

ES En Cio

en movimiento

reflexiones sobre las artes escénicas en Guatemala

Espacio en movimiento

Reflexiones sobre las artes escénicas en Guatemala

Publicación que recoge las reflexiones del ciclo de conversatorios que componen el proyecto “Espacio en movimiento” llevado a cabo por el CCE/G de manera virtual desde noviembre de 2020 a junio 2021 en Ciudad de Guatemala.

© De esta edición:

Centro Cultural de España, Cultura Hispánica.

Embajador de España en Guatemala

José María Laviña

Directora del Centro Cultural de España en Guatemala

Eva Bañuelos

Coordinación del libro

Raquel Jiménez

Lara Gómez

Diseño y diagramación

Jimena Pons Ganddini

Este libro es un proyecto editorial del Centro Cultural de España, Cultura Hispánica, entidad que asume todos los gastos de edición, publicación y distribución. Ha sido publicado bajo la licencia de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0), por lo que se puede compartir y adaptar su contenido de forma no comercial, siempre y cuando se reconozca debidamente la fuente.



en movimiento

reflexiones sobre las artes escénicas en Guatemala

Índice de contenidos

006	TEXTITO INSTITUCIONAL
008	INTRODUCCIÓN
013	ENSAYO DANZA
029	ENSAYO TEATRO
053	ENSAYO CIRCO
071	ENSAYO PERFORMANCE
089	CIERRE Y CONCLUSIONES
094	PARTICIPANTES DEL PROYECTO

TEXTITO INSTITUCIONAL

INTRODUCCIÓN

ENSAYO DANZA

ENSAYO TEATRO

ENSAYO CIRCO

ENSAYO PERFORMANCE

CIERRE Y CONCLUSIONES

**PARTICIPANTES
DEL PROYECTO**

Texto institucional

Esta publicación nace en el contexto de la pandemia del COVID 19. Nace de la capacidad intrínseca de las prácticas culturales de responder al contexto en el cual se desarrollan.

Con el auditorio vacío, sin público, la necesidad de seguir aportando a la escena cultural de Guatemala llevó al Centro Cultural de España a pensar en cómo aprovechar el tiempo lejos de los escenarios para reflexionar sobre la realidad de las prácticas escénicas en Guatemala.

Eva Bañuelos

Esta serie de ensayos son un relato de los muchos posibles. Son las voces de los 47 participantes en los 11 conversatorios virtuales realizados entre noviembre de 2020 y julio de 2021. Más que un retrato fijo, al iniciar este proyecto queríamos contar con una línea de base que fuera el resultado de una escucha al sector, para a partir de esa escucha, comenzar una nueva etapa de programación en artes escénicas que respondiese a las carencias y a las potencias del sector.

La cuestión de la deficiente formación, de la falta de apoyos, de la necesidad de construir públicos, de dialogar con otros sectores sociales son temas comunes abordados como preocupaciones colectivas. Ese es uno de los objetivos de esta publicación, aportar a la conciencia de grupo, de sector organizado para así, contar con una voz que defienda los intereses de los y las creadoras escénicas y demás profesionales del sector para acceder a mejores condiciones, espacios, posibilidades y financiamientos.

La palabra, el cuerpo, el espacio y lo colectivo son algunos de los conceptos alrededor de los cuales los diferentes lenguajes abordados

en la publicación se articulan reflexivamente. Nada más atravesado por la realidad que los cuerpos. En esta realidad convulsa, que viene de un pasado cercano -pero también de un presente-, donde la violencia marca gran parte de la experiencia social e individual; poner el cuerpo es más que un ejercicio de creatividad. Es un ejercicio de resistencia y libertad frente a la falta de espacio, no solo institucional sino de espacios para la disonancia, para la construcción de sentido. O de sentidos. Para imaginar otros mundos posibles, también desde los escenarios.

La necesidad de construir y reconocer referencias y repertorios propios es una constante también en los diálogos de los que parten los cuatro ensayos. Así muchos de los participantes reivindican los imaginarios, cosmovisiones y estéticas de los pueblos indígenas desde una mirada contemporánea, heterodoxa y alejada de los estereotipos folclorizantes.

La publicación está también atravesada por una lectura desde lo generacional, asumiendo los aprendizajes de la “época dorada” del teatro guatemalteco que suele situarse entre las décadas de 1970 y 1980, para entenderse actualmente desde la diversidad, alejándose de los cánones del arte político tal y como se entendía en esas décadas para fluir en la complejidad de una sociedad como la actual, donde conviven realidades distantes y enfrentadas, atravesadas además por la tecnología.

Desde la Cooperación Española deseamos contribuir activamente a la documentación y a la creación de memoria sobre las prácticas artísticas y el pensamiento contemporáneo en Guatemala. Conscientes del vacío de publicaciones y archivos en la materia, compartimos esta publicación y los accesos para ver online los conversatorios esperando inspirar posteriores debates, respuestas, críticas y en general una conversación abierta y plural que sirva de acicate creativo a todos y todas los que hacen parte del sector de las artes escénicas en Guatemala.

Acuerpar es, quizás, la decisión de romper estructuras e ideas, de atravesar los moldes y los conceptos, de sostener la noción de que el teatro es colectivo y comunitario, político y reflexivo, que es un convivio entre humanos, un punto de partida que desata diversidad de historias dentro de una misma realidad.

Introducción

Mi aproximación a los escenarios, para mi pensar, ha sido mayoritariamente como parte del público. Recuerdo bien los primeros contactos con algunas puestas en escena en la Universidad Popular, aquella vez en la primaria que nos llevaron a ver el montaje de *Carazamba* en el Teatro Abril, o cuando mis pantalones de payasa se me cayeron en medio de la presentación final del curso de vacaciones en las oficinas de Correos a mis casi once años. Quizá yo no pertenecía a los escenarios, pero me hipnotizaban los cuerpos que allí encontraban su sentido. Observaba con curiosidad los vestuarios, la precisión de los movimientos y la complicidad en las miradas de quienes allí interactuaban.

Regina Solís Miranda



Obra Estertores
Foto por Josué Castro

Por mucho tiempo pensé que las artes se desarrollaban únicamente en esos grandes edificios de concreto, sobre escenarios de madera curada, iluminados delicadamente por las pequeñas personas escondidas en el misterioso cuarto en la parte de atrás de las butacas. Era, sin duda, un mundo que nos permitía al público escapar de nuestras rutinas cotidianas y perdernos en los cuerpos y lenguajes que teníamos delante. Rara vez reconocí los otros escenarios que recorría a diario, la memoria empapelada sin miedo por las paredes, la perseverancia detrás de quienes hacían malabares en los semáforos, o la poética de quienes se montaban en los buses para compartirnos sus historias de vida. En un país como Guatemala, donde las mayorías se caen por diseño de nación y se levantan colectivamente como estrategia de sobrevivencia, las artes se abren camino en lugares no convencionales para oxigenarnos la vida.

No podemos entender las disciplinas artísticas sin aproximarnos al contexto desde el cual emergen. Las artes escénicas en Guatemala, ante las casi inexistentes políticas públicas que les promuevan y dignifiquen en todo el territorio, se han modelado a sí mismas desde la necesidad de quienes las practican. Son lxs artistas quienes han sostenido sus disciplinas sobre sus espaldas e ideas. Por esa razón, la serie de conversatorios Espacio en Movimiento -promovidos por el Centro Cultural de España desde finales del 2020 hasta finales del 2021- resulta refrescante. Desde esta plataforma se propició un espacio de introspección gremial. Quienes participamos de la conversación desde el otro lado de la pantalla, experimentamos el gusto de ser parte de una plática entre amigxs, entre personas que se conocen

desde hace años y se convocaron alrededor de la necesidad de comprender mejor su proyecto de vida compartido: el arte. ¡Qué disfrute! Lo que se habla siempre a puerta cerrada y con alguna bebida espirituosa en mano, ahora se entregó en vivo y en directo a través de la virtualidad.

Una rica conversación entre colegas. Esa es la substancia de las reflexiones que quedaron plasmadas de manera escrita a través de los cuatro ensayos que componen esta publicación. La lectura de este compendio ofrece el gusto de leer nombres, anécdotas y de explorar vivencias encarnadas en las artes escénicas. Las cuatro personas que plantearon, moderaron y sistematizaron estos conversatorios en los ensayos que están a punto de leer, son artistas con un recorrido amplio en sus disciplinas y con mentes inquisitivas que les permitieron interpelar a sus colegas desde lo más íntimo.

Las artes escénicas siempre han estado ahí, esperando ser observadas, y eso es precisamente lo que esta serie de conversatorios y ensayos pretende: historizar colectivamente el devenir de las disciplinas artísticas, así como reflexionar sobre los retos y posibilidades al seno de la práctica del **teatro**, la **danza contemporánea**, el **circo**, y la **performance**. Estas artes existen dentro y fuera de las salas de espectáculos. Son cuatro disciplinas cuyo medio principal son los cuerpos, esa es la herramienta de trabajo, materializa el impulso creativo y concreta la obra. Las sensibilidades e ideas de quienes crean encuentran en los cuerpos un vehículo potente de expresión que no pide permisos.

Las posibilidades que ofrecen estas cuatro artes escénicas transgreden la noción de que el arte requiere de grandes recursos para suscitarse. No me malinterpreten, por supuesto que contar con espacios y materiales de trabajo facilita y potencia enormemente el proceso creativo, pero, ante la escasez, el arte continúa gestándose inexcusablemente. Desde los márgenes y las periferias, lugar al que se han relegado las artes en el país, se desarrolla una creatividad que más que lujo es necesidad (¡y necesidad!) que contesta los monopolios de la industria cultural global. Así, contra todo pronóstico, cuerpo, sentimiento y creatividad se hacen uno en la obra y crean sus propios lenguajes.

André, Beatriz, Marcelo, Luis y Rodrigo, todxs desde sus trincheras artísticas, hacen un recorrido por la historia de sus disciplinas e interpelan a sus colegas para que podamos comprender mejor sus andares: ¿cómo y por qué han hecho del arte su proyecto de vida? ¿cómo se definen desde el arte? ¿cómo historizan su disciplina artística en Guatemala? ¿hay futuros posibles para el arte en nuestros contextos? Este es un ejercicio enorme de metacognición colectiva: analizar sus propios pensamientos y creaciones, al mismo tiempo que transmiten una pulsión gremial por sentir los bordes de su oficio. Quizá una inquietud más organizativa que esencial, entendiendo que la división categórica de las artes es una herencia impuesta por lógicas eurocéntricas. El coqueteo entre las artes -intencionalmente diferenciadas desde occidente- nos permite a nosotrxs, lxs afortunadx espectadorxs, tener más herramientas para interpretar nuestras realidades (o escapar de ellas) a través de la obra.

Salimos a las calles y la historia, supuestamente la nuestra, está contada con estilos que se perciben distantes, símbolos que nada nos dicen, que en nada nos representan. Las artes con sus lenguajes desfamiliarizan la experiencia del día a día, disturban lo automático. “El arte provee acceso a un tipo de verdad diferente a aquella que está disponible para la ciencia (...)” (Rivkin y Ryan, 2004, p. 3). Esto no quiere decir que la creación artística no tenga un método o prescinda de rigurosidad, de hecho, todo lo contrario se deja claro en los ensayos. La **danza contemporánea**, el **teatro**, la **performance** y el **circo** exploran minuciosamente la condición humana y, a través de los



OLGABERDIKYAN, CC BY

Foto por Olga Berdikian



Moler el Olvido / Amasar la Sangre, de Manuel Tzuc.
Foto por Sandra Sebastián



Experimentación escénica por Cecilia Porras Sáenz. Foto por Cecilia Porras Sáenz

cuerpos, hacen uso de lenguajes connotativos que apelan a las subjetividades de sus audiencias, permitiéndoles percibir su cotidianidad desde otras miradas y romper así la inercia con la que caminamos apresuradamente por la vida. Esta es la pausa que nos ofrece el arte, la cual se concreta en la sonrisa que dejamos entrever en medio de una pieza, la lágrima que corre por la mejilla de quien se deja conmover por el movimiento certero o la interpelación que nos hace la propuesta performática.

Las artes vivas suceden justo frente a los ojos de quienes presenciamos la obra, se construye una experiencia comunitaria que jamás podrá repetirse de igual manera. Las artes escénicas no se basan únicamente en las palabras, sino en la corporalidad y el movimiento como elementos que permiten expresar pulsiones esenciales con las que el público puede sentirse identificado, repelido o interpelado. Así se manifiestan las infinitas posibilidades que surgen del encuentro de las ideas y los cuerpos.

Sobre la **performance**, Rodrigo sistematiza los encuentros virtuales y sugiere que esta es un espacio para intentar lo imposible, transgredir con solemnidad las convenciones sociales impuestas por las lógicas dominantes. Beatriz, desde las conversaciones sobre **danza contemporánea**, plantea la danza como un campo de interacción que permite imaginar otras colectividades, un servicio que se concreta principalmente por los esfuerzos de redes afectivas dentro de los gremios que siguen apostándole a la creación, al movimiento. Luis y Marcelo recogen las reflexiones sobre **teatro** y hacen un llamado a acuerpar el oficio, a rescatar el convivio entre humanos para desatar la diversi-

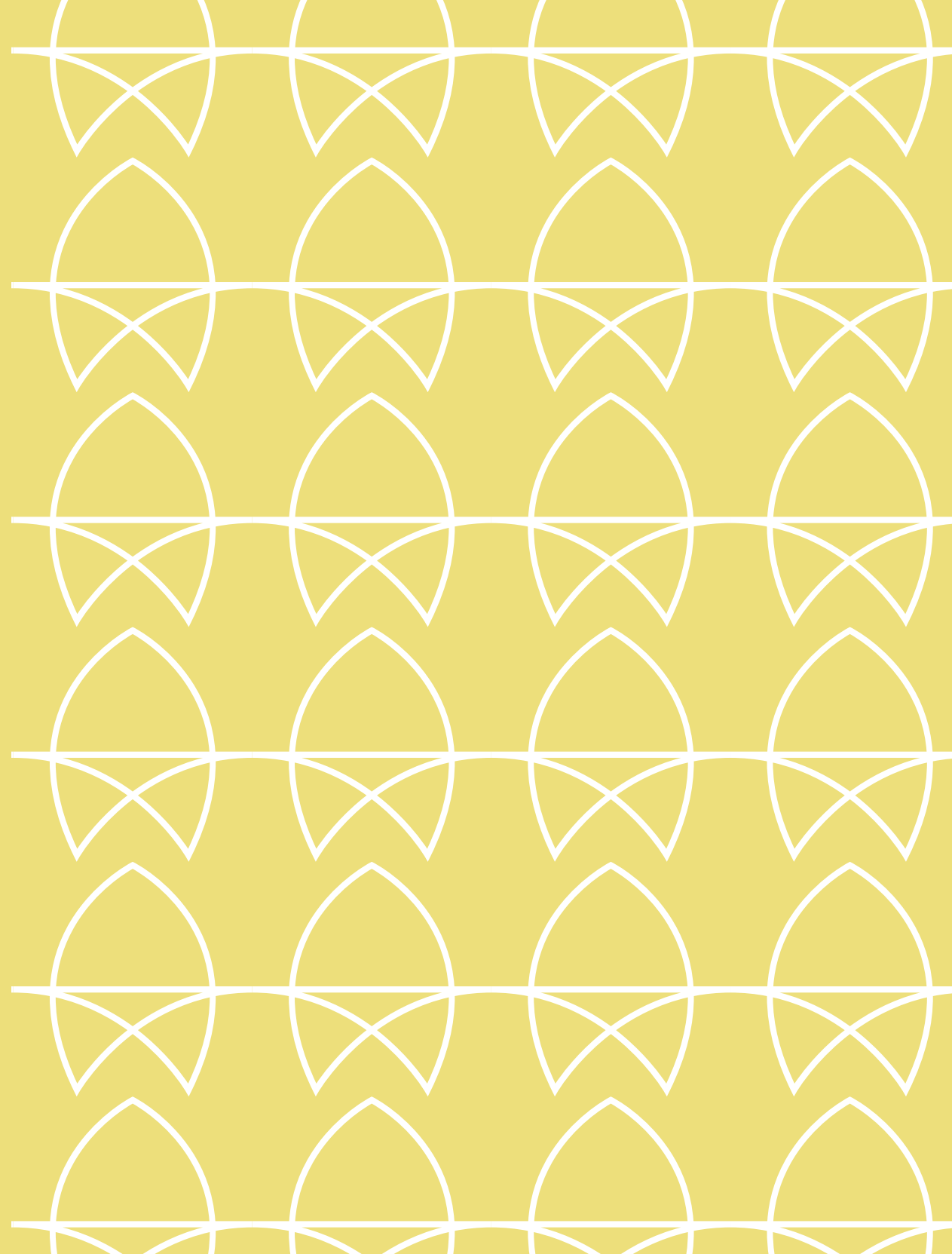
dad de voces y conciencias contenidas en una realidad, y a habitar el oficio como manera de encontrar la teatralidad en lo habitual y no únicamente en el hecho escénico. Por su parte, André al hacer el recuento de lo compartido con sus colegas, presenta al **circo** como ese espacio de experimentación que recoge las técnicas de muchas otras disciplinas artísticas y las combina con los matices circenses, un espacio de libertad y experimentación para llevar la contraria a un mundo descolorido y con harta necesidad de alegría.

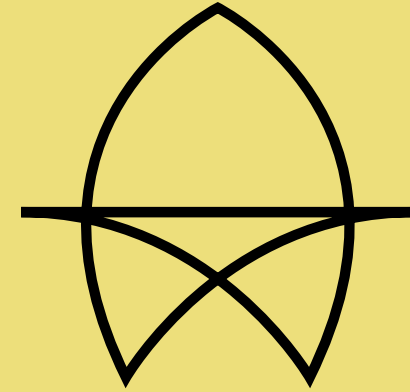
Esta publicación busca generar algunas rutas sentidas para quienes promueven los espacios artísticos en el país. Por eso, aquí no se lee a las personas participantes como creadoras celosas de su obra, sino más bien como artistas

con sensibilidades altas y deseosxs de multiplicar lo bueno, recuperar lo aprendido de quienes les precedieron, compartir lecciones y fortalecer sus gremios para seguir haciendo arte, que –para fortuna nuestra– es lo que les convoca. **Circo, performance, danza contemporánea y teatro** son artes que requieren de comunidad porque suceden en conexión con otras personas. Ver a un artista haciendo algo fuera de lo convencional, experimentando con su cuerpo y el espacio de una manera diferente a la cotidiana despierta extrañeza, interés y, si tenemos suerte, un poco de inspiración. Dejemos, pues, que estas reflexiones inviten a movernos y a apostarle a las artes y sus lenguajes como dignos proyectos de vida individuales y comunitarios.

Referencia:

Rivkin, J., y Ryan, M. (2004). Formalisms: Russian Formalisms and New Criticism. En J. Rivkin y M. Ryan (Eds.), *Literary Theory: An Anthology* (2da ed., pp. 3-49). Blackwell Publishing.





Danza contemporánea en la ciudad de Guatemala

Ensayo **Espacio en Movimiento**

Beatriz Herrera Corado

Conversatorio

Panoramas del movimiento en Guatemala y Pasado, presente y futuro incierto en el movimiento y la danza contemporánea, a cargo de Beatriz Herrera Corado.

Participan

Lilian González Arce, Tania Morales, Jeffrey Ortega, Josué Barrios, Luis Cuxum, Yutzil Pablo, Alejandra Garavito, Brayan Córdova y Josué Castro.

Fechas

11 y 18 de noviembre de 2020

Link a la lista de reproducción

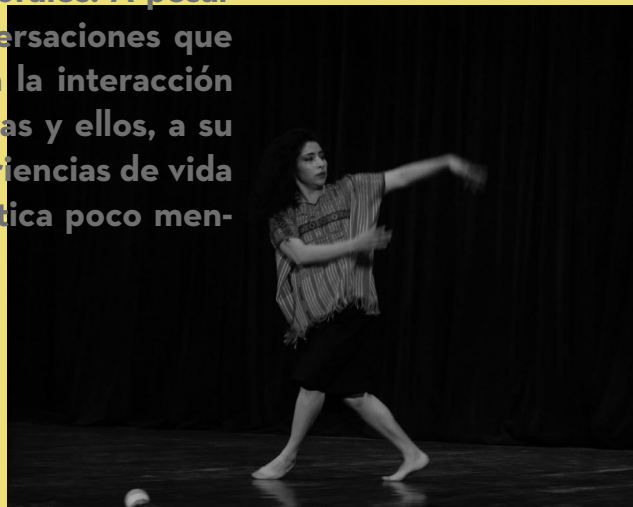
<https://www.youtube.com/playlist?list=PLh7x-WOj-19oTTW2u3vaLcHWcGCgTprsf>

Danza contemporánea en la ciudad de Guatemala

Abrir una conversación sobre danza contemporánea es ya un hecho extraordinario. Pocas veces se dialoga sobre una actividad que usualmente prescinde de palabras. Como actividad física inmanente, enunciar la práctica de la danza en palabras significa actualizarla desde los cuerpos mismos que la encarnan y la piensan, extendiendo sus pliegues reflexivos en un contexto particular. En el contexto del confinamiento y la emergencia sanitaria del Covid-19, los encuentros en plataformas virtuales han propiciado intercambios donde se prioriza la palabra y la imagen, en un encuadre que se limita a la cabeza y los hombros, excluyendo el intercambio de experiencias corporales. A pesar de esta limitación, las dos conversaciones que nutren este ensayo permitieron la interacción entre practicantes de danza. Ellas y ellos, a su vez, pusieron de frente las experiencias de vida que encarnan una práctica artística poco mencionada y atendida.

Yutzil Pabo. Foto por Kanek Arcón

Beatriz Herrera Corado



Desde una mirada antropológica que incluye la práctica y la convivencia con artistas de la danza, este texto articula la experiencia física con mi formación centrada en la investigación de actividades humanas. Este posicionamiento conlleva a anclarme en una premisa etnometodológica: las experiencias de vida pueden ser vistas como los hilos de un tejido que forma ciertos patrones, pero poco sabríamos de los patrones si no consideramos el recorrido de los hilos por la urdimbre. Es en esta perspectiva de microescala que considero el caso de cada uno de las y los bailarines que nutrieron estas conversaciones con preguntas orientadas a sus casos particulares. Así, las experiencias de vida son el soporte fundamental que da forma a las obras, espacios de entrenamiento y demás actividades que componen la danza en Guatemala. Sin embargo, es preciso reconocer que las voces que hacen parte de estas conversaciones sobre danza contemporánea en Guatemala residen en la ciudad capital -incluyendo a personas que nacieron en otros departamentos pero que migraron al centro urbano-. Como compendio de los deseos y planteamientos de los bailarines de la Ciudad de Guatemala, este ensayo toma como punto de partida una apología de la danza contemporánea que pretende aterrizar en puntos concretos que construyan espacios, puentes y apoyos para el desarrollo del campo laboral de la danza.

