en la escuela de artes plásticas y fueron artículos que también fueron publicados en los periódicos. Lo que es interesante también es ver como cambio el estilo. Porque ese estilo llega al año 53 54 y después él evoluciona a una escultura muy particular, más del estilo que lo va a caracterizar a él digamos.

El estilo moderno se queda del 53 54 para atrás, y de ahí las esculturas ya son otra cosa. Yo creo que fue muy importante para él su proximidad a la cultura maya, su trabajo en el Instituto de Antropología e Historia, con su confrontación del arte maya. Se enamoró ahí y olvido a su viejo amor.

Las obras Enigma y Maternidad son ejemplo de la influencia de Archipenko, también tenemos el Cristo Arcaico, que tiene influencia cubista. La maternidad fue hecha en Chile.

¿De la cultura maya había algo que a él le llamaba la atención? Creo que todo. Él trabajo en las exploraciones de algunos sitios arqueológicos, en Mixco Viejo, Kaminaljuyú, trabajó en el descombramiento del Templo VI en Tikal, al que llamamos "de las escrituras". Trabajo con grandes exploradores. Trabajo con Enrique (), con Gustavo Espinoza, con (), pero trabajo mucho lo que era el tema de interpretaciones de los glifos. Él se subía a los templos, y él dibujaba los geoglifos. Lo hacía de día, bajaba en la tarde, lo bajaban del andamio y abajo estaba el grupo de técnicos que descifraban los glifos, quienes lo mandaban a rectificar, porque ellos trabajan de noche. Él estuvo así, con las estelas y las crestas, y había que hacerlo porque las raíces de los árboles habían crecido en las crestas y cuando cortaran los árboles era muy probable que se cayera el estuco, había que hacerlo en el momento.

Empezó a trabajar en el Instituto de Antropología e Historia en el 49. El pasa de una influencia teórica de libros a una influencia de vida, de práctica, de experimentación.

¿De qué manera influyo su trabajo? (técnica, concepto, discurso, etc.) Conceptualmente, estilo y temática

¿Cómo cree usted que se refleja esta influencia? En sus primeras esculturas, a partir de 1950 su obra es influenciada por esta fuente haciendo una fusión con lo moderno

3. *¿Se auto catalogaba dentro de un estilo específico o dentro de alguna corriente artística?*

Hay una entrevista que le hizo un señor para el banco de Guatemala, donde el responde expresionista.

4. *¿Qué evoca su obra?*

Orgullo por el pasado maya, fascinación por la figura femenina. En caricaturas crítica política.

5. *¿Qué características formales sobresalen en su trabajo?* (colores, formas, texturas, materiales)

Uso de colores mayas, el azul maya, rojo; líneas muy sintéticas, era un excelente dibujante; experimentaba con cualquier tipo de material y en sus primeras esculturas composiciones cerradas. El tema, él estaba enamorado del tema maya. También hizo representaciones de Pedro de Alvarado como Tonatiuh. El volcán de agua. Mucha temática nacional.

6. *¿Cuál considera como la cualidad más representativa de su obra?*

La cantidad, llevamos más de tres mil obras fotografiadas. Cuando me dicen tengo una colección de dibujos de su abuelito, pregunto cuántos tiene y me dicen 200.

¿Todas estas obras fueron donadas al museo de la Universidad Francisco Marroquín? Nosotros donamos 700 y pico de dibujos.

También su originalidad de haber fusionado dos tipos de estilos: un sincretismo de lo moderno con lo maya.

7. *¿Qué elementos o figuras son las que representó frecuentemente en su obra?*

La figura femenina, temas históricos nacionales. Las cuales también evolucionan de acuerdo con los cambios en su estilo.

Realizó varias figuras cerradas con influencia de Henry Moore y Archipenko.

¿Tenían algún significado especial para el artista? Su amor por la historia nacional.

8. *¿Qué técnica fue la que más desarrollo el artista?*

Tinta china en dibujo; oleo/acrílico en pintura, en escultura hay de todo: madera, piedra volcánica, mármol, piedra pómez, bronce, papel Kraft, estuco, alambre, tenedores de plástico o de metal. Piezas esculpidas, talladas, moldeadas, fundidas, armadas; piezas en relieve, de bulto; torsos, bustos, retratos; composiciones cerradas, abiertas, realistas, abstracciones; de utilería, monumentos. En escultura recorrido todos los estilos y técnicas posibles creo yo.

9. A través de su obra *¿Cuál era el principal mensaje que el artista buscaba transmitir al espectador?*

Depende. Tiene obra didáctica, obra expresiva y obra íntima.

Hay un museo en Escuintla de la cultura Monte Alto, en la Democracia Escuintla, el hizo una serie de cuadros que son didácticos, orientativos como una museografía, ahí cuenta dos historias la de la civilización maya hasta la venida de los mexicanos y la otra serie habla del Popol Vuh. Tiene la obra expresiva y una gran cantidad de obra íntima, dibujos que él hacía para él.

10. *¿Cómo era su proceso creativo?* (utilizaba una base literaria, experiencias o testimonios, mitos, artículos de periódico, etc.; realizaba bocetos, modelos a escala, etc.; prefería un ambiente de trabajo silencioso, con música, iluminado, al aire libre etc.) Mucho, pero mucho estudio y documentación, sí consideraba historia y mitología nacional y clásica. Era un tipo que se pasaba leyendo cinco o seis horas diarias como mínimo, aunque trabajaba. Si consideraba historia y mitología nacional y clásica. Hay muchas evocaciones de dioses nórdicos, dioses clásicos, griegos, romanos, mayas.

Sí, hay bocetos, en muchos de sus dibujos se nota que eran hechos con el concepto de volumen, dibujaba con el concepto de volumen en la cabeza, hay muchas piezas, dibujos que se hicieron con la idea de ser llevados escultura. A diferencia de Dagoberto, no tenemos evidencias de modelos a escala. Trabajaba solo en su taller, ahí en la zona 5, las tardes y fines de semana. Tenía un trabajo de tiempo completo en el IDAEH y ahí se mantenía de lunes a viernes.

Con relación a la beca de estudios:

El gobierno de Arévalo les dio opción a los artistas de becas. Muchos de ellos habían participado en la revolución del 44 y también habían estado sometidos durante mucho tiempo reprimidos en la

escuela. De hecho, a mi abuelo lo expulsaron por expresarse políticamente de la escuela de bellas artes. Y él se fue a trabajar como caricaturista a un periódico que se llamaba El Libertador, que era de don Alfonso Bauer Paiz. El licenciado Alfonso Bauer, fue uno de los ideólogos de la guerrilla en Guatemala. En ese momento era anti-Ubiquista y mi abuelo era el que hacía las caricaturas en contra del régimen. Entonces yo diría que por toda esta represión que tuvieron los artistas, el gobierno de luces que tenía Arévalo les dio beca a los artistas. Y les dio no solo la beca, sino también les dio la oportunidad de escoger. Rina Lazo y Antonio Franco se fueron a México; Ossaye y Roberto González se fueron a New York, otros se fueron a Francia y mi abuelo y Dagoberto deciden no irse a un lugar donde les enseñen técnica, ellos luchaban por desarrollar su propio estilo sin influencias, y lo que querían era aprender a hacer las cosas y no que les dijeran lo que había que hacer. Si se hubieran ido a México se hubieran vuelto “Riveristas”, que es básicamente el tema que le paso a Rina y le paso a Juan Antonio Franco. Eran tan grandes los muralistas de México que los iban a absorber, era imposible no ser contagiados. Entonces mi abuelo y Dagoberto deciden irse a la universidad de Chile para aprender la técnica de tallado en piedra dura y después a la Escuela de Artes Aplicadas a ver lo que era la escultura en bronce. Entonces ahí aprendieron técnica no estilo. La Escuela de Artes Aplicadas era una escuela adjunta a la Facultad de Arquitectura de la universidad de Chile y en ella daban distintas cátedras o especialidades, una era talla directa en piedra dura y la otra era fundición en bronce. Ellos estudian en la Universidad de Chile, esas en específico.

11. *¿Qué motivaciones tuvo para buscar una beca?*

No había ninguna forma de aprender técnicas de escultura en Guatemala, aquí el arte como estaba controlado por el gobierno, no había mayores técnicas.

12. *¿Por qué era importante para el artística formase en el extranjero?*

No había otra opción.

13. *¿Por qué eligió el país donde se especializó?*

Porque solo querían la técnica no la influencia. Tenían miedo de ser Riveritas si se iban a México.

14. *¿Qué cambios experimentó su obra después de esta experiencia?*

Técnica, mucha. Pudieron trabajar con mejor técnica los materiales.

Con relación al contexto

15. *¿Qué acontecimientos personales influyeron en su obra?*

La revolución de octubre de 1944, su trabajo en temas arqueológicos, trabajo como Gustavo Espinoza —arqueólogo fundador del Instituto de Antropología e Historia—, a él le debe mucho de la arqueología de Kaminaljuyú.

16. *¿Qué otras actividades sociales, culturales, deportivas o recreativas realizaba?*

Reuniones sociales con artistas de varias corrientes y disciplinas, leer. Se reunían mucho en la casa de Zipacná de León y les daban charlas a estudiantes.

17. *¿Qué hechos sociales y políticos marcaron de alguna manera la vida del artista?*

Acontecimientos políticos: derrocamiento de Manuel Estrada Cabrera; Revolución de 1944, mi

abuelo fue parte de un grupo de ciudadanos que firmo "El Memorial de los 311", ese memorial propicio la renuncia del presidente Ubico; ascenso y derrocamiento de Árbenz, inicio del conflicto armado interno.

Sociales: Gripe Española, a causa de esto falleció uno de sus papas; Segunda Guerra Mundial y la Guerra Civil española, influyo no solo en mi abuelo sino en muchos artísticas porque hubo una migración fuerte de artistas a América. Fernández Granel, muchos de ellos vinieron y trajeron mucho de la influencia europea y de las escuelas a América. La Guerra Civil española tuvo ese efecto de beneficio en Guatemala.

18. *¿Existió una relación entre la obra del artista y la cultura maya?*

Sí, fue parte del IDAEH por 25 años, director del MUNAE, director del Museo de Historia y Bellas Artes, acompañó a exploradores en los descubrimientos y descombramiento de sitios arqueológicos esgrafiando los glifos, fue el primer decorador de museos de Guatemala.

19. *¿Cuál era la postura del artística con relación a la pluriculturalidad de Guatemala?*

Se enorgullecía y la exaltaba.

20. *¿Pertenebió el artista a algún grupo o asociación?*

A la Generación del 40, de hecho, el hizo el logotipo del grupo. También a la Academia de Geografía e Historia, era académico numerario, hasta que muriera le quitaban la afiliación.

Con relación al Centro Cívico

21. *¿Qué situación propicia su participación en el Centro Cívico (concurso, invitación)?*

Entiendo que Carlos Mérida condicionó su propia participación, a que les dieran oportunidad a los artistas jóvenes.

22. *¿Cómo era su relación con los demás artistas y los arquitectos que participaron en el Centro Cívico?*

Muy buena. Mi abuelo tenía un buen concepto de ellos y hasta donde sé, los ingenieros se expresaban muy bien de todos los artistas.

23. *¿Había lineamientos específicos que debían seguir los artistas en sus obras o cómo se coordinó el trabajo?*

Al inicio se pensó en el muro completo y martelinado, al final fue parcial y con fundición in situ. En México se utilizó el concreto martelinado y eso fue lo que quisieron hacer aquí.

24. *¿Cómo eligieron las temáticas que se abordaron en los murales exteriores e interiores?*

Ellos presentaron algunos proyectos y los señores escogieron. Al principio el concepto fue todo el muro, y el concepto del mural original de mi abuelo era la historia de Zipacná y los 400 muchachos del Popol Vuh. Ya no se llevó a cabo ni de tamaño ni de nada, ni la técnica tampoco.

