



ESPAÑA  
COOPERACIÓN  
CULTURAL  
EXTERIOR

**ISABEL  
RUIZ**

*conversa  
con*

**ANABELLA  
ACEVEDO**



COLECCIÓN  
PENSAMIENTO



Colección Pensamiento II : Isabel Ruiz conversa con Anabella Acevedo /  
coord. Silvia Trujillo y Gemma Gil. - - Guatemala : El Librovisor,  
Ediciones Alternativas del Centro Cultural de España en Guatemala, 2008.  
56 p. (Colección Pensamiento ; V.2 Tomo 9)

ISBN 9922-985-8-8

1. Intelectuales guatemaltecos – Entrevistas
2. Pensamiento intelectual – guatemaltecos
- I. Coaut.

CDU  
008 (728.1)

#### **COORDINACIÓN DE PROYECTO**

Silvia Trujillo

#### **COORDINACIÓN EDITORIAL**

Gemma Gil

#### **DISEÑO**

Lucía Menéndez

#### **FOTOGRAFÍA**

Andrés Asturias

#### **CONCEPTO ORIGINAL**

Rosina Cazali

#### **IMAGEN CONTRAPORTADA**

Basada de una ilustración de Antonio Frasconi

#### **El Librovisor**

Ediciones alternativas del Centro Cultural de España en Guatemala

Octubre, 2008

© Todos los derechos reservados

#### **Centro Cultural de España / Guatemala**

Vía 5, 1-23 zona 4, 4ªNorte, Ciudad de Guatemala, 01004

(502) 2385-9066

gestion@ccespana.com.gt

www.centroculturalespana.com.gt

blog: cceguatemala.blogspot.com

Isabel Ruiz  
**CONVERSA  
CON**  
Anabella Acevedo

LIBROVISOR

## EL ARTE COMO ESTRATEGIA DE SOBREVIVENCIA

*Por Anabella Acevedo*

**ANABELLA ACEVEDO:** Cuéntame un poco sobre tus primeros años, Isabel ¿en qué momento descubriste que querías dedicar tu vida al arte?

**ISABEL RUIZ:** Mi mamá era de Xela, nació en el cerro el Baúl, y mi papá nació en Santiago Atitlán. Ambos eran sumamente pobres y apenas estaban alfabetizados. Mi madre era ama de casa y mi padre, zapatero. Lo lindo fue que mi vida se construyó partiendo de la identificación con la vida de mis papás. Mi madre siempre alimentó en mí la ternura, era una mujer sumamente tierna, y a mi padre lo admiré mucho porque era un gran creador. Tengo algo que constantemente me recuerda a mi madre, sobre todo cuando estoy con mis hijos y mi esposo. En cambio, mi padre fue muy violento con ella. Yo trataba de indagar por qué la trataba así, porque ella no merecía ese trato. Cuando me fui enterando de su vida me sentí conmovida y me di cuenta de por qué era así, lo entendí.

Cuando era niño fue maltratado por su propia familia. A él lo crió un tío, debido a que su mamá vivía con el padre de sus hermanos. Desde chiquito le gustó hacer “habitas”, los caites<sup>1</sup> pequeños, los aprendió a hacer en Santiago Atitlán, luego fue creciendo sin imaginar que gracias a eso iba a ganarse la vida, que iba a ser el trabajo con el que sostendría su hogar y lograría tener tres hijos médicos. Más tarde entendí a mi padre, pero al principio sentía mucho odio, mucho coraje. La violencia de la cual fue objeto mi madre me enseñó desde pequeña que yo no quería ser así. Creo que es algo que se fue construyendo desde mi niñez, pero hasta pasados los años no me di cuenta de que en la vida todos tenemos un camino que al principio no vemos, entonces, vas al encuentro de las cosas que realmente se identifican contigo, cosas, personas o hechos.

Comencé a ver el mundo cuando observaba a mi papá dibujando sobre su mesita de zapatero. Me sorprendía cómo pasaba de la línea a hacer el corte en el cuero, cómo pasaba gradualmente al volumen, a la ensueladura y finalmente al zapato, casi como si fuera una escultura. Por otra parte, yo comencé a dibujar, aislada de todos, en la casa. Un día, una maestra linda le dijo a mi papá que a mí me gustaba mucho dibujar, que me pusiera en

1. Sandalias de cuero.

una escuela. Él nunca le hizo caso, porque pensaba que la pintura, el dibujo, y todo eso que rodeaba a las Bellas Artes, era una profesión para burgueses. Una mujer pobre, como yo, debía aprender a cocinar o a bordar, para ayudar en la casa, porque al fin y al cabo siempre iba a tener un hombre que la mantuviera. No fue hasta los 18 años que, por decisión propia y todavía a espaldas de mi padre, entré a estudiar Artes Plásticas en la Universidad Popular (UP).<sup>2</sup>

**AA:** ¿Eres la única mujer en tu familia?

**IR:** Y la más grande, aunque te podría decir que yo crecí con cinco papás: mis cuatro hermanos y mi padre. Todos querían ejercer autoridad sobre mí, no se respetaba que yo era la mayor. De alguna manera, eso me ayudó a razonar muy tempranamente muchas cosas. Crecí sin aceptar que mi mamá fuera maltratada por mi padre. No podía entender que el amor se convirtiera en esclavitud, y por eso no me quería casar. Comencé a pensar en la relación de pareja de otra manera.

2. La Universidad Popular de Guatemala fue creada en 1922 por iniciativa de la Universidad de San Carlos y cinco relevantes intelectuales, el más conocido mundialmente, Miguel Ángel Asturias. Es una institución única en su tipo, ha tenido el objetivo de alfabetizar y educar al obrero. Ha pasado por diferentes etapas. En los años sesentas gozó de sus últimos momentos de gran esplendor.

**AA:** ¿En dónde naciste?

**IR:** En la ciudad capital, que fue donde mi papás se conocieron y se casaron. Como dije antes, mi papá era zapatero. Al final llegó a tener una clientela selecta, sin embargo le pagaban una miseria por los zapatos. Nunca llegó a ser director de un taller grande de zapatería, a pesar de que se lo ofrecieron. La clientela, todas señoras —pues se especializó en calzado femenino—, le traía figurines de Europa; esa gente viajaba mucho. En aquellos años, los ricos, las viejas familias de Guatemala, tenían más interés por Europa que por Estados Unidos. Cada vez que mi papá podía juntar dinero, se compraba un buen casimir inglés, costara lo que costara, pero se lo compraba. Lo vi vestirse como los señores de los figurines.

**AA:** En cierta medida, eso representó para ti una búsqueda de la belleza, de la buena factura, de la perfección...

**IR:** Ésa es la parte linda de mi padre como creador, pero también aprendí otras cosas. Poco a poco fui entendiendo que yo estaba creciendo con la imagen del dictador de turno, que cada hogar en Guatemala era como un espejo de esa situación. En este país, la violencia doméstica es una réplica de la historia de la violencia política que nos ha constituido.

**AA:** ¿Una pequeña república bananera?

**IR:** Exactamente. Parece ser que el tío que “cuidaba” a mi padre nunca lo quiso, por eso él se vino a la capital siendo todavía muy joven, allá por los años veinte. Siempre se escuchaba la voz de mi padre, nunca la de mi madre, pero ella siempre estaba allí y con una gran ternura sabía cómo manejar su carácter. De todas maneras, él repitió la voz del amo durante toda su vida, nunca pudo dejar de serlo, por eso nacer mujer aquí es todavía una maldición.

**AA:** ¿Dónde estudiaste tus primeros años?

**IR:** En una escuela pública, en el barrio donde vivo hasta la fecha. Antiguamente había dos cantones en la zona 3, uno se llamaba Cantón Barrios, que era donde yo vivía, y el Cantón Barillas, que empezaba donde antiguamente fue el cine Real. Cuando tenía unos cuatro años empecé a escuchar lo que se decía del gobierno. Mi papá trabajaba con la radio encendida, fue así como supe del gobierno de ese momento, el de Juan José Arévalo, un hombre por el cual más adelante me volvería “alfombra”, ¡lo admiraba tanto! Es que yo nací en 1945. Me enteré de que él había creado los comedores infantiles en el antiguo fuerte de San José. Hasta que tuve unos cinco años mi familia vivió por el Callejón del Judío, precisamente cerca de donde se estableció uno de éstos.