1. ¿Por qué hablar de Danza contemporánea? La búsqueda desde la periferia

“Tu mente se puede abrir a darte cuenta que la danza contemporánea no es sólo técnica, no es sólo movimiento, sino son vivencias, son pensamientos, y todo eso es lo que vale”

- Josué Barrios

Como concepto, la danza contemporánea elude definiciones fijas. Para acercarnos a una descripción del término, retomo la discusión elaborada por Andrea Giunta (2014) sobre el reemplazo del término “moderno” por el “contemporáneo” en el campo del arte occidental. Al concebir la danza como “contemporánea” se visibiliza la herencia de las tendencias modernistas de la danza escénica occidental, que buscan la innovación constante. El término “contemporáneo” contiene varias genealogías y significados: refiere tanto a aquello que ocurre en el escurridizo momento presente en cualquier lugar del mundo, pero sostiene su anclaje en el contexto historiográfico definido por el norte global del que deviene la noción de contemporaneidad. Así, la danza “moderna” no es sinónimo de la “contemporánea”, pero la segunda hereda algunas nociones artísticas de la primera¹. Por lo tanto, al aterrizar la danza contemporánea en la Ciudad de Guatemala, es una práctica extranjera pero local y atiende a los deseos de innovación y creatividad de las y los bailarines guatemaltecos. Resulta pertinente preguntarse, ¿cuál es el atractivo de ejecutar una danza difícil de definir y con poca visibilidad en el país?

¹ Para una distinción más elaborada entre la danza moderna y la contemporánea, en el norte global se identifica una ruptura estética en la década de 1970. Dicha ruptura abre el camino a la danza “posmoderna” que se incluye dentro de las prácticas contemporáneas, las cuales desafían ciertos principios estéticos/políticos de la danza moderna: la danza para el proscenio, las identidades de género, la herencia del ballet clásico. Como contrapropuesta, muchas ideas de la danza contemporánea y posmoderna se fundamentan en técnicas de artes marciales y teatro contemporáneo (Novack, 1990). Sin embargo, considero que el *ethos* occidental de la danza contemporánea aún hereda la noción artística de la danza de la modernidad, entendiendo al artista como genio creativo.

“Nuestra danza contemporánea no se va por una sola línea como el virtuosismo o solo la técnica, sino que le da espacio a todos estos cuerpos que son diferentes, que somos diferentes, que tienen capacidades distintas, y también a todos esos coreógrafos con mentes súper creativas, que quieren exponer y proponer algo que tienen dentro y que lo quieren sacar. Y nos da la oportunidad a nosotros como intérpretes de sentirlo y dejar que los demás lo sientan”

- Tania Morales

Fuera de los límites nacionales, desde la primera mitad del siglo XX, la danza moderna extranjera enfatiza la propuesta estética de coreógrafos individuales, concibiendo a cada artista como autor único, re-elaborando el bagaje construido por sus antecesores (Franko, 1995). La danza contemporánea, heredera del arte moderno y sedimentada en una dinámica de mercado capitalista, destaca la creatividad individual asociada a la posibilidad de innovación. En el conversatorio, Lilian González lo expresó de esta manera: *“puede salir toda una técnica de una sola persona que se encerró en algún momento en un salón y hace una propuesta”*. Por lo tanto, en el norte global, la formación de artistas se concibe como genios individuales que desarrollan su corpus único basados en la investigación de lo novedoso. A partir de este contexto, es posible entender cómo en Guatemala los bailarines se apropian de la posibilidad de creación individual para desarrollarse profesionalmente como artistas, aunque acentuando sus propios intereses y entornos. En el conversatorio, ellas y ellos manifestaron que en la danza contemporánea encuentran la articulación de su propio estilo con su cuerpo y capacidades físicas. A nivel discursivo, estuvieron de acuerdo en que la diversidad es fundamental para la danza contemporánea y para que cada artista desarrolle su trabajo creativo haciendo hincapié en sus experiencias de vida: *“Me parece muy bello que, en la danza, no tenemos más que nosotros mismas para jugar [...] somos nosotros los sujetos, los objetos y las herramientas de trabajo”* - Alejandra Garavito

Justamente en la exploración individual de las y los bailarines hay un giro hacia la valorización de la historia personal, el cual representa



Brayan Córdova. Foto por Enrique Portugués y Luz Anflos

una resistencia ante otra iteración de un estilo de danza extranjero impuesto sobre cuerpos locales. Las y los bailarines guatemaltecos se enuncian desde un lugar como sujetos, objetos y herramientas de trabajo. Al asumir el territorio que habitan, articulan una resistencia en el entramado compuesto por el lugar de origen, la familia, las instituciones donde se formaron, el contexto local, las personas que los apoyaron, así como las energías de los lugares físicos donde han vivido y transitado. Por ejemplo, tal como mencionó Josué Castro, su exploración individual en la danza contemporánea le ha permitido indagar sobre su identidad y orientación sexual. Así, su trabajo se ha centrado en cultivar el movimiento para comunidades diversas, cuestionar la heteronormatividad y replantear desde el cuerpo las nuevas masculinidades.

Otro ejemplo que circunvala la búsqueda personal como resistencia a imposiciones estéticas es el caso de Yutzil Pablo que se posiciona desde su herencia maya, y ejerce la danza contemporánea como una exploración física para enriquecer su cuerpo. Pero, en última instancia, es ella misma como artista individual quien decide para qué y para quién dirigir su labor como danzante: *“Todas las técnicas contemporáneas y modernas responden a cuerpos europeos, aunque ya hayan sido diluidos para adaptarse al continente americano. Yo digo, bueno, mi camino va a ser para la gente a la que yo le quiero bailar. Ahí es donde ahora me posiciono”* - Yutzil Pablo.

Tanto la exposición de Yutzil Pablo desde la herencia maya, como la de Josué Castro desde la población LGBTQ, entretejen un panorama donde la diversidad y la voz personal de cada artista destacan en un contexto social guatemalteco que históricamente ha tendido a la segregación y opresión de quienes han sido catalogados como diferentes. Además, el desafío mismo que el contexto nacional supone en términos de racismo y exclusión social, la articulación de las y los bailarines en búsqueda de su propia apuesta artística, se configura como una red que devela la dimensión gregaria y colectiva de la danza como actividad humana general en múltiples espacios y manifestaciones. Es decir que a pesar del deseo de innovación y de configuración de artistas individuales ensalzada en el modernismo, las continuas experimentaciones de las y los bailarines en estas conversaciones plantean una paradoja entre el individualismo creador y la colectividad. Como lo expresó Lilian González Arce: *“Hoy en día, después de toda la obsesión por la técnica, sí creo que la dan-*

za contemporánea es muy importante y tiene que alimentarse de los otros, y tú tienes que permitirlo: tienes que dejarte permear y tienes que dejarte enseñar constantemente de los demás”.

La danza contemporánea en Guatemala, entonces, no depende tanto de un lenguaje común homogeneizador (como en algún momento pudo ser el ballet clásico), sino de la paradoja de múltiples corporalidades colectivas en constante búsqueda de individualidad a través del movimiento. Así, se puede apreciar el perfil diverso de las y los bailarines que participaron en los diálogos. Por ejemplo: el caso de Luis Cuxum como artista circense, Lilian González como bailarina de teatro musical, Jeffrey Ortega como maestro de música, Tania Morales entrenada en gimnasios, Josué Barrios como ejecutante de folclor y de danzas de salón, Alejandra Garavito como exploradora de técnicas de improvisación, o el caso de Brayan Córdova, quien reconoce una formación completamente autodidacta antes de entrar a la carrera de Danza de la Escuela Superior de Arte. El conglomerado de cuerpos que nutren la escena de la danza contemporánea provienen de distintos orígenes, resisten distintas opresiones y plantean sus propias búsquedas. Resulta entonces la pregunta ¿cómo se articula una práctica diversa y colectiva en un plano estético, institucional y político?



Lilian González. Foto por Julio Hugo Penagos

2. La pedagogía e investigación de la danza como posibilidades creativas y comunitarias.

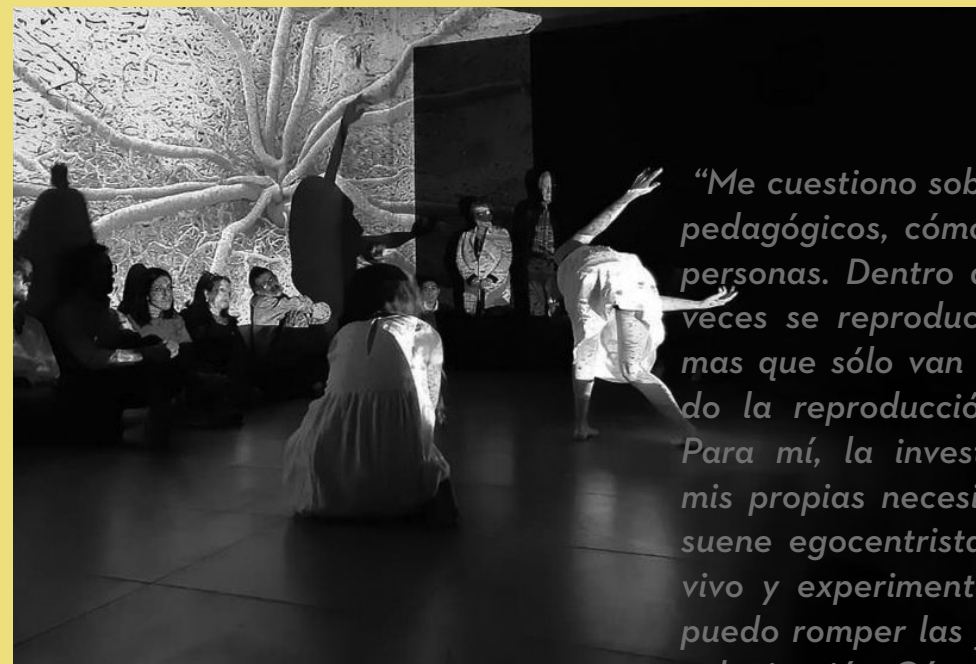


Foto por FUNBA

“Me cuestiono sobre los métodos pedagógicos, cómo guiar a otras personas. Dentro de las clases a veces se reproducen ciertas formas que sólo van desencadenando la reproducción de lo visto. Para mí, la investigación desde mis propias necesidades, aunque suene egocentrista, es lo que yo vivo y experimento, y desde ahí puedo romper las fronteras de la colonización. Cómo le puedo decir a alguien más, a través de un taller: esta es mi búsqueda. Si le sirve que le tome o lo deje, sin buscar una imposición”

- Brayan Córdova

¿Cómo se aprende la danza contemporánea y en qué espacios se ejecuta? ¿Es solamente lo que se baila dentro de los estudios estatales y academias privadas? Alejandra Garavito sugiere que quizás hay una escena en las calles, y Brayan Córdova en la cita anterior refiere nuevamente al valor de la experiencia vivida como el fundamento primario de su búsqueda de movimiento, la cual no pretende imponer sino compartir. ¿Es posible detener la imposición técnica ejercida por las instituciones de la danza clásica?

En Guatemala, la danza escénica y académica han estado históricamente relacionadas a la pedagogía e institucionalidad del ballet clásico que se constituyó como parte de la agenda de política cultural en la década de 1950 con los gobiernos revolucionarios (Mertins, Molina y Acosta, 2009). Esta política cultural consistía en el establecimiento de una escuela de danza en técnica 'clásica' para el entrenamiento, la imitación de un repertorio extranjero y la adaptación de tradiciones locales a un escenario tipo proscenio que separa a las artistas de la audiencia (como es el caso de las danzas folclóricas). La usanza de los estudios cerrados con piso de linóleo o de madera, el sistema educativo basado en un sistema vertical y ascendente de grados, ha tenido un impacto en la manera en la que se relacionan las y los profesionales de la danza desde su formación temprana.

La enseñanza de la danza en instituciones como la Escuela Nacional de Danza o, más de treinta años después, la licenciatura en Danza Contemporánea y Coreografía de la Escuela Superior de Arte, heredaron la exigencia y delimitación de estéticas que se permiten y

reconocen como "artísticas"². En ocasiones, estos marcos y pedagogías llegaron a ser extremos, como menciona Josué Barrios haciendo referencia a la Escuela Nacional de Danza:

“Te dicen: ‘usted no tiene condiciones para ser bailarín de ballet, entonces va a pasar a hacer danza contemporánea’, ‘si usted se porta mal o no le gusta, lo vamos a pasar a danza contemporánea’. No es así. Así como te digo de la salsa, te digo bachata, todo tiene su mérito, y no es un castigo, la danza contemporánea no es un castigo”

- Josué Barrios

² La Escuela Nacional de Danza, fundada en 1955, ofrecía principalmente el entrenamiento en ballet clásico. A partir de la fundación del Ballet Moderno y Folklórico en 1964, se ofrecían cursos de "danza moderna" siguiendo los cánones estadounidense y europeo (Mertins, Molina y Acosta, 2009). El término danza "contemporánea" se utilizó para nombrar la carrera de licenciatura que se ofrece en la Escuela Superior de Arte.

Las y los bailarines coincidieron en que la pedagogía de la danza contemporánea implica un balance de varios aspectos simultáneos. Por un lado, es necesario delimitar las diversas técnicas y trabajarlas en específico. Luis Cuxum relata su experiencia como maestro de la siguiente manera *“tengo que ser muy específico, muy claro y muy exacto en cuanto a los fundamentos técnicos que estoy enseñando.”* Sin embargo, estos aspectos particulares de cada herramienta técnica están en diálogo unos con otros. Cuxum describe cómo sería un programa de formación ideal *“un pénsum de seis meses que te van a dar acrobacia, un poquito de alineamiento, un poquito de historia, un poquito de movimiento posmoderno. Eso hace que un bailarín sea un poco más consistente y que no esté tan perdido.”* En los conversatorios, las y los bailarines estuvieron de acuerdo en la versatilidad y diversidad de las habilidades corporales que deben ser parte de la formación de los profesionales de la danza.

Permitiéndonos asumir una visión más amplia de las políticas estatales para la formación de bailarines, es muy importante recalcar que las instituciones de danza no han tomado en cuenta las prácticas locales del país. Por lo tanto, el diálogo con otras técnicas y la versatilidad que las y los bailarines comentan, va más allá de las danzas extranjeras, incluso de las danzas urbanas. Es necesario encontrar formas de abordar el abismo y las contradicciones que no permiten abrazar y conocer en profundidad las prácticas locales, por ejemplo, las recientes metodologías que están desarrollando las y los danzantes de los pueblos mayas. En los conversatorios, se mencionaron los esquemas coloniales que imponen una vi-

sión sobre lo que puede ser considerado o no como "arte", quedando fuera estas prácticas y demostrando el desconocimiento que hay sobre la danza fuera de la ciudad capital. Al respecto, Yutzil Pablo comentó: *“Muchas veces la danza contemporánea no llega a muchos espacios. Sin embargo, en municipios y departamentos no llega porque ya desde antes les han anulado sus propios conocimientos y su propio arte. [...] Entonces, también es parte del pensamiento colonizador decir yo voy a llevar arte a equis lugar”*.

Los espacios pedagógicos pueden ser un punto que permita la aproximación a distintas técnicas y formas de movimiento, en su especificidad y en su diálogo con otras. Al mismo tiempo, al replantearse preguntas sobre los sistemas de movimiento impuestos desde el extranjero, surge una necesidad de investigación, de exploración que reinvente las técnicas y la estética del movimiento. Si regresamos a la premisa de la danza moderna como un paradigma artístico que busca la innovación constante y el desarrollo de la artista como creadora, cabe proponer que esta búsqueda está apenas iniciada en el contexto local, y que muchas voces-cuerpos no han sido escuchadas. Esta búsqueda, idealmente, estaría empalmada en un proceso de investigación sistematizado y contextualizado, que también fue una necesidad mencionada por las y los bailarines en el conversatorio.



Josué Castro. Foto por Carlos Bernardo Euler Coy

“No hay dónde bailar: hagamos una plataforma donde nosotros podamos bailar. Y no solo nosotras. Aquellos que quieren bailar y que tienen una pieza nueva pero que no saben dónde bailar”

- Tania Morales

“La resistencia es una palabra constante en los cuerpos de este país, [...] resistir también puede ser flexibilizar y buscar los lugares menos ocupados y disponibles para hacer fluir toda la imaginación que hay dentro de nosotros”

- Alejandra Garavito

3. Desafíos institucionales: ¿hacia dónde va la danza?

En las voces de Tania Morales y Alejandra Garavito se expresa la situación de precariedad y exclusión que dificulta el acceso a espacios donde las y los bailarines puedan formarse y ejecutar procesos de investigación-creación. Morales, como fundadora y gestora de la compañía de danza CHEVAH (2011), compartió en el conversatorio cómo ella con sus compañeros de la Licenciatura en Danza Contemporánea y Coreografía de la Escuela Superior de Arte, se vieron en la necesidad de organizar su propia plataforma para ejercer como bailarines. La fundación de CHEVAH estuvo acompañada de otras dos instancias para activar la danza: el festival RAMBLA (2014) de danza contemporánea en espacios públicos, y el campamento intensivo CONNATURAL (2016) que tiene como objetivo ofrecer nuevas oportunidades de formación y entrenamiento para bailarines.

Reconociendo la importancia de aplaudir las iniciativas impulsadas por ‘nuevas voces’ o ‘nuevos cuerpos’ en el campo de la danza contemporánea, es preciso recalcar que se realizan a partir de esfuerzos basados en redes afectivas –incluyendo las redes internacionales–. Por lo tanto, carecen tanto de una compensación económica adecuada como de un apoyo institucional que podría ser impulsado por políticas municipales o estatales. A partir de la crítica realizada en la sección anterior a las políticas estatales que fomentan el entrenamiento de artistas de la danza, interesa recalcar que es justamente desde el apoyo a nuevas iniciativas que se pueden plantear otras formas de organizar y gestionar el quehacer de las y los bailarines, respondiendo a sus demandas actuales. Por lo tanto, interesa cerrar este ensayo rescatando los deseos manifestados por las y los bailarines para enriquecer su ejercicio profesional. Un deseo fundamental es la escucha activa y la oportunidad de convivir en comunidad, incentivando la dimensión colectiva de la danza tal como se abordó en la primera sección de este ensayo. Jeffrey Ortega puntualizó que el lugar ideal es donde puedan decir a los artistas: “*Aquí apreciamos lo que vos hacés, dale, tenés luz verde para eso*”.

“¿Para quién quiero bailar?” se pregunta Yutzil Pablo. Su interrogante deja entrever que valora la profesión de las danzantes como servidoras de la comunidad, como una actividad que es parte de intercambios y reciprocidades. ¿Cuál es el valor de la danza, entonces, para que merezca la pena ser financiada, vista y que continuemos invirtiendo nuestra energía en ella? Una idea mencionada de manera recurrente en ambos conversatorios es la ne-

cesidad de interacción, de estar con las y los otros, de relacionarse y tejer redes. El tejido de cuerpos en movimiento, en su diversidad y en sus desafíos, es justamente el campo de interacciones que fomenta la posibilidad de imaginar colectividades en un contexto de segregación y exclusión. Ese es el poder de la danza.

A manera de conclusión, he expuesto cómo las y los bailarines guatemaltecos se apropian de la danza contemporánea para explorar su creatividad corporal, tanto en su dimensión individual como colectiva. Reconocen especialmente que dicha exploración no solamente responde a entrenarse en técnicas extranjeras de movimiento –pues no se niega la importancia del contacto internacional–, sino a develar en ellas su propia experiencia vivida. Así, la danza contemporánea deja de existir en el vacío conceptual para materializarse en cuerpos vivos que resisten la precariedad de recursos dispuestos para la labor creativa y para el entrenamiento corporal en un contexto específico. Por lo tanto, es posible cerrar con la noción de un proceso de apropiación de la danza contemporánea con el que se despliega el potencial creativo de las y los bailarines guatemaltecos, destapando los canales discursivos y corporales que invitan a nuevas posibilidades de convivencia y de bienestar laboral.