25. *¿Qué inspiró su obra en el Centro Cívico? No lo sé.*

26. *¿Cuál fue el mayor obstáculo que encontró para realizar esta obra?*

Que les cambiaron la técnica y tuvieron que utilizar la fundición in situ. Eso fue de última hora, les cayó como balde de agua fría, pero les quedó muy bien y los replicaron en el Centro Cívico. En el contrato que firmo mi abuelo con el alcalde se especificaba que iba a ser concreto martelinado. Fueron los primeros, no había una experiencia similar, solo algunos trabajos pequeños de Galeotti Torres.

27. *¿Qué mensaje quería transmitir a través de su obra(s) en el Centro Cívico?*

Mi abuelo explica la obra en un artículo que le voy a mandar.

La obra de la municipalidad no se llamaba así, se llamaba "Por la fuerza y la fe", tiene algunos elementos muy importantes en la composición. Uno de ellos es en el centro, es una J. La J es un hierro de marcar, así como marcan al ganado, los españoles cuando empezaron la conquista había dos tipos de sumisión: el que aceptaba rendirse y el que peleaba y lo vencían. A indio vencido de guerra lo marcaban y los marcaban con ese hierro. La J en ese tiempo funcionaba como G, entonces era de "Guerra", eso lo vivió Bernal Díaz del Castillo, está en la historia de la conquista de Guatemala. Eso es si es importante en el análisis de la simbología. Lo otro es, usted se da cuenta hay tres elementos como solitarios, una luna, el sol y Venus.

Venus era importante desde el punto de vista astronómico, eso que está ahí es un símbolo maya, es un glifo de Venus, ese no se lo invento mi abuelo.

Otro elemento que tiene que considerar usted de esos trabajos, por lo menos el de Dagoberto y el de mi abuelo es que tiene alto relieve y bajo relieve, porque tiene partes que están hundidas y partes que están superpuestas, entonces el relieve es algo relieve y bajo relieve. El rosario, los templos mayas y la J son bajo relieve, las figuras son alto relieve. Eso le da el juego de profundidades con la luz y la sombra.

Otra cosa del análisis, creo que es semiótico, son las figuras. Dese cuenta de que las figuras femeninas, las mayas, las vencidas, están viendo hacia el centro. El mural se interpreta de adentro hacia afuera. Si usted se da cuenta las dos figuras femeninas están de espaldas o tres cuartos. Las dos figuras masculinas, vencedoras, están al centro y de frente. El mismo concepto la llama a usted al centro y las figuras principales que están atrás son las que prevalecen en la composición desde el punto de vista visual.

Lo otro que le quería decir es que las dos figuras de conquistadores, míreles la cara, las dos figuras son precisadas geométricamente, mire lo poco que se les mira a las figuras de lado no es estilizado geométricamente. Las figuras centrales de los varones son más interpretadas a lo geométrico, las otras son más naturales.

28. *¿Cree que la obra del Centro Cívico es valorada en la actualidad?*

La disposición de fondos es muy limitada, el IDAHE tiene mil cosas antes que esto, las iglesias en la antigua, templos mayas, de aquí que lleguemos a que la muni se esté cayendo falta mucho.

Se ve más dañado el relieve de mi abuelo que el de Dagoberto, siempre entre el Oriente y Poniente, está peor el Poniente, por el sol. Se ve que se abren los cuadros de la fundición.

Solo como anécdota, los dos murales fueron hechos a escala real del 100%, el proyecto final esta cuadrículado y sobre esos dibujos se montaron los hierros. Los herreros y los albañiles armaban los cajones sobre los dibujos de ellos. Es interesante porque la técnica del cuadrículado funcionó 100%. Esos dibujos a escala los tendieron sobre la municipalidad, porque estaba desocupada, estaba vacía y todo. En grandes rollos de papel se hicieron los originales y ahí se doblaban los

hierros. Si usted ve las fotografías los hierros están con la forma, porque los albañiles los habían doblado encima del dibujo.

¿Los albañiles también eran buenos? Mire, había uno de ellos que también era escultor, se llamaba Arturo Tala García, era maestro de obras y escultor. Era un gran maestro de obra, él se echó todo el Centro Cívico. También construyó los murales de Roberto González Goyri en el IGA. Él fue el que solucionó muchos de los problemas técnicos, porque era maestro de obras. A Arturo hay que reconocerle mucho en todo el Centro Cívico.

Entrevista realizada a Ana Carolina González.

Vida y obra de Roberto González Goyri.
Suiza – Guatemala, 25 de septiembre de 2020

Con relación a su formación y su producción artística:

1. *¿Cómo se inició el artista en el mundo del arte?*

Él en realidad cuenta que desde muy pequeñito él sintió ese talento y gusto por el arte. Cuenta que lo llevaban a ver una procesión y que al regresar inmediatamente buscaba la forma de expresar lo que había visto. Luego también en el colegio notaron sus compañeros que él tenía mucha facilidad para el dibujo y lo dice en el video, que intercambiaban pan con frijoles con él.

Él hizo hasta sexto primario y empezó a trabajar, muy jovencito, de unos 14 años, en diferentes lugares. Iluminó postales y luego salió la oportunidad de Trabajar con Julio Urruela en los vitrales del Palacio Nacional, conjuntamente ahí con Dagoberto Vásquez, Juan Antonio Franco —de los que yo recuerdo—. Nos contaba que él se iba caminando desde aquí de donde vivía. Llevaban sus panes para almorzar y ya se venían. Todo eso fue una época muy linda porque Don Julio Urruela había estudiado en Europa y era un hombre muy culto. Cuenta que platicaban mucho, les contaba muchas anécdotas de toda su vivencia en Europa, entonces fue despertando en todos esos jóvenes, ese interés, ese gusto por el arte.

Con don Julio Urruela y luego cuando entro a la academia donde tuvo una formación del tipo académico, propiamente.

2. *¿Qué maestro o escuela fue la más importante en su formación?*

El menciona siempre a Don Julio Urruela Vásquez a don Enrique Acuña.

Cuando estuvo en Nueva York, menciona que estuvo tres meses en la Arts Students League, pero no le gusto porque lo que él quería era volcarse totalmente hacia una libertad creadora y que esto lo sentía otra vez académico, como era la Escuela Nacional de Artes Plásticas y que entonces de pura casualidad dio con el Sculpture Center de Nueva York y ahí si fue donde él sintió que realmente era lo que él estaba buscando, y también fue clave para él el hecho de haber conocido al escultor colombiano Edgar Negret, eso lo dice no solo en el video sino en este libro, porque dice que este escultor era muy seguro de sí mismo tenía muy claros sus objetivos y que otra cosa importante fue que lo animaba y también anoche estuve leyendo un comentario que escribió sobre Dagoberto Vásquez, de cómo lo conoció y todo, se conocieron desde niños porque él era amigo de su primo y luego se vuelven a encontrar en la escuela de Artes Plásticas, y dice que él si notaba, a pesar que de que Dagoberto era solo dos años mayor que él, pero era un hombre muy seguro de sí mismo, con objetivos y metas claras y que eso fue para él un impulso y que en cierta medida, también siento él que recibió un apoyo de Dagoberto Vásquez, no exactamente que haya sido su profesor pero siente que le ayudó mucho.

Aquí menciona también los nombres de los profesores de Nueva York. Fue Jacques Lipchitz, como escultor que le ayudó mucho, pero vamos a ver... dice en mi formación fue Negret, y dice un párrafo muy bonito «cada nuevo amigo que ganamos en la carrera de la vida nos perfecciona y enriquece más aún que por lo que el mismo nos da que por lo que en nosotros mismo descubre», eso dice con respecto a Negret. Y luego vamos a ver... pero es más adelante en el Sculpture Center el escultor que lo ayuda mucho es William Sorak.

3. *¿A cuáles artistas del medio nacional e internacional admiraba?*

Muchísimo a Edgar Negret eso también lo menciona aquí. De sus escultores favoritos, aquí menciona son: Seymour Lipton, Teodoro Rosak, Alexander Calder, Lipol y Jacques Lipchitz, son de los que él considera que más influenciaron, por supuesto Edgar Negret, también dice ya así concretamente menciona que Picasso fue para él muy importante y Rosak.

¿De qué manera influyo su trabajo? (técnica, concepto, discurso, etc.) Definitivamente, él lo dice, «si yo no me hubiera ido a Nueva York no hubiera logrado lo que logré». Fue definitivo. En este Sculpture Center se vio colmado de libertad y que puso su capacidad creadora y que fue poco a poco evolucionando. Era un ambiente muy agradable con otros artistas. Incluso menciona que conoció a esta famosa Nevelson, una escultora que fue compañera de él. Allí no era famosa, ella agarra fama posteriormente, era creo que, de descendencia rusa, pero era un clima para él que fue definitivo. Llegar a esos museos, llegar a esa ciudad que ofrece tanto y él dice que las influencias son inevitables pero que se van dando poco a poco y que él artista va teniendo sus predilecciones, con quien se identifica más. La identificación que tuvo con estos cuatro en cuenta Picasso.

4. *¿Se auto catalogaba dentro de un estilo específico o dentro de alguna corriente artística?*

Él dice que él es semi-figurativo y dice «he llegado a la conclusión que el estilo nace solo». Eso es muy importante. Si hay algunos casos donde hay alguna abstracción, pero él considera que no fue totalmente abstracto, que siempre hacía referencia a la realidad.

5. *¿Qué evoca su obra?*

Mire él era una artista muy local y chapín. Hizo pinturas de casi todo lo guatemalteco, de su paisaje, de su cultura, de sus festividades, en general de todo. Le hacía mucho homenaje a Guatemala y pues en realidad todo lo que a él lo estimulaba y que él consideraba que era digno de representarse lo traslada ya sea a la escultura o lo traslada a la pintura. Trabajó de técnicas todo. Grabado, pintura, dibujo, etc. En cuanto a técnicas probó de todo, pero yo diría, lo resumiría que recreó mucho y admiraba el color, él siempre dijo Guatemala es color y eso siempre lo utilizó en su pintura. Y es que decía algo muy importante llegó a la conclusión de que no se trata de agotar o de llenar de colores la pintura, dice: «el mejor colorista es el que agota de un mismo color las diferentes tonalidades», no poner un montón de colores, sino de una tonalidad agotar. Eso va descubriendo el artista en su caminar, es como un proceso de ir madurando poco a poco.

6. *¿Qué características formales sobresalen en su trabajo? (colores, formas, texturas, materiales)*

El color, lo tomaba muy en cuenta, agotar de un color todas sus variantes. Hubo una época en que trabajó cuadros con textura y utilizaba un tipo de paleta desechable que hacía con cartón, fondeaba sus cuadros y luego ya empezaba a darles una textura un empastamiento y hubo casos, como es el caso del "Cofre Secreto" donde si utilizó pedacitos de cartón para ir sobreponiendo e ir formando la textura que él necesitaba. Y las formas, ahí sí que agoto todas las formas, no era geométrico totalmente, pero siempre como le repito hacía referencia a la realidad y tampoco nunca se consideró realmente abstracto.

7. *¿Cuál considera como la cualidad más representativa de su obra?*

La referencia que hace a tu país y a su contexto y es la razón por la que al final decide dejarle un legado a Guatemala. Porque él ama mucho y país, entonces eso es muy importante de recalcarlo

y quiere decir que él necesitaba dejar referencia de lo más que se pudiera de su país. Todo lo costumbrista también era muy importante. Hay un cuadro muy lindo que a mí me gusta, es un cuadro sobre unas niñas que acaban la primera comunión. Eso le llamaba a él la atención, con sus vestidos blancos y las representaba, de detalles que son muy propios de él. Hay otros que son, que es de los que a mi más me gustaron, que es cuando le hace un homenaje a Carlo Mérida. Hace tres cuadros dedicados y homenajea al maestro Mérida, a quién quiso mucho, admiraba mucho y obviamente había diferencia de edad, pero para él Mérida fue como un maestro. Que luego hablaremos un poquito más en lo del Centro Cívico.