Recuerdo que yo era muy pequeñita, pero un día decidí ir a uno de esos comedores con mi hermano de dos años. No sé qué fue lo que me hizo llevármelo a escondidas de mi mamá. Al llegar allí me quedé asombradísima al mirar unas mesitas blancas con unos manteles de cuadritos rojos y blancos, con unas señoritas muy limpias que nos tomaron del brazo, nos sentaron y nos sirvieron un buen pedazo de carne. No digo que me faltara la carne, pues mi mamá, con todas las limitaciones, se las arreglaba para que hubiera en casa. Esa vez me sentí tan encantada que llevé varias veces a mi hermano. Hasta la fecha recuerdo la forma en la que me tomaban del brazo. Nunca se me va a olvidar el nombre de Juan José Arévalo, de niña lo conocí indirectamente por disposiciones que él atinadamente había ordenado para el país. Aún no conocía la preprimaria cuando le sucedió el gobierno de Árbenz. Yo tenía apenas cuatro años de edad, y ya sabía de ciertas hermosuras, las sentía.

**AA:** ¿Cómo te marcó ese gobierno?

**IR:** En gran manera. Recuerdo que cuando tuvo lugar la intervención norteamericana, en 1954, yo tenía nueve años, y para entonces ya nos habíamos pasado a vivir a una casa propia. Desde allí vi como venían de diferentes direcciones los “mosquitos”, que para mí eran tremendos aviones que me causaron mucho miedo. Desde entonces conocí el miedo.

**AA:** O sea, a muy temprana edad conociste la belleza y el miedo.

**IR:** A mis 63 años aún tengo miedo. Cuando estaba ocurriendo todo aquello le pregunté a mi papá qué íbamos a hacer y dijo: “Ya hablamos con sus tíos y ustedes se irán a Sololá, a la casa de su abuelita”. Para mí, el camino a Sololá fue de una belleza enorme, me abrió la mirada. Fue una comprensión del paisaje en toda su integridad: la belleza natural junto al drama de la vida indígena. Conocí unos azules esplendorosos, la penumbra y la niebla, los colores chispeantes de los trajes típicos que ocultaban la tragedia de vidas miserables.

Otra experiencia que recuerdo de aquel entonces fue una noche en que oí muchos ruidos y eso llamó poderosamente mi atención. Como la curiosidad me lanza a cosas, me levanté sin hacer bulla, abrí la puerta para ver qué pasaba, no sé si era noche de luna. Lo cierto es que desde el cerco vi una gran cantidad de indígenas formados en dos filas, subiendo a pie, como si fueran en dirección a Los Encuentros. Nunca supe dónde iban, pero vi que sus machetes brillaban, luego me enteré de que querían defender al gobierno de Árbenz, y eso me conmovió. ¿Qué iban a hacer ellos con machetes si los otros venían con aviones?

**AA:** ¿Han regresado esas imágenes a tu obra?

**IR:** Siempre. Son como fantasmas, pese a que quiero sacudirme eso. Como la intervención fue en junio del 54, yo sentí que a mí me había violado la Liberación.<sup>3</sup> En diciembre de ese mismo año, cuando ayudaba a mi papá a elaborar el nacimiento, me di cuenta de que me escurría sangre por las piernas, nadie me había dicho nada. Mi mamá salió en busca de mi abuela para contarle lo que me ocurría, porque ella se había casado a los 24 años y era tremendamente miedosa. Sabía lo que me estaba pasando, pero no tenía palabras con qué explicármelo. Entonces, mi abuelita le dijo: “Cómo serás de burra, si la nena ya está desarrollando, por qué no se lo decís”. Pero por lo que me contaron, imaginaba que así es como uno se muere, que algo me había hecho daño.

A pesar de que soy parte del abandono y la ignorancia en que ha vivido por siempre este país, crecí con el orgullo de quererme mucho. Siento que hay que ponerle emoción a las cosas que uno tiene enfrente.

3. La Liberación fue el nombre del movimiento que apoyó la intervención norteamericana para derrocar al coronel Jacobo Árbenz Guzmán, presidente de la República. Estuvo dirigido por el coronel Carlos Castillo Armas, quien inmediatamente tomó el poder e inauguró una largo período de dominio militar.

Recuerdo que en algunos paisajes que hice de Mixco las calles empinadas se me convertían en lava volcánica, y al final hacía árboles llenos de calaveras, a pesar de que entonces aún no había leído el *Popol Vuh*. Creo que me salían así porque yo había acumulado esa vivencia relacionada con la muerte; por eso, imaginarme las calaveras en los árboles era una cosa natural. Tengo fe en lo que hago porque sé lo que debo hacer.

**AA:** ¿Siempre fue así?

**IR:** Lo que pasa es que con el tiempo me he ido convenciendo cada vez más de que el arte ha sido lo que le ha dado libertad a mi vida. Te decía que no me alimenté de sueños, me he alimentado de la violencia que ha estado a mi alrededor. A veces he creído que son mis “fantasmas”. Lo que a otros puede parecerles una gran ficción, aquí es una gran tragedia. Hemos tenido que aprender a sobrevivir a todo eso, a sacarle partido. Yo me volqué en el arte. Si repasamos la historia, ves que cada generación alimentó muchos sueños y, ¿cómo concluyeron? Nunca alcanzaron nada. Tenemos generaciones y generaciones frustradas, silenciadas, ninguneadas. Lo que ha sucedido conmigo viene sobre ruedas.

En los sesentas, por ejemplo, a escondidas de mi papá, compraba la revista *Life*. Me fascinaba el tamaño de las



fotografías, el color y la composición, aunque entonces no sabía que era eso lo que me gustaba, ahora te lo puedo decir: había un encanto en el nivel de las gráficas, sobre todo porque eran reales. Allí salieron las imágenes del primer hombre que llegó a la luna, allí vi las fotos de Gina Lollobrigida, Los Beatles, era increíble. En esa revista vi muchas cosas que se me han puesto en el camino, era como mi biblioteca visual. Con ella, los modelos que había visto en los figurines de mi padre tomaron vida dentro de la escena política, cultural y deportiva del mundo. “¿Cómo no vienen a tomar fotos de paisajes a Guatemala?”, me decía, ¡porque los que yo conocía y veía cuando iba hacia Sololá eran tan hermosos, flanqueados por milpas altas! A veces solo se veía el techito de los ranchos, pues la milpa les ganaba en altura, pensaba: “Parecen niños que se están escondiendo, parece que están jugando tuero”.<sup>4</sup>

**AA:** ¿Entonces desde el principio tuviste esa percepción de la imagen, es decir, traducías toda tu realidad en imágenes?

**IR:** Rústicamente he llevado un hilo conductor de la historia de mi país. Me gustaba mucho el sonido del viento, por ejemplo, me agradaba combinar sus sonidos con lo que yo estaba viendo. Ahora el paisaje ha cambiado mucho, hay casas de dos y tres pisos en lugares de riesgo, un nuevo te-

4. Jugar a las escondidas.

rremoto en Guatemala va a ser trágico, pues la mayoría de esas casas no tienen ni cimientos. Lo que ha hecho la migración es otra cosa que me ha impactado mucho. Después del conflicto armado interno, me pregunto qué pasó, ¿quiénes han nutrido el ejército, sino los mismos indígenas? Hasta hace unos años se acostumbraba a agarrarlos en redada contra su voluntad, y era triste ver ese espectáculo, ver a muchas familias separadas y dolidas por esa situación. Luego, al cabo de un tiempo, el que había sido un joven sencillo a veces regresaba sintiéndose muy macho porque sabía manejar un arma.

**AA:** De alguna manera, a lo largo de tu obra también has ido reflejando esa historia del país, pero no tanto la historia como tal, sino de sus realidades humanas y políticas: las realidades que tocan a la persona.