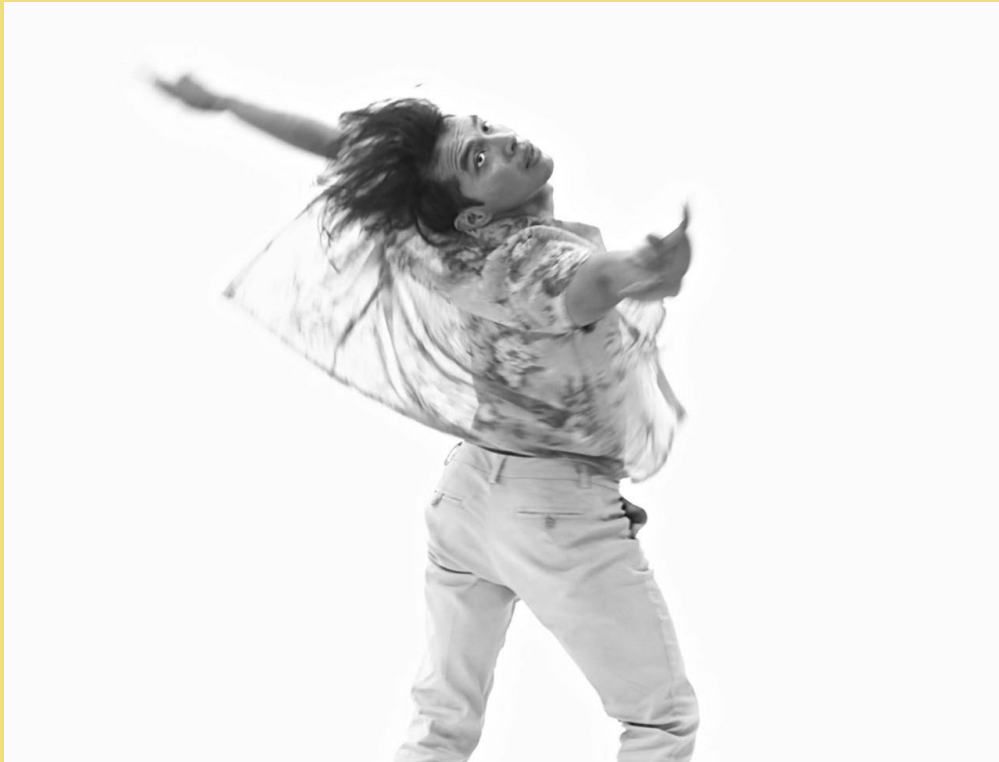
Foto por Gabriel Solís



Jeffrey Ortega. Foto por Mario Rivera Cabrera



Brayan Córdova. Foto por Enrique Portugués y Luz Anflos



Luis Cuxum

Referencias:

Centro Cultural de España en Guatemala. (2020, 12 de noviembre). Conversatorio: Panoramas del movimiento en Guatemala. [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=YgG-s8owfxc&list=PLh7x-Woj19oTTW2u3vaLcHWcGCgTprsf&index=2>

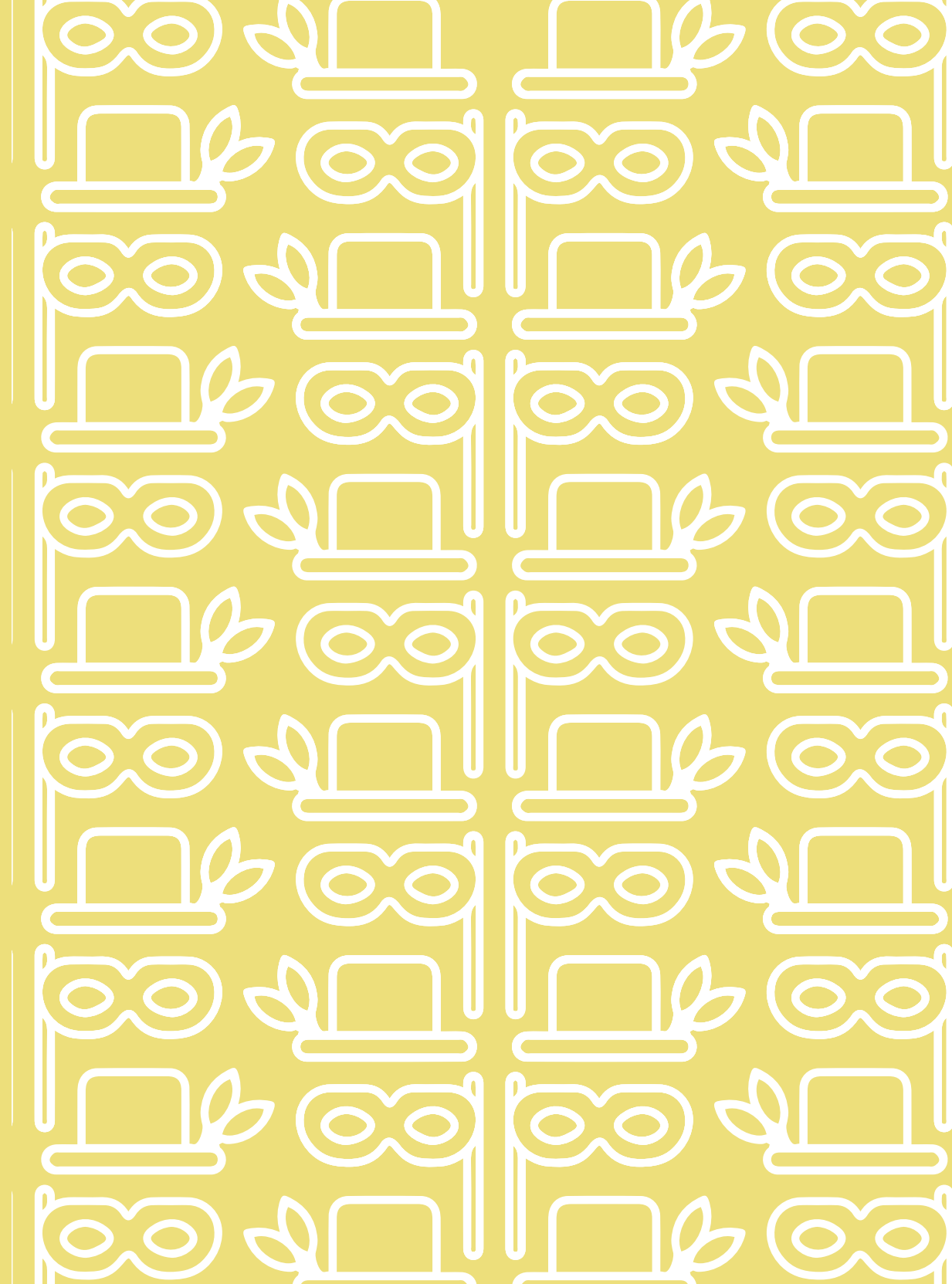
Centro Cultural de España en Guatemala. (2020, 19 de noviembre). Conversatorio: Pasado, presente y futuro incierto en el movimiento y la danza contemporánea. [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=OJPiPZ7Wols&list=PLh7x-Woj19oTTW2u3vaLcHWcGCgTprsf&index=1>

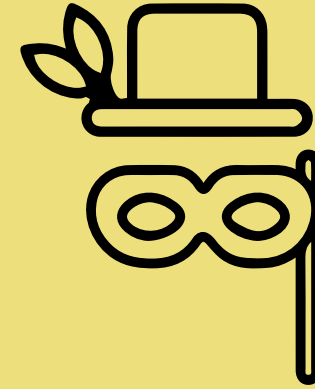
Giunta, Andrea (2014) ¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? Fundación arteBA, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Franko, Mark (1995). Dancing Modernism/Performing Politics. Indiana University Press, Bloomington.

Mertins, Lizette, Paul Molina e Ileana Acosta (2009) 30 años de historia de la danza teatral; institucionalización cultural en Guatemala (1948-1978) Dirección General de Investigación, Universidad de San Carlos de Guatemala.

Novack, C. J. (1990) Sharing the dance. Madison: The University of Wisconsin Press.



**Conversatorio**

Diversidades teatrales, a cargo de Luis Morales y Marcelo Solares.

Participan

Alfredo Porras Smith, Magdalena Morales, Cecilia Porras, Claudio Padilla, María René Díaz, Diego Sierra, Mercedes García, Marcelo Solares, Evelyn Price, Alicia Sen, Amanda Samayoa y Margarita López.

Fechas

3, 10 y 17 de marzo de 2021

Link a la lista de reproducción

<https://www.youtube.com/watch?v=2ZhsN8kS-duk&list=PLh7x-Woj19oS787xS9uCuBG4LVTYu-QHds&index=3>

Heredar, nombrar y **acuerpar** Camino de la **creación teatral** contemporánea en Guatemala

Ensayo **Espacio en Movimiento**

Luis Morales - Marcelo Solares

Heredar, nombrar y acuerpar

Camino de la creación teatral contemporánea en Guatemala

Luis Morales - Marcelo Solares

Como hacedorxs teatrales, buscamos reflexionar y discutir acerca del oficio, acerca de las diversas formas de abordarlo, de vivirlo y sobrevivir a él. Nos posicionamos desde la necesidad de entender el teatro que hemos heredado, el que nos ha historizado, el que nos construye una memoria histórica, el que nos ha antecedido. Sentimos urgencia por examinar el teatro que hemos querido crear, el que hemos deconstruido y reconstruido en la búsqueda incesante de nuevos lenguajes. También intentamos vislumbrar posibles caminos y rutas de avanzada y acudir a ellos, buscarlos, procurarlos y provocarlos.



Caravana de Cadáveres. Dirigida por Evelyn Price. Residencia 2018-2019 Laboratorio Teatral de la Universidad Rafael Landívar. Intérpretes: Josué Sotomayor, Katherine Aguilar y Marcelo Solares. Fecha: Abril 2019. Foto por Mel Mencos

El interés en la creación escénica contemporánea puntualiza en las múltiples relaciones con la creación escénica en el pasado. También es importante, en una Guatemala de posguerra y consciente de sus diversidades, reconocer que las múltiples formas de abordar y ejercer el oficio o llevar procesos creativos responden a nuestros contextos, nuestras formaciones, nuestras búsquedas y objetivos propios. Se hace necesario ahondar en otras miradas al teatro, otras formas de historizarlo que, por supuesto, nos hacen quedar en deuda con un territorio que tiene una diversidad cultural enorme y, por ende, con una diversidad teatral igual de grande.

La historia teatral a la que mayormente acudimos está centralizada e historizada desde una tradición ladino/mestiza, generada en su mayoría por historiadores hombres y construida bajo una tradición eurocéntrica; por tanto, pretendemos cuestionarla y llevarla a terrenos de la reflexión y análisis, profundizando en las diversas ideas detrás de la creación en cuanto

a la función social o esencial del teatro. Para este texto utilizaremos la palabra “teatro”, aun cuando entendemos sus limitaciones conceptuales para nombrar oficios que exceden a la convención de lo teatral.

El siglo XXI ha traído consigo nuevos paradigmas en cuanto a la creación escénica, y es necesario discutir acerca de la recepción que ha tenido por parte de sus creadorxs para intentar armar un discurso histórico en cuanto a las teatralidades en Guatemala. Para esto propiciamos espacios virtuales de diálogo con hacedorxs de diferentes generaciones, de diferentes momentos de nuestro andar teatral y nacional, y seguramente de diferentes paradigmas para hacer teatro. Consideramos no solamente su diversidad en cuanto a pertenencia de momentos históricos y segmentos etarios, sino también las propuestas que hemos valorado esencialmente vanguardistas, o un teatro hijo de su tiempo y que explora lenguajes teatrales contemporáneos.

Heredar el oficio

La construcción de lenguajes escénicos tiene como punto de partida el reconocimiento de nuestras procedencias teatrales. El teatro que nos ha parido a través de nuestrxs maestrxs nos ha heredado lenguajes compartidos a partir de los cuales comenzamos a definir y modelar nuestras formas. Esta exploración requiere trazar rutas, identificar los caminos que se han de caminar, los que se decide asumir y los que falta transitar. Por eso hacemos un recorrido por las experiencias de generaciones, porque escuchar sus anécdotas, es también una forma de heredar, como bien apuntan Cecilia Porras y Claudio Padilla, creadorxs de teatro que inician su labor hacia 2008: **heredar no es solamente lo que se nos comparte, sino también la decisión de recibir esa información.**

Alfredo Porras-Smith, actor, director y maestro con más de sesenta años de trayectoria teatral, sitúa su herencia en el teatro clásico de las décadas de 1960 y 1970 y también en el interés genuino por la experimentación teatral. Esa herencia fue asumida y desarrollada en función de una revolución artística que buscaba romper o reconstruir el imaginario colectivo acerca del teatro en términos de creación, contenidos y lenguajes, para dar pie a nuevas fórmulas..

Por otro lado, Magdalena Morales, actriz, investigadora, docente y directora que inicia su carrera en la década de 1990, percibe esta herencia desde el nacer rodeada de colores, de danzas tradicionales, desde el reconocimiento

de la semana santa y las alfombras como teatro en la calle, un ritual que también es teatro, aunque no esté en sala. Una experiencia teatral percibida a través del desarraigo que le implicó tener que migrar para poder estudiar. Aunque no sea la situación de todxs, estudiar teatro siempre será una decisión compleja, un privilegio que trae también consecuencias, que implica en sí una herencia.

El exilio, que ya es una experiencia común y una herencia de vida para la gente de teatro en Guatemala, se suma al recorrido teatral de Cecilia junto a las artes visuales, a los estudios en danza, a una diversidad de experiencias y propuestas escénicas que le dieron apertura creativa.

¿Desde cuándo heredamos? Según Claudio, desde pequeños. Quizás la respuesta nos atraviesa a todxs, desde distintas experiencias, ya sea por un espectáculo, por una familia de artistas o por el juego. ¿Desde dónde heredamos? Desde las satisfacciones y desventuras que lo acompañan, desde las prácticas que se hacen costumbres y las fórmulas para la actuación. Lo que se hereda después de la década de 1980, por ejemplo, fue un teatro lastimado, de sobrevivencia. Las herencias en el teatro están llenas de diversidad de personas y formas de hacer teatro.

Plantearnos la pregunta sobre lo que heredamos del teatro permite recorrer de nuevo los caminos ya transitados, analizarlos y quizás

tener una perspectiva de en dónde estamos y hacia dónde nos dirigimos. Esta duda ha despertado interés e inquietud en muchxs otrxs oficiantes del teatro. Resulta valioso dejar resonando preguntas que generan más cuestionamientos y que gestan espacios de diálogo y discusión sobre temas que nos competen y atraviesan, porque creemos que así, juntxs, generamos también una herencia para el futuro.



Dicotomía, Dirigida por Brenda Santizo. Compañía: La maleta producciones. Intérprete en foto: Diego Sierra. Fecha: Junio 2019. Foto por Suhell Ramírez



Fiesta Convite. Dirigida por Víctor Barillas. Las Curanderas Teatro para curar el susto, Proyecto realizado por Magdalena Morales como parte del Laboratorio Teatral de la Universidad Rafael Landívar. Intérpretes: María Telón Rojo, Rosalinda Chávez, Medelyn Chávez y Angélica Telón Fecha: Noviembre 2017. Foto por Las Curanderas

El oficio que se acuerpa

El territorio que hoy conocemos como Guatemala enmarca hechos históricos que han orientado el quehacer político, social y, definitivamente, artístico. Es a partir de ahí que resulta necesario acuerpar nuestro oficio, nuestras prácticas, nuestras posturas e ideales frente a una sociedad que percibe y consume el arte desde miradas e ideas occidentales, burguesas, machistas y heteronormadas que limitan las formas y contenidos de las producciones. Acuerpar es, quizás, la decisión de romper estructuras e ideas, de atravesar los moldes y los conceptos, de sostener la noción de que el teatro es colectivo y comunitario, político y reflexivo, que es un convivio entre humanos, un punto de partida que desata diversidad de historias dentro de una misma realidad.

Alfredo Porras-Smith fue miembro de *TeatroCentro*, un grupo teatro surgido en 1973 integrado por teatrers de distintas generaciones y cuyo objetivo era montar obras de vanguardia con modelos de escenificación novedosos. Según él, dentro de dicha agrupación, en las décadas de 1970 y 1980, se concebía y ejercía un teatro novedoso. Parte importante de esa propuesta era la cercanía con el público, el trabajo orgánico y no trucado y el uso de espacios alternativos para la representación. Ese era el teatro que desde su particular forma defendían, un teatro vanguardista que convocara lenguajes nuevos, obras desconocidas en Guatemala. Ante la realidad de guerra que vivían, muchas veces fue entendido como una especie de teatro-escudo que buscaban bloquear u olvidar, que les permitía enfocarse en otros asuntos puramente del oficio, aunque esto nunca fue pensado así por el grupo.

Magdalena Morales, quien también trabajó en *TeatroCentro* algunas décadas después, apunta que a finales del siglo XX algunas ideas modificaron y enmarcaron el quehacer teatral: la globalización, el cambio climático, la firma de los Acuerdos de Paz y el contexto de posguerra. Esto aunado a un proceso paulatino de oenegización que no solamente censura, si no que aprueba y promueve temáticas o formas de abordar el teatro en línea con agendas internacionales.

Frente a la gran diversidad de teatralidades resulta importante cuestionar el papel central que se la ha dado a las bellas artes, a lo occidental, a lo europeo, y quizás dirigir la mirada hacia las posibilidades que ofrece un teatro local y territorializado. Éste puede provocar otro renacimiento de las artes. Cecilia Porras apuesta por un renacimiento teatral en medio de un orden militar disfrazado, un orden que también ha evolucionado y que reprime:



Experimentación escénica por Cecilia Porras Sáenz. Independiente. Intérpretes en fotografía: Evelyn Price y Claudio Padilla. Fecha: 2016. Foto por Cecilia Porras Sáenz.

...la imposición de temas me parece una imposición política de agenda internacional, que nos hace un poco títeres de los discursos y, en mi contexto socio político, yo hago un teatro para incomodar. (Padilla, Porras-Smith, Porras, & Morales, 2021)

Por otro lado, Claudio Padilla menciona un teatro de entretenimiento que responde como reflejo de un síntoma social ya cotidiano e instalado y que, como parte del sistema, alimenta estructuras sociales que reafirman conductas y patrones a veces violentos y excluyentes, un teatro que busca establecerse como ente funcional dentro de la sociedad neoliberal capitalista. Aunado a esto, menciona el teatro de discurso impuesto vinculado a la agenda de las ONG.

...hay que ampliar la mirada, hay que dejar de buscar el arte precioso en las salas, e ir a un espacio más comunitario... Es un momento para dejar lo que hacíamos o lo que creíamos y hacer cosas más amplias y más diversas. (Padilla, Porras-Smith, Porras, & Morales, 2021)

La imposición de temas o el trabajo a partir de oenegés no ha sido una forma de crear para todxs lxs involucradxs en el oficio, escudarse en el teatro para evadir la realidad tampoco y sucumbir al café teatro, a pesar de ser tan común y tan vivo hasta la actualidad, no es una experiencia por la que todxs deberían de pasar. Y a pesar de las enormes diferencias que hay acerca de cómo entender el teatro, existen recorridos en los que lxs ofiantxs se aproximan o alejan de sus ideales y encuentran formas particulares de ejercer su teatro.

Ética y estética de los oficios teatrales

Todo lo que se coloca en el escenario adquiere connotación de signo, tiene significado, se le otorga o insinúa uno. Un compromiso estético es, evidentemente, un planteamiento ético; lo que se pone en escena dice algo de quienes lo ponen en escena. El resultado final, la escenificación, está impregnado de la ética de quienes lo han construido. La escenificación conlleva la prerrogativa de la escucha, ser consciente de ello genera mecanismos éticos y estéticos concretos para construir lenguajes que sean capaces de comunicar con mayor eficiencia.

Mercedes García, artista escénica Maya Mam con más de una década de trayectoria en las artes escénicas, explica que se concibe a sí misma como portavoz de su cultura y que procede de mecanismos de investigación, muchas veces invalidados desde la academia,



Uk' u' x Ulew, Dirigida por Víctor Barillas. Grupo Sotz'il.
Actriz-Danzante Maya en fotografía: Mercedes García.
Fecha: Septiembre 2017. Foto por Teko Alejo

sumamente rigurosos y profundos. Existen muchos conocimientos e investigación teatral promoviéndose desde otras perspectivas que no son la investigación académica, que resignifican procesos colectivos, culturales y comunitarios y obtienen validación a partir de una responsabilidad colectiva.

Marcelo Solares, interprete escénico que inicia su carrera hacia 2008, propone que **el teatro nos excede** porque intenta ser el reflejo de un tiempo y eso es un llamado a construir lenguajes ni conformistas ni complacientes. También es un llamado a ser conscientes de que el mercado nos acostumbra, nos domestica y entonces nos crea un concepto de valor relacionado con el consumo. Por último, aludió al cuidado, el autocuidado entendido como generar un estilo de vida que permita hacer teatro.

Nombrar los oficios del teatro

Se permite explorar y seguir descubriendo un teatro que no pretende ser nuevo o raro, sino uno que puede y quiere acuerpar. Trazar en el espacio y en su cuerpo para edificarse y construirse. Un teatro que plantee dudas y que exceda al texto. Diego plantea la distancia en cuanto al término artista, por una “bastardización” de la palabra, entendiéndose como una interpretación errada y que no es compatible con la diversidad de formas para nombrarse.

A pesar de encontrar muchos puntos en común acerca de cómo o desde qué territorios nombrarse como hacedorxs u oficianes del teatro partiendo del hecho escénico, esto representa una decisión política que responde a un contexto diverso y plural y, sobre todo, a la particularidad del trabajo que cada unx asume desde su área. Quizás no se llamen dramaturgx, pero sí escriben textos llevados a escena, quizás no se llamen directorxs, pero sí son guías y acompañantes de procesos, quizás no se llamen actores o actrices, pero sí se presentan a través del cuerpo generando convivencia con lxs espectadorxs, quizás no se llamen investigadorxs, pero sí desarrollan procesos de investigación para la creación.

Tomando en cuenta la diversidad para entender las maneras de hacer teatro en la Guatemala actual se ha discrepado, se ha teorizado, se ha discutido acerca de cómo nombramos nuestro oficio: teatrerx, teatrista, actor, actriz, gente de teatro y muchas otras denominaciones plurales que nos permiten también entender formas de hacer teatro. Diego Sierra, actor joven que inicia su labor en la última década y que ha transitado por distintas escuelas de teatro, apunta que encuentra con más facilidad las palabras que no lo nombran. Vincula el oficio con la creación, se llama actor, aunque ha incursionado en otras ramas. Mercedes precisa que la manera de vincularse al oficio está supeditada a la identidad.

Marcelo nombra su oficio con y desde su cuerpo: ser un traductor de historias y palabras, construir mundos, espacios, construir diálogos con el espacio que habita y con él mismo.

Habitar **el oficio**

El constante rebote de ideas teatrales en la cabeza se convierte en una forma de producir pensamiento teatral, de producir ideas a largo plazo que ocasionalmente irán llegando porque descubren y revisitan el teatro, esta es la cercanía de lxs oficianes con su oficio. Entonces se entiende esta relación como algo sumamente cotidiano, no es algo a lo que se acceda de manera ocasional ni elevada, es parte de resignificar lo cotidiano en el teatro. También se materializa en la posibilidad de ser sensibles ante la teatralidad que observamos o lo que consideramos teatral.

Se plantea también el entrenamiento actoral y el estudio del cuerpo como un proceso de autoconocimiento. Identificar las posibilidades psicofísicas para poder estar, no se consigue a través de un entrenamiento específico, sino más bien con actos de consciencia constante, que sí provienen de un entrenamiento, pero que no se limita al cuerpo y sus habilidades físicas únicamente. Se trata, más bien, de un entendimiento pleno del cuerpo holístico que permite construir y deconstruir, avanzar y volver en el camino para poder ocupar un espacio físico y ocupar el propio ser en el acto escénico. Para llegar a esto, existen múltiples rutas que cada unx puede transitar. Marcelo resalta la idea de que:

hay otras formas de aproximarse al teatro: estudiarlo, releerlo, visitarlo y cuestionarlo, acercarnos al teatro que no es puramente el hecho escénico.