8. *¿Qué elementos o figuras son las que representó frecuentemente en su obra?*

Básicamente, hubo una época en que hizo muchos pájaros de diferentes maneras, tan es así que hay un pajarito reposado, que lo hizo en bronce y luego ese mismo se trasladó a mármol blanco y a mármol verde. Entonces nos explicaron que cómo era un material diferente se considera como otra nueva. Ahora si se sacara copias de la de bronce, que ya no se llaman copias, sino se llaman ediciones solo se permiten hacer siete, no más.

Volviendo al tema, diría que su país, la naturaleza y aquí le sacó a colación una anécdota, una de sus series que se montó en el museo Ixchel, que se llamaba "El Otoño en la Memoria", donde años después rememora el otoño que vivió en Nueva York, porque nosotros en Guatemala no tenemos otoño, como si lo había en Nueva York. La otra serie que es muy importante es la basada en el poema de Juan Pablo II que se llama "El Esplendor del Agua", es una exposición que hizo en el 2005 y que en base a ese poema mi papa decide hacer un poema a la lluvia, a la naturaleza, a los frutos, a las montañas, etc., etc., siguió con todo el esplendor de lo que él consideraba que había que admirar de la naturaleza y de ahí una serie, que usted la vio cuando fue al Hotel Santo Domingo del Cerro, que es ya la última que son los 14 poemas que ilustró de Humberto Ak'abal. La poesía era también un motivo de inspiración. Ósea, es muy variado, no se circunscribía a una sola cosa, sino había mucha variedad podríamos decir, ósea lo que lo motivara, lo que al artista lo motiva eso es lo que representa. No podemos olvidar también la época en que empezó muy crudo el conflicto armado interno, hizo una serie muy muy fuerte, que se exhibió en el IGA y esa es una denuncia social. Era aquel conflicto armado espantoso, entonces ahí la temática fue fuerte. Dependiendo de cómo el artista va sintiendo, porque el artista va captando lo que va viendo, lo que siente y lo plasma. Y esa es la forma como el artista se expresa, a través de su pintura y escultura. Ahorita estamos viendo con mi hermana Luisa Fernanda, de un concurso donde él participó en Inglaterra, fueron tres mil quinientos participantes y el tema era de la posguerra "El Prisionero Político", quedó en los primeros 80 finalistas. Ahora estamos viendo con la muni a ver si se puede llevar a cabo que ese monumento se retome no con el tema de prisionero político, sino de libertad, porque la escultura tiene los brazos abiertos en un son de libertad.

Hubo un joven checo, que tenía aproximadamente 24 años, Jan Palach, él fue un estudiante que se suicidó prendiéndose fuego, como forma de protesta política y a él le dedico un cuadro, que está actualmente en el museo de Arte Moderno de Guatemala y también fue impresionante porque participó en una exposición en los Ángeles California y se fue ese cuadro, porque a él le impresionó tremendamente ese suicidio de Jan Palach, esa noticia llegó a los periódicos. En los años setenta no había videos, pero alguien tomo video de esa antorcha humana y ese video se puede ver. Ese tipo de cosas lo inspiró a él, y le pinta un cuadro para que no se olvidara el nombre de Jan Palach. La temática no se puede encasillar, en que hacía solo esto, que hacía lo otro, era vastísimo.

9. A través de su obra *¿Cuál era el principal mensaje que el artista buscaba transmitir al espectador?* Así como quería transmitir mensajes de alegría, mensajes de libertad, mensajes de denuncia, mensajes de protesta. Digamos, así como hizo pájaros hizo la cabeza del lobo que está en el MoMa de Nueva York. Es otra de las gestiones que queremos para el centenario que la exhiban el museo, porque no está exhibida todo el tiempo, porque ellos sacan unas piezas, las guardan y así, entonces hay que gestionar con la debida anticipación. Pero esa pieza "Cabeza de Lobo" es preciosa.

10. *¿Cómo era su proceso creativo?* (utilizaba una base literaria, experiencias o testimonios, mitos, artículos de periódico, etc.; realizaba bocetos, modelos a escala, etc.; prefería un ambiente de trabajo silencioso, con música, iluminado, al aire libre etc.)

Él trabajaba en su taller, siempre generalmente hay una idea preconcebida a mano, en lápiz, ya sea pintura o escultura, siempre hacía. Cuando era pintura había una cuadrícula, para ya pasarlo al tamaño del formato en que iba a trabajar la pintura y después empezaba a fondear el cuadro, como le decía, y ya después pasaba la pintura y ya empezaba a trabajar con una paleta desechable, él trabajaba básicamente con acrílico, que son unas pinturas muy bonitas porque permiten trabajarlas en acuarela y como que si fuera oleo. Entonces si se le agregaban algunos aditamentos a la pintura tenía acción acelerante, o acción retardante, pero también tenía su maestro que le enmarcaba sus telas con bastidor, tenía su carpintero que ya cuando terminaba el cuadro mandaba a ponerle su marco de cedro y su cruz en la parte de atrás para que el cuadro se mantuviera recto, etc., tenía su gente que le ayudaban y le apoyaban, pero si el proceso creativo, digamos para un mural yo miraba que él se documentaba, antes leía para después hacer el proceso creativo o el seguimiento que iba a tener el mural. Y, por ejemplo, el que ha sido muy pero muy aclamado y eso lo dice Mario Morales, que él fue un premio nacional de literatura, fue el mural del IGSS. Él dice que ese mural de IGSS debiera ser obligatorio para que lo miren los niños porque según él está dividido a la mitad. La mitad del lado izquierdo es la parte indígena y la mitad del lado derecho es el lado español, él dice que está totalmente bien definido y que resume, por eso se llama "La Nacionalidad Guatemalteca" porque resume el proceso histórico en 30 metros y por eso es tan importante, esa capacidad de sintetizar y de ir contando como se fue dando la nacionalidad guatemalteca.

También cuando hizo en el museo Nacional de Arqueología que esta el proceso de la religión en Guatemala. Él se documentaba y ya iba haciendo sus proyectos, de cómo iba a ser esa secuencia. Para las esculturas siempre tenía una base, luego una columna vertebral en hierro allí iba colocando alambre de amarre, alambre de gallinero y ya empezaba a trabajar en barro. Le traían el barro de Chinautla. Cuando ya no iba a trabajar agarraba trapos mojados y envolvía toda la escultura con los trapos para que el barro no se agrietara, para que se mantuviera húmedo y a día siguiente quitaba los trapos y volvía a seguir. Ya después seguía con la técnica de lo que se llama la cera perdida y ya era el proceso de fundición en bronce que lo hacía en la zona 5 en un taller que él descubrió. Alguien que le trabajó ya al final fue el artista Luis Carlos León, que acaba de fallecer, él tenía el taller.

Trabajó otras técnicas también, lo recuerdo cuando trabajaba lámina con estaño directo, entonces iba derritiendo el estaño y le iban haciendo una textura a la escultura, aplicada sobre la lámina y de ejemplo tenemos la catedral que está en el Museo Nacional de Arte Moderno. Trabajó también talla en madera, talla directa en mármol, en fin, trabajó bastantes mármoles y eso fue lo lindo en Nueva York, que pudo trabajar talla directa con sus cinceles y que van esculpiendo ellos la figura.

Probó todas las técnicas, hizo grabado, hizo xilografía, pintura, murales y también la faceta que no le sabíamos que era escritor, escribía muy bien. Yo lo recuerdo que no había día que él no estuviera leyendo, siempre tenía un libro leyendo, siempre documentándose.

Con relación a la beca de estudios:

11. *¿Qué motivaciones tuvo para buscar una beca?*

Fue una oportunidad que dio el presidente, que fue el mejor presidente que ha tenido Guatemala Juan José Arévalo Bermejo, yo siempre les digo el presidente más querido de Guatemala. Era una oportunidad donde se da la primavera de los diez años, al artista se le ayuda, se le facilitan oportunidades y entonces me imagino que ellos gestionaron esta oportunidad con el presidente, porque vieron que era un presidente que tenía apertura, era un presidente culto, venía de la Argentina, él era pedagogo, entonces era alguien con quien sí se podía platicar, era entendido. Entonces ellos realmente decidieron ir a Nueva York y que Dagoberto Vásquez y Guillermo Grajeda Mena van a Chile es también porque ellos deciden que ahí era como lo correcto de ir para lo que ellos pretendían aprender. Pero así de que les hayan dicho usted se va a Nueva York y usted se va a Chile no, ellos investigaron y ellos decidieron a donde querían ir. Entonces el gobierno les facilita la ida y se van en un mes de agosto. Él se va con Roberto Ossaye que era su mejor amigo, quien tenía un estudio en la décima calle y todavía siendo estudiante en ese estudio, hace uno de sus últimos proyectos que es la cabeza de Miguel Ángel Asturias y cuando la terminó hubo una inauguración y estuvo ahí Miguel Ángel Asturias. Miguel Ángel les dijo, yo les costeo patojos el coctel. Y la última vez que vino Miguel Ángel Asturias a Guatemala fue en el año 66, un año antes de ganar el premio nobel. Y dice yo (Roberto González) no sé porque, pero dispuse hacerlo el triple de grande, como que yo hubiera sabido el premio que él iba a ganar posteriormente. Él le dijo que quería hacer un retrato suyo por cuestiones académicas, le dijo si me va a tener que posar algunas veces para que yo cubra ciertos detalles y así fue. Esta en cemento negro y está la original en la casa de una pariente de Miguel Ángel Asturias actualmente. Ya después cuando gana el premio nobel es que se hace la gestión de sacar copias de esa cabeza y hay en varios países, creo que hay en Argentina, en Francia, y una en la Biblioteca Nacional.

12. *¿Qué cambios experimento su obra después de esta experiencia?*

Él era artista y regreso siendo artista. Él se fue ya siendo un artista formado artísticamente y regreso con mucha más experiencia, con mucha más soltura, con mucha más sensibilidad, con nuevas ideas, porque realmente la experiencia fue enorme en todo sentido, no solo con lo que se alimentaban que era la visita a esos museos, sino con los compañeros, con los profesores que tuvieron, con las visitas que realizaron, lograron montar exposiciones allá, hay una que montaron con Roberto Ossaye. Él regreso yo diría más maduro en cuanto artista, pero como le digo se fue siendo artista y regreso siendo un artista mil veces más maduro. Y esa experiencia posterior fue muy difícil, porque cuando regreso no encontró trabajo en escultura, que era lo que había aprendido, entonces se vio en la necesidad, y lo dice en el video de trabajar en el Palace Hotel como acomodador en el ingreso del hotel, lo ayudó el que sabía inglés, pero fue una dosis de frustración porque él venía con la idea de trabajar en lo suyo en lo que había aprendido y no encontró la respuesta en su país.

Con relación al contexto

13. *¿Qué acontecimientos personales influyeron en su obra?*

Personales que sí tuvo el apoyo familiar, sus dos tíos eran caricaturistas. Especialmente Fernando era caricaturista, Oscar también pero también hacía pintura y aparte fue profesor de perspectiva en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, entonces tenía el asunto familiar que le ayudó. Luego que él mismo por su vocación que él sentía que él tenía el talento fue a la Escuela Nacional de Artes Plásticas para desarrollarse ahí artísticamente. Básicamente eso, la escuela y el apoyo familiar. No podemos dejar de mencionar su beca en Nueva York, que fue determinante, puntual diría yo en su formación artística.

14. *¿Qué otras actividades sociales, culturales, deportivas o recreativas realizaba?*

Asistió sobre todo a actividades familiares y culturales. Si acudió muchísimo a actividades culturales, yo diría que fue lo más fuerte de su vida, estaba pendiente de buen cine, de buenas obras de teatro, que si había un buen concierto de la sinfónica asistía. Obviamente iba a exposiciones de escultura y de pintura de sus amigos, se apoyaban entre ellos.

Deportivas que yo recuerdo muy joven practicó remo con sus amigos, pero no era su fuerte y recreativas le gustaba mucho salir al campo y a la naturaleza, lo disfrutaba mucho.

Él siempre tenía su grupo de amigos, se comunicaba con ellos, aunque no era así de decirle que era muy sociable, lo hacía con mesura. Lo hacía con su control porque él tuvo una vida familiar plena que lo llenaba. Entonces le dedicó mucho a su familia, entonces lo social si se daba, pero menos. Lo familiar fue para él medular.