**IR:** Sí, y siempre he sentido que no estoy sola, sino que hay una gran colectividad. Cuando tengo miedo pienso que ese temor no es solo mío, sino de mucha gente. Tal vez es mi grado de percepción.

**AA:** Sin embargo, ese miedo también ha alimentado tu obra.

**IR:** Para sacudírmelo. Yo he pasado toda mi vida tratando de sacudirme el miedo.

**AA:** Regresando a tu desarrollo como artista ¿cómo se da la continuidad de tus estudios?

**IR:** Pasé la primaria con muchas dificultades, porque a mis papás les costaba mucho tenerme en la escuela, ya estaban mis demás hermanos. No recuerdo si terminé el segundo año de básicos, pero ahí me quedé. Alrededor del 58 estudiaba en la Escuela de Comercio, pero entonces había muchos conflictos. Recuerdo que la situación se puso muy difícil. Yo había oído que, a veces, iban a sacar a campesinos o estudiantes de sus casas. Apenas si lo tengo en mi memoria, lo cierto es que la situación se hacía sumamente tensa en las calles. Siempre sentí que todo se obtenía a través de la violencia. Cuando estuve en la Escuela de Comercio recuerdo que suplicábamos que nos resolvieran la insalubridad de los sanitarios, pues éramos mujeres y podíamos enfermarnos. Solamente los arreglaron después de que salimos a la calle a voltear carros. ¿Qué escuela es esa?

**AA:** Tus primeros estudios formales de arte fueron en la Universidad Popular ¿no es así?, ¿cómo llegaste allí?

**IR:** Así es. Entré a la UP y ese mismo año fueron a buscar personal para un laboratorio dental. Necesitaban gente que supiera modelar, para trabajar prótesis en cera. Fue mi salvación, porque comencé a tener mis propios

ingresos y así pude cubrir mis gastos de transporte y de materiales. Mi papá decía que yo era una tonta, que no servía para nada, que nada se me quedaba, jamás me hubiera pagado ningún estudio. La verdad es que siempre tuve un objetivo, pero no lo entendí hasta más tarde. Lo que me gustaba era tomar el lápiz y hacer cosas, siento que ése era un buen pretexto para volverme una especie de autista, de manera que no me gustaba que nadie me hablara.

**AA:** ¿Como un escape de la realidad o como una búsqueda de tu propio espacio?

**IR:** Cada vez que llegaba la Navidad me gustaba hacer dibujitos de Santa Claus, venados, cortaba las cartulinas y me ponía a dibujar con crayones de madera, siempre salían los recuerdos de mis constantes viajes a Sololá. En ese tiempo pensaba: “Por qué uno no puede vivir en las nubes, acomodarse en ellas y desde allí ver las cosas. Si uno pudiera ver desde arriba para tal vez entender los caminos”, porque una cosa que me intrigó siempre fueron los numerosos caminos. Siento que esa ilusión de encontrar un camino me llevó a inscribirme en la Universidad Popular.

Entrar en la UP fue algo maravilloso, fue la puerta que me permitió entender la belleza que yo había descubier-

to antes, por qué me parecían tan hermosas las montañas, los reflejos, los claroscuros, las formas caprichosas y duales que tiene cada cosa, el techo de un rancho, que para mí también podía ser la cabeza de un niño indígena. También me gustaba imaginarme por qué el sol era redondo y por efecto de la luz yo no lo podía ver tan redondo como parecía, se me desdibujaba en rayos, ya sabía que era redondo porque lo había visto en *Life*.

Empecé a entender esa escuela que *Life* me había dejado, empecé a entender también cómo fue descubriéndose y haciéndose tan importante el plástico. Llegué a admirar, sin conocerlo, el rostro del doctor Christiaan Barnard, recuerdo que me impresionaba que él fuera, según *Life*, el primer médico que hizo una operación del corazón y le puso válvulas de plástico. Me imaginaba cómo uno podría reconstruir el cuerpo con otros elementos, para así poder seguir viviendo. Yo me imaginaba que todos esos grandes riesgos se hacían para que la gente viviera, no para que muriera, y me decía: “Por qué no vendrán esos señores a Guatemala cuando aquí se muere tan fácilmente. Tal vez ellos podrían ayudarnos con todo esto, porque aquí la gente se muere por enfermedad o porque la matan”; yo decía, “será que a los señores que aprendieron a manejar armas no hubo alguien que les dijo que aquellas personas a las que matan seguramente tienen una mamá, un papá, unos hijos, que tienen quien

los quiera”.

Entonces, mi paso por la escuela de arte de la UP fue algo hermoso, porque saqué a cuento todo eso. Luego empezó una tarea loca; sin embargo, los años no me han importado porque casi sola me he hecho una carrera universitaria.

**AA:** ¿Qué es lo que hiciste primero en tu carrera artística?

**IR:** Primero tuve que responder a las exigencias de la escuela: te ponen a dibujar, a modelar en barro. Yo tuve que grabar con gubias sobre linóleo, ésas fueron de las primeras cosas que hice. Junto con esto, conocí a la gran cantidad de artistas existentes en ese entonces.

**AA:** ¿Qué profesores recuerdas?, ¿quiénes marcaron tu obra?

**IR:** En primer lugar al maestro Rodolfo Galeotti Torres, con él recibí escultura y tuve la experiencia de fundir una vez en bronce; también conocí al maestro Oscar Mazariegos, reconocido como un gran ceramista, él daba clases en la UP y en la Escuela Nacional de Artes Plásticas.

Una persona que me fascinó, por la forma en que

nos hablaba del cuerpo y cómo está constituido, fue el maestro Daniel Álvarez, quien nos daba Anatomía, ésta era una de las clases que más me gustaba. Después fui descubriendo cómo, lo que él decía, tenía que ver con las fotos que yo había visto en *Life*. Siempre pensé que si me hubieran financiado una carrera en medicina me habría inclinado por eso, hubiera sido neuróloga, porque para mí fue un encanto conocer los jardines que tiene el cerebro. Son de una belleza que solo comparo con lo que está fuera de esta tierra, con el universo. Son de una gran construcción estética, son unos jardines como para crear cuentos.

Hasta después entendí por qué me enamoraba tanto de eso, entendí que cada celdita guardaba cosas de la memoria de todos, y decía: “Pero si yo no tengo aquí memorias mías, sino cosas de la gente que ha estado siempre a mi lado”, por eso me impactó tanto cuando conocí las computadoras, porque para mí eran “como un cerebro fuera del cerebro, guardando memorias, las memorias de otros”.

**AA:** ¿Cuánto tiempo estuviste en la UP?

**IR:** Creo que alrededor de cinco años, al final obtuve un diploma. En 1965, la embajada norteamericana concedió cuatro becas para alumnos y dos para maestros. Éstas

eran para viajar por Washington, Los Ángeles, Houston, Boston y Nueva York, visitando los museos de arte, yendo a teatros, conciertos y presentaciones de danza contemporánea, durante un mes o mes y medio, no me acuerdo bien. Fue la primera vez que salí del país, nunca había imaginado que vería los originales de Picasso, Van Gogh, Dalí, tampoco la inmensidad de las ciudades, con aquellas enormes moles arquitectónicas y aquel trasiego humano. Sentir la presencia de la cultura negra en Nueva York fue fascinante para mí, le daba un toque distinto a la ciudad.

**AA:** ¿Recordás a algunos de tus compañeros de la UP?

**IR:** Los que tuve no llegaron a destacar como artistas. Conocí a gente muy valiosa, como Roberto Cabrera, un maestro brillantísimo, había que escucharlo, estaba muy informado. No diré que él me enseñó a dibujar o a pintar, pero es una de las personas que me enseñó a pensar. Fomentó mucho en nosotros la inquietud por la lectura. Por él conocí a quien me abrió otra puerta más y a quien le tengo muchísima admiración: Paulo Freire. ¿Cuando leí la *Pedagogía del oprimido* me identifiqué tanto! Siempre estaba entre las dos cosas, yo decía que lo que fuera aprendiendo inmediatamente lo enseñaría.