Diálogo e intercambio con otros oficios

La multidisciplinariedad se plantea como punto de partida para desarrollar la relación con otros oficios. Surge por una necesidad ante la precariedad, pero también como necesidad de formación como teatrers. Este diálogo se genera a partir de la disposición de herramientas y mecanismos a nuestro alcance y también se establece a partir de los propios conceptos de teatro que, al tener un origen eurocéntrico y colonial, son parte de la división categórica de las artes. Si observamos las tradiciones escénicas mayas, por ejemplo, la multidisciplinariedad es la regla en cuanto a la formación de creadorxs.

El ejercicio político que implica hacer teatro en colectividad y consenso pasa muchas veces inadvertido. En los modelos urbanos y europeizados de hacer teatro priman otros mecanismos, valores y se tienen otras prioridades muy distintas a la colectividad y consenso. María René Díaz, actriz y directora que ha explorado en el campo de las artes inclusivas, puntualizaba en cuanto a cómo la virtualidad ha brindado herramientas existentes que de pronto resultan más visibles. Se puntualiza en la necesidad de adaptarse a nuevos lenguajes, “como las nuevas tecnologías” conocer nuevos mecanismos y herramientas.

Legado Inútil. Dirigida por Patricia Orantes. Residencia 2015 del Laboratorio Teatral de la Universidad Rafael Landívar. Intérprete en foto: Alfredo Porras Smith. Fecha: Agosto 2015 FITU, El Salvador. Foto por René Figueroa

Se analizó la vinculación entre formación teatral y las instancias académicas, dispositivos e instituciones que la ejecutan. Marcelo señala que han quedado totalmente excedidas en cuanto a su oferta académica frente a las nuevas necesidades que se tienen hoy como teatrers. Y es necesario considerar que mucha de la formación teatral ocurre fuera de dichas instancias académicas. Uno de esos paradigmas caducos, que muchas veces se repite desde las escuelas de teatro, ha sido justamente la exploración especializada de una rama del arte en específico. La atadura que hay en el teatro en Guatemala ni siquiera es con el cuerpo, es con el texto escrito y con la literatura dramática. La invitación es, entonces, a cuestionar esos paradigmas desde los que se forma para construir un conocimiento teatral propio.

De los procesos creativos en el tiempo

En principio, no se venía de un teatro acostumbrado a procesos previos al montaje para encontrar personajes o intenciones, sino de un teatro que era del texto a la puesta. He ahí un claro cambio en el proceso de producción teatral. A través del tiempo podemos decir que se aspira al procedimiento, al entrenamiento, a la investigación como causa genética, a la



La máquina y los esqueletos o viceversa. Dirigida por Evelyn Price. Independiente. Intérprete en fotografía: Claudio Padilla. Fecha: Junio 2014. Foto Bernardo Euler Coy

creación colectiva, a entender el cuerpo como materia prima para crear. Se plantea explorar, investigar, llegar a las últimas consecuencias, sumergirnos y buscar la verdad que subyace al mero contenido. Vemos la creación como un agente que reivindica la creatividad y el juego, lo lúdico, la creación como un proceso de ruptura.

Para Magdalena, sus procesos creativos están vinculados con la mutación a través del tiempo: desde una etapa vinculada a lo reivindicativo hasta otras vinculadas a la creación colectiva. Sitúa el entrenamiento como un punto central, es ahí donde se descubre lo que se puede mostrar al público, aunque cada proceso tenga entrenamientos diferentes.

Cecilia, desde la dirección, señala que el proceso creativo es una búsqueda de la verdad a partir de deshacer capas. No se trata de trabajar en una perfecta repetición de la obra, sino de trazar con claridad un camino por el que sea imposible perderse, que nos obligue a entrar en cuestionamientos y reflexiones que detonen aquello que está enterrado profundo para luego convertirlo en símbolos, en resignificar los discursos. Mientras Claudio, desde lo actoral, habla de los procesos que tienen que ver con los abordajes que refuerzan la investigación, la postura del discurso y la estética. Trabajar en torno a procesos caracterizados por el juego para luego enfocar la concentración en el aprendizaje, en la modificación individual, en el cuestionamiento, en liberarse de vicios y formas dentro del trabajo de interpretación.

Sin duda, cada proceso creativo tiene infinidad de posibilidades que se trabajan en función de los objetivos del colectivo o la colectiva, de las personas, del tipo de teatro que se quiere hacer, de las formas que se quieren abordar, de los temas a tratar. Sin embargo, no es ajeno para ningunx a través del tiempo que los entrenamientos psicofísicos y la investigación son fundamentales y necesarios en cualquier proceso creativo, pues ahí reside la posibilidad de encontrar las fuentes e impulsos para la pieza final que se compartirá con el espectador.

La investigación es importante para comprender, para crear, pero sobre todo para saber qué se desea y desde donde se quiere partir

El texto teatral y su función en la escenificación

Hablamos de la tensión, de la acción de generar un tejido; el tejido intrínseco para la representación, para la escenificación. También hemos hablado del procedimiento, del texto esencialmente transmisible e inteligible por el público, entender el texto como un mapa, como una guía y no como el fin al que se desea aspirar.

No todos los textos están escritos, y es ahí donde encontramos la necesidad de visualizar, identificar y profundizar en otras formas de dramaturgia que no precisamente son escriturales o anteceden a la escritura misma. Para esto es pertinente visitar las palabras de Luis Carlos Pineda en *Guatemala, teatro plural* (2011) **“El teatro produce literatura algunas veces, dramaturgia siempre”** (p. 194). Es importante reivindicar el ejercicio colectivo de escritura y desde las propias formas, bajo un sistema de trabajo más autónomo que un trabajo mestizo de ciudad que normalmente está influido y colonialmente sesgado por toda la teoría europea.

Ante esta problemática, Evelyn Price, experimentadora teatral joven, expresa que para ella un escrito que tenga posibilidades escénicas y con la finalidad de presentarse constituye un texto teatral, pero también es importante aclarar que no todas las obras están necesariamente escritas o no todas son llevadas a escena. Se habla de un tejido que permita estructurar una puesta en escena, sea escrito o no. Un tejido teatral. La tarea de una estructu-

ra dramática o lo que constituye un texto dramático, en principio, es hacer comprensible lo que se quiere decir. El teatro contemporáneo no necesariamente quiere ser comprendido, apela a las sensibilidades. De acuerdo con Evelyn, el trabajo del texto en una obra tiene la función de un mapa, una brújula o un plano para construir un lenguaje escénico, que, según Margarita López, actriz, docente e investigadora, depende de los objetivos que se plantean.

Por otro lado, Alicia Sen, creadora escénica maya Kaqchikel integrante de Mujeres Aj-Chowen, habla desde la experiencia de la construcción de textos literarios realizados con sus propias palabras tanto en Kaqchikel, como en español. En este caso la escritura se vuelve una escritura creativa que contiene diversos elementos, símbolos, referencias para que todo sea llevado a la escena. Toma como sustento el cuerpo para cualquier creación, porque es desde el cuerpo que surgen y se impulsan todas las experiencias e historias que, llevadas a un plano teatral, resultan como el tejido de acciones que se pueden construir, estructurar y presentar.



Nuestros textos en nuestro tiempo Lo que se lee desde lo que se vive

La literatura a la que se accede, responde a los contextos sociales y personales. También es importante descentralizar el concepto de literatura de lo meramente escrito y trasladarlo a la posibilidad de crear con palabras. Alicia Sen, expresa que la literatura que ve es la realidad de los pueblos, la reivindicación de sus vidas, de sus vivencias, discursos y derechos como personas mayas. En un territorio como Guatemala, marcado por el racismo, es impostergable reivindicar el uso de los idiomas mayas en la producción dramática, la contemporaneidad de los mismos y sus formas poéticas implícitas.

Nuestros textos -hablando desde la actualidad- son literatura dramática que en sus temáticas ofrecen interrogantes y situaciones para leer las realidades actuales, como un ejercicio reflexivo para avanzar o detenerse. Sin embargo, es poca la literatura dramática que se produce. Margarita apuntó que el texto ocupa el mismo lugar que cualquier otro elemento de la escenificación. Además, plantea una pre-

CACOVO. Dirigida por Marcelo Solares. Intérpretes: Melanie Téllez, Emmanuel Paz, María Fernanda Sánchez y Jackeline Salvador. Fecha: Octubre 2018. Foto por CCE/G

gunta que retorna el problema a sus causas sociales y políticas:

¿Cómo hablamos de literatura dramática en un país en donde no hay espacios de difusión? Y si los hay, son mínimos o cerrados como los de acceso al arte. (Price, Sen, Samayoa, & López, 2021)

También esta literatura dramática resulta difusa, porque a pesar de que existen reconocidxs dramaturgxs, se sabe que son escasos, con un poco de esfuerzo podría enumerarse a todxs lxs dramaturgxs del siglo XX y XXI. Evelyn sitúa el asunto medular en la formación; la falta de espacios para la exploración, difusión e intercambio no incentivan la práctica dramática. Además, describe la literatura dramática local a partir de tres adjetivos: escasa, esporádica y deficiente. Escasa porque no hay una cantidad considerable de literatura dramática joven en Guatemala, esporádica porque es notoria la dificultad que implica la continuidad en el medio teatral y deficiente porque es innegable que responde a la falta de formación. Y no necesariamente formación académica, porque mecanismos formativos hay muchos y muy diversos, pero en general hay una deficiencia formativa que no se puede ignorar. Y esta deficiencia se hace acompañar, casi siempre, por la precarización, según Evelyn Price:

“¿Cómo ser artista o dedicarse por completo al arte cuando la vida se te va en cubrir necesidades básicas?”.

(Price, Sen, Samayoa, & López, 2021)

Otro asunto central por discutir es la poca frecuencia con la que se escenifican textos u obras producidas por dramaturgxs locales y vivxs. Eso, indudablemente es otra de las causas centrales de la escasa producción de literatura dramática.

El abordaje de un texto ya publicado o conocido y no de una creación inédita parte de diferentes experiencias, que van desde la memorización y vinculación del texto escrito hasta otros procesos de reinterpretación o adaptación. Evelyn explica que del texto aparece algo que antes no existía, y para esto es necesario identificar qué se desea contar, utilizar la vida del autor para entender su lugar de enunciación, intuir sus intenciones y tomar el texto como un mapa, no como la obra terminada.

La construcción del muro. Dirigida por Natalia Mariño. Grupo Teatro Esspressivo, Costa Rica. Actriz en Fotografía: Magdalena Morales. Fecha: Noviembre 2019. Foto por Teatro Esspressivo



El texto -la palabra- el silencio

Existen diversas formas de abordar la creación del texto, diversos métodos e impulsos; en principio, es necesario apuntar hacia lo que se desea transmitir y la intención de hacerlo. La creación del texto puede partir de lo sensorial y generar un proceso metódico, exacto, pero también con disfrute y con errores que se pueden ir valorando y tomándolos en cuenta como parte de la misma construcción.

Constantemente se cree que el trabajo del texto es un trabajo únicamente racional de un ser serio sentado en un escritorio y se olvida la faceta visceral, vivencial y experimental de la creación del texto. Se trata, dice Alicia, a la hora de escribir y llevar a cabo la investigación que sirve como impulso creador, de reencontrarse con las raíces que se han negado de generación en generación. Esto es un aspecto fundamental en la construcción de las historias que reflejan y rechazan desde la propia voz, un sistema impuesto. Estas historias tienen funciones ceremoniales, rituales, sanadoras, de denuncia o de demanda. Plantean un despertar que lleva implícito el posicionamiento político de las mujeres mayas.

Por otra parte, Amanda Samayoa, actriz joven apunta hacia los procesos colectivos a partir de improvisaciones, tomar la investigación de campo como un impulso creador y así dotar al texto de personalidad. Lo colectivo es una idea importante para la reflexión como una demanda urgente para el teatro actual. Margarita propone plantear una hipótesis, una

pregunta que surge de algo que llama la atención, de algo que indigna o que gusta mucho y, a partir de cada una de las influencias culturales, encontrar maneras diversas de contar sin olvidar que escribir es decidir.

El teatro, por antonomasia, es experimental y no se puede prescindir de lo investigativo para hacer avanzar el teatro. Evelyn expone que el teatro no necesariamente cuenta historias, sino que evoca imágenes. Plantea la idea de que escribir es reescribir, ordenar las ideas, organizarlas, establecer lo que se quiere decir o hacer sentir. Si el espectador es finalmente quien termina de completar el espectáculo, él es quien contará o recordará su propia historia y el trabajo textual es la creación de esa estructura que evoque. El teatro es una agencia viva que se genera antes, durante y después de los resultados.

Cruzando los puentes hacia el futuro

Acerca del teatro actual, Alfredo Porras-Smith expresa que *lo que viene* para el futuro depende también de *lo que se desea* para el futuro en general y no solamente para el teatro. También plantea que ve mucho más interés y más personas involucradas en la creación teatral hoy en comparación con la “época dorada” del teatro guatemalteco que suele situarse entre las décadas de 1970 y 1980. Magdalena plantea que el teatro de hoy es diverso y complejo, porque se desarrolla a partir del encuentro entre cuerpos y se construye a partir de distintos enfoques, discursos o interpretaciones. Puntualiza que se enfrenta ya a un reto que discute la relación de la obra de arte con el mercado.

Cecilia propone una disolución de disciplinas en donde se cuestionen las nociones de existencia. Claudio se suma, exponiendo que el teatro de hoy es un teatro con fuerza, diversidad y que seguirá siendo y haciéndose desde lo comercial y lo no comercial, y resalta una idea central:

**“viene un teatro desmemoriado
y nos compete a nosotrxs
reconstruir la memoria del teatro”**

y será necesario plantear mecanismos colectivos para transmitirla, socializarla y compartirla.

Quizás esa reconstrucción también venga de la mano de aquello que se quiera heredar como hacedorxs del teatro hoy: un trabajo profundo, profesional, lleno de reflexiones abstractas, un mundo donde espectadores e intérpretes se combinen, la posibilidad de ir más allá de lo que se ve, poder catapultar las sensaciones de las imágenes... En suma, un trabajo comprometido. Heredar el compromiso de hacer teatro, y también heredar desde el compartir lo aprendido, crecer y construir juntxs como una forma de aprendizaje constante, continua y colectiva.

¡Organización!

Se aludió a algunas instituciones ya existentes como IPSA o el mismo Ministerio de Cultura y Deportes que, más que velar por la protección de lxs artistas, son parte de la corrupción del país y que no cumple con sus funciones ni objetivos. Precariza de esta manera a lxs artistas, sin respaldo, sin seguridad, sin protección, sin leyes que les amparen, sin acciones contundentes para el beneficio de todxs. ¿Es acaso momento de tomar acción en estos casos, o de seguir en las mismas?

Por otro lado, también es importante mencionar a *Proyecto Lagartija C.A.*, *El Colmo* o *Artí-*



Mercancía de Primera. Dirigida por Ana Jacobo. Grupo: Artistas Trabajando. Actriz en Fotografía: Margarita López. Fecha: Marzo 2018. Foto por Neto Paiz

fices, como ejemplo de movimientos y agrupaciones independientes que buscan sostener y denunciar lo que el gremio necesita. Es necesario valorar de manera positiva el intercambio, la diversidad y la organización que se deriva de esas experiencias y otras análogas. Sin embargo, no logran cubrir las funciones de organización gremial o protección social. En principio, porque esas competencias pertenecen al Estado y porque tampoco persiguen esos objetivos concretos. Se puntualizó en la necesidad de conocer las instituciones y hacerlas actuar en nuestro favor. También se dialogó en cuanto a la necesidad de lo gremial, de crear alianzas, de acuerpar y generar propuestas, la solidaridad entre miembrxs del gremio, la solidaridad entre creadorxs escénicos.

Son muchxs lxs creadorx escénicos que se han desmotivado, desincentivado a nivel teatral por la pandemia y el tener que recurrir a otros mecanismos más allá de las funciones presenciales. Y, a pesar de todo, si bien es cierto que la virtualidad ha planteado la distancia, también ha planteado cercanía; ha descentralizado algunos espacios y hace posible la difusión y registro del hecho escénico.



Ixkik. Dirigida por Víctor Barillas. Grupo Mujeres Ajchowen. Actriz en Fotografía: Alicia Sen. Fecha: Noviembre 2012. Foto por Frida Monzón

Escribir para la escena y escribir para la memoria

Es indudable la necesidad de publicaciones como memoria, como registro. Margarita expone que es un acto político escribir y tenemos que llevarlo a las últimas consecuencias. También es importante pensar en las posibilidades de lo digital y que sea un punto de análisis y reflexión. Evelyn apunta a que no todos pueden tener acceso, pero se valora que quizás sea un espacio de encuentro. Es importante hablar de que el teatro es efímero

y, como acontecimiento escénico, no necesita del texto publicado, pero lo necesita para su memoria, para su registro, para la posibilidad de hablar en el futuro, para reconocer, como apunta Evelyn los nuevos y propios lenguajes teatrales. Esto es también un acto de dignificación a la memoria del arte escénico que puede ejercerse desde el presente.

Como punto central se trata de cuestionar el rol del Estado, de urgirle políticas públicas que generen más espacios de dramaturgxs, y no que se cierren los pocos que han existido. Es necesario presionar a las instancias y atacar la centralización, porque si bien en la ciudad capital se habla de la deficiencia educativa artística, eso se potencia muchísimo más en otros departamentos en donde las alternativas son nulas o esporádicas.

No vemos un teatro único, vemos muchos, pero unificados por nuestras maneras colonizadas, patriarcales, clasistas, centralistas y mercantilizadas de entender el mundo y sus relaciones, pero de las que poco a poco nos intentamos alejar y deconstruir. Vemos un teatro eslabonado, diseccionado, en bloques; contado por partes aisladas e inco-nexas.

Creemos en un teatro que se rompe y se transfigura, en un teatro que tiene conciencia política, en un teatro que podemos defender y seguir edificando sobre escombros, incluso los nuestros.

Vemos un teatro que reduce la investigación al mero acto informativo y lo aleja de la experimentación y la praxis, pero también surge cada vez con más fuerza un teatro autoconsciente y auto-sintiente, un teatro que ya no soporta la réplica y la repetición.

Vemos un teatro atado furiosamente al texto escrito, a la literatura dramática y, por el contrario, otro que surge desde la más viva acción, desde poéticas corporales e íntimas.

Vemos un teatro que se doblega al mercado, a sus gustos y sus intereses, pero que también se resiste con toda su fuerza desde la autogestión y el trabajo colectivo y comunitario.

Creemos en un teatro que no solo se vende, sino que trasciende; en un teatro que avanza hacia nuevos territorios ideológicos y culturales en vías de la transformación.

Vemos un teatro que se aferra a las salas aun cuando estas permanecen casi vacías e ignora con cinismo a las multitudes que desfilan por las calles, sedientas de una idea, de una provocación que altere sus rutinas, y siempre ha habido otros teatros que a toda costa reclaman la calle y el espacio público como resistencia y como vehículo sin telones para todas las personas.

Creemos en un teatro que, desde el conocimiento, las sensibilidades y registro de su historia, pueda ocupar su lugar y su momento. Creemos en un teatro que desde la conciencia de lo que nos construye nos dé luz para el futuro de un país tremendamente herido y oscuro.



La musa ciega. Dirigida por María Rene Díaz. Compañía Actoris. Intérpretes: : Lucy Gómez y Gerardo Matute. Fecha: Septiembre 2018.
Foto por Julio González

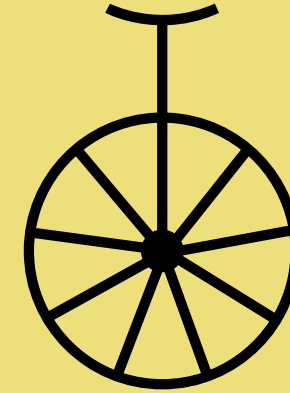
Referencias:

García, M., Sierra, D., Díaz, M., & Solares, M. (10 de Marzo de 2021). Diversidades Teatrales Conversatorio 2 Teatro y otras formas de ejercer el oficio escénico. (L. Morales, Entrevistador)

Padilla, C., Porras-Smith, A., Porras, C., & Morales, M. (03 de Marzo de 2021). Diversidades Teatrales- Conversatorio 1: Diálogos intergeneracionales entre creadorxs. (L. Morales, Entrevistador)

Pineda, L. C. (2011). *Guatemala, teatro plural*. Guatemala: Catafixia.

Price, E., Sen, A., Samayoa, A., & López, M. (10 de marzo de 2021). Diversidades teatrales Conversatorio 3: Nuevas dramaturgias y aproximaciones al texto teatral. (L. Morales, Entrevistador)



Los Circos Hablan por sí mismos

Ensayo **Espacio en Movimiento**

André de Paz

Conversatorio

El Circo habla por sí mismo, a cargo de André de Paz.

Participan

Pamela Ponce (Circo Hermanos Ponce), Alejandra Fiallos, Tonibelle Che, Selvyn Suruy, Víctor Martínez (Caja Lúdica), Miguel Hernández (Escuela de Circo Batz), Dennis Castellan (AboCleto el Payaso), Ileana Ortega (Aju Circo), Susana Recinos, Andrea Laínez, Wendy Hernández (Payasita Chuponcita) y Lupe Únicamente Lupe.

Fechas

12, 19 y 26 de mayo de 2021

Link a la lista de reproducción

<https://www.youtube.com/watch?v=NXyihagwtlk&list=PLh7x-Woj19ORDmjIMhpLraQBY2qlaDT-Z7&index=3>

Los Circos Hablan por sí mismos

Comprando el ticket

En marzo recibí un mensaje de voz en WhatsApp, era Raquel, la encargada de gestión en el Centro Cultural de España en la ciudad de Guatemala. Su audio era una consulta y provocación, inmediatamente dije que sí; primero por el interés y la convicción de creer en las culturas, segundo por ser un tema que me abraza de muchas maneras hace algún tiempo, y tercero porque siempre me conmueve pensar lo posible con estos procesos.

André de Paz

“El circo es cultura, es tradición, es un movimiento.”

- Pamela Ponce

Cada conversatorio para éste que escribe y modera fue un desborde de ideas y emociones, re/descubrir las profundidades y obviedades del circo ha sido una maravilla.