15. *¿Qué hechos sociales y políticos marcaron de alguna manera la vida del artista?*

Definitivamente lo que ya le comenté, el conflicto armado interno, fueron 30 años. Los artistas seguían produciendo, pero debían tener cierta dosis de mesura podíamos decir, porque era un clima político no gratificante, no era un clima político que los ayudara, sino que era un clima político que los obligaba a estar tranquilos. Socialmente lo político mermo mucho.

16. *¿Existió una relación entre la obra del artista y la cultura maya?*

Él admiraba mucho la cultura maya, tan es así que yo tenía un libro de los mayas y me lo prestó en una oportunidad. Se estaba leyendo, se documentaba mucho y al rato fue a comprar este libro que fue muy importante que es *The Blood of Kings* de Linda Schele que era una arqueóloga muy famosa que se dedicó a estudiar los campos de pelota maya, y a mi papa le llamaba mucho la atención ese tema, entonces como ella lo trata en este libro, compró el libro y se documentó y lo plasma en el mural del Museo Nacional de Arqueología y Etnología y luego obviamente leyó el *Popol Vuh* verdad, que es la creación del mundo, pero desde el punto de vista de nuestra cosmovisión maya. Le fascinaba mucho la cultura maya y los admiraba. Admiraba mucho la cultura.

17. *¿Cuál era la postura del artista con relación a la pluriculturalidad de Guatemala?*

Él era muy consciente de lo rico que era el país a nivel cultural y por eso como ya lo mencionamos, siempre lo plasmo en su obra.

18. *¿Pertenebió el artista a algún grupo o asociación?*

Si perteneció. En el año 44 se forma la APEBA que es la Asociación de Profesores y Estudiantes de

Bellas Artes. Esta asociación era conformada o se conformó con los artistas de la plástica. Después formó parte de otra asociación llamada la AGEA, que fue constituida por artistas más escritores y ambos se diferencian medularmente en su espíritu combativo y proyección social de la AGEA que era una corporación de escultores y pintores plasticistas de Guatemala, que fue esta otra asociación que se formó en 1951. Entonces resumiendo, la APEBA, la AGEA y la Asociación de Escultores y Pintores Plasticistas de Guatemala, esas tres son. También fue director de la Escuela Nacional de Artes Plásticas alrededor de año 59 o 60 más o menos.

Con relación al Centro Cívico

19. *¿Qué situación propicia su participación en el Centro Cívico (concurso, invitación)?*

Fue que acababan de regresar de estudiar arquitectos en el exterior y se plantea por parte del Arq. Roberto Aycinena, porque eso él mismo me lo contó, el decide un 31 de diciembre ir a visitar al presidente Castillo Armas y le muestra el proyecto de Centro Cívico. Y dice que su sorpresa fue que a los tres días el presidente estaba llamándolo para darle el visto bueno para que se hiciera el Centro Cívico. Entonces todos los arquitectos, eran pocos, se platicaban, el arquitecto Aycinena era amigo de Montes, de Haeussler, de Pelayo Llarena y de Minondo, entonces los cinco se hablan y me imagino que el arquitecto Aycinena plantea del proyecto, que para mí es un conjunto, entonces es cuando los arquitectos invitan a los artistas a trabajar los murales y noticia de ahorita miércoles, que comentaron de que ya se está gestionando que los murales del Centro Cívico pasen a ser Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO. No la parte de arquitectura, sino más que todo que se nombre la obra mural como patrimonio. Lo de los edificios esta más complicado por el plan de manejo, lo que están haciendo en FEGUA, se quiere nombrar por lo menos la obra muralista.

Cuando alguna empresa o institución me solicita una obra para colocarla en un ambiente público experimento una gran satisfacción. Porque sé que está dirigida a todos sin distinción de raza, credo político, religioso o élite alguna.

Lo recordamos muy bien cuando lo vinieron a buscar para hacer el último mural que va a forrar el auditorio del IGSS que no se ha hecho. Que subió feliz a proyectar en la mesa de dibujo para empezar a hacer los esquemas para el mural, que usted lo vio cuando yo di la conferencia. Él lo hizo en el 2007, por recomendación de Jorge Montes. Ahí estaba proyectado uno de Mérida de algo relacionado con el quetzal y el mural desapareció, entonces el propio Montes recomienda a las autoridades que fuera mi papa el que hiciera el diseño, porque era de los pocos artistas, creo que era el único que estaba vivo. Ya había muerto Dagoberto, Grajeda Mena, ya había muerto Efraín Recinos y Mérida. Él era el único que quedaba vivo y por eso Montes recomienda que lo proyecte. Estamos en una lucha titánica como asociación, el ver que el mural se concluya. Lo tiene ya el presidente del IGSS en sus oficinas, pero falta la gestión y la financiación.

20. *¿Cómo era su relación con los demás artistas y los arquitectos que participaron en el Centro Cívico?*

Era una relación muy respetuosa. Siempre trabajaron muy bien. Generalmente se reunieron en la oficina del Arq. Jorge Montes que estaba sobre la avenida de La Américas, ahí se llevaban a cabo las reuniones. Y me acuerdo de que fue muy claro en comentar que los murales se dieron por sorteo, los arquitectos eran quienes definían el tema. La batuta la lleva Carlos Mérida que se venía a estar largas temporadas a Guatemala. Tan es así que cuando se terminó el mural de "Los Sacerdotes Danzantes² que es en cobre esmaltado y que está en la sala que se llama

Carlos Mérida, en la parte del primer nivel del Banco de Guatemala, dicen que él bailó. Estaba tan emocionado que bailó.

21. *¿Había lineamientos específicos que debían seguir los artistas en sus obras o cómo se coordinó el trabajo?*

Los arquitectos definían el tema y se llevó a cabo por sorteo la asignación de los murales. El tema se relacionaba con la institución, por ejemplo, el de mi papá del Banco de Guatemala no le puso título, pero es una inspiración de una estela maya y el de atrás de Dagoberto Vásquez ese sí lleva el título de "Cultura y Economía", porque era un banco. Luego los del CHN también son cinco franjas que van relacionadas con el tema de ahorro, trueque, cultura, etc., ese tipo de temática que abordan los bancos.

22. *¿Cuál fue el mayor obstáculo que encontró para realizar esta obra?*

Pues ninguna, al contrario. Él admira mucho la inteligencia del obrero guatemalteco para trabajar. Lo que si nos lamentamos es que no se guardaron las formaletas que se usaron, todo eso se perdió. Un gran apoyo, el Banco de Guatemala siempre dio su aporte y cumplía con dar los materiales, estaban los arquitectos muy organizados y todo caminaba hasta donde yo sé de maravilla. Pero principalmente la obra con el que él se apoyaba fue un obrero muy conocedor de su oficio, Arturo Tala García, él fue el brazo derecho de mi papá.

23. *¿Qué mensaje quería transmitir a través de su obra(s) en el Centro Cívico?*

Lo que mencione anteriormente, él quería que sus murales estuvieran dirigidos a todos sin distinción de raza, religión ni élite alguna, él lo que quería era que llegara el mensaje del mural. El guatemalteco tal vez pasa al lado de los murales, por ejemplo, del IGSS, no le ponen mayor atención, pero ya es parte de su identidad. Aunque el pase y no voltee a ver los murales, el mural es parte de su identidad.

24. *¿Cree que se logró transmitir el mensaje de los artistas a la población?*

Yo pienso que sí y que no todos pero que poco a poco se va a ir logrando el que el guatemalteco se sienta cada vez más orgulloso de sus artistas. Especialmente se notó un cambio cuando se declaró Patrimonio Cultural de la Nación y ahora si se logra esto de que los murales del Centro Cívico pasen a ser Patrimonio Mundial, la gente va a voltear a ver más esas obras, siento yo. Es como un voltear a ver, reconocer, valorar más.

25. *¿Cree que la obra del Centro Cívico es valorada en la actualidad?*

Definitivamente, últimamente se ha valorado mucho más porque ese trabajo de la declaratoria del Centro Cívico como Patrimonio Cultural de la Nación fue un trabajo de tres años, con Raúl Monterroso, Sonia Fuentes, todo ese equipo que se estuvo regresando. Todavía recuerdo cuando llegaron al Instituto de Antropología e Historia, todavía participó Haeussler y Montes, estaban todos muy contentos de que estuvieran ahí se pararon a platicar. Todo mundo quería estar en la mesa cuando se organizó un seminario, todo mundo quería estar con Montes, para platicar, hacerle preguntas. Estuvo muy bonita la actividad. Los arquitectos estaban muy contentos, después ya fue cuando Raúl ya tenía la declaratoria y estuvieron presentes los dos. Fue un momento muy agradable, los dos se llevaron esa satisfacción, de haber visto que eso se logró nombrar patrimonio de la nación.

26. *¿Qué acciones propondría para su puesta en valor y conservación?*

De momento cuando mi papa falleció se formó la Asociación González Goyri para la Cultura AGOGO, entonces estamos trabajando como familia en ese rescate, la valorización de la obra, si estamos todo el tiempo con actividades, ahorita con la pandemia se durmió un poquito, pero no más se termine vamos a continuar. Ahorita la presidenta es Luisa Fernanda mi hermana, ella es muy inteligente y activa, muy estructurada. Estamos muy conscientes del valor que tiene la obra de mi papá y el legado que dejó, que todo el tiempo tenemos que estar en un rescate y por eso fue el asunto de conformar esta asociación, para valorar su obra, rescatarla, darla a conocer y parte de ello es este libro, fue iniciativa en parte también de mi mamá, quería que esto, lo que escribió mi papá quedara escrito para la posteridad, para que los estudiosos se enteraran de sus opiniones de lo que él escribía etc., entonces fue iniciativa de mi mamá y de Verónica, quien la compiló y quien también trabaja en el video. El otro libro fue mucha iniciativa de Luisa Fernanda y el video que usted vio. Estamos viendo que se haga el mural del IGSS, lo del prisionero político con el asesor de la Municipalidad, en fin, que vamos caminando poco a poco.

Entrevista realizada a Guillermo Monsanto.

Los artistas del Centro Cívico.
Suiza – Guatemala, 30 de septiembre de 2020.

Monsanto: Es impresionante la base con la que parten estos artistas del Centro Cívico, tienen una base académica que comienza con Europa, con artistas locales formados en Europa y con lo que ellos logran asimilar en sus becas fuera de Guatemala ya siendo artistas. Es muy interesante la historia del arte de Guatemala.

El guatemalteco se fumó su propio realismo mágico Efraín Recinos hereda las técnicas de la generación del 40 y los traduce a su propio idioma o su propio lenguaje, esa generación del 50 a la que pertenece Efraín Recinos es una generación de transición, en la cual sus dos figuras máximas son: el internacional Rodolfo Abularach, que murió hace un mes más o menos, y Efraín Recinos, que intervine en arquitecturas como el Teatro Nacional o la fachada de la Biblioteca Nacional, o los murales censurados del Centro Cívico en la Corte Suprema de Justicia, de los cuales hay bocetos.

En los años 60 entra en los informalismos, a trabajar con arte Povera, con arte de desecho, con plexiglás, con escultura, básicamente. Pero creo que la experiencia de él es crear la maqueta gigantesca del Parque de la Industria en 1962. Él llega a hacer el mural del Crédito Hipotecara porque se encapricho don Dagoberto Vásquez y no lo hizo, entonces le halan a él. Efraín Recinos de este grupo de alguna manera es el artista explotado porque a él le pagaban su sueldo en una oficina de gobierno, él era burócrata, y desde la oficina de gobierno hizo él el Teatro Nacional, el Parque de la Industria ósea nunca se le pago lo que realmente merecía por esos aportes. Entonces del que menos hay escrito es de Efraín Recinos.

Con relación a su producción artística en el Centro Cívico:

Bonilla: En el video Trazos de la Vida y Obra de Roberto González Goyri, usted menciona que: los artistas del Cívico "son los grandes modernistas y los últimos modernistas de la Guatemala del siglo XX".