El encuentro con Roberto Cabrera fue maravilloso, porque escucharlo era como escuchar un libro abierto,

una oportunidad que yo no había tenido antes. Él daba las clases de paisaje en la Universidad Popular. Con él empecé a frecuentar los pueblos, más adelante adquirí la costumbre de visitar todos los del interior. Fue un camino de varios años y de una larga escuela.

De las tradiciones, la que más me impresionó fue la que mantenían los maestros jicareros de Rabinal. Vi que de una jícara embadurnada de negro, de pronto, con una cuchilla corriente, sacaban la luz; era fantástico ver cómo gradualmente cada luz se convertía en un pájaro. Era como hacer que escaparan los pensamientos, como lograr sacarlos de la oscuridad en la que uno los mantiene y volverlos imagen. Yo me decía, “el mundo es esto, la luz que viene de la oscuridad”. Por eso me enamoré tanto del grabado, porque el grabado me enseñó a ver en la oscuridad y por eso creo que los jicareros de Rabinal fueron mis primeros maestros de grabado.

Me conmovía ver las manos rústicas de estos artesanos esgrafiando las jícaras, que eran del fruto del morro.<sup>5</sup> Yo me preguntaba cómo era posible que esas manos tan lastimadas por el campo, por el trabajo duro, pudieran ser capaces de crear pájaros, flores, caminos en torno a

5. El árbol del morro abunda en las Verapaces. Su fruto es usado por los pueblos de esta región para hacer jícaras o guardar tortillas de maíz.

una gran circunferencia que se parecía al mundo.

Hay una luz a través del arte y voy a seguir buscándola, la sigo buscando ¿y sabes una cosa? Lo poco que deje hecho va a ser la luz que encontré. Cuando hice una instalación de pañuelos en el 2002, formulé una frase que me dio como un golpe en la cabeza: “El arte no es el arte, el arte es la vida, para la cual el arte es únicamente la vitrina”, o sea, en el caso de nosotros, los artistas, la vida la convertimos en otro tipo de creación.

**AA:** ¿En esa época estableciste relación con algunos artistas que habían estado en contacto con el taller de artes gráficas? Pienso en toda esa generación de grabadores guatemaltecos que mantuvieron un profundo diálogo con los artistas mexicanos.

**IR:** No, yo no tuve esa relación con lo mexicano, porque la generación anterior fue la que alcanzó la escuela de Arturo García Bustos, que se inició en la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Alumnos indirectos de él fueron artistas como el maestro Cabrera, con quien conocí la xilografía.

**AA:** ¿Lo que más producías al principio de tu carrera artística era grabado?

**IR:** Acumulé unos grabados que participaron en muestras colectivas, me decían que yo tenía buena mano para el grabado, que era una buena dibujante. Lo único que yo quería era ser yo misma. Me preguntaba en qué grado lo verían bueno, si yo ni siquiera estaba siguiendo lo que me enseñaban en la escuela. Allí lo que importaba era que hicieras un dibujo perfecto, casi escultórico, que no te equivocaras en la línea, y yo tenía la necesidad de hacerlo todo con agresividad, me fascinaba herir las maderas con la cuchilla.

**AA:** ¿No era ése un proceso catártico?

**IR:** Siempre lo fue, y lo sigue siendo.

**AA:** Esto es algo que se nota, tu obra siempre ha sido visceral, es un arte muy sentido, que sale de dentro.

**IR:** Si lo que hago no es arte, no me importa. He ido entendiendo, con el tiempo y a fuerza de la docencia, que el arte en sí no me importa. Lo que vale la pena es hacer que nuestras vidas sean creativas, descubrir que cada momento de la vida es un minuto para tratar de sobrevivir. Eso es lo que me gustaría que se llevara a la educación en nuestro país.

Lo que me interesa es que si en este momento tengo ganas de hacer un dibujo o un grabado o una instalación, lo hago, pero si mañana necesito ir con el montón de niños

del Pueblito —una aldeíta olvidada de Santa Catarina Pinula, donde está la Fundación Contexto,<sup>6</sup> que creó Belia de Bico para brindar educación a niños en riesgo— a transmitirles algo, voy, porque eso es vital, tanto como mi arte. Ambas cosas por igual le dan sentido a mi vida.

Con frecuencia le digo a mis niños del Pueblito: “Yo no vengo con ustedes a hacer obras de arte, no me interesa. Solo quiero hacer hombres y mujeres creativos ante la vida, gente que pueda tomar decisiones y llegar a soluciones creativas”, ¿qué quiere decir eso? Que si van a hacer pan encuentren la forma en que crean que pueden hacerlo bien, más allá de la receta que ya aprendieron. Que busquen dentro sí para qué son buenos, que tengan confianza en sí mismos, que pierdan el miedo a expresarse y proponer cosas nuevas, que ha sido lo que durante siglos nuestras familias y nuestros gobiernos nos han prohibido. “Equivocarse no es fracasar, es encauzarse hacia lo nuevo, que está ahí, a la par de lo que pudiera ser un error”.

Les cuento cómo yo, viniendo de un lugar tan humilde y sin poder pagar un viaje, he logrado conocer el mundo

6. La galería, primero, y luego la Fundación Contexto son iniciativas creadas por Belia de Vico, curadora y gestora independiente que ha contribuido al desarrollo del arte contemporáneo en el país y al fomento del arte en la educación. La galería surgió a mediados de los noventas y la fundación alrededor del 2000.

gracias a cierta gente que me ha financiado. Les pregunto si saben cómo es Inglaterra. Unos dicen: “Sí, lo vi en la tele por tal cosa”, otros dicen que no. Vuelvo a preguntar: ¿Qué es lo que más conocemos de Inglaterra? El reloj aquel, me dice uno de los niños, y les empiezo a hablar. Les digo que Inglaterra no cuenta solo con eso, que tiene unos museos hermosos, pero que no fue en ellos donde descubrí a Mark Rothko. Fue en las calles de Liverpool. ¿Y cómo lo descubrí? Pues recuerdo que un día el cielo estaba muy gris y viendo hacia el horizonte mi vista chocó con una baranda de un rojo vivo intenso que había que atravesar para llegar a la Tate Gallery. Yo veía el gran cuadro gris con una línea roja y otra franja de color negro debajo, era el montón de gente con abrigos oscuros que transitaban ese frío día. Me dije: “Ésta es una composición tipo Rothko”. Cuando se lo conté lo entendieron perfectamente, así pude hacerles ver que las imágenes abstractas también conviven con nosotros, que aprenderlas a ver depende de si somos capaces de colocar la mirada en diferentes puntos de vista.

**AA:** ¿Qué expusiste por primera vez, cuándo y dónde?

**IR:** Mi primera exposición consistió en una serie de acuarelas de paisajes locales y de trazo expresionista que me sirvieron como ejercicio final de la Universidad Popular en 1968. Luego, en 1970, expuse en la Escuela Nacional de

Artes Plásticas, cuando aún estaba en la 8ª avenida, entre 12 y 13 calles de la zona 1. Ese año fue trágico para mí, muy doloroso, porque en el mes de julio secuestraron al poeta Roberto Obregón, quien apenas acababa de volver a Guatemala luego de haber estudiado Filosofía en Rusia, en la Universidad Patricio Lumumba, en Moscú, de donde volvió a Guatemala en 1968. Era íntimo amigo mío y de Francisco, que entonces ya era mi novio, los tres recién habíamos estado en Costa Rica en el primer Congreso de la Juventud Comunista.

Entonces empecé a sentir cómo la vida le da a uno un cuerpo entero y, de pronto, teniendo tus manos y todo completo, algo te falta. Comencé a hacer unas tintas chinas, en aguada con rojo y negro, que representaban pedazos de cuerpos humanos, ésa fue la obra que mostré en la galería de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. En la inauguración de esta exposición y en el catálogo que la acompañó dije que exigía que apareciera el cuerpo de Roberto Obregón, que yo sabía que había sido desaparecido por el ejército salvadoreño en la frontera de las Chinamas.