Este texto –por limitaciones de formato– no lleva todas las minuciosidades que podrían ser incluidas, opinadas, analizadas y transcritas. Esta aclaración busca más bien motivar a seguir haciendo estos ejercicios, formatos e historias, pues evidencian espacios necesarios en este momento para el arte, las culturas y el circo. Al apuntar los alcances de este texto busco motivarnos a conocernos más, a encontrarnos y dialogar, sobre todo a poner al circo y sus personas en el lugar que se merecen en los espacios e historia de esta Guatemala. Las palabras e ideas compartidas dejaron claro que no tenemos solo un circo, son muchísimos, demasiados, representando esa diversidad en armonía, tan importante y necesaria. Esto me inspiró a comenzar desde ahí, tocando con mucha sutileza y cariño sus palabras, y reafirmando por donde todo inició: “los circos hablan por sí mismos”. Ojalá este texto les represente, honre sus palabras e historias de vida contadas en cada conversación. Sus historias ya son nuestras.

Un espacio de diálogo y conversación dedicado al circo. ¡Vaya cosa bonita! Lo primero fue reunirnos para pensar cómo y con quién hacerlo. Convocamos a los compañeros de Caja Lúdica y la Escuela de Circo Batz: teníamos que pensar qué podíamos y debíamos decir en tres semanas. Llegó la primera reunión y, como suele suceder, se lleva una propuesta. Maravilla de reunión, todo cambió, y el título de los conversatorios fue una de las motivaciones más interesantes de una videollamada larga y llena de conocimientos, historias y posibilidades. Miguel Hernández nos dijo, “el circo habla por sí mismo”. Esa referencia nos hacía pensar, reflexionar lo obvio, las personas y los ejecutantes que viven del circo lo explicitan de forma muy clara a través de sus expresiones. Solo nos juntaríamos a platicar de ellas en un espacio virtual. Y tenía razón.

Primer Acto

Origen y caminos del circo en Guatemala

Para conocer el circo en Guatemala y sus diversas formas de hacerse y vivirse, partiremos de las historias y rutas que estas han construido para hacer un mapa del circo en este territorio.

Para construir el presente del circo en Guatemala pensando en el conocimiento diverso de exponentes, se consideró abordar tres aspectos. Primero la historia, a la que llamamos *origen y caminos*. Segundo, queríamos dar a conocer conceptualmente las expresiones del circo -basadas igualmente en la diversidad- con intención de resaltar la identidad de su comunidad. Y el tercero consistió en una construcción de palabras presentes, accionadas y vivas, vinculadas con el hacer, entender y vivir. Cada apartado, con preguntas específicas, hacía referencia con fuerza a los momentos descritos anteriormente, intentando hacer una mediación para otra forma de comunicar a personas que no están relacionadas cotidianamente con las expresiones del circo. Conforme avanzaba cada conversación, unos y otros tejiendo una comunidad en las palabras, comenzaron a conectarse, haciendo referencias a los otros conversatorios y conversadores. Una palabra constante utilizada para conceptualizar el circo fue *origen*, hilo conductor,

para partir y definir lo que conciben como su práctica de vida. Alzando la voz para nombrar de dónde vienen, sus raíces.

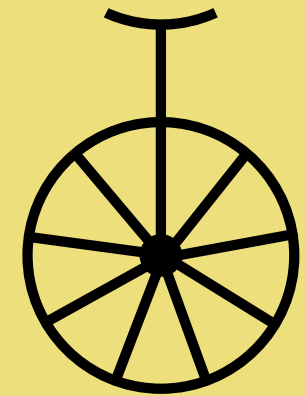
Los orígenes, aspectos o definiciones del circo puestas en palabras por los conversadores tienen su inicio en muchos lugares; los puntos de partida son variados y temporales. El primero hace referencia a la idea construida y de fácil relación con la niñez, nombrado como *circo tradicional*. Éste es el de *circo de carpa*, nómada, el de las familias y generaciones. Tuvimos la oportunidad de dialogar con una nieta de esta tradición, parte de la tercera generación que la continúa. Para ella, el circo proviene de su historia familiar, un oficio heredado que, inspirado en otras familias iguales, han transmitido esos aprendizajes a sus hijas/os, nietas/os y se proponen hacer lo propio. Son 60 años del Circo Hermanos Ponce, que cultiva una tradición que se mantiene y sobrevive en el tiempo.

Otro comienzo viene de los caminos inspirados por vínculos a las artes, específicamente la danza o el deporte a través de la gimnasia. Seguramente otras personas tienen una historia parecida de este tipo de expresiones artísticas y ese fue el paso clave para decidir vincularse al circo. Esta elección se encuentra relacionada a la necesidad de huir, pues algunas expresiones del arte son limitadas y excluyentes. Sus ganas de espacios distintos les acoge y la denominan *Circo Contemporáneo y escénico*.

El siguiente punto de partida surge de la exploración desde una carrera académica, específicamente la Psicología. Emerge de las dudas, del deseo de adentrarse en las posibilidades que tienen los elementos del circo en el quehacer profesional de una ciencia biológica y social para poder encontrar las relaciones de una con la otra, que resultan en el enganche al mundo del circo, dejando levemente lo académico y estando más próximo al circo como medio social. A éste lo denominan *Circo Dinámico*.

El origen o primer acercamiento, en las palabras de los conversadores, puede ser también a través de las personas, las diferentes etapas de socialización, los otros, amigos, compañeros o inspiraciones; los encuentros en los caminos de vida que nos provocan, invitan o atraen a ser y hacer parte. Nos aproximamos a un circo presente que se conecta y entrelaza con historias, lugares, carpas, espacios culturales, bodegas o al espacio público. Estos son terrenos de encuentro y convivencia; no es solo ensayar, entrenar o hacer un show,

es construir relaciones de amistad, compañerismo y acompañamiento. Los comienzos son diversos, varios, nutridos y por contarse muchos más.



Posterior a la discusión sobre sus inicios, se motivó a describir el circo que hacen. Al inicio nombraron la acción de búsqueda y prueba, como práctica común: es experimentar muchas expresiones, hacer aéreos, manejo de objetos, aros o malabares, acrobacia y luego decidir ser contorsionista. Este circo implica dedicación, ponerle energía, trabajo, ensayo y pasión. Esa definición es parte de la magia del circo, afirmación que se potencia y vive como ejecutante, que se construye en la experimentación, muchas prácticas, creando, buscando, acompañado de la libertad.

Las descripciones de su quehacer en el circo están vinculadas a las emociones y etapas de vida, a la búsqueda de identidad y a prestarle atención a una intuición asociada a las ganas de hacer lo que mi ser y sentidos quieren. Alejandra Fiallos lo explicó como un “*hacer lo que me daba la gana siempre*”, sensación compartida por muchos de nosotros como instinto, no solo de llevar la contraria, sino de animarnos a lograrlo. Estas definiciones pusieron la inspiración en lugares de búsqueda, estar en el proceso de construirse y, mañana, ser distintos o consolidar lo que pensamos. El aliento se construye por los otros, los que nos ven, públicos, amistades, compañeras, que nos llevan a la profundidad de sentir emociones, humanidad y a reafirmar la decisión de hacer circo.

Estas motivaciones se llevan consigo y se colocan de frente a los demás, en primera instancia frente a las familias. Hacer circo, arte, o una expresión de las culturas, no se encuentra todavía en un lugar de reconocimiento o como proyecto de vida en una sociedad como la guatemalteca. Probablemente es más fácil ver este camino como un capricho, un hobby, una necesidad, un espécimen raro, pero no. Esta es una profesión, proyecto de vida, un encuentro profundo, es un ser humano que encontró la inspiración y, con ella, la decisión de seguir con esto ante la adversidad.

Los orígenes e inspiraciones se anclan en el camino andado previamente por ancestras y ancestros, identificadas y nombradas a través de las familias en el formato del circo tradicional, o en los otros que han encontrado en el mundo globalizado personas, escuelas, redes y expresiones de difusión y fomento de un circo con proyección internacional, que vincula diferentes prácticas y conceptos. En muchas partes del mundo, las expresiones del circo son parte del hacer cultural y sus bienes, tratadas con dignidad y gran valor social, protegidas, promovidas y profundizadas con estructuras y presupuesto, al contrario de lo que sucede en Guatemala. En nuestro territorio, se hacen en la limitación y la resistencia, pero se alimenta de los orígenes, es decir, se continúa con la prerrogativa de mantener el circo vivo.

Algunos pueden no comprender la necesidad de continuar con las expresiones del circo, por eso la pregunta final -para ilustrar- era, ¿qué aporta a la sociedad guatemalteca? Pamela Ponce en la primera intervención nos dejó claro que “*el circo es cultura, tradición y movimiento*”. A esta, Alejandra le sumó las nociones de que “*el circo es talento, alegría, ayuda a que olvidemos las penas, revive el corazón de niñas y niños presentes y regala imágenes que quedan guardadas en nuestra memoria*”.

Los problemas personales y sociales se modifican en convivencias: con el circo la tensión se transforma en encuentro. Tonibelle lo expresó así:

“el circo es el toque de alegría que todos necesitamos, es aprender a sanar a las personas, contar nuestras historias, proyectar. Estas son cosas que no se enseñan en la escuela o la vida. Decimos con nuestras expresiones algo que no tiene que ser nombrado de forma literal. El circo es compartir, nunca veremos un circo en conflicto. Imaginemos la vida si solo fuera lo cotidiano, el circo como expresión artística permite a la población imaginar otros mundos posibles, y cultiva las posibilidades para llevarlo a la vida, porque en el que estamos no funciona. El circo es salud, emocional y física, implica una disciplina artístico-corporal, es transportarte y ejercitar el músculo. Los momentos de tensión cambian con el circo, no es solo entretenimiento”.

Todas las prácticas del circo tienen puntos en común y se entretajan, pero también hacen sus propias historias y caminos, se adaptan y transforman, se desplazan para adaptarse, se mantienen en movimiento, están vivas. Los orígenes, además de históricos, son profundos en las personas, con matices individuales, con puntos comunes, diferencias que hermanan en fuerza colectiva. Las motivaciones del

circo están vinculadas a la acción, a las emociones, es un acto de búsqueda, de equilibrio -literal y metafóricamente hablando-. Todas y todos tenemos y necesitamos algo de circo, una apuesta de valor en contexto presente conectada con las historias de los sobre/vivientes circenses, para explorar ideas que nos lleven a re/conocerlos.

Segundo Acto

Circo, formación y escenarios

*El circo en sus diferentes manifestaciones
y prácticas presentes se relaciona con otros
ámbitos, cuáles son y dónde están.*

Para seguir dibujando el mapa del circo presente en Guatemala, en la segunda sesión, el diálogo fue a partir de nombrar conceptos, identidades, profesiones, y más vínculos que expresan el hacer de los circos, y que aportan a trazar con más detalle y precisión los orígenes mencionados en el primer conversatorio. Victor Martínez inicia haciendo una clasificación para explicar los circos que existen o conoce. Nombra el circo tradicional o contemporáneo, que se expresa en la estética de escenarios que se materializan en las carpas, teatros, calles, en función de sus contextos. Segundo, el circo profesional -profesionalización-, vinculado a un proyecto de vida. Luego, el circo recreativo, que es una práctica relacionada al disfrute sin que se convierta en una determinante, es esporádica y momentánea. Por último, mencionó el circo social que se refiere a una metodología de intervención a través de los lenguajes del circo.

Las divisiones anteriores nos refieren a objetivos distintos, pero una expresión artística cultural común. El circo profesional, el recreativo y el social son apuestas por acciones diversas de un sector, que busca la capacidad de re/conocimiento, un acceso profesional y darle calidad a su quehacer, y también intenta asombrarnos a partir del espectáculo tanto a ejecutantes y observadores, quienes ponen cuerpo y emociones. Es importante dejar ver que el circo social, con su capacidad de abordaje a problemáticas sociales, evidencia una labor multidisciplinaria.

Las expresiones y prácticas diversas de hacer circo pueden ser aprendidas y experimentadas en múltiples espacios y formatos. Su acceso honra a la vida nómada, que es y será el gran valor de multiplicación y trayecto que lo mantiene vivo, vigente y permanente. A diferencia de otras expresiones artísticas que ya viven una consolidación institucional y trayectoria formalizada a través de historia, academias, presupuestos y legislación, los circos no

poseen esa infraestructura y reconocimiento aún en Guatemala, lo cual no ha sido un obstáculo para estar en un lugar donde la valoración mutua es puesta en común para contraponer lo que no se tiene, es importante y nombrada. Es esta misma naturaleza nómada la que permite abrir caminos como centros de educación, entrenamiento, festivales, intercambios para hacer, promover y fomentar el circo. Miguel Hernández comenta que

“el hecho de migrar, de ir a otros países, y conocer las comunidades de circo que hay ahí, [...] fue como una de las experiencias [...] viajando, llegando a diferentes países o lugares, la gente como que te cobija, te acepta, [...] tienes que adaptarte a la cultura, al idioma, a la manera en que hacen Circo, [...] te encuentras entre la migración y el estilo de vida”.

Moverse da el acceso a mecanismos y redes para el desarrollo e intercambio de los circos, las cuales se ponen a disposición para que personas y experiencias de países como Guatemala puedan hacer y formar parte de una comunidad que se extiende más allá de las fronteras. El circo tiene algo de nacionalidad universal.

La experiencia del circo contemporáneo y el circo social evidencia un hacer profesional cruzado con otras disciplinas y una perspectiva más allá de lo conocido, son herramientas y desarrollo artístico al bien de la sociedad. Podemos hablar del circo al servicio de la salud mental, física, de los procesos de entretenimiento y creativos, hasta llegar a comprender el circo como una manera de intervención para problemáticas sociales. Estas bondades en el seno de las expresiones circenses nos muestra una práctica que reside en la vanguardia del hacer común y la gama de recursos para materializar el bien/estar social al que todas y todos aspiramos en lo cotidiano. Dennis Castellan proponía la idea de “desdramatizar” lugares y experiencias a través del circo como una prueba para comprender las posibilidades de estar/bien que pueden generarse. Además, suena potente que, a través de acciones que se promuevan desde el circo, se generen espacios que transformen personas y transgredan bellamente la experiencia de vida. El circo provoca búsquedas ante la necesidad de cambio, pues, como afirmaba Tonibelle Che, “las cosas, como funcionan ahora, necesitan otro camino”.

¹ Acudir a centros asistenciales, entendidos como hospitales, asilos, centro de salud, psiquiátrico, hospicios, para llevar técnicas como la risoterapia.

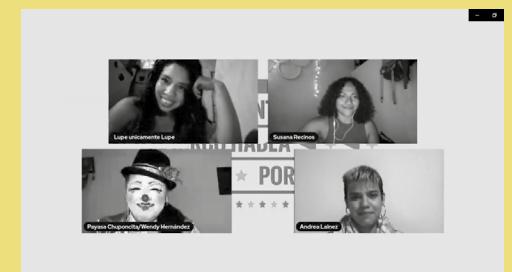
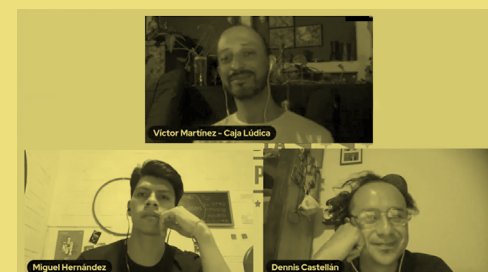
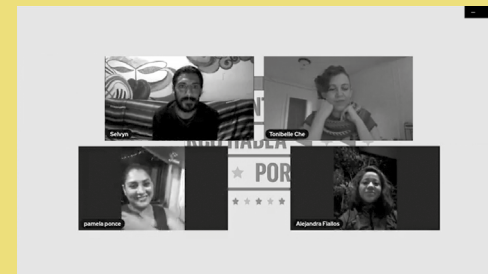
Las prácticas más reconocidas del circo -de carpa y en su dimensión de espectáculo tradicional-, todavía tienen una gran oportunidad de ser puestas en otros lugares y ser percibidas desde otras perspectivas. Algunos de estos elementos corresponden a una dimensión no tangible. El asombro, entretenimiento, alegría, ternura o encuentro emergen en los números del espectáculo, se percibe las emociones y estas pueden empujar a razonar sobre y desde el circo más allá de lo obvio y evidente. Estas posibilidades del circo abren una convocatoria a sentir y promover otras miradas que apuesten por reconocer el circo como bien cultural y patrimonial del territorio. Esto, sin embargo, seguimos considerándolo un reto.

Seguir haciendo circo debe ser visto como un acto de resistencia y valor que, aclaro, no es para nada simple, pues desde otra mirada es sobrevivencia. En Guatemala existen mal/estares que perduran, que son compartidos y se imbrican en todos los lugares, por la pobreza, corrupción y otros males. Por ejemplo, el actual contexto de la pandemia por COVID-19 agudizó las condiciones de muchas personas para la vida digna y, en el caso del sector cultural, las hizo más evidentes. Lo primero que cerró sus puertas fueron los teatros, los espectáculos, se limitó la convivencia. Para el circo, eso se tradujo en falta de trabajo y el alejamiento de sus centros de operación. Esto pone en riesgo la

vida en comunidad, el arte, la cultura y el patrimonio que representan los circos. Reinventarse no es fácil, menos en un lugar donde apenas se les comprende.

Asimismo, dentro del arte y la cultura, muchas expresiones -fuera de las percepciones de bellas artes o de élite-, han vivido en la marginalidad, con profundos retos. En el circo, dicha marginalidad se hace más fuerte por el estigma y hasta criminalización de quienes optan por esta expresión del arte por no estar ubicados en similitud con el mundo de lo *tradicionalmente profesional*. Este desdén se agudiza por desconocimiento a la labor, recurrentemente interpretada a la luz de estereotipos y prejuicios.

Comprender el circo es una necesidad. Al instalarse, el circo modifica el ecosistema, transforma, se vuelve distinto, de colores, sonidos, formas y cuerpos dispuestos a la sonrisa, el asombro, los aplausos. Sonreír... una práctica que nos parece muy lejana en la cotidianidad que estamos sumergidos y nos esclaviza. No es solo un número de arte, es una posibilidad de mundos distintos.



Tercer Acto

Circo, formas,
concepto y vida

El circo en Guatemala, como experiencia
de vida, y su lugar de nombramiento.

La última conversación inició con ubicarnos en los lugares, nombrando los espacios físicos en donde el circo cobra vida. Identificaron los ya nombrados como tradicionales, es decir la carpa, y también los no tan conocidos -menos convencionales-, como un salón de clases, una sala de entretenimiento, o la calle. Estos espacios cobran vida a través del trabajo realizado en comunidad, de una compañía o un colectivo, para un espectáculo específico, que se transforma en escenario, sin importar la locación.

Otros lugares metafóricos suceden en conexión con las personas como una estrategia que busca aliento para seguir, entrenar y mantenerse. Se lleva lo personal a los ensayos y se hace cotidiano en el cuerpo, las historias de vida se activan a través de los seres humanos que las proyectan y sienten. Por último, el circo se hace en las ideas, y en los procesos creativos de sus artistas, que también sueñan en quienes les ven, piensan lo imposible y lo hacen emoción. El diálogo fue encarnado por

voces juveniles y de mujeres, Susana, Andrea, Wendy y Lupe, las cuales hacen eco de una práctica que se gesta en todo momento, en casa, en su cuarto, en la calle, en plazas, festivales y, por supuesto, en los propios lugares seguros que ellas se han creado y construido. Algunos lugares de entrenamiento, como *Ix Espacio* (2019) o la *Escuela de Circo Batz* (2016), y lugares que les acogen para ser y estar. Ellas lo definen como un circo de todo lugar y tiempo.

Otra referencia interesante la hacen a partir del espacio público como el semáforo, que se nombra como un lugar hostil, pero que puede ser gratificante. Andrea Lainez comenta:

“la experiencia que he tenido yo en el semáforo [...] es ver a todas esas personas que vienen de un lugar a otro, en ese tráfico de esta ciudad tan gris en el que muchas veces no hay un estímulo visual en todo lo que nos rodea. Por un momento, puede aportar mucho [...] es darles ese pequeño espectáculo porque no todo el mundo tiene el tiempo de ir al teatro o algún lugar a sentarse a ver un show. Son pequeños momentos de magia”.

A donde llegue la experiencia del circo, esta reflexión guarda posiblemente más interpretaciones. Ustedes, ¿qué piensan o sienten cuando ven a un artista en el semáforo? Lo anterior ejemplifica la capacidad que tiene el circo para transformar lugares que instantáneamente se sienten y conviven mejor. Los lugares habitados por el hacer circo evidencian rutas personales que se alimentan de la movilidad, de las experiencias de los otros; más que físicas o imaginadas, están vividas y construyen la identidad de un sector cultural, artístico, profesional y estético que debemos poner en nuestro radar y valorarlo plenamente en su dignidad.

Estos tantos lugares, además, refieren a la formación, educación y medios de hacerse para

la práctica del circo. Una experiencia bastante común es el ser autodidacta y empírico, estrategia posibilitada por el Internet, las innumerables ofertas de talleres, hasta la creación de espacios más estructurados. Por ejemplo, la *Escuela de Circo Bat'z*, única en su naturaleza, es la primera en ofrecer formación circense en Guatemala, con clases para todas las edades y propuestas desde talleres hasta diplomados. Sin embargo, al hacer una revisión sobre la estructura en el circuito formal de la educación, todas y todos mencionan que ha sido necesario ir fuera. El país no cuenta con las condiciones para poder tener el nivel y la categoría que grandes experiencias circenses en el mundo sí han construido, afectación que se comparten con varios sectores del arte y la cultura en Guatemala que, sin promesas y ofertas educativas, ponen en desventaja y posibilidades de disputarse en igualdad el reconocimiento como otros sectores, profesiones y anulando oportunidades a proyectos de vida. Ante este panorama, se hace cada vez más vigente el acompañamiento y la capacidad de aprender con los otros y de los otros.

La sección pensada para reflexionar acerca de la educación circense en diferentes formatos nos aproxima a otro diálogo necesario. La formación parte desde quienes lo viven y hacen, pero sobrepasa su propia capacidad pues está condicionada por muchas otras formas vinculadas al quehacer circense: administración, organización, estrategia y objetivos. Estas son dimensiones amplias y traen consigo nuevas formas y medios para pensar/se. Es necesario desarrollar infraestructuras educativas formales y reconocidas que se homologuen con el mundo profesional.