Monsanto: Si, porque después entran los posmodernistas. Si hablamos en una línea de tiempo, el modernismo más o menos se acaba en el 62 63 y se traslapa con los informalismos del grupo Vertebra, básicamente. Entonces entran dentro de ese concepto.

1. ¿Dentro de que estilo o corriente artística clasificaría a los artistas?

Definitivamente son modernistas, creo que ellos llegaron a sus conclusiones. Una característica presente en Dagoberto Vásquez, presente en Guillermo Grajeda Mena, presente en Roberto González Goyri es la síntesis. Esa síntesis les llega a partir de la observación del juego de la luz y la sombra entonces ellos empiezan a quitar de la obra, ellos tres, elementos que sobran y que el público o el que observa asume, entonces muchas veces no hay un rostro dibujado, pero uno asume el rostro y en el Centro Cívico especialmente con los relieves, los cambios de luz que hacen que vaya variando la forma en que uno puede apreciar dependiendo la hora de estos edificios. Los artistas modernistas, especialmente Dagoberto Vásquez y Mena tenían una fórmula

que era hacer del objeto un problema a resolver, entonces el objeto les planteaba un problema y ellos se dedicaban a resolverlo de distintos tipos, en maquetas cuando eran esculturas, hasta que encontraban lo que ellos estaban buscando, y era precisamente eso resolver el objeto como un problema. Entonces ahí hay dos características el de la síntesis y el de la resolución de problemas. Según la tesis de Ligia Escribá Sociedad cambiante, valores cambiantes, que habla de la generación del 40, es el doctorado de ella en Salamanca. Habla de ese proceso y de esa conciencia que ya se tenía en los años 30 de que el arte debería tomar otro rumbo. Existe además del libro de Ligia dos libros sobre Dagoberto Vásquez, uno escrito por Ligia Escribá y otro escrito por mí. Existe un libro de reflexiones sobre Roberto Gonzáles Goyri. Existen de Carlos Mérida un montón de libros. En México acaban de publicar el de la retrospectiva que le acaban de hacer, tiene errores, entre ellos que Mérida no va a Europa en 1910, sino que en 1912. En Guatemala creo que hay dos, uno de los 150 años del nacimiento de Mérida y el otro de la Fundación Paiz, que habla de los murales del Centro Cívico.

También tengo de Carlos Mérida escritos que hablan sobre el muralismo y habla de los murales del Centro Cívico. De Guillermo Grajeda Mena, tengo el primer borrador que es muy diferente al libro.

Existe además un libro que se llama Joyas Artísticas del Banco de Guatemala y otros textos del Banco de Guatemala que hablan sobre su arquitectura. Tengo un texto del Banco de Guatemala, donde Roberto Gonzáles Goyri explica cuál fue su motivación y Dagoberto Vásquez nos da una tesis de como logró integrar el mural al edificio. Tengo catálogos tanto de Mena, Vásquez, como de Goyri. Hay un sexto muralista en el Centro Cívico que es López Rodezno, ese mural está en la sala de juntas del Banco de Guatemala, lo regalo el gobierno de Honduras cuando se construyó el edificio.

Otro personaje importante es Arturo Tala García, que fue el maestro de obras de los murales.

2. *¿Cuáles considera que fueron los inicios de la modernidad en Guatemala?*

Mire, hay un proceso muy largo. Cuando escribí el capítulo de 1821 a 1920, me tope con que no existe un libro de historia de arte que hable de todo lo que paso al mismo tiempo. Entonces todo el siglo XIX estuvo bombardeado de visitantes extranjeros. Francia patenta en el 39 la fotografía, en el 41 ya hay un estudio de fotografía en Guatemala, que, hacia retratos a lápiz, a esto a lo otro. Toda esta gente eran comerciantes que iban peinando América, casas contratistas que vendían aparatos de cámara, caballetes, pigmentos, material químico para revelar fotografías y digamos que por ese lado más según, Juan Francisco Frener que viene de Suiza en los años 50, hay un bombardeo europeo, en la formación de artistas que en el presente son básicamente desconocidos en los libros de historia pero que existieron y fueron en su momento una celebridad. En 1881 Justo Rufino Barrios, decide quitar el cementerio del Hospital San Juan de Dios y lo traslada a su actual emplazamiento en las afueras de la ciudad y en 1884, se contrata a una familia de contratistas suizo-italianos, Francisco Durini y su hermano Lorenzo Durini, para que vengan a hacer algunos mausoleos para el cementerio, vienen estos con algún marmolista, con algún técnico y se dan cuenta que Guatemala, Centro América, Sudamérica y México son una oportunidad enorme y de hecho la ofrecen. Entonces empiezan a venir a Guatemala, Rafael Pili, una serie autores, primero con los Durini y a partir de 1892-93 con Doninelli y estos artistas son los que forman a la primera generación, la generación bisagra entre el siglo XIX y siglo XX, en esa generación bisagra esta Carlos Valentí, Rafael Rodríguez Padilla, Rafael Yela Günther, están los hermanos de la Riva, esta Agustín Iriarte, Enrique Acuña Orantes, Scheffer, todo un ramillete de artistas de los cuales la mayoría se va

a estudiar entre 1906 1907, al inicio de la Primera Guerra Mundial a Europa y a Nueva York, acaba de descubrir ayer uno. Ósea, se van a formar. En Guatemala suele atribuírsele románticamente a Jaime Sabartés el inicio de la modernidad, pero es algo que está muy lejos de ser verdad. Me tuve que peinar la biografía que escribió de él Luis Luján Muñoz y cuando termina la biografía, la biografía dice lamentablemente no se puede saber que textos escribió él en los periódicos que no están firmados y que no hay ninguna obra de él que expresé, salvo las dos obras de cancelos que reflejen su nivel artístico. Entonces él pudiera ser un intelectual y platicar de temas, pero que entrara la modernidad con él es muy difícil, tomando en cuenta por ejemplo, en 1895 entra a Guatemala un Justo de Gandarias y él ganó la tercera medalla en la Exposición Universal París del 78, la primera medalla en la de Viena, la primera medalla en la de Berlín, la medalla de plata en la de Barcelona y otras serie de premios muy importantes, era además artistas de cámara de Alfonso XII, venia con un Santiago González que había sido ayudante de Rodán y otro montón de técnicos graduados de universidad, ósea de escuelas de arte como Galeotti Baranttini el papá de Galeotti Torres, ósea era una sumatoria de europeos bombardeando a todos sus estudiantes, el último de ellos Carlos Mérida que viene a la ciudad de Guatemala hacia 1909 y que cuando Sabartés le pone su exposición en 1910 lo que él está exponiendo son copias de Murillo. Entonces la modernidad entra con todos estos artistas que regresan de Europa por la Primera Guerra Mundial y el primero de ellos, el más avanzado Carlos Mérida y el segundo de ellos por la cantidad de premios que gano en la universidad, en Italia, en la Real Academia, Agustín Iriarte. Y son ellos, Padilla que regresa de Europa, Scheffer que regresa de Europa otro desconocido, Alberto Aguilar Chacón que regresa de Europa, los que insuflan ese germen. Claro, regresar de Europa, básicamente de París y de Italia a principios del siglo XX no es lo mismo que entrar a esa Guatemala que todavía vivía muy arraigada en el siglo XIX. Entonces, la propuesta de Mérida, de incluir indígenas en sus obras, abre la puerta a toda una corriente regionalista en la que toma fuerza el paisaje, toma fuerza lo etnográfico, toma fuerza lo fisiológico y que va a influenciar definitivamente a esta generación del 40 a través de discípulos como Alfredo Gálvez Suarez, Antonio Tejeda Fonseca, como Miguel Ángel Ríos, como Abascal y la propia Antonia Matus, que es la única figura femenina que descolla en ese momento.

Estos artistas que es muy interesantes, la generación del 40 la forman artistas muy académicos y artistas que han ido encontrando en el art deco, que han ido encontrando en la masividad del deco un forma de expresión que estos asumen, reinterpretan y que logran expresar ya como un movimiento ya local, con características locales, con conclusiones locales, con visiones que incluyen a Guatemala como un todo y no solo como "los inditos tan bonitos" y coincide la época que estos de la generación del 40 despiertan con el momento en el que Carlos Mérida decide no volver a hacer folclorismo porque razón, que se sale de las manos, se sale del contexto con el que él empezó la corriente y crea toda una corriente folclórica paisajista que ahora han dado por llamar regionalismo académico, en figuras como Gálvez Suarez, como Garabito, los que ya mencione, y otros artistas que se quedan atrapados dentro de esas corrientes.

3. *¿Fueron ellos los únicos representantes de la modernidad en Guatemala?*

No, además la generación del 40 tiene por lo menos otras 15 figuras de representantes. Qué es lo que pasa, sobre todo la generación del 50 y alrededor del grupo Saker-Ti, todos estos artistas se auto eliminaron, porque eran rojos, porque eran comunistas, viene la contrarrevolución y muchos de ellos se quedan haciendo artes gráficos, ya sea trabajando ya sea en imprentas o periódicos, pero se salen del contexto plástico. De ahí que la generación del 50, hay tres o cuatro figuras más,

pero cumbres son Recinos, Abularach y de ahí podríamos mencionar a Barrientos, a Victor Kestler, por lo que produjo documentalmente, a don Juan de Dios Gonzáles dentro de los más visibles, de ahí vamos a la invisibilidad.

4. *¿Qué otros artistas pueden considerarse como parte de la modernidad en nuestro país?*

Si, claro que sí. Además, es algo, la primera maqueta, ya no me acuerdo cual es, pero eso es fácil encontrarlo dentro del libro del *Universo de Carlos Mérida* que es el que publicó la fundación Paiz. Ya para 1950 en plena revolución, existía la maqueta del Centro Cívico y algo que incomoda un poquito es que no se empezó a desarrollar en la época de Árbenz porque Árbenz estaba negociando esas tierras con militares. Entonces la caída de Árbenz y una audacia de uno de los arquitectos, hizo que se iniciara el Centro Cívico curiosamente en la contrarrevolución, pero si es un producto totalmente de la generación del 40. Estamos hablando de arquitectos e ingenieros de la generación del 40 y el hecho fortuito, creo que Jorge Montes se encuentra a Carlos Mérida en el Museo de Antropología de México, después de haber visto los murales que Mérida había hecho en la Colonia Juárez para los del sindicato. Y entonces le dice que le gustaría que cuando venga a Guatemala platicara con Pelayo Llarena, porque tienen intención de hacer un mural dentro del edificio de la municipalidad. Entonces viene Carlos Mérida a Guatemala, a ver el proyecto le dice que le gusta, pero que él si hace el proyecto si se incluyen a dos artistas guatemaltecos dentro del proyecto, y esos son los murales de la municipalidad. Hay historias de historias, la que yo sé es que cuando llego el momento de hacer la municipalidad a Dagoberto y a Mena les dijeron que no podían, que no tenían la metodología para construir los murales, entonces Dagoberto y Mena dicen, bueno que pasa si las paredes son los murales, fundan las paredes y al fundir la paredes de una vez fundimos los murales y esa técnica "in situ" es de los artistas visuales y no de los ingenieros, entonces resolvió el problema de la Muni, el IGSS, el Banco de Guatemala y el CHN. Es curioso porque en México cuando se vieron abajo los murales de Carlos Mérida, del Condominio Juárez, no tenían la técnica del mural 'in situ', sino lo que hicieron fue tallarlo.

Por otro lado, quería evitar el problema que tuvo con Sequeiros en los multifamiliares Juárez, quien no lo dejo participar en la universidad y por eso no hay murales de Mérida en la Universidad Nacional de México porque Sequeiros se opuso porque era guatemalteco y él no quería que dijeran aquí que él era mexicano. Eso nos contó Jorge Montes a la directora de Casa Santo Domingo y a mí en una entrevista que tenemos grabada.