Recuerdo que con el dinero que obtenía por mi trabajo en el laboratorio dental empecé a comprar frasquitos de tinta china. Me dije: “Voy a probar a hacer trazos sueltos”; fue así como, a través de la mancha, construí for-

mas que se identificaban con el dolor. Entonces descubrí que esas manchas se convertían en algunas de las imágenes que veía en poemas de Francisco, y pensaba: “Qué manera más tierna de no matarme, que las palabras me conduzcan a la forma y que yo pueda desparramar esa forma sobre el papel blanco, qué fantástico lanzarse a un barranco blanco y volverlo imagen. ¡Qué me importa si lo que hago no dice nada a los demás! Lo que importa es que a mí me dice algo y me arranca, un poquito, esa cosa que llevo dentro”. Siento que me moriré sin lograr sacarlo todo, produzco poca obra, pero paso mucho tiempo alimentado, investigando las ideas que al final quedarán en cada una de ellas.

**AA:** ¿Qué reacción causó esa exposición de las tintas?

**IR:** Un escrito muy hermoso de Luz Méndez de la Vega. Por su parte, Mario Alberto Carrera dijo: “Esa persona necesita un psicoanálisis, probablemente está loca, pero también se nota que dice lo que siente”.

**AA:** ¿Cuánto tiempo pasó entre esa exposición y la galería Imaginaria?

**IR:** Muchas cosas, mucho tiempo. Por razones económicas, lo que más hice hasta llegar a Imaginaria fue grabar, era lo que más barato me salía. Yo pasé un año en la Escuela

Nacional de Artes Plásticas, poco tiempo después, ya en 1977, el Ministerio de Educación me concedió el título de maestra de arte especializada en artes plásticas. Al año siguiente me fue concedida una beca de la OEA para realizar estudios de xilografía en el Centro Regional de Artes Gráficas de la Universidad de Costa Rica. En ese tiempo que estuve más vinculada a la escuela conocí a gente que después iba a ser muy importante para la plástica nacional como Arnoldo Ramírez Amaya, Alfredo Guzmán Schwartz, Rolando Ixquiac Xicará; son como mi generación, pero nunca pude convivir con ellos, porque ya estaban avanzados y yo me seguía considerando una estudiante. Ramírez Amaya es el maestro de la línea, es el único artista cuya obra, en un momento dado, he comparado con la línea de los mayas, por las soluciones escultóricas que logra en sus dibujos.

**AA:** Siempre te he asociado con una generación posterior, con Moisés Barrios, Luis González Palma, por ejemplo.

**IR:** Porque fue junto a ellos con los que mi arte alcanzó otro nivel. Los otros ya eran creadores respetados, de hecho, habían destacado en las subastas de Juannio, una de las más viejas del país. Había conocido a Moisés años atrás, en Costa Rica. A principios de los ochentas, cuando él regresó a Guatemala, fue a ver una exposición de grabado y allí comenzó a ponerse al tanto de lo que



estaba pasando y a conocer a los artistas que estábamos trabajando las diferentes técnicas de grabado. Él regresaba de Madrid, desde allá venía cargando su tórculo, fue toda una proeza. Que yo recuerde era el único tórculo que había en manos de un particular en esos años, y él me dijo que lo ponía a mi disposición. Tuve la suerte de que Moisés se fuera a vivir a unas cuadras de mi casa. Yo llegué allí, tal vez por curiosidad, porque a Moisés solo lo había saludado una vez en San José, es decir, no lo había tratado mucho; pero llegué un sábado, luego otro sábado, y así se volvió una cosa frecuente.

**AA:** Pero había un círculo más amplio en torno a Moisés, ¿no?

**IR:** El círculo se fue ampliando. Empezamos a trabajar con mucha disciplina y no tardó en llegar más gente; un día llegó Ramírez Amaya, otro día Ixquiac Xicará, Magda Eunice Sánchez, Erwin Guillermo. Con Moisés Barrios aprendí a trabajar el grabado en metal. En la Universidad Popular había trabajado el linóleo con el maestro Enrique Guerra Villar, un chileno que también escribía en *El Gráfico*, y con Cabrera, en la Escuela Nacional de Artes Plásticas había trabajado la xilografía. Cuando comencé le dije a Moisés que yo nunca había trabajado con ácidos, y él me contestó: “Yo te enseño”. Siempre ha sido una persona muy disciplinada, yo en cambio soy

muy alocada. Eso es lo que siempre he admirado de él. Al hacer grabado fui muy cuidadosa, pues sabía que manejar los ácidos es muy peligroso, fácilmente te salpicas y puedes quedar ciega, cualquier cosa te puede ocurrir. El encanto que para mí tenía el dibujo en grabado hizo que me “empatinara”.

Moisés traía la experiencia de haber vivido, trabajado y estudiado en el extranjero, venía con otro bagaje y, en ese sentido, para él todo era fácil. Yo pensaba: “Está loco”. Sin embargo, cuando nos dimos cuenta ya estábamos participando en diferentes lugares del mundo con muestras de grabado. Siempre buscábamos espacios, corriendo el riesgo de no ser aceptados. En ese tiempo era fácil el envío de la obra por correo ordinario. Así fuimos dando a conocer que en Guatemala había grabadores. Después recibimos invitaciones de varias partes del mundo: de Cadaqués, de San Juan de Puerto Rico, de la República de China, en Taiwán.

En tres ocasiones ganamos la participación en el International Print Exhibit de China, de las cuales guardo unos catálogos bellísimos. Allí estuvimos entre los grabadores que representan esa legendaria tradición en Asia. Todo fue mágico, pude ver que todo era cuestión de ir venciendo los temores o los prejuicios, la creencia de que nosotros no somos capaces. Luego, fue volviéndose una costumbre.

Luis González Palma comenzó también a frecuentar el taller, en ese tiempo era un joven fotógrafo del Ballet de Guatemala y le gustaba la pintura. A él le sedujo la seriedad con que trabajábamos los grabados y los planteamientos que nos hacíamos entonces. Nos preocupaba mucho la situación social del país y lo dividido que estaba todo. Yo creo que, a partir del contacto con el taller, Luis fue transformando su fotografía, de hecho, me atrevería a decir que hay mucha influencia del grabado en eso. Luis y Moisés comenzaron a darse cuenta de la necesidad de crear un espacio de exposición, pensaron que Antigua Guatemala era el lugar indicado. Antes habíamos hablado acerca de la posibilidad de descentralizar la actividad cultural de la capital, y también de la posibilidad de que en el futuro fuera una ciudad educativa. Yo no formé parte de la decisión de crear el espacio, porque fue una inversión de ellos, aunque siempre estuve ligada al grupo.

Imaginaria se fundó en 1986, dentro del restaurante Katok de Antigua Guatemala. La primera muestra la inauguramos entre chorizos y longanizas. Allí estuvo poco tiempo, luego nos trasladamos a un local más adecuado, cerca del Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica (CIRMA). A los artistas que trabajábamos con la galería Imaginaria: Luis, Moisés y César Barrios (su hermano), Pablo Swezey, Daniel Chauche, Edwin

Guillermo y a mí nos empezaron a llamar “los imaginarios”, a pesar de que concientemente nunca tuvimos la intención de ser un grupo.

Nos empezaron a llegar invitaciones para muestras de pintura. En el 88, en el Museo de Arte Moderno (MAM) de la Ciudad de México, expuse por primera vez la serie *Sahumerios*. Un año más tarde, fuimos invitados por el Museum of Contemporary Hispanic Art (MOCHA) en Nueva York, que por ese tiempo dirigía Nilda Peraza, una puertorriqueña que antes había estado en la galería Caimán, donde Moisés y yo habíamos expuesto nuestros grabados. Para esta exposición tuve que mantenerme en contacto con ella. Todavía no había Internet, teníamos que hablarnos por teléfono y las llamadas eran caras. Miguel Flores era director de actividades culturales del Instituto Guatemalteco Americano (IGA), y me ayudó a establecer comunicación todas las veces que fue necesario. Él también le siguió los pasos a Imaginaria. En aquellos años nos hicimos muy amigos. Es alguien que hasta hoy ha seguido acompañado mis procesos creativos.