El diálogo siguió y preguntamos sobre sus conversaciones diarias; nos comparten palabras cotidianas con las que vinculan al circo. Lo relacionan con el propio lugar donde cobran vida; se experimenta también fuera del escenario, en el día a día, es un espacio para expresar cómo te sientes, qué piensas; despierta cuestionamientos que todas y todos podemos hacernos y los lleva a la propia experiencia de cómo mejorar algo. También lo relacionan con la remuneración económica por el trabajo que haces, hasta los roles y el protagonismo que recientemente están teniendo las mujeres en todos los espacios del circo, “*anteriormente estaba monopolizado por hombres*”, comentaba Lupe.

Asocian sus conversaciones y temas de interés con una transformación, un tiempo que va cambiando y adaptándose a las necesidades del propio mundo en el cual habitan con mucha conciencia. Cuestionan los propios modelos de hacer circo en función de vivir y sobrevivir en un país como Guatemala. A pesar de estos retos, también se reflexionó acerca de cómo hacer un circo que sea amigable en su dimensión de entrenamiento y conciencia del cuerpo. Existe una pulsión por apostarle a un circo que cobije a sus ejecutantes desde un trabajo constante y duro, al igual que todas las disciplinas artísticas, pero sin pasar por la violencia, el dolor y el maltrato del cuerpo sin conciencia solo por la obtención de resultados; reflexión necesaria para todas las profesiones.

Las consideraciones anteriores son firmes y hechas por voces concientes de su trayecto y del circo que quieren construir. Es un gremio que nombra también desde la memoria y las

anécdotas sus lugares, prácticas y la recepción de público. La inspiración que nos da el circo consiste en demostrar que somos capaces de construir algo que a los ojos es estéticamente imposible, pero resulta bello y emocional. El circo permite el reconocimiento de autodeterminarse personas, seres humanos empáticos y despiertos que inspiran a otras con sus vivencias. Somos personas que aspiramos a “*ser (...) diferentes*” dijo Andrea Lainez, con el poder para encontrarse y ser concientes de los otros, informarnos y profundizar en ellas y ellos para existir.

En contraste con esa claridad que nos presentan las y los protagonistas del circo sobre sus haceres, su ser y memoria colectiva, también tenemos que reconocer que existe una carencia sobre información profunda y conocimientos del circo en Guatemala. Esto refleja una falta de atención y posibles estrategias conjuntas de acciones para su fomento.

El circo en sus manifestaciones diversas es todo lo dicho y más; brota en sus personas, transita, migra, es nómada, se adapta, sigue siendo sorprendente, y nos encuentra con el asombro. El circo se enraiza y lucha por sobrevivir en una sociedad que no dimensiona la relevancia de su historia, aporte, presente y resistencia. Todo lo que este texto describe, exhorta a pensar si alguna de estas palabras nos motivó o logró con/mover (como a este que escribe) a replicarlo de alguna manera, a visitar un espectáculo, a pagar una clase en una escuela, a buscar a un profesional del circo que pueda aportar a cambiar mis/nuestros espacios, a pensar cómo puedo hacerme parte, desde el lugar donde estoy, de la comunidad del circo.

El gran final sin conclusiones, unas sugerencias y necesidades profundas

Del circo al circo

Las expresiones, generaciones y lugares del circo tienen una gran posibilidad de re/unirse. Este encuentro debe motivar la organización de un movimiento gremial que transite a la incidencia y logre acuerdos comunes en diálogo con todos los sectores para exigir que se valore su práctica en un lugar de dignidad social, económica, cultural, laboral. Varios seguramente nos sumaremos.

Del circo a la sociedad

La sociedad guatemalteca debe aproximarse con una mirada diferente a la vivencia del circo. Poseemos riqueza de generaciones, expresiones, saberes y prácticas que dan la posibilidad de vivir una experiencia distinta. La retribución debe partir del reconocimiento colectivo de lo que el circo ha aportado a nuestros trayectos de vida; la invención que el circo ha hecho para habitarlos de asombro, formas, colores y alegría. Aún tenemos deudas pendientes, visitemos, paguemos, reproduzcamos y motivemos a las expresiones del circo a seguir, a mantenerse y a ser mejores.

Del circo a lo privado

Salvo excepciones, el sector privado debe ver la cultura a través de las expresiones artísticas y en particular de las expresiones del circo. Esta es una manifestación creativa aliada que representa oportunidades que se están desaprovechando. Es una experiencia de entretenimiento, pero también es un lugar de expansión, es una posibilidad de comunicar de otras formas. Si el diálogo es limitado o nulo, toquen la puerta del circo, quedarán asombrados.

Del circo a lo público

Sin duda, la deuda del sector público en materia cultural es enorme y es una expresión de una perspectiva limitada y tradicional, sin posibilidades de verse con otros ojos. Necesitamos legislación construida participativamente, que nombre las diferentes expresiones del circo como parte de la diversidad y valores culturales que poseemos. Ésta debe ir acompañada de estrategias, presupuesto, y con la clara intención de escuchar al sector, incluida la realidad que le acontece.

A otras y otros que se posicionan desde la academia, cooperación, movimiento sociales, como tomadores de decisiones e inclusive influencers, si se sienten identificados a ver, sentir e integrar las culturas en sus procesos, es urgente que volteen a ver a los circos. Son personas, lugares y procesos seguros que se encuentran en relación con la humanidad, creatividad y capacidad de asombro. Hablo por mí: los necesitamos, nos necesitamos. Los circos son presente, de muchos pasados, que construyen futuro por el arte y las culturas.

Circo, en una palabra, emociones y otras motivaciones

La última pregunta en cada conversatorio fue *qué emoción representa para ustedes el circo y por qué*. Aquí se reflejaron experiencias, personas, historias y otros conceptos no necesariamente vinculados a las emociones. Las dejamos para motivar a otras y otros a convertirlas en muchos otros posibles “espacios en movimiento”, diálogos, investigaciones y medios para seguir aportando al circo.

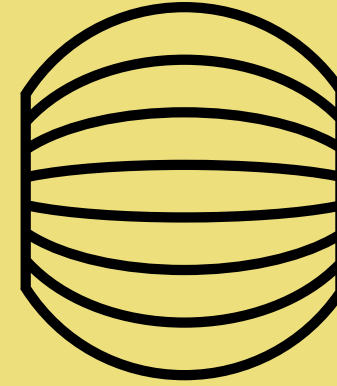
Cultura // Tradición // Movimiento // Terapia // Talento // Alegría //
Olvidar las penas // Niñez // Caminos // Familia // Aprendizaje //
Sanación // Expresión // Magia compartida // Historia // Libertad //
Imaginar // Sueños // Salud emocional // Salud física // Otros mundos
posibles // Olvidar el estrés // Volar // Experiencia // Psicosocial //
Comunidad // Asombro // Maya // Ternura

Referencias:

Centro Cultural de España en Guatemala. (2021, 13 de mayo). Conversatorio: Origen y caminos del circo en Guatemala. [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=NXyIhagwtIk&list=PLh7x-Woj19oRDmjlMhpLraQBY2qlaDTZ7&index=3>

Centro Cultural de España en Guatemala. (2021, 20 de mayo). Conversatorio: Circo, formación y escenarios. [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=W-z5uuTVmjY&list=PLh7x-Woj19oRDmjlMhpLraQBY2qlaDTZ7&index=2>

Centro Cultural de España en Guatemala. (2021, 27 de mayo). Conversatorio: Circo, formas, concepto y vida [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=DiiEC9me9fo&list=PLh7x-Woj19oRDmjlMhpLraQBY2qlaDTZ7>



Performance en Guatemala: La Materia del Gesto

Ensayo **Espacio en Movimiento**

Rodrigo Arenas-Carter

Conversatorio

La materia del gesto, a cargo de Rodrigo Arenas-Carter.

Participan

Alejandro Marré, Anabella Acevedo, Jorge de León, Audrey Houben, María Regina Firmino-Castillo, Manuel Tzoc, Tohil Fidel Brito, Ever Rodas, Karma Davis, Numa Davila, Ivanka Requena, Kristina Córdón, Andrés Rodríguez y Eynard Menendez.

Fechas

14, 21 y 28 de julio de 2021

Link a la lista de reproducción

<https://youtube.com/playlist?list=PL3XYkQmPhB-tp3bYUAsrbn0087PbC2Mpii>

Performance en Guatemala: **La Materia del Gesto**

Las reglas del juego

Rodrigo Arenas-Carter

Concretar lo intangible ha sido una de las funciones del lenguaje. Si bien la posibilidad de reivindicar y explorar otros vehículos para el conocimiento, como la epistemología corporalizada o la experiencia sensual, es un camino necesario e inevitable, el ensayo continúa siendo una herramienta potente para intercambiar lecturas y puntos de vista. Por supuesto que ya existen espacios para discutir sobre la creación performática en Guatemala, como textos, conversatorios y talleres, pero en general estos siguen siendo escasos y poco difundidos, al igual que en el resto de Latinoamérica. Ante este panorama, la oportunidad de curar y moderar la serie de conversatorios que llamamos *La Materia del Gesto* era imperdible, por lo que procedimos con mucho cuidado y afecto. ¿Afecto por quién? Por la audiencia, por lxs creadorxs, por todxs lxs que alguna vez se han topado con una pieza de performance, y por la performance creativa en sí, que es la fuerza motriz que ha impulsado mi trabajo durante los últimos años.



Conversación

Otro asunto importante que debemos clarificar es de qué hablamos cuando hablamos de performance. En el presente texto, nos concentramos en la performance creativa, esto es, aquel formato artístico interdisciplinario en el que el cuerpo, tanto humano como el de otros seres vivos, es el principal soporte de creación, en torno al cual giran el resto de sus elementos constitutivos. Sin embargo, debemos considerar que el término performance también se utiliza para referirse a aquellos actos vitales de transferencia, que transmiten saber social, memoria, y un sentido de identidad a través de acciones reiteradas (Taylor, 2003, p. 34).

De esta forma, en este preámbulo sólo queda por agregar que el presente ensayo carece de una tesis articuladora, pues su objetivo es desarrollar un repaso reflexivo sobre las conversaciones, compartiendo además algunas conclusiones y extensiones. Dicho repaso no es, de ninguna manera, exhaustivo, pues eso sería imposible y porque para quien desee detalles específicos sobre las conversaciones, el Centro Cultural de España en Guatemala ha compartido en su canal de YouTube y en su página en Facebook las mesas de manera íntegra. Además, desde su concepción *La Materia del Gesto* adoptó una mirada panorámica, y un ensayo breve no es el lugar adecuado para un enfoque de esas características.

Una Historia Oral de la Performance en Guatemala

El formato de la historia oral es tremendamente atractivo, pues desborda los límites que tradicionalmente las narrativas historiográficas han adoptado en su construcción. Esto, porque la oralidad le da más espacio a informaciones que han sido consideradas indisciplinadas, como el chisme o la emoción ante la remembranza, las que entregan otras dimensiones sobre acontecimientos pasados. Por eso fue que la primera conversación tuvo ese título.

Tres notables actores y testigos de muchos de los momentos que han marcado la historia reciente de la performance guatemalteca aceptaron, con entusiasmo, la invitación: Anabella Acevedo, Alejandro Marré y Jorge de León. El hecho de que nos conociéramos en el plano de la amistad ayudó a crear una atmósfera distendida desde el primer instante, lo que la audiencia captó por medio de sus aportes y comentarios. Aprovechando este vínculo, propuse como primera pregunta, “¿Cómo conocieron la performance, cuál fue la primera vez que vieron performance, o cuál es su primer recuerdo sobre la performance?” Esta interrogante nos remitió a anécdotas cotidianas que nos recordaron que la performance siempre estuvo allí, pero que no fuimos conscientes de ella hasta que alguien o algo nos comunicó el

concepto. Dicha transmisión no siempre fue explícita o basada en un texto académico, sino que a veces el comentario informal callejero fue suficiente para abrirnos la puerta hacia un mundo nuevo.

Moler el Olvido / Amasar la Sangre, de Manuel Tzuc. Foto por Sandra Sebastián



En general, los recuerdos de los participantes se centraron en los años cercanos al último cambio de siglo, posicionando a *Octubre Azul* (2000)¹ como un posible punto de inflexión en el desarrollo de la performance creativa en Guatemala durante las últimas décadas. Sin embargo, no se dejó de lado a creadorxs que (muy) tempranamente exploraron el formato, como Margarita Azurdía, Isabel Ruiz o Luis Díaz. Durante esa época, y tal como lo planteó Anabella, la documentación era muy precaria porque lo más importante era vivir el momento. Justamente, dicha falta de registros también motiva a recurrir a la historia oral como instrumento procesal; así fue posible discutir sobre actos performáticos cuyos autores permanecen en el anonimato. “*Alguien se subió a [la mesa del] cóctel de una subasta y lo orinó*”, o “*personas que se ponían a bailar dentro de las galerías*”, recordó Jorge de León. Otras situaciones adyacentes también fueron comentadas, como las bandas de metal que en sus conciertos realizaban actos con un alto potencial performático, como por ejemplo ritos satánicos en medio de la interpretación de un tema, o el ejercicio de la danza contemporánea en espacios públicos. “*Es un momento en el que el gesto performático permea en muchos espacios*”, agregó Anabella, sin dejar de lado que, en ese instante había varios grupos trabajando en performance, pero entre los cuales aparentemente no existían muchas vías de comunicación.

¹ “Para el sistema artístico nacional *Octubre Azul* es la expresión que contribuye de manera decisiva a la profesionalización del arte, por un lado, y a la legitimación de la acción y la performance, por otro; así como a la utilización del conceptualismo y del arte de acción política para formar ciudadanía” (Véliz, 93, 2019).

Otros recuerdos involucraron recuperar nombres de creadorxs que no han gozado de una amplia difusión, como Carolina Pineda, Esperanza de León, Deborah Duflon, Tommy García, Juan Esteban Calderón y Veronique Simar, lo que abre la puerta para explorar sus trabajos de manera más profunda. Con relación a esto último, se discutió sobre la institucionalización y la marginalización de la performance rememorando que, hace unos veinte años atrás, existía un escaso nivel de piezas trabajadas al alero de instituciones y, por lo tanto, la marginación de los artistas de performance de los círculos tradicionales de arte era muy patente. Si bien en cierta forma esto se mantiene, la mesa planteó que ya no es posible aislarla del todo. “Ahora, para tener una expo de arte contemporáneo, tienes que tener una agenda bien armada, y dentro de eso tienes que incluir al performance, aunque no te guste”, comentó Jorge de León.

Por su parte, Alejandro Marré preguntó qué hacen los creadorxs con aquellas piezas fallidas que suelen omitir de sus portafolios. Si bien nadie respondió a la pregunta de manera directa, creo que muchxs de ellxs lo hacen debido a las exigencias del sistema del arte contemporáneo, que obliga a una serie de procedimientos estandarizados para poder alcanzar cierto posicionamiento. Además, el fracaso, tal como lo concibe la occidentalidad actual, tampoco es muy bienvenido dentro de los espacios creativos, más aún con una arquitectura que exige grados de consistencia para dicho posicionamiento.

Existen ciertas ideas preconcebidas que gran parte de lxs agentes del sistema de arte, incluyendo al público, tienen respecto a la performance. Una de ellas es el mito de que la performance es una actividad creativa que carece de “seriedad”, entendiendo este término desde una concepción hegemónica occidental, la cual no le atribuye ningún método ni rigurosidad. Al respecto, Anabella dijo: “Los artistas de la performance tienen procesos muy pensados. Son procesos de investigación, [...] de reflexión, de montaje. Es una dinámica precisa en muchos casos. Es un proceso, con sus fases [...] Me parece importante resaltarlos porque la performance, como medio, no se considera tan ‘serio’ como otros. Precisa otras categorías de análisis, otros tipos de espacio”.

Además de las reflexiones ya expuestas, también quisiera rescatar de esta primera mesa, a modo de recuento: la tensión antes de accionar una pieza; las conversaciones en las cantinas como escenarios de intercambio de experiencias; el tiempo como un elemento constitutivo de la acción; la relación entre performance y las lecturas de poesía²; lo accidental en la ejecución de una propuesta; y la importancia de los espacios de formación, como por ejemplo los talleres, en el desarrollo de artistas.

² Sobre la relación entre performance y poesía ver Arenas, Rodrigo. (2017). Encuentros Esperados: Diálogos entre Poesía y Performance. Nueva revista del Pacífico, (67), 25-39. https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0719-51762017000400025&lng=es&nrm=iso

Métodos de Trabajo en la Performance

Desde hace un tiempo, el análisis del proceso creativo en el arte contemporáneo ha sido una tendencia abordada por diversos estudios. Sin embargo, ese tipo de exploraciones han sido muy limitadas en el ámbito de la performance, en especial respecto a Guatemala. Además, muchas de esas investigaciones se centran más en lo conceptual que en lo práctico, dejando fuera aspectos como el financiamiento de una pieza, su producción y su mediación. Como se aprecia el tema es amplio, y por lo tanto la intención de esta mesa fue abrir el debate sobre formas de hacer performance en la Guatemala de hoy.

Para eso, intentamos contar con una selección de invitadxs lo más heterogénea posible: un artista migrante en Guatemala (David Karma-Davis, de origen dominicano); un dúo que trabaja desde la diáspora (María Regina Firmino-Castillo y Tohil Fidel Brito, participando desde California); un gestor (Ever Rodas, de RACA³); unx artista maya k'iche' de la disidencia sexual urbana (Manuel Tzoc); y una creadora en torno a lo marginal (Audrey Houben).

Antes de seguir, quisiera responder nuevamente a la inquietud que la misma María Regina planteó sobre su participación en esta instancia. Dicha invitación responde a mi conceptualización de los territorios como no necesariamente limitados a la dimensión material, pues concibo que los barrios y los cuerpos guatemaltecos que se encuentran físicamente fuera de las fronteras nacionales también son parte de Guatemala, funcionando así como extensiones de la realidad cultural interna, aunque sea de manera liminal⁴. Además, Tohil trabajó experiencias performáticas fuera de Ciudad de Guatemala, lo que sumado a que ambos han operado en el campo de la performance creativa como dúo, son aspectos que los distinguen dentro del mapa de artistas convocadxs. Quisiera agregar que se hicieron, sin éxito, las gestiones para invitar a artistas que trabajaran performance fuera de los núcleos urbanos del país.

³ Red de Arte de Centroamérica. (2020). Red de Arte de Centroamérica. <https://racacentroamerica.com/>

⁴ Esta noción está inspirada en la concepción hemisférica de Diana Taylor sobre Latinoamérica. Ver Taylor, Op. Cit. Además, esta concepción abraza a todas las personas que residen en un territorio, independientemente de su estatus migratorio.

En esta conversación procedimos de la siguiente manera: cada artistx tuvo un tiempo determinado para hablar sobre su trabajo y, a continuación, el panel respondió a mis preguntas y a las de la audiencia. Tal como se propuso con anterioridad, comparto el repaso selectivo a esta segunda conversación.

El primero en hablar fue KarmaDavis, quien destacó la falta de información que existe respecto a la performance, y la necesidad de experimentar como parte del proceso creativo. Planteó que su práctica en el ámbito de las acciones de arte se puede dividir por etapas. Primero, un interés en desarrollar lo que él denomina como *acciones estáticas*, esto es, composiciones con personas. A continuación, comenzó a trabajar centrado en los ensambles, o sea en estructuras humanas funcionales, como en el caso de sus piezas *Cangrejo*⁵, *Fantasma* y *Coloso*. Finalmente, desde el 2014 trabaja el concepto de gastronomía política, que define como “*involucrar la gastronomía con el pensamiento crítico*”. Obras que corresponden a este método de trabajo son *Destrucción y Diálogo*. Además, David distingue entre performance y arte acción, planteando que la diferencia reside en que, en el segundo caso, el artista no está participando directamente en la activación, sino que son otros cuerpos los que accionan la propuesta.

⁵ KarmaDavis, D. (s.f.). Cangrejo. KarmaDavis. <https://www.karmadavis.com/cangrejo/>

A continuación, fue el turno de Audrey. Esta creadora concibe al espacio callejero como un territorio de conocimiento, asunto que queda en evidencia a medida que revisamos su portafolio. Destaca su trabajo con personas en situación de calle, como en el proyecto *Taller de Sobrevivencia en las Calles*. Además, su práctica denota un interés en ocupar el espacio público, lo que se relaciona con su concepción de la performance como un escape del elitismo en el arte y de la falta de recursos. Otro elemento esencial de su ejercicio creativo es una preocupación por las diversas causas abrazadas por los movimientos sociales en Guatemala y, al igual que el resto de los participantes, la presencia constante del pensamiento crítico y una valoración de la investigación como parte del proceso creativo. Por último, Audrey extiende la inquietud por la documentación a la totalidad de dicho proceso.

La tercera intervención fue la de Manuel Tzoc, quien enfatizó la precariedad de la producción en el mundo de la performance, abarcando esta desde el tiempo requerido para desarrollar una pieza, hasta los materiales necesarios para su ejecución. También planteó la problema-

tización del género desde su lugar como parte de la disidencia sexual, y la exploración decolonial desde su identidad, como dos preocupaciones importantes en sus prácticas performáticas.

El siguiente expositor fue Ever Rodas, que si bien también trabaja como artista, decidió centrar su exposición en su labor como gestor. Esta se concentra fundamentalmente en *Forma y Sustancia Festival Internacional de Performance*, instancia ejecutada desde RACA, organismo que Ever dirige. Dicho festival ha funcionado en base a una itinerancia bienal por los diferentes territorios de Centroamérica desde el año 2012. Ever planteó que este evento surgió debido a la falta de un espacio de performance creativa en Centroamérica que tuviera continuidad en el tiempo. Esta inquietud también se relaciona con la escasez de gestores que puedan tomar a la performance como una preocupación constante. Resaltó el problema de no contar con una documentación en el área que permita no solo procesos de diseminación y de mediación, sino que además facilite el trabajo investigativo. Incluso se refirió a los derechos de autor: “*los profesionales que se dedican a hacer foto y video tampoco han entendido que, en ese momento, cuando alguien está accionando, ellos solo son un instrumento que documenta, pero no tienen propiedad intelectual sobre la imagen. Tienen derechos de autor por la fotografía, pero no de explotación de la imagen*”.