5. *¿Qué características formales destacan en la obra mural de cada uno de los artistas?*

Básicamente en todos hay una esencia, una referencia histórica, ahora no tengo en mente a Recinos, pero casi todos tienen que ver con la economía, con la conquista, con el intercambio de producto, la línea es la fusión cultural básicamente diría yo en la mayoría de los murales. En el Centro Cívico el que casi no se ve es el mural de Roberto González Goyri que da al frente del Banco de Guatemala, si usted ve estamos conectados por la raza, la palabra raza ya no es adecuada en estos tiempos, pero por la etnia y esa fusión de la raza. El de Mena, que es el que más he estudiado, he visto un poco el de Dagoberto, pero creo que básicamente está encriptado y habla como por el engaño la sociedad europea engaño a la local y sustituyo sus símbolos y sus características. En el libro de Mena hay un buen estudio de ellos, ese libro me llevó ocho meses escribirlo, además hice la curaduría y la museografía de la colección en la Universidad Francisco Marroquín y ahora estamos de nuevo en este proceso con las nuevas obras.

Me parece que básicamente como estábamos hablando la unión es esa, lo interracial, el choque

de las culturas y lo económica. Si había temas, la municipalidad encargo estos dos murales a los artistas, pero tenían una condición, no hablar de política porque el momento era muy delicado por la revolución, por eso creo que los dos, Mena y Dagoberto, encriptan su mensaje. Como le digo de Dagoberto habría que estudiarlo, pero de Dagoberto hay un estudio completo.

6. *¿Qué valor poseen los murales del Centro Cívico dentro de la historia de Guatemala?*

Creo que hasta ya son más importantes que los propios edificios, son un reflejo único en miles de años porque los mayas habían llegado a unas conclusiones de ese tipo, pero, en la arquitectura en la integración artística de edificios el valor, como son únicos, como pertenecen a un momento determinado, a una forma de pensar determinada, realmente son el reflejo y el testigo de ese momento y desde esa perspectiva no se les puede valorar. El Banco de Guatemala le acaba de dar conservación hace unos siete años a los dos murales de cemento y quedaron impactantes. El IGSS también acaba de restaurar el mural sobre la séptima avenida. El CHN tiene gran parte de los murales de Carlo Mérida, los interiores. La Muni, tiene dos murales de Carlos Mérida, el del primer nivel, pero hay otro en el segundo nivel que casi nadie conoce. El IGSS tiene dos murales de Carlos Mérida, el frontal y la parte de atrás tiene otros en celeste, que no permiten ver los del IGSS, que nadie sabe, además, esa espalda del mural de Mérida daba a lo que se programó como una sala de exposiciones del Centro Cívico.

7. *¿Cuál era el principal mensaje que el artista buscaba transmitir al espectador?*

Que el arte es agradable y que puede convivir con la gente, que puede estar al alcance sin necesidad de adquirirlo y que puede ser de uno con el solo hecho de estar en un espacio público, que puede mejorarnos la vida. Yo creo que es poca la gente que en el presente se detiene a mirar estos murales. Los que si nos detenemos encontramos una esencia que permite sentirnos bien, sentirnos en un lugar especial, es más allá que los tortuosos trámites de tu Muni o del Crédito, es un espacio donde hay sublimidad, pararse frente a la fuente de Carlos Mérida, ya está arreglada, se ha recuperado el espejo de agua. El mensaje es que el arte es para todos, a pesar de que este arte fue creado con una intensión, como podría decirse... fue muy pensado porque no fue algo que hubiera surgido al azar, puede ser sencillo y al mismo tiempo fácil de asimilar estética y conceptualmente.

8. *¿Cree que se logró transmitir el mensaje de los artistas a la población?*

Es difícil, porque el artista guatemalteco tiene como su peor enemigo al Ministerio de Educación que en sus programas cada vez está limitando las posibilidades de la lectura y un pueblo que no lee, que no interpreta símbolos, que no es capaz de sacar abstracciones, metáforas, es un pueblo inculto y el guatemalteco su perfil es de incultura y eso no permite que se aprecie una obra de arte. Hay varios estudios que coinciden, uno del año 88 de la Galería el Ático y otro del año 98 de ADESCA, otro que hizo otro artista que se llama Jairon Salguero y otro que acaban de publicar, en el que se dice que realmente de los 17 millones, 4 % es el que está interesado en cultura y de ese 4% compite con el fútbol que quita un 3%, entonces ese 1% se comparte con marimba, payasos, teatro, conciertos, reguetón, pelea de gallos, carrera de caballos, ese 1% esta disperso, y encima el Ministerio de Cultura y Deporte, que no logra entender con la cultura artística del país, entonces, no, lamentablemente no. Usted y yo podemos apreciarlo, pero pertenecemos a ese grupo de raros que no son suficientes para hacer una diferencia.

Con relación a su formación y a los estudios realizados en el extranjero:

9. *¿Qué personas, escuelas o grupos considera que fueron determinantes para la formación de los artistas? ¿Considera relevante la selección de los países donde realizaron su especialización?*

Si, primero porque Dagoberto y Mena salieron a terminar de encontrarse, al terminar de encontrarse buscan sobre todo técnicas y metodologías para poder expresarse como escultores y eso es básico. No es una coincidencia que fueron los primeros dos escultores del Centro Cívico. Luego Roberto González Goyri, tuvo de la oportunidad a diferencia de Dago y de Mena de ver mundo, Nueva York que en ese momento es el centro del universo, ya destronaron a París. Entonces creo que con la sensibilidad que tenía este artista, logra asimilar todas las corrientes y luego las traduce ya estando en Guatemala y finalmente, yo sé que Recinos salió de Guatemala a estudiar, pero no sé a dónde ni como, y no fue tanto la plástica sino su ingeniería lo que ayuda a expresarse.

Entonces si es básico que hayan salido, no es que hayan salido a formarse porque ya fueron todos siendo artistas hechos y derechos, pero eso de haber sido artistas hechos y derechos les permite tomar sus decisiones sin que el impacto extranjero cambie su forma de ver la plástica.

10. *¿Cómo se evidencia la influencia de sus estudios en el extranjero en los murales del Centro Cívico? (¿Se podría afirmar que el trabajo de Mérida evidencia su contacto con la escuela muralista mexicana; el de González Goyri con el arte norteamericano y el de Vásquez y Grajeda con la escuela del sur?)*

En el desarrollo técnico, no en el estilístico, pero si en el desarrollo técnico.

Tenemos que ver que maestros que sabían de integración fueron sus maestros, estoy seguro de que Yela Günther fue su maestro, probablemente Justo de Gandarias fue su maestro, estoy pensando que, Julio Urruela fue su maestro, y él era arquitecto y escultor, hay que buscar, porque probablemente ya llevaban un conocimiento y lo que hicieron fue superarlo. La primera escultura que se hace de cemento en Guatemala es de 1909 y la hizo Justo de Gandarias y a partir de eso hay otros artistas que asumen el cemento como Rafael Yela Günther en la casa morisca que está en la zona 1, como Rafael Rodríguez Padilla, el ingeniero Vela, como maqueta el Mapa en Relieve que es de 1904, ósea experiencia ya había en Guatemala, ya había artistas que sabían hacer eso. Hay que acordarse de que tenemos el antecedente del Palacio Maya, que no me acuerdo si es del 42, cosa que es interesante porque se adelanta 13 años al Centro Cívico. Estoy convencido que de alguna forma esto fue lo que motivó a Ubico con el Palacio Nacional. Están esas referencias que existen.

Con relación al Centro Cívico

11. Muchas personas desconocen donde está ubicado el Centro Cívico, lo confunden con el Centro Histórico y muchas nunca han visto sus murales. ¿Por qué cree que la población no se ha identificado totalmente con este espacio?

Es cuestión de educación, cuando nosotros hicimos la evaluación de amortización de uno de los bancos gemelos y entregaron un inventario que teníamos que clasificar, que teníamos que hacer una ficha científica, etc., etc., primero los cuadros más grandes eran los de los perores artistas, entonces pasamos por una oficina y decimos, mire y todo esto no está en el inventario a no "esos adornos de mesa", esculturas de Luis Carlos, esculturas de Elmar Rojas, ¡ese es nuestro nivel! Y estamos hablando que quienes hicieron esos inventarios fue gente que paso por la universidad.

Por ejemplo, yo, doy clases a estudiantes de política, de letras y cuando les pregunto sobre que piensan de los murales del Centro Cívico, como preguntas trampa... ¿hay murales en el Centro Cívico? No los ven, no los conocen. Simplemente quedan mimetizados, para ellos pasar por ahí es: hay que cuidar el celular, pero no pasan por el lugar mirándolo. El guatemalteco promedio no sabe ver. Es incapaz de ver el volcán de Pacaya haciendo erupción, es incapaz de ver el Lago de Amatitlán y sirve más como desagüe que como lago. Entonces hay un problema serio en la educación del guatemalteco, insisto yo le doy a posgrados de política y el día de presentación de la clase les digo: dígame cinco libros que hayan leído de literatura universal, yo leía como mejorar mis relaciones interpersonales, como hacer dinero de la nada, pero ninguno ha leído en su vida a Márquez. Entonces el problema es un problema educativo, es un problema de base de núcleo y es un problema de falta de compromiso de los ministerios que les corresponde llevar. Es muy lindo un indito vestido de indito, pero ¿qué es el indigenismo?, ¿qué es el traje regional?, ¿qué es la esencia?, eso no, no tienen la capacidad de hacerlo entender a la gente. Acabamos de salir de una ministra que se gastó 69 millones en asesores y en cosas y los artistas se quedaron en la calle, quebraron con el cierre de los teatros, y estamos hablando solo de ese grupo. Todas las cofradías que se quedaron con todo hecho y que no recuperaron el dinero, ya no se vendieron turnos. San Bartolo, toda la comida que se quedó ese fin de semana en refrigeradoras y que se pudrió. Todo eso, esa incapacidad de los ministerios de hacer entender a la gente la parte humana del arte, está redundando en que el guatemalteco no lo aprecia, no lo entiende, no sabe seguir instrucciones, solo miremos las señales de tránsito, si dice algo no saben que tienen que parar si o si, simplemente se pasan. Si dice no vire a la derecha, vira a la derecha, entonces ese es un problema estructural del guatemalteco y no tiene que ver con la clase social, porque conozco gente que no sabe de arte millonarios.

12. *¿Cree que la obra del Centro Cívico es valorada en la actualidad?*

Ya es patrimonio nacional, eso es algo. Por ejemplo, yo pasé por la experiencia del CHN en el cual cuando se hizo la muestra retrospectiva de Carlos Mérida, yo me acordaba que una vez que fui a pagar una fianza al 5º nivel, había visto en unas gradas unos bocetos de Carlos Mérida. Entonces nos fuimos con doña Isabel de Paiz Serra a preguntarle al gerente general si nos prestaba esos bocetos y entonces nos llevo a una bodega donde estaban todos los cartones de los bocetos de los murales del CHN. Con esos cartones se podrían reconstruir todos los murales destruidos y ahora esos bocetos están en la sala de juntas del banco, ya tienen otra calidad, otro respeto, otra estructura, otra valorización. Creo que sí, en el sentido, por lo menos en el circuito académico entiende de que se está hablando, más allá no lo creo.

13. *¿Considera que el Centro Cívico debería ser declarado Patrimonio Mundial?*

Sí, por supuesto, sin lugar a duda. En primer lugar, porque pertenece al punto álgido de la modernidad guatemalteca, segundo, porque es una representación única en un conjunto de edificios con tanta integración plástica, tercero porque, tal vez así se garantice que futuros gobiernos no lo intervengan.