En esta exposición del MOCHA pasó algo maravilloso. Cuando Nilda revisó las imágenes que le proponíamos para la exhibición en el museo vio las fotos de Luis y le parecieron extraordinarias. Dijo que haría una muestra individual con su trabajo y simultáneamente expondría

en otra sala nuestras obras. Esto fue parte de *Presencia Imaginaria en Nueva York*, desde entonces su carrera comenzó un fuerte ascenso. Llegó a ser reconocido como un artista que cambió la imagen de la fotografía latinoamericana. Y lo bueno fue que eso también contribuyó con el arte y los artistas de Guatemala. Por iniciativa de Luis, casi diez años después, se puso en marcha Colloquia, un lugar por donde pasaron muchos de los jóvenes que hacen arte contemporáneo actualmente.

**AA:** ¿Cómo pasaste del grabado a otros ámbitos como la instalación?

**IR:** A eso llegué de forma gradual. Durante el tiempo que hice grabado, a pesar de que el taller de Moisés se acondicionó con toda la protección necesaria, los ácidos me hicieron daño. Siempre había tenido problemas de salud, particularmente en las vías respiratorias, un día un especialista me dijo que ya no iba a poder grabar ni pintar más, por los solventes y otras sustancias que me dañaban al respirar. Por supuesto que no lo quise admitir. Recuerdo que lloré y sufrí por eso. Decía: “Cómo puede ser, si es lo único a través de lo cual puedo tener un escape”.

Entonces decidí hacer acuarela, pero lo que hice fue llevar las técnicas o los procesos propios del grabado al papel. Para mí, los pliegos eran planchas de zinc, de hecho, no

usaba pinceles, seguí trabajando con las gubias, los cuchillos, los clavos, pashtes metálicos, tenedores, mis propias uñas y, por último, mis dedos pulgares para terminar de modelar las manchas. Descubrí que la acuarela pura, sin mezcla de tempera o guache, conservaba su transparencia. Comencé a aplicarla sobre el papel, después de haber dibujado con cualquiera de estos instrumentos que te decía. El resultado fue sorprendente, donde estaban las rasgaduras se traspasaban los haces de luz.

Conseguí un papel muy bueno, el guarros español, el pliego más grande dentro de las marcas conocidas, de alrededor de un metro por 70 centímetros. Principié haciendo acuarelas de la octava parte del pliego, después pensé que había que trabajarlas en un formato mayor, cuando sentí ya no me alcanzaba el espacio, necesitaba todo para hacer una acuarela. Cada vez fui necesitando más y más área, comencé a unir los pliegos. Eso me fue llevando a la instalación, porque además sentía que estas imágenes requerían ser montadas de manera que revelaran, dentro de su propia oscuridad, el nacimiento de la luz. Para eso, además, necesitaba que el espacio donde fuera a exponer prescindiera de la iluminación tradicional, que creara más bien un ambiente oscuro y que la luz fuera colocada detrás de las imágenes, todavía sin llegar a la idea de las cajas de luz.

La serie de *Río Negro* fue la primera obra que instalé, la había comenzado a trabajar en 1994, en una residencia en Saratoga Springs, en Nueva York, pero no la expuse hasta 1997, como parte de una de las muestras de Imaginaria en el Museo Universitario del Chopo de la UNAM, en una exposición que se llamó *Arqueología del silencio*, donde también participaron artistas mexicanos. Después, esta misma exposición se presentó aquí, en el Museo de Arte Moderno de Guatemala.

Recuerdo que un artista muy conocido de Guatemala me dijo: “Es que tú no eres profesional, porque no produces profesionalmente”, y yo le pregunté qué era producir profesionalmente. “Tú nos estás dando muestras constantemente”, me respondió. ¡A mí eso que me importa! Lo primero que necesito es estar bien conmigo misma, estar satisfecha con lo que hago. Creo, profundamente, que cada obra tiene un proceso de investigación propia, que conlleva lecturas, reflexiones, experimentaciones técnicas y formales que al final se traducen en la elección de los materiales más adecuados, en la disposición del espacio, etc. Al final, tengo que lograr algo que a mí me produzca asombro y para eso dispongo de todo el tiempo.

**AA:** O sea, que no estabas haciendo un arte comercial.

**IR:** Efectivamente. Yo tengo la necesidad de protestar contra un montón de cosas. Por ejemplo, cuando me casé no quise vestirme de blanco. Yo no me quería casar, Francisco fue el que me dijo: “Casémonos, evitemos problemas a nuestros papás”. Yo tenía miedo. “¿Qué tal si este hombre no me funciona?”, pensaba. Si no estoy casada es mucho más fácil que me separe, nada me tiene que obligar a atarme a un hombre toda mi vida como le pasó a mi madre; sin embargo, accedí y me casé. Para sorpresa de todos yo salí con un vestido rojo corto, me fascinó la idea de salir así. Me dije: “Me caso por pasión, porque lo quiero y eso es rojo, me casaré de rojo”.

Cuando hice mi primera exposición para salir de la escuela de la UP, la de paisajes que te mencionaba al principio, conseguí tela blanca de Cobán, transparente, linda, entonces mandé confeccionar un vestido blanco con manga larga, y compré unos cuellitos bordados con pajaritos, los mismos que utilizan en el cuello de muchos huipiles. Le pedí a la costurera que los pusiera en los puños y en el cuello del vestido, de modo que llevaba mi cuello y mis manos llenas de pájaros, y mi vestido blanco, medias blancas y zapatos blancos. En ese momento me estaba casando —era lo que pensaba—, lo juro.

**AA:** Lo interesante es esa identificación de la vida con el arte que tú siempre haces. Todo lo que me has estado contando de tu vida me lo has estado diciendo en términos estéticos.

**IR:** ¡Imagínate tú! Yo me casé con el arte, pero nunca he podido vivir directamente de mi obra; he tenido más ingresos permanentes por dar clases particulares o por dar talleres. He alimentado una cosa con la otra y me he dedicado a la educación y a mi arte con el mismo interés, con el mismo deseo de dejar huella.

**AA:** A muchos les cuesta hacer esa relación entre arte y realidad, pues a veces es una relación muy abstracta. Eso también refleja una reacción que se da constantemente en relación con el arte contemporáneo, y no solo en Guatemala; es decir, muchos se preguntan si es o no es arte. Mira las reacciones que han causado obras como la que presentaste en la XVI Bienal de Arte Paiz o la que hiciste en la Cooperación Española en la Antigua Guatemala.

**IR:** El arte contemporáneo es tajante, llano, directo, no se va con metáforas. Uno muestra las ideas sin adornos, sin pensar en la belleza. Para mí fue inquietante eso que pasó con mi obra en esta bienal. Toda la censura vino porque había usado sangre humana para teñir las tres cortinas

de gasas que fueron colgadas en la galería de Cantón Exposición, de la Fundación G&T. Ellos me dijeron que no podían convivir con esa pieza porque tenía mal olor y atraía mucha mosca, que representaban a una fundación que básicamente defendía la vida y que no podían concebir que esa sangre, que podía salvar tantas vidas, fuera desperdiciada de esa manera.

A mí, lo primero que me pareció es que como artista yo no tenía que compartir su visión. Con mi obra pretendía mostrarles a todos que esa sangre es la misma que baña Guatemala cada día. ¿Por qué les indigna la sangre en una tela y no les ha dado vergüenza tantísimo derramamiento que corre desde el pasado y avanza hacia el futuro, en todas las clases sociales del país?

Otro tipo de censura fue la que viví el primer fin de semana de junio (2008) cuando, en el marco del Día Nacional Contra las Desapariciones Forzadas, varios artistas guatemaltecos participamos en la primera muestra de *performance* organizada por el Centro de Formación de la Cooperación Española en La Antigua Guatemala, paralela a una exposición de obras latinoamericanas bajo el tema de los *Desaparecidos*. Allí mi obra consistió en hacer cuentas con yeso sobre los muros exteriores del edificio, tal como le enseñaban a uno en la escuela: cuatro rayitas verticales y una atra-

vesada en diagonal. Solo que lo mío tenía un propósito concreto: simbolizar el recuento de los muertos en el conflicto armado. Cuando estaba en plena *performance* tuve dos experiencias: un hombre pasó y dijo que me iba a meter un par de tiros por estar “destruyendo” el patrimonio, y luego, elementos de la policía municipal pretendieron llevarme, cosa que no lograron porque se había pedido permiso y además había un trabajador de la cooperación que borraba lo que yo hacía, tal como se había convenido.