⁶ Tohil Fidel Brito. (s.f.). Tohil Fidel Brito. <https://tohilfidel-brito.wordpress.com/>

Después fue el turno de María Regina Firmino-Castillo y Tohil Fidel Brito⁶. Plantearon que, dentro de todos sus intereses, su trabajo en conjunto adopta un lente deconial, sin dejar de lado la camaradería y la ayuda mutua como valores humanistas, incluyendo la participación de la(s) comunidad(es) en el proceso artístico. Al respecto, María Regina se refirió al peso histórico sobre los cuerpos como algo de lo que debemos ser conscientes. A continuación, y motivados por una de las preguntas de la audiencia, comentaron sobre la relación entre el poder y la apropiación cultural, y sobre la difusa frontera que divide a esta última del “*acercamiento con dignidad y con respeto*”, como dijo Tohil.

“Se podría decir que el uso mío del tezcatl pudiera ser visto como una apropiación cultural, y posiblemente lo es, y tomo ese riesgo porque creo que vale la pena tomarlo, porque las lecciones del objeto de investigación ontológica de lo que es el pueblo Nahua y Maya, a nivel conceptual, metafórico y físico, pudiera ayudarnos a nosotros a deconstruir mundos coloniales. Es como una medicina o una herramienta filuda”, planteó María Regina.

Para finalizar, invité a la mesa a extender sus comentarios sobre la gestión y la producción. Al respecto, Karma comentó que *“uno tiene que meterse en lo que uno puede realizar”*. Como contrapunto Tohil, María Regina y Ever plantearon su interés en lograr lo que ha sido concebido como imposible desde la epistemología hegemónica, lo que se resume en las palabras de Ever: *“Me gustan los imposibles, porque los posibles ya fueron hechos”*.

“Me gustan los imposibles,

porque los posibles ya fueron hechos”.

Perspectivas de la Performance en Guatemala



Trans/des/figuraciones de Numa Dávila

¿Hay futuro en la performance en Guatemala?, fue la pregunta que provocó esta conversación. La interrogante refería tanto al futuro que pueda tener esta disciplina artística en el país, como al futuro que puedan encontrar los artistas continuando con ella como parte de sus trayectos personales. Ya que habíamos echado un vistazo al pasado e intentado una aproximación al presente desde los métodos, era el turno de abordar perspectivas para el porvenir.

Lxs convocadxs en esta ocasión fueron Numa Dávila (antropóloga y artista), Ivanka Requeña y Kristina Cordón (artistas), Andrés Rodríguez Decena (artista venezolanx radicadx en

Guatemala), y Eynard Menéndez (escritor y editor). Quise invitar a este último y a Kristina porque no se dedican a la performance, y por lo tanto podían entregar perspectivas desde fuera de la práctica directa. Antes de proseguir quisiera agregar que gestionamos, sin éxito, la participación de algúnx creadorx que hubiera dejado de trabajar en performance de manera voluntaria. Esto, pues nos parecía interesante contar con el punto de vista de alguien que hubiese dejado de hacer arte pese a tener una carrera armada, asunto que además en general es poco discutido.

Lx primerx que quiso abordar la inquietud planteada fue Numa:

“Algunos marcos de entendimiento de la performance están situados desde un lenguaje y desde una estética más próxima a una racionalidad blanca, y más cercanos a un lenguaje legitimado por el mercado global del arte, y por la blanquitud que constituye este mercado global [...] esta epistemología se materializaba en cómo se resolvían las piezas conceptualmente las que, desde mi experiencia personal, resultaban inaccesibles”.

Esto se contrapone, y tal como Numa lo planteó, con la variedad de visiones y propuestas sobre la performance, muchas de las cuales son puntos de fuga ante el marco dominante. Por lo mismo, agregó que *“no podemos hablar de una historia única de la performance”*. Además, Numa utiliza un término que a mí me parece interesante y que es el de estéticas inferiores; lxs conceptualiza como aquellxs que no caben dentro de dicha racionalidad blanca, como la fealdad, la abyección, lo monstruoso, lo sucio. Este término puede ayudar a nombrar no solo situaciones creativas, sino que también puede ser útil para los estudios culturales en general.

Por su parte, Ivanka afirmó que efectivamente existe futuro en la performance. Además, y ante lo planteado por Numa, agregó que utilizar las estéticas hegemónicas es tan legítimo como optar por otras. Quisiera rescatar su noción de que *“una performance, quéralo o no, siempre va a ser un acto solemne”*, incluso aunque dicha cualidad no se plantee de manera explícita en una pieza. Esto es, que la performance que para cierta audiencia puede resultar “asquerosa” también tiene una carga de solemnidad, asunto que se conecta con uno de los supuestos sobre los cuales trabajo: la fe en la performance. Creer en la performance es, más allá de consideraciones cognitivas e investigativas, concebirla como una vía para la realización de la libertad, tanto lx nustrx, como lx del resto de las especies vivas que conocemos.

Dicha perspectiva sobre el futuro coincide con la de Andrés, ya que comenta que *“el performance no tiene límites, no tiene fin [...] mientras sigan habiendo artistas dispuestos a poner su cuerpo y a utilizar su cuerpo como medio, el performance no tendrá fin”*. Respecto a las ideas

planteadas por Numa, agregó que cuando unx trabaja en el marco del arte contemporáneo asume que *“existen esos parámetros de blancitud y hegemonía, heterosexuales también”*, y que lx creadorx debe decidir cómo va a lidiar con eso. Ahora bien, sobre las perspectivas de lo que podría venir desde su lugar como artista migrante, Andrés comentó que *“cuando uno migra, el performance se convierte en parte de la gira de uno”*.

Kristina considera que el futuro del arte en Guatemala es la performance, debido al contexto precario y al escaso acceso a herramientas técnicas y físicas, imprescindibles para las otras disciplinas artísticas. En comparación, *“el cuerpo es una herramienta de acceso inmediato”*.

Tal y como lo esperaba, la conversación derivó en otros asuntos, dentro de los cuales quisiera destacar los siguientes. Andrés opinó que le *“encanta el performance porque tiene una pluralidad de formas y porque se puede utilizar para muchísimas cosas”*. Por su parte, Eynard se refirió a la falta de mediación del arte en general, y cómo esta afecta al porvenir de la actividad performática creativa. Esta idea conecta con la inquietud de Ivanka sobre la falta de divulgación de la performance.

Una de las preguntas de la audiencia dirigida al panel fue si concebían a la performance como una moda o una tendencia en Guatemala. Ivanka opinó que lo que estaba de moda había que acogerlo como lo que era, mientras que Kristina argumentó que las tendencias y las modas son parte del mundo contemporáneo en el que vivimos. Por mi parte, puntalicé que la moda también puede ser una herramienta de poder. Para finalizar, junto al resto del grupo

debatimos brevemente sobre los clichés en los que está cayendo la performance, pensando en

lo que espera la audiencia y lo que se espera, más adelante, de la performance en Guatemala.

Algunas Reflexiones y Extensiones para Cerrar

Bajo la perspectiva que entrega el tiempo transcurrido, contemplo al ciclo como un organismo articulado de debate e intercambio de ideas, pues la historia oral como procedimiento recorre las tres mesas, y porque se propuso una evolución temática entre ellas ligada a lo temporal.

Creo que un buen punto para comenzar este análisis de clausura es la idea que quedó del segundo conversatorio: la performance como espacio para lo imposible. Esto no significa que debamos desconocer las restricciones que pesan sobre los creadores y sus posibilidades de producción, tal como lo planteó Karma, pues yo interpreto sus comentarios en términos de responsabilidad y compromiso.

Por otro lado, no se puede trabajar lo imposible si, como planteaba Numa, no hay visiones críticas y/o develadoras ante las epistemologías que rigen los lugares desde los que se trabaja la performance. De hecho, establecer límites a lo posible es parte de la epistemología de la dominación y del control. Por ejemplo, me sigue llamando la atención la escasa presencia del humor como estrategia de operación en la performance, incluyendo en Guatemala. Al respecto, el trabajo de Marré es, en sí mismo, un escape dentro del potencial punto de fuga que puede ser el arte para un

contexto tan complejo como el guatemalteco. Creo necesario aclarar que el uso del humor no contradice lo planteado por Ivanka sobre la naturaleza solemne de la performance.

Lo anterior se conecta con el tema de la muerte de la imaginación, pues uno de los lugares desde los que se puede comenzar a romper los paradigmas de lo imposible reside en la capacidad de idear nuevos posibles, los que deben empezar a concretarse tanto simbólicamente, como materialmente. Recordemos que, pensando en el contexto guatemalteco, la línea que divide lo posible de lo imposible descansa, en gran parte, sobre la ya nombrada epistemología blanqueada, lo que incluye los modos en los que ciertas instituciones han acogido e interpretado la performance.

Si bien el espacio no institucionalizado fue valorado por algunos participantes de las mesas dado que es un lugar que permite ciertas posibilidades particulares, como por ejemplo experimentar con los límites del buen gusto y de la censura, creo que tampoco se debe caer en una romantización de ello. Ante el problema de cómo sostener procesos de largo plazo en la performance en Guatemala, que es la inquietud que motiva las iniciativas de Ever, el trabajo de las instituciones es, sin duda, muy significativo. Exceptuando contadas situacio-

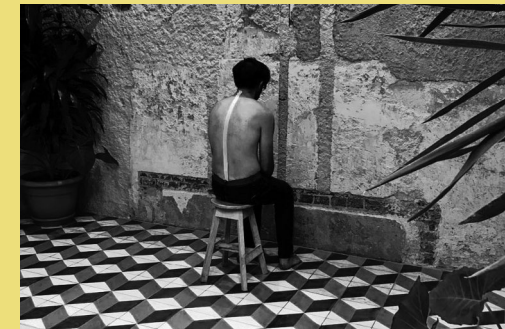
nes, como artistas que provienen de entornos familiares muy solventes o que logran establecer vínculos estables con galerías fuera de Guatemala, la labor de siquiera llevar adelante una propuesta performática creativa es, por sí misma, muy compleja. Podemos pensar en creadorxs que tienen trabajos fuera del sistema del arte, pero para muchos de ellos el tiempo necesario para concebir y producir una pieza se hace escaso.

Ante esta perspectiva, la labor institucional alberga instancias de formación, mediación, investigación, diseminación y debate, como esta. Para apoyar estos esfuerzos, creo que sería interesante contar con datos cuantitativos sobre cuántxs creadorxs de performance hay en Guatemala, ya sea centradxs en este formato o de manera multidisciplinaria, y sobre cómo sustentan financieramente su trabajo. En el *Sistema de Información Cultural*⁷ de Guatemala no encontré datos específicos sobre performance, y por otro lado la iniciativa Trabajadores de Arte aún no da a conocer los resultados del levantamiento de datos del *2do Censo Latinoamericano de Arte Contemporáneo*⁸.

El panorama que vemos nos conecta con lo planteado por Anabella sobre las necesidades específicas para abordar la performance, como categorías de análisis y otros tipos de espacios y conceptualizaciones. Esto involucra conocer cómo los artistas sustentan sus prácticas, y profundizar en las motivaciones y los modos en los que se leen y se instalan las piezas. Jorge de León hablaba sobre la actual incapacidad del sistema artístico de ignorar a la performance, pero entonces ¿qué determina lo que se ignora? Otras preguntas inevitables parecieran ser: ¿se está leyendo la performance de la misma forma en la que se lee, por ejemplo, una instalación? ¿Cuán conscientes están los tomadores de decisiones sobre las peculiaridades de la performance? Por supuesto que hay puntos en común, pues estamos dentro de la esfera estética, pero ¿en qué medida dichas lecturas son afectadas por la falta de información más específica sobre la performance? Y ¿cómo esto se conecta con el desafío epistemológico planteado por Numa, el desafío decolonial de María Regina, Tohil y Manuel, el desafío en la gestión y la documentación de Ever, el desafío a la “seriedad” de Marré, el desafío de género, el desafío ante el centralismo urbano, y todos los otros que salieron a la luz durante estas conversaciones? Pareciera ser que el primero podría servir de alero a los otros y que las limitaciones que se le establecen a la performance son un asunto urgente por atender en el futuro cercano.

⁷ Ministerio de Cultura y Deportes. (s.f.). Sistema de Información Cultural. Recuperado el 21 de agosto desde <https://www.sicultura.gob.gt/>

⁸ Trabajadores de Arte. (2020). 2do Censo Latinoamericano de Arte Contemporáneo. Trabajadores de Arte. Recuperado el 21 de agosto desde <http://www.trabajadoresdearte.org/sitio/censo-latinoamericano-de-arte-contemporaneo/>



Liquidación de Rodrigo Arenas-Carter. Accionada en Fundación YAXS, 2017

Referencias:

Arenas, Rodrigo. (2017). Encuentros Esperados: Diálogos entre Poesía y Performance. Nueva revista del Pacífico, (67), 25-39. <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci.arttext&pid=So719-51762017000400025&lng=es&tlng=en>.

Centro Cultural de España en Guatemala. (2021, 15 de Julio). Espacio en Movimiento: Performance. La materia del gesto. [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=W3pk_fyxHPY&list=PLh7x-Woj19oTdUniJgTByWvZpaB4woUXA&index=2

Centro Cultural de España en Guatemala. (2021, 22 de Julio). Espacio en Movimiento: Performance. La materia del gesto (II). [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=PaGR-5o6bTg&list=PLh7x-Woj19oTdUniJgTByWvZpaB4woUXA&index=1>

Centro Cultural de España en Guatemala. (2021, 4 de Agosto). Espacio en Movimiento: Performance. Perspectivas de la performance en Guatemala. [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=9c9kh9KS0io&list=PLh7x-Woj19oTdUniJgTByWvZpaB4woUXA&index=3>

De Souza Santos, B. (2010). Descolonizar el saber, reinventar el poder. Montevideo: Trilce.

KarmaDavis, D. (s.f.). Cangrejo. KarmaDavis. <https://www.karmadavis.com/cangrejo/>

Ministerio de Cultura y Deportes. (s.f.). Sistema de Información Cultural. agosto desde <https://www.sicultura.gob.gt/>

Red de Arte de Centroamérica. (2020). Red de Arte de Centroamérica. <https://racacentroamerica.com/>

Tohil Fidel Brito. (s.f.). Tohil Fidel Brito. <https://tohilfidelbrito.wordpress.com/>

Taylor, D. (2003). El archivo y el repertorio: la memoria cultural performática en Latinoamérica. Traducción de Anabelle Contreras. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado.

Trabajadores de Arte. (2020). 2do Censo Latinoamericano de Arte Contemporáneo. Trabajadores de Arte. <http://www.trabajadores-dearte.org/sitio/censo-latinoamericano-de-arte-contemporaneo/>

Véliz, M. V. (2019). Rutas del conceptualismo en Guatemala (1954-2011). ESCENA. Revista de las artes, 79(1), 75-98.



Cierre

Cierre

Pulsiones colectivas y miradas estratégicas

Gracias por acompañarnos hasta aquí en este espacio en el que diferentes ramas del arte escénico se diseccionaron a sí mismas, primero a través de la historia oral y, después, utilizando la escritura como medio de registro.

Regina Solís Miranda

Esta serie de ensayos polifónicos han permitido aproximarnos a los debates conceptuales e institucionales al seno de las cuatro artes escénicas aquí exploradas: **teatro, circo, danza contemporánea y performance**. Formarse en estas disciplinas artísticas, al igual que practicarlas, resulta ser una experiencia visceral, íntima. Contra todo pronóstico, en un país que no ha cultivado las artes –ni como fin en sí mismas, ni como medio– los conversatorios que hicieron parte del ciclo *Espacio en Movimiento* pusieron de manifiesto que existe una pulsión gremial alrededor de ellas. Esta es el resultado del deseo por afianzar redes que permitan a lxs artistas profesionalizar sus prácticas. El proyecto de vida compartido es la creación artística y es ahí donde buscan una contención colectiva que acuerpe sus oficios, como se mencionaba en las consideraciones sobre teatro. Si bien no cuentan con personería jurídica, los gremios de las artes escénicas en Guatemala se articulan a través del reconocimiento mutuo que hacen sus integrantes, visibilizando así el trabajo que cada una realiza.

Dicho reconocimiento permite generar una organización pujante y orgánica que lucha por dignificar la creación artística, aún en las condiciones más adversas.

El intercambio entre estas redes de artistas les ha permitido recrear sus propias prácticas, retarse mutuamente e ir generando flujos conceptuales propios, locales y contextualizados. A pesar de que todas las disciplinas examinadas en este compendio presentan una crítica compartida al estándar eurocéntrico con el que se miden las producciones guatemaltecas y regionales, también se valora el visto bueno de los circuitos de arte internacional como un medio que permite destacar el quehacer local. Esto implica una comprensión profunda de cómo opera el entramado de la industria cultural a nivel mundial, y cómo el reconocimiento dentro de esta puede conllevar mayor difusión y acceso a recursos. Sin embargo, advierten, esto puede llegar a convertirse en un vicio estratégico que continúe imponiendo sistemas de lenguajes artísticos provenientes

del extranjero, que pongan en segundo plano el registro y la comprensión de lo que sucede en nuestros territorios en toda su diversidad y valor. De hecho, la mayoría de las personas que participaron en los conversatorios habitan en la ciudad capital, evidenciando así dos realidades: 1) la centralización urbana, principalmente capitalina, de las oportunidades de desarrollo artístico profesional, y 2) la necesidad de extender estos diálogos y debates a otras regiones del país. Estas continúan siendo deudas pendientes que, de ser abordadas, podrían contribuir a la consolidación de escuelas de movimiento y estéticas propias.

Si las artes son un espacio para imaginar lo *imposible*, como se afirma en el ensayo sobre la performance, esto nos invita a reflexionar acerca de nuestros contextos y los marcos de racionalidad que aquí operan. ¿Qué es lo posible? ¿Qué ha sido promovido y qué ha ganado espacio en el imaginario colectivo de quienes siguen apostándole a las artes como proyecto de vida? Observar las tendencias que se han desarrollado hasta el momento, puede ser un punto de partida para adentrarse en nuevos lenguajes connotativos y hacer propuestas que interpelen a la audiencia que, quizá, puede estar ya a la espera de una estética determinada. Experimentar con nuevas poéticas y formas de entrega podría facilitar la *desfamiliarización*, el desencaje del rompecabezas del día a día, y promover así nuevas miradas. Estos patrones y tendencias se harán más evidentes en la medida en que la investigación y el registro sobre las artes en Guatemala se multiplique, y pueda orientar así la toma de decisiones estratégicas dentro y para el gremio artístico.

En casi todas las experiencias registradas en los conversatorios, lxs artistas compartieron brevemente las experiencias de vida que les acercaron al arte. Estas estuvieron fuertemente marcadas por la falta de espacios de formación en donde pudieran explorar sus intereses, resultando en ocasiones en prácticas autodidactas, principalmente en generaciones más jóvenes con acceso a la Internet. Señalaron lo difícil que fue migrar forzosamente para acceder a educación artística, o cómo se sintieron fuera de lugar al cuestionar algunos de los enfoques pedagógicos desactualizados en las dependencias del Estado dedicadas a las artes.

Si bien hubo un reconocimiento de algunas escuelas e instituciones estatales como la Escuela Nacional de Arte Dramático o la Escuela Superior de Arte, la cobertura de estas continúa centralizada y sus abordajes metodológicos necesitan ser revisados y actualizados.

En las reflexiones presentadas en este compendio, se deja entrever la crítica que le hacen a estos espacios de formación, los cuales han sostenido las divisiones tajantes entre las disciplinas, contribuyendo así a la valoración diferenciada de las prácticas artísticas en función de su proximidad con las *bellas artes*. Esto limita la formación integral en cuanto al movimiento y las escuelas de pensamiento que le han acompañado.

Quienes optan por las artes han aprendido a percibir el mundo de maneras particulares. El sistema educativo de nivel medio rara vez promueve el desarrollo de sensibilidades artísticas a través de sus proyectos curriculares. Con esto no me refiero únicamente a aprender a tocar algunas piezas en la flauta dulce o a hacer manualidades que, aunque puede ser una aproximación al arte, se limita a formatos que no despiertan intereses genuinos por la realidad que habitamos desde una mirada contemplativa y estética. La naturaleza que nos rodea (biología), las pintas en las paredes (literatura), los sonidos de la calle (música), nuestros álbumes familiares (historia)... estos también son elementos que podrían ser llevados a las aulas para promover una sensibilidad estética desde temprana edad.

Los vacíos formativos han sido cubiertos – nuevamente– por redes gremiales que han organizado sus propios espacios de aprendizaje y difusión. Esto se ha logrado a través de compañías de danza y/o teatro, mediante plataformas como el festival de performance *Forma y Sustancia*, talleres autogestionados como el campamento de danza y movimiento *Connatural*, u otras convocatorias que tienen por objetivo apoyar el trabajo creativo de lxs artistas de manera económica o técnica. En el caso del circo, por ejemplo, las personas se acercan a esta práctica como un medio híbrido que les permite desarrollarse en diferentes disciplinas artísticas, lo que dificulta que se decanten por un único espacio formativo. Por esta razón, el esfuerzo de la *Escuela de Circo B'atz* ha resultado relevante para las nuevas generaciones circenses e inclusive de danza contemporánea.

En un sistema global de corte capitalista, en donde se valora la profesión que genera más ganancias y permita mayor acumulación de bienes, quienes se dedican a las artes en un país como Guatemala corren con la injusta fortuna de ser juzgados como “poco profesionales”. Cada performance, cada obra, cada pieza de danza y cada composición circense lleva un proceso de investigación detrás, existe rigurosidad y método, tanto a nivel corporal como a nivel conceptual. Las artes no “suceden”, se trabajan, a veces se trabajan muuucho. El mito de que las artes son un camino poco serio debe desmontarse a nivel colectivo para poder elevar las percepciones que se tienen sobre ellas. Para incrementar la cantidad y mejorar la calidad del apoyo que se da a las artes en el país desde el Estado –a nivel nacional y municipal– y el sector privado, se tiene

que transformar la manera en la que son percibidas, pero esto requiere de apoyo y recursos. Pareciera ser una historia sin fin. Pareciera...