14. *¿Qué cualidades urbanas debería tener el Centro Cívico para convertirse en un lugar de encuentro ciudadano?*

Debería ser peatonal y el tráfico ser subterráneo. Yo sé que eso es muy difícil y que es carísimo, pero la única manera que ese lugar podría volverse es latinizándolo, volverlo amigable, con cafés,

lugares, sacando la delincuencia del área, embelleciendo sus alrededores, porque hay todavía edificios muy bonitos y los muy feos disfrazarlos, rescatar las fuentes, hacer una serie de espacios amigables, para que la gente sintiera más confianza de llegar. Está muy cerca ahora de la séptima avenida, la séptima avenida y la sexta avenida están sufriendo cambios, todos esos locales feos que determinaban el perfil de la zona están mejorando, con edificios posmodernos incalentables o inenfriables, pero están haciendo algo. Desde el Banco Industrial hasta el Centro Cívico eso está como resurgiendo, como floreciendo, entonces probablemente se consiga hacer una integración. Yo no estoy a favor ni en contra del legado de Arzú, no, creo que hacen lo que tienen que hacer y lo hacen mejor que otros grupos digan lo que digan, porque veo los resultados, veo la jardinería, veo el orden en los Transmetros y he usado Transmetro etc., etc. Pero hay que hacer un proyecto integral, integrarlo al resto de la reestructuración del área. La 20 calle que sube al teatro, es una calle muy peligrosa, además es poco amigable, pero hay que buscar la manera de integrarlo, de que se asuma como un todo y no como edificios sueltos.

Entrevista realizada a Rodrigo Vásquez.

Vida y obra de Dagoberto Vásquez Castañeda.
Suiza – Guatemala, 03 de octubre de 2020

Con relación a su formación y su producción artística:

1. *¿Cómo se inició el artista en el mundo del arte?*

Desde muy joven el sintió la vocación y mi abuelita me contó que mi papá le dijo que él quería estudiar arte y ella le dijo: bueno hijo si eso es lo que te gusta estúdialo, pero de donde le salió no sé.

2. *¿Qué maestro o escuela fue la más importante en su formación?*

Él hablaba con mucho respeto de sus maestros Yela Günther, en fin. Pero no me recuerdo que haya mencionado a ninguno de la Escuela de Bellas Artes donde él estudio en Guatemala. Del mundo tampoco recuerdo que él hubiera mencionado a nadie, de hecho, el salió huyendo a Chile para alejarse lo más posible de esa influencia, creo que lo que él buscaba era hacer lo suyo propio, junto con Mena, tenían esa meta de crear su arte propio. Creo que es un mérito que ellos tienen.

3. *¿A cuáles artistas del medio nacional e internacional admiraba?*

Él admiraba a muchos, hablaba con mucho respeto de Picasso, de Matisse, de Dalí. En Guatemala siempre se expresaba bien de Yela Günther, él decía que hizo poca obra, pero de gran calidad. En literatura también, él leía mucho, no sé bien si la tomo como inspiración, pero si mucha inspiración por Asturias, en fin. Y la música también. Él era muy aficionado de la música, de manera que admiraba a los compositores, a los escritores del mundo, pero como le digo él trataba de no identificarse con ninguna corriente en particular, sino de desarrollar la suya propia.

¿Cree que esa influencia de la literatura o la música influyó su trabajo? Bueno, me imagino que él veía el arte como un todo único y que lo que diferenciaba era el material o la técnica que se usaba en cada caso. Por ejemplo, él era muy riguroso con la escritura, estudiaba mucho las palabras, él tenía diccionarios de raíces latinas, griegas, diccionarios donde buscaba el significado de las palabras, etimologías etc., y leía mucho. En los últimos años se leyó En busca del tiempo perdido de Proust, Walt Whitman, también completo, en fin, el leía mucho. Cuidaba mucho el lenguaje y la música también. Joaquín Orellana por ejemplo me decía a mí siempre, mira vos, platicar con tu papa era una lección de arte, de todo el arte, él me enseñaba a mí de la música como arte que yo no sabía, pues, y él era un gran maestro para mí. Incluso porque él tenía una visión completa y él era un estudiante de filosofía de 1958 a 1965, él cerro la carrera de filosofía, en la Facultad de Humanidades de la San Carlos, de modo que él tenía una gran cantidad de tratados, de estética, etc., el veía el arte, incluso a vida misma como una visión de estética que él tenía de todo. Él fue presidente de la Asociación de Estudiantes de Humanidades.

Mi papa decía que el artista tenía que ser culto, porque la cultura es una unidad indivisible, que está en ciertas especialidades, pero la cultura como tal debe ser completa.

4. *¿Se auto catalogaba dentro de un estilo específico o dentro de alguna corriente artística?*

No.

5. *¿Qué evoca su obra?*

Él no decía nada, él quería que su obra hablara por sí misma y se defendiera solita. Pero yo supongo que la obra de él evoca un gusto por estar en el mundo y en la vida. No la ve como algo horrible, como hay otros artistas que presentan lo feo del mundo, sino que él trataba lo contrario, de presentar lo bello de la vida y del mundo. Aunque si tiene obras en Guatemala que representaban la represión y los crímenes represivos de los gobiernos. Ahora eso también una cosa importante de aclarar es que muchos intelectuales guatemaltecos, artistas también, se presentan así mismo como revolucionarios patriotas. Mi padre nunca jugo nunca el papel de revolucionario patriota, a pesar de que él estuvo en la Guardia de Honor, él participó en las brigadas de defensa de la revolución, él estuvo en manifestaciones contra Castillo Armas cuando derrocaron a Árbenz. Lo capturaron en la calle ahí en la 6ª avenida y 11ª calle, donde asesinaron a cinco estudiantes, él quedo capturado ahí. Lo sacaron esposado fuera de la frontera de Guatemala en El Salvador y pasó año y medio hasta que finalmente mataron a Castillo Armas y él ya pudo regresar y después cuando regresó otra vez en manifestaciones. Fue capturado, apareció en listas de amenazados de muerte de ojo por ojo, y esas cosas, y, sin embargo, él nunca dijo que era revolucionario patriota, nunca dijo que estaba hablando por la justicia, por la libertad, sino que presentaba su arte como arte, y no quería que él público se lo tragara porque se le presentara como patriótico, como esas cosas. Él nunca jugo ese juegoito.

6. *¿Qué características formales sobresalen en su trabajo? (colores, formas, texturas, materiales)*

Mi padre abarcó todas las artes plásticas, el dibujo, grabado, escultura, pintura, trabajó principalmente con oleo. Luego en la escultura talló piedra, talló madera, fundición en bronce y finalmente terminó con soldadura de lámina de latón e hizo murales de concreto, murales de mosaicos. Entonces es difícil decir, en cuanto a textura, depende si era pintura, escultura, pero lo que resalta formalmente en él sería la línea, era una característica en él. Era una firmeza y una seguridad que tenía desde que era adolescente. Yo tengo los dibujos de él de la escuela de Bellas Artes, donde él hace trazos con gran seguridad, esa línea y también la predominancia de la línea recta y luego lo mismo se ve en la escultura, la gracia de las figuras, casi dibujadas. Se mira el dibujo en la escultura. Para trabajar una obra él siempre hacía muchos bocetos, luego estudia, por ejemplo, si era pintura, los colores con crayón hasta que estaba seguro de lo que iba a hacer, entonces ya hacía la obra definitiva que era fruto de mucho estudio. Y en la pintura pues eran colores planos parejos que no eran muy fuertes, que no eran colores crudos. Evitaba el uso de colores crudos, usaba colores atenuados, parejos que daban una sensación de amplitud. En la pintura él no usaba perspectiva, profundidad, más bien figuras planas.

7. *¿Cuál considera como la cualidad más representativa de su obra?*

La autenticidad, él era un artista autentico. No fingía ser lo que no era. No fingía ser revolucionario a pesar de que lo era, no pretendía ser patriota, a pesar de que si lo era. Él presentaba su obra como tal, con toda sinceridad, yo creo que él era un artista y un hombre auténtico.

8. *¿Qué elementos o figuras son las que representó frecuentemente en su obra?*

Seguramente la figura humana. La figura humana es omnipresente en su obra, casi siempre, aunque había algunos pajaritos, algunos gatos, animalitos de vez en cuando, caballos también muchos, pero principalmente el ser humano, trabajando, niños madres, padres, la familia y también Guatemala que la representaba en forma alegórica.

9. *¿Qué técnica fue la que más desarrollo el artista?*

Técnicas me imagino que se refiere al material y formas de trabajarlo, pues como le digo como él utilizó todo desde la escultura, hasta la pintura, murales, etc., pues él hizo todas las artes plásticas, antes se llamaban artes plásticas ahora creo que les dicen visuales, todo eso él lo abarcó. Por ejemplo, en la escultura, él talló piedra, madera, y desarrolló una alergia para la madera, de manera que tuvo que dejarlo y entonces ya la piedra no sé por qué razones ya no la siguió trabajando, tal vez por el problema de manipular esos tetuntes, y no tenía un taller donde pudiera estar, entonces tal vez le resultaba más cómodo, tampoco podía tener un taller de fundición, de manera que abandonó la fundición en bronce. Terminó trabajando con soldadura porque era algo que él podía hacer en el taller en su casa, o sea que, por circunstancias, limitaciones propias del ambiente, terminó trabajando la escultura pues en soldadura y lámina de latón. Pero, por lo demás el abarco todas las artes plásticas.

10. A través de su obra *¿Cuál era el principal mensaje que el artista buscaba transmitir al espectador?*

Es una cuestión complicada, porque como le decía mi papá no era artista de mensaje. Él no quería decirle a la gente, hagamos la revolución, luchemos por el pueblo, revolucionario y la justicia, así como muchos artistas se presentaron a sí mismo y no hicieron nada por la revolución jamás o vivieron desde el exilio y desde el exilio andaban gritando sobre la revolución. Mi papá vivió y trabajó en Guatemala, y nunca se presentó como un revolucionario, ningún mensaje de esos así. Lo que sí transmite su obra cuando uno la contempla es una admiración y amor por el ser humano, la mujer, los hijos, la familia, el país y el trabajo, el representaba muchos hombres trabajando. En fin, era una expresión de amor por el ser humano y por la vida.

11. *¿Cómo era su proceso creativo? (utilizaba una base literaria, experiencias o testimonios, mitos, artículos de periódico, etc.; realizaba bocetos, modelos a escala, etc.; prefería un ambiente de trabajo silencioso, con música, iluminado, al aire libre etc.).*

Era muy riguroso. Él leyó *El Rusticatio mexicana* de Rafael Landívar, el leyó a Rafael Landívar, al Popol Vuh y se inspiraba en esto. Por ejemplo, él admiró el arte pendolario también entonces compraba pergaminos y en ellos escribía caligrafía clásica o de diferentes estilos, los poemas de Rafael Landívar y los tenía en pergaminos. Esa era la manera en que él se inspiraba y preparaba una obra, ósea que el arte pendolario también fue practicado por mi papá. Ahora así cuando era así una obra, yo tengo muchos bocetos en papel dibujados los bocetos como dibujos para hacer esculturas, luego les echaba color con crayón, tenía varios bocetos preparados así, y finalmente, cuando estaba satisfecho que todo estaba bien estructurado, ya llegaba y pintaba. Él pintaba regularmente, creo que, con tela, solo en sus años de estudiantes hizo tela, lo que él hacía era masonite, cartón piedra. Lo preparaba poniéndole una base de blanco de España, con cola de pez, entonces cuando estaba preparada la base, empezaba a echar el color. Trabajaba con espátula, él no pintaba con pincel, solamente en óleo, eso en el caso de la pintura. En el caso de la escultura pues también hizo muchos bocetos, luego hacía modelos pequeños en yeso, esculturitas pequeñas en yeso, entonces finalmente cuando ya tenía bien hecha la escultura y estaba contento ya lo hacía en el material definitivo, que podía ser talla en mármol, madera o bien fundición en bronce, ósea era un proceso muy riguroso, muy exigente. Una exigencia en el arte de él es la exigencia en el dominio de la técnica, para él la técnica era tan importante como la inspiración. Una inspiración que no estuviera bien controlada, bien ordenada, racionalmente completada tenía después que ser llevado a un dominio técnico al material. Él veía el arte como un proceso que va desde la

inspiración a la terminación de la obra en el material, mediante un proceso técnico riguroso con sus propias manos.