No sé en qué forma salté a lo conceptual, a trabajar a partir de la idea, sin pensar de antemano en un formato o una técnica. La verdad es que ya no me interesa mi individualidad, no me interesa que se me identifique con un estilo, no tengo por qué morir haciendo lo mismo. He atendido al llamado interno, a una voz que me dice “eso lo tienes que decir con tal o cual cosa”. Fue algo maravilloso, porque ya practicaba un poco de esto dentro del sistema del arte moderno, pero lo radicalicé justamente después de leer el *Informe del Esclarecimiento Histórico*,<sup>7</sup> que fue una vivencia muy fuerte para los que

7. Como parte de las negociaciones de los Acuerdos de Paz se acordó que el pueblo de Guatemala tenía derecho a conocer la verdad, para ello se creó la Comisión para el Esclarecimiento Histórico (CEH) que comenzó a funcionar en enero de 1997. El Informe de la Comisión salió a la luz pública en febrero de 1999.

vivimos esa etapa horrenda. El hecho de que Francisco trabajara como corrector de estilo del informe me llevó a compartir su experiencia. Él tenía que leer textos en los cuales los indígenas contaban lo que vivieron en la guerra fratricida con angustia, con dolor, con llanto. Aun cuando habíamos sido testigos de esa realidad, a través de ese documento nos enteramos de muchas cosas más, de gente que no declaró lo que vio o lo que pasó, porque seguía teniendo miedo, porque cuando alguien nos hace hablar puede hacer mal uso de lo que decimos y puede revertirlo después en contra de nosotros.

Eso es normal, aquí se aprendió a engañar, se dividió a las familias, toda la sociedad guatemalteca se fragmentó. Hasta la fecha puedes ver que en una misma familia hay una persona muy de izquierda, muy radical, y otra también muy radicalmente de derecha, neoliberal, de modo que las familias han quedado divididas en dos bandos. Es algo que aquí no termina de pasar, aquí todavía te asustan con el petate del muerto.

**AA:** ¿Y cómo afectó eso a lo que estabas haciendo en ese momento?

**IR:** Esto puedes verlo, por ejemplo, en *Río Negro*, la serie de la que te hablé antes, que considero que es mi primera instalación. Fue un homenaje a la aldea del mismo

nombre que está en la ribera del río Chixoy, donde el 13 de marzo de 1982 tuvo lugar una masacre en la que la mayor parte de las víctimas fueron mujeres y niños. Fue uno de los muchos casos de violaciones de los derechos humanos perpetrados en contra de la población indígena en Guatemala. Coincidentemente, José Luis Villatoro, en poesía, y Joaquín Orellana, en música, también dejaron testimonio de esto.

Llegar a lo conceptual, aunque creo que es mejor decir a lo contemporáneo, para mí fue como una bomba de tiempo. Cuando leí el *Informe de la Comisión para el Esclarecimiento Histórico*, pensé que no podía pintar cuadros de eso, que tenía que buscar elementos más reales, que significaran algo para la gente, que fueran contundentes. Empecé a integrar fragmentos de fotografías a las acuarelas. Era parte del material fotográfico que desechaba Luis González Palma, simbólicamente comencé a recogerlo de su basurero para que en mi obra cobrara vida.

También le estaba dando continuidad a la idea de los cuerpos fragmentados que había usado en las primeras tintas, las dedicadas a Roberto Obregón. En las series posteriores seguí usando los mismos recursos, pero decidí incorporar textos escritos. Es el caso de la serie *Autoinmersión* (1998), donde escribo pequeños poemas

que repiten una palabra, como si fueran dichas por un coro. Pero toda esa experimentación y combinación de elementos se desprende definitivamente de la pintura con la obra *Test-imonios* (2000): Un conjunto de pañuelos que tenían escritos algunos de los testimonios que habían quedado registrados en el *Informe de la Comisión para el Esclarecimiento Histórico*. Al fin, juzgué que era necesario mostrarlos, pero a mi manera. Primero probé sobre papeles, pero me dije: “¡No, tiene que ser sobre tela!”. Probé a hacerlo sobre calzones, brasieres, chumpas, hasta que me di cuenta de que tenía que ser sobre pañuelos, pues, ¿qué más piel que un pañuelo?, ¿a quién no ha servido un pañuelo, para llorar y desahogarnos, para contener una herida?, por algo a veces se dice de alguien que es “nuestro paño de lágrimas”.

Por otra parte, el pañuelo es tanto como una bandera. Además de llegar a la conclusión de que tenía que hacerlo sobre este material, pensé que debía hacerlo con mi puño y letra. Trabajé 80 pañuelos que equivalen a 80 lamentos de víctimas del conflicto armado. El objeto era sacudirme el miedo y la impotencia, enfrentándome a palabras sumamente dolorosas e impactantes, que son expresión descarnada de sobrevivientes de una guerra absurda. Cuando hice esta obra pensé como el hermano Pedro, quien decía que “solo una vida tenemos y si

la perdemos no la recobramos”. En otras palabras, si no digo esto en este momento quizá ya no lo diré más adelante porque mi salud se ha visto afectada. Ahora voy cargando 63 años, vividos de muchas maneras, a veces de forma muy fuerte, por lo que cada vez que pasa algo siento que ya no aguantaré otra situación similar, pero resulta que sí, y corre y va de nuevo.

**AA:** ¿Te estás refiriendo a tu obra *Test-imonio*?

**IR:** Sí. El guión en medio es a propósito porque se trata de un *test*. Es una obra que por razones obvias no podía ser exhibida fácilmente en Guatemala. Primero se exhibió en la Sala de Las Francesas, en Valladolid, España, en el 2001, como parte de una muestra colectiva titulada *Arte contemporáneo en Guatemala*, organizada por la galería Contexto. Después, la muestra pasó al Museo de Arte y Diseño de Costa Rica (MADC), que en mi opinión es el único que ha mantenido una línea de trabajo dentro de lo contemporáneo en Centroamérica. Esta institución ha servido para promover al arte y a los artistas centroamericanos a nivel internacional. Más tarde se exhibió en Taiwán y Japón. En Guatemala se pudo exhibir en el 2004, gracias al interés de dos amigos muy queridos, Adrián Lorenzana, quien manejaba la sección de arte en el desaparecido Banco del Café, y el escritor Carlos Ortega, quien entonces fungía como agregado cultural en la Embajada de México en Guatemala.

En el Salón Luis Cardoza y Aragón se dio a conocer *Test-timonio* como en el patio de tender ropa, y *Asepsia*, también del 2000, rollos de papel higiénico en los que transcribí los derechos humanos de los niños, las mujeres y los pueblos indígenas. Desde el principio estas obras fueron concebidas para ser mostradas en conjunto.

**AA:** ¿Y cómo llegaste a la *performance*? Veo que para ti es una experiencia vital, más allá de cualquier cosa. Por lo mismo puedo ver que ha habido un camino lógico, aunque el *performance* se asocie con los artistas más jóvenes.

**IR:** Sin embargo, es una manifestación del arte contemporáneo que ya se había iniciado (sobre todo con Margarita Azurdía) aquí en Guatemala desde los setentas, más o menos en los mismos años en que comenzaba a cobrar fuerza esta manifestación en todo el mundo. Lo que pasa es que desde los ochentas la libertad de expresión estuvo coartada. Aquí dentro no se sabía lo que los creadores estaban haciendo, no conocimos en su momento el trabajo de muchos de nuestros compañeros. Para nosotros, las exposiciones internacionales eran una ventana al mundo. Los artistas visuales fuimos mucho menos reprimidos, pero la gran mayoría de intelectuales que sobrevivió lo hizo en el exilio. Francisco fue de los pocos escritores que se quedó en Guatemala, se dedicó, sobre



todo, a preparar antologías de la poesía que se produjo en aquellos tiempos. Años más tarde, sus trabajos fueron publicados en Venezuela, España y Canadá.