La gestión cultural, la dramaturgia, el montaje, la producción, el vestuario, el desarrollo conceptual de la obra, el acondicionamiento físico... suelen ser habilidades desarrolladas por todas las personas que hacen parte del gremio de las artes escénicas. Todxs hacen un poco de todo y, aunque puede considerarse una fortaleza colectiva, en ocasiones dificulta la inversión y distribución de tiempo y recursos. Para lxs artistas, no siempre ha sido sencillo optar por la creación como proyecto de vida; comunicar a sus afectos que desean profesionalizarse en su disciplina puede resultar disruptivo en una sociedad que no provee oportunidades para las artes. Todxs necesitamos comer, y vivir del arte se percibe como una tarea titánica y frustrante. La serie de conversatorios *Espacio en Movimiento* y sus ensayos aquí presentados, pusieron de manifiesto la necesidad de reflexionar acerca del reto que representa para lxs artistas el autocuidado en un contexto que lacera las condiciones de vida individuales y colectivas. ¿De qué manera las condiciones materiales de quienes procuran hacer del arte su profesión afectan sus procesos creativos? ¿Cómo se puede sentir unx artista que ha invertido su tiempo y esfuerzo en su obra cuando no hay espacios de difusión para la misma? *Sobrevivir al circo, al teatro, a la danza y a la performance*, es una idea que subyace en estos ensayos.

En las reflexiones sobre danza contemporánea se planteaba a las artes como un servicio comunitario, un planteamiento que hemos aprendido a valorar con mayor seriedad a raíz del contexto pandémico, en donde las artes se convirtieron en el mayor bálsamo para calmar nuestras mentes y sensibilidades inquietas atrapadas en cuerpos confinados. La **performance**, la **danza contemporánea**, el **circo** y el **teatro** son disciplinas artísticas que emergen del encuentro, no solamente de los cuerpos, sino de historias, del contraste de perspectivas y sentires. Es esta comunión la que ha permitido que, a pesar de la falta de apoyo estatal hacia las artes en el país, estas continúen reconfigurándose y maquinando nuevas propuestas desde el disfrute, los aciertos y errores. Por esa razón se hace urgente la apuesta por más espacios de convivencia, de aprendizaje y formación que permitan continuar construyendo gremio y colectivizando las prácticas artísticas en un país tan fragmentado como Guatemala.

A falta de políticas públicas que dignifiquen las artes, redes afectivas comprometidas y enérgicas. **A ustedes, infinitas gracias.**

Biografías



Circo

Pamela Ponce. Especializada en contorsionismo, tiene experiencia en acrobacia y cama elástica. Artista polifacética, ha estado involucrada en el circo desde los 7 años. Pertenece a la tercera generación del Circo Hermanos Ponce, fundado hace más de 60 años por Alfredo Ponce Altamirano.

Alejandra Fiallos. Acróbata aérea, clown, bailarina y gestora cultural. Se formó como bailarina de Danza Contemporánea en la Escuela Superior de Arte-ESA/USAC. Ha sido maestra de danza y acrobacia aérea durante 10 años y es organizadora de espectáculos de circo.

Tonibelle Che. Artista escénica independiente, es terapeuta de danza y movimiento. Cursó Psicología Clínica y obtuvo una maestría en Terapia de Danza y Movimiento. Ha trabajado, gracias al arte y la psicología, con jóvenes en áreas de riesgo de diferentes comunidades y con mujeres privadas de libertad. Inició un proyecto de salud mental y arte llamado Uk'ux Artes, que ofrece acompañamiento psicosocial individual y grupal, y otras asesorías creativas y difusión de los efectos terapéuticos de la danza, el movimiento y la creatividad.

Selvyn Suruy. Terapeuta ocupacional y recreativo, psicólogo social y artista contemporáneo. Pertenece a la compañía Cirko Cirilo.

Víctor Martínez. Gestor cultural, músico y actor. Es parte del colectivo Caja Lúdica desde el 2001. Ha trabajado en distintos proyectos de desarrollo humano, cultural y humanitario en todo el país. Ha participado como actor, músico y director artístico en diversas producciones y montajes artísticos. Con Caja Lúdica ha tenido la oportunidad de presentarse en encuentros y festivales en Europa y América.

Miguel Hernández. Director de la Escuela de Circo Batz. Comenzó su formación artística en el teatro y la danza para continuar con el circo contemporáneo. Se ha especializado en malabarismo. Actualmente impulsa diferentes proyectos en pro de la comunidad del circo en Guatemala.

Deniss Castellán (AboCleto el Payaso). Artista especializado en técnicas de malabarismo, equilibrios y payaso escénico. Forma parte de la compañía "Me Quito el Sombrero Producciones-MQS".

Ileana Ortega. Danzante, acróbata aérea, artista migrante de realidades y sueños. Actualmente reside en Barcelona

y es creadora de la compañía Ajpu Circo.

Susana Recinos. Maestra de música, artista integral, malabarista y música. Miembro de la compañía Badum Tss. Payasa Humanitaria en "Me quito el sombrero producciones-MQS". Estudiante de Pedagogía del Malabarismo.

Andrea Laínez. Artista circense especializada en hula hoop. Cursó el Diplomado de Circo Contemporáneo en 2017 y de Danza Contemporánea en 2019 en la Escuela de Circo Batz. Obtuvo el diploma en Pedagogía del malabarismo, avalado por el Ministerio de Cultura de Chile. Actualmente estudia la formación profesional de Ecole de Cirque de Genève, Théâtre-Cirque, en Suiza.

Wendy Hernández (Payasita Chuponcita). Profesor de Enseñanza Media -PEM- en pedagogía y Promotor de Derechos Humanos y Cultura de Paz. Estudiante en la Licenciatura en Derechos Humanos, ha recibido el PEM en Ciencias Sociales y Formación Ciudadana. Tiene conocimientos de zancos, malabares, maquillaje, mimo, clown, teatro, danza, desplazamiento escénico y globoflexia.



Performance

Rodrigo Arenas-Carter. Artista visual, gestor e investigador en performance. M.A. en Literatura Inglesa y Norteamericana. Miembro de IETM (International Network for Contemporary Performing Arts), PSI (Performance Studies international), RACA y Colectiva Cuirpoéticas. Becario Fondart (Chile 2019) y Experimenta Sur (Colombia 2016). Autor de diversos ensayos sobre performance y del libro La Vital Precariedad. Performance y Poesía en América Latina y Chile (2018).

Alejandro Marré. Poeta, comunicador y catedrático universitario guatemalteco-salvadorense de la Universidad Francisco Marroquín. Su obra visual forma parte de colecciones de arte públicas y privadas en Centroamérica, México y Estados Unidos. Es colaborador del área gráfica y escrita para editoriales, revistas y medios impresos y digitales en varios países. Es director creativo de la agencia de publicidad Work And Feeling y del espacio de experimentación creativa #ABRE.

Anabella Acevedo. Investigadora independiente y docente universitaria. Ha publicado numerosos ensayos en libros,

revistas y periódicos sobre literatura y arte contemporáneo. Fue directora del proyecto Ciudad de la Imaginación. Recibió una Rockefeller Foundation Humanities Grant y una beca de investigación de la Fundación Jumex. Es cofundadora, junto a Rosina Cazali, del Proyecto LAICA, dedicado a la investigación, reflexión y difusión del arte contemporáneo de Guatemala.

Audrey Houben. Actora social, militante, activista por los derechos humanos, por la defensa del agua y del territorio. Ha estudiado Ciencias de la Comunicación, Diseño Gráfico y Producción Audiovisual. Autodidacta con gran curiosidad por las cosas y sedienta de conocimiento. Desde el 2006 se dedica al Performance y al Arte Conceptual y Visual desde todas sus disciplinas.

Tohil Fidel Brito. Artista maya Ixil. Actualmente vive en la tierra ancestral de los Cahuilla, Tongva, Luiseño y Serrano. Estudió Arqueología en la Universidad de San Carlos y Artes Visuales en Guatemala, México y Cuba. Su práctica transdisciplinaria incluye pintura, grabado, escultura, epigrafía, performance y jardinería.

Manuel Tzoc. Poeta y artista visual maya k'iche'. Su trabajo consiste en tratar de metafori-

zar realidades sociales desde la interseccionalidad identitaria a través del lenguaje poético y de las artes visuales. Los tópicos constantes en su propuesta son: género, identidad, cuerpo, origen, memoria, lenguaje, imagen, objeto, disidencia sexual y todas las posibles hibridaciones. Autodidacta a través de talleres, diplomados, y lecturas de arte y literatura contemporánea. Cuenta con varios libros publicados por editoriales alternativas y artefactos poéticos en edición de autor.

María Regina Firmino-Castillo. Artista Ixil de la diáspora de Guatemala que ha experimentado el desplazamiento y la expropiación de tierras ancestrales debido a la guerra y la violencia colonial. El centro de su trabajo es ofrecer y modelar esta ética y práctica para otros supuestos inmigrantes de Centroamérica. Visibiliza esta praxis para las comunidades indígenas de los Estados Unidos y otras comunidades indígenas del Sur Global que están viviendo en la diáspora del Norte. Este reconocimiento mutuo es la base de una relación dinámica de camaradería, intercambio de conocimientos y ayuda mutua.

Ever Rodas. Fundador y organizador de Forma y Sustancia, Festival Internacional de Performance, que se realiza en

Centroamérica. Fundador de la Red de Arte del Centro de América (RACA), organismo creado en 2012 y desde donde se realizan diversos proyectos. Miembro de la red de realizadores independientes Tz'ikin. Cursó estudios en artes visuales, teatro, dramaturgia y cine en Guatemala y El Salvador. Ha colaborado en proyectos cinematográficos de largometraje, cortometrajes, documentales y ficciones.

David Pérez Karmadavis.

Artista visual, sonoro y culinario. Creador y productor del proyecto de Arte Contemporáneo Morisoñando Recetas del Caribe. Egresado de la escuela de diseño de Altos de Chavón en 2001. Originario de República Dominicana, reside y trabaja en Guatemala.

Numa Davila. Persona trans, con estudios en Antropología por la Universidad de San Carlos de Guatemala y con formación en gestión cultural. A través del arte y la investigación social, explora los conceptos de cuerpos, géneros y sexualidades. Forma parte del colectivo Cuirpoéticas y confabula con otros en la creación de espacios de formación y experimentación artística que buscan compartir conocimientos y experiencias desde las disidencias sexuales en Guatemala y Latinoamérica.

El colectivo cada año organiza un festival de arte en la ciudad de Guatemala.

Aura Ivanka Requena Garza-ro.

Artista multifacética que aborda temas como el género, el goce y la sanación. Gracias a las reflexiones acerca de sus vivencias, produce piezas performativas, videos y fotografías que retratan lo crudo y lo alegre, la fiesta y el odio, el sexo y el amor. Realizó sus estudios en la escuela de Arte Dramático de Guatemala y en el Creatorio Artístico Pedagógico CAP. Actualmente es codirectora de Red Trans Joven Guatemala.

Kristina Córdón. Artista visual.

Ha participado en la X Bienal de Florencia y la Bienal de París, Beirut 2016. Egresada en Economía en la Universidad de Seattle. Egresó en el curso de Photographic Center Northwest. Graduada de Cornish College of the Arts, con un BFA. Participante del programa del Institut des Hautes Études Arts Plastiques New York (IHE-AP), enfocado en el concepto de "Arte Invisual" y en el taller de realización cinematográfica con Francisco Vargas en Cinefilias México.

Andrés Rodríguez. Artista visual venezolano radicado en la Ciudad de Guatemala. En su trabajo ha explorado la detonación de situaciones y la

relación entre el cuerpo y el espacio. Ha mostrado su trabajo en exposiciones individuales en Galería Extra y Manifiesto-espacio (Guatemala, 2018), y en exposiciones colectivas en el Museo de Arte y Diseño de Costa Rica (San José, 2019), en el Museo de la Universidad de San Carlos (2018), en 1001 Noches (2017) y en Cerquone Projects (Venezuela, 2017).

Eynard W. Menéndez. Licenciado en Letras por parte de la Universidad de San Carlos. Cursó la Maestría de Literatura Hispanoamericana en la Universidad Rafael Landívar. Ha publicado los poemarios Cantos de baches mojados [reciclaje poético intercambiable] (2014) y Apuntes a la batalla sucedida (la sinventura de otras dimensiones), y el libro juvenil Fuera de lugar, así como en varias antologías y revistas. Es director fundador de la cartonera Proyecto editorial Los zopilotes y ha gestionado el certamen de cuentos El Palabrerista y el de poesía, Cantos de Trova.



Danza

Yutzil Pablo. Danzante e investigadora de danza Maya y contemporánea. Licenciada en Danza Contemporánea y Coreografía. Fue parte del grupo de Danza y Cultura Maya Jun Chowen. Creadora de la metodología Winik Yok'olka'. Co-escritora del libro O'txa B'ixa-Danza Antigua. Residente del Laboratorio Teatral de Artes Landívar en el año 2020.

Josué Castro. Investigador del movimiento, interesado en dirección escénica y dramaturgia. Entre sus obras coreográficas figuran Un cuerpo 6 pasos, Híbridos, Silencios Cotidianos, Silencio(s), Estertores (2017); Tzk'in - pájaro en libertad, Animales Salvajes (2018), La culpa es de la Luna (2019), La Rebelión Marica y Ataraxia (2020).

Alejandra Garavito. Bailarina de danza contemporánea, gestora, psicóloga y artista de performance. Ha guiado laboratorios de creación colectiva e improvisación de contacto a nivel nacional e internacional. Co-organizadora de distintos proyectos de creación y movimiento y cofundadora de CONNATURAL.

Brayan Córdova. Productor y artista escénico. Integrante

del proyecto IQUI BALAM. Cursa la Licenciatura en Danza Contemporánea y Coreografía-USAC. Fue miembro de la compañía de danza Chevah y de Momentum en la URL. Actualmente dirige y produce varios espacios de creación de danza.

Jeffrey Ortega Carazo. Maestro de música, egresado de la Escuela Normal para Maestros de Educación Musical Jesús María Alvarado. Compositor de música coral e intérprete de varios instrumentos. Trabaja en el Centro de Danza e Investigación del Movimiento de la URL como regidor de ensayos y bailarín.

Lillian González Arce. Bailarina, docente y actriz, egresada de la Escuela Nacional de Danza especializada en danza clásica. Fue integrante de la compañía Momentum, presentándose en diferentes países de América Latina, Estados Unidos e Inglaterra. Fue becada en dos ocasiones para entrenar y presentarse en festivales de Teatro Musical en Nueva York.

Luis Alberto Cuxum. Artista escénico, bailarín de danza contemporánea, acróbata aéreo. Graduado del Conservatorio Nacional de Danza Contemporánea EL BARCO. Se ha presentado en varios



Teatro

montajes escénicos en Costa Rica y presentado en festivales internacionales. Docente en la Escuela de Circo Batz.

Tania Morales. Fundadora y directora de la compañía de danza CHEVAH. Licenciada en danza contemporánea y coreografía. Es organizadora del festival de danza y movimiento JUVENTUD, RAMBLA Festival, ESPACIO DS y co-organizadora del campamento de danza contemporánea CONNATURAL.

Josué Barrios. bailarín del ballet moderno y folklórico.

Beatriz Herrera Corado. artista, escritora e investigadora. Egresada de la Universidad del Valle de Guatemala con un BA enfocado en Antropología y Literatura (2014). Beca Erasmus+ para el programa Choreo-mundus: Máster Internacional en Conocimiento, Práctica y Patrimonio de la Danza (2018). Ha participado en varios montajes escénicos multiculturales, así como en intervenciones en sitios específicos y galerías de arte en Noruega, Hungría y Londres. Ha presentado sus investigaciones en congresos internacionales como la 45th International Council for Traditional Music and Dance World Conference (2019) y el XXVII Encuentro del ICOFOM LAM (2019). Es practicante de ballet

clásico, danza contemporánea e improvisación de contacto. Ha publicado el libro de poesía Hacia la tempestad (Magna Terra Editores, 2016), y ha continuado su producción literaria y creativa como organizadora de talleres de escritura creativa para OWSD Guatemala (2020).

Alfredo Porras Smith. Actor, director y maestro de teatro con más de sesenta años de trayectoria artística. Fundador y miembro de Teatro Centro y Axial 9-70. Posee el título de Maestro en Arte especializado en Teatro. Es licenciado en Arte Dramático de la Universidad de San Carlos de Guatemala, a través del Programa PLART.

Magdalena Morales. Artista escénica, actriz, directora de escena e investigadora cultural. Egresada de la Escuela Nacional de Arte Dramático. Socióloga por la Universidad de San Carlos de Guatemala. Ha realizado estudios de postgrado en feminismo, gestión cultural y gestión de desarrollo comunitario. Actualmente pertenece al movimiento de artistas Ruk'u'x, y continúa desarrollando diversos estudios relacionados a las expresiones escénicas Mayas en Guatemala.

Cecilia Porras. Cursó la Licenciatura de Arte Dramático en la Escuela Superior de Arte de Guatemala. Se apoya fuertemente en el gesto, el color y el objeto con una mirada experimental “posdramática”. Algunas de sus obras más relevantes son *El jardín de los infantes locos* y *la escafandra*

de oro, Noche llena de pájaros o *Primera Dama*. Actualmente continúa su investigación entre lo visual y lo escénico, nuevos lenguajes y nuevas propuestas escénicas.

Claudia Padilla. Actor y facilitador de teatro. Ha trabajado durante más de diez años en diferentes espacios y en diferentes disciplinas. Se ha dedicado a la búsqueda e investigación actoral basados en procesos autodidactas de entrenamiento a partir de libros y textos de diversos teóricos del teatro, como Stanislavsky, Barba, Grotowsky o Boal. Los últimos 5 años se ha dedicado a participar activamente en diferentes piezas de teatro independiente y con el grupo Andamio Teatro Raro.

María René Díaz. Penum Cerrado de la Licenciatura en Arte Dramático con especialización en Actuación de la USAC. Fue reconocida como Actriz Revelación 2013 por la asociación Artista Del Año. Como directora, se ha enfocado en el teatro inclusivo. Cuenta con el certificado del Diplomado Alex, otorgado por Fundal Perkins International, Lavelle Fund for the Blind y el Ministerio de Educación de Guatemala, el cual está enfocado en sordoceguera y discapacidad múltiple. Ha dirigido el proyecto *La musa ciega,*

inspirado en la historia real de los artistas no videntes.

Diego Sierra. Estudiante de la Licenciatura en Arte Dramático en la Escuela Superior de Arte de la USAC. En 2017 escribe y dirige su primera obra original titulada *Los hijos de Aquino*. Ha recibido talleres sobre actuación, dirección y dramaturgia. Ha participado en 22 obras de teatro, 2 cortometrajes y diversos anuncios de televisión. Ha escrito 6 obras de teatro y 4 guiones para cine.

Mercedes García. Maestra, actriz de teatro, y música danzante. Ha desarrollado proyectos para la promoción y rescate del arte maya en Sololá, gracias al Centro Cultural Sotz'il Jay. Ha participado en diversas obras de teatro maya que se han presentado en Latinoamérica y Europa. Su más reciente creación es *Xoj*, un monólogo enfocado en la valoración y el uso de plantas medicinales ancestrales. Actualmente también forma parte del colectivo de mujeres mayas Aj Chowen.

Marcelo Solares. Egresado de la Licenciatura en Arte Dramático de la USAC. Ha participado en diversos talleres de capacitación actoral, danza contemporánea y dramaturgia en Guatemala, Centro América y Europa. *Respiro, Primera Dama, Caravana de Cadáveres*

res y Nada, yo soy Adán, han sido sus últimos trabajos escénicos. Actualmente estudia una Maestría en Teatro y Artes Escénicas de la UNIR-USAC y un Diplomado en Dramaturgia con el colectivo teatral Los del Quinto Piso/Didascalía (El Salvador).

Evelyn Price. Actriz, directora de teatro, dramaturga y cineasta. Estudió la Licenciatura en Arte Dramático en la Escuela Superior de Arte de la USAC. Se dedica al teatro experimental en espacios no convencionales desde 2014. Entre su trabajo para teatro más relevante se encuentran las obras *Protocolos para la rehabilitación del alma, La máquina y los esqueletos o viceversa, Anatómicamente correcto, La Frontera del Futuro y Caravana de cadáveres*.

Alicia Sen. Artista escénica, gestora y promotora cultural de arte maya kaqchikel. Integrante de la colectiva Mujeres Mayas Ajchowen, una colectiva que promueve, desde la cosmovisión maya, los procesos artísticos para el teatro de las mujeres mayas para generar memoria histórica y sanación para la dignificación del arte maya y de los derechos individuales y colectivos de las mujeres.

Amanda Samayoa. Cerró Pensum de la Licenciatura en Teatro de la Escuela Superior de Arte. Ha participado en *Legado Inútil*, *Lugar de pocos árboles*, *En adiestramiento me vi* y *La pesadilla del sueño*. Investiga su cuerpo a través del movimiento y es su manera de entrenarse como actriz. Pertenece a la Colectiva Teatro donde el objetivo principal es la creación colectiva a partir de un tema que les mueva. Feminista a su manera, mamá desobediente, actriz de teatro, rapera.

Margarita López. Egresada de la Escuela Nacional de Arte Dramático-ENAD de Guatemala. Licenciada en Pedagogía y Derechos Humanos por la Universidad de San Carlos de Guatemala. Le avalan 17 años de experiencia como actriz, educadora, productora, gestora y dramaturga. Cursó la Maestría en Diseño y Gestión de Programas Sociales de la FLACSO en Buenos Aires, Argentina. En 2017 ganó en coautoría con Ana Jacobo la Bienal Escritura de las Diferencias con la obra *Mercancía de Primera*, publicada en español y traducida al italiano. Actualmente colabora con el proyecto *El colmo*, de Carti.

Luis Morales Rodríguez. Actor, crítico y dramaturgo. Egresado de la Escuela Nacional de

Arte Dramático. Licenciado en Letras por la Universidad de San Carlos de Guatemala. ha sido dos veces ganador de los Juegos Florales Hispanoamericanos en la rama de poesía. Como performer desde el 2018, ha realizado intervenciones en espacios públicos en Guatemala y México. Ha publicado poemarios, investigaciones y artículos teatrales. Actualmente es docente de la Escuela Superior de Arte y cursa una Maestría en Teatro y Artes Escénicas de la UNIR-USAC.

Edición, intro y cierre

Regina Solis Miranda. Maestra de educación preprimaria. Graduada de Antropóloga por la Universidad del Valle de Guatemala, posee una Maestría en Narrativas Culturales Comparadas por la Universidad de Sheffield, Inglaterra. Profundamente interesada en las negociaciones identitarias a través de artefactos culturales. Su investigación más reciente aborda la negociación de los modelos de latinidad a través del reggaetón como un producto de consumo global.

espacio en
movimiento



Cooperación
Española