Con relación a la beca de estudios:

12. *¿Qué motivaciones tuvo para buscar una beca?*

Yo creo que lo que lo motivo fue conocer algo que no había en Guatemala, descubrir, salir de los límites de Guatemala, que era un ambiente muy limitado, naturalmente. Pero insisto en que el no buscaba copiarle a los grandes maestros, así como Picasso, al contrario, buscaba desarrollar la técnica, que era la parte que él sentía que le faltaba, a parte de la inspiración o aparte de la solución estilística o el estilo, eso lo quería aportar él. Entonces lo que él quería era la técnica.

13. *¿Qué cambios experimento su obra después de esta experiencia?*

Él regreso con muchas obras fundidas en bronce. Estudió fundición en bronce y trajo muchas figuras de Chile. El mismo González Goyri se admiró, que él al regresar de Nueva York y él venía regresando de Chile le hizo un comentario, le dijo, mira vos Dagoberto, no cambiaste nada. Es decir, formalmente alguna cosa nueva, cubismo o algo así nada. Los mismos dibujos que el hacía en Guatemala y las mismas esculturas, lo que sí, es que las trabajo fundidas en bronce y talladas en piedra, pero era lo mismo.

Con relación al contexto

14. *¿Qué acontecimientos personales influyeron en su obra?*

La dictadura de Ubico, la revolución de octubre y conocer a mi mamá en Chile. La vida en Guatemala, el golpe de estado contra Armas y las dictaduras. Una anécdota es que mis papas llegaron en el 49 a Guatemala, conmigo en brazos, yo tenía tres meses. Entonces se fueron a vivir a una cuadra del parque de San Pedrito en la zona 5, a pocas cuadras de la Guardia de Honor. Acababan de matar a Arana en el puente de la Gloria. Entonces estaban bombardeando la Guardia de Honor, con unas bombas hechas con tambos de gasolina, que tenían amarrada una granada de mano. Mi papá está afuera viendo como bombardeaban cuando se dio cuenta que una avioneta dejo caer una bomba sobre mi casa. Una tía mía me tenía en brazos sobre una silla, mi tía se levantó y me entregó a mi mamá y en ese momento la bomba atravesó el techo de madera, cayó en la silla, la despedazo, dejo un hoyo en el piso y no estallo la granada, solo salió la gasolina. Así fue como me recibieron a mí y a mi mamá en Guatemala, viniendo de Chile que era un país donde eso no se veía.

Una cosa que influyó también fue el exilio. Cuando Castillo Armas tomó la presidencia en una manifestación lo detuvieron a él y lo sacaron del país. Ese exilio debía haber sido algo terrible para él. Después ya nunca más se exilió. Y después las luchas contra las dictaduras militares. Otras cosas positivas que le sucedieron a él fue que trabajo en Obras Públicas como dibujante. Ahí conoció a Jorge Montes, a Carlos Haeussler, Pelayo Llarena, a todos ellos que llegaron y que eventualmente fundaron la Facultad de Arquitectura en Guatemala. Mi papá fue catedrático fundador de la Facultad de Arquitectura porque lo contrataron para que diera clases y ahí cuando trabajaba en Obras Públicas empezaban a hablar del Centro Cívico, con Mena, Haeussler, Montes, mi papá, todos ellos, eran amigos y todo, empezaron a elucubrar lo que iba a ser el Centro Cívico y entonces ellos pensaron integrar artes plásticas a la arquitectura del Centro Cívico. Fue

una casualidad feliz que se conocieran esos arquitectos venidos del extranjero con esos artistas venidos del extranjero y que concibieran eso que ahora es el Centro Cívico.

15. *¿Qué otras actividades sociales, culturales, deportivas o recreativas realizaba?*

Digamos que mi papá era bohemio, en mi casa yo conocí a todos los artistas guatemaltecos, escritores, músicos, incluso intelectuales de izquierda, como García Laguardia, Roberto Díaz Castillo, Carlos Navarrete, en fin, muchos intelectuales, y músicos. En mi casa se reunían y bebían y ahí platicaban y a mí me encantaba estarlos escuchando, todas esas conversaciones que eran muy bohemias. Las exposiciones, las inauguraciones de las exposiciones.

16. *¿Existió una relación entre la obra del artista y la cultura maya?*

Mi padre siempre decía: es que los guatemaltecos no saben cuánto tienen de indios, porque siempre están negando que sean indios, el desprecio hacia el indio, y el admiraba mucho la cultura maya. Él trabajó en las ruinas de Mixco Viejo como dibujante en los años 50, ahí conoció a los arqueólogos franceses que hicieron las excavaciones, de manera que también hizo representaciones de cosas mayas, pero nunca uso, nunca va a ver en su obra copias de jeroglíficos o cosas mayas, pero si hay una inspiración y una identificación verdad. Así como esta Rafael Landívar, también está el Popol Vuh y también está la cultura maya. Una anécdota también es que cuando se hizo la revolución de octubre Roberto Díaz Castillo una vez dijo que Dagoberto Vásquez había sido el que propuso la creación de un centro de estudios de arte folclórico en Guatemala y que a través de eso se creó después de la revolución el Centro de Estudios Folclóricos de Guatemala, mi papa llegó a ser el director del Departamento de Arte Folclórico Nacional en el Ministerio de Cultura y Deportes, entonces ahí si hay un intento de él pero más que todo es el folclor.

17. *¿Pertenebió el artista a algún grupo o asociación?*

Nunca, jamás mi papa perteneció a ningún grupo o asociación. Eso no iba con su personalidad. Él era él y él no iba a aceptar lineamiento, porque el problema con las asociaciones es que hay lineamientos que la asociación plantea y todos deben seguir.

Con relación al Centro Cívico

18. *¿Qué situación propicia su participación en el Centro Cívico (concurso, invitación)?*

Como le conté todo eso se fraguó en Obras Públicas. Se sacaron a concurso las obras.

19. *¿Cómo era su relación con los demás artistas y los arquitectos que participaron en el Centro Cívico?*

Eran amigos, Jorge Montes, Carlos Haeussler, Pelayo Llarena. La relación era bastante divertida, fue en el caso de mi papá, porque él hizo el diseño de la municipalidad y lo capturaron en el 56 en la 6ª avenida y 11 calle zona 1, en esa manifestación contra Castillo Armas, lo echaron del país y el que se encargó de las obras cuando mi papá estaba en el exilio fue Mena. El primer mural que se hizo fue el de mi papá, pero mi papá no estaba, estaba Mena. Entonces tuvo la suerte que el maestro de obras era un ser excepcional, era excelente, tenían también una gran calidad también de carpinteros, excepcionales y estaba Mena para hacerse cargo de lo que hiciera falta ahí, de manera que mi papá cuando regreso del exilio se encontró con que el mural ya estaba hecho. Una anécdota en ese sentido es que empezaron los trabajos, mi papa todavía estaba en Guatemala, y lo que hacían es que estaban levantando el muro, en tierra construían las secciones del mural,

las subían y las pegaban al muro. Mi papa les dijo; no hagamos eso, fundamos el muro con todo y el mural de una vez, ósea hacemos las formaletas que tengan el mural ahí y a eso le llamaron fundición "in situ". Ese fue una contribución técnica de mi papá a los murales, después lo capturaron y se fue y ya no pudo terminar el mural, lo terminó Mena.

20. *¿Había lineamientos específicos que debían seguir los artistas en sus obras o cómo se coordinó el trabajo?*

En la municipalidad, el primer boceto que hizo sobre el mural era la conquista entonces estaban los indios peleando contra los españoles y Pelayo, le dijo a mi papá: mira Dagoberto no me los mates a todos, porque había unos españoles muertos ahí. Entonces mi papá cambio el diseño y eso esa oda a Guatemala, un poema dedicado a Guatemala, pero la conquista la quitó. A mi papá le gusta eso que los indios también pelearan para defender su tierra y todo, pero quisieron eliminar la violencia.

En el mural del Banco de Guatemala la idea de mi papá era que los murales fueran como las esteles mayas, esa era la idea de ellos. Entonces pusieron los tres paneles verticales para imitar la forma de las estelas. Mi papá hizo muchos bocetos hasta que los aprobaron los arquitectos, fue bastante difícil la cuestión. En el caso de Mérida no pasó por esto porque era muy admirado por los arquitectos. En el caso de Roberto González y Guillermo Grajeda Mena si tenían que pasar por la aprobación de ellos.

21. *¿Cómo eligieron las temáticas que se abordaron en los murales exteriores e interiores?*

En el caso de la municipalidad era dedicado a Guatemala y una representación de lo que es Guatemala. Ahora en el caso del banco, por ejemplo, ahí lo que había era una cuestión, en el caso de Roberto González, es una cuestión abstracta. Mi papa trató de hacer murales donde él narrara la vida económica del país al estilo Dagoberto Vásquez.

22. *¿Cuál fue el mayor obstáculo que encontró para realizar esta obra?*

Supongo que aceptaran los diseños los arquitectos. Tuvieron la suerte de tener excelente mano de obra, entre ellos Arturo Tala García, quienes superaron las cuestiones técnicas.

23. *¿Qué mensaje quería transmitir a través de su obra(s) en el Centro Cívico?*

Que era Guatemala y su vida económica.

24. *¿Cree que se logró transmitir el mensaje de los artistas a la población?*

No lo creo. No sé cómo lo ve la población, pero creo que no le ponen mucha atención. Pasan ahí, sobre todo porque no se preocuparon en resaltarlo. Los murales de la municipalidad son como un sello de una carta, no pudieron cubrir toda la fachada porque no calcularon la estructura para soportar el peso del mural, entonces tuvieron que reducirlo de tamaño. En cambio, en el Banco de Guatemala ya estaban preparados e hicieron todo el muro, pero el mural de mi papá no se mira y todavía llegaron a construir una construcción en la parte de abajo del banco que tapa todo el mural, no lo respetaron. Se hizo una obra de arte pero una falla porque el diseño del centro no corresponde al valor de todo eso.

25. *¿Cree que la obra del Centro Cívico es valorada en la actualidad?*

No creo. Incluso el ministro de cultura, una vez permitió que hicieran un motocrós en el teatro nacional y dañaron las gradas y una serie de cosas con las motos. En fin, si el ministro hizo eso, quiere decir que no existe nada de defensa y no se comprende, no se sabe valorar eso. Ni las autoridades encargadas, mucho menos la gente. Eso debería ser parte de una política nacional que de un diseño urbanístico para que todo el espacio funcione como debería funcionar. Como un centro de valores nacionales y de nacionalidad guatemalteca y de identidad guatemalteca, en fin. La ciudad de Guatemala es una ciudad de paso, la gente no vive donde trabaja y no trabaja donde vive, lo que si funcionan muy bien son los malls, la gente llega a pasear con la familia a gastar dinero, pero las otras cosas no.

26. *¿Qué acciones propondría para su puesta en valor y conservación?*

Pues ojalá que se llevará a cabo el proyecto del Centro Cívico que tienen, que lo completen que haya un desarrollo urbanístico en toda esa área para convertirlo en el corazón de ciudad, como lo concebían ellos originalmente. Diseñando por ejemplo el tren de cercanías o tren ligero, la estación del ferrocarril, integrarlo con la Ciudad Olímpica, con el Palacio Municipal y el Teatro Nacional, las áreas circundantes, darles una urbanización, convertirlo en un lugar donde la gente llegue a caminar a estar ahí y disfrutar de la cultura. Pero si no hay una política de ese tipo... si la política sigue siendo construir pasos a desnivel para darle acceso a los malls y a los centros comerciales y que las vías de comunicación lleven ahí a la gente. En fin, habría que hacer un cambio en la política nacional empezando por todo, eso es una parte que está muy integrada. Está integrada todo con todo, incluso la universidad pues tampoco hace nada por la cultura.



Bajo el título Colisión Ideológica en el Muro, se condensa esa fusión entre la cultura prehispánica y la española, representada en un primer momento por el impacto que causó la conquista y, posteriormente, por diferentes acontecimientos históricos y políticos que han ido formando la identidad del pueblo guatemalteco hasta hoy. El Centro Cívico y sus murales se presentan entonces como ese gran lienzo donde los artistas de la modernidad dejan plasmada su identidad mestiza, la construcción de una nación y los valores de la sociedad en el momento en que se realizaron.



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