Yo había tenido grandes maestros como Goya, solo faltaba que le prendiera veladoras, porque Goya ha sido para mí como un dios, mi verdadero guía. Después de Goya, descubrí al mexicano Francisco Toledo, cuando Moisés me enseñó un libro que había traído de México. Fue asombroso ver que este artista estaba produciendo su obra a partir de lo mismo que yo había descubierto en los jicareros de Rabinal.

El arte de hoy nació con la contracultura, no es nuevo, siempre lo separamos de todas las transformaciones culturales que comenzaron en los sesentas. Algún tiempo después fue que comenzaron los artistas visuales a meterse con las *performances*. La primera que yo hice fue en el 2003, se llamó lo *Negro del sueño*, y consistió en caminar a la vez que pintaba una línea amarilla, yendo y viniendo, en un espacio de 80 metros en el MADC. En ese momento, ya había comenzado a involucrarme en el tema de las migraciones, que es algo en lo que todavía sigo trabajando. Quise marcar el paso del emigrante como la marcha de un autista, de un ser inconsciente que no sabe cómo va a llegar a su destino, ni qué será éste. Sin embargo, iba dejando una línea amarilla, como las

del tránsito, en señal de alerta, de precaución. La acción de caminar y caminar, que es lo que para mí identifica al emigrante de nuestra región, al mojado, no podía ser aludida más que repitiendo la misma actividad que ellos hacen. Creí que la manera de ponerme en el lugar de ellos tenía que ser desde mi cuerpo, sometiéndolo a la misma experiencia, por eso llegué a la *performance*.

Después repetí lo *Negro del sueño* en la galería Sol del Río, de Víctor Martínez, el espacio que más tiempo tiene de dedicarse al arte contemporáneo en el país. La otra *performance* que hice es *Matématica sustractiva* (2008), la que tuvo lugar en la Cooperación Española. Fue en homenaje a otro amigo muy querido nuestro, el escritor Luis de León, también desaparecido durante los años del conflicto armado. En realidad, no he trabajado la *performance* más que estas veces. Eso sí, admiro mucho el trabajo de Regina Galindo, quien realmente la ha usado de una forma muy poderosa.

La *performance* y el arte contemporáneo en general te pueden enviar de vuelta con una bofetada a tu propio mundo, pero no hay peor ciego que el que no quiere ver, así de sencillo es lo que produce este tipo de arte.

**AA:** ¿Cómo conciliaste tu vida de artista con tu papel de madre?

**IR:** Tengo tres hijos, la más grande está casada y ya me dio tres nietas, luego sigue un hijo de 29 y otro de 22, ambos aún están en casa. Los tres se llevan siete años de diferencia. Cuando crecieron, se dio una fuerte revolución en mi interior, porque quería cumplir con mi casa, quería estar con mis hijos, pero tenía que trabajar, al principio tenía que dar clases el día domingo. Eso también me marcó, el tener esa responsabilidad, tener a mi cargo a otras personas; sin embargo, tampoco fue problema, porque me gusta. He de decirte que siempre he tenido a mi lado un hombre muy solidario. Una vez me dijo, y me lo repitió varias veces, “si algún día tienes ganas de hacer algo, hazlo. No te preocupes por la comida, ni nada”, y así es como le he ido robando tiempo a mi hogar para hacer mi obra.

## **ISABEL RUIZ**

Guatemala, 1945. Es una artista de referencia obligada en el panorama artístico actual de Centroamérica. Estudió Arte en la Universidad Popular de Guatemala de 1964 a 1968. Diez años más tarde, el Ministerio de Educación le confiere el título de maestra en arte, con especialidad en Artes Plásticas. A lo largo de su vida ha sido beneficiada con becas y programas de artistas en residencias. Estuvo ligada a la galería Imaginaria desde su fundación en 1986. Dicha experiencia fue decisiva para que su obra alcanzara reconocimiento a nivel internacional y desarrollara otros lenguajes.

Se desarrolló en el grabado y la pintura fundamentalmente, pero traspasó el rigor de estas técnicas a mediados de los noventa, época en que se fue apropiando de un modo de hacer más contemporáneo. Ha combinado su carrera artística con la enseñanza creativa a jóvenes y niños de diferentes ámbitos. También ha ilustrado libros y ha sido jurado de certámenes dentro y fuera de Guatemala. Le gusta trabajar en proyectos de creación colectiva e intercambiar ideas, por eso ha contribuido a la realización de obras de cine y danza contemporánea.

## ANABELLA ACEVEDO LEAL

Guatemala, 1962. Crítica literaria y cultural. Tiene una maestría y un doctorado en Literatura Latinoamericana, ambos por la Universidad de Georgia, Estados Unidos. Además, es coeditora de las antologías: *Cuentistas hispanoamericanas*; *Para conjurar el sueño. Antología de poetas guatemaltecos*; y *Tanta imagen tras la puerta. Antología de poetas jóvenes de Guatemala*.

Desde 2001 trabaja en el Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica (CIRMA), donde coordina el Programa Internacional de Becas de la Fundación Ford, y desde donde ha llevado a cabo investigaciones acerca del acceso a la educación superior en Guatemala. Pertenece al consejo editorial del suplemento feminista *La Cuerda*. Ha publicado extensamente en libros, revistas y periódicos guatemaltecos e internacionales sobre sus principales temas de interés: la literatura y el arte guatemalteco contemporáneo.

**Carmen Díez Orejas**  
Embajadora

**Diego Nuño**  
Consejero Cultural

**Francisco Sancho**  
Coordinador OTC

CENTRO CULTURAL DE ESPAÑA  
GUATEMALA

**Jorge Castrillón Castán**  
Dirección

**Matxalen Díez**  
**Laura Luja**

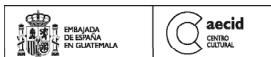
**Maya Lemus**  
**Chloé Bourret**  
**Ángela Costas**  
Gestión Cultural

**Margarita Pérez Cruz**  
**Evelyn Sete**  
**Sandra Solares**  
Biblioteca

**Pedro Raxón**  
Contabilidad

**Eric García**  
**Gladis Hernández**  
**Mainor Monterroso**  
Asistencia Técnica

**CCE/G**  
Centro Cultural de España  
Guatemala



## COLECCIÓN PENSAMIENTO II

RODOLFO ABULARACH  
*conversa con* MARIVI VÉLIZ

LUIS ACEITUNO  
*conversa con* LUCÍA ESCOBAR

EMMA CHIRIX  
*conversa con* ANA COFIÑO

EDGAR ESQUIT  
*conversa con* TERESA LAINES

JESÚS GARCÍA RUIZ  
*conversa con* RAÚL DE LA HORRA

GUZMÁN BÖCKLER  
*conversa con* PERDOMO ORELLANA

AMÍLCAR POP  
*conversa con* IRMA ALICIA VELÁSQUEZ

GUSTAVO PORRAS  
*conversa con* DINA FERNÁNDEZ

ISABEL RUIZ  
*conversa con* ANABELLA ACEVEDO

EDELBERTO TORRES-RIVAS  
*conversa con* MARCELA GEREDA



Colección Pensamiento II consta de diez volúmenes.

El tiraje es de 1,000 copias por cada volumen.

En la elaboración de este libro se utilizaron las fuentes Minion y News Gothic.

Impreso en los talleres de PrintStudio.

Este libro es un proyecto editorial del Centro Cultural de España en Guatemala, entidad que asume todos los gastos de edición, publicación y distribución. Se enmarca dentro de la Estrategia de Cultura y Desarrollo de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, y por ello es absolutamente gratuito. Queda, por tanto, **prohibida su venta**.

Se autoriza la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, conocido o por conocer, comprendidas la reprografía y el tratamiento informático, siempre y cuando se cite adecuadamente la fuente y los titulares del copyright